universität wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

Die Wahl der Schwestern.
Die Schwesternbeziehung in der Literatur des 19. Jahrhunderts

verfasst von

Mgr. Anna Głowacka

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 792 332
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:	Deutsche Philologie
Betreut von:	Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Danksagung

Ich möchte mich bei all denen bedanken, die mich während meiner Forschungsarbeit unterstützt und zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben.
Mein Dank gilt zunächst meinem Doktorvater Herr Professor Dr. Wynfrid Kriegleder für die Annahme meiner Forschungsidee und seine wohlwollende Unterstützung. Herrn Professor Dr. Michael Rohrwasser möchte ich mich für seine wichtigen inhaltlichen Anregungen in der ersten Phase meiner Forschungsarbeit bedanken sowie für die Übernahme des Gutachtens. Herrn Professor Franz Eybl danke ich für sein großes Interesse und die freundliche Übernahme des Gutachtens. Frau Professor Dr. Gertrud Maria Rösch danke ich für ihre wichtige Impulse und ihr motivierendes Interesse.
Durch das Herder-Stipendium der Alfred Toepfer Stiftung F.V.S. konnte ich mich zwei Jahre lang ausschließlich auf meine Dissertation konzentrieren. Die Dr. Günther Findel-Stiftung für die Wissenschaften ermöglichte mir die Beschäftigung mit den schwer zugänglichen Werken der nicht-kanonisierten Autorinnen in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel.
Für die Begleitung und vielfältige moralische Unterstützung danke ich meinen Freunden und Freundinnen sowie KollegInnen in Toruń und in Wien.
Von ganzem Herzen danke ich meinen Eltern und meiner Schwester Magdalena, die mich in meinem Vorhaben stets bestärkt und unterstützt haben und ohne die diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre. Für sein liebevolles Verständnis und seine Hilfe in der Schlussphase meiner Arbeit möchte ich mich bei Grzegorz Mantkowski bedanken.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 5

1.1 Gegenstand und Ziel der Arbeit 6

1.2 Forschungsstand 22

1.3 Vorgehensweise und Auswahl der Texte 30

2. Die vertikalen und horizontalen Familienverhältnisse in sozial-historischer Perspektive und in der Literatur der Aufklärungszeit und des 19. Jahrhunderts 32

2.1 Familie als kulturelle Konstruktion.....32

2.2 Die bürgerliche Familie. Die vertikalen Geschlechterbeziehungen und die horizontalen Geschwisterbeziehungen 42

2.3. Die Familienbeziehungen in der Literatur um 1800 und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.....55

2.4 Die Geschwisterbeziehungen in der Literatur um 1800 und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Rivalisierende Brüder, ungleiche Schwestern, inzestuöse Bruder-Schwester-Paare.....60

3. Schwesternfiguren in literarischen Vorbildern, in der Aufklärungszeit und in der Literatur des 19. Jahrhunderts.....63

3.1 Schwesternfiguren in der Bibel 64

3.2 Schwesternfiguren in der Antike.....65

3.3 Schwesternfiguren im Märchen.....68

3.4 Schwesternfiguren in der Aufklärungszeit 70

3.5 Schwesternfiguren in der Literatur des 19. Jahrhunderts 73

4. Modelle der Schwesternpaare in der Literatur des 19. Jahrhunderts 78

4.1 Verstand und Gefühl 78

4.1.1 Modellbeschreibung 78

4.1.2 Die Opposition von Verstand und Gefühl in der philosophischen Tradition 81

4.1.3 Verstand und Gefühl der gegensätzlichen Schwestern um 1800. Die rationale und emotionale Schwester in *Sense and Sensibility* von Jane Austen 87

4.1.4 Verstand und Gefühl der gegensätzlichen Schwestern um 1840. Selbstdisziplinierte und leidenschaftliche Schwester in Adalbert Stifters *Zwei Schwestern*.....119

4.2 Madonna und Magdalena.....166

4.2.1 Modellbeschreibung 166

4.2.2 Madonna und Magdalena: Vorbilder des Modells 169

4.2.3 Madonna und Magdalena als Schwesternfiguren in der Literatur des 19. Jahrhunderts 176

4.2.4 Madonna und Magdalena als Schwesternfiguren in *Magie der Natur. Eine Revolutionsgeschichte* von Caroline de la Motte Fouqué 196
4.3 Die gute und die böse Schwester 233
4.3.1 Modellbeschreibung 233
4.1.3 Vorbilder des Modells im Märchen 237
4.3.3 Die gute und die böse Schwester um 1800. Elisa und Caroline im Roman *Elisa oder das Weib wie es sein sollte* von Wilhelmine Caroline Wobeser 244
4.3.2 Die gute und die böse Schwester um 1840. *Gisela* von Luise Mühlbach 254
5. Resümee 271
6. Bibliografie 279
6.1 Primärliteratur 279
6.2 Sekundärliteratur 282
7. Anhang 301
7.1 Kurzfassung 301
7.2 Abstract 302
7.3 Lebenslauf 304

1 Einleitung

Die Schwesternkonstellation ist eine Beziehung, die in der Literaturgeschichte seit der Antike bis in die Gegenwart vorkommt. Es ist erstaunlich, dass die Schwesternbeziehung bisher kaum untersucht wurde und in den Literatur-, Sozial-, Erziehungs- und Geisteswissenschaften „eher stiefmütterlich behandelt" wird.[1]

Bisher wurde der Betrachtung der literarischen Schwesternkonstellationen weniger Aufmerksamkeit entgegengebracht als der Untersuchung von Brüderkonstellationen und dem Bruder-Schwestern-Verhältnis.[2] Da sich die bisherige Forschung über Frauenfiguren in der Familie auf deren Rollen als Mütter, Schwestern, Töchter und Ehefrauen weitgehend in Bezug auf Männer konzentrierte, steht die Erforschung „weiblicher Beziehungs- und Kommunikationskulturen insgesamt sowie speziell unter verwandten und befreundeten Frauen, sowohl in den deutschen wie in internationalen wissenschaftlichen Diskussionen erst am Anfang"[3]. Die literarischen Texte, in denen Schwesternfiguren im Mittelpunkt stehen, wurden bisher in anderen Kontexten, etwa der Liebes-, Tochterproblematik oder Problematik der Frau in der Gesellschaft, untersucht. Darüber hinaus bildet die Schwesternbeziehung eine horizontale Einheit einen blinden Fleck hat**.**

Deswegen fokussiert sich meine Arbeit[4] auf die literarische Verarbeitung der Schwesternbeziehung und somit wird der Blick auf eine horizontale weibliche Einheit gelenkt. Mit meiner Arbeit untersuche ich einen vernachlässigten Aspekt der Familien- und Frauenproblematik. Somit wäre die Forderung nach der Konzentration der Forschung auf „Beziehungen zwischen Frauen, andere[n] Formen von Partnerschaften und Gruppen, <alternative>[n] Formen von (Wahl-)Familien"[5] erfüllt.

---

[1] Eva Labouvie: Zur Einstimmung und zum Band. In: Eva Labouvie (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln 2009. S. 11-31, hier S. 17.

[2] Vgl. Corinna Onnen-Isemann, Gertrud Maria Rösch: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung. Frankfurt a. M. 2005, S. 7-20, hier S. 7f.

[3] Labouvie: Zur Einstimmung und zum Band, S. 19.

[4] Die Ergebnisse dieser Arbeit wurden bereits in zwei Beiträgen veröffentlicht: Anna Głowacka: Schwestern am Scheideweg – Zur Schwesternbeziehung in der Literatur der Restaurationszeit. In: Ulrike Schneider, Helga Völkening, Daniel Vorpahl (Hrsg.): Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in ihren soziokulturellen Kontexten. Frankfurt a. M. 2015, S. 209-220; Dies: Sense and Sensibility im deutschsprachigen Roman. Das Schwesternmotiv in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Jahrbuch des Wissenschaftlichen Zentrums der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Wien. Bd. 3 2010-2012. Wien 2012, S. 389-401.

[5] Christian Zimmermann, Nina Zimmermann: Familiengeschichten – Familienstrukturen in biographischen Texten: zur Einführung. In: Dies. (Hrsg.): Familiengeschichten. Biographie und familiärer Kontext seit dem 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2008, S. 7-28, hier S. 17-18.

1.1 Gegenstand und Ziel der Arbeit

Das Ziel dieser Arbeit ist die Untersuchung der Schwesternbeziehung in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts. Im Zentrum der bisherigen literaturwissenschaftlichen Geschwisterforschung stand zumeist das Motiv der Brüder oder das Bruder-Schwester-Motiv. Das bisherige Forschungsinteresse konzentrierte sich auf das Thema der Schwestern berühmter Männer oder auf die Schwester-Bruder-Beziehungen in der Kulturgeschichte und in der Literatur.[6] Die Forschungen, die sich mit poetischen oder literarischen Geschwisterpaaren beschäftigen, sind weitgehend auf die Bruder-Schwester-Problematik beschränkt.[7] „Frauen wurden sowohl in kulturellen Kontexten als auch in wissenschaftlichen Diskursen über ihre Beziehung zum Mann, sei es zum Vater, Verführer, Verehrer, Geliebten, Ehemann, Freund oder Sohn präsentiert, repräsentiert und definiert. Die Beziehungen unter den Frauen wurden hingegen entweder nicht wahrgenommen – und dies trotz einer Flut von Bildern und Metaphern über Mütter und Frauen–, oder sie wurden einer ernsten Diskussion unwürdig abgetan.“[8] Schwesternbeziehungen werden sogar in dem relativ neuen Feld der feministischen Literaturwissenschaft und der Gender Studies vernachlässigt, denn „[s]owohl reale Frauen als auch fiktionale Frauengestalten wurden vorrangig in bezug [sic] auf männliche Gebote, Verbote und Konstruktionen betrachtet, so dass sich die Beziehungen unter den Frauen eher am Rande des Forschungsinteresses befanden“.[9] Aus diesem Grund möchte ich meine Untersuchungen auf die literarischen Schwesternpaare eingrenzen.

Eine verstärkte Relevanz der Schwesternkonstellationen in der Literatur des 19. Jahrhunderts kann man mit der Etablierung des neuen Familienmodells, der bürgerlichen Familie, verknüpfen. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts entfalten sich neben der Ehe aus Liebe auch „die Freundschaft und die Geschwisterliebe zu Idealen von ungemeiner

[6] Vgl. Valerie Sanders: The brother-sister culture in nineteenth-century literature. From Austen to Woolf. Basingtoke 2002. Inge Vielhauer: Bruder und Schwester. Untersuchungen und Betrachtungen zu einem Urmotiv zwischenmenschlicher Beziehungen. Bonn 1979.

[7] Vgl. Franziska Frei Gerlach: Geschwister. Ein Dispositiv bei Jean Paul und um 1800. Berlin, Boston 2012 (Zugl. Zürich, Habil.-Schr., 2010); Isolde Salisbury: Goethes poetische Geschwisterpaare. Ihre Entwicklung, Funktion und Symbolik von den frühen Dramen bis zu Wilhelm Meisters Lehrjahren. Frankfurt a. M. 1993 ; Barbara Eva Huemer: Die Gestalt der Schwester in Goethes Leben und Dichtung. Wien 1962; Andrea Bramberger: Verboten Lieben: Bruder-Schwester Inzest. Pfaffenweiler 1998.

[8] Hee-Kyung Kim-Park: Mutter-Tochter-Beziehungen in den Romanen von Frauen im ausgehenden 18. Jahrhundert. Königstein 2000, S. 11.

[9] Ebd., S. 13.

Anziehungskraft".[10] Die Frauenfreundschaften und Schwesternbünde, die bisher weniger bedeutsam als Männerfreundschaften galten, gewinnen an Anerkennung und wurden „salonfähig", um nur die Freundschaften unter den Frauen der Romantik zu nennen.[11] Letztlich finden um 1800 regsame Weiblichkeits- und Geschlechterdiskurse statt und nach der Jahrhundertwende setzt sich die Geschlechtercharakterologie durch, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts verfestigt. Die Arbeit wird der Frage nachgehen, wie sich der historische Wandel der Familien- und Geschlechterordnung in der literarischen Schwesternbeziehung ausdrückt. Es gilt daher zu untersuchen, wie die Aufwertung der innenfamiliären Beziehungen und der Frauenfreundschaften ihre Widerspiegelung in den literarischen Schwesternrelationen fand.

In der kulturgeschichtlichen Rezeption kommt den Geschwisterbeziehungen eine zweifache Funktion zu: „Sie sind Ausdruck der sozio- bzw. kulturgeschichtlichen Situation und prägen diese zugleich."[12] Somit spiegeln literarische Texte einerseits die zeitgenössischen geschwisterlichen Idealvorstelllungen wider, andererseits beeinflussen sie als zeitgenössisches Leitbild selbst die kulturellen Werte, sowie auch die Lebensorientierung der Zeitgenossen.[13] Die Präsentation der Schwesternbeziehung sei „eng mit dem gesellschaftlichen wie mit dem wissenschaftlichen Diskurs einer Zeit verbunden".[14] Die Schwesternbeziehung sollte somit im Hinblick auf die zeitgenössischen gesellschaftlichen Diskurse über die Familie, Geschlechter- und Frauenrolle sowie auf die naturwissenschaftlichen Theorien, wie die Temperamentenlehre von Ernst von Feuchtersleben, der Physiognomielehre von Antoine Lavoisier, Physiologie der Frau sowie

[10] Eva Labouvie: Zur Einstimmung und zum Band, S. 12.

[11] Ebd. Vgl. auch: Bettina Baumgärtel: Freiheit, Gleichheit, Schwesterlichkeit. Der Freundschaftskult der Malerin Angelika Kaufmann. In: Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hrsg.): Sklavin oder Bürgerin. Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760-1830. Ausstellungskatalog des Historischen Museums Frankfurt. Marburg [u.a.] 1989, S. 325-349, hier S. 328. Vgl. dazu auch: Pia Schmid: Die Freundinnen Rahel Levin Varnhagen und Pauline Wiesel. Zum Freundschaftskult im deutschen Bildungsbürgertum. In: Eva Labouvie (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln 2009, S. 101-119.

[12] Helga Völkening: „Dann sei dir darüber im Klaren, daß du auch ein Bruder bist". Prämissen, Implikationen und Funktionen geschwisterbezogener Terminologie, Rezeption und Metaphorik – Versuch einer disziplinübergreifenden Systematisierung. In: Ulrike Schneider, Helga Völkening, Daniel Vorpahl (Hrsg.): Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in ihren soziokulturellen Kontexten. Frankfurt a. M. 2015, S. 15-64, hier S. 29. Weiterhin zitiert als: Völkening: Versuch einer disziplinübergreifenden Systematisierung.

[13] Völkening: Versuch einer disziplinübergreifenden Systematisierung, S. 29.

[14] Gertrud Maria Rösch: Auf der Suche nach der anderen. Schwesternbeziehungen in der Gegenwartsliteratur. In: Corinna Onnen-Isemann, dies. (Hrsg.): Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung. Frankfurt a. M. 2005, S. 171-186, hier S. 173.

der deterministischen Vererbungs- und Milieutheorie, hin befragt werden. Laut Onnen-Isemann und Rösch stehen die Schwesternkonstellationen „im größeren Kontext der Weiblichkeitsbilder eines Textes sowie der Geschlechterdiskurse der jeweiligen Zeit; vielfach lässt sich in der Rezeptionsgeschichte auch eine Rückopellung zwischen fiktionaler Darstellung und den historischen Befunden erhärten“.[15] Welche Bedeutung haben die zeitgenössischen Weiblichkeitsdiskurse und Weiblichkeitskonzepte auf die Präsentation der Schwesternfiguren? Ist die in der Forschung betonte, höchst ambivalente und dichotomische Aufteilung des Frauenbildes[16] in den literarischen Schwesternpaaren sichtbar?

In meiner Untersuchung unterscheide ich nach Gertrud Maria Rösch zwischen der biologischen, vertikal definierten Schwesternschaft, der Abstammung von den gleichen leiblichen Eltern bzw. von einem gemeinsamen Elternteil, und der emotionalen, horizontal-intendierten Schwesterlichkeit, der affektiven Bezugnahme, die sich in Worten und Betragen äußert.[17] Die beiden Begriffe differenzieren die in der Wortgeschichte angelegten Bedeutungen aus und sollen nicht synonym verwendet werden, deswegen sind sie für die Fragestellung des Themas ergiebig.[18] Ebenfalls wird in den lateinischen Termini zwischen *consanguinitas sororia,* der biologischen Verwandtschaft, und *amor sororius*, der schwesterlichen Liebe, der affektiven Bezugnahme differenziert.[19] Bereits der Aufklärer und Pädagoge Joachim Heinrich Campe versucht in seinem *Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutlichung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke* die Worte Schwesterlichkeit und Brüderlichkeit einzuprägen, da er die unterschiedliche Bedeutung von Schwesternschaft und Schwesterlichkeit, wie auch der Brüderschaft und der Brüderlichkeit betont:

> „Sollte nun Brüderlichkeit für brüderliche Gesinnung und brüderliches Benehmen gebilliget werden: so könnten wir, nach ebenderselben Ähnlichkeitsregel, auch Schwesterlichkeit für schwesterliche

[15] Rösch und Onnen-Isemann: Einleitung, S. 13-19, hier S. 14.

[16] Vgl. dazu: Inge Stephan: <Bilder und immer wieder Bilder>… Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur. In: Inge Stephan, Sigrid Weigel: Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Berlin 1983, S. 15-34, hier S. 26f.

[17] Gertrud Maria Rösch: Die unzärtlichen Schwestern. Zur Binnendifferenzierung des Weiblichen am Beispiel der Schwesterbeziehung. In: Peter Wiesinger (Hrsg.): Zeitenwende. Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Bd. 10. Bern [u.a.] 2003, S. 57-66, hier S. 58. Vgl. auch Rösch und Onnen-Isemann: Einleitung, S. 12-15.

[18] Vgl. Rösch: Die unzärtlichen Schwestern, S. 58; Rösch und Onnen-Isemann: Einleitung, S. 12.

[19] Vgl. Schwester. In: Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. 16 Bde. Leipzig 1854-1961, Bd. 9, Sp. 2606. Darauf weist auch Rösch hin: Rösch: Die unzärtlichen Schwestern, S. 58. Vgl. auch: Ann-Cathrin Harders: ‚Sororitas‘? – Überlegungen zu einem Konzept der Schwesterlichkeit im antiken Rom. In: Eva Labouvie (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln 2009, S. 243-262, hier S. 243-244.

> Gesinnung und schwesterliches Betragen bilden; ein Wort, für welches die Franzosen selbst ein gleichbedeutendes weder haben, noch ableiten können. Sie müssen daher, auch wenn von Weibern die Rede ist, des inneren Widerspruchs ungeachtet, gleichfalls Fraternité gebrauchen."[20]

Mit diesen Begriffen hat Campe den Nerv der Zeit getroffen und sie haben sich im Deutschen durchgesetzt. Wenn jedoch Brüderlichkeit von den Protagonisten der Französischen Revolution im politischen Sinne von Gleichheit und Freiheit festgeschrieben wird, dient Schwesterlichkeit im 18. Jahrhundert als Ideal der anderen Art[21]. Schwesterlichkeit wird mit positiven Werten wie Empathie, Mitgefühl, Nähe, Zusammenhalt, Treue und Hilfe verbunden[22] und als „eine Chiffre eingesetzt um altruistisches Verhalten glaubhaft machen zu können".[23] „Schwesterliches Verhalten erhält […] den Rang eines Ideals, denn es bezeichnet indirekt ein positiv besetztes menschliches Verhalten"[24] und diesen hohen Idealen sollten Figuren (und reale Frauen) gerecht werden. Die „biologisch-codierte Schwesternschaft" wird „mit altruistischen Tugendpostulaten der Aufklärung vermittelt und die Schwesterlichkeit wird als ein Beitrag zum Humanisierungsprogramm der bürgerlichen Gesellschaft vorgestellt".[25] Mit dem Adjektiv *schwesterlich*, das auf die Gesinnung und Eigenart einer Schwester zielt, sind ausgesprochen positive Aspekte wie Mitgefühl und Nähe verbunden.[26] Als Schwestern können, wie die Belege im Wörterbuch der Brüder Grimm zeigen, auch andere weibliche Verwandte oder Frauen, die zueinander in einer engen Beziehung stehen, bezeichnet werden."[27] In diesem Zusammenhang wäre hier zu erwähnen, dass die Frauenbewegung seit den 1960ern mit der Parole *Sisterhood is Powerfull* die Schwesterlichkeit die Frauen im Sinne der Gemeinsamkeit und Verbundenheit in einer unterdrückten geschlechtsbezogenen Position darzustellen versuchte. Gegenwärtig werden diese schwesterlichen Begriffe jedoch postmodern dekonstruiert, „indem der

---

[20] Joachim Heinrich Campe: Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutlichung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke. Ein Ergänzungsband zu Adelungs Wörterbuche. In zwei Bänden. Braunschweig 1801, S. 375, zit. nach: Harders: Sororitas, S. 243-244.

[21] Vgl. Onnen-Isemann, Rösch: Einleitung, S. 12.

[22] Vgl. Corinna Onnen-Isemann, Gertrud Maria Rösch: Schwesterherz Schwesterschmerz. Schwesterherz Schwesterschmerz. Schwestern zwischen Solidarität und Rivalität. Heidelberg 2006.
S. 23.

[23] Rösch: Die unzärtlichen Schwestern, S. 57.

[24] Corinna Onnen-Isemann, Gertrud Maria Rösch: Schwesterherz Schwesterschmerz. Schwestern zwischen Solidarität und Rivalität. Heidelberg 2006, S. 23.

[25] Onnen-Isemann, Rösch: Einleitung, S. 14.

[26] Rösch: Die unzärtlichen Schwestern, S. 58; Vgl. auch: Onnen-Isemann, Rösch: Einleitung, S. 12. Vgl. Deutsches Wörterbuch der Brüder Grimm, Bd. 9, Sp. 2606. Vgl. auch: Onnen-Isemann, Rösch: Schwesterherz Schwesterschmerz, S. 23-24. Ähnlich die Differenzierung der Termini Mutterschaft und Mütterlichkeit.

[27] Vgl. Onnen-Isemann, Rösch: Einleitung, S. 12. Vgl. die Bedeutung von 'Schwester' im Deutschen Wörterbuch der Brüder Grimm, Bd. 9, Sp. 2594ff.

ausschließlich positive Bedeutungsrahmen des Begriffs Schwesterlichkeit entmythisiert bzw. in Frage gestellt würde und somit auch Differenzen, Hierarchien, Konkurrenz zwischen Frauen nicht mehr tabuisiert sondern vielmehr thematisiert würden."[28]

Somit wird in den kulturellen Leitbildern der Aufklärungszeit auf die Schwestern(figuren) der Erwartungsdruck der Harmonie übertragen[29], obwohl die literarische Schwesternkonstellation, genauso wie die Brüderkonstellation, seit der Antike und Bibelzeit eine konfliktbeladene Beziehung bildet, wie es für die biblischen, antiken wie auch für die Schwestern im Märchen typisch ist. In der Brüderbeziehung lebt somit der Rivalitätstopos fort, der seit Kain und Abel, Romulus und Remus im Bruderzwist, Brudermord bzw. in der Bruderbeseitigung gipfeln kann[30], wie bereits zahlreiche Gründungslegenden zeigen.[31] Während die antiken, mythischen und märchenhaften Schwesternpaare als „Figuration des Konflikts"[32] dienen, wird in der Literatur des 18. Jahrhunderts von Aufklärung und Empfindsamkeit die geprägte Utopie der „Aufrichtigkeit, Wahrheit, Treue und Solidarität"[33] der Schwesternpaare entworfen. Die Schwesternbeziehung dient als „Personifikation der Harmonie"[34], als „harmonisches Gefüge" und ist „ganz das Gegenteil [...] vom Verbrechen".[35] Eine vorbildliche Präsentation harmonischer inniger Schwesternschaft und Schwesterlichkeit bietet in der darstellenden Kunst das berühmte *Doppelstandbild der Kronprinzessinnen Luise und Friederike von Preußen* von Johann

[28] Helga Völkening: „Dann sei dir darüber im Klaren, daß du auch ein Bruder bist." Prämissen, Implikationen und Funktionen Geschwister bezogener Terminologie, Rezeption und Metaphorik – Versuch einer disziplinübergreifenden Systematisierung. In: Ulrike Schneider, dies., Daniel Vorpahl (Hrsg.): Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in ihren soziokulturellen Kontexten. Frankfurt a. M. 2015, S. 15-64, hier S. 58. Weiterhin zitiert als Völkening: Versuch einer disziplinübergreifenden Systematisierung.

[29] Vgl. Onnen-Isemann, Rösch: Einleitung, S. 15.

[30] Elisabeth Frenzel: Brüder, die verfeindeten. In: Dieselbe: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 2008, S. 79-92. In den Brüder- und Schwesternpaaren des Alten Testaments werden zumeist die Jüngeren bevorzugt, so Abel gegenüber Kain, Josef wie auch der jüngste Benjamin vor seinen älteren Brüdern, Rachel gegenüber Lea. Vgl. Daniel Vorpahl: Geschwisterlichkeit als sozialethische Matrix des Volkes Israels. In: Ulrike Schneider, Helga Völkening, ders. (Hrsg.): Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in ihren soziokulturellen Kontexten. Frankfurt a. M 2015, S. 85-103, hier S. 85- 86.

[31] In den slawischen Gründungslegenden erscheinen öfters auch Schwestern, wie drei Schwestern in der Legende über die Gründung von Prag, vgl. *Libussa* von Franz Grillparzer. Zu bemerken wäre, dass hier – wie im Märchen - die jüngste Schwester die klügste ist und eben sie den Thron nach dem Tod des Vaters übernimmt. Darauf gehe ich noch ein.

[32] Shamma Shahadat: Schwesternmord. Poetik, Politik und Gender in der polnischen Romantik. In: Ingrid Hotz-Davies, dies. (Hrsg.): Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt: Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur. Bielefeld 2007. S. 234-256, hier S. 245.

[33] Onnen-Isemann, Rösch: Einleitung, S. 15

[34] Shahadat: Schwesternmord, S. 245.

[35] Ebd., S. 237.

Gottfried Schadow (1795-1797).[36] Die körperliche Symbiose durch Umarmung und Distanz durch den verweigerten Blickkontakt entspricht der Ambivalenz der Schwesternbeziehung zwischen Autonomie und Verbundenheit. „In der Balance zwischen Verschmelzungs- und Selbständigkeitsbestrebungen neigt sich“ jedoch „die Waagschale für den weiblichen Menschen eher zu Bindung und Symbiose“.[37] Dieses Marmorbild wurde zum Vorbild zahlreicher späterer Schwesternbildnisse und der Darstellung der Schwesternfreundschaft.[38]

Im Rahmen der Etablierung des Bürgertums, der Privatisierung des Familienlebens und der starken Akzentuierung der Familie als Gefühls- und Werteverband, sowie mit der Festschreibung der Geschlechtercharaktere, nahm auch die Schwesternbeziehung in der Literatur des 19. Jahrhunderts andere Qualitäten an.[39] Einerseits wird zumeist eine innige Bindung der Schwestern, die stark und zwillingshaft aneinander gebunden sind, dargestellt, andererseits verfestigt sich in den Schwesternfiguren eine strikte äußerliche und charakterliche Antithetik.[40] Darüber hinaus „verschränken sich“ in den ungleichen Schwesternfiguren „Stereotypen aus dem Weiblichkeitsdiskurs des 19. Jahrhunderts mit einem ebenso typischen Oppositionspaar aus der Psychogenese der Schwesterbeziehung“.[41] Nach Bartl verkörpern die ungleichen Schwesternfiguren die kulturell-codierten Gegensätze von Mann und Frau, beziehungsweise ergeben sie zusammen das Ideal androgyner Ganzheit.[42]

Sucht man nach zeitlichen Höhepunkten der Schwesternthematik in der deutschen Literatur, lassen sich einige Schwerpunkte sehen: Dichtung der Empfindsamkeit, des späten 18. Jahrhunderts, Literatur um 1800, Literatur der 1830er und 1840er, das Fin de siècle.[43] Insbesondere in den 1830er und 1840er finden sich vermehrt literarische Schwesternpaare.[44] Man kann hier, in Anlehnung auf die von David Sabean attestierte kulturelle Geschwisterobsession in der Epoche 1740-1840[45], von Schwesternobsession um

[36] Vgl. Onnen-Isemann, Rösch: Schwesterherz Schwesterschmerz, S. 31.
[37] Bettina Baumgärtel: Angelika Kaufmann und der Freundschaftskult der Künstlerinnen. Bildtypologien der Freundschaft. In: Labouvie (Hrsg.): Schwestern und Freudinnen, S. 221-240, hier S. 238.
[38] Vgl. ebd., S. 237-239.
[39] Onnen-Isemann, Rösch: Einleitung, S. 15.
[40] Vgl. Andrea Bartl: Ungleiche Zwillinge. Adalbert Stifters *Zwei Schwestern* - mit einem anthropologischen Seitenblick auf Ernst von Feuchtersleben. In: Onnen-Isemann, Rösch (Hrsg.): Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung. Frankfurt a.M. 2005, S. 153-169.
[41] Vgl. Rösch: Die unzärtlichen Schwestern, S. 63.
[42] Vgl. Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 155.
[43] Vgl. ebd., S. 153.
[44] Ebd.
[45] David Sabean: Inzestdiskurse vom Barock bis zur Romantik. In: L'Homme 13 (2002), Heft 1, S. 7-28, hier S. 9.

1840 im realen Leben, in der Literatur und in der darstellenden Kunst sprechen.[46] Bemerkenswerterweise stammen aus der Zeit um 1840 reale eng-verbundene Schwesternpaare und Schwesterngruppen, die im kulturellen Gedächtnis verankert sind bzw. die heute noch bekannt sind. Unter den „deutschen Schwestern" wäre hier das engste Verhältnis der Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848) zu ihrer älteren Schwester Jenny von Droste zu Hülshoff (1795-1859)[47], der Porträtmalerin Caroline Bardua (1781-1864) zu ihrer Schwester Wilhelmine (1798-1865) wie auch der Kaiserin Elisabeth von Österreich (1837-1898) zu ihrer Schwester Helene (1834-1890)[48] zu nennen. Im biographischen Kontext sind für diese Zeit somit auffallend enge Beziehungen der Autorinnen und Künstlerinnen sowie prominenter Frauen mit ihren Schwestern anzutreffen. Unter den schreibenden, innig-verbundenen Schwestern wären hier vor allem die berühmten Schwestern Brontë zu nennen, die ebenfalls in den 1840ern publizierten. Charlotte (1816-1855), Emily (1818-1848) und Anne Brontë (1820-1849) veröffentlichten unter den Pseudonymen der Brüder Curris, Ellis und Acton Bell ihre Gedichte, P*oems* (1846), wie auch ihre ersten Romane im Jahre 1847: die älteste Charlotte war die Autorin von *Jane Eyre,* Emily von *Wuthering Heights*, Anne von *Agnes Grey*.[49]

An dieser Stelle wäre das Phänomen der sogenannten dichtenden Familien zu erwähnen, in denen viele Geschwister bzw. Schwestern einer Familie (Schwestern Brontë, Geschwister Georg, Wilhelm, Ludwig und Luise Büchner; Schwestern Luise Aston und Eulalie Merx) nachweislich schriftstellerisch tätig waren oder Familien, in denen über Generationen die Schreibtradition der Frauen anhält, um Anna Louisa Karsch, ihre Tochter Caroline von Klecke und ihre Enkelin Helmina von Chézy oder Sophie La Roche, ihre Enkelin Bettina von

[46] Hier wären zum Beispiel zahlreiche Porträts von Schwesternpaare, Schwesterntrios und Schwesterngruppen aus den 1840ern vom amerikanischen Maler Thomas Sully zu nennen, unter denen *The Coleman Sisters* 1844) zu den bekanntesten zählen.

[47] Jenny (eigentlich Maria Anna) von Droste zu Hülshoff, verh. von Laßberg (1795-1859), war die zwei Jahre ältere Schwester und die wichtigste Vertraute der Dichterin, die bei ihr auf der Burg Meersburg einen bedeutenden Teil ihrer Werke schrieb und in ihrer Obhut starb. Sie verfertigte Abschriften und half bei der Herausgabe der Werke der Dichterin. Die ältere Droste war selbst in der Malerei begabt und von ihr stammen viele Porträts der Dichterin. Sie führte langjährige Briefkorrespondenz mit Wilhelm Grimm und lieferte ihm einige Märchen. Vgl. http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/jenny-von-droste-huelshoff/. Vgl. auch: Doris Maurer: Annette von Droste-Hülshoff. Biographie. Meersburg 2004.

[48] Vgl. Sigrid Maria Größing: Zwei Bräute für einen Kaiser. Sisi und ihre Schwester Nené Regensburg 1999.

[49] Ihr Vater, Patrick Brontë, war schriftstellerisch tätig. Ihre Mutter, Maria Branwell (1783-1821) und die zwei ältesten Schwestern Maria und Elizabeth sind frühzeitig gestorben. Die Schwester der Mutter, Elizabeth Branwell erzog die Geschwister Brontë. Der einzige Bruder der Schwestern war Branwell Brontë, der als Künstler zu wirken versuchte. Zum Leben und zu den Werken der Schwestern Brontë gibt es eine sehr reiche Literatur , vgl. Elsemarie Maletzke: Das Leben der Brontës. Frankfurt 1998.

Arnim geb. Brentano und deren Tochter Gisela von Arnim zu nennen.[50] Die Familie wird zur kollektiven literarischen Sozialisationsinstanz.[51]

Es fällt auf, dass neben den dichtenden Schwestern noch häufiger malende Schwestern vorzufinden waren. Bettina Baumgärtel unterstreicht, dass unter den Künstlerinnen, „der hohe Prozentsatz der Schwesternbindungen" auffällt.[52] So kann man bereits im späten 18. Jahrhundert als Malerinnen tätige Schwestern Anna Rosina de Gasc (1713-1783) und Anna Dorothea Therbusch (1721-1782), beide geborene Lisiewska nennen.[53] Zu betonen ist, dass die künstlerischen Schwesternpaare oft sehr eng verbunden waren, so hatte die Malerin Ludovike Simanoviz (1759-1827) ein symbiotisches Verhältnis zu ihrer Schwester Johanna.[54] Nicht selten bildeten die künstlerisch-tätigen Schwestern eine Lebens- und Arbeitsgemeinschaft, so die Bildhauerin Angelica Bellonata Facius (1806-1887) und ihre Schwester Bertha, die lange in Weimar unter einem Dach zusammenlebten.[55] Besonders auffallend ist die innige bis ins Alter dauernde Freundschafts- und Lebensgemeinschaft der bereits erwähnten Porträtmalerin Caroline Bardua und ihrer Schwester Sängerin Wilhelmine, die gemeinsam lebten und reisten.[56] Die Schwestern Bardua führten 1843-1848 gemeinsam mit den Schwestern Maxe, Armgart und Gisela von Arnim, den Töchtern der Bettina von Arnim einen Kunst- und Literatenkreis für Frauen in Berlin, den „Kaffêter"(Kaffee-Fête).[57] Die Ideale der Freundschaft, Geselligkeit und Schwesterlichkeit wurden somit häufig in der biologischen Schwesternschaft realisiert.

Die Schwesternobsession ist ebenfalls um 1840 in der Literatur zu bemerken: In den 1830er und 1840er häufen sich in literarischen Texten zahlreiche ungleiche Schwesternpaare. Es sollte damit untersucht werden, ob die Akkumulation der

[50] Vgl. Germaine Goetzinger: Die Situation der Autorinnen und Autoren. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zum Gegenwart. Bd. 5: Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. München 1998, S. 38-59, hier S. 44.
[51] Ebd.
[52] Bettina Baumgärtel: Angelika Kaufmann und der Freundschaftskult der Künstlerinnen. Bildtypologien der Freundschaft um 1800. In: Eva Labouvie (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln 2009, S. 221-242, hier S. 226.
[53] Baumgärtel: Angelika Kaufmann und der Freundschaftskult, S. 223.
[54] Ebd., S. 226.
[55] Vgl. ebd.
[56] Vgl. ebd., S. 226-227.
[57] Ebenda, S. 225. Vgl. Christa Diemel: Adelige Frauen im bürgerlichen Jahrhundert. Hofdamen, Stiftsdamen, Salondamen 1800-1870. Frankfurt a. M. 1998; Petra Wilhelmy: Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert. Münster 1987, S. 182ff. Bärbel Kovalewski: Caroline Bardua 1781-1864. Eine Künstlerbiographie. Berlin 2008.

gegensätzlichen Schwesternfiguren in Verbindung mit der „Zwiespältigkeit“[58] der Epoche „im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution“ (Friedrich Sengle) gebracht werden kann, in der restaurative und revolutionäre Tendenzen geradezu strukturierend waren. Deshalb lege ich einen der Schwerpunkte meiner Forschung auf die zahlreichen Schwesterntexte der Restaurationszeit bzw. des Vormärz und des Biedermeiers. Ein besonderes Augenmerk gebührt im diesem Zusammenhang den Autorinnen dieser Zeit, in deren Werken die Präsenz zweier antagonistischer Schwesternfiguren kennzeichnend ist.[59] In den Texten der deutschen und österreichischen Autorinnen wie Caroline de la Motte Fouqué, Caroline Pichler, Luise Mühlbach, Ida Hahn-Hahn, ist die Schwesternkonstellation geradezu strukturgebend.

In den Schwesternkonstellationen würden nach Rösch und Onnen-Isemann immer wieder typische Eigenschaften und wiederkehrende Situationen dargestellt und „[f]rappierend ist dabei die große Ähnlichkeit zwischen den in Literatur, Film und bildenden Kunst entworfenen Schwesternkonstellationen und den realhistorischen Beziehungsmustern wie sie in Biographien, Autobiographien und in den Human Interest Stories der Medien geboten werden“[60]. Aber wie die literarischen Schwestern bisher in der Forschung stiefmütterlich behandelt wurden, fristeten auch die realen Schwesternbeziehungen bis um 2000 in den Geschichts- und Sozialwissenschaften ein Schattendasein.[61]

Wie in anderen Wissenschaften, wurden die Geschwister bisher in der Psychologie und Soziologie geschlechtsspezifisch (Brüder-Schwestern) nicht ausreichend differenziert, vorwiegend der Geburtenrangfolge nach erforscht, und erst in den neuesten Forschungen werden die Schwesternkonstellationen genauer untersucht. Die jüngste Studie bildet eine soziologische Untersuchung von Vera Bollmann über die lebenslangen Schwesternbeziehungen anhand der Interviews mit den älteren Frauen.[62] Bollmann stellt

[58] Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Die deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, Bd. 1. Stuttgart 1971, S. 2.
[59] Vgl. Renate Möhrmann: „Die Teilnahme der weiblichen Welt am Staatsleben ist eine Pflicht!“ - Frauenrechte – Menschenrechte. Vormärzautorinnen ergreifen das Wort. In: Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann (Hrsg.): Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 1999, S. 377-402, hier S. 383.
[60] Onnen-Isemann, Rösch: Einleitung, S. 7.
[61] Vgl. dazu: Labouvie: Zur Einstimmung und zum Band; Corinna Onnen-Isemann: Geschwisterbeziehungen aus soziologischer Perspektive In: Dies., Rösch: Schwestern, S. 23-36, insbesondere S. 23-24.
[62] Vera Bollman untersucht in ihrer soziologischen Forschung Schwesternbeziehungen der älteren Frauen, vgl. Vera Bollmann: Schwestern. Interaktion und Ambivalenz in lebenslangen Beziehungen. Wiesbaden 2012. (Zugl. Diss. Univ. Vechta 2011).

fest, dass Geschwister durchaus eine „unabhängige und eigenständige, intragenerationale horizontale Bindung"[63] hätten, was einen Gegensatz zu der bisherigen Perspektive auf die Geschwisterbeziehungen darstellt, die „als familiäre Subsysteme in ihren Verbindung zu den Eltern" gesehen werden[64]. Die Grundthese von Bollmann ist, dass Geschwisterschaft weniger „biologischen Regeln" als vielmehr „sozialen Erwartungen" folge.[65] Schwesternschaft sei nach Bollmann „soziale Konstruktion" und „gesellschaftliches Produkt sozialhistorischer Prozesse".[66] In dieser Richtung geht auch das Plädoyer von Ute Frevert. Denn Frevert meint, dass „Gefühle als sozial bestimmt und stets im Kontexte sozialer Praktiken zu analysieren [sind]"[67]. Andererseits wird darauf hingewiesen, dass die Konstatierung von der Emotionalisierung der Familie bzw. Aufheizung der familialen Gefühle seit dem 18. Jahrhundert mit Vorsicht verwendet werden sollte, denn Gefühle öffentlich nicht zeigen, bedeutetet noch nicht, dass die Gefühle nicht erlebt werden: „Die Nichtöffentlichkeit von Emotionalität in der Frühen Neuzeit darf nicht verwechselt werden mit einer geringeren Emotionalität".[68] Die schwesterliche Beziehung sei eine „Konstruktion weiblicher Subjektivität" und bedingt die „weibliche und familiale Identität".[69] Bollmann betont, dass die Geschwisterbeziehung eine dauerhafte und zumeist die zeitlich längste Bindung im Lebenslauf eines Menschen darstellt. Somit wird der Blick „nicht mehr nur auf die frühen Entwicklungsstufen, sondern auf spätere Abschnitte und die gesamte Lebensspanne" gerichtet.[70] Die Geschwisterbeziehung bleibt über den Lebenslauf hinweg innerhalb des Verwandtschaftssystems die einzige Konstante, während vertikale Verwandtschafts- oder Schwiegerbeziehungen zu Eltern, Kindern und Ehegatten einer größeren Instabilität

[63] Bollmann: Schwestern, S. 20.
[64] Dies kritisiert bereits Onnen-Isemann, vgl. Onnen-Isemann: Geschwisterbeziehungen aus soziologischer Perspektive, S. 24.
[65] Bollmann: Schwestern, S. 32.
[66] Ebd., S. 12.
[67] Vgl. Ute Frevert: Angst vor Gefühlen? Die Geschichtsmächtigkeit von Emotionen im 20. Jahrhundert. In: Paul Nolte, Manfred Hettling, Frank-Michael Kuhlemann, Hans-Walter Schmuhl (Hrsg.): Perspektiven der Gesellschaftsgeschichte. München 2000, S. 95-111, hier S. 97. Zit. nach Margareth Lanzinger: Schwestern-Beziehungen, S. 266. Fußnote. Auch Liebe und ökonomische Kalküle schließen sich nicht notwendige aus. Vgl: Hans Medick, David Warren Sabean (Hrsg): Emotionen und materielle Interessen. Sozialanthropologische und historische Beiträge zur Familienforschung. Göttingen 1984.
[68] Zimmermann, Zimmermann: Familiengeschichten – Familienstrukturen in biographischen Texten: zur Einführung. In: Dies (Hrsg.): Familiengeschichten, S. 15 Fußnote. Hierzu wird auch die Trauer erwähnt.
[69] Ebd., S. 42
[70] Hartmut Kasten: Geschwisterbeziehung. Bd 1. Göttingen 1993. S. 11.

unterliegen.[71] „Sowohl die Identifikation mit als auch die Bindung zur Schwester“ werden trotz weniger Kontakte in bestimmten Lebensphasen, was nicht als mangelnde emotionale Nähe gedeutet werden sollte, „eher über eine symbolische Dimension erzeugt, indem zum einen periodisch oder zu bestimmten Anlässen Kontakt durch Besuche, Briefe oder Telefongespräche aufrecht erhalten, zum anderen bei Bedarf jederzeit Hilfe und soziale Unterstützung geleistet wird.“[72] Aufgrund der Verschiebung der Altersstruktur und des steigenden Anteils älterer Menschen in der Gesellschaft gilt den Geschwisterbeziehungen ein besonderes Interesse, denn die Studien zeigen, dass im hohen Alter erneut eine tiefere emotionale Schwesternbindung entsteht.[73]

Die psychologischen und familiensozialen Forschungen haben inzwischen nachgewiesen, dass Schwestern bei der Geburt eines Geschwisters anders als Brüder reagieren: Sie übernehmen schnell eine „verantwortungsvolle Rolle im Rahmen von Familienpflichten“ bzw. die Eltern erziehen die Töchter „zu mehr Familiensinn“[74]; erstgeborene Brüder fühlen sich eher durch einen Bruder entthront als durch eine Schwester.[75] Die Forschungen belegen, dass die Eltern geschlechtsspezifisch durch die Geschwisterbeziehung erziehen; von Schwestern wird erwartet, dass sie die Mutterrolle übernehmen und das Geschwister fürsorglich behüten, was besser gegenüber den jüngeren Schwestern (als jüngeren und rivalisierenden Brüdern) gelingt.[76] Wenn eine ältere Schwester eine oder mehrere Schwestern hat, „kann es von der späten Kindheit an zur Konkurrenz um die Zuwendung des Vaters kommen. Sie hat zugleich den jüngeren Schwestern eine Führungsrolle und, je nach Altersabstand, auch Aufsichtspflichten“[77]. Bei drei und mehr Schwestern ergeben sich Rivalitäten in den Beziehungen; hat die ältere Schwester nur einen Bruder, braucht sie um die Zuwendung des Vaters nicht konkurrieren und kann sich mit der Mutter als Frau identifizieren.[78]

---

[71]Vera Bollmann: Ältere Frauen und ihre Schwester. Eine soziologische Annäherung, In: Eva Labouvie: (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln 2009, S. 283-302, hier S. 293.

[72] Bollmann: Ältere Frauen und ihre Schwester, S. 293.

[73] Ebd., S. 292.

[74] Elisabeth Schlemmer: Wie erleben Mädchen und Jungen die Geburt eines Geschwisters? – Sozialemotionale Kompetenz und Leistungsverhalten aus Elternsicht. In: Corinna Onnen-Isemann, Gertrud Maria Rösch (Hrsg.): Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung. Frankfurt a. M. 2005, S. 37-64. hier S. 53-54.

[75] Vgl. ebd., S. 53.

[76] Vgl. ebd., S. 56-57.

[77] Peter Kaiser: Schwestern im familialen Systemkomplex. In: Corinna Onnen-Isemann, Gertrud Maria Rösch (Hrsg.): Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung. Frankfurt a. M. 2005, S. 65-88, hier S. 78.

[78] Ebenda.

Seitens des familialen und sozialen Umfelds wird von den Schwestern familiärer Zusammenhalt und Harmonie erwartet.[79] Schwestern (wie auch Schwesternfiguren) stehen damit unter einem doppelten Harmoniezwang, zum einen sind sie biologisch verbunden, und zum anderen sind sie Frauen, sie sollten sich weiblich (fürsorglich, zusammenhaltend) verhalten: Familiärer Zusammenhalt und Harmonie werden von den Schwestern, aber viel weniger von den Brüdern erwartet.[80] Zweitens werden die Schwestern durch Vergleich (der Eltern, der anderen Verwandten, der Umgebung) beschrieben, klassifiziert und bewertet.[81] Simone Beauvoir betont in ihren *Memoiren einer Tochter aus gutem Hause*: „Ich war für meine Eltern ein neues Erlebnis gewesen; meine Schwester hatte weit viel größere Mühe, sie in Staunen zu setzen oder aus der Fassung zu bringen; mich hatte man noch nicht mit niemandem verglichen, sie aber verglich jeder bestimmt mit mir."[82] Somit weist Beauvoir darauf, dass die Eltern die beiden Schwestern miteinander vergleichen, andererseits wird hier sichtbar, dass sie sich selbst mit ihrer Schwester vergleicht. Die Schwestern selbst sehen sich im ‚Wechselspiegel' der Unterschiede und Ähnlichkeiten, was Fishel als „die Faszination des Spiegelbildes gegenüber dem Reiz des Andersartigen, des Abenteuers des Unbekannten" bezeichnet, und womit sie ihre Identitätsbildung gegenseitig beeinflussen.[83]

Die psychologischen Forschungen haben inzwischen bewiesen, dass sich die Schwestern in ihrer Persönlichkeitsbildung gegenseitig beeinflussen.[84] Walter Toman kam zu Ergebnis, dass die ältesten Geschwister und Einzelkinder in der Regel ihren jüngeren Geschwistern intellektuell überlegen seien, während den jüngeren zumeist eine größere Kompetenz im sozialen Bereich zugesprochen wird, andere Forscher haben hingegen Unterschiede nur in Bezug auf soziale Kontaktfähigkeit zwischen Erst- und Zweitgeborenen feststellen können.[85] Die Engführung auf die Geburtsfolge in der Forschung wird jedoch gegenwärtig stark kritisiert, neben anderen Faktoren, wie die Gesamtzahl der Geschwister, der Altersabstand

[79] Vgl. dazu: Peter Kaiser: Schwestern im familialen Systemkontext, S. 16, S. 24.
[80] Onnen-Isemann, Rösch: Schwesterherz Schwesterschmerz, S. 19.
[81] Dies betont insbesondere Fishel: Schwestern, passim.
[82] Zit. nach. Onnen-Isemann, Rösch: Schwesterherz, S. 19. Die jüngere Schwester war Hélène de Beauvoir, später geschätzte Malerin.
[83] Fishel: Schwestern, S. 201.
[84] Vgl. Peter Kaiser: Schwestern im familialen Systemkontext, S. 65-88.
[85] Vgl. Helga Völkening: Themen, Kontexte und Perspektiven sozial- und individualpsychologischer Geschwisterforschung – Ein Überblick. In: Ulrike Schneider, dies., Daniel Vorpahl (Hrsg.): Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in ihren soziokulturellen Kontexten. Frankfurt a.M. 2015, S. 65-82, hier S. 68. Vgl. Bollmann: Schwestern, S. 33ff. Vgl. Walter Toman: Familienkonstellationen. Ihr Einfluss auf den Menschen. München 2002. König stellt hingegen keine signifikante Zusammenhänge, vgl. Karl König: Brothers and Sisters. A Study in Child Psychology. New York 1963.

und Geschlecht, sollten individuelle Persönlichkeitsmerkmale, Fähigkeiten und Eigenschaften berücksichtigt werden.[86]

Emotionale Verbundenheit und Intimität wird vor allem hinsichtlich geschlechtshomogener Geschwister(paare) mit geringem Altersabstand, und hier vor allem bezogen auf Schwestern konstatiert.[87] Die Schwestern ständen sich am nächsten, wie eine Studie von Bert N. Adams belegt: So nannten 60 % der Befragten Verbundenheit, um ihr Schwesternverhältnis zu charakterisieren.[88] Die Solidarität, gegenseitige Hilfe und Unterstützung, zeichnen sich „dadurch aus, dass die Geschwister ihre Identität wechselseitig während des ganzen Lebens beeinflussten, dass sie sich miteinander identifizierten, sowie zu opfern und Verpflichtungen bereit waren".[89] Die Geschwisterbeziehung hat eine Wechselbeziehung von „Identifikation und Differenzierung"[90] als charakteristische polare Grundstruktur:

> „Bei Geschwisterpaaren mit starker Identifikation kann es so weit gehen, dass die Geschwister eine symbiotische Einheit bilden und kaum Individualität erkennen lassen. Im Gegensatz dazu gibt es Geschwister, die sich kaum miteinander identifizieren und sich dadurch wechselseitig beeinflussen, dass sie Merkmale des anderen für sich ausschließen."[91]

Die ältere Schwester bzw. der ältere Bruder fungiert als Vorbild, mit dem sich die jüngeren Geschwister auseinandersetzen müssen, entweder wird das Vorbild als bewundertes und nachahmenswertes angenommen und imitiert[92] oder wird abgelehnt. An die älteren Schwestern (als auch an die älteren Brüder) wird darüber hinaus eine höhere Erwartung der Verantwortung und der Fürsorge für die jüngere Geschwister gestellt.[93] Die älteren Schwestern beeinflussen laut den empirischen Befunden die soziale und kognitive Entwicklung der jüngeren Geschwister zumeist positiv, indem sie jene anleiteten, lehrten und prägten[94] oder als Mentorinnen fungierten.[95] Den gleichgeschlechtlichen Geschwistern

---

[86] Vgl. Völkening: Themen, Kontexte, S. 69. Vgl. dazu: Gunther Klosinski (Hrsg.): Verschwistert mit Leib und Seele. Geschwisterbeziehungen gestern - heute – morgen. Tübingen 2000, S. 12f., Ulrich Schmidt-Denter: Soziale Beziehungen im Lebenslauf. Lehrbuch der sozialen Entwicklung. Weinheim, Basel 2005, S. 55.
[87] Vgl. Völkening: Themen, Kontexte, S. 76.
[88] Vgl. Schmidt-Denter: Soziale Beziehungen, S. 65.
[89] Ebd. S. 64.
[90] Ebd. S. 59.
[91] Ebd. S. 60.
[92] Vgl. Manfred Cierpka: Unterschiede und Gemeinsamkeiten bei Geschwistern. In: Hans Sohni (Hrsg.): Geschwisterlichkeit. Horizontale Beziehungen in Psychotherapie und Gesellschaft. Göttingen 1999, S. 10-31, hier S. 22.
[93] Vgl. Kaiser: Schwestern, S. 83. Bollmann weist auf den Einfluss der geschlechtsspezifischen Normen auf die Biographien von Schwestern hin, Bollmann: Schwestern, S. 79.
[94] Kaiser: Schwestern, S. 77.

mit geringem Altersabstand wird ein höheres Maß an Rivalität aber auch engere Verbundenheit und Nähe zugeschrieben als gemischtgeschlechtlichen Geschwisterpaaren mit einer größeren Altersdistanz. Bei Jungen sei die Konkurrenz vorherrschend[96], während bei den Schwestern die Konflikte latent vorhanden seien, aber auch die Nähe und Solidarität werden vorrangig betont.[97]

In den gleichgeschlechtlichen Geschwisterdyaden, in denen starke Identifikation vorhanden war bzw. in denen sie durch Rollenzuweisung geprägt war, entstehe auch ab dem sechsten Lebensjahr „das Bedürfnis der Abgrenzung und der De-Identifikation bezüglich des geschwisterlichen Gegenübers und somit die Betonung und Ausbildung eigener Persönlichkeitsmerkmale".[98] Die eigene Charakterisierung wird laut Manfred Cierpka oft anhand von Vergleichen zu den Geschwistern formuliert, wobei Unterschiede eher betont bzw. häufiger angeführt werden, während Gemeinsamkeiten seltener erwähnt werden.[99] Darauf weist in Bezug auf Schwestern bereits Fishel hin, die auch ein „Bedürfnis nach Verschiedenheit" und „Ausleben" der Ähnlichkeit konstatiert.[100] „[E]ines der wichtigsten Motive, warum sich jedes Geschwister gegenüber den anderen möglichst unterscheiden will" sei „Nischenspezialisierung" bzw. Vermeiden der Nischenüberlappung im familiären System.[101]

Von den Schwestern wird jedoch seitens des sozialen Umfelds erwartet, dass sie sich ähnlich verhalten.[102] Man kann hier von der Rollenzuweisung bzw. von der geschlechtsspezifischen Sozialisation ausgehen, die „homogenisierend wirke bzw. wirken könne".[103] Vera Bollmann konstatiert in ihrer Untersuchung zur Schwesternbeziehung:

> „Ein enger Altersabstand in der Kindheit hingegen evoziert häufig Nähe zwischen Schwestern, dies allerdings auch deshalb, weil sie von der Außenwelt als Paar (spacing) wahrgenommen werden, denen ähnliche Verhaltenserwartungen und -muster zugeschrieben werden. Diese frühe Prägung durch eine

[95] Kaiser: Schwestern, S. 83, Bollmann: Schwestern, S. 40.
[96] Hartmut Kasten: Die Geschwisterbeziehung Bd. 1, Göttingen 1993, S. 167.
[97] Bollmann: Schwestern, S. 51.
[98] Völkening: Themen, Kontexte, S. 77. In Anlehnung an: Cierpka: Unterschiede, S. 11. Schmidt-Denter: Soziale Beziehungen, S. 53.
[99] Cierpka: Unterschiede, S. 11. Angabe nach Völkening, S. 77.
[100] Fishel: Schwestern, S. 146.
[101] Vgl. Cierpka: Unterschiede, S. 16. Nach Frank Sulloway führe die Nischenbildung der jüngeren Geschwister dazu, dass die jüngeren Geschwistern alternative Nischen finden müssten, somit sie öfters unter den Rebellen, Erneuerern und Entdeckern vertreten seien, wenn eine überdurchschnittlich hohe Zahl bekannter Führungspersönlichkeiten unter den Erstgeborenen war. Frank Sulloway: Der Rebell der Familie. Geschwisterrivalität, kreatives Denken und Geschichte. Berlin 1997.
[102] Onnen-Isemann, Rösch: Schwesterherz Schwesterschmerz, S. 18.
[103] Völkening: Themen, Kontexte, S. 77.

von außen rhythmisierende Alterstradierung führt dazu, dass sich zwei Schwestern als ähnlich empfinden und bestätigen bzw. reproduzieren die Norm durch Rollenübernahme."[104]

Gegen diese gängige Erwartung bzw. Vorstellung erweist sich jedoch – in den realen wie auch fiktionalen Schwesternbeziehungen –, dass die Schwestern durch Verschiedenheit bzw. Andersartigkeit charakterisiert werden. Für die meisten Schwesterntexte der unterschiedlichen Epochen ist die Gegensätzlichkeit der Schwesternfiguren das bestimmende Thema.[105] So schreibt Caroline Pichler über ihre Schwesternfiguren: „ Wirklich war auch, wie in ihrem Äußern so in ihrem Innern, eine so gänzliche Verschiedenheit zwischen den beyden Mädchen, daß man sie kaum für die Schwestern gehalten hätte".[106] Diese Gegensätzlichkeit ist bereits in den biblischen und mythischen Konstellationen auffallend. Darum sollten die biblischen, antiken und „märchenhaften" Schwesternkonstellationen dargestellt und untersucht werden, inwieweit sie als kulturelle Leitbilder dienen. Es gilt zu untersuchen, ob für die Präsentation von Schwesternfiguren „eine verdeckte Allegorisierung, d. h. die Vermittlung der Figuren mit biblischen und mythischen Aspekten, und die Vermittlung mit den gegenwärtigen Geschlechterbilder"" auffallend sei, worauf Rösch hinweist.[107]

Zweitens soll die Darstellung der Schwesternbeziehung untersucht werden. Werden in der Schwesternbeziehung eine ausgeprägte Geschwisterrivalität, Konkurrenz, oder Solidarität und Zusammenhalt zumeist thematisiert? Welche Konflikte treten in den Schwesternkonstellationen auf? Welche Rolle spielt die Schwesternbeziehung bei der Identität und der Persönlichkeitsentwicklung der Schwesternfiguren?

Drittens sollte erforscht werden, wie die Schwesternfiguren auf der Erzählebene präsentiert werden. Wie werden die Schwestern dargestellt, bewertet bzw. hierarchisiert? Laut Rösch werden die Schwesternfiguren in der Darstellung vorrangig durch die

[104] Bollmann: Schwestern, S. 233

[105] Darauf wird in der Schwesternforschung bei Fishel, den Schwestern Kraus, Rösch und Onnen-Isemann mehrmals hingewiesen. Auch die Arbeiten, die sich mit anderen Aspekten der Texte, in denen die Schwesternfiguren im Mittelpunkt stehen, beschäftigen, betonen die Gegensätzlichkeit der Schwestern als „das bestimmende Thema", so Joseph Nadler für *Zwei Schwestern*, Arnold-de Simine für *Magie der Natur*, Müller-Adams für *Dornen und Blüthen des Lebens* und *Magie der Natur*.

[106] Caroline Pichler: *Die Belagerung Wiens*, Wien 1824, S. 9. „ In ihrem Innern herrschte derselbe Contrast", ebd., S. 11.

[107] So bei Rösch in der Analyse der Schwestern-Romane der späten 1990er. Vgl. Gertrud Maria Rösch: Auf der Suche nach der anderen. Schwesternbeziehungen in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Corinna Onnen-Isemann, dies. (Hrsg.): Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung. Frankfurt 2005, S. 171-185, hier S. 184.

Erzählerperspektive hierarchisiert.[108] Werden die beiden Schwesternfiguren als Sympathieträgerinnen präsentiert? Letztlich sollte die Symbolik der Schwesternbeziehung und der Schwesternpaare untersucht werden. Können die Figuren als Repräsentanten bestimmter Prinzipien, Maximen und Lebenswege gelten?

Darüber hinaus sollten die typischen Handlungsverläufe der Schwesterntexte des 19. Jahrhunderts und die wiederkehrenden Schwesternmodelle analysiert werden. Welche Handlungsschemata sind für die Schwesterntexte typisch? Welche Schwesternmodelle bzw. Schwesterntypen werden gestaltet? Lässt sich in der Konstruktion von Modellen eine wiederkehrende Strategie der Gegensätze belegen, die in der Schwesternforschung unterstrichen wird? Tritt in der deutschsprachigen Literatur für die englischen Texte laut Brown attestierte typische Problematik der Wahl zwischen den Schwestern auf?

Anhand der ausgewählten Romane und Erzählungen erarbeite ich einen Diskurs von Schwesternschaft und Schwesterlichkeit, der noch heute das Denken und Schreiben über die Schwesternbeziehung bestimmt. Mit der Schwesternbeziehung, so Onnen-Isemann und Rösch sind traditionell verfestigte gesellschaftliche Zuschreibungen, Vorstellungen und Ideale der Harmonie, ähnlicher Verhaltensweisen und Zusammengehörigkeit verbunden, andererseits orientiert sich die Schwesterndarstellung im zeit- und geistesgeschichtlichen Kontext am jeweils historisch-kulturell vermittelten Familien- und Frauenbild.[109] In der Beschäftigung mit der Familienproblematik geht es um „die intensive Auseinandersetzung mit Familienkonstrukturen und Geschlechterordnungen“ der Zeit, „dies kann bestätigend, reflektierend, abweisend geschehen“.[110] Somit gilt es zunächst die soziohistorischen Grundlagen der Familien- und Geschlechterordnung darzustellen. In den folgenden Kapiteln werden die typischen Handlungsschemata der Schwesterntexte sowie die auffallend wiederkehrenden Modelle der Schwesternpaare anhand ausgewählter Werke untersucht. Ich werde der Frage nachgehen, wie die untersuchten Texten die biologische, vertikal definierte Schwesternschaft und die horizontal-intendierte, emotionale Schwesterlichkeit darstellen.

[108] Vgl. Rösch: Auf der Suche nach der anderen, S. 172.
[109] Rösch, Onnen- Isemann: Einleitung, S. 13-14.
[110] Claudia Brinker- von der Heyde: Einführung In: Dies., Helmut Scheuer (Hrsg): Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur. Frankfurt a. M. [u.a.] 2004 , S. 7-12 hier S.12.

1.2 Forschungsstand

Bis um 2000 bildete die Schwesternbeziehung -im Kontrast zur Brüderkonstellation[111] und zum (oft inzestuösen) Bruder-Schwester-Verhältnis[112] - einen weißen Fleck in den Literaturwissenschaften, Geschichtswissenschaften und Sozialwissenschaften. In den motivgeschichtlichen Lexika, etwa von Elisabeth Frenzel oder Ingrid und Horst Dämmrich, fehlt – im Gegensatz zu Brüderthematik - ein entsprechender Eintrag. Die Schwestern seien in literaturwissenschaftlichen und historischen Untersuchungen zumeist mit ihren Brüdern assoziiert worden.[113] Von wenigen Ausnahmen abgesehen[114] bildete die Schwesternbeziehung ein Randphänomen, das erst nach der Wende zum 21. Jahrhundert ins Zentrum des Interesses rückte und intensiver untersucht wurde.

Als Pionierin der Schwesternforschung kann Elizabeth Fishel mit ihrem Buch *Schwestern. Liebe und Rivalität innerhalb und außerhalb der Familie* gelten, die durch ihre persönliche Schwesternbeziehung zur Buchidee kam und die sich über ihre persönliche Erfahrung nach der Geburt ihrer fünf Jahre jüngeren Schwester Anne wie folgt äußert:

> „Was ich damals noch nicht wußte, war, daß in der Wiege meine liebste Freundin und erbittertste Rivalin lag, mein Spiegelbild und Gegenbild, meine Vertraute und Verräterin, meine Schülerin und Lehrerin, Bezugspunkt und Reibungspunkt, Stütze und Anhängsel, meine Tochter und Mutter, meine Untergebene und Vorgesetzte, und das Furchteinflößendste, meinesgleichen."[115]

Bereits zu Beginn stellt Fishel die Frage: „Weshalb gibt es so auffällig über diese Beziehung, die doch, nach der Beziehung zwischen dem Mädchen und seinen Eltern, die

[111] Vgl. dazu: Elisabeth Frenzel : Brüder, die verfeindeten. In: Dieselbe: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 2008, S. 79 ff. Ingrid und Horst Dämmrich: Bruderkonflikt. In: Themen und Motive in der Literatur. Tübingen 1995, S. 81-82.

[112] Vgl. dazu: Frenzel: Inzest. In: Dieselbe: Motive der Weltliteratur, S. 391-410. Otto Ranke: Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. Wien²1926. Horst Dämmrich: The Incest Motif in Lessing's „Nathan der Weise" and Schiller's „Braut von Messina". In: Germanic Review 42, 1967.

[113] Franziska Frei Gerlach untersucht als Geschwisterpaare ausschließlich Bruder-Schwester-Paare. In historischen Erörterungen von Geschwistern seien die Schwestern zumeist als Schwestern der Brüder angeführt, denn die Untersuchungen konzentrieren sich „unter dem Aspekt von Macht und Erbe", die eine Domäne von Männer bzw. der Brüder war, vgl. Margaret Lanzinger: Schwestern-Beziehungen und Schwager-Ehen, S. 263. Vgl. auch: Ann-Cathrin Harders: ‚Sororitas'? – Überlegungen zu einem Konzept der Schwesterlichkeit im antiken Rom, S. 243-262, hier S. 248; Sandra Kaden: Zwischen Macht und Ohnmacht – Zur Bedeutung der Kaiserschwestern im Principat von Augustus bis Commodus (27 v. Chr. – 192 n. Chr.). In: Ulrike Schneider, Helga Völkening, Daniel Vorpahl (Hrsg.): Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in ihren soziokulturellen Kontexten. Frankfurt a. M 2015, S. 137-157.

[114] Elizabeth Fishel, Helga und Karin Kraus.

[115] Fishel: Schwestern., S. 12.

fundamentalteste von allen ist? Kurz gesagt: Warum keine Schwestern Karamasov?“[116] Diese Feststellung auf anhaltend marginale Beschäftigung mit der Schwesternbeziehung ist 2014 immer noch aktuell, wie die Bemerkung der Autorin Charlotte Link anlässlich der Publikation ihres Buches *Sechs Jahre – Der Abschied von meiner Schwester* zeigt:

> „Dabei ist mir aufgefallen, dass man über Schwestern gar nicht so viel redet. Nicht, weil man sie schamhaft verschweigt. Aber wenn es eine gute Beziehung ist, ist das etwas Selbstverständliches im Leben. Man redet über Probleme mit Partnern, Eltern, Kindern. Schwestern kommen nicht vor. Vermutlich, weil sie so stabile Größen sind.“[117]

Fishel untersucht in ihrem Pionierbuch die psychologischen und familiensoziologischen Aspekte der biologischen Schwesternbeziehungen und deren Einfluss auf die Persönlichkeit, Identität und Leben der Frauen anhand detaillierter Fragebögen und zahlreicher Interviews mit einer inhomogenen Gruppe von hundert erwachsenen Frauen. Darüber hinaus beschäftigt sich Fishel mit der emotionalen Schwesterlichkeit (nach Terminologie von Rösch), das heißt der Sisterhood außerhalb der Familie, im Zusammenhang mit dem Motto der Frauenbewegung *Sisterhood is powerfull* (Deutsch: Frauen zusammen sind stark) und untersucht die Frage, welchen Einfluss die biologische Schwesternschaft auf die Einstellung einer Frau gegenüber anderen nicht verwandten Frauen hat.[118] Fishel analysiert die literarische Reflexion über die Schwestern, indem sie drei unterschiedliche Leitbilder von Schwesternbeziehung vorstellt. Fishel untersucht die March-Schwestern im Roman *Little Women* (1868) von Louisa May Alcott als Muster für die Rollen der großen Schwesternfamilie; anhand von *Aschenputtel* analysiert sie die Schwesternrivalität, und anhand von *Schneeweißchen und Rosenrot* untersucht sie Muster der Gegensätzlichkeit, die harmonischer oder entzweiender Art sein können.[119] Viele Aspekte der realen

[116] Fishel: Schwestern, S. 17. Fishel weist darauf hin, dass die Geschwisterbeziehung keine abschließbare Gruppe ist, und zweitens ist die Machtverteilung ständig in Fluss, also anders als in Tochter-Eltern-Beziehung, ebd. S. 17-18.

[117] Charlotte Link. Interview mit Deike Diening und Julia Prosinger. In: Der Tagesspiegel. Sonntagsteil: Schwestern. Mann sucht sie nicht aus – und liebt sie dann doch?! Ein Spezial. Sonntag, 14.09.2014, (22/165), S. 1. Zit. nach Helga Völkening: Versuch einer disziplinübergreifenden Systematisierung, S.15. In ihrem Buch beschreibt die Autorin die letzten gemeinsamen Jahre mit ihrer Schwester Franziska, die 2012 infolge einer Krebserkrankung gestorben ist. Es lässt sich, wie Völkening betont, eine gegenwärtig langsam steigende Präsenz der Geschwister- und Schwesternthematik in den Wissenschaften und in den Medien bemerken, vgl. ebenda, S. 16-17.

[118] Über die politische Bedeutung von Sisterhood für die Frauenbewegung vgl. Renate Liebold und Birgit M. Hack: Zwischen Verbundenheit und Differenz: Zum Mythos Schwesternschaft in weiblichen Zusammenschlüssen. In: Onnen-Isemann, Rösch: Schwestern, S. 89-105; Birgit Cramon-Daiber: Schwesternstreit. Von den heimlichen und unheimlichen Auseinandersetzungen zwischen Frauen. Reinbek bei Hamburg 1984.

[119] Elizabeth Fishel: Schwestern. Liebe und Rivalität innerhalb und außerhalb der Familie. Frankfurt 1980.

Schwesternbeziehung „haben Analogien in Geschichten, Romanen und Stücken, sie reichen von der Rivalität zwischen Aschenputtel und ihren Stiefschwestern […] über [….] die eifrige Solidarität der March Schwestern in Little Women bis hin zu den Gegensätzen zwischen den beiden jungen Mädchen in Schneeweißchen und Rosenrot [….]".[120] Fishel weist darauf hin, dass in den realen wie auch in den fiktionalen Beziehungen die „Polarisierung zweier Schwestern" und Gegensätzlichkeit der Schwestern ein wiederkehrendes Thema ist.[121] Fishel stellt fest: „Dieses Thema der gegensätzlichen Schwestern ist so universal, daß die großen Konturen seiner Gegensätze mit ebenso viel Leidenschaft wie Ambivalenz von einem Jahrhundert zum nächsten weitergezeichnet werden."[122] Sie weist darauf hin, dass die gegensätzlichen Schwesternfiguren immer wieder gestaltet werden, „um den Stoff des Familienlebens zu weben und um die Gegensätzlichkeit von Schwestern als eine Art Dialektik der weiblichen Vorliebe, der weiblichen Rolle und des weiblichen Schicksals zu erforschen."[123]

Fishel betont in ihrer Studie, dass die realen und fiktionalen Schwestern immer wieder durch Vergleiche und „Etiketten" beschrieben und bewertet werden.[124] Die Eltern erziehen die Schwestern „in Opposition zueinander", indem sie „jeder nur die Hälfte der psychologischen Leckerbissen zukommen ließen (entweder klug oder hübsch, aber nicht beides)", „so vermittelten sie ihren Töchtern, daß einer jeden auch etwas fehle".[125] „Jede Schwester wurde nur dann akzeptiert, wenn sie unvollständig, nur eine halbe Person war; alles zu besitzen, war allzu angsterregend, machte zu viele Schuldgefühle."[126] Die Schwestern werden zumeist durch Vergleiche und Gegensätze definiert und die Beziehung bietet „eine Folie für die Darstellung antagonistischer Stereotypen"[127], andererseits wird gesellschaftlichen Erwartungen nach „einem Harmonieideal" nachgestrebt. Und dies gilt mehr für die Schwesternbeziehung als die Brüderbeziehung. Den Schwestern (und Schwesternfiguren, wie ich aufzeigen werde) wird nicht nur „die Harmonie und gegenseitige[s] Verständnis"[128], sondern auch ähnliche Verhaltensweisen zugeschrieben,

[120] Fishel: Schwestern, S. 18.
[121] Fishel: Schwestern, S. 168- 169.
[122] Ebd., S. 171.
[123] Ebd., S. 171.
[124] Fishel: Schwestern: S. 173ff.
[125] Ebd., S. 175.
[126] Ebd., S. 175.
[127] Völkening: Versuch einer disziplinübergreifenden Systematisierung, S. 59.
[128] Rösch, Onnen-Isemann: Schwesterherz Schwesterschmerz, S. 16.

sprich, von den Schwestern wird erwartet, dass sie sich ähnlich verhalten.[129] Wenn die Schwestern „nicht wirken, als wären sie verwandt", wenn sie „so verschieden, so antithetisch, so gegensätzlich sind", machen sie „nicht den Eindruck" „als ob sie durch Geburt, Blut oder Umgebung verbunden wären".[130] Die soziokulturelle Aufnahme geschwisterlicher und insbesondere schwesterlicher Beziehungen erweist sich somit mit dem Harmoniegebot und der Typologie der Gegensätze auffallend ambivalent.

Die Schwesternbeziehungen und Frauenfreundschaften im historischen und soziologischen Kontext stehen im Mittelpunkt des interdisziplinären Bandes *Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation.*[131] Die Einleitung bietet einen ausführlichen Überblick über die Erforschung der Frauenfreundschaften und Schwesternverhältnisse und eine ausführliche Bibliographie bis 2009. Im Beitrag von Ann Kathrin Harders wird die Verbindung der Schwesternschaft mit der Schwesterlichkeit im antiken Rom anhand des Kultes der *Mater Matuta* dargestellt, in dem die Frauen für die Nachkommen ihrer Schwestern beteten und somit in der patrilinear-strukturierten römischen Gesellschaft Möglichkeit der Übernahme der familialen Aufgaben wie Familienkult und zwischenschwesterliche Fürsorge fanden.[132] Die weiteren Beiträge fokussieren sich auf die Schwesternbeziehungen der (adligen) Schwestern im Mittelalter, in der Frühen Neuzeit und bis Ende des 18. Jahrhunderts zwischen persönlicher Nähe und räumlicher Distanz. Darüber hinaus werden die Beziehungen „der Schwestern im Geiste", das ist der befreundeten Frauen vom mittelalterlichen Kloster bis zur Krankenanstalt im 20. Jahrhundert dargestellt. Diese Publikation beschäftigt mit einem weiten Spektrum der Schwesternproblematik in den Sozial- und Geschichtswissenschaften, jedoch nicht in der Literaturwissenschaft, denn die literarische Verarbeitung der Schwesternbeziehung wird hier kaum berücksichtigt. Für meine Untersuchung ist hier ein Beitrag von Margareth Lanzinger von besonderer Relevanz, der sich mit den realen Schwesternbeziehungen und Schwagerehen circa zwischen 1830-1850, also der Zeit der Akkumulation des Schwesternmotivs in den literarischen Werken, beschäftigt. Die Schwesternliebe, durch

[129] Vgl. Ebd., S. 18

[130] Fishel: Schwestern: „oberflächlich betrachtet, nicht den Eindruck machen, als ob sie durch Geburt, Blut oder Umgebung verbunden wären", „ suchen wir nach dem gemeinsamen Band; wir graben hartnäckig unter der Oberfläche der Widersprüche, um das gemeinsame Band des Blutes zu finden." (S. 168).

[131] Eva Labouvie (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln 2009.

[132] Vgl. Harders: 'Sororitas'.

welche in schwierigen Momenten „soziale, emotionale und auch ökonomische Stabilität“[133] hergestellt wurde, wird hier im Gegensatz zu Christopher H. Johnson mehr als der „Mörtel des Verwandtschaftssystems“ bezeichnet.[134] Die Aufträge um einen Ehe-Dispens in der österreichischen Diözese Brixen belegen, dass im Fall des Todes einer Schwester die andere durch die Verstorbene im Vertrauen und in positiver Erwartung als ihre Nachfolgerin gesehen wurde, was auf die Vertrautheit und Nähe der schwesterlichen Verhältnisse wie auch auf „die besondere Qualität“[135] der biologischen Beziehung zwischen Schwesternkinder und Tante durch das gemeinsame Blut hinweist. Die „Bedeutsamkeit von Schwesternkonstellationen“ ist in der Kommunikation mit der kirchlichen Obrigkeit „plakativ“ zusammengefasst.[136] Lanzinger belegt anhand der Dispens-Akten: „Fast fünfmal häufiger wollte somit ein Witwer eine Schwester seiner verstorbenen Frau heiraten, als eine Witwe einen Bruder des verstorbenen Mannes“[137]; bei „dieser geschlechtsbezogenen ungleichgewichtigen Verteilung dürfte es sich um ein weiter verbreitetes Phänomen gehandelt haben“, denn in Großbritannien wurde im Jahr 1835 sogar „ein eigenes Verbotsgesetz gegen derartige Ehen erlassen, das bis 1907 in Kraft war: The Marriage with a Deceased Wife's Sister Bill“.[138] In Preußen hingegen sei Schwägerschaft als Ehehindernis bereits 1740 abgeschafft worden.[139] Das katholische Universum sei laut Sabean von „Schwieger- und Stiefbeziehungen“ alarmiert; die kulturellen Obsessionen haben sich nach David Sabean circa zwischen 1740-1840 um die „Bruder-Schwester-Beziehungen“ gedreht.[140] Besonders schwierig erwies sich die Realisierung der Schwagerehen in den 1830ern und 1840ern, als der Papst Gregor XVI (1831-1848) sehr restriktive Dispenserteilung in dieser Paarkonstellation vertrat und verordnete.[141] Nach den belegten Worten des Papstes Pius VII, in dessen Amtszeit (1800-1823) sich die Anzahl der Gesuche stark vermehrt haben soll, habe

[133] Ebd. S. 282.
[134] Margareth Lanzinger: Schwestern-Beziehungen und Schwagerehen. In: Eva Labouvie (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln 2009, S. 263-282, hier S. 264, S. 282. Vgl. dazu: Christopher H. Johnson: „Das Geschwister Archipel“. Bruder-Schwesterliebe und Klassenformation im Frankreich des 19. Jahrhunderts. In: L'Homme 12 (2002), Heft 1., S. 50-67. Lanzinger beschäftigt sich mit den Dispensaufsuchen in den auserwählten Diözesen Österreichs circa zwischen 1830-1850.
[135] Lanzinger: Schwestern-Beziehungen, S. 279
[136] Ebd., S. 282
[137] Lanzinger: Schwestern-Beziehungen, S. 269. 82 % der Männer waren verwitwet gegenüber 17 % der Frauen.
[138] Ebd., S. 269. Vgl. auch: Brown: Devoted Sisters, S. 108-119.
[139] Vgl. Claudia Jarzebowski: Inzest, Verwandtschaft und Sexualität im 18. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien 2006. S. 115; Angabe nach Lanzinger, S. 270.
[140] David Sabean: Inzestdiskurse vom Barock bis zur Romantik. In: L'Homme 13 (2002), Heft 1, S. 7-28, hier S. 9.
[141] Vgl. Lanzinger: Schwestern-Beziehungen, S. 268.

„noch auf seinem Sterbebette“ einem Kardinal aufgetragen, „künftig in Ertheilung von derlei Dispensen hart zu sein, indem es den Anschein genommen habe, daß in Deutschland für Schwäger es keine anderen Weiber mehr gebe als Schwägerinnen“[142] also die Schwestern der verstorbenen Frau. Die Schwester, der die Obhut über die Kinder häufig auf dem Sterbebett anempfohlen würde, war hier „eine zentrale Denkfigur[…], die das Handeln über den eigenen Tod hinaus bestimmt“ hat.[143]

In der literaturwissenschaftlichen Forschung bildete die Schwesternbeziehung bis um 2000 eine Schattenexistenz, eine Ausnahme bildete die Anthologie *Schwestern. Ein literarisches Lesebuch* von Barbara Bronnen.[144] Einen ersten deutschsprachigen Beitrag zur literarischen Schwesternbeziehung wie auch zu den soziologischen und psychologischen Aspekten der Schwesternthematik leisteten in den 1990ern die Schwestern Helga und Karin Kraus.[145] Sie beschäftigen sich näher mit der Darstellung der Position des älteren und jüngeres Kindes in den Sozialwissenschaften, und stellen fest, dass das Älteste weitgehend in der Forschung vorgezogen, wenn das jüngere Kind eher stiefmütterlich behandelt würde. Die Schwestern Kraus untersuchen ausgewählte Erzähltexte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Hinblick auf die Schwesterndarstellung (wie *Kassandra* von Christa Wolf) jeweils von der Perspektive der älteren und jüngeren Schwester und Forscherin.

Einen Wegbereiter für die literarische Schwesternforschung im 21. Jahrhundert bildete der Beitrag von Rösch *Die unzärtlichen Schwestern. Zur Binnendifferenzierung des Weiblichen am Beispiel der Schwesterbeziehung*, in dem die Begriffe der biologischen Schwesternschaft und der emotionalen Schwesterlichkeit angeführt werden, wie auch wichtige Ansätze zur Darstellung der literarischen Schwesternbeziehung seit der empfindsamen zärtlichen Schwestern im „Zeichen der utopischen Harmonie“ bis zur „tödlicher Schwesterlichkeit“ um 1900 ausarbeitetet werden.[146] Sarah Annes Brown

[142] Vgl. Johann Kutschker: Das Eherecht der katholischen Kirche nach seiner Theorie und Praxis. Mit besonderer Berücksichtigung der in Österreich bestehender Gesetze, Bd. 5, Wien 1857, S. 83. Zit. nach Lanzinger, S. 265. Im Norden seien Schwagerehen verbreiteter gewesen sein als im Mittelmeerraum.

[143] Gabriela Signori: Geschwister: Metapher und Wirklichkeit in der spätmittelalterlichen Denk- und Lebenswelt. In: Historical Social Research, Vol. 30, No 3 (2005), S. 15-30, hier S. 24. Zitat nach Lanzinger: Schwestern-Beziehungen und Schwagerehen, S. 277. Mit „einer fremden Person“ wären die Kinder nach den zitierten Anträgen hingegen „schlechten und barbarischen Stiefmutter überlaßen“, Lanzinger, S. 279. Die fremde Stiefmutter gilt als Negativfolie, ebenda.

[144] Barbara Bronnen: Schwestern. Ein literarisches Lesebuch. Frankfurt. a. M., 1989.

[145] Helga und Karin Kraus: Schwestern über Schwestern. Die Kunst der Balance. Frankfurt 1992.

[146] Gertrud Maria Rösch: Die unzärtlichen Schwestern. Zur Binnendifferenzierung des Weiblichen am Beispiel der Schwesterbeziehung. In: Peter Wiesinger (Hrsg.): Zeitenwende. Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins

beschäftigte sich in *Devoted Sisters* mit den Schwesternbeziehungen in der englischen und amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts anhand nicht-kanonisierter und kanonisierter Texte wie Jane Austens *Pride and Prejudice*, Luisa Alcotts *Little Women* und *Middlemarch* von George Elliott.[147] Sie stellt fest, dass die Schwesternfiguren in nahezu allen Texten als scharfe Kontraste dargestellt werden. Laut Brown gestalten die untersuchten Texte literarisch *choice of the sisters*, die Wahl zwischen den Schwestern sowie die Wahl der Schwestern, die Feststellung, die ich in meiner Untersuchung anhand deutschsprachiger Texte der gleichen Zeit nachzuprüfen versuche.

Die Soziologin Corinna Onnen-Isemann und die Germanistin Gertrud Maria Rösch sind Herausgeberinnen bzw. Autorinnen zweier Publikationen, die sich mit der Problematik der Schwesternbeziehung in der soziologischen und literaturwissenschaftlichen Perspektive auseinandersetzen.[148] Die Forscherinnen weisen einerseits auf das interdisziplinäre Potential dieser Thematik, andererseits auf die Analogien zwischen den realen und fiktionalen Schwesternbeziehungen hin. In *Schwesterherz Schwesterschmerz* fügen sie Ergebnisse der durchgeführten Interviews hinzu, in denen sich erwachsene Frauen über ihre Schwesternbeziehungen äußern. In dem Sammelband *Schwestern. Zur Dynamik der lebenslangen Lebensbeziehung* präsentieren die Beiträge die realen Schwesternverhältnisse in soziologischer Perspektive wie auch die fiktionalen Schwesternkonstellationen in der Literatur, im Film und in der Oper. Rösch weist in einem hier publizierten Beitrag auf die immer wieder wiederkehrenden Aspekte der literarischen Verarbeitung der Schwestern anhand der Romane der 1990er hin: In sehr unterschiedlichen Handlungsverläufen lassen sich strukturelle Ähnlichkeiten in der Präsentation der Schwesternfiguren belegen, so „eine verdeckte Allegorisierug, d. h. die Vermittlung der Figuren mit biblischen und mythischen Aspekten, und die Vermittlung mit den gegenwärtigen Geschlechterbildern".[149] Zweitens werde laut Rösch die Schwesternkonstellation „zum Spiegel der Aufspaltung weiblicher

21. Jahrhundert. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Bd. 10. Bern u.a. 2003, S. 57-66.

[147] Sarah Annes Brown: Devoted Sisters. Representations of the sister relationship in nineteenth-century British and American literature. Ashgate 2003.

[148] Corinna Onnen-Isemann, Gertrud Maria Rösch: (Hrsg.): Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung. Frankfurt a. Main 2005. Dies: Schwesterherz Schwesterschmerz. Schwestern zwischen Solidarität und Rivalität. Heidelberg 2006.

[149] Gertrud Maria Rösch: Auf der Suche nach der anderen. Schwesternbeziehungen in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Corinna Onnen-Isemann, dies. (Hrsg.): Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung. Frankfurt a. Main 2005 S. 171-185, hier S. 184.

Existenz“[150] und an den ungleichen Schwesternfiguren sei der „eindringlich inszenierte Zwiespalt weiblicher Existenz“ vorgeführt.[151] Von der Eingangscharakterisierung nähme die grundsätzliche dichotomische Konzeption von Weiblichkeit ihren Ausgang und in der Darstellung der Schwestern würden oft „weitgehend stereotype Zuschreibungen“ aneinandergereiht.[152] Ich werde an die Thesen von Rösch anknüpfen und untersuchen, ob sich diese Aspekte auch im Hinblick auf die Darstellung der Schwesternfiguren im 19. Jahrhundert bestätigen lassen und ob sie somit als epochenübergreifende Charakteristika der literarischen Schwesterndarstellung gelten können. Andrea Bartl beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit der Erzählung Adalbert Stifters *Zwei Schwestern*, in dem sie das ungleiche Schwesternpaar als Paar der kulturell-kodierten Unterschiede zwischen Mann und Frau interpretiert, sowie die Schwesternbeziehung als Paradigma der Identitätssuche und der Ich-Spaltung analysiert[153], womit ich mich in meiner Arbeit auseinandersetzen werde.

Die jüngste Studie von Franziska Frei Gerlach erörtert die reale und fiktionale Geschwisterbeziehung um 1800 und bei Jean Paul, hier wird jedoch als Geschwisterpaar ausschließlich das Bruder-Schwester-Paar untersucht.[154] Frei Gerlach erhellt die vertikalen und horizontalen Achsen in der bürgerlichen Familie, womit ich mich im ersten Teil meiner Untersuchung beschäftigen werde.

Die neueste Publikation *Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehung in ihren soziokulturellen Kontexten* bietet im ersten Teil einen erstmaligen eingehenden interdisziplinären und aktuellen Blick über die Geschwister- und Schwesternforschung in den Geisteswissenschaften von Helga Völkening. Die hier gesammelten Beiträge verdeutlichen die spezifischen Darstellungsweisen und Bedeutungszuschreibungen der Geschwisterbeziehungen anhand der Geschwisterpaare in Literatur, Kunst, Geschichte und religiöser Tradition und erhellen die metaphorische Verwendung der Geschwistertermini seit der Bibelzeit bis zum heute. Die Beiträge stellen die Geschwisterbeziehung in den kulturellen Leitbildern und in der gelebten Praxis in den Mittelpunkt, unter anderem mit der Berücksichtigung der realen und fiktionalen Geschwisterkonstellationen im 19. Jahrhundert.

[150] Vgl. ebd., S. 175.
[151] Vgl. ebd., S. 174.
[152] Rösch: Auf der Suche nach der anderen, S. 174. So Rösch in ihrer Interpretation der ungleichen Schwestern in Peter Härtlings Roman *Große, kleine Schwester* (1998).
[153] Andrea Bartl: Ungleiche Zwillinge. Adalbert Stifters *Zwei Schwestern* - mit einem anthropologischen Seitenblick auf Ernst von Feuchtersleben. In: Onnen-Isemann, Rösch (Hrsg.): Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung. Frankfurt 2005, S. 153-169.
[154] Franziska Frei Gerlach: Geschwister: ein Dispositiv bei Jean Paul und um 1800. Berlin, Boston 2012.

Denise von Weymarn-Goldschmidt beschreibt die realhistorische Geschwisterbeziehung im Vergleich mit dem zeitgenössischen soziokulturellen Ideal[155], Jenny Vorpahl beschäftigt sich mit der Geschwisterbeziehung in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm im Kontext des Biedermeierlichen Familienbildes.[156]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es wenige Beiträge gibt, die sich mit der literarischen Reflexion der Schwesternbeziehung im 19. Jahrhundert befassen. Es gibt keine Beiträge, die der weiblichen Imagination über das Schwesternverhältnis im 19. Jahrhundert nachgehen. Die meisten von mir ausgewählten Texte wurden im Kontext der Schwesternbeziehung bisher nicht untersucht und die literarische Schwesternforschung stellt nach wie vor ein Desiderat dar.

1.3 Vorgehensweise und Auswahl der Texte

Zur Analyse wurden Romane und Erzählungen ausgewählt, in denen zwei Schwesternfiguren im Mittelpunkt stehen, und in denen zumeist zur Steigerung der symbolischen Dimension eine Verdoppelung der Schwesternkonstellation eingesetzt wird. Das Textkorpus konzentriert sich zeitlich auf die Literatur um 1800 und auf die Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, es geht also um Werke, die in der Zeit der gesellschaftlichen Veränderungen, seit der Entstehung der bürgerlichen Kleinfamilie als neues Familienmodell[157] im 18. Jahrhundert bis zur Etablierung dieses Modells in der Biedermeierzeit entstanden. Da eine Akkumulation der Schwesternthematik um 1840 zu beobachten ist, lege ich besonderes Augenmerk auf diese Periode.

Das Ziel dieser Arbeit ist die Modelle der Schwesternpaare und die typischen Handlungsschemata der Schwesterntexte zu untersuchen. Die Modelle werden anhand der ausgewählten Beispiele dargestellt. Die bisherige Forschung hat darauf hingewiesen, dass für die weibliche Protagonistin des 18. und 19. Jahrhunderts „mehrheitlich die

[155] Denise von Weymarn-Goldschmidt: Adlige Geschwisterbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert. Theorie und gelebte Praxis. In: Ulrike Schneider, Helga Völkening, Daniel Vorpahl (Hrsg.): Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in ihren soziokulturellen Kontexten. Frankfurt a. M. 2015, S. 159-175.
[156] Jenny Vorpahl: „Hiermit Gott befohlen und seyd hübsch alle, ihr viere brüderlich, ihr zwei schwesterlich, getreu“ – Die Darstellung von Geschwisterbeziehungen in den Kinder- und Hausmärchen in ihrem soziokulturellen Kontext. In: Ulrike Schneider, Helga Völkening, Daniel Vorpahl (Hrsg.): Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in ihren soziokulturellen Kontexten. Frankfurt a. M. 2015, S. 179-207.
[157] Vgl. Rüdiger Peuckert: Familienformen im sozialen Wandel. Opladen 1996, S. 22f.

Schlussalternative früher Tod oder Heirat“ besteht“.[158] Somit gilt es zu untersuchen, ob diese Schlussgebung in den Handlungsschemata der Schwesterntexte vorkommt.

Dabei sollte analysiert werden, ob es Unterschiede zwischen der männlichen und weiblichen Imagination über die Schwesternmodelle vorkommen. Da bei schreibenden Frauen die Schwesternthematik besonders verbreitet war, lege ich den Schwerpunkt meiner Forschungen auf die Texte von Autorinnen. Bei der Textauswahl orientierte ich mich zunächst am *Lexikon deutschsprachiger Epik und Dramatik von Autorinnen 1730-1900 v*on Gudrun Loster-Schneider und Gaby Peiler sowie an der bahnbrechenden Studie von Renate Möhrmann *Die andere Frau. Emanzipationsansätze deutscher Schriftstellerinnen im Vorfeld der 48er Revolution*. Die Schwesternmodelle werden auch bei männlichen Autoren wie Adalbert Stifter erforscht, der die Schwesternthematik in seinen Erzählungen immer wieder aufgreift.

Es gilt zu untersuchen, wie sich die literarische Darstellung der Schwesternbeziehung entwickelte beziehungsweise änderte. Es sollte dabei analysiert werden, wie die Privatisierung des Familienlebens und immer stärkere Akzentuierung der Familie als Gefühls- und Werteverband ihre Widerspiegelung im literarischen Diskurs fanden.

Die Darstellung der literarischen Familienverhältnisse und der Schwesternbeziehung sollte nicht losgelöst vom historischen Hintergrund betrachtet werden. Im 18. Jahrhundert entwickelt sich ein neues Familienmodell, die bürgerliche Kleinfamilie, das die Idealvorstellungen von Familie maßgeblich verändert hat. Nach der Übergangsphase um 1800, in der sich die alten und neuen Familienformen verflochten, hat sich in der Epoche der Restauration das bürgerliche Familienmodell etabliert und wurde moralisch überhöht. Im nächsten Kapitel sollten die Herausbildung dieses Modells sowie die Struktur der bürgerlichen Familie dargestellt werden.

[158] Vgl. Susanne Balmer: Der weibliche Entwicklungsroman. Individuelle Lebensentwürfe im bürgerlichen Zeitalter. Köln, Weimar, Wien 2011, S. 75.

2. Die vertikalen und horizontalen Familienverhältnisse in sozial-historischer Perspektive und in der Literatur der Aufklärungszeit und des 19. Jahrhunderts

2.1 Familie als kulturelle Konstruktion

Die Struktur der Familie bildet nach der Grundthese der strukturalen Anthropologie ein Symbolsystem grundlegender Art, und die Verwandtschaft ist ein „universal einsetzbares gedankliches System […] um soziale Beziehungen *aller Art* zu strukturieren".[159] Die Familie gehört zu den primären sozialen sowie psychischen Orientierungsmustern. Diese basale Orientierung, die die familiäre Struktur leistet, bietet sich an, „um die Relationen nicht nur zwischen Menschen, sondern auch zwischen Phänomen, Sachverhalten, Institutionen oder Ideologien zu beschreiben. Politische Vorstellungen von Vater Staat und seinen Kindern in feudalen Systemen, die Mobilisierung im Namen einer *fraternité* in der republikanischen oder einer *sisterhood* in der feministischen Bewegung, die religiöse Orientierung innerhalb einer christlichen Geschwisterschaft, die sprachliche Identifizierung im Rahmen einer Muttersprache und die nationale zu einem Vaterland greifen ebenso auf familiäre Strukturen zurück wie […] die Rede von einer Geschwisterschaft der Künste oder Wissenschaften".[160]

Die Kernthese, dass die Familie Keim und Fundament der Gesellschaft ist, stellt einen Grundgedanken dar. Die familiäre Gemeinschaft ist zugleich Grundbaustein und Abbild der religiösen wie der profanen Ordnung. Die „Familien- und Verwandtschaftsbeziehungen" bildeten zum Beispiel „seit den vorstaatlichen Anfängen die Basis der Gesellschaft Israels".[161] Wie Rainer Kessler in seiner *Sozialgeschichte des alten Israel* in aller Deutlichkeit feststellt, kann man insbesondere für die frühen Phasen des gesellschaftlichen Wachstums des Volkes Israel zu Recht von einer „verwandtschaftsbasierten Gesellschaft" reden.[162] Das Verständnis gesamtgesellschaftlicher Verantwortung und gegenseitiger Rücksichtnahme basiert auf der

[159] Bernhard Jussen: Künstliche und natürliche Verwandtschaft? Biologismen in den kulturwissenschaftlichen Konzepten von Verwandtschaft. In: Yuri L. Bessmertny und Otto Gerhard Oexle (Hrsg.): Das Individuum und die Seinen. Individualität in der okzidentalen und in der russischen Kultur in Mittelalter und früher Neuzeit. Göttingen 2001, S. 40, zit. nach: Franziska Frei Gerlach: Geschwister. Ein Dispostiv bei Jean Paul und um 1800. Berlin, Boston 2012, S. 23.
[160] Frei Gerlach: Geschwister, S. 23-24.
[161] Rainer Kessler: Sozialgeschichte des Alten Israel. Darmstadt 2006, S. 175.
[162] Ebd., S. 57.

direkten Übertragung familiärer Strukturen (Ursprung der zwölf Stämme Israels von den zwölf Söhnen Jakobs) auf das Nationalbewusstsein. Bereits in der hebräischen Bibel werden die Begriffe *Bruder* und *Schwester* nicht nur auf die anderen Verwandten ausgedehnt. Der Geschwisterbegriff im übertragenen Sinne bringt der in der Regel keine emotionale Nähe zum Ausdruck, sondern bezeichnet die Pflicht gegenseitiger Verantwortung füreinander. [163] Darüber hinaus ist allen drei Buchreligionen die Vorstellung geläufig, dass die ganze Menschheit eine einzige große Familie bildet, alle Menschen sind Brüder und Schwestern, weil sie einen gemeinsamen Ursprung in den Stammeltern Eva und Adam haben.[164] Im Christentum ist für alle Gemeindemitglieder bzw. Kirchenmitglieder die Anredeformel Brüder und Schwestern üblich.[165]

Der Sozialhistoriker Andreas Gestrich spricht von einer „geistlich-religiöse[n] Überhöhung der Familie bzw. des Hauses und ihrer hierarchischen Struktur", indem die christliche Familie über die religiöse Bedeutung des Haushalts als kleiner Kirche „zur Kerneinheit einer christlichen Gesellschaft und zum Abbild eines wohl regierten Gemeinwesens wurde".[166] In ihr manifestierten sich die Machtstrukturen und Gesetzmäßigkeiten der bürgerlichen Gesellschaft.[167]

Familienbeziehungen sind, so zeigt die historische Demographie, auf struktureller Ebene kulturelle Beziehungen: Wie Verwandtschaft bestimmt wird, ist kulturspezifisch sehr unterschiedlich.[168] Nach Andreas Gestrich ist für Westeuropa der Typ der „Western Family" charakteristisch. Unter diesem Begriff wird das Gattenpaar mit Kindern, das räumlich

---

[163] Daniel Vorpahl: Geschwisterlichkeit als sozialethische Matrix des Volkes Israels: In: Schneider, Völkening, ders.: Zwischen Ideal und Ambivalenz, S. 85-103, hier S. 85- 86. Vorpahl betont, dass die Begriffe *Bruder* und *Schwester* bereits im Alten Testament auf die anderen Verwandten ausgedehnt werden (S. 90), und als Vertrauens- und Rechtsschutzstatus (S. 92) fungieren. Die Geschwisterlichkeit wird auch im Sinne der Volksgenossen verwendet.

[164] Vgl. Claudia Brinker- von der Heyde: Einführung. In: Dies., Helmut Scheuer Hrsg: Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur. Frankfurt a. M. [u.a.] 2004 , S. 7-12.

[165] Zu der metaphorischen Verwendung der Geschwisterlichkeit im Sinne Geschwisterlichkeit aller Christusgläubigen vgl.: Rainer Kessler: Geschwisterlichkeit in der Hebräischen Bibel und im Neuen Testament, S. 105-116. Kessler betont die Regel „Ihr seid alle Söhne und Töchter Gottes durch den Glauben an Jesus Christus" (Gal 3,26); in dem Kolloserbrief werden die Empfänger als „Geschwister in Christus" angeredet (Kol, 1,2) (S. 110).

[166] Andreas Gestrich: Neuzeit. In: Andreas Gestrich, Jens-Uwe Krause und Michael Mitterauer: Geschichte der Familie. Stuttgart 2003 (Europäische Kulturgeschichte 1), S. 364-652, hier S. 372.

[167] Vgl. Christian Zimmermann, Nina Zimmermann: Familiengeschichten – Familienstrukturen in biographischen Texten: zur Einführung, In: Christian Zimmermann, Nina Zimmermann (Hrsg.): Familiengeschichten. Biographie und familiärer Kontext seit dem 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M., S. 7-28, hier S. 8.

[168] Vgl. ebd., S. 6-8.

getrennt von der eigener Herkunftsfamilie wohnt, als ökonomische Einheit verstanden.[169] Dieser Typus bildet die heutige Familienvorstellung und scheint universell zu sein. Die historische Demographie erweist jedoch die Ordnung der Familie als kulturell kontingent. Die für Europa typische „Bilinearität" - die Einbeziehung der Vorfahren sowohl der väterlichen wie der mütterlichen Seite in das Verwandtschaftssystem - stand im Unterschied zu den einseitigen matrilinearen bzw. patrilinearen Verwandtschaftssystemen der Völker Nordamerikas, Afrikas und des Nahen Ostens.[170] Bilineare Verwandtschaftssysteme haben eine Reihe von Konsequenzen. Im Zentrum der bilinearen Verwandtschaftssysteme steht immer ein Individuum mit einer – von Geschwistern abgesehen – jeweils individuellen Verwandtschaftskonstellation.[171] Zweitens spielte für die europäische Familiengeschichte der gemeinsame Haushalt der Familienmitglieder eine ganz herausragende Rolle. Der Begriff *Haus* stand seit der Antike bis ins 18. Jahrhundert in den meisten europäischen Gesellschaften auch für die Familie.[172] Unter beiden Begriffen verstand man nicht nur die zusammenwohnenden verwandten Personen, sondern auch Sklaven oder das Gesinde (der Begriff des ganzen Hauses). Erst in der späten Neuzeit verliert sich vor allem mit dem Rückgang des Gesindedienstes der Begriff des Hauses, der Begriff der Familie wurde dagegen auf die verwandten Personen im Haushalt reduziert.[173] In der Mediävistik differenziert man deswegen zwischen Haushalts- und Verwandtenfamilien. Auf der Ebene der symbolischen Ordnung stellt jedoch der Typus der „Western Family" das Familienleitbild dar, das bis in die jüngste Zeit persistent bleibt.[174]

Die grundlegende Matrix der familiären Struktur bilden zwei sich kreuzende Achsen: die Vertikale und die Horizontale.[175] Auf der Vertikalen ist die Generationsabfolge von Eltern und Kindern, auf der Horizontalen sind die Beziehungen zwischen den Geschwistern und – je nach zugrundeliegenden System – auch diejenigen zwischen Geschwisterkindern, zwischen den Ehegatten und ihren Schwiegerverwandten situiert. Eine hierarchische Struktur charakterisiert die Vertikale, die Horizontale dagegen ist durch egalitäre Strukturen und

[169] Andreas Gestrich: Einleitung. In: Andreas Gestrich, Jens-Uwe Krause und Michael Mitterauer: Geschichte der Familie. Stuttgart 2003, S. 3-19, hier S. 9-12. Der Typ der „Western Family" ist vor allem „westlich einer Linie, die von St. Petersburg nach Triest reicht", zu finden, Ebd. S. 10

[170] Vgl. ebd.

[171] Vgl. ebd., S. 9.

[172] Vgl. ebd., S. 11.

[173] Ebd.

[174] Vgl. Frei Gerlach: Geschwister, S. 26-27.

[175] Die horizontale und vertikale Struktur der Familie anhand: Frei Gerlach: Geschwister, S. 28- 39. Vgl. auch Jack Goody: Die Entwicklung von Ehe und Familie in Europa. Frankfurt 1986, S. 151ff.

durch gleichwertige oder zumindest ähnliche Positionen charakterisiert.[176] Entsprechend werden, wie Frei Gerlach hinweist, unterschiedliche Fähigkeiten trainiert; Befehl und Gehorsam, Führung und Ausführung, Lehre und Lernen werden vertikal, Verhandeln, Bündnistechniken und Wettbewerb dagegen werden eher horizontal trainiert.

Wie Franziska Frei Gerlach betont, dominiere im kulturellen Gedächtnis Europas die Vertikale und damit die Hierarchisierung - die hierarchische Struktur,[177] deren Direktiven zudem „[i]m Namen des Vaters"[178] fungieren. Durch die Umstellung des Vaterschaftscodes vom irdischen Stiefvater Joseph zu Gottvater werde die Vertikale ins Transzendente verlängert und damit deren strukturbildende Kraft verstärkt. Auf der religiösen Grundlage der Macht von Gottes Gnaden wurde in der frühen Neuzeit die Stärkung der väterlichen und parallel dazu auch der landesherrlichen Autorität begünstigt: Der Hausvater und ebenso der Landesherr haben sich als Stellvertreter Gottes auf Erden verstanden.[179]

Die Familien- und die Staatsstruktur war patriarchalisch: „Der Familienvater ordnet an, was in der Familie zu geschehen hat, und die Familie gehorcht. Jede Familie ist da ein Staat. […] Man nennt eine solche Vereinigung von Menschen gleicher Sprache und gleicher Sitten ein Volk oder eine Nation, und ihre oben angegebene Einrichtung eine väterliche (patriarchalische) Regierung."[180] Eine strikt auf die Filiation fokussierte Familienvorstellung nivelliert dazu die in den Evangelien dokumentierten Geschwisterbeziehungen im jüdischen Herkunftskontext von Jesus.[181] In einer vertikal dominierten Kultur und Wahrnehmungstradition fungiert die Horizontale als blinder Fleck.

---

[176] Vgl. Frei Gerlach: Geschwister, S. 28.

[177] Vgl. Frei Gerlach: Geschwister, S. 10. Vgl. auch die Dominanz der Vertikalen in der abendländischen Diskursgeschichte für das Familienmodell: Albrecht Koschorke: Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch. Frankfurt a.M. 2000.

[178] Jacques Lacan: Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse. Übersetzt von Klaus Laermann. In: Ders.: Schriften I. Ausgewählt und hrsg. von Norbert Haas; Olten, Freiburg i. B. 1973, S. 71-170, hier S. 119.

[179] Vgl. Gestrich: Neuzeit, S. 373.

[180] Adalbert Stifter: Der Staat. In: Die Constitutionelle Donau-Zeitung vom 13. April 1848 (Adalbert Stifters Sämmtliche Werke. Hrsg. Von August Sauer, Franz Hüller, Gustav Wilhelm u. a. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Prag, Reichenberg 1901-1960, Hildesheim 1972. Band XVI, 19-32, hier S. 24). Zit. nach: Sabine Schmidt: Das domestizierte Subjekt. Subjektkonstitution und Genderdiskurs in ausgewählten Werken Adalbert Stifters. St. Ingbert 2004, S. 63.

[181] Vgl. Frei Gerlach: Geschwister, S. 30. Als Jesus in einer Synagoge in seiner Heimatstadt Nazareth lehrt, so staunen und empören sich die Leute: „Ist das nicht der Sohn des Zimmermanns? Heißt seine Mutter nicht Maria, und sind nicht Jakobus, Josef, Simon und Judas seine Brüder? Und leben nicht alle seine Schwestern bei uns?" (Mt 13, 55-56). Darauf antwortet Jesus: „Nirgends hat ein Prophet so wenig Ansehen wie in seiner Heimat und in seiner Familie. (Mt 13, 57). Vgl. auch: Kessler: Geschwisterlichkeit in der Hebräischen Bibel und im Neuen Testament, S. 105.

Eine als überzeitliche Norm verstandene Familienvorstellung ist vertikal ausgerichtet und definiert sich über die Eltern-Kind-Beziehungen, über die Achsen des Kindes zu Vater und Mutter. Horizontalität, so Frei Gerlach, machen wir in unserer heutigen kollektiven Wahrnehmung vor allem in der Elternbeziehung geltend, und diese, das hat die Genderforschung inzwischen vielfach belegt, hat durch die Asymmetrie von Geschlecht eine starke Tendenz zur Vertikalen hin. In den Forschungsarbeiten wird, wie Frei Gerlach betont, immer wieder die Vertikale als dominierend herausgearbeitet.

Wie jedoch Jack Goody in seiner Untersuchung über *Ehe und Familie in Europa* zeigt, bestanden zwei unterschiedliche Systeme zur Berechnung von Verwandtschaftsgraden: Die römische Methode, die die Zahl der Generationenschritte zwischen *ego* und *alter* berechnet und damit vertikal strukturiert ist, sowie das germanische System, das „auf der Einheit der Geschwistergruppe, mit deren Mitgliedern man im ersten Grad verwandt ist“[182], basiert. „Genau diese Gruppe [die Geschwistergruppe] bildet eine Generation“[183] und damit basiert diese Methode auf der Horizontalen. Nach dem germanischen System bin ich, wie Goody ausführt, mit meinen Geschwistern im ersten Grad verwandt, während ich es nach der römischen nur im zweiten Grad wäre. Das germanische, fraternale System hatte sich im elften Jahrhundert durchgesetzt und so bildet es bis heute die Horizontale des Geschwisterverhältnisses die definitorische Achse der europäischen Familie.[184]

In der heutigen Familienvorstellung besteht jedoch ein Effekt der vertikalen Orientierung darin, dass die Eltern-Kind-Beziehung als familienbildend wahrgenommen wird.[185] Die Modellfamilie bildet ein Dreieck von Vater, Mutter und Kind; die Eltern haben nur ein Kind und dieses ist männlichen Geschlechts. Als Bildspender dafür steht im kulturellen Gedächtnis des Abendlandes das Modell der Heiligen Familie bereit.[186] Das Hinzukommen von Geschwistern eröffnet eine Reihe, die potenziell unabschließbar ist und an Stelle von Notwendigkeit auf Kontingenz verweist.

---

[182] Jack Goody: Die Entwicklung von Ehe und Familie in Europa. Frankfurt 1986, S. 151.
[183] Ebd.
[184] Frei Gerlach: Geschwister, S. 30-31. Zur Bedeutung des geschwisterlichen Verwandtschaftsverhältnisses vgl. auch: David Warren Sabean: Kinship in Neckarhausen. 1700-1870. Cambridge 1998, S. 8f; David Warren Sabean: Inzestdiskurse vom Barock bis zum Romantik. Aus dem Englischen von Maria E. Müller. In: L' Homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft, 2002, S. 7-28. ; André Burguière/François Lebrun: Die Vielfalt der Familienmodelle in Europa; Der Priester, der Fürst und die Familie. In: André Burguière (et al.) (Hrsg.): Geschichte der Familie. Bd. 3 Neuzeit. Mit einem Vorwort von Jack Goody. Frankfurt M., New York, Paris 1997, S. 13-194, hier S. 75f.
[185] Vgl. Frei Gerlach: Geschwister, S. 33.
[186] Vgl. Albrecht Koschorke: Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch. Frankfurt. a.M. 2000.

Das Modell der Heiligen Familie hat größtenteils Freud in seiner These vom psychoanalytischen Ödipuskomplex übernommen.[187] Das Hauptinteresse konzentriert sich auf die Triade Vater, Mutter und Sohn und somit wird die Geschwisterbeziehung ausgeblendet. Mit Ausnahme von Alfred Adler wurde die Geschwisterbeziehung auch bei den anderen Vertretern der Psychoanalyse marginalisiert; erst in den 1990ern plädieren Soni, Ley und Klosinski für die intensivere Beschäftigung mit der Geschwisterbeziehung.[188]
Aber nicht Ödipus und die Vater-Mutter-Kind-Beziehung, sondern Antigone und die Geschwisterbeziehung repräsentierte in der Antike das Prinzip der Blutsverwandtschaft. In den berühmten Zeilen der Tragödie *Antigone* von Sophokles stellt Antigone die besondere Stellung des Geschwisterbundes dar und setzt die Geschwisterbeziehung der Beziehung mit dem Ehemann und den Kindern voraus:

„Für einen toten Gatten würd' ein anderer mir,
ein Kind von einem andren Mann, verlör' ich dies,
Da aber Mutter mir und Vater ruhn im Grab,
So wird ein Bruder niemals wieder mir geschenkt."[189]

Eine solche Aussage war in der Antike nicht vereinzelt. Die gleiche Vorstellung finden wir in einer Episode bei Herodot und in Euripides´ Tragödie *Medea*. In der Episode aus Herodots *Geschichtswerk* (III, 119) entscheidet sich die Frau des Intaphernes, vor die Wahl gestellt, für eines ihrer sämtlich zum Tode verurteilten Familienmitglieder zu bitten, für ihren Bruder mit der Argumentation, die auch Antigone zurückführt. In der antiken Vorstellung geht die Geschwisterbeziehung der Beziehung mit dem Ehepartner und den eigenen Kindern voraus, denn Geschwister sind unersetzbar und unwiederbringlich.[190] Die Geschwister sind die echten Blutsgenossen und Artgenossen, sie sind von demselben Blut, wie es Ehemann und Ehefrau nicht sind.[191] Wie Schulz in ihrem Beitrag zum Medea-Motiv[192] schreibt: „die

[187] Vgl. Koschorke: Die Heilige Familie, S. 203ff. Ödipuskomplex wird erstmals in Freuds Schrift *Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne* (1910) benannt.
[188] Hans Sohni: (Hrsg.): Geschwisterlichkeit. Horizontale Beziehungen in Psychotherapie und Gesellschaft. Göttingen 1999; Katharina Ley (Hrsg.): Geschwisterliches: jenseits der Rivalität. Tübingen 1995; Gunther Klosinski (Hrsg.): Verschwistert mit Leib und Seele**.** Geschwisterbeziehungen gestern – heute – morgen. Tübingen 2000.
[189] Sophokles: Antigone. Griechisch – deutsch. Übersetzt von Wilhelm Willige, überarbeitet von Karl Bazer, mit einem neuen Anhang hrsg. von Bernhard Zimmermann. Zürich 1995, Vers 909-912.
[190] Vgl. auch Judith Butler: Antigones Verlangen. Verwandtschaft zwischen Leben und Tod. Aus dem Amerikanischen von Reiner Ansen. Frankfurt. a. M. 2001: „Der Bruder ist für Antigone unersetzbar und unwiederbringlich […]"., S. 25-26.
[191] Vgl. George Steiner: Die Antigonen. Geschichte und Gegenwart eines Mythos. München, Wien 1988, S. 49.

Geschwisterverpflichtung habe vor allem anderen Vorrang, weil es sich hier um völlig gleiches Blut handle; schon das der eigenen Kinder sei dagegen ‚gemischt'".[193] Nach Schulz „kontrastiert die horizontale Geschwisterallianz gegen die vertikale Geschlechterfolge. Diese läuft auf Fortschritt und Kontinuität hinaus, jene auf ein Ausweichen, Umgehen, Verlassen der Ordnung des Gesetzes"[194]. Die Geschwisterkonstellation ist gegen das ödipale Dreieck des Vaters, der Mutter und des Kindes gerichtet. Die horizontale Geschwisterbeziehung richtet sich gegen die patriarchale, familiale und ödipale Ordnung. Mit der Geschwisterbeziehung wird auf eine andere Werteebene, auf „eine antipatriarchale, antiödipale, antifamiliale Tendenz"[195] verwiesen. „Nicht eine Liebe des Weibs zum Geliebten ist derart im größten antiken Schauspiel dargestellt, vielmehr: Antigone handelt mit Pietätszusammenhang des Weibes, mit eingebundenem Blutband"[196].

In diesem Kontext ist es interessant, dass „[d]ie Deutung der Tragödie als Dokument eines Übergangs von der matriarchalen zu einer patriarchalen Ordnung […] seit Bachofens Studien zum ‚Mutterrecht' geläufig" ist.[197] In der matriarchalen Ordnung galt die Bindung zwischen den Kindern der gleichen Mutter mehr als die Bindung mit einem Ehepartner. Im Griechischen bedeuten die Termini ἄδελφός (*adelphos*) Bruder, ἄδελφή (*adelphē*), Schwester „aus demselben Mutterleib entsprossen" „den selben Uterus geteilt", sie verweisen folglich auf die gemeinsame leibliche Abkunft von einer Mutter.[198] Der erste Vers

---

[192] Um den von ihr geliebten Jason bei der Flucht mit dem Goldenem Vlies zu helfen, und ihren Vater bei der Jagd abzulenken, tötete Medea ihren Bruder Absyrtos. Als Jason sie nach längerer Zeit verlassen wollte, tötete Medea ihre Kinder.

[193] Genia Schulz: Medea. Zu einem Motiv im Werk Heiner Müllers. In: Renate Berger, Inge Stephan (Hrsg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln, Wien, 1987. S. 241- 264. Hier S. 252(Fußnote).

[194] Schulz: Medea, S. 252-253.

[195] Ebd., S. 252.

[196] Ernst Bloch: Antigone und Beethovens Leonore. In: Literarische Aufsätze, Gesamtausgabe Bd. 9. Frankfurt a.M. 1965, S. 577-579, hier S. 578. Zit. nach: Bossinade: Das Beispiel Antigone, S. 3.

[197] Johanna Bossinade: Das Beispiel Antigone. Textsemiotische Untersuchungen zur Präsentation der Frauenfigur. Von Sophokles bis Ingeborg Bachmann. Köln, Wien 1990, S. 70. Vgl. Michail Bachtin: Die Ästhetik des Wortes hrsg. von Rainer Grübel, Frankfurt a. M. 1979, S. 229-233; 240, 248.

[198] Es handelt sich um ein Kompositum, alpha-copulativum mit dem Substantiv δελφύς: „Gebärmutter, Mutterleib". Vgl. Völkening: Versuch, S. 23, anhand: Wilhelm Gemoll: Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch. München 1997, Stichwort ἁδελφός; Walther Günther: Bruder, Nächster. In: Theologisches Begriffslexikon zum Neuen Testament. Hrsg. von Lothar Coenen [et. al.]. Wuppertal 1967, S. 146-149, hier S. 146. Die maskuline Pluralform ἁδελφοί (adelphoi) bezieht sich auch auf Schwestern, vgl. Günther: ἁδελφός Bruder, S. 146. Die Subsummierung von Schwestern und Brüder unter einem grammatisch eingeschlechtlichen Begriff gilt auch im biblischen Hebräisch, für gemischtgeschlechtliche Gruppen wird ebenfalls die maskuline Pluralform verwendet. Im Deutschen bedeutet der Terminus ‚Geschwister' ursprünglich bis zum Spätmittelalter ausschließlich eine Pluralform von ‚Schwester'. Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 5, Sp. 4003. Vgl. Vorpahl: Geschwisterlichkeit, S. 88 Fußnote. Seit dem 16. Jahrhundert ist der Terminus 'Geschwister' zudem im heutigen gebräuchlichen Sinne belegt, welcher ebenfalls Brüder einbezieht. Vgl.

der Tragödie *Antigone*, in dem sich die Titelheldin an ihre Schwester Ismene richtet, verweist auf diese engste biologische, wie auch emotionale Zugehörigkeit hin. Die erste Zeile „verdichtet das grundlegende Wesen, von menschlicher Beziehung zu Schwesterlichkeit".[199]

Antigone steht somit zwischen dem triumphierenden Gesetz des Vaters und dem untergehenden Reich der Mutter und scheint das ödipale Dreieck Freuds vorwegzunehmen.[200] Die Horizontale wurde in dieser Vorstellung als strukturierend für die Ordnung der Familie wahrgenommen, und somit „verlaufen die Grundlinien der Verwandtschaft horizontal zwischen Geschwistern".[201]

Antigone galt in der Zeit zwischen 1790 bis 1905 als die schönste und meist geschätzte griechische Tragödie.[202] Antigone besitzt „die schwesterlichste der Seelen", wie sie Goethe in seiner Hymne *Euphrosyne* (1799) nennt. „Antigone verkörpert das, was Schwester heißt."[203] Für Hegel repräsentiert sie das Prinzip der Blutsverwandtschaft.[204] In seinen Vorlesungen über die Ästhetik nennt Hegel das Stück „eines der aller erhabensten Stücke, in jeder Rücksicht vortrefflichsten Kunstwerke aller Zeiten"[205]. In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts war diese Einstellung weit verbreitet, die Aufführungen der *Antigone* mit Mendelssohns-Chören wurden zum Triumph, und diese Chöre gehörten zum Standardrepertoire im Familienkreis und in Gesangvereinen.[206] Friedrich Hebbel sieht sein eigenes Stück *Agnes Bernauer* (1851) als eine „Antigone für die Moderne" und beschreibt in *Mein Wort über das Drama!* (1843) Sophokles' Tragödie als „das Meisterstück der Meisterstücke, dem sich bei Alten und Neueren Nichts an die Seite setzen lässt".[207] Am Ende des 19. Jahrhunderts schreibt Hofmannsthal *Vorspiel zur Antigone des Sophokles*, das als „Krönung der Lobpreisungen" des ganzen Jahrhunderts gelten kann.[208]

Völkening: Versuch, S. 222.; Vgl. Geschwister. In: Duden, Bd. 7 Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. Mannheim [u.a]. 1989, Bollmann: Schwestern, S. 43.

[199] Steiner: Die Antigonen, S. 25.

[200] Bossinade: Das Beispiel Antigone, S. 8.

[201] Steiner: Die Antigonen, S. 32.

[202] Vgl. Steiner: Die Antigonen, S. 13, S. 16.

[203] Vgl. Steiner: Die Antigonen, S. 25.

[204] Vgl. Judith Butler: Antigones Verlangen, S. 12: „Für Hegel repräsentiert sie […] das Prinzip der Blutsverwandtschaft".

[205] Zitate nach Steiner: Die Antigonen, S. 16.

[206] Vgl. Steiner: Die Antigonen, S. 21.

[207] Zitate nach Steiner: Die Antigonen, S. 17.

[208] Vgl. Steiner: Die Antigonen, S. 18. Der Antigone-Stoff diente in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, vgl. dazu: Susanne Hahn: Antigone. Rezeption und Transformation des Urtextes seit der Antike. Hamburg 2015, S. 90. Die neueste Interpretation der Antigone in der Tragikomödie *Antigone in New York* (1992) des polnischen Autors Janusz Głowacki, beschreibt zwei

In der humanistischen Deutung symbolisiert Antigone mit ihrem geflügelten Wort, zur Liebe, nicht zum Hass sei sie da, ursprünglich den Menschen und elementare Menschlichkeit.[209] Wie jedoch ihr Name „Die zum Ersatz Geborene", weil der älteste Sohn der Jokaste, Ödipus, ausgesetzt worden war[210], bereits besagt, trat auch sie in seinen Schatten, und im heutigen Bild symbolisiert Ödipus den Menschen. Seitdem gilt Ödipus als der Mensch, Antigone als die Schwester des Menschen.[211] Somit verkörpert sie als Frauenfigur für die abendländische Kultur eine Vorstellung von Weiblichkeit, die „von der Funktion geprägt ist, „für andere" da zu sein".[212]

Bei Freud rückt aus der Familie der Labdakiden Ödipus und seine Beziehung zur Mutter und zum Vater ins Zentrum des Interesses. Die Grundlinien der Verwandtschaft verlaufen hier vertikal zwischen Kindern und Eltern. Die moderne Familie ist – so die Feststellung von Andreas Gestrich in der *Geschichte der Familie* – „ganz und gar kindzentriert".[213] Die Familienkonstellation, die Freud in seinem Ödipuskomplex darstellte: Nahbeziehung zur Mutter, Kastrationsangst und Hass gegenüber dem Vater, war für viele bürgerliche Familien des ausgehenden 19. Jahrhunderts „nicht ganz untypisch".[214] Als Beispiel wären die Hassliebe und die schwierige Beziehung von Franz Kafka (1883-1924) zu seinem Vater zu erwähnen. Die von Freud analysierten *Denkwürdigkeiten eines Geisteskranken* von einem schizophrenen Sohn des Pädagogen und Arztes Daniel Moritz Gottlob Schreber (1806-1861), der in seinem Erziehungsprogramm auf Gehorsam und strikte Unterwerfung der Kinder unter den Willen des Vaters beharrte, zählten zu den meistzitierten Quellen der Psychoanalyse.[215] Dieser programmatische Gehorsam war, besonders im strikten Protestantismus, „religiös begründet und eine konsequente Fortsetzung der bedingungslosen Unterwerfung des Menschen unter den Willen Gottvaters".[216]

Für den Ödipuskomplex ist, wie bereits erwähnt, unentrinnbare Vertikalität kennzeichnend. Diese Verschiebung ist von großer Tragweite: anstelle von Antigone als Inbegriff der

---

obdachlose Männer und eine obdachlose Frau, die die Leiche ihres eingefrorenen Kumpels stehlen und im Park begraben wollen, um ihm die letzte Würde zu erweisen, dass er nicht in einem anonymen Grab vor Gefängnis beigesetzt wird, wo die Personen ohne Dokumente begraben werden.

[209] Vgl. Bossinade: Das Beispiel Antigone, S. 1-2.

[210] Vgl. Norbert Zink: Sophokles: Antigone. Frankfurt a.M. 1987, S. 9.

[211] Bossinade: Das Beispiel Antigone, S. 2.

[212] Ebd., S. 13.

[213] Gestrich: Neuzeit, S. 600.

[214] Gestrich: Neuzeit S. 597.

[215] Vgl. Gestrich: Neuzeit, S. 596-598.

[216] Gestrich: Neuzeit, S. 597.

Verwandtschaft trat Ödipus ins Zentrum.[217] Somit werden nach heutigem Verständnis die vertikale Eltern-Kind-Beziehung und damit die Vertikale als strukturgebend wahrgenommen. Wie Franziska Frei Gerlach feststellt, hat hier „ein Paradigmenwechsel von der horizontalen zur vertikalen Tiefenstruktur stattgefunden, der mit Freud um 1900 ansetzt“[218].

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in den familialen Verhältnissen die vertikale Eltern-Kind-Beziehung nach dem Modell der Heiligen Familie ins Zentrum gestellt wurde, die Geschwisterbeziehung dagegen wurde eher marginalisiert. Zweitens wurden die Beziehungen unter den Frauen in der Familie an den Rand des Interesses gerückt, denn die Frauen wurden durch ihre Beziehungen mit den Männern (Vater, Bruder, Mann) definiert. In der Forschung standen vorerst die realen und literarischen Relationen unter Müttern und Töchtern im Mittelpunkt[219], erst danach wurden die anderen Beziehungen zwischen Frauen innerhalb der Familie intensiver erforscht (Beziehungen unter Schwestern, Cousinen, Tanten und Nichten).[220]

Die Schwesternbeziehung wurde somit doppelt marginalisiert, erstens bezieht sie sich auf eine horizontale Einheit, die in der hierarchisch zentrierten Struktur eher einen blinden Fleck bildet, zweitens bezieht sie sich auf die Beziehungen unter den Frauen. Dieses Fazit kann das bisherige Desinteresse an der Schwesternbeziehung in den Wissenschaften erklären.

[217] Vgl. Steiner: Die Antigonen, S. 33.
[218] Frei Gerlach: Geschwister, S. 10.
[219] Zur deutschsprachigen Literatur: Renate Möhrmann: Die vergessen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauersppiel. In: Dies. (Hrsg.): Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur. Stuttgart Weimar 1996, S. 71-9; Helga Kraft, Elke Liebs (Hrsg.):Mütter – Töchter- Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur, Stuttgart Weimar 1993; Heidy Margrit Müller: Töchter und Mütter in deutschsprachiger Erzählprosa von 1885 bis 1935. München 1991.
[220] Vgl. dazu: Eva Labouvie: (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation, Köln 2009; Christian Zimmermann, Nina Zimmermann: Familiengeschichten – Familienstrukturen in biographischen Texten: zur Einführung, In: Christian Zimmermann, Nina Zimmermann (Hrsg.): Familiengeschichten. Biographie und familiärer Kontext seit dem 18. Jahrhundert. Frankfurt a.M., S. 7-28.

2.2 Die bürgerliche Familie. Die vertikalen Geschlechterbeziehungen und die horizontalen Geschwisterbeziehungen

Die Familie ist der „Gegenstand sozialpolitischer Lenkung und Disziplinierung, und sie ist als Leitbild abhängig von sozialethischen Normsetzungen“[221]. Andreas Gestrich konstatiert in der *Geschichte der Familie*: „Die Ansprüche, die an die Familie gerichtet, und die Funktionen, die ihr zugewiesen werden, sind immer Teil konkreter wirtschaftlicher, sozialer und politischer Strukturen und Machtverhältnisse.“[222] Der Wandel der Strukturen und Funktionen der Familie im 18. Jahrhundert wurde durch Faktoren wie Industrialisierung und Urbanisierung gesteuert.[223] Mit der hiermit verbundenen Trennung von Arbeits- und Wohnstätte büßte die bisherige populäre Sozialform des „ganzen Hauses“ an Bedeutung ein.[224]

Zentrales Merkmal des „ganzen Hauses“ war die Einheit von gewerblicher Produktion und „Familienleben“. In der vorindustriellen Wirtschaft waren die Familien Produktionsstätten, und die Sozialform des „ganzen Hauses“ erfüllte eine Vielzahl gesellschaftlich-notwendiger Funktionen (Produktion, Konsumption, Sozialisation, Alters- und Gesundheitsvorsorge). Dem „Hausvater“ unterstanden nicht nur die verwandten Familienmitglieder. Nichtverwandte Angehörige des Hauses, wie Knechte und Mägde auf den Bauernhöfen und Gesellen und Lehrlinge bei den Handwerkern, zählten in gleicher Weise zum Hausverband. Ausschlaggebend für die Partnerwahl waren ökonomische Momente (Arbeitskraft, Mitgift der Frau). „Die für einen Großteil des traditionalen Handwerks typische Einheit von Wohnen, Arbeiten und Konsum von Meister, Lehrlingen und Gesellen wurde mit dem Übergang zur Lohnarbeit abgelöst.“[225]

Als Folge gesellschaftlicher Differenzierungsprozesse kristallisierte sich zuerst im gebildeten und wohlhabenden Bürgertum (Angestellte und Beamte in der Verwaltung von Industrie, Kommune und Staat, hohe Beamte, Unternehmer, Kaufleute), deren Arbeitsplatz von Anfang an von der Familie getrennt war, ansatzweise der Typ der auf emotional-intime Funktionen spezialisierten bürgerlichen Familie heraus. Die bürgerliche Familie unterscheidet sich in zentralen Punkten von dem multifunktionalen Lebenszusammenhang

[221] Christian und Nina Zimmermann: Zur Einführung, In: (dies.) Familiengeschichten, S. 14.
[222] Gestrich: Neuzeit, S. 366.
[223] Gestrich: Neuzeit, S. 387.
[224] Entwicklung der Familienformen anhand: Rüdiger Peuckert: Familienformen im sozialen Wandel. Opladen 1996, S.22f.
[225] Gestrich: Neuzeit, S. 390-391.

des „ganzen Hauses“. Erstens: Wohnung und Arbeitsstätte sind getrennt; die Produktion findet – eine maßgebliche Voraussetzung für die Privatisierung des familialen Zusammenlebens – außerhalb der Familie statt. Zweitens: Die bürgerliche Familie bildet einen privatisierten, auf emotional-intime Funktionen spezialisierten Teilbereich. Das Leitbild der Ehe als Intimgemeinschaft hebt, im Unterschied zur relativen Austauschbarkeit der Partner im „ganzen Haus“, die Einmaligkeit und Einzigartigkeit des Partners hervor. „Liebe“ wird zum zentralen ehestiftenden Motiv. Drittens: Es erfolgt eine Polarisierung der Geschlechterrollen. Dem Mann wird die Rolle des Ernährers zugeschrieben. Die Frau wird aus der Produktion ausgeschlossen und auf den familialen Binnenraum verwiesen. Viertens: Kindheit wird zu einer selbständigen, anerkannten Lebensphase. Die Erziehung des Kindes wird zur Aufgabe der Frau.

Durch diese Entwicklung verloren die Familien ihre direkte Einbindung in die aktive Seite des Wirtschaftslebens und des Marktes und wurden zu einer Sphäre des Konsums und der Privatheit. Aber, wie Andreas Gestrich unterstreicht, die Familie bleibt auf den Produktionsprozess bezogen, nur ist dieser Bezug nicht mehr offensichtlich.[226] Die weibliche Familienarbeit und männliche Lohnarbeit werden getrennt und es entsteht als neuer Beruf die Hausfrau.[227] Dabei setzt männliche Erwerbsarbeit die Hausarbeit voraus und weibliche Hausarbeit wird als Gefühlsarbeit abgestempelt und ihre ökonomische Rolle verschleiert.[228]
In der modernen Geschichtsforschung wird betont, dass die Trennung der Handlungsbereiche Produkt und Grundlage des Industriesystems war, und nicht – wie in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts behauptet wurde – Folge der angeblich unterschiedlichen Geschlechtscharaktere.[229] Es wird auf die ökonomische Bedeutung der auf die Befriedigung der Konsumbedürfnisse des Mannes und der Kinder ausgerichteten weiblichen Hausarbeit hingewiesen. Deswegen sollte laut Gestrich nicht von einer wirtschaftlichen Funktionsentlastung, sondern von einem Funktionswandel der Familie die Rede sein. Die Familie wird aus dem Zusammenhang der gesellschaftlichen Arbeit überhaupt ausgegliedert und in diesem Zusammenhang spricht man von „der thematischen Reinigung“ der Familie.[230]

[226] Gestrich: Neuzeit, S. 391-392.
[227] Ebd., S. 392.
[228] Ebd.
[229] Ebd.
[230] Gestrich: Neuzeit, S. 391.

Heidi Rosenbaum untersuchte den Wandel der normativen bürgerlichen Vorstellungen über die Familie und das Ausmaß der Realisierung dieser Normen. Sie stellte fest, dass in der Darstellung der bürgerlichen Ideen über Ehe und Familie dieser Wandel früher und stärker sichtbar wird als in der Realität der bürgerlichen Familien des ausgehenden 18. Jahrhunderts, bei denen alte und neue Strukturelemente noch miteinander verflochten waren.[231] Die Zeit um 1800 ist eine Umbruchsituation, in der sich Neues ankündigte, aber nur zögernd durchsetzen konnte; erst in der Folgezeit breitete sich das bürgerliche Familienideal als prägende Kraft aus.[232] In der Biedermeierzeit kommt es zum ersten Höhepunkt des neuen Familienmodells und zum Familienkult. Mit dem Aufstieg des Bürgertums seit etwa 1830 wurden die sich in der privatisierenden Kleinfamilie herausbildenden Funktionen normativ überhöht und als kulturelle Leitbilder postuliert.[233] Das bürgerliche Ehe- und Familienleitbild verbindet die persönliche Verantwortung der Eltern für ihre leiblichen Kinder, wie sie den Ideen der Aufklärung entspricht, mit der im Zeitalter der Romantik entwickelten Intimauffassung von Ehe und Familie.[234] Im bürgerlichen Familienleitbild werden die familialen Beziehungen zwar romantisiert gesehen, gleichzeitig werden sie aber auch rechtlich-sittlich verpflichtend gemacht.[235] Mit einer erheblichen Verbesserung seiner materiellen Situation in der Mitte des 19. Jahrhunderts hat sich das deutsche Bürgertum als soziale Klasse voll ausgebildet und es hat sich die bürgerliche Familienform voll durchgesetzt und entfaltet.[236] Am Anfang des 20. Jahrhunderts lässt sich eine alle Schichten umgreifende normative Orientierung am bürgerlichen Familienideal feststellen.[237]

Literatur ist an der kulturellen Konstruktion und Modellierung der Familienrollen und familiären Beziehungsmuster in nicht unerheblichem Maße beteiligt. Die literarischen Texte „haben Teil an der Konstruktion zeitgenössischer (Ideal-)Vorstellungen von Familie“[238],

[231] Heidi Rosenbaum: Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1982, S. 252.
[232] Rosenbaum: Formen der Familie, S. 252.
[233] Peuckert: Familienformen 1991, S. 15.
[234] Ebd.
[235] Ebd.
[236] Rosenbaum: Formen der Familie, S. 252.
[237] Peuckert: Familienformen, S. 15.
[238] Anita Runge: Schweizerische Geschichte in Familiengeschichten: Elisabeth, Erbin von Toggenburg von Benedikte Naubert (1756-1819). In: Christian und Nina Zimmermann(Hrsg.): Familiengeschichten, S. 29-44, hier S. 29.

andererseits können sie als kritische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit verstanden werden. Das neue Leitbild der Familie erschien bereits nach 1720 in den Moralischen Wochenschriften wie *Die Vernünftigen Tadlerinnen* (1725-1726).[239] Gegen die uneingeschränkte Dominanz der bisherigen sachlichen Einstellung zur Ehe fand im 18. Jahrhundert ein literarischer Feldzug statt. Zunehmend wurde in den moralischen Wochenzeitschriften die Liebe als zentrales ehestiftendes Motiv herausgestellt.[240] Die Liebe wurde nicht in heutigem Sinne der romantischen Liebe, sondern im Sinne der durch die Aufklärung beeinflussten vernünftigen Liebe verstanden. Vernünftig ist die Liebe zu dem Menschen, „an dem man Vollkommenheit erkannt hat oder erkannt zu haben glaubt"[241]. Es handelte sich um eine Liebe, die auf der Tugendhaftigkeit des geliebten Menschen gründete. Ein Fundament für die Ehe ist Liebe als Zuneigung aus Freundschaft und gegenseitige Achtung.[242] Die Ehe wird als Gefühls- und geistige Gemeinschaft entworfen. Liebe als spontanes, leidenschaftliches Gefühl wurde hingegen abgelehnt, da es sich gegen die Vernunft sperrt, unbeherrschbar, irrational ist und daher keine Grundlage der Ehe sein kann.[243] Dieses neue Leitbild der Ehe war Ausdruck des mit dem bürgerlichen Leben untrennbar verbundenen Individualismus'. Im bürgerlichen Ehe- und Familienideal gewannen die Personen individuelle Züge und sie waren nicht bloß oder überwiegend Rollenträger (Hausvater, Hausmutter in früheren Familienformen) und als solche leicht zu ersetzen.[244] Die Individualisierung hatte zur Folge, dass auch die aus dieser Verbindung entsprossenen Kinder als etwas Besonderes angesehen wurden. Die Zuneigung wurde in der deutschen Romantik als Fundament der Ehe betont, bei der nicht mehr die „vernünftige Liebe", sondern die individuelle Geschlechtsliebe und -erotik, die psychische Verschmelzung der beiden Partner im Zentrum stand"[245].

Die Familie sollte sich auf das Private und Intime, auf die Pflege der emotionalen Beziehungen zwischen Familienmitgliedern und die Erziehung der Kinder konzentrieren.[246] Der Binnenraum des Hauses wurde zum Ort, wo Liebe und Vertrauen erfahren, gelebt und

[239] Rosenbaum: Formen der Familie, S. 263-271.
[240] Neues Leitbild der Ehe und Familie anhand Heidi Rosenbaum: Formen der Familie, S. 263-271, hier S. 264.
[241] Marianne Gaus: Das Idealbild der Familie in den moralischen Wochenschriften und seine Auswirkung auf die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts, Rostock 1936, S. 33, zit. nach: Heidi Rosenbaum: Formen der Familie, S. 264
[242] Vgl. Rosenbaum: Formen der Familie S. 265.
[243] Vgl. Ebd., S. 264.
[244] Vgl. Ebd., S. 266.
[245] Vgl. Ebd., S. 266.
[246] Gestrich: Neuzeit, S. 391.

eingeübt werden konnten, und wurde als Refugium bürgerlicher Privatheit und Intimität entworfen.[247] Die gefühlsmäßige Bindung der einzelnen Familienmitglieder untereinander, zwischen Eltern und Kindern und zwischen den Geschwistern sollte eine längerfristige Kontinuität der häuslichen Gemeinschaft garantieren. Dieser von der bürgerlichen Seite forcierte Rückzug auf das Haus und die Familie und der Kult der inneren Werte lässt sich zunächst als sozial-räumlicher Alternativentwurf zu höfischen Lebensmustern mit ihrer Fixierung auf äußere und starre Formen und Zeremoniell lesen.[248] Das Bürgertum wurde in einer noch weitgehend ständisch geprägten Gesellschaft sozial nicht fest verortet und von adliger Seite politisch und sozial nicht akzeptiert.[249] Mit der Etablierung eines privaten Raumes versuchte man von bürgerlicher Seite diese sozial-räumliche Ortlosigkeit zu kompensieren. Die mangelnde Integration bewirkte einen neuen Kult der Innerlichkeit und legte die Konzentration auf den sozialen Ort der Familie nahe.[250] „Der enge Familienkreis wurde infolgedessen zu dem sozialen Ort für das Bürgertum.“[251] Die soziale Situation bedingte „die Konzentration auf die Familie und ihre Stilisierung zur gefühlvollen und wahrhaft menschlichen Lebensform“[252]. Den Mangel an sozialer Bestätigung versuchte man in der Pflege und Kultivierung der persönlichen Beziehungen zu kompensieren. Im Zuge der sozialen Umbrüche wurde die Familie als stabiler Gegenort zur öffentlichen Welt etabliert.[253] Die Entwicklung der Familie scheint durch zwei Entwicklungen gekennzeichnet: zum einen werde der Privatbereich der Familie stärker betont und die Familienbeziehungen würden emotionalisiert, zum anderen werde die Familie immer stärkerer Kontrolle und Lenkung unterworfen.[254]

„Für die Binnenstruktur der Familie kann die Bedeutung der realen und zugleich ideologischen Polarisierung der Geschlechter nicht hoch genug veranschlagt werden“- konstatierte Karin Hausen mit ganzer Deutlichkeit in ihrer bahnbrechenden Studie.[255] Für das

[247] Vgl. Rosenbaum: Formen der Familie, S. 260.
[248] Vgl. ebd., S. 259.
[249] Vgl. ebd., S. 258-259.
[250] Vgl. ebd., S. 260
[251] Ebd., S. 275.
[252] Ebd.
[253] Michaela Krug: Auf der Suche nach dem eigenen Raum. Topographien des Weiblichen im Roman von Autorinnen um 1800. Würzburg 2004, S. 40.
[254] Vgl. Zimmermann, Zimmermann: Familiengeschichten – Familienstrukturen, In: Dieselben (Hrsg.): Familiengeschichten, S. 15.
[255] Karin Hausen: Die Polarisierung der „Geschlechtercharaktere“. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Dieselbe: Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte. Göttingen 2012,

ausgehende 18. Jahrhundert lässt sich demnach feststellen, dass Standesdefinitionen durch Charakterdefinitionen ersetzt werden.[256] An die Stelle eines partikularen Zuordnungssystems tritt ein universales, aus der Aufgabentrennung zwischen Hausvater und Hausmutter wird eine grundlegende Differenzierung zwischen männlichem und weiblichem Geschlecht. Für die ältere Hausväterliteratur, Predigten und Lexika waren Aussagen über den Stand, also über soziale Positionen und diesen Positionen entsprechende Tugenden, Rechte und Pflichte typisch.[257] Statt den aus dem Hausstand abgeleiteten Pflichten werden im ausgehenden 18. Jahrhundert allgemeine Eigenschaften des gesamten männlichen und weiblichen Geschlechts angesprochen.[258] Dieser Wandel des Bezugsystems ist mit dem Übergang vom ganzen Haus zur bürgerlichen Familie zu denken, weil „aus dem Familienbegriff sowohl die Erwerbswirtschaft als auch die der Herrschaft unterstellten Hausbediensteten als Sinnkomponente verschwinden“[259]. Den als Kontrastprogramm konzipierten psychischen Geschlechtscharakteren zufolge ist der Mann für den öffentlichen, die Frau für den häuslichen Bereich von Natur aus prädestiniert.[260] Als zentrale Merkmale werden beim Mann Aktivität, Rationalität, Vernunft und Verstand, bei der Frau Passivität, Emotionalität, Gefühl und Empfindung hervorgehoben.[261] „Der Geschlechtscharakter wird als eine Kombination von Biologie und Bestimmung aus der Natur abgeleitet und zugleich als Wesensmerkmal in das Innere des Menschen verlegt“[262] und „mit dem Natur-Argument gleich von der Geburt her auf den Leib zugeschrieben“[263]. Die Zuordnungsprinzipien der Geschlechtscharaktere bleiben im ganzen 19. Jahrhundert konstant und werden durch Medizin, Anthropologie, Psychologie und schließlich Psychoanalyse wissenschaftlich fundiert.[264] Die Frau wird zum Diskursobjekt, von der Philosophie bis zur Medizin äußern sich die verschiedensten Disziplinen in einer Fülle von Schriften zum weiblichen Menschen.[265] Als

S. 19-49. hier S. 47. (Erstdruck in: Werner Conze (Hrsg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart 1976, S. 363-393.)

[256] Vgl. Hausen: Die Polarisierung , S. 26.

[257] Vgl. ebd., S. 25-26.

[258] Vgl. ebd., S.26.

[259] Ebd., S. 26-27.

[260] Vgl. ebd., S. 23.

[261] Vgl. ebd., S. 24.

[262] Ebd., S. 25.

[263] Ebd., S. 47.

[264] Vgl. ebd., S. 25.

[265] Vgl. dazu: Claudia Honegger: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib. 1750 – 1850, Frankfurt a. M. 1991.

Ergebnis wird die Frau aus dem öffentlichen Leben ausgeschlossen und auf den entstehenden privaten Bereich beschränkt.

War die Frau nun zu Beginn der Neuzeit noch eine wichtige Arbeitskraft in der Lebens- und Arbeitsgemeinschaft des ganzen Hauses gewesen, wurde sie nun auf den reproduktiven privaten Bereich eingeschränkt. „Arbeit [der Frau zu Hause] war zwar notwendig, sollte aber nicht als solche erscheinen."[266] Die Arbeit der Frau wurde indes nicht als Arbeit im Sinne der vom Mann geleisteten anerkannt, sondern als ihre natürliche Aufgabe entworfen, die ihr eben aufgrund ihres Geschlechts entsprach. „Arbeit, in Geld und Zeit gemessen, wurde angeblich nur im Beruf des Mannes verrichtet", in der Familie durfte es keine Arbeit geben, weil diese Sphären ausdrücklich getrennt wurden.[267] Dabei „stellt diese ideologisch und biologisch begründete Ausgrenzung der Frau aus dem intellektuellen und öffentlichen Leben *de facto* eine Konsequenz aus der Umwälzung der damaligen sozioökonomischen Verhältnisse dar. Es ist dies eine Konsequenz, die aber nicht als eine solche anerkannt wird."[268]

„Gefilterte Aufgeschlossenheit nach außen und Gefühlsdichte und Loyalität nach innen" [269] hatten den Familienmitgliedern die notwendige Selbstsicherheit und Flexibilität zu vermitteln, um sich im öffentlich-beruflichen Leben zu behaupten. Im Bedürfnis nach einem vor den Widrigkeiten der öffentlichen Betätigung wie ökonomischem Druck, Konkurrenzkampf gesicherten Lebensbereich „liegt der Ursprung […] der idealischen Überhöhung [der Frau]. Sie soll sich nun zugleich harmonisieren, liebend und triebverzichtend ihrem Manne zuwenden."[270] Die Ehe war für die Frau „die einzig angemessene, sozial akzeptierte Versorgungs- und Lebensperspektive. Als ledige Frau blieb sie in finanzieller Abhängigkeit von Eltern oder Geschwistern, wurde zu einer zur Last fallenden alten Jungfer und Tante."[271] Die Gatten- und Mutterliebe wird zum elementaren Moment, über das die häusliche Sphäre als Gefühlsgemeinschaft hervorzubringen ist. [272] „Die Beschwörung des intakten, unauflöslichen Familienverbandes sollte jenen

[266] Ute Frevert :Frauen-Geschichte zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit, Frankfurt a. M. 1986 , S. 67.
[267] Frevert: Frauen-Geschichte, S. 67.
[268] Elke Pfitzinger: Aufklärung ist weiblich. Frauenrollen im Drama um 1800. Würzburg 2011, S.30.
[269] Frevert :Frauen-Geschichte, S. 20.
[270] Barbara Duden: Das schöne Eigentum. Zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18 . zum 19 Jahrhundert. In: Kursbuch 47: Frauen (1977), S. 125-140, hier S. 133.
[271] Rosenbaum: Formen der Familie, S. 287.
[272] Vgl. Frevert :Frauen-Geschichte, S. 20.

Dynamisierungstendenzen entgegensteuern, denen die männliche Sphäre ausgesetzt war."[273]

„Herrschaft und Zärtlichkeit" lauten dagegen die Schlagworte, die Haltung und Position des Hausvaters beschreiben.[274] Im Gegenzug darf er von den von ihm abhängigen Familienmitgliedern Gehorsam erwarten. Der Privatraum dient als vorgesellschaftlicher Raum, an dessen Grenzen die staatliche Kontrolle zu enden hatte.[275] Gemildert wird diese Herrschaft durch Zärtlichkeit, Bengt Algot Sørensen spricht von einer „Emotionalisierung des Patriarchalismus" im 18. Jahrhundert.[276] Seit circa der Mitte des 19. Jahrhunderts lässt sich jedoch – statt des Modells eines zärtlichen Vaters der Aufklärungszeit - ein Leitbild eines strengen Familienvaters erkennen, der immer mehr auf einer bedingungslosen Unterwerfung der Familienmitglieder beharrt.[277] Dieses Modell eines harten gefühllosen Familienpatriarchen begünstigte wohl Wilhelm Heinrich Riehls populäres Buch *Die Familie* (1855), das einen Teil seiner *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik* bildete.[278] Familie wird zum Ort der Sozialisation und Erziehung. Der Erfolg der Erziehung ist von sozial-räumlichen Umständen und idealen Sozialisationsbedingungen abhängig, was programmatisch in *Emile* (1762) von Jean Jaques Rousseau dargestellt wurde. Die häusliche Sphäre bezeichnet den Ort einer für die bürgerliche Familie propagierten neuen Emotionalität. Die Erziehungsinhalte werden vor allem über personale Beziehungsstrukturen unter den Eltern und Kindern sowie unter den Geschwistern transponiert und internalisiert. Die Bindung der einzelnen Familienmitglieder untereinander – auch der Geschwister – wird individualisiert.

Neben der Ehe aus Liebe entfalteten sich im 18. Jahrhundert auch „die Freundschaft und die Geschwisterliebe zu Idealen von ungemeiner Anziehungskraft."[279] Die Konzentration

---

[273] Ebd., S. 65.

[274] Vgl. Bengt Algot Sørensen: Herrschaft und Zärtlichkeit .Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert, München 1984.

[275] Vgl. Zimmermann, Zimmermann: Familiengeschichten – Familienstrukturen. In: Dieselben (Hrsg.): Familiengeschichten., S. 15-16,vgl. Rebekka Habermas: Bürgerliche Kleinfamilie – Liebesheirat. In: Richard van Dülmen (Hrsg.): Entdeckung des Ichs. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zum Gegenwart, Darmstadt 2001, S. 287-309.

[276] Sørensen: Herrschaft und Zärtlichkeit, S. 37.

[277] Vgl. dazu: Helmut Scheuer: Autorität und Pietät, In: Claudia Brinker- von der Heyde, ders. (Hg): Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur. Frankfurt a. M. [et al.] 2004, S.135-160.

[278] Wilhelm Heinrich Riehl: Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik. Bd. 3: Familie, Stuttgart Berlin [1855].

[279] Labouvie (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen, S. 12.

auf die Kernfamilie wertet alle innerfamiliären Strukturen auf, auch die Geschwisterbeziehungen, da Kindheit in dieser Zeit verstärkt als eigenständige Lebensphase thematisiert wird. Die Aufwertung von Geschwisterbeziehungen ist auch im Kontext der Etablierung der bürgerlichen Mentalität zu situieren.[280] Die bürgerliche Familie entwickelt sich zum Raum des Privaten, in dem das individuelle Gefühl der einzelnen Personen neu definiert wird: Waren die verwandtschaftlichen Beziehungen früher eher funktional strukturiert, so werden sie jetzt tendenziell individuell und emotional besetzt.[281] Circa 1740-1840 sind Geschwister omnipräsent und es lässt sich eine Obsession in Bezug auf die Geschwisterliebe feststellen.[282] Geschwisterbeziehungen finden sich im realen Leben, in Diskursen des Wissens, im politischen Handeln und in literarischen Texten. Geschwister beschäftigen die kollektive Phantasie und bilden in der sozialen Praxis ein wichtiges Orientierungsangebot.[283] Geschwisterverhältnisse formieren sich zu einem Netzwerk sozialer, symbolischer und imaginären Beziehungen. Geschwister sind „als eine egalitäre, horizontal strukturierte und emotional hochgradig positiv besetzte soziale Beziehung von hoher Relevanz konzipiert, die im kulturellen Gedächtnis tradierte und in der lebensweltlichen Praxis zweifellos bestehende Rivalitäten narkotisiert oder allenfalls peripher einbegreift.“[284]

„Alle Menschen werden Brüder“ – schreibt Schiller in seiner *Ode an die Freude* (ursprünglicher Titel: *Ode an die Freiheit*) – die geschwisterliche Strukturierung von Welt ist in den politischen Idealen der *fraternité* lesbar. Die Geschwisterbeziehung stellt sich als eine besonders intelligible Struktur dar, um soziale Beziehungen zu beschreiben.[285] Dies zeigt sich in der zunehmenden Bedeutung von christlichen und laizistischen Bruder- und teilweise auch Schwesternschaften, wie beispielweise der Freimaurer, der Illuminaten und der Herrenhutern.[286] Die dort gepflegten Ideologien bestimmen die spezifisch europäische Entwicklung von Herrschaft und Mitbestimmung entscheidend mit und die Parole der *fraternité* ist ein Ausdruck davon.[287] Die Bedeutungszunahme genossenschaftlicher

[280] Vgl. Frei Gerlach: Geschwister, S. 73.
[281] Frei Gerlach: Geschwister, S. 73.
[282] Vgl. Frei Gerlach: Geschwister, S. 1-22.
[283] Vgl. ebd., S. 11
[284] Ebd., S. 9.
[285] Ebd., S. 8.
[286] Ebd., S. 10.
[287] Vgl. Frei Gerlach: Geschwister, S. 10.

Sozialformen steht im Zusammenhang mit dem spezifisch christlich-europäischen Prinzip der geistlichen Verwandtschaft.[288]

Bereits um 1770 unterscheiden Lexika zwischen einer eigentlichen und einer institutionellen Geschwisterschaft.[289] Das Wörterbuch von Adelung (1793-1801) verzeichnet eine ‚eigentliche', ‚weitere", und ‚figürliche' Begriffsverwendung des Geschwisterlichen, die „leibliche Verwandtschaft von institutionellen Organisationen und Figurationen des kulturellen Imaginären scheidet."[290] Der Geschwisterbegriff besetzt über seine leibliche und institutionelle Verwendungsweise eine Schaltstelle zwischen Familie und Gesellschaft und funktioniert zugleich biologisch und kulturell.[291] Franziska Frei Gerlach betont mit ganzer Deutlichkeit: „Der für das 18. Jahrhundert enge Zusammenhang zwischen politischem Denken und Familienstruktur macht die geschwisterliche Horizontale in humanitär-egalitären Entwürfen zur Umschaltstelle zwischen individuellen und gesellschaftlichen Konzepten."[292]

Die Begriffe *Schwester* und *Schwesternbund* wurden in geselligen und literarischen Bünden der Frauen benutzt, wie zum Beispiel im „Orden der Hoffnung, oder des deutschen Schwesternbundes", gegründet von Adele Schoppenhauer und Ottilie von Pogwisch (spätere Schwiegertochter von Goethe) in Weimar, der seit Mai 1813 bis Frühjahr 1816 wohltätigen Zwecken während der Befreiungskriege diente, in dieser Vereinigung sprachen sich die Frauen gleichzeitig als Schwestern und als Freundinnen an.[293] Die Gründerinnen dieses Schwesternbundes Ottilie von Pogwisch Goethe und Adele Schopenhauer gründeten später mit den Schwestern Caroline und Julie von Egloffstein einen literarischen Musenverein (1817-1827) in Weimar, einen weiblichen Freundschaftsbund, in dem sie sich vor allem mit ihren eigenen literarischen Arbeiten auseinandersetzten.[294]

---

[288] Gestrich/Krause/Mitterauer: Geschichte der Familie, S. 186ff, 198, 355ff.

[289] Frei Gerlach: Geschwister, S. 3. Die Differenz zwischen ‚naturelle' versus ‚institutionelle' findet sich unter dem Stichwort fraternité im jesuitischen „Dictionaire de Trévoux" von 1771.

[290] Frei Gerlach: Geschwister, S. 3. Vgl. Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen. Zweyte vermehrte und verbesserte Ausgabe. Leipzig 1793-1801: Fotomechanischer Nachdruck, Hildesheim, Zürich, New York 1990. Art. Bruder, Bd. I, Sp. 1215

[291] Vgl. Frei Gerlach: Geschwister, S. 11

[292] Ebd., S. 12.

[293] Claudia Häfner: „Ich finde wieder Freundes Blick". Freundschaft im Weimarer Musenverein. In: Schwestern und Freundinnen, S. 121- 142, hier S. 128-129

[294] Ebenda.

„Die aus der strukturellen Verortung der Geschwisterbeziehung gewonnen Parameter liefern eine Beschreibungsmatrix für ein nahezu universell einsetzbares Strukturierungsprinzip – wie es in der Wissenschaftssprache schon für andere Termini von Verwandtschaft, insbesondere die Position des Vaters, erprobt worden ist."[295]

Gegenüber den gewählten, kündbaren und mit partiell Fremden eingegangenen Beziehungsformen der Freundschaft und der Liebe hat Geschwisterschaft den Vorteil von Kontinuität, Stabilität und Vertrautheit.[296] Die Freundschaft, die für das 18. Jahrhundert als prägende soziale Beziehung gilt, steht in einer engen semantischen Verbindung zum Bedeutungsfeld der Geschwisterschaft und weist eine Reihe von Überschneidungen auf.[297]
Die Geschwisterbeziehung bildet die gleichen Fähigkeiten, die für den bürgerlichen Subjektentwurf das Ziel sind: Autonomie und Beziehungsfähigkeit[298] – und dies kann das besondere Interesse an den Geschwisterverhältnissen dieser Zeit erklären. Die Dynamik der Geschwisterbeziehung entfaltet sich im Spannungsfeld einer Orientierung an Ähnlichkeit, Nähe, Gleichheit einerseits und der Orientierung an Eigenständigkeit, Abgrenzung, Differenz andererseits.[299] Dass an der Herausbildung der Persönlichkeit Geschwisterbeziehungen mitwirken, wurde in der psychoanalytischen Geschwisterforschung – bisher fixiert auf die vertikale Vater-Mutter-Kind-Beziehung – erst in den 1990er Jahren beachtet.[300] Als zentrale Strukturmerkmale der Geschwisterbeziehung werden Identitätsversicherung, emotionale Nähe, soziale Kompetenz und intersubjektive Kontinuität sowie ein gewisses Maß – je nach familiärer Ordnung – an sozialer und/oder biologischer Egalität erkannt.[301]

„Das soziokulturelle Ideal im Europa des 18. und des 19. Jahrhunderts beschwört die Einigkeit unter den Geschwistern"[302], und die Gleichheit, die jedoch „relativ zu sehen ist und die immer wieder von den Faktoren <Geburtenrang>, <Geschlecht> und <Ehestand>

[295] Frei Gerlach: Geschwister, S. 2-3. Vgl. zu Verwandtschaftsbeziehungen als basale Ordnungsprinzipien: Claude Levi-Strauss: Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft. Frankfurt 1993; zur Konzeptualisierung der Vaterposition: Jacques Lacan: Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse. Übersetzt von Klaus Laermann. In: ders.: Schriften I. Ausgewählt und hrsg. von Norbert Haas; Olten, Freiburg i. B. 1973. S. 71-170.
[296] Ebd.
[297] Ebd., S. 12.
[298] Vgl. ebd., S. 9.
[299] Vgl. ebd.
[300] Zur psychoanalytischen Geschwisterforschung im deutschsprachigen Raum: Hans Sohni: (Hrsg.): Geschwisterlichkeit. Horizontale Beziehungen in Psychotherapie und Gesellschaft. Göttingen 1999; Katharina Ley (Hrsg.): Geschwisterliches: jenseits der Rivalität . Tübingen 1995; Gunther Klosinski (Hrsg.): Verschwistert mit Leib und Seele**.** Geschwisterbeziehungen gestern – heute – morgen. Tübingen 2000.
[301] Vgl. Frei Gerlach: Geschwister, S. 9.
[302] Denise von Weymarn-Goldschmidt: Adlige Geschwisterbeziehungen, S. 167.

beeinflusst wurde."[303] Denise von Weymarn-Goldschmidt betont die Diskrepanz zwischen dem soziokulturellen Ideal und gelebter Praxis des 19. Jahrhunderts. „Berücksichtigt man die Mortalitätsrate, so konnte sich die geschwisterliche Hierarchie über längere Zeit mehrfach verändern."[304] Die kulturelle Obsession dreht sich zwischen 1740-1840 nach David Sabean um die Geschwister; als Geschwister wird zumeist jedoch das Bruder-Schwester-Paar gemeint.[305] Dies betont auch von Weymarn-Goldschmidt:

> „Die Beziehung von Brüdern und Schwestern wird gesellschaftlich zum Archetypus der Beziehung zwischen Männern und Frauen stilisiert, allerdings als asexuelle Verbindung. Für die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts bestand das ideale Geschwisterpaar jeweils aus einem Bruder und einer Schwester. […] Auch wenn normalerweise nicht alle Geschwister überlebten, hatten die meisten Familien immer noch mehr als zwei Kinder. Das Ideal bestand also neben den tatsächlichen Familienverhältnissen. Die Idealisierung des gemischtgeschlechtlichen Geschwisterpaares weist aber auch darauf hin, dass für eine gut funktionierende Gesellschaft beide Geschlechter mit den ihnen zugeschriebenen Eigenschaften relevant."[306]

Wie jedoch die realhistorischen Verhältnisse unter den berühmten und nicht berühmten Schwestern zeigen, hatte die Schwesternbeziehung für Frauen oft lebenslang eine fundamentale unterstützende Rolle.[307] Auch trotz der räumlichen Distanz, in der vor allem adlige verheiratete Schwestern lebten, ist die persönliche Nähe und Bedeutung der schwesterlichen Unterstützung anhand des regelmäßigen jahrelangen Briefwechsels sichtbar.[308] Die Briefe erscheinen als Medien schwesterlicher Beziehungskulturen und

---

[303] Denise von Weymarn-Goldschmidt: Adlige Geschwisterbeziehungen, S. 166.

[304] Denise von Weymarn-Goldschmidt: Adlige Geschwisterbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert. Theorie und gelebte Praxis, s . 167.

[305] Sabean: Inzestdiskurse vom Barock bis zur Romantik. In: L'Homme 13 (2002), Heft 1, S. 7-28, hier S. 9. Auch Frei Gerlach beschäftigt sich in ihrer Studie über Geschwister um 1800 ausschließlich mit den Bruder-Schwester-Paaren. Vgl. auch: Denise von Weymarn-Goldschmidt: Adlige Geschwisterbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert. Theorie und gelebte Praxis, S. 166, und S. 171.

[306] Denise von Weymarn-Goldschmidt: Adlige Geschwisterbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert. Theorie und gelebte Praxis. In: Ulrike Schneider, Helga Völkening, Daniel Vorpahl (Hrsg): Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in ihren soziokulturellen Kontexten, Frankfurt a. Main 2015, S. 159-175, hier S . 166.

[307] Vgl. dazu Beiträge im Band: Labouvie (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen.

[308] Vgl. Carolin Doller: „Ach, liebe Schwester, wie sehne ich mich nach Dir!" Beziehungen adliger Schwestern zwischen persönlicher Nähe und räumlicher Distanz. In: Labouvie (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen., S. 335-358. Vgl. auch: Jutta Prieur: Von Detmold nach Dessau und zurück. Der Briefwechsel der Schwestern Leopoldine, Gräfin zur Lippe und Casimire, Prinzessin von Anhalt-Dessau 1765-1769, S. 321 Auc.h in der modernen Schwesternforschung unterstreicht Vera Bollmann die symbolische Ebene der schwesterlichen Unterstützung trotz der räumlichen Distanz und seltener persönlichen Kontakte: Bollmann: Ältere Frauen und ihre Schwestern, S. 293.

bestätigen die sehr nahe und starke emotionale Bindung.[309] Auch die unverheirateten Schwestern fielen– gegen die heutige Vorstellung – nicht unbedingt „zur Last“[310] der Eltern und Geschwister. Margareth Lanzinger unterstreicht die Rolle der Schwesternbeziehung in schwierigen und kritischen Situationen, in denen die Schwester „die erste Denkfigur“ war und weist insbesondere auf die stützende Rolle der unverheirateten Schwestern in der Haushaltsführung und Erziehung der Schwester-Kinder bei verheirateten Schwestern und unverheirateten bzw. verwitweten Brüdern hin.[311] Die Achse zwischen Schwestern „führt nahezu unweigerlich auch zum Verhältnis zwischen Tanten und ihren Nichten und Neffen“[312]. Die ledigen Schwestern konnten als Lehrerinnen ihren Lebensunterhaltung verdienen und auch die Ausbildung der Nichten und Neffen persönlich oder finanziell unterstützen.[313] Das Bild des alten Jungfers wäre somit zu relativieren, wie auch die gängige Vorstellung von der Bevorzugung des Erstgeborenen, denn die geschwisterliche Hierarchie konnte sich aufgrund der hohen Mortalitätsrate und der hohen Anzahl von Geschwistern mehrmals ändern. In meiner Arbeit gilt somit zu untersuchen, inwiefern die sozialen Leitbilder wie auch reale Familienverhältnisse das literarische Bild der Schwestern beeinflussen und in die literarische Texte einhergehen.

Die horizontale Schwesternbeziehung wurde bisher vernachlässigt und die Texte, in denen Schwestern – auch als Hauptfiguren – erscheinen, wurden oft „als Effekt anderer

[309] Vgl. Doller: „Ach, liebe Schwester“, S. 338, S. 348. Die Korrespondenz umfasst 185 Briefe von 1765 bis 1783 zwischen Luise Ferdinande (1744-1784) und Auguste Friederike (1743-1783) von Stolberg-Wernigerode, die sich nach einer gemeinsam verbrachten Kindheit und Jugend durch ihre Heiraten trennten mussten. Doller verzeichnet zahlreiche Diminutiva und Koseformen der gegenseitigen Anrede – und Grußformen wie „mein bestes, allerliebstes Schwesterchen“, „allerbeste und zärtlich geliebte Schwester“, „Herzensschwester“, „Engelsschwesterchen“, „unverbesserliches Schwesterlein“, die die innigste emotional-zärtliche Verbundenheit unterstreichen, die über eine zwischen den Geschwistern erwünschte Haltung zueinander hinausweisen. Ebenda, S. 348. Auch Prieur betont die sehr nahe Bindung der Schwestern, S. 322.

[310] Vgl. Rosenbaum: Formen der Familie, S. 287.

[311] Vgl. Margareth Lanzinger: Schwestern-Beziehungen, insbesondere S. 271-272. Analog zum Befund von Gabriela Signori zu spätmittelalterlichen Stadtgesellschaft, dass die Schwester als „zentrale Denkfigur, die das Handeln über den eigenen Tod hinaus bestimmt“ hat. Vgl. Gabriela Signori: Geschwister. Metapher und Wirklichkeit in der spätmittelalterlichen Denk- und Lebenswelt, In: Historical Social Research 30 (2005), Heft 3, S. 15-30, hier S. 24.

[312] Margareth Lanzinger: Schwestern-Beziehungen. Formen familialer Krisenbewältigung, S. 263. Vgl. dazu auch Themenheft „Tanten“ von WerkstattGeschichte 46 (2007). Zu Tanten-Nichten-Beziehungen vgl. Marion Trévisi: Les relations tantes nièces dans les familles du Nord la France au XVIII-siècle in: Annales de Démographie Historique 2 2006, S. 9-31.

[313] von Weymarn-Goldschmidt: Adlige Geschwisterbeziehungen, S. 171. An dieser Stelle wäre zu erwähnen, dass sich auch die Schwestern in ihrer Ausbildung finanziell unterstützt haben: So finanzierten sich die Schwestern Marie Curie und Bronisława Dłuska gegenseitig, beide geborene Skłodowska, ihr Studium in Paris. vgl. Schwesterherz, S. 139.

Figurationen gelesen, etwa der Freundschaft oder der Doppelgängerschaft“[314], mit denen sie zwar in Beziehung stehen, aber die das Spezifische des Geschwisterlichen ausblenden. Deswegen sollte der Blick auf diese Beziehung in meiner Arbeit verschärft werden.

2.3. Die Familienbeziehungen in der Literatur um 1800 und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Im bürgerlichen Trauerspiel werden politische Konflikte als Familienkonflikte inszeniert. „Dass das Bild eines friedlichen, humanen menschlichen Miteinanders im Bild der Familie aufgehoben werden kann, hängt mit dem sich im 18. Jahrhundert durchsetzenden Familienmodell zusammen.“[315] Im Mittelpunkt standen Familienverbände, die alle Konflikte überwinden konnten. In diesem Modell repräsentiert das Familiäre Intimität, Mitmenschlichkeit, Authentizität und moralische Empfindung.[316]

Im Familiendrama des 18. Jahrhunderts ist jedoch die Vater-Kind-Beziehung von entscheidender Bedeutung, die Mutter ist abwesend und an die Peripherie gedrängt.[317] Die so hoch bewertete Bindung der Familienmitglieder beschränkt sich weitgehend auf die Beziehungen zwischen zärtlichen Vätern und Töchtern. Die Mütter sind im Regelfall marginalisiert, entweder am Anfang der Handlung bereits tot oder ausdrücklich negativ konnotiert.[318] Wie Peter von Matt ausdrücklich betont: „Die Mutterlosigkeit ermöglicht erst die äußerste Radikalisierung der Vaterautorität – und damit das Extrem ihres Zerfalls.“[319] Im Zeitraum, der die Institution Mutter kulturell etabliert, verweigert sich die Literatur diesem Prozess. Die Abweichung der literarischen Frauenfiguren von dem pädagogischen Programm ist augenscheinlich. Die Mütter sind unter den *dramatis personae* selten zu finden, denn die „possessive mütterliche Liebe verhindert die Übertragung der Liebe von den Eltern auf den eigenen Liebespartner“[320] und die genealogische Kontinuität ihrer Kinder. Bereits die

[314] Frei Gerlach: Geschwister, S. 4.
[315] Runge: Schweizerische Geschichte in Familiengeschichten, In: Christian und Nina Zimmermann (Hrsg.): Familiengeschichten, S. 34-35.
[316] Runge: Schweizerische Geschichte in Familiengeschichten, In: Christian und Nina Zimmermann (Hrsg.): Familiengeschichten, S. 35.
[317] Renate Möhrmann: Die vergessen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: Dies. (Hrsg.): Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur. Stuttgart Weimar 1996. S. 71-91. Hier S. 80.
[318] Elke Pfitzinger: Aufklärung ist weiblich, S. 52
[319] Peter von Matt: Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur, München, Wien 1995, S. 164.
[320] Möhrmann: Die vergessen Mütter, S. 80.

Titelheldin in Lessings *Miß Sara Sampson* (1755), die den allerzärtlichsten Vater hatte, der sie nie nach einer Mutter hat seufzen lassen, sagt: „Eine Mutter würde mich vielleicht mit lauter Liebe tyrannisiert haben, und ich würde Mellefont's nicht sein“ (IV, 1)[321]. Zärtliche. vorbildliche Väter stehen gegen törichte Mütter, denen Schuld für den Untergang der Tochter zugeschrieben wird. Wie Renate Möhrmann betont, führt „nicht die eigennützige mütterliche Liebe“ zum Untergang der Tochter, sondern „die inzestuöse väterliche Gier des Vaters“[322], der seine Tochter für sich behalten will.[323] Zugleich zeigt die Literatur jedoch, dass die Weiblichkeitskonzepte dieser Zeit „als Lebensentwürfe nicht tragfähig sind und zwangsläufig überschritten werden müssen, wie etwa das Beispiel der weitgehend negativen Mütterfiguren demonstriert.“[324] Die gute sittlich-hochstehende Tochter und die böse moralisch-unzuverlässige Mutter verkörpern die Polarisierung des Weiblichen in Torheit und Tugend und die Dichotomisierung in Gut und Böse, in sittlich und töricht, lammfromm und dämonisch, Eva und Maria, Hexe und Heilige, törichte und kluge Jungfrauen, bad girls und good girls.[325]. Elke Pfitzinger konstatiert, dass im bürgerlichen Trauerspiel „eine Figur umso negativer dargestellt wird, je mehr sie ausschließlich in der Funktion als Mutter auftritt“[326]. In den berühmtesten Dramen wie *Emilia Galotti* von Lessing, *Die Kindermörderin* von Wagner, *Hofmeister* und *Soldaten* von Lenz sowie *Kabale und Liebe* von Schiller werden negative Mütterfiguren konstruiert, die nicht selten von den Väterfiguren schlecht behandelt werden. Nach Martha Kaarsberg–Wallach reflektiert diese negative Darstellung den „niedrigen Stellenwert der Mutter in der Skala der patriarchalischen Werte“[327], bereits Sørensen sieht hier die Spieglung der „Pufferfunktion“[328], die die Hausmutter als Besitz des Patriarchen mit ihrer untergeordneten Funktion spielt. „Die anwesende Abwesenheit“ der

[321] Zit. nach: Möhrmann: Die vergessen Mütter, S. 80.
[322] Ebenda, S. 84.
[323] Vgl. dazu auch: von Matt: Verkommene Söhne, S. 164: König Lear, der „seine Tochter nicht hergeben will, sie behalten will als seinen nicht nur Vater- sondern auch Mannesbesitz“.
[324] Krug: Auf der Suche nach dem eigenen Raum. Topographien des Weiblichen im Roman von Autorinnen um 1800, Würzburg 2004, S. 16-17.
[325] Vgl. Möhrmann: Die vergessen Mütter, S. 82.
[326] Pfitzinger: Aufklärung ist weiblich, S. 53.
[327] Martha Kaarsberg –Wallach: Emilia und ihre Schwestern: Das seltsame Verschwinden der Mutter und ihre geopferte Töchter. Lessing, *Emilia Galotti*, Lenz, *Hofmeister, Soldaten*, Wagner, *Die Kindermörderin*, Schiller *Kabale und Liebe*, Goethe, *Faust, Egmont*. In: Helga Kraft, Elke Liebs (Hrsg.):Mütter – Töchter- Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur, Stuttgart Weimar 1993.S. 53-72, hier S. 65.
[328] Sørensen: Herrschaft und Zärtlichkeit, S. 17.

Mütter sei zugleich an eine „Verdrängung von Körper und Körperlichkeit gekoppelt".[329] Andererseits ist, wie Möhrmann bemerkt, das Bild „der guten, aufopferungsvollen und gänzlich entsexualisierten Mutter, die nichts für sich selbst will", literarisch in der Tat wenig interessant.[330]

Dieses Muster der verstorbenen oder negativen Mutterfigur übernimmt der weibliche Roman des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jahrhunderts, in dem die Figur des Vaters den Charakter und die Ideale der Protagonistin positiv beeinflusst, die Mutter dagegen oft entweder früh verstorben ist (*Geschichte des Fräuleins von Sternheim* von Sophie de La Roche, *Die Familie Seldorf* von Therese Huber) oder als kalte Rabenmutter (*Elisa oder das Weib wie es sein sollte* von Caroline Wilhelmine Wobeser) konstruiert wird[331]. Auch in den von mir im Hinblick auf die Schwesternbeziehung nahezu aller untersuchte Romane der Schriftstellerinnen des Vormärz ist die Mutter der Schwestern entweder frühzeitig verstorben, oder negativ geschildert. So in *Gräfin Faustine* von Ida Hahn-Hahn sind die Protagonistin und ihre Schwester Adele Waisen. In vielen Romanen verstirbt „der zärtliche Vater" und „die grausame Mutter" übernimmt die Obhut; der Aufschrei von Wobesers Elisa „Ach Muttersegen, Mutterfluch beyde machen mich elend!" erweist sich in den 1840ern aktuell. Die rücksichtlose Mutter versucht nach dem Tod des Vaters das Liebesglück der Tochter mit einer Konvenienzehe zu zerstören (*Erste und letzte Liebe* von Luise Mühlbach) bzw. zerstört indem sie eine der Schwestern zur Konvenienzehe drängt und die andere Schwester nach der unerlaubten Liebesheirat verstößt und verfluchtet, wie in *Glück und Geld* von Luise Mühlbach. Dieser Befund trifft somit nicht nur auf das bürgerliche Trauerspiel zu, wie auch Kanz und Anz betonen. Die marginalisierte, fehlende bzw. schwache Mutterfigur ist im 19. und noch im 20. Jahrhundert typisch.[332] „Eine sichtbare weibliche

[329] Thomas Anz und Christine Kanz: Familie und Geschlechterrollen in der neueren deutschen Literaturgeschichte. Fragestellungen, Forschungsergebnisse und Untersuchungsperspektiven (Teil 1). In: Jahrbuch für internationale Germanistik 32, 2000, Heft 1, S. 19-44, hier S. 36 in Anlehnung an: Susan Gustafson: Absent Mothers and Orphaned Fathers. Narcissim and Abjection in Lessing's Aesthetics and Dramatic Production, Detroit 1995, S. 266, S. 14 und S. 118ff.

[330] Renate Möhrmann: Einleitung. In: Dies (Hrsg.): Verklärt, verkitscht, vergessen, S. 6.

[331] Vgl. Bärbel Götz: „Ach Muttersegen, Mutterfluch beyde machen mich elend"! Rigide Mütter in Romanen von Frauen um 1800. In: Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrich-Haefeli, Würzburg 1996, S. 147-164.

[332] Möhrmann: Einleitung. In: Dies(Hrsg.): Verklärt, verkitscht, vergessen, S. 3.

Genealogie existiert nicht. Die Mutter hinterlässt im Leben der Tochter scheinbar keine Spur."[333] Sie ist in der Wirklichkeit der Töchter nicht anwesend, nur im Traum.

„Die Exstirpation der Mutter ist die conditio sine qua non für das Weiterleben der Tochter."[334] Die törichte inkompetente Mutter (*incompetent mother*) verhindert die Entwicklung und das Glück der Tochter, deswegen erscheint der frühe Verlust der Mutter als Emanzipationschance für die Töchter – diese These wurde anhand zahlreicher englischer Romane des 19. Jahrhunderts von Natasha Würzbach bestätigt und wäre an deutschsprachigen Texten zu überprüfen.[335] Es lässt sich jedoch vorläufig feststellen, dass auch in der deutschen Literatur die Mutter überraschend oft frühzeitig verstorben ist oder als unbeugsame grausame bzw. schwache Figur dargestellt wird.

Die zärtlich-offenbarte, väterliche Liebe im Sinne der Empfindsamkeit wird in der Literatur des 18. Jahrhunderts dargestellt, was einen Gegensatz zum harten Vater-Patriarchen im 19. Jahrhundert bildet. Dem Mann, also auch dem Vater, wurden zärtliche Emotionen, die ihm im bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts erlaubt waren, offensichtlich wieder weggenommen. Es wird immer mehr ein Vater präsentiert, der sich einen Gefühlspanzer angelegt hat, ein „borstiger Igel" (I,5), wie Friedrich Hebbels Familienvater Meister Anton in *Maria Magdalena* (1844), einem der letzten bürgerlichen Trauerspiele, „weil er sich nach außen nicht öffnen kann, und tatsächlich zerstört er durch seine fehlende emotionale Kompetenz seine Familie"[336]. Helmut Scheuer sieht hier „eine Einübung in eine neue harte und kalte Rolle als Patriarch", was das populäre Modell von Wilhelm Heinrich Riehl in seinem Werk *Die Familie* (1855), das wohl erfolgreichste Buch zur Theorie der bürgerlichen Familie, begünstigt hat. Darin gründet sich die Rolle des Familienvaters immer mehr auf Macht, Gewalt und Recht, nicht auf Liebe. So wird der „Prozess einer emotionalen Verarmung bzw. der geforderten Affektzügelung und -steuerung"[337] des Vaters begünstigt. „Die zunehmende Gefühlseligkeit in der Familiendarstellung geht einher mit einem Verlust an expressiver Emotionalität bei den

[333] Anz und Kranz: Familie und Geschlechterrollen, S. 36. Vgl. zur Familiendarstellung auch eine ausführliche Bibliographie: I. Bennewitz, C. Kanz und T Anz: Familien- und Geschlechterrollen in der deutschen Literatur. Eine Auswahlbibliographie zur Forschung. In Jahrbuch internationale Germanistik 32, 2000, Heft 1, S. 64-96.

[334] Möhrmann: Die vergessen Mütter, S. 80.

[335] Vgl. Natascha Würzbach: Zweihundert Jahre Ringen mit der perfekten Mutter. In: Renate Möhrmann (Hrsg.): Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur. Stuttgart, Weimar 1996, S. 295-314, besonders S. 300-301. Als Beispiel kann bereits *Emma* von Jane Austen gelten.

[336] Scheuer: Autorität und Pietät, In: Brinker-von der Heyde, Scheuer (Hrsg.): Familienmuster-Musterfamilien, S. 151.

[337] Scheuer: Autorität und Pietät, S. 152.

Hauptakteuren, den Patriarchen.“[338] Zärtliche Gefühle waren jetzt für andere Familienmitglieder reserviert, deswegen steigt meines Erachtens auch die Bedeutung der zärtlichen Liebe zwischen Geschwistern, besonders Schwestern.

[338] Ebd., S. 151.

2.4 Die Geschwisterbeziehungen in der Literatur um 1800 und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Rivalisierende Brüder, ungleiche Schwestern, inzestuöse Bruder-Schwester-Paare

Geschwisterbeziehungen sind in literarischen Texten des langen 19. Jahrhunderts omnipräsent. Die Literatur weicht bei der Größe der Familie von der sozialen Realität ab, Großfamilien und große Anzahl der Geschwister fehlen. Renate Möhrmann macht auf die zeitgenössische Malerei aufmerksam, die große Familienporträts darstellt.[339] „Die Figurenzahl wird auf das Wesentliche reduziert, damit einhergehend werden die ethischen Haltungen, die die Familienmitglieder ausdrücken, komprimiert: jede Figur vertritt ein bestimmtes Ethos, das sie im Verhalten und Handlungen vorstellt und damit die ästhetische Realität des jeweiligen literarischen Werkes konstituiert."[340] In der Literatur werden zumeist zwei rivalisierende Brüder, zwei ungleiche Schwestern oder Bruder-Schwester-Paare konstruiert.

Im Drama der Aufklärung, wie etwa in der Ringparabel in Lessings *Nathan der Weise,* wird der Fortschritt der Menschheit zu Moral und Toleranz im Bild eines innerfamilialen Wettstreits zwischen Brüdern gestaltet.[341] Im Drama des Sturm und Drang werden durch Bruderzwist Familienkonflikte ausgelöst, die sich nicht mehr friedlich lösen lassen, wie in *Die Räuber* von Friedrich Schiller oder in *Die Zwillinge* von Friedrich Maximilian Klinger.[342] In den Dramen gründen die Brüderkonflikte nicht selten auf das Erstgeburtsrecht (wie in *Zwillinge* von Klinger) oder Bruderhass wird mit der Liebe zur gleichen Frau motiviert (*Julius von Tarent* 1776, J. A. Leisewitz).[343]

Für die Zeit um 1800 ist die Popularität eines inzestuösen Bruder-Schwester-Paares charakteristisch, wo Geschwisterliebe mit Geschlechterliebe verbunden ist.[344] Geschwisterinzest-Phantasie ist im Drama und im Roman besonders um 1800 präsent.[345]

---

[339] Möhrmann: Die vergessenen Mütter, S. 89.
[340] Pfiffinger: Aufklärung ist weiblich, S. 55
[341] Vgl. Runge: Schweizerische Geschichte in Familiengeschichten. In: Zimmermann, Zimmermann(Hrsg.): Familiengeschichten, S. 34.
[342] Vgl. Stefanie Wenzel: Das Motiv der feindlichen Brüder im Drama des Sturm und Drang, Frankfurt a. M. 1993.
[343] Vgl. Frenzel: Die verfeindeten Brüder.
[344] Vgl. Frei Gerlach: Geschwister, besonders S. 66-70.
[345] Vgl. Otto Rank: Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage: Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens. Leipzig 1912. Michael Titzmann: Literarische Strukturen und kulturelles Wissen. Das Beispiel inzestuöser Situationen in der Erzähllliteratur der Goethezeit und ihrer Funktionen im Denksystem der Epoche. In: Jörg Schönert (Hrsg.): Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in

Dabei sind die folgenden Erzählmuster typisch: Als Geschwister geltende Bruder und Schwester erweisen sich als nicht verwandt (*Die Geschwister* von Goethe), Geschwister verlieben sich ineinander, ohne zu wissen, dass sie Bruder und Schwester sind (Tempelherr und Recha in *Nathan der Weise*, Sperata und Hafner in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Manuel und Beatrice sowie Cesar und Beatrice in *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder*).[346] Die Epoche um 1800 sah im Bruder-Schwester-Inzest eine extreme Form außerordentlicher Liebe, die gegen die etablierten moralischen, sozialen und gesetzlichen Regeln steht, somit außer des unbewussten Inzestes wird auch die bewusst begangene Blutschande thematisiert.[347]

„Das heterophile und homophobe Geschwisterpaar als eine Basisstruktur des kulturellen Imaginären"[348] ist nach Franziska Frei Gerlach zentraler Aspekt der Geschwisterthematik. Dieser Aspekt ist besonders in Schillers *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder* augenscheinlich, wo rivalisierende Brüder sich in die gleiche Frau verlieben, die sich als ihre eigene Schwester erweist; aus Neid und Eifersucht tötet ein Bruder den anderen Bruder. Somit werde die gleichgeschlechtliche Geschwisterbeziehung eher negativ, ein Bruder-Schwester-Paar positiv konstruiert. Hier würde ich jedoch einwenden, dass in der literarischen Verarbeitung die Brüderkonstellation zur Rivalität neigt, die Schwesternbeziehung eher – trotz aller Unterschiede und Konflikte zwischen den Schwestern – harmonischer dargestellt wird. Brüderrivalität, die mit einem Brudermord endet, gehört zum populären Thema, ein Schwesternmord ist eine Ausnahme: Goneril, die in *King Lea*r Regan vergiftet[349].

Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770-1920. Tübingen 1991, S. 229-281. Bärbel Götz: Bruder, Freund, Geliebter, Verführer. Die Geschwisterinzest-Phantasie in Therese Hubers Roman *Die Familie Seldorf*. In: Johannes Cremerius, Ortrud Gutjahr (et. al.): Psychoanalyse und die Geschichtlichkeit von Texten. Würzburg 1995, S. 219-242.

[346] Vgl. dazu: Isolde Salisbury: Goethes poetische Geschwisterpaare. Frankfurt am Main 1993; Barbara Eva Huemer: Die Gestalt der Schwester in Goethes Leben und Dichtung, Wien 1962.

[347] Vgl. Frenzel: Inzest. In Ariels Offenbarungen von Achim von Arnim wollen zwei Brüder Inzest mit ihrer Schwester begehen. Darüber hinaus als Inzest kann auch die Liebe zur Schwester der (lebenden bzw. verstorbenen) Frau eingestuft werden (wie die Blutschande mit der als Nonne lebenden Schwester der eigenen Frau im „Romanzen von Rosenkranz" von Clemens Brentano), denn die Verschwägerten gelten im europäischen Verwandtschaftssystem als Verwandte. Zwischen dem Schwager und der Schwägerin, die sich als Bruder und Schwester titulieren dürfen, gilt lange ein Eheverbot, das in den protestantischen Preußen circa Mitte des 18. Jahrhunderts aufgehoben wurde, nach dem kanonisch-katholischen Recht jedoch im 19. Jahrhundert im katholischen Raum als Ehehindernis gilt; auch in England waren solche Ehen nach Gesetz 1835 bis 1907 verboten.

[348] Frei Gerlach: Geschwister, S. 70.

[349] In Schillers *Maria Stuart* lässt die Figur der Königin Elisabeth I. ihre Cousine Maria Stuart töten. Ein Schwesternmord wird im Drama der polnischen Romantik *Balladyna* von Juliusz Słowacki dargestellt. Vgl. dazu:

Auch in der Literatur der Biedermeierzeit werden nicht selten Familienkonflikte zwischen feindlichen Brüdern behandelt.[350] In dieser Zeit steigt jedoch ausdrücklich die Rolle der Herkunftsfamilie und somit der Geschwisterbeziehung, allen voran der Bruder-Schwester-Beziehung wie auch der Schwesternbeziehung. Für die Literatur seit circa 1840 ist das Phänomen der Familiarisierung charakteristisch.[351] Die Sanftheit den Partnern gegenüber wird explizit „mit einer geschwisterlichen, nicht-sexuellen Beziehung verglichen"; „mit der metaphorischen Biologisierung der eigentlich sexuellen Relation korrespondiert die metaphorische Sexualisierung der biologischen Relation".[352] Die Geschwisterliebe steht oft im Konflikt mit der Liebe zum potentiellen Ehepartner, wie in Fontanes Novelle unter dem bedeutungsvollen Titel *Geschwisterliebe* (1839) oder im Adalbert Stifters *Hochwald* (1842,1844). Seit circa 1840 resultiert „aus einer neuen Macht der Herkunftsfamilie" auch „die Schwierigkeit des Übertritts" in die Zeugungsfamilie.[353] Die selbstbestimmte Wahl eines exogamen Partners gerät in der Novellistik seit circa 1840 in „in ein zunehmend antagonistisches und geradezu feindliches Verhältnis zur familiären Liebe"[354] und insbesondere der Geschwisterliebe.[355] In den 1840ern lässt sich eine Akkumulation der literarischen Schwesternpaare bemerken, womit ich mich eingehend beschäftigen werde.

Nach 1848 rückt das Interesse von der Herkunftsfamilie und der Geschwisterliebe zur Zeugungsfamilie und zu den Problemen der Ehepaare, was mit Flauberts *Madame Bovary* (1856) beginnt, mit Tolstois *Anna Karenina* (1873-78) und Fontanes *Effie Briest* (1896) seinen Höhepunkt erreicht, in den Mittelpunkt. Erst in der Literatur des Naturalismus und der Jahrhundertwende verschärft sich erneut der Blick auf die Herkunftsfamilie und damit auf

---

Schamma Schahadat: Schwesternmord. Poetik, Politik und Gender in der polnischen Romantik. In: Ingrid Hotz-Davies, dies: (Hrsg.): Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt: Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur. Bielefeld 2007, S. 234-256.

[350] Alfred Doppler: Stifter im Kontext der Biedermeiernovelle. In: Hartmut Laufhütte und Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler. Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, S. 207-219, hier S. 214. Doppler betont insbesondere die Darstellung der Konflikte zwischen Brüdern, die durch das Majorats-Recht entstehen, das der feudale Besitz jeweils ungeteilt nach dem Ältestenrecht in der Hand eines Familienmitglieds bleiben muss**.** Zu diesem Thema Stifters *Narrenburg* (Iris-Fassung 1843); Betty Paoli: *Zwei Brüder*.

[351] Vgl. Wolfgang Lukas: Geschlechterrolle und Erzählerrolle. Der Entwurf einer neuen Anthropologie in Adalbert Stifters Erzählung *Die Mappe meines Urgroßvaters*. In: Laufhütte, Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, S. 374-394, hier S. 382.

[352] Wolfgang Lukas: Geschlechterrolle und Erzählerrolle, S. 382.

[353]Wolfgang Lukas: Novellistik. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 5, Zwischen Restauration und Revolution 1815 – 1848. München 1998, S. 251-280, hier S. 279.

[354] Ebenda.

[355] Darauf komme ich noch bei der Analyse Stifters *Zwei Schwestern* zurück.

die Geschwister- und Schwesternkonstellationen.[356] Mit der Vererbungs- und Milieutheorie im Naturalismus und mit der entstehenden Psychoanalyse um die Jahrhundertwende steigt wieder das Interesse an der Herkunftsfamilie und der Schwesternbeziehung. Als Paradebeispiele dienen die gegensätzlichen Schwestern in *Vor Sonnenaufgang* (1889) von Gerhart Hauptmann (die Alkoholikerin Martha und die sittlich nicht verdorbene Helene), in *Elektra* von Hofmannsthal (die sanfte Chrysothomis und die mutige Elektra) und in *Buddenbrooks* (1901) von Thomas Mann (die starke Tony und die zarte Clara), die wieder in harter Opposition erscheinen.

Im nächsten Kapitel gilt es die Präsentation der Schwesternbeziehung in der Literatur des 19. Jahrhunderts darzustellen. Zunächst sollten die Leitbilder der Schwesternkonstellation in der Bibel, in der Antike und im Märchen analysiert werden, denn nach Rösch ist für die Schwesternthematik „eine verdeckte Allegorisierung, d. h. die Vermittlung der Figuren mit biblischen und mythischen Aspekten“ auffallend[357].

3. Schwesternfiguren in literarischen Vorbildern, in der Aufklärungszeit und in der Literatur des 19. Jahrhunderts

Obwohl sich einige Differenzen in der Darstellung der Schwesternkonstellation in einzelnen Epochen und Perioden ergeben, lassen sich bestimmte Parallelen in der Konstruktion der Schwesternbeziehung feststellen. Bereits Elisabeth Fishel, die als Erste sowohl reale als auch literarische Schwesternbeziehungen erforschte, betont, dass Schwesternpaare in der Realität ebenso wie in der Literatur – überraschend oft - als Gegensätze erscheinen.[358] Für die literarischen Schwestern ist eine ausgeprägte Gegensätzlichkeit kennzeichnend, die bereits für die antiken (Antigone und Ismene, Elektra und Chrysothomis) und biblischen Musterpaare (Lea und Rachel, Martha und Maria) sowie Märchenfiguren (Schneeweißchen und Rosenrot, Goldmarie und Pechmarie, Aschenputtel

[356] Vgl. Rösch: Die unzärtlichen Schwestern, S. 63.
[357] Rösch: Auf der Suche nach der anderen. Schwesternbeziehungen in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Onnen-Isemann, dies. (Hrsg.): Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung. Frankfurt 2005, S. 171-185, hier S. 184.
[358] Elisabeth Fishel: Schwestern. Liebe und Rivalität innerhalb und außerhalb der Familie, Frankfurt 1980, S. 167ff.

und ihre Stiefschwestern) charakteristisch ist.[359] Die Polarisierung zweier Schwestern prägt die Schwesterndarstellung seit der Antike und der Bibelzeit. Bereits die biblischen und die antiken Schwesternpaare bilden eine äußere und innere Opposition. Die ungleichen Schwesternfiguren haben „die Geschichtenerzähler schon immer gefesselt, zur Zeit der Bibel wie heute“[360].

3.1 Schwesternfiguren in der Bibel

Bereits in der Bibel werden zwei paradigmatische, gegensätzliche Schwesterpaare - Lea und Rachel sowie Martha und Maria - dargestellt. Diese Konstellationen können auch als Leitbilder schwesterlichen Verhaltens und literarischer Schwesternfiguren dienen. Das Modell der Schwestern als Rivalinnen wird in der Beziehung der älteren unattraktiven Lea (Gen 29, 17) und der jüngeren schönen und geliebten Rachel geschildert. Das Erzählschema zeigt die Konkurrenz der Schwestern um einen Mann. In die schönere Rachel verliebt sich Jakob, und um sie zu ehelichen, muss er ihrem Vater sieben Jahre lang dienen. Ihr Vater schickt aber Lea in der Hochzeitsnacht zu Jakob, der erst am kommenden Morgen den Betrug bemerkt. Ihr Vater sagt, nach dem Gesetz muss zuerst eine ältere Schwester verheiratet werden, bevor eine jüngere eine Ehe eingehen kann (Gen 29, 20-26). Nach der Hochzeitswoche gibt er Jakob auch Rachel zur Frau. Jakob hat Rachel lieber als Lea, doch Gott, der Leas Unbeliebtheit bemerkt, macht sie im Gegensatz zu ihrer Schwester fruchtbar, so dass sie Jakob zehn Söhne gebar. Die hübsche Rahel bleibt zunächst kinderlos, dann bekam sie aber die zwei Lieblingssöhne Jakobs: Josef und Benjamin. Zu betonen wäre, dass sich in der Geschichte dieser Familie die Geschwisterkonkurrenz wiederholt. Jakob hat seinen Bruder Esau betrogen: er erschlich sich den Erstgeburtssegen von Isaak. Der Lieblingssohn Jakobs und Rachels, Josef, wird von den anderen Brüdern aus Neid als Sklave verkauft, und der Name des jüngsten Bruders – Benjamin wird, zum Inbegriff des jüngsten Mitglieds der Familie. Die jüngeren Geschwister, so auch bei Lea und Rachel, werden bevorzugt, beziehungsweise unter den Schwestern wird die schönere Schwester bevorzugt.

[359] Vgl. Fishel: Schwestern, S.167-168, Corinna Onnen-Isemann, Gertrud Maria Rösch, (Hrsg.):Schwestern, S.13, Schamma Schahadat: Schwesternmord, Ingrid Hotz-Davies, Schamma Schahadat (Hrsg.): Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt: Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur, Bielefeld 2007. S. 234-256, hier S. 245; Anna Głowacka: Sense and Sensibility im deutschsprachigen Roman. Das Schwesternmotiv in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Jahrbuch des Wissenschaftlichen Zentrums der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Wien, Bd. 3 2010-2012, Wien 2012. S. 389-401. S. 390-393.

[360] Fishel: Schwestern, S. 167-168.

Nach dem Brauch sollte zuerst die ältere Schwester verheiratet werden, auch wenn die jüngere mehr begehrt wird; dieses Erzählschema kommt auch im Märchen vor, worauf ich noch zurückkomme.

Das Modell der gegensätzlichen Schwestern, das ihre ganz verschiedenen Lebenswege und Naturen widerspiegelt, wird im Lukas-Evangelium (10, 38-42) in der Geschichte von Martha und Maria dargestellt. Hier haben wir einerseits ein Verhaltensmuster der älteren fürsorglichen Schwester und der jüngeren Schwester, die eigenen Bedürfnissen nachgeht. Andererseits wird ihre Opposition auch allegorisch dargestellt: Sie verkörpern die *vita activa* einerseits und die *vita contemplativa* andererseits, spiegeln also eine aktive und nachdenkliche Lebensweise wider.[361] Martha als Schutzpatronin der Hausfrauen ist das Muster für die praktische, vernünftige Schwester, die sich um den Haushalt, die Familie und Geschwister kümmert. Maria dagegen repräsentiert eine nachdenkliche, reflexive, kontemplative, in Betrachtung versunkene Lebensweise. In der biblischen Überlieferung war sie in die Betrachtung der Lehre Christi versunken, ihre Nachfolgerinnen kontemplieren demnach Musik, Dichtung und Kunst oder sind selbst künstlerisch begabt.

3.2 Schwesternfiguren in der Antike

Gegensätzliche Schwesternfiguren waren auch in der griechischen Mythologie und der antiken Literatur präsent. In antiken Dramen stellen Geschwister ein wesentliches Element der Dramatisierung dar, über die auch gesellschaftliche Konflikte erörtert werden, die weit über familial-begrenzte Prozesse hinausreichen.[362] Die bekanntesten Schwesternpaare der Antike bilden Antigone und Ismene[363], Elektra und Chrysothemis[364], die für die späteren literarischen Schwesternpaare von großer Bedeutung werden sollten. Die jeweiligen Schwestern verkörpern psychologische Typen: Antigone ist die starke, mutige,

[361] Vgl. Barbara Szier-Kramarek/Marzenna Straszewicz/Mariusz Konieczny/Maria Jacniacka: Martha. In: Stanisław Wilk (Hrsg.), Encyklopedia Katolicka, Bd. 11, Lublin 2006, S. 1452 – 1455.

[362] Vgl. Ulrike Schneider: Vorwort. In: Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in ihren soziokulturellen Kontexten, S. 5-9, hier S. 5.

[363] Darüber hinaus sind Antigone und Ismene die Schwestern der Brüder Polyneikes und Eteokles, und die Töchter-Schwestern von Ödipus, der unwissentlich seine Mutter heiratete. Somit sind die Schwestern „aus einem Zeugungsakt hervorgegangen, der außerhalb der Normen von Verwandtschaft steht", vgl. Steiner: Die Antigonen, S.304.

[364] Die bedeutendste Darstellung bei Sophokles (*„Antigone"*, *„Elektra"*) und Euripides (*„Antigone"*, Fragment 165, 169, 172, 175, *„Die Phoinikierinnen"* Vers 1487–1763; „Elektra").

Ismene die sanfte, ängstliche Schwester; Elektra ist eine starke Persönlichkeit, Chrysothemis ist zart, goldhaarig (ihr Name heißt Goldhaarige) und sensibel. Die tapfere, starke Antigone und die ängstliche, zarte Ismene bilden einen starken Kontrast, die mutige, sich rächende Elektra und die zerbrechliche, sich zurückziehende Chrysothemis werden als Antipoden dargestellt. Es fällt auf, dass die Jüngeren als die sanfte Schwestern, wenn die Älteren eher als streng bzw. streng von ihrer *idée fixe* besessen, gestaltet werden. Die Forschung hat die antiken Schwesternkonflikte wenig berücksichtigt: Antigone wird vorrangig als Schwester des Bruders vorgestellt, den sie gegen das Staatverbot begraben will. Viel weniger Aufmerksamkeit hatte die gegensätzliche Position der Schwestern in den familiären und staatlichen Konflikten, die die beiden Tragödien darstellen.

Ismene wurde in vielen späteren Interpretationen, bereits bei Euripides, Seneca, bei Racine aus dem Feld geräumt.[365] In den Dramen von Sophokles hat „die Gegenüberstellung von Antigone und Ismene ihre genaue Entsprechung in dem Paar Elektra/Chrysothemis. Sophokles greift zweimal zur derselben Asymmetrie von Schwesternschaft und Konflikt“[366]. Im Zusammenhang mit George Elliots *Adam Bede* äußert sich Freud, dass die „kontrastierende Vertrautheit zwischen kleinen dunkelhaarigen und der etwas größeren blonden jungen Frau im Haushalt für eine ursprüngliche symbolische Dissoziation zwischen grundlegenden Anschauungen der weiblichen Psyche oder vielmehr dieser Psyche, wie sie von Männern vorgestellt und abgebildet wird, steht“[367].

Rösch weist darauf hin, dass „diese Konstellation ein dramatisches Potential bietet, das in dem schneidenden Kontrast zwischen der biologischen Zusammengehörigkeit und den gegensätzlichen Verhaltensmaximen liegt. Beide Schwesternpaare beziehen in einem familiären Konflikt gegensätzliche Positionen, die mit der gleichzeitigen Nähe und Intimität der Figuren kollidieren.“[368] Antigone handelt gegen das staatliche Gesetz, während Ismene sich beugen will, was dazu führt, dass Antigone Ismene das Gefühl der Geschwisterliebe versagt. Als sich Ismene letztlich beim dem Begräbnis des Bruders beteiligen will, stößt Antigone sie ab. Antigone spricht von sich selbst als dem letzten Kind des Ödipus, (V. 941) und somit tilgt sie Ismene aus den Reihen der Lebenden[369]; in *Oidipus auf Kolonos* ist sie die

[365] Vgl. Steiner: Die Antigonen, S. 184.
[366] Ebd.
[367] Nach Steiner: Die Antigonen, S. 184
[368] Onnen-Isemann, Rösch : Einleitung. In: Dies (Hrsg.): Schwestern, S. 13.
[369] Vgl. Steiner: Die Antigonen, S. 346.

„töchterlichste der Töchter".[370] Die antiken Texte stellen keine erzwungen harmonisierende Schwesternbeziehung dar. Die Schwesternschaft bedeutet hier nicht Schwesterlichkeit. Die Schwestern handeln nach gegensätzlichen Verhaltensmaximen, womit sie zu gegnerischen Positionen gelangen. Ihre horizontale Beziehung ist in das elterliche, und somit hierarchische, vertikale Gebot verstrickt, das tragisch enden muss.

In Sophokles' *Elektra* wird sich die ältere Schwester, Elektra, an der Mutter rächen, die sich ihres Mannes entledigte. Ihre jüngere Schwester Chrysothemis fürchtet sich hingegen der Gefahr, bei der Rache selbst zu untergehen. Der Bund der Schwestern mit dem Zweck des Mordes wird angedeutet, aber nicht ausgetragen. Die Schwestern morden nicht. Als der todgeglaubte Bruder Orest erscheint, nimmt ihn Elektra als seinen Komplizen auf, und er vollzieht die Rache. Damit wird Elektra, ähnlich wie Antigone, vor allen zu *seiner* Schwester.[371] Die jüngere Chrysothemis verlässt die Bühne mit den Worten: „Wenn du nun meinst, du habest eine Weisheit für/ dich selbst, so habe sie! Sobald du erst ins Leid/ geraten, wirst du meine Worte billigen." (V. 1055-57). [372] Die Ältere wollte somit mit ihrer Weisheit dominieren, und ihr sollte die jüngere folgen. Hier wird nach Rösch „Asymmetrie der Beziehung zwischen der dominierenden älteren und der unterlegenen jüngeren Schwester"[373] gezeigt.

Die älteren Schwestern, Antigone wie auch Elektra, folgen dem Gebot des Todes im Namen der Familie, die jüngeren Schwestern befürworten das Leben und Überleben. Da aber das erste Gebot, das familiale Gebot, gilt, wird die Maxime der Älteren höher bewertet. Ismene wird als mittelmäßige Figur bewertet, und in vielen späteren Nachahmungen der Tragödie tritt sie auf der Bühne gar nicht auf, wenn Antigone als Ideal, als schwesterlichste der Seelen erscheint. Die heterophile Geschwisterliebe gewinnt bereits hier die Oberhand, die Schwesternliebe steht im Schatten.

In beiden Dramen wiederholen sich folgende Aspekte: Gegensätzlichkeit der Schwesternfiguren und ihre Prinzipien. Zweitens: Die beiden Schwestern sind in elterliches Gebot verwickelt; die ältere Schwester, die mit dem Vater enger verbunden zu sein scheint bzw. dem Gebot der familialen Liebe folgt, setzt voraus, dass die jüngere ihr, das heißt ihrem

[370] Darauf weist Steiner hin, S. 304.
[371] Dies betont auch Rösch: Die unzärtlichen Schwestern S. 64
[372] Nach Ausgabe: Sophokles: Tragödien und Fragmente. Griechisch und deutsch. Hrsg. und übers. von Wilhelm Willige, überarb. von Karl Bayer. München 1966.
[373] Rösch: Die unzärtlichen Schwestern, S. 64.

Prinzip folgen sollte. Die älteren Schwestern folgen der Tradition, die Jüngeren wollen sich von dem Druck der Familie und ihrer Gebote befreien. Die jüngeren Schwestern könnte man somit zu den Rebellen der Familie, der väterlichen Liebe, zählen, wenn die älteren Schwestern gegen die Gebote der Gesellschaft – im Namen der familialen Liebe rebellieren. Nach Frank Sulloway seien die älteren Geschwister mehr konservativ, somit mit der Tradition und mit der Familie mehr verbunden, die jüngeren Geschwister innovativ und für radikale Reformen offen, sie wollen somit gegen die altbewahrte Gebote rebellieren.[374]

3.3 Schwesternfiguren im Märchen

Die Schwesternkonstellationen werden auch im Märchen thematisiert. Dieses Genre wird sogar als Beziehungsgeschichten zwischen Geschwistern bezeichnet, dabei beschäftigen sich zahlreiche Märchen mit der Verschiedenheit der Schwestern.[375] Märchen handeln meistens von antagonistischen Schwesternbeziehungen; die erzählerische Grundlage bildet die Kontrastierung von Eigenschaften und äußerer Erscheinung.[376] Jenny Vorpahl weist auf typische Opposition der Brüder- und Schwesternpaare hin und verdeutlicht, dass in den Schwesternkonstellationen äußerliche und charakterliche Dichotomie herrscht, wenn die Brüder im Märchen nur in Bezug auf Charakter antagonistisch dargestellt werden.[377]

Im Märchen tauchen meistens schwarz-weiß gezeichnete Figuren auf: So werden antithetische Schwestern, gute vs. böse, schöne vs. hässliche, helle vs. dunkle, schwarze vs. weiße gezeichnet. Hier kann man die gute schöne Goldmarie und die böse hässliche Pechmarie in *Frau Holle*, oder Aschenputtel und ihre Stiefschwestern nennen. Seltener erscheinen harmonische Schwesternpaare wie Schneeweißchen und Rosenrot, die trotz der Verschiedenheit des Aussehens und des Charakters symbiotisch einander verbunden sind: „Die beiden Kinder hatten einander so lieb, dass sie sich immer an den Händen fassten, sooft sie zusammen ausgingen; und wenn Schneeweißchen sagte: 'Wir wollen uns nicht verlassen',

[374] Vgl. Frank Sulloway: Der Rebell der Familie, Berlin 1997.
[375] Vgl. Corinna Onnen-Isemann, Gertrud Maria Rösch: Schwesterherz Schwesterschmerz. Schwestern zwischen Solidarität und Rivalität. Heidelberg 2006, S. 39.
[376] Vgl. Ruth B. Bottigheimer: Schwestern. In: Rolf Wilhelm Bredrich (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens, Bd. 12, Lieferung 1, Berlin New York, 2005, Sp.421-439, hier Sp. 421.
[377] Jenny Vorpahl: „Hiermit Gott befohlen und seyd hübsch alle, ihr viere brüderlich, ihr zwei schwesterlich, getreu“ – Die Darstellung von Geschwisterbeziehungen in den Kinder- und Hausmärchen in ihrem soziokulturellen Kontext. In: Ulrike Schneider, Helga Völkening, Daniel Vorpahl (Hrsg.): Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in ihren soziokulturellen Kontexten. Frankfurt a. M. 2015, S. 179-207.

so antwortete Rosenrot: ‚Solange wir leben, nicht', und die Mutter setzte hinzu: 'Was das eine hat, soll's mit dem anderen teilen'."[378]

Nach Elisabeth Fishel lässt sich die Konstellation gegensätzlicher Schwestern in zwei Versionen teilen.[379] Fishel übernimmt zwei spezielle Konstellationen der Geschwisterpolarisierung, die von Bruno Bettelheim in seinem Standardwerk *Kinder brauchen Märchen* definiert wurden, und bezieht sie auf gegensätzliche Schwesternpaare. Die erste Konstellation schildert eine Harmonie der Gegensätze, die unzertrennlichen Schwestern akzeptieren ihr verschiedenartiges Wesen. Die Musterfiguren sind die Hauptfiguren des Grimmschen Märchens *Schneeweißchen und Rosenrot*. Die zweite Konstellation der Geschwister stellen zwei Brüder oder zwei Schwestern dar, die nicht harmonisch leben (ähnlich die verfeindeten Brüder bei Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*). Beide Konstellationen sind eine symbiotische Parabel über die Dichotomie der menschlichen Seele. Die gegensätzlichen Brüder oder Schwestern sind die Verkörperung der Dualität der Seele. Die beiden Figuren symbolisieren „entgegengesetzte Aspekte unserer Natur, die uns zu widersprüchlichem Handeln zwingen"[380]. In den Figuren der gegensätzlichen Schwestern wird nach Bettelheim die Zwiespältigkeit der menschlichen Natur, die durch die kontrastiven Eigenschaften zweier Schwestern repräsentiert wird, gezeigt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die biblischen und antiken Musterpaare ebenso wie Schwestern im Märchen Differenzen zwischen den Schwesternfiguren aufweisen. Die Polarisierung der Gegensätze prägt die Schwesterndarstellung. So werden antithetische Schwestern, gute vs. böse, schöne vs. hässliche, helle vs. dunkle, beherrschte/vernünftige vs. leidenschaftliche/besessene, widerspenstige vs. folgsame, zarte vs. starke, konstruiert. Ihre Beziehung ist somit dichotomisch und durch ihre Grundverschiedenheit sind potenzielle Konflikte, Neid, Abgrenzung und Geschwisterrivalität begünstigt. Auf die Schwestern im Märchen komme ich im Modell ‚Gute und Böse' zurück, denn die märchenhaften Schwestern erscheinen immer wieder als Verkörperung des Guten und Bösen.

[378] Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen, hrsg. von Heinz Rölleke. Stuttgart 1980. Bd. 2, S. 278-285, hier S. 279.
[379] Vgl. Fishel: Schwestern, S. 169-170.
[380] Bruno Bettelheim: Kinder brauchen Märchen. München 2011, S. 106.

3.4 Schwesternfiguren in der Aufklärungszeit

Während die Schwestern in der Bibel, in der Antike wie auch im Märchen sinnbildlich für die Konflikte stehen, wird in der Literatur der Aufklärungszeit das Ideal der schwesterlichen Harmonie gestaltet. Die Schwestern realisieren ein altruistisches Tugendideal, so dass die potentiellen Konflikte nicht ausgetragen werden. Das Ideal des schwesterlichen Verhaltens wird mit positiven Werten wie Treue, Solidarität, Mitgefühl, Nähe, Zusammenhalt und Hilfe aufgeladen.[381] In der Literatur dieser Zeit wird „die biologisch codierte Schwesternschaft mit den altruistischen Tugendpostulaten vermittelt und Schwesterlichkeit wird als Beitrag zum Humanisierungsprogramm der bürgerlichen Gesellschaft vorgestellt“[382]. In Mozarts Oper *Così fan tutte* (1790) werden die emotionale Treue, die schwesterliche Liebe und die Solidarität der beiden Schwestern Dorabella und Fiordiligi trotz eines inneren Konflikts an keiner Stelle in Frage gestellt.[383]

In dem rührenden Lustspiel *Die zärtlichen Schwestern* (1747) von Christian Fürchtegott Gellert erreicht schwesterliche Liebe und Treue „ein nahezu übermenschliches Maß“.[384] Zwischen der vernünftigen, uneigennützigen, aber unattraktiven älteren Schwester Lottchen („Je nun, du bist freilich nicht die Schönste; aber der Himmel wird dich schon versorgen.“ – so ihr Vater I,1) und der schönen, widerspenstigen, jüngeren Schwester Julchen gibt es keine Spur von Rivalität um das Erbe oder Verehrer. Die beiden Schwesternfiguren werden als Kontraste, nach der Regel die Schöne versus die Kluge[385], angelegt, so meint der Vater zur älteren Schwester: „Höre nur, du bist verständiger als deine Schwester, wenn jene gleich schöner ist.“ (I, 1, 195). Diese Opposition von Schönheit und Intellekt konstituiert die Schwesternfiguren und strukturiert die Handlungsverläufe.[386] Darüber hinaus übernimmt die Ältere nach dem Tod der Mutter die Rolle der Erzieherin,

[381] Vgl. Onnen-Isemann, Rösch: Schwesterherz Schwesterschmerz ,S. 23.
[382] Rösch: Die unzärtlichen Schwestern, S. 65.
[383] Vgl. dazu: Rainer Kleinertz: Schwestern auf der Opernbühne. *Mozarts Cosi fan tutte* unter Berücksichtigung der Schwesternkonstellation. In: Onnen-Isemann, Rösch: Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung. Frankfurt a. M. 2005, S. 187-208.
[384] Onnen-Isemann, Rösch: Einleitung. In: Schwestern, S. 15.
[385] Der Gegensatz zwischen der schönen und der hässlichen klugen Schwester wird sehr häufig herangezogen, um die „Beziehungen von Schwestern diskursiv zu ordnen“, Rösch: Die unzärtlichen Schwestern S. 60. Auch Fishel betont in fiktionalen und realen Schwesternkonstellationen diese meistens von Eltern angelegte Opposition. Bereits die biblische Lea ist hässlich, und Rachel ist schön. In der Erzählung von Marie Ebner-von Eschenbach *Komtesse Muschi* erweist sich die schöne jüngere Schwester als dumm und eitel, die ältere hässliche, „unelegante“ Schwester als verständiger, und sie gewinnt die Neigung des Protagonisten.
[386] Vgl. Rösch: Die unzärtlichen Schwestern, S. 60.

somit stehen die Schwestern in einem bestimmten hierarchischen Abstand, den der Geburtenrang und familiale väterliche Ordnung bestimmt[387]; Lottchen nennt die jüngere „liebes Kind“, „mein liebes Kind“. Aber auch im diesem Zusammenhang werden keine Konflikte zwischen der älteren und jüngeren Schwester ausgetragen, obwohl das Konfliktpotential angedeutet wird, wenn die jüngere sagt: „die ältern Schwestern haben doch immer etwas an den jüngern auszusetzen.“ (I, 8). Auch wenn sie eine verschiedene Meinung in Sache Liebe haben, verbindet sie ein enges zusammenhaltendes Verhältnis, das sich bereits in zärtlichen Worten ausdrückt: „Lottchen: Weißt du eine bessere Gesellschaft, als die unsrige? Julchen: Ach nein, meine Schwester.“ (I, 5).

Wie in William Shakespears *Der Widerspenstigen Zähmung* (1594?) ist bei Gellert eine der Schwestern widerspenstig und heiratsunwillig, hier knüpft jedoch die andere Schwester eine Intrige. Die ältere Schwester liebt den verarmten Siegmund, die jüngere Schwester den reichen Damis, doch sie leugnet es. Sie schätze Freundschaft mehr als Liebe, und wolle ihre Freiheit nicht aufgeben. Die ältere Schwester will ihr zum Liebesglück verhelfen und sie überzeugen, dass sie ihrem Herzen folge und Damis heirate. Lottchen bewegt ihren eigenen Geliebten Siegmund, dass dieser eine Liebe zu ihrer Schwester vorspielt, dass diese ihre eigentliche Liebe zu Damis erkennt. Als Siegmund erfährt, dass Julchen die einzige Erbin der Muhme sei, wird er untreu und wirbt heimlich um die Jüngere. Lottchen freut sich hingegen über das vermeintliche Erbe der Schwester. Als sich jedoch erweist, dass Lotchen die richtige Erbin ist, will Siegmund sie heiraten. Lottchen erkennt, dass er ihr nicht würdig ist und schlägt ihn aus. Julchen heiratet den geliebten Damis.

Die ältere Schwester erkennt die Tugenden der Schwesterlichkeit, indem sie eine Intrige zu Gunsten ihrer Schwester knüpft, an deren Folgen sie letztendlich selbst leidet. Sie ist jedoch völlig überzeugt, dass sie richtig handelt, und sagt: „Ich mache mir eine Ehre daraus, mich an dem günstigen Schicksale meiner Schwester aufrichtig zu vergnügen und mit dem meinigen zufrieden zu sein.“ (I, 1, 95). Die biologische Schwesternschaft („Dazu gehört ja gar kein Tugend, einer Person etwas zu gönnen, für welche das Blut in mir spricht“; (I, 1, 200) fällt mit der ethischen und der emotionalen Schwesterlichkeit zusammen.

In der Erzählung von Sophie La Roche *Die zwey Schwestern* (1783) will die jüngere, schöne, von den Eltern geliebte Schwester Laura mit ihrer älteren Schwester Adelinde, von

[387] Vgl. ebd.

der sie bisher nichts gewusst hat, weil diese als ungeliebte hässliche Tochter vor vielen Jahren vom zornigen Vater von zu Hause verbannt wurde, ihr Vermögen teilen. Das führt schließlich zur Versöhnung der älteren Schwester mit dem Vater. Auch hier wird die Schwesternschaft mit Humanität und Schwesterlichkeit gleichgesetzt. Biologisch-codierte Schwesternschaft wird mit altruistischen Tugendpostulaten der Aufklärung verbunden. Literarische Schwesternfiguren symbolisieren Möglichkeiten einer harmonischeren Lösung der Konflikte und damit „humanerer Gestaltung der bürgerlichen Gesellschaft“[388].

Bei den literarischen Schwestern der Aufklärungszeit ist die Kontrastivität dieser Figuren augenscheinlich. Zwei gegensätzliche Schwesternfiguren sind besonders im Drama präsent. Als Beispiel der prägenden Tradition kann man die Komödie von Shakespeare *The Taming of the Shrew (Der Widerspenstigen Zähmung)* nennen, in der die sanfte gehorsame Bianca und die rebellische lebhafte Katharina kontrastiv dargestellt werden. Auch im Drama des 18. Jahrhunderts werden ungleiche Schwesternfiguren konstruiert, von denen eine lebhaft und widerspenstig, die andere sanft und vernünftig ist. Zumeist wird der Gegensatz von Schönheit und Intellekt herangezogen.[389] Die Widersprüche zwischen Schwestern werden somit erwiesen, aber sie können überwunden werden.[390] Dieses Modell nutzt nicht nur Gellert in *Die zärtlichen Schwestern*, sondern auch Lessing in *Der Freigeist* (1749/1755) und Jakob Michael Reinhold Lenz in *Die Soldaten* (1776), wo die schöne, widerspenstige, begehrte Marie bereits verlobt ist, aber eine Beziehung mit einem jungen Offizier beginnt, von dem sie schwanger wird. Ihre weniger attraktive, vernünftige Schwester Charlotte, die dagegen einen gesunden Verstand besitzt, erscheint als Gegenbild ihrer stürmischen Schwester. Auch in Lessings *Der Freigeist* wird eine sanftmütige, zurückhaltende, pflichtbewusste ältere Juliane mit der stürmischen, lebhaften, offenherzigen, rebellischen Henriette kontrastiert. Ihr Vater will die fromme Juliane mit dem Theologen Theophan und die temperamentvolle Henriette mit dem Freigeist Adrast verheiraten, nicht ahnend, dass sich die jungen Leute in der entgegengesetzten Konstellation ineinander verliebt haben. Am Ende, nach Auflösung aller Missverständnisse, heiraten die ungleichen Schwestern ihre Geliebten, die ihre Gegenbilder sind.

[388] Onnen-Isemann, Rösch: Schwesterherz, S. 22.
[389] Vgl. Rösch: Die unzärtlichen Schwestern, S. 60.
[390] Rösch: Die unzärtlichen Schwestern, S. 61.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in der Literatur der Aufklärungszeit die ungleichen Schwestern einander komplementär ergänzen und eine Beziehung ohne strikte Bipolarität bilden. Gegenseitige Unterstützung, Erziehung und schwesterliche Liebe können mit dem Aufklärungsoptimismus alle Konflikte und Unterschiede überwinden. So wird die positive Wirkung der Familienbande und des Schwesternbunds betont und das Ideal der schwesterlichen Liebe bestätigt.

3.5 Schwesternfiguren in der Literatur des 19. Jahrhunderts

Von Beginn des 19. Jahrhunderts nimmt die Schwesternthematik an Bedeutung zu, andererseits nimmt sie andere Qualitäten an.[391] Die Schwesternkonstellation ist in der ganzen Epoche sehr verbreitet: „Eine überraschende Anzahl von Romanen, Novellen und Dramen von Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Jahrhundertwende stellt die Schwesternkonstellation in den Mittelpunkt. […] die Thematik, die biologische und zugleich emotionale Beziehung zwischen zwei Frauen, war unbestritten ästhetisch produktiv.“[392]

Die Popularität der Schwesternthematik lässt sich insbesondere um 1800, in der Biedermeierzeit, in der Literatur des späten Realismus und Naturalismus und um die Jahrhundertwende beobachten. In der Literatur der Epoche zwischen 1815 und 1848, die Restaurationszeit, Biedermeier oder Vormärz[393] genannt wird, häufen sich die Schwesternpaare. Eine Akkumulation ist in den 1830ern und 1840ern zu beobachten[394].

Die Schwesternthematik ist bei Autoren wie auch bei Autorinnen der Restaurationszeit weit verbreitet. In zahlreichen Erzählungen von Adalbert Stifter wie *Feldblumen* (1841/1844)[395], *Der Hochwald* (1842/1844), *Die Schwestern*, (1846), *Zwei Schwestern (1850*) und in Franz Grillparzers Dramen *Libussa* (1848) und *Die Jüdin von Toledo*

[391] Vgl. dazu: Onnen-Isemann, Rösch: Einleitung.
[392] Gertrud Maria Rösch: Auf der Suche nach der anderen: Schwesternbeziehungen in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Onnen-Isemann, Rösch (Hrsg.): Schwestern, S. 171.
[393] Zum Begriff der ambivalenten Epoche herrscht keine Einstimmigkeit. „Biedermeierzeit“ von Sengle hat sich nicht durchgesetzt; als Vormärz wird sowohl die Periode 1830-1848, als auch die ganze Epoche 1815-1848 bezeichnet. Vgl. Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. Bd. 1-3, Stuttgart 1971-1980. Bernd Witte, (Hrsg.): Eine Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 6: Vormärz: Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten, Hamburg 1980.
[394] Bartl*:* Ungleiche Zwillinge, S. 153.
[395] Erstdrucke in *Iris* und überarbeitete Ausgaben in *Studien*. Die in *Iris* publizierte Erzählung *Die Schwestern* wurde sehr stark überarbeitet und erschien in *Studien* unter dem Titel *Zwei Schwestern*. Vgl. Werner Hoffmann: Adalbert Stifters Erzählung *Zwei Schwestern*. Ein Vergleich der beiden Fassungen, Marburg 1966.

(1851), bei Eduard Mörike (*Lucie Gelmeroth (1839*), stehen Schwesternkonstellationen im Mittelpunkt. Unter den lyrischen Texten wäre die Ballade *Die Schwestern* (1841) von Annette von Droste-Hülshoff wie auch Gedichte von Mörike zu nennen. Die Schwesternpaare als Hauptfiguren sind in den Romanen und Erzählungen der Autorinnen der frühen Biedermeierzeit (die bereits um 1800 tätig waren) wie Caroline de la Motte Fouqué (*Magie der Natur. Eine Revolutionsgeschichte*,1812; *Dornen und Blüthen des Lebens*, 1822) und Caroline Pichler, (*Die Belagerung Wiens*, 1824,²1828) präsent. Bei den Vormärz-Autorinnen wie Luise Mühlbach und Ida Hahn-Hahn ist die Präsenz zweier antagonistischer Frauenfiguren, die Schwestern sind, kennzeichnend.[396] Das Motiv ungleicher Schwestern wird hieraufgegriffen, „um völlig verschiedene Frauenschicksale komplementär zueinander darstellen zu können".[397]

In der Zeit der Durchsetzung und der Etablierung des neuen Familienmodells entstehen zahlreiche Werke, in denen zwei ungleiche Schwestern als Hauptfiguren auftreten, somit kann man in der Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der „Schwesternobsession" sprechen. Deswegen fokussiert sich meine Arbeit größtenteils auf die Texte circa 1800-1850, es werden jedoch auch interessantere spätere Schwesterntexte einbezogen.

Die Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts thematisiert zahlreiche Schwesternbeziehungen, die das Leitbild der schwesterlichen Liebe zunächst affirmativ bestätigen. In der Biedermeierzeit kommt es zum ersten Höhepunkt des neuen Familienmodells und zur Entwicklung des Familienkultes,[398] die gefühlsmäßige Bindung der einzelnen Familienmitglieder wird untereinander betont und propagiert. Insbesondere die literarischen Texte dieser Zeit unterstreichen die innige Liebe und angeborene Verbundenheit der Schwestern. Die gegenseitige Liebe der Schwestern ist in zahlreichen Texten ausdrücklich betont. Wie Caroline Pichler (*Die Belagerung Wiens*, 1828) schreibt: „So waren diese beyden Schwestern durch Natur und Umstände geworden und liebten sich trotz aller Verschiedenheit des Sinns und mancher Mißverhältnisse, welche die Vorliebe der

[396] Vgl. Renate Möhrmann: „Die Teilnahme der weiblichen Welt am Staatsleben ist eine Pflicht!" - Frauenrechte - Menschenrechte. Vormärzautorinnen ergreifen das Wort. In: Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann (Hrsg.): Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 1999. S. 377-402, hier S. 383.

397 Vgl. Renate Möhrmann: Die andere Frau. Emanzipationsansätze deutscher Schriftstellerinnen im Vorfeld der Achtundvierziger-Revolution. Stuttgart 1977, S. 108.

[398] Vgl. Rosenbaum: Formen der Familie, S. 252.

Mutter für die ältere erzeugte, herzlich."[399] Die Schwesternfiguren sind zwillingshaft und innig verbunden. Sie erscheinen oft gemeinsam, man kann sie voneinander nicht unterscheiden und verwechselt sie mitunter. Somit verkörpern sie eine ursprüngliche zwischenmenschliche Einheit, die enge Bindung zweier Hälften. Bereits in der Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschärft sich jedoch die Polarität der Schwestern, die sich im Punkt Aussehen, Charakter, Temperament, Persönlichkeit, Lebensmaximen und Lebenswege völlig voneinander unterscheiden.

In der Literatur des poetischen Realismus, die sich mehr auf die Probleme der Ehe und der Zeugungsfamilie konzentriert, verliert die Schwesternproblematik ihre herausragende Position. In den Literatur der späten 1870er, 1880er werden wieder die Schwestern als Hauptfiguren vermehrt gestaltet, um die Erzählung *Die Geigerin* (1775) von Ferdinand von Saar oder von Marie Ebner von Eschenbach (*Zwei Komtessen* 1885) zu nennen. Auch in den späten Romanen der 1890er von Fontane wie *Poggenpuhls, Stechlin* (Melusine und Armgard) treten die Schwesternfiguren auf. Mit der Popularisierung der Vererbungs- und Milieutheorie erwacht das Interesse an der Herkunftsfamilie und an den Schwesternverhältnissen wieder. Mit den Einflüssen der Psychoanalyse gewinnen im Fin de siècle die mythologischen, rivalisierenden Schwestern die Oberhand, bzw. erwachen von dem vertikalen elterlichen Gebot in den naturalistischen Werken deterministisch-angelegte Gegensätze bzw. Konflikte in den neuen dramatischen Verarbeitungen des Mythos, wie in Hofmannsthals *Elektra*. Als Kontraste angelegte Schwesternfiguren erscheinen vermehrt insbesondere um 1900, und dies sowohl in den Dramen (*Elektra, Arabella*), wie auch in den Romanen der Autoren (*Buddenbrooks* von Heinrich Mann; *Der Untergang* [1902] von Jakob Julius David) und als Hauptfiguren in den emanzipatorischen Erzähltexten der Schriftstellerinnen (wie *Herrschen oder Dienen* von Minna von Kautsky, *Halbtier!* von Helene Böhlau). Im Naturalismus und um die Jahrhundertwende stehen die Schwesternfiguren häufig in harter Opposition und es gibt kaum Spuren ihrer emotionalen Bindung. Sie bilden keine innige Beziehung und sie stehen sich gegenüber wie Fremde, wie drei Schwestern in der Erzählung *Die Geigerin* von Ferdinand von Saar (einer der ersten deutschen Texte, der ausdrücklich naturalistische Züge trägt) in der jede der Schwestern einen Weg (jeweils einer

[399] Caroline Pichler: Die Belagerung Wiens, Wien 1824, S. 13.

Hausfrau, einer Dame aus der Halbwelt und einer Künstlerin) wählt, die sie von den anderen nicht nur völlig trennt, sondern entfremdet.

Durch Vererbung und Milieu charakterlich und moralisch determiniert, in elterliche und familiale Gebote verstrickt, können die Schwestern in der Literatur des Naturalismus' und Fin de siècle keine selbst bestimmte horizontale Beziehung bilden. So stehen sich in *Vor dem Sonnenaufgang* von Gerhart Hauptmann die Alkoholikerin Martha mit ihrer moralisch nicht verdorbenen Halbschwester Helene als Fremde gegenüber. In Hofmannsthals Tragödie *Elektra* übernehmen Elektra und Chrysothemis gegensätzliche Positionen im Familienkonflikt, und fallen „unter der Last" des väterlichen Gebots, womit „keine selbstbestimmte Beziehung zur Schwester gelingt"[400], und ihre Beziehung gebrochen wird.

Während in der Literatur des 18. Jahrhunderts häufig eine idealistische Schwesternbeziehung „im Zeichen utopischer Harmonie"[401] konstruiert wird, dient im 19. Jahrhundert die Schwesternkonstellation als „Figuration des Konflikts"[402], die sich nicht mehr friedlich lösen lässt. Die Schwesternfiguren werden mit „nicht mehr harmonisierbaren Situationen" konfrontiert: Es wird „ein grelles Schlaglicht" auf die Schwesternbeziehungen geworfen.[403] Die Schwesternfiguren sind zwar zumeist eng aneinander gebunden, und ihre „unauflösliche Zusammengehörigkeit"[404], nicht selten ihre symbiotische Unzentrennlichkeit, wird in Frage nicht gestellt, aber sie bilden kein gleichgesinntes Paar. Sie handeln nach unterschiedlichen Prinzipien und schlagen völlig verschiedene Wege ein. Im Verhältnis des Schwesternpaares verfestigt sich eine strikte äußere und innere Antithetik.[405] In den ungleichen Schwesternfiguren verschränken sich „Stereotypen aus dem Weiblichkeitsdiskurs des 19. Jahrhunderts mit einem ebenso typischen Oppositionspaar aus der Psychogenese der Schwesterbeziehung".[406] Sie stehen in Opposition, weil ihnen „konträre Aspekte weiblicher Bestimmung zugewiesen" sind.[407] Die Opposition von Gegensätzen konstituiert auf allen Ebenen die Modelle der Schwesternfiguren und strukturiert die immer wieder einkehrenden Handlungsverläufe der Schwesterntexte. In den nächsten Kapiteln gilt es die

[400] Vgl. Rösch: Die unzärtlichen Schwestern, S. 65.
[401] Rösch: Die unzärtlichen Schwestern, S. 59.
[402] Vgl. dazu: Shahadat: Schwesternmord.
[403] Rösch: Die unzärtlichen Schwestern, S. 61.
[404] Ebenda, S. 63.
[405] Vgl. Andrea Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 153–169.
[406] Vgl. Rösch: Die unzärtlichen Schwestern, S. 63.
[407] Rösch: Die unzärtlichen Schwestern, S. 63-64.

Modelle der Gegensätze der Schwesternpaare sowie die typischen Handlungsschemata anhand der ausgewählten Erzähltexte zu untersuchen.

4. Modelle der Schwesternpaare in der Literatur des 19. Jahrhunderts

4.1 Verstand und Gefühl

4.1.1 Modellbeschreibung

Die Opposition von Verstand und Gefühl kann anhand der Figuren zweier ungleicher Schwestern dargestellt werden, von denen eine Schwesternfigur den Wert und den Weg der Vernunft, die andere das Prinzip und den Pfad des Gefühls repräsentiert. „Der Gegensatz zwischen Kopf und Herz, Ratio, Intuition und Gefühl", der in der schönen Literatur „immer wieder" auftaucht[408], kann – was bisher kaum untersucht wurde - symbolisch anhand zweier Schwesternfiguren dargestellt werden.

Darüber hinaus wird dieses Oppositionsparadigma laut Dana Kestner als typisches Dilemma der Frauenfiguren des 18. und des 19. Jahrhunderts dargestellt. Der entscheidende Grund hierfür liegt in der zeitgenössischen Definition von Weiblichkeit: „Eine Gesellschaftsnorm, die den weiblichen Geschlechtscharakter einerseits als gefühlsbestimmt definiert, das unbeherrschte Ausleben dieser Disposition andererseits verurteilt"[409], drängt Frauen in einen Konflikt zwischen Verstand und Gefühl. Diesen Konflikt kann eben der Kontrast zwischen ungleichen Schwestern repräsentieren. Andererseits spiegelt sich die Opposition von Vernunft und Gefühl in der Geschlechtertheorie des bürgerlichen Zeitalters wider, die die Frau mit dem Stichwort „Gefühl" und den Mann entsprechend mit der „Vernunft" zu umschreiben versucht. Ziel dieses Kapitels ist, das Modell mit einem typischen Handlungsschema darzustellen und anhand von ausgewählten Erzähltexten zu bestätigen.

Von einem Handlungsschema kann gesprochen werden, wenn sich „ein aus der Gesamtheit der erzählten Ereignisse abstrahiertes globales Schema der Geschichte"[410] ausmachen lässt, das nicht nur für den einzelnen Text, sondern für ganze Textgruppen charakteristisch sein kann. Das Handlungsschema ist ein typischer, d. h. mehreren narrativen

[408] Vgl. Rolf Grimminger: Einleitung. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. von Rolf Grimminger, Bd. 3 Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789. München Wien 1980, S. 15-102, hier S. 25.
[409] Dana Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl. Die Romanheldinnen des 18. und des 19.Jahrhunderts. Berlin, Boston 2013, S. 2.
[410] Matias Martinez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. Berlin, New York 2002, S. 25.

Texten gemeinsamer Handlungsverlauf.[411] In einem weiteren Sinne bezeichnet man mit Handlungsschema nicht nur Strukturen der Handlung narrativer Texte, sondern typische Muster von Erzählungen und Erzählvorgängen insgesamt. Die wesentlichen *moves* (Hauptzüge), die der Struktur ganzer Textgruppe zugrunde liegen, bilden nach Umberto Eco ein Handlungsschema.[412]

Das Modell von Verstand und Gefühl in Gestalt zweier ungleicher Schwesternfiguren wird in einen typischen Handlungsverlauf, in ein Handlungsschema eingebettet. Diesem Handlungsschema liegen die folgenden wesentlichen *moves* (Hauptzüge) zugrunde: Zwei Schwestern, die einander lieben, obwohl sie sehr gegensätzlich sind. Die emotionale Schwester hat eine Leidensgeschichte, sie leidet unglücklich verliebt, krank und melancholisch. Die rationale Schwester hilft, unterstützt und rettet die emotionale Schwester. Die emotionale Schwester wird gerettet - oder aber sie scheitert/stirbt trotz der Bemühungen der Schwester. Die rationale Schwester lebt glücklich weiter/beide Schwestern leben glücklich weiter.

Die gegensätzlichen Schwesternfiguren symbolisieren das Oppositionsparadigma Verstand und Gefühl. Die Oppositionen von Figuren und Werten, die „ein Modell der Beziehungen zwischen den Elementen der *story"* erstellen, beschreiben nach Umberto Eco auch „ihre ideologischen Beziehungen".[413] Die Liste der Gegensatzpaare - der gegensätzlichen Figuren und Werte - „ermöglicht eine detaillierte Analyse des Schemas der Figurenbeziehungen und ihrer Eigenschaften, die von gegensätzlichen Werten bestimmt werden"[414]. Die Figurenopposition kann die Werteopposition symbolisieren. Die Figurenopposition rationale/vernünftige Schwester versus emotionale/gefühlvolle Schwester symbolisiert die Werteoppositionen: Verstand-Gefühl, Kognition-Emotion, *vita activa – vita contemplativa*, Vitalität – Krankhaftigkeit, Lebensfreude – Melancholie, Selbstbeherrschung – Unbeherrschtheit.

Dabei lassen sich die Figurenoppositionen als Korrespondenz- und Kontrastrelationen nach Manfred Pfister zusammenfassen[415]:

---

[411] Handlungsschema nach: Scheffler/Martinez: Einführung in die Erzähltheorie, S. 135 ff.
[412] Vgl. Umberto Eco: The Role of Reader. London 1981, S. 156.
[413] Hilary Dannenberg: Die Entwicklung von Theorien der Erzählstruktur und des Plots-Begriffs. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung. Trier 2004, S. 51-68, hier S. 56.
[414] Ebenda.
[415] Vgl. Manfred Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse. München 1977, S. 244.

Die vernünftige Schwester	Die gefühlvolle Schwester
+weiblich	+weiblich
+ jung	+ jung
+ fröhlich	- fröhlich
+ rational, vernünftig	-rational, vernünftig
+praktisch	- praktisch
+gute Hausfrau	-keine gute Hausfrau
-zart, sanft, schwach	+zart, sanft, schwach
-emotional	+emotional
-leidenschaftlich	+leidenschaftlich
-passiv	+passiv
-künstlerisch	+künstlerisch

Meine These ist, dass viele Erzähltexte, die die Opposition von Verstand und Gefühl anhand der Figuren zweier ungleicher Schwestern darstellen, trotz Abwandlungen einzelner Elemente im Wesentlichen diesem Modell folgen. Ein paradigmatisches Modell, das ich näher untersuche, gestaltet am Beginn des 19. Jahrhunderts Jane Austen in ihrem Roman *Sense and Sensibility*. Diesem Handlungsschema folgen viele Erzähltexte des 19. Jahrhunderts[416], unter denen ich die Erzählung von Adalbert Stifter *Zwei Schwestern* einer detaillierten Analyse unterziehe.

Die Schwesternfiguren repräsentieren somit die Begriffe von Vernunft und Gefühl, die in der philosophischen Tradition als gegensätzlich gelten und deren Verhältnis näher erörtert werden sollte.

[416] Andere Erzähltexte wären z.B.: *Dornen und Blüthen des Lebens von* Caroline de la Motte Fouqué (die hochsensible, melancholische Charlotte, die letztlich konvertiert und ins Kloster geht und die lebensbejahende Mina, die einen russischen Fürsten heiratet), *Pilger der Elbe* von Luise Mühlbach (die melancholische Emma, die ihre Schwester Marie pflegt), *Gräfin Faustine* von Ida Hahn-Hahn.

4.1.2 Die Opposition von Verstand und Gefühl in der philosophischen Tradition

Verstand bzw. Vernunft und Gefühl gehören neben dem Willen zur Grundstruktur des Lebens und Erlebens (Denken – Wollen – Fühlen).[417] Vernunft genießt dabei mit dem Primat eines theoretischen, rational-praktischen Weltverhältnisses einen hohen Stellenwert im Sinne „Cogito ergo sum" von René Descartes.

In der Antike entsprechen dem Begriffskomplex von Vernunft, Verstand eine Reihe von Ausdrücken wie *logos, nus, diainoia* im Griechischen und im Lateinischem *ratio, intellectus, mens, animus, spiritus.*[418] „Die teils komplementäre, teils konträre Unterscheidung von Vernunft und Verstand charakterisiert eine deutsche Sonderentwicklung, die sich, mittelalterliche Übersetzungen umkehrend, im 18. Jh. herausgebildet und ihren Höhepunkt in der klassischen Epoche der Philosophie in Deutschland von Kant bis Hegel erreicht".[419] In Teilaspekten hat die spätere Gegenüberstellung von Vernunft und Verstand eine Vorläuferin in der Opposition von dianoetischem oder diskursivem und noetischem oder intuitivem Denken. Im Mittelalter wurden in der aristotelischen Rezeption die lateinischen Begriffe *intellectus* mit Verstand, *ratio* mit Vernunft übersetzt, diese Differenz bleibt auch in der Neuzeit erhalten. Diese relative, stabile Konstellation wird durch den Begriffswandel in der deutschen Schulphilosophie aufgebrochen. Der Verstand übernimmt die Rolle der vormaligen Vernunft, wird aber mit einem umfassenderen Sinn ausgestattet. Im 19. und 20. Jahrhundert verfließen die Grenzen der beiden Begriffe.

In analytischen und konstruktivistischen Denkschulen verliert Vernunft ihre (anthropologisch) privilegierte Stellung im Rahmen der Selbstreflexion des Denkens.[420] Nach Derrida ist die Geschichte der Metaphysik von Platon bis Hegel eine „Geschichte, die trotz aller Differenzen den Ursprung der Wahrheit im allgemeinen von jeher dem Logos

[417] Gefühl. In: Alois Halder: Philosophisches Wörterbuch. Mitbegründet von Max Müller. Freiburg im Breisgau, Basel, Wien 2000, S. 112-113., hier S. 112.
[418] Vernunft; Verstand. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 11: U-W. Darmstadt 2001, Sp. 748-863., hier Sp. 748.
[419] Ebenda.
[420] Ebenda.

zugewiesen hat“[421]; dies bezeichnet er als Logozentrismus, der „die dogmatische Verabsolutisierung der Vernunft“ zur Folge hatte.

Gefühl wird als Bezeichnung für Sinnesempfindung, insbesondere für Gemütsbewegung (Emotionen, Affekte) und Gemütsverfassung (Stimmung)[422] verwendet. Unter Gefühlen versteht man seelische und körperliche Empfindungen, weder kognitive noch willentliche Reaktionen eines Individuums auf die Inhalte seines Erlebens. Diese sind immer subjektiv, das heißt nie wahr oder falsch, im Gegensatz zu den Inhalten der Wahrnehmung.[423] Die Begriffe Emotion, Gefühl und Leidenschaft sind miteinander verwandt und wurden synonym verwendet.[424]

Mit Gefühlen ist die Vorstellung verbunden, ein Individuum erlebe diese unwillentlich und erleide sie sozusagen passiv, könne sie somit kaum kontrollieren.[425] Kant beurteilt die Leidenschaften als vernunfthinderlich.[426] Die stoische Philosophie mit ihrem Ideal der Gleichgültigkeit bzw. Apathie beurteilt Leidenschaften prinzipiell als vernunftwidrig.[427] Im Mittelalter wurden Leidenschaften zu Lastern. Die Gefühlsmoral des 18. Jahrhunderts (Shaftesbury, Hutcheson) erhob dagegen das moralische Gefühl zur Leitungsinstanz für sittliches Erkennen und Handeln (im Gegensatz zu Kant), die Gefühlsphilosophie des 18./19. Jahrhunderts (bes. Jacobi, Schleiermacher) sah im Gefühl, vor allem im Glaubensgefühl, den Ort ursprünglicher Wirklichkeits- und Sinnerfahrung (schärfster Gegner Hegel).[428] Schelers Phänomenologie deutet das Gefühl als geistig-intuitiv charakterisierte Erschließung des Bedeutungsvollen, der „Werte“.[429]

In der philosophischen Tradition ist die Opposition (Gegensatz zweier sich ausschließender Begriffe[430]) von Vernunft/Kognition und Gefühl/Emotion und die

[421] Jacques Derrida: Grammatologie. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hans Zischler. Frankfurt. a. M. 1990, S. 11f.
[422] Gefühl. In: Alois Halder: Philosophisches Wörterbuch, S. 112-113., hier S. 112.
[423] Gefühl. In: Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen, hrsg. von Peter Prechtl und Franz-Peter Burkard. Stuttgart, Weimar 2008, S. 197.
[424] Reingard M. Nischik: Einleitung. Leidenschaften literarisch- Leidenschaften wissenschaftlich. In: Ders. (Hrsg.): Leidenschaften literarisch. Konstanz 1998, S. 9-31, hier S. 11.
[425] Ebenda.
[426] Reingard M. Nischik: Einleitung, S. 13.
[427] Ebenda.
[428] Gefühl. In: Alois Halder: Philosophisches Wörterbuch, S. 112.
[429] Alois Halder: Philosophisches Wörterbuch, S. 112-113.
[430] Gegensatz, lat. *oppositio* -- das Verhältnis zweier sich ausschließender Begriffe oder Urteile. Vgl. Alois Halder: Philosophisches Wörterbuch, S. 113.

Vorstellung vom Vorrang der Vernunft - weit verbreitet.[431] Gefühle bzw. Leidenschaften werden „zu dem (meist positiv) konnotierten Begriff des Verstandes bzw. der Vernunft bipolar-konträr“[432] gesehen. Vernunft genießt einen hohen Stellenwert, dagegen spielt das Gefühl, infolge seiner engen sinnlich-leibhaften Gebundenheit und einer damit verbundenen lediglich subjektiven Bedeutung zumeist eine untergeordnete Rolle.[433]

Erst Nietzsche verwies mit seinem Diktum („als ob nicht jede Leidenschaft ihr Quantum Vernunft in sich hätte“[434]) auf die phänomenologische Einheit von Kognition und Emotion. In den analytischen und konstruktivistischen Denkschulen wird der Vorrang von Vernunft kritisiert. Nach Foucault muss sich Vernunft in ihren historischen Gestalten aus der Perspektive des von ihr ausgegrenzten Anderen kritisieren lassen. Hartmut Böhme und Gernot Böhme definieren das Andere wie folgt: „Das Andere der Vernunft, das ist inhaltlich die Natur, der menschliche Leib, die Phantasie, das Begehren, die Gefühle, - oder besser: all dieses, insoweit es sich die Vernunft nicht hat aneignen können“.[435] Derrida zufolge konstituiert sich Metaphysik in dem Bemühen, ein System von Gegensätzen zu errichten. In dieser Opposition gibt es immer eine Hierarchie, nur einer der beiden Termini hat das Recht auf eine autonome Definition – der andere ist immer negativ definiert.[436] Das Ziel der Dekonstruktion nach Derrida ist die Zerstörung der vertikalen Hierarchien, so z. B. zwischen Intelligiblem und Sinnlichem, Kultur und Natur, Geist und Materie, Mann und Frau. Damit wird auch die Hierarchie zwischen Vernunft und Gefühl dekonstruiert.

Die Aufklärung orientiert sich in letzter Instanz an der Kategorie der Vernunft; als Vernunft gilt „das autonome […] Vermögen des Menschen, planvoll und widerspruchsfrei nach einem begründbarem und allgemein gültigen Endzweck denken, fühlen und handeln, kurz, sich verhalten zu können. Vernunft ist immer Ordnung [...]“.[437]

---

[431] Vgl. Gefühl. In: Alois Halder: Philosophisches Wörterbuch, S. 112.

[432] Reingard M. Nischik: Einleitung, S. 9.

[433] Vgl. Gefühl. In: Alois Halder: Philosophisches Wörterbuch, S. 112.

[434] „Die Verkennung von Leidenschaft und Vernunft, wie als ob letztere ein Wesen für sich sei und nicht vielmehr ein Verhältniszustand verschiedener Leidenschaften und Begehrungen; und als ob nicht jede Leidenschaft ihr Quantum Vernunft in sich hätte […]“. Friedrich Nietzsche: Der Wille zur Macht,§ 387. Stuttgart 1964, S. 263 (¹1901); zit. nach: Reingard M. Nischik: Einleitung, S. 13.

[435] Hartmut Böhme und Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants. Frankfurt a.M. 1985, S. 13.

[436] Vgl. Jacques Derrida: Das Pharmakon. In: Ders: Dissemination. Aus dem Franz. von Hans-Dieter Gondek. Wien, 1995, S. 115.

[437] Rolf Grimminger: Einleitung. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 3, S. 15- 102, hier S. 16-17.

Empfindsamkeit hingegen „versteht den Kampf der Vernunft gegen die Triebnatur als Kampf der guten gegen die schlechten Gefühle“; die guten Affekte führen „zur harmonischen Glückseligkeit“, die bösen Affekte hingegen „ins Unglück der Begierden“.[438] Nicht der Verstand, sondern das Miterleben sollte begreifen lassen, was sittlich gut ist; somit unterscheiden sich die Empfindsamen von den Aufklärern, deren moralisches System sie bejahten, im Weg, nicht in den Zielen .[439]

Aufklärung und Empfindsamkeit orientieren sich in der letzten Instanz an den gegensätzlichen Kategorien Vernunft und Gefühl. Während jedoch die Forschung früher die Empfindsamkeit als eine „Protestbewegung gegen eine sich verhärtende und absolut setzende Aufklärung“ betonte, wird die Empfindsamkeit gegenwärtig „mehr als eine Ergänzung im Sinne einer Verbindung von Verstand und Gefühl gedeutet“.[440] Es wird unterstrichen, dass die Empfindsamkeit (eng. *sensibility*, franz. *sensibilité*[441]) keinen strikten „Gegenpol zur Rationalität der Aufklärung“ stellt: „Dabei geht es weniger um die Unvereinbarkeit von Rationalität und Emotionalität, als vielmehr um die Frage nach dem Zusammenhang und einer möglichen Integration der beiden Pole.“[442] Das Konzept der Empfindsamkeit siedelt sich zwischen den Gegensätzen *Ratio* und *Passio*, indem sie nur die guten, also moralisch gerechtfertigten Gefühle kanonisiert[443] und somit „den Versuch der Rationalisierung eines Teilbereichs menschlicher Affekte“[444] darstellt. Das empfindsame Gefühl entwickelt sich im Laufe des 18. Jahrhunderts zum zivilisierten Gegenentwurf einer in den vergangenen Jahrhunderten in adeligen Kreisen durchaus akzeptierten triebhaften

[438] Rolf Grimminger: Einleitung . In: Hansers Sozialgeschichte, Bd. 3, S. 15- 102, hier S. 25.
[439] Vgl. Erika und Ernst von Borries: Deutsche Literaturgeschichte, Bd. 2: Aufklärung und Empfindsamkeit. Sturm und Drang. München 2003, S. 32.
[440] Wolfgang Beutin [et al.]: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar 2008, S. 181.
[441] Der Kult der Empfindsamkeit und die empfindsame Literatur entstanden im ganzen Europa (England, Frankreich, Deutschland, auch später in Osteuropa z.B. in Polen, Roman *Malwina* von Maria Wirtemberska entst. 1813, herausgegeben 1816). Die Begriffe und Konzepte der englischen *sensibility*, der deutschen Empfindsamkeit, und der französischen *sensibilité* decken sich nicht gänzlich, aber es handelt sich hier um die Konzepte der menschlichen Affektivität, die mindestens korrespondierten und deswegen möchte ich sie hier – wie auch Kestner --nicht streng voneinander trennen. Vgl. Dana Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 132. Zu Unterschieden zwischen den Begriffen *sensibility*, Empfindsamkeit, *sensibilité* sowie zwischen damit bezeichneten Konzeptionen: Vgl. Peter Uwe Hohendahl: Empfindsamkeit und gesellschaftliches Bewußtsein. Zur Soziologie des empfindsamen Romans am Beispiel von La vie de Marianne, Clarissa, Fräulein von Sternheim und Werther. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 16 (1972), S. 183.
[442] Dana Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 133.
[443] Vgl. Anna Marx: Das Begehren der Unschuld. Zum Topos der Verführung im bürgerlichen Trauerspiel und (Brief-)Roman des späten 18. Jahrhunderts. Freiburg in Br., 1999, S. 15.
[444] Frank Baasner: Der Begriff der 'sensibilité' im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals. Heidelberg 1988, S. 229.

Passion[445], der Wollust, die durch die aufklärerische Vernunft und bürgerliche Moral mit merklich steigender Lustfeindlichkeit[446] als „abnormes Laster oder wenigstens schwer tolerierbare Störung der vernünftigen Tugend“ völlig abgelehnt wird.[447] G. J. Barker-Benfield geht in seinem Werk *The Culture of Sensibility* von einer generellen Feminisierung der Kultur im 18. Jahrhundert im Sinne der Bändigung des Unziemlich-Erotischen[448], der Tabuisierung ungezähmter männlicher Sinnlichkeit und männlicher Aggressivität wie Verbot des Duells, der Domestizierung des Gefühlslebens und des Libertin aus; durch die Domestizierung des Sinnlichen werden neue Sozial- und Geschmacksnormen entworfen.

Die bürgerliche Moral verstärkt die vernünftige Selbstbeherrschung der Individuen, die Selbstkontrolle und versucht die Neigungen der Affekte, die Triebnatur des Menschen zu unterdrücken oder zumindest zu disziplinieren.[449] Der Ausgang aus der „selbstverschuldeten Unmündigkeit“ (Kant) kostet den Preis, der „jedem Einzelnen abgefordert wird“: „die Verkümmerung und Verstümmelung der emotionalen und sinnlichen Kräfte im Menschen zugunsten der Durchsetzung der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschafts- und Wirtschaftsordnung“.[450] „Der Spontaneität der affektiven Bedürfnisse und Begierden“ und insbesondere der sogenannten „Wollust“ „begegnet man mit einer kaum zu übertreffenden Intoleranz“.[451] Sinnlichkeit, Empfindungen und Herz sollten mit den Zwecken der Vernunft harmonisieren, darin liegt auch ein Problem, für das die Aufklärung „keine widerspruchsfreie Lösung findet“[452]. Rolf Grimminger konstatiert mit Recht: „Der mögliche Gegensatz zwischen Kopf und Herz, Ratio, Intuition und Gefühl taucht immer wieder und gerade auch dort auf, wo er schon auf sublime Weise versöhnt sein soll: in der schönen Literatur“[453]. Diesen Gegensatz können in den literarischen Texten die ungleichen Schwesternfiguren repräsentieren. Ein paradigmatisches Modell der vernünftigen und der gefühlvollen

[445] Sigrid Weigel: Pathos - Passion – Gefühl. Schauplätze affekttheoretischer Verhandlungen in Kultur- und Wissenschaftsgeschichte. In: Dies: Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin. München 2004, S. 160. Zit. nach Dana Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 134.
[446] Jos van Ussel: Geschichte der Sexualunterdrückung. Reinbek bei Hamburg 1970, S. 137-189.
[447] Rolf Grimminger: Einleitung, S. 22.
[448] G. J. Barker-Benfield: The culture of sensibility. Sex and Society in Eighteenth-Century Britain. Chicago, London 1992, s. xviii, zit. nach Walter Göbel: Der beherrschte Körper: Jane Austens Sense and Sensibility. In: Reingard M. Nischik (Hrsg.): Leidenschaften literarisch, S. 186.
[449] Rolf Grimminger: Einleitung. In: Hansers Sozialgeschichte, Bd. 3, S. 15- 102, hier S. 22.
[450] Wolfgang Beutin [et al.]: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar 2008, S. 181.
[451] Rolf Grimminger: Einleitung. In: Hansers Sozialgeschichte, Bd. 3, S. 15- 102, hier S. 22.
[452] Rolf Grimminger: Einleitung, S. 25.
[453] Ebd.

Schwester gestaltet am Beginn des 19. Jahrhunderts Jane Austen in ihrem Roman *Sense and Sensibility*. Die gegensätzlichen Schwestern treten sich hier als „allegorische Verkörperungen von Verstand und Gefühl“ gegenüber.[454]

[454] Göbel: Der beherrschte Körper, S. 187.

4.1.3 Verstand und Gefühl der gegensätzlichen Schwestern um 1800. Die rationale und emotionale Schwester in *Sense and Sensibility* von Jane Austen

Mit ihrem Roman *Sense and Sensibility* (1811), dessen erste Fassung um 1795-1797[455] entstand, knüpft Jane Austen an die Tradition der empfindsamen Romane an, die seit circa 1740 „sanfte Menschenliebe gegen die Naturgewalt der Leidenschaft“[456] schildern. Meistens werden die Leiden an den Leidenschaften eines empfindsamen Herzens und am Motiv der verfolgten Unschuld[457] thematisiert, die nach dem Modell von Richardsons *Pamela* „über alle Verfolgungen zum optimistischen Hafen der Ehe“[458] geführt wird, oder nach dem Modell *Clarissa* mit Krankheit und Tod der Titelheldin, später auch mit dem Wahnsinn endet.[459] Im Modell *Pamela* wird die Qual geschildert, „die eine ebenso schöne und junge wie tugendhafte Frau deshalb zu erleiden hat, weil Familien und zärtliche Väter gestorben, entfernt oder sonst wie nicht dazu imstande sind, sie gegen das unvermeidliche Schicksal […] zu beschützen“.[460] Im Modell *Clarissa* ist wiederum die Familie der Heldin, die Eltern sowie die Geschwister am Unglück der Heldin mitschuldig.[461] Seinen Höhepunkt erreicht der empfindsame Roman in Deutschland in den 1770ern mit der *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) von Sophie von La Roche und den *Leiden des jungen Werthers* (1774) von Goethe.[462] Empfindsamkeit, zunächst positiv dargestellt und bewertet, ging mit der Popularisierung in Richtung einer banalen oberflächlichen Empfindelei[463] und geriet

[455] Jane Austen: Sense and Sensibility. London 2008: in der Chronology, S. ix, wird 1795 und als Titel *Elinor and Marianne* angegeben; nach anderen Angaben wird 1797 erwähnt, vgl. Silvia Mergenthal: Erziehung zur Tugend: Frauenrollen und der englische Roman um 1800. Tübingen 1997, S. 235.
[456] So Rolf Grimminger: Roman. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. von Rolf Grimminger, Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789. München, Wien 1980, S. 635-715. Subkapitel 4: Tendenzen der Empfindsamkeit im Roman der Jahrhundertmitte. Die sanfte Menschenliebe gegen die Naturgewalt der Leidenschaft (S. 678-690), hier S. 678.
[457] Grimminger: Roman. In: Hansers Sozialgeschichte, Bd. 3, S. 681. Grimminger nennt Wahnsinn der Heldin in Wezels *Wilhelmine Arendt oder die Gefahren der Empfindsamkeit* (1782).Vgl. auch: Christine Lehmann: Das Modell Clarissa.
[458] Grimminger: Roman, S. 681.
[459] Ebd., S. 713.
[460] Ebd., S. 681.
[461] Zu diesem Modell vgl.: Christine Lehmann: Das Modell Clarissa.
[462] Grimminger: Roman, S. 711.
[463] Wolfgang Beutin [et al.]: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar 2008, S. 182. Zur Entwicklung des Begriffs vgl.: Frank Baasner: Der Begriff der ‚sensibilité' im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals. Heidelberg 1988.

insbesondere zwischen 1790 und 1800 unter heftige Kritik.[464] Auf der gesellschaftlich-politischen Ebene kritisiert die konservative Fraktion den Kult der Empfindsamkeit, die sie mit der „Betonung der Wertigkeit individueller Erfahrung, gegenüber von custom, und der emotionalen Selbstverwirklichung, gegenüber von duty, für die Exzesse der Französischen Revolution verantwortlich macht"; die progressive Fraktion beklagt, dass „die empfindsame Anteilnahme am Leiden der gesellschaftlich Benachteiligten nicht notwendig in ein Engagement für die erforderlichen gesellschaftlichen Veränderungen münde".[465] Für beide Gruppen ist das empfindsame Tugendsystem der Jahrhundertmitte funktionslos geworden.[466]

Auch im ästhetischen Bereich wird die Kritik formuliert und sie richtet sich gegen das von empfindsamen Romanen angeblich geforderte identifikatorische Rezeptionsverhalten. Der Autor der bekannten empfindsamen Romane *The Man of Feeling* (1771) und *Julia de Roubigné* (1777), Henry Mackenzie, revidiert in einem Artikel seiner Zeitschrift *The Lounger* (1785) seinen rezeptionsästhetischen Standpunkt ebenso wie seinen Moralkodex: Nach Mergenthal warnt er vor „einer willkürlichen Verwechslung der Gegebenheiten von Romanwelt und Lebenswelt" und „hinsichtlich der in seinen eigenen Romanen propagierten moralischen Normen kritisiert er deren Dissoziation von Idealen einerseits, Handlungsweisen andererseits; er meint damit, daß der empfindsame Roman sein Lesepublikum zu den Gefühlen anleite, für die es in der Wirklichkeit keinen Handlungsspielraum gebe".[467]

Im Konzept der Empfindsamkeit waren zärtliche Gefühle und ihre Offenbarung ebenso den Frauen wie auch den Männern erlaubt, was die empfindsamen weiblichen Titelheldinnen wie auch männlichen Titelhelden *Sir Charles Grandison* (1753) von Richardson, Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1759-1767), *Man of feeling* (1771) von Henry Mackenzie verdeutlichen.[468] Mit der Popularisierung des dichotomischen Modells der Geschlechtscharaktere wird jedoch *sensibility* „zunehmend zu einer als weiblich definierten Eigenschaft", betont Silvia Mergenthal.[469] Mergental macht darauf aufmerksam, dass in den neunziger Jahren dieser Figurentyp nur noch in satirischer Absicht verwendet wird, während

[464] Silvia Mergenthal: Erziehung zur Tugend: Frauenrollen und der englische Roman um 1800. Tübingen, 1997, S. 89.
[465] Mergenthal: Erziehung zur Tugend, S. 225.
[466] Ebenda.
[467] Ebd., S. 226.
[468] Vgl. Mergenthal: Erziehung zur Tugend, S. 226-27.
[469] Mergenthal: Erziehung zur Tugend, S. 226.

es im Roman von der Jahrhundertmitte an bis in die siebziger Jahre sehr wohl positive männliche empfindsame Romanfiguren gibt.[470] Man kann von einer Feminisierung von *sensibility* sprechen. Das Ideal der Empfindsamkeit wurde immer mehr (nur) den Frauen zugeschrieben. Ein wichtiger Grund dafür ist die Popularisierung der dichotomischen Geschlechtertheorie, die die Frau mit dem Stichwort „Gefühl" und den Mann entsprechend mit „Vernunft" zu umschreiben versucht.

Exkurs: Verstand des Mannes und Gefühl der Frau – Geschlechteroppositionen im bürgerlichen Zeitalter

Von den 1770ern bis kurz nach der Jahrhundertwende[471] finden heftige, zum Teil kontroverse philosophische, pädagogische, rechtliche, soziale und literarische Diskurse über den Charakter der Geschlechter statt, aus denen mehr und mehr eine Debatte über die Weiblichkeit entsteht.[472] Ute Frevert sieht im ausgehenden 18. Jahrhundert einen historischen Zeitraum, „in dem verschiedene Konzeptionen bürgerlicher Weiblichkeit miteinander konkurrierten".[473] Aus biologischen Erkenntnissen werden soziale und psychische Geschlechtsunterschiede abgeleitet. Damit ist ein Prozess der Biologisierung der Geschlechterdifferenz im vollen Gange, die kulturelle Systematisierung des Geschlechtsunterschieds ist jedoch noch nicht verfestigt, wie Honegger schreibt: „Geschlechterbestimmungen bleiben zum Teil noch durchschaut".[474]

Gleichzeitig gewinnt die Vorstellung einer „idealen Komplementarität" umgewerteter, „polar gesetzte[r] Charakterzüge und Handlungsfelder" von Männern und

[470] Vgl. Mergenthal: Erziehung zur Tugend, S. 226-27.
[471] Vgl. Gerhard Schulz: Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration 1806-1830. In: Helmut de Boor [Begr.]: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 7.2. München 1989: „ Einen entscheidenden Anstoß geben die Napoleonischen Kriege, die einen Mythos der Männlichkeit förderten, der die Frauen ganz in die Rolle der Bewunderinnen, Dienerinnen, Pflegerinnen und Gespielinnen der Männer drängte", S. 189; „Die Napoleonischen Kriege brachten insgesamt einen neuen Männlichkeitsrausch, durch den sich schließlich die bürgerliche Familie in ihrer konservativen Form konsolidierte". Ebd., S. 76.
[472] Vgl. dazu: Volker Hoffmann: Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten. Anmerkungen zur Geschlechtscharakteristik der Goethezeit. In: Karl Richter und Jörg Schönert (Hrsg.): Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Stuttgart 1983, S. 80-98. Vgl. auch: Claudia Honegger: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850. Frankfurt a. M., New York 1991.
[473] Ute Frevert: Frauen-Geschichte, S. 61.
[474] Claudia Honegger: Die Ordnung der Geschlechter – die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850. München 1991, S. 4. Honegger verweist auch auf die markant steigende Literatur von Frauen, die den vorhandenen Spielraum für vielfältige Weiblichkeitsentwürfe nutzt.

Frauen kontinuierlich an Dominanz.[475] Volker Hofmann weist auf anfänglich progressiv-emanzipatorische Tendenzen hin, die wieder rückgängig gemacht und die dichotom-polaren Geschlechtscharaktere festgeschrieben werden.[476]

Wie Karin Hausen überzeugend vorgestellt hat, formiert sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ein entsprechender Diskurs über die Geschlechtscharaktere, demzufolge Mann und Frau von Natur aus spezifische Eigenschaften besitzen, die sie für ihre jeweiligen Aufgabenbereiche prädestinieren. Die männlichen und weiblichen Charakteristika erweisen sich als binäre Oppositionen.[477] Nach dieser Vorstellung werden dem Mann Rationalität und Aktivität zugeschrieben, der Frau Emotionalität und Empfänglichkeit/Passivität. Zusammen sollen die weiblichen und männlichen Eigenschaften eine harmonische Einheit bilden.
Die Opposition und die Hierarchie von Vernunft und Gefühl spiegeln sich jedoch auch in der Geschlechtertheorie des bürgerlichen Zeitalters wider. Monika Simmel weist ausdrücklich auf die Hierarchie der Geschlechtseigenschaften Rationalität und Emotionalität hin: „ Die Rationalität steht immer über der Emotionalität, dies gilt sowohl für die Wertschätzung der Arbeitsleistungen wie für die gesellschaftliche und politische Einflußchance der Rationalität gegenüber Werten der Emotionalität.“[478]

In den normativen Weiblichkeitsbildern der Zeit (pädagogisch-erzieherische Schriften, Ratgeber) werden Frauen „dem maßgeblichen Gechlechtscharakterdiskurs zufolge zwar einerseits als emotional definiert, aber das aktive Ausleben dieser und weiterer ‚natürlich weiblicher‘ Dispositionen bleibt andererseits verpönt“.[479] „Das Gefühl wird insoweit an den weiblichen Geschlechtscharakter gekoppelt, als es um dienliche Eigenschaften wie Mutterliebe und Güte geht“.[480] Weibliche Gefühlsbezogenheit wird insgesamt „auf die Fähigkeit des Mitfühlens reduziert. Vom Diskurs gewürdigte Entsprechungen des Gefühls umfassen somit ausdrücklich selbstlose, altruistische Kompetenzen“.[481] Nach dem Motto

[475] Alle Zitate in diesem Satz nach: Honegger: Die Ordnung der Geschlechter, S. 14ff.
[476] Volker Hoffmann: Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten. Anmerkungen zur Geschlechtscharakteristik der Goethezeit. In: Karl Richter und Jörg Schönert (Hrsg.): Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Stuttgart 1983, S. 80-98.
[477] Vgl. die von Hausen erstellte tabellarische Gegenüberstellung von geschlechtsspezifischen Charaktereigenschaften: Karin Hausen: Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere, S. 368.
[478] Monika Simmel: Erziehung zum Weibe. Mädchenbildung im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M., New York, 1980, S. 163.
[479] Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 2.
[480] Ebd., S. 129.
[481] Ebd., S. 128.

von Goethe: „Dienen lerne bei Zeiten das Weib nach ihrer Bestimmung“[482], sollte die ideale Frau nicht um ihrer selbst willen, sondern für ihre Mitmenschen fühlen. Wie Kestner treffend betont: „Sobald die Orientierung an Gefühlen oder gar ihre Auslebung“ die bürgerliche Gesellschaft gefährdet, werden „Gefühle als unsittlich markiert und als unweiblich abgelehnt“.[483] Das Problem, dieser Rollenerwartung zu entsprechen, also die Balance zwischen Verstand und Gefühl aufrechtzuerhalten, repräsentiert nach Kestner ein Dilemma, dem Frauen unterliegen.

Nach dem propagierten Geschlechtscharakterbegriff werden Frauen als keine Individuen, sondern als Geschlechtswesen vorgestellt, denen eine individuelle Entwicklung abgesprochen wird. Dies kritisierte bereits Mary Wollstonecraft: „but all women are to be levelled, by meekness and docility, into one character of yielding softness and gentle compliance“.[484] Auch die Literatur um 1800 stellt diese Auffassung der Frau in Frage. Zahlreiche Romane stellen eine weibliche Entwicklung dar und die Literatur nimmt an dem Geschlechterdiskurs teil: „Die Literatur steht in einer Doppelbeziehung zur historischen Dynamik von Geschlecht“.[485] Denn auf einer Seite „dokumentiert sie die wechselnden Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit in ihren Menschenentwürfen und macht diese lesbar. Auf der anderer Seite hat die historische Sequenz literarischer Werke den Wandel im Verständnis von Weiblichkeit und Männlichkeit aktiv mitbestimmt, also Geschlecht auch produziert“.[486] „Literaturgeschichte wird so als Geschichte der Konstruktion von Geschlechterbeziehungen lesbar […].“[487]

Binäre Geschlechtscharaktere, die die Frau mit dem Stichwort „Gefühl“ und den Mann entsprechend mit der „Vernunft“ umschreiben, erweisen sich als kulturelle Konstrukte, die die Männlichkeit und die Weiblichkeit durch Zuschreibungen zu erfassen suchen. Mit der Fixierung der Geschlechtscharaktere im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde

[482] Johann Wolfgang von Goethe: Hermann und Dorothea. In: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 4.1: Wirkungen der Französischen Revolution 1791-1797, I, hrsg. von Karl Richter, München 1988; S. 608.

[483] Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 130.

[484] Mary Wollstonecraft: A Vindication of the Rights of Woman with Strictures on Political and Moral Subjects, 3. Aufl., London 1796, S. 212.

[485]Vgl. Ina Schabert: Gender als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung. In: Hadumod Bussmann und Renate Hof (Hrsg.): Genus. Zum Geschlechterverhältnis in den Kulturwissenschaften. Stuttgart 1995, S. 163-204, hier S. 168f.

[486] Vgl. Ina Schabert: Englische Literaturgeschichte aus der Sicht der Geschlechterforschung. Stuttgart 1997, S. XI

[487] Susanne Balmer: Der weibliche Entwicklungsroman. Individuelle Lebensentwürfe im bürgerlichen Zeitalter. Köln, Weimar, Wien 2011, S. 2-3.

dem Mann die Offenbarung der zärtlichen Gefühle immer mehr abgesprochen. Dies zeigt der Wandel des positiven empfindsamen Helden in eine negative Figur, wie auch des zärtlichen Vaters in der Tragödie des 18. Jahrhunderts zur Figur des gefühllosen Patriarchen im Drama des 19. Jahrhunderts. In der neuesten Forschung wird unterstrichen, dass die Auffassung der Rationalität versus Emotionalität bzw. die Erwartung der Unterdrückung der Gefühle oder die Billigung der offenbarten Gefühle und die damit zugeschriebene Teilung der Geschlechter Mann versus Frau kulturell-kodiert ist und keineswegs universell.[488]

Gegen „das Gefühl der Frau": Kritik der weiblichen Empfindsamkeit

Gegen das Konzept der weiblichen *sensibility*, insofern es die Gefühle und insbesondere die Liebe zum einzigen Lebenszweck der Frauen macht, richtet sich Mary Wollstonecraft in ihrer Schrift *„Vindication of the Rights of Woman"* (1792). Sie kritisiert das Erziehungskonzept von Rousseau, nach dem die Frauen zu Sklavinnen der Liebe erzogen werden: „I was only with the sensibility that led him [Rousseau] to degrade woman by making her to the slave of love".[489] Wollstonecraft setzt sich kritisch mit der den Frauen zugeschriebenen Empfindsamkeit auseinander, die ihrer Ansicht nach anerzogen ist, und führt diese auf die zeittypische Erziehung zurück.[490] Sie kritisiert das Konzept des rationalen Mannes und der emotionalen Frau, das ihrer Anschauung nach künstlich durch Diskursvertreter erschaffen wurde:

> „[T]hey have laboured to prove, with chivalrous generosity, that the sexes ought not to be compared; man was made to the reason, woman to feel: and that together, flesh and spirit, they make perfect whole, by blending happily reason and sensibility into one character."[491]

Beide Prinzipien, *reason* und *sensibility,* befinden sich in beiden Geschlechtern und nach der Autorin muss die Frau Vernunft haben, „a woman must have sense" (S. 346). Wie Kestner

[488] Vgl. dazu: Daniela Rippl (Hrsg.): Gender Feelings. München 2008. Hier werden kulturelle Unterschiede betont: arabische Männer dürfen weinen, die antiken Helden wie Achilles in *Ilias* und Odysseus in *Odyssee* weinen öffentlich, was den Männern des 19. Jahrhunderts und des Anfangs des 21. Jahrhunderts - immer noch? – nicht erlaubt wird.

[489] Mary Wollstonecraft : A Vindication of the Rights of Woman with Strictures on Political and Moral Subjects, 3. Aufl. London 1796, S. 204. Zit. nach: Kestner: Verstand und Gefühl.

[490] „Women subjected by ignorance to their sensations, and only taught to look for happiness in love, refine on sensual feelings […]". Mary Wollstonecraft: A Vindication of the Rights of Woman, S. 425. "Women are supposed to possess more sensibility, and even humanity, than men […]", S. 437. Zit. nach: Kestner: Verstand und Gefühl.

[491] Mary Wollstonecraft : A Vindication of the Rights of Woman, S. 135. Zit. nach: Kestner: Verstand und Gefühl.

konstatiert: „Es sollen nicht zwei Wesen mit diametralen Dispositionen zu einem vollkommenen Ganzen verschmelzen, sondern jeder soll für sich eine Balance finden“.[492]
Die Zeitgenossinnen von Wollstonecraft, berühmte Autorinnen dieser Epoche, wie Fanny Burney (*Camilla* [1796]; die Autorin „laments the power of *wayward sensibility*“[493]), Maria Edgeworth und Jane Austen, kritisieren, nach der in der Forschung verbreiteten Meinung, eine übersteigerte weibliche Empfindsamkeit. Maria Edgeworth beschäftigt sich mit dieser Problematik bereits in ihrem Erstling *Letters for Literary Ladies, to which is added an essay on the noble Science of Self-Justification”* (ents. 1787, publ. 1795, zweite Ausgabe 1798), in dem u. a. *Letters of Julia and Caroline* erscheinen. Die Briefe schreiben zwei Freundinnen, von denen Julia *sensibility* und *romance* verkörpert, Caroline *reason* und *sense*, man kann somit die beiden Figuren als Vorläuferinnen der Schwestern Marianne und Elinor in Austens *Sense and Sensibility* betrachten. Im Briefwechsel wird eine Debatte über *sensibilit*y zwischen einer rationalen Frau und ihrer empfindsamen Freundin vorgestellt, die schreibt: „You tell me that by continually *indulging*, I shall weaken my natural sensibility” (S. 39) und bekennt „you urge me to *think*; I profess only to *feel.*” (S. 39)**.** Julia repräsentiert somit sensibility, aber ihre Stimme ist kaum zu hören: Es gibt nur den ersten Brief von ihr, dann folgen fünf Briefe von Caroline, die eine Antwort sind und gleichzeitig die Worte und Argumente von Julia paraphrasieren. Diese Darstellung „guarantees Caroline's ultimate moral victory“.[494]

Maria Edgeworth, Fanny Burney, wie auch Jane Austen setzen sich kritisch mit dem Kult der weiblichen Empfindsamkeit auseinander.[495] Der erste Roman von Austen, *Sense and Sensibility*, sollte eine „critique of sensibility and sentimentality” darstellen, die als „protest against the association of women with feeling, as opposed to rationality“ interpretiert wird.[496] In der Forschung ist die Meinung weit verbreitet, dass Austen – in ihrem Erstling *Sense and Sensibility* – das Ideal der weiblichen *sensibility* kritisiert und verspottet, in ihrem

[492] Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 43.
[493] Claire Connoly: Introduction. In: Maria Edgeworth: Letters for Literary Ladies, to which is added an essay on the noble Science of Self-Justification(1795). London 1993, S. XVI-XXI, hier S. XXV.
[494] Claire Connoly: Introduction, S. XXV. Maria Edgeworth „negotiates the gap between her faith in the Enlightenment promise of progress, and her growing awareness of Enlightenment fear and distrust of women”. Ebd.
[495] Vgl. ebd.
[496] Vgl. Anne Mellor: Romanticism and Gender. New York 1993. S. 54-64.

letzten Roman *Persuasion* hingegen diese Ansicht revidiert und eine gegensätzliche Stellung einnimmt.[497]

Inhalt des Romans

Die Schwestern Elinor und Marianne Dashwood werden zu Beginn des Romans in eine neue Umgebung und eine für sie neue Situation versetzt: Nach dem Tod des Vaters müssen sie mit ihrer Mutter und der jüngsten Schwester den Familiensitz verlassen, der nach der männlichen Erbfolge jetzt ihrem Halbruder und seiner Frau gehört. Die Familie Dashwood mietet ein bescheidenes Haus in einer anderen Umgebung. Auf dem Weg zur Heirat erleben die Heldinnen ihre Liebesgeschichten. Die vernünftige Elinor verliebt sich in den zurückhaltenden Edward Ferrars, einen Bruder ihrer Schwägerin, den sie am Ende des Romans heiratet. Die gefühlvolle Marianne verliebt sich zunächst in den wilden romantischen Willoughby. Nachdem er sie jedoch plötzlich ohne Erklärung verlässt, versinkt sie in die Melancholie und erkrankt schwer. Nach der Genesung entscheidet sie sich für die Heirat mit dem temperierten Colonel Brandon. Konträr zur jeweiligen Attribuierung schließt also die emotionale Marianne eine Vernunftehe, wohingegen sich für die vernünftige Elinor eine Liebesheirat erfüllt.

Gegensätzlichkeit der Schwesternfiguren

Die Opposition zwischen Ratio und Gefühl deutet sich bereits im Titel an. Die Paradigmen *sense* und *sensibility*, die den Roman überschreiben, beziehen sich von Anfang an auf die gegensätzlichen Schwesternfiguren. Der Antagonismus zwischen den beiden Schwesternfiguren prägt den Roman: Elinor verkörpert Verstand, Vernunft, Ratio, Sinn und Geduld, Marianne symbolisiert Gefühl, Sinnlichkeit, Leidenschaft, Empfindsamkeit und Sensibilität. Elinor repräsentiert „das vernunftgemäße, auf Schicklichkeit (*decorum*) ausgerichtet Verhalten“, die gesellschaftliche Normen missachtende, gefühlvolle Marianne symbolisiert „die Position des Gefühls und der Phantasie (*fancy, imagination*)“.[498]

---

[497] „Persuasion can hardly be anything but a conscious rethinking of Sense and Sensibility”: Robert Garis: Learning Experience and Change. Critical Essays on Jane Austen. London 1968, S. 60-82, hier 82; Lorri Nandrea: Texturing Eros. The Aesthetics of the Singularity and the Practice of Sensibility: „Persuasion seems to enact a revision of the attitudes conveyed by the earlier novel”, S. 135.

[498] Wolfgang G. Müller: Austen, Jane. In: Axel Ruckaberle (Hrsg.): Metzler Lexikon Weltliteratur. 1000 Autoren von Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1. Stuttgart, Weimar 2006, S. 89-91, hier S. 90.

Die prototypische Exposition wird durch das im Titel angekündigte Grundmuster einer Opposition zunächst bestätigt.[499]Betont wird Elinors Rationalität und Vernunft, aber auch an Feinfühligkeit mangelt es ihr nicht, sie kann jedoch ihre Gefühle beherrschen:

> „Elinor […] possessed a strength of understanding, and coolness of judgment, which qualified her, though only nineteen, to be the counsellor of her mother. […] She had an excellent heart; -her disposition was affectionate, and her feelings were strong; but she knew how to govern them: it was the knowledge which her mother had yet to learn, and which one of her sisters had resolved never to be taught.“ (S. 8). [500]

Die Eingangscharakterisierung der gefühlvollen Marianne besteht aus einem Vergleich mit der Schwester:

„Marianne's abilities were, in many respects, quite equal to Elinor's. She was sensible and clever; but eager in every thing [sic]; her sorrows, her joys, could have no moderation. She was generous, amiable, interesting: she was every thing but prudent. The resemblance between her and her mother was strikingly great.” (S. 8).

Die dritte und jüngste Schwester, die eine Randfigur darstellt, wird wiederum mit den beiden älteren Schwestern verglichen und *ex negativo* bewertet: Sie ist ihren Schwestern in Bezug auf Vernunft und Feinfühligkeit nicht ebenbürtig:

„Margaret, the other sister, was a good humored well disposed girl; but as she had already imbibed a good deal of Marianne's romance, without having much of her sense, she did not, at thirteen, bid fair to equal her sisters at a more advanced period of life.”(S. 9).

Die Älteste, Elinor, hat herausragende kognitive Fähigkeiten und ist zu starken Gefühlen fähig, kann diese aber gut beherrschen. Marianne dagegen kennt kein Maß in ihren positiven wie auch negativen Emotionen und zeichnet sich durch eine romantische Veranlagung aus, die die Jüngste, Margaret, nachahmt.

Die erste Darstellung der Schwesternfiguren betont deren Unterschiedlichkeit und Gegensätzlichkeit, dabei ist die ältere ein Vorbild für die jüngere, die im Vergleich mit der älteren dargestellt und bewertet wird. Dies entspricht der psychologischen Annahme, dass das jüngere Kind von Anfang an mit dem älteren konfrontiert ist und dass Schwestern von den Eltern und der Umgebung über Vergleiche wahrgenommen und bewertet werden (groß-klein, schön-hässlich, dumm-intelligent, gehorsam-rebellisch usw.). Dies stellt Elisabeth Fishel in ihrem Pionierbuch über die Schwesternbeziehung anhand zahlreicher Interviews

[499] Dies bemerkt auch Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl.
[500] Alle Zitate nach der Ausgabe: Jane Austen: Sense and Sensibility. London, 2008, hier S. 8.

überzeugend fest.[501] Darüber hinaus wird die Affinität der jüngeren mit der Mutter betont („The resemblance between her and her mother was strikingly great", S. 8), ohne Zweifel ist die leidenschaftliche Marianne der Liebling der emotionalen Mutter, was eine Affinität von Elinor, die die Rolle des Oberhauptes der Familie übernimmt, mit dem verstorbenen Vater vermuten lässt.[502] Die vererbten Eigenschaften und das praktische Vorbild der Eltern erklären zumindest teilweise, wie die beiden Schwestern, die in der gleichen Familie aufgewachsen sind, unterschiedliche Charaktermerkmale erworben haben; somit wäre die Bemerkung von Mergenthal, dass der Text sich dazu nicht äußert und Austen hier keine deterministische Begründung zu knüpfen versucht, nicht ganz plausibel.[503] Mrs. Dashwoods auffälligste Eigenschaft ist ebenfalls *sensibility* und als Mentorfigur von Marianne fördert sie diese bei ihrer jüngeren Tochter. Ähnlich ist es im nächsten Roman von Austen, *Pride and Prejudice* (1813): Elizabeth Bennet, die vernünftigste der Schwestern, ist der Liebling des Vaters, die Mutter bevorzugt die emotionalen jüngeren Schwestern. Und tatsächlich übernimmt Elinor die Rolle des Oberhauptes der Familie und lenkt deren Geschick.

Elinor als Vertreterin von Vernunft

Die ältere Elinor kann man als *woman of sense* bezeichnen. Sie vertritt die Rolle des verstorbenen Vaters und wirkt erwachsener, wenn sie die Mutter davon abhält, ein zu teures Haus zu mieten und zu viele Diener einzustellen, das Eltern-Kind Verhältnis wird hier „verkehrt".[504] Sie erfüllt die Rolle der Gastgeberin gegenüber ihrem Halbbruder und seiner Frau, die den Familiensitz nach dem Tod des Vaters übernehmen. Sie übernimmt zugleich die Rolle der Mentorin der Mutter und der unbesonnenen jüngeren Schwester. Die Mutter und Marianne können und wollen ihre Abneigung gegenüber den neuen Besitzern des Hauses nicht beherrschen und reagieren sehr emotional. Elinor dagegen bemüht sich gute Beziehungen aufrecht zuerhalten:

> „They [mother and Marianne] encouraged each other now in the violence of their affliction. […] Elinor, too, was deeply afflicted; but still she could struggle, she could exert herself. She could consult with her brother, cold receive her sister- in-law on her arrival, and treat her with every proper

[501] Vgl. Elizabeth Fishel: Schwestern. Liebe und Rivalität innerhalb und außerhalb der Familie. Frankfurt 1980, insbesondere S. 173-180.
[502] Nach Fishel werden die Schwestern Lieblinge jeweils des Vaters oder der Mutter, je nach dem sie „jeweiligen Elternteil physisch und charakterlich am ähnlichsten" sind. Fishel: Schwestern, S. 174.
[503] Vgl. Mergenthal: Erziehung zur Tugend, S. 238.
[504] Göbel: Der beherrschte Körper, S. 187.

attention; and could strive to rouse her mother to similar exertion, and encourage her to similar forbearance." (S. 9).

In ihrem Verhalten ihrer Umgebung gegenüber unterscheidet sich Elinor von ihrer Schwester.[505] Sie ist eine perfekte Gastgeberin, und erfüllt alle gesellschaftlichen Pflichten gegenüber ihren Verwandten und Bekannten - die Pflichten, die Marianne völlig versäumt. Elinor ist Meisterin der gesellschaftlichen Umgangsformen, sie verfügt über die Eigenschaften, die bei Marianne fehlen. Mit ihrer Höflichkeit schützt sie sich und distanziert sich gegen ihre Umwelt (z. B. die Unhöflichkeit der Schwägerin und ihrer Familie), Marianne hingegen verletzt willkürlich gesellschaftliche Umgangsformen. Als perfekte Gastgeberin ist Elinor die Nachfolgerin der biblischen Martha.

Elinor verkörpert das Ideal der weiblichen Selbstkontrolle und Beherrschung, besonders im Bereich Liebe, was in den Ratgebern und der pädagogischen Literatur der Aufklärungszeit propagiert wird. In den normativen Weiblichkeits-Konzepten der pädagogischen Schriften, wie einem Erziehungshandbuch von John Gregorys, *A Father's Legacy to His Daughters* (erste Ausgabe 1761), das laut Nancy Armstrong als „darling of Austen's generation"[506] bezeichnet werden kann, werden den Frauen grundsätzlich verstärkt emotionale Dispositionen zugeschrieben, die aber – widersprüchlich – besonders im Bereich der Liebe durch Maßnahmen der Selbstkontrolle und Zurückhaltung beherrscht werden sollen. Auch der Begriff der Liebe in *A Father's Legacy to His Daughters* als „eine auf Respekt beruhende Wechselseitigkeit, die auf Übereinstimmungen in Geschmack und Empfindungen fußt"[507], entspricht Elinors Auffassung von Liebe.

Als Elinor Edward kennenlernt, wartet sie mit ihrer Äußerung über ihn und verliebt sich nicht, bevor sie seinen Verstand, seine Menschlichkeit und Güte und seinen Geschmack kennenlernt: „I […] studied his sentiments and heard his opinion on subjects of literature and taste." (S. 22). Elinor vertritt die Auffassung der Liebe als Freundschaft: Den auserwählten Mann soll man vor allem schätzen und respektieren, seine Güte, Menschlichkeit und Vorteile bewundern, eine gute Meinung von ihm haben. Und so sagt sie über Edward: „Of his sense and his goodness […] no one can, I think, be in doubt" (S. 22). Diese Auffassung von Liebe ist

[505] Dies bemerkt auch Mergenthal: Die Erziehung zur Tugend, S. 239.
[506] Nancy Armstrong: The Rise of Domestic Woman. In: Nancy Armstrong, Leonard Tennenhouse: The Ideology of Conduct. Essays on Literature and the History of Sexuality. New York 1987, S. 96-141, hier S. 103. Zit. nach Kestner.
[507] Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 82. Vgl. Dr [John] Gregory, A Father's Legacy to His Daughters. London 1778, S. 114. Zit. nach Kestner.

für die Aufklärung charakteristisch: Man sollte im zukünftigen Ehepartner vor allem seine Menschlichkeit und Güte erkennen und schätzen, das ist die beste Basis der Ehe. Die leidenschaftliche, heiße – später romantisch genannte –Liebe kann kein gutes Fundament der Ehe bilden, weil sie wechselhaft und nicht von Dauer ist. Elinor will sicher sein, dass Edward liebenswert ist. Deswegen studiert sie seine Persönlichkeit, und ihre Beurteilung von ihm lässt nicht nur Rückschlüsse auf seinen Charakter, sondern vielmehr auf sie selbst[508] zu:

> „I have seen a great deal of him, have studied his sentiments, and heard his opinions on subjects of literature and taste; and, upon the whole, I venture to pronounce that his mind is well-informed, his enjoyment of books exceedingly greet, his imagination lively, his observations just and correct, and his taste delicate und pure. His abilities in every respect, improve as much upon acquaintance as his manners and person." (S. 22).

Elinor hat sich nicht auf den ersten Blick verliebt, sondern erst, als sie sicher war, dass er ihre Weltanschauungen und ihr ruhiges Temperament teilt. Elinor bemerkt, dass Edward auf den ersten Blick nicht sehr gutaussehend zu sein scheint, aber wenn jemand – wie sie - ihn besser kennenlernt, fast schön wirkt. In den (verliebten) Augen Elinors ist er attraktiv.[509] Marianne erkennt, dass der für sie selbst zu phlegmatische Edward den Erwartungen der Schwester sehr gut entspricht und kann sich sofort vorstellen, Edward wie einen Bruder, also als Schwager (*brother-in-law*) zu lieben. Sie will ihrer Schwester helfen, ihre Gefühle für Edward offen zu äußern, was ihr jedoch nicht gelingt. Elinor äußert ihre Achtung für ihn, was Marianne mit ihrer romantischen Vorstellung von Liebe empört:

> „I do not attempt to deny," said she [Elinor], „that I think very highly of him – that I greatly esteem, that I like him.
>
> Marianne here burst forth with indignation –
>
> „Esteem him! Like him! Cold-hearted Elinor! Oh! Worse than cold-hearted! Ashamed of being otherwise. Use those words again and I will leave the room for this moment." (S. 23).

Marianne kann die Zurückhaltung ihrer Schwester nicht verstehen. Die vernünftige Elinor weicht einer klaren Aussage aus, weil sie weiß, dass ihre Schwester sofort auf eine Verlobung zu hoffen beginnt. Elinor will über ihre Liebe nicht laut reden, weil, erstens, Edward ihr seine Liebe noch nicht gestanden hat, und er, zweitens, in Sachen Ehe von der

---

[508] Dies bemerkt auch Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 238.

[509] „At first sight, his address is certainly not striking; and his person can hardly be called handsome, till the expression of his eyes, which are uncommonly good, and the general sweetness of his countenance, is perceived. At present, I know him so well, that I think him really handsome; or, at least almost so. What say you Marianne?"
I shall very soon think his handsome, Elinor, if I do not now. When you tell me to love him as a brother, I shall no more see imperfection in his face, that I now do in his heart." (S. 22)

Entscheidung seiner Familie abhängig ist. Damit realisiert Elinor das Ideal einer Weiblichkeit, das sich unter dem Begriff Selbstkontrolle zusammenfassen lässt.

Marianne verfährt gegensätzlich. Symbolisch zeigt das der erste Auftritt von Willoughby: Marianne wird, als sie gestürzt ist, von Willoughby aufgehoben und nach Hause getragen; sie verliebt sich auf den ersten Blick in ihren „Retter" und repräsentiert somit die romantische Liebe. Somit werden die Folgen einer ungezügelten Sinnlichkeit dargestellt: Zwischen Marianne und Willoughby kommt es zu engem, intimem Körperkontakt, bevor sie nur ein Wort sprechen kann. Laut Göbel gilt für Austen: „Liegen oder umarmt werden können weibliche Körper nur aus Not, nicht aus Leidenschaft", „nicht etwa die sinnliche Erregung erlaubt die Darstellung des Körpers", nur „der kranke oder verletze Leib" kann dargestellt werden.[510] Diese doppelte Bedeutung der Szene erhellt nach Walter Göbel „einerseits das verdeckte sexuelle Movens aller Austen-Romane, zum anderen die allgegenwärtige Unterdrückung der Leidenschaften".[511]

Elinor repräsentiert das vernunftgemäße und rationale Denken und Handeln. Ihre Rationalität, überlegene Beobachtungsgabe und Verstandestätigkeit werden im Hinblick auf Willoughbys leidenschaftliche Neigung gegenüber Marianne deutlich. Die Mutter glaubt, dass Marianne und Willoughby verlobt sind: „Has not his behaviour to Marianne and to all of us, […] declared that he loved and considered her as his future wife […]. My Elinor, is it possible to doubt their engagement." (S. 80). Elinor hingegen misstraut den einfachen Meinungen (*opinions*) und verlässt sich auf die rationale Analyse und Kognition. Sie versucht, die Mutter darauf aufmerksam zu machen, dass Willoughby, der die in ihn verliebte Marianne offensichtlich umwirbt, niemandem von einem Heiratsantrag erzählt hat. Elinor fordert Beweise: „I want no proof of his affection", sagt Elinor zu ihrer Mutter, „but of their engagement I do." (S. 80). Sie sucht rationale Bestätigungen, doch folgt nicht – wie ihre Mutter und Schwester - den Regungen des Herzens, der Intuition, der Phantasie und der Hoffnung. Die Mutter wirft Elinor Engherzigkeit und übertriebenes Misstrauen vor: „Ungracious girl! But require no such proof. Nothing in my opinion has ever passed to justify doubt" (S. 81). Auch nach der plötzlichen Abreise von Willoughby, will die Mutter wegen ihrer „romantic delicacy" (S. 85) nicht nach der Verlobung fragen. Der Zweifel von Elinor erweist sich als begründet: Ohne Heiratsantrag und ohne Erklärung verlässt Willoughby

[510] Göbel: Der beherrschte Körper, S. 190.
[511] Ebenda.

Marianne und reist nach London. Bald danach erhalten beide Schwestern eine Einladung nach London von Mrs. Jennkings und verbringen dort - ohne ihre Mutter - einen längeren Aufenthalt, bei dem Marianne Willoughby wiederzusehen hofft.

In der Forschung wird betont, was für viele der jungen Romanheldinnen des 18. und 19. Jahrhunderts gilt: Entweder sie sind Halbwaisen/Waisen - frühzeitig versterben ihre Mütter - oder die Mütter sind schwache, törichte, leichtsinnige Persönlichkeiten. Mrs. Dashwood stellt noch keine negative Mutterfigur dar, obwohl sie mit ihrer übertriebenen Sensibilität und ihrer schwachen Urteilskraft über Willoughby kein gutes Vorbild für ihre Töchter sein kann. In London befinden sich die beiden Schwestern quasi in der Situation von Waisen.[512] Elinor übernimmt für die jüngere Schwester die Rolle der Mutter und auch des Vaters, indem sie deren Leumund zu schützen versucht. Elinor übertrifft ihre Mutter an Vernunft und Urteilskraft, dagegen folgt Marianne dem emotionalen Muster ihrer Mutter, was sich keineswegs als richtiger Weg erweist. Die übersteigerte Empfindsamkeit von Marianne ist somit auch auf das falsche Vorbild der Mutter zurückzuführen.

Die ältere Schwester Dashwood hingegen unterdrückt ihre Liebe zu Edward und die Hoffnung auf eine Ehe mit ihm, als sich herausstellt, dass er sich bereits als sehr junger Mann verlobt hat. Die perfekte Selbstbeherrschung von Elinor zeigt sich deutlich im Gespräch mit Lucy Steele, als sie erfährt, dass diese seit vier Jahren mit Edward verlobt ist. Elinor ist „über alle hysterischen Reaktionen sowie über körperliche Sinnlichkeit erhaben“[513], somit steht sie „für den beherrschten“, ihre Schwester „für den unbeherrschten Körper“.[514] Sie ist jedoch nicht gefühllos und repräsentiert keine kalt-regulierende Vernunft[515], wie ihr Ausbruch der Freude zeigt, als sie erfährt, dass Edward frei ist: „Elinor could sit it no longer. She almost ran out of the room, and as soon as the door was closed, burst into tears of joy.“ (S. 335).

Austen gestaltet in der Zeit der prästabilisierten Geschlechtercharaktere eine modelhafte Frau, die – und hier nähert sich Austen den Ansichten von Mary Wollstonecraft - Verstand haben muss. Nach der immer populärer werdenden Geschlechtercharakterologie repräsentiert jedoch Elinor mit ihrem Vernunftprinzip den männlichen Part, während die emotionale Marianne den weiblichen Part übernimmt. Elinor bändigt alles Emotionale und

[512] Dies bemerkt auch Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl.
[513] Göbel: Der beherrschte Körper, S. 189-190.
[514] Ebd., S. 190.
[515] Dies betont auch Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 246 und Wolfgang Müller: Gefühlsdarstellung bei Jane Austen, In: Sprachkunst 8 (1977), S. 92.

Sinnliche, also alles, was gemeinhin als weiblich gilt, sie könne somit „wenig weiblich", vielmehr männlich-dominierend" wirken.[516] Wie jedoch Walter Göbel treffend zusammenfasst:

> „Solche Kritik an der Vermännlichung Elinors will aber weibliche Rollen festschreiben, verkennt, daß das Weibliche und die Leidenschaften als variable kulturelle Konstrukte, als Produkte geschlechtsspezifischer Codierungsprozesse und Sozialisationsmechanismen entstehen. Die Vermännlichung der Heldin ist in dem Maße unabdingbar, in dem sie gesellschaftlich erstrebenswerte Rollenmuster besetzt, welche in der patriarchalischen Gesellschaft als männlich definiert werden. Androgynes Rollenspiel und Emanzipation deuten sich hier wechselseitig."[517]

Elinor ist laut Göbel „eine Idealfrau, die Männliches und Weibliches vereint, eine androgyne utopische Figur".[518] Somit verkörpert Elinor das Ideal der Perfektibilität des 18. Jahrhunderts, der geglückten menschlichen Vollkommenheit. Laut Susanne Balmer misst sich individuelle Entwicklung „am Grad der erreichten Vervollkommnung. Umgekehrt gilt jede Entwicklung, die als Vervollkommnung angesehen werden kann, als geglückt".[519] Im Entwicklungsdiskurs des 18. und 19. Jahrhunderts zeichnet sich nach Susanne Balmer ein Paradigmenwechsel ab, den man in Stichworten von Perfektibilität über Pathologie und Revolution zu Evolution zusammenfassen kann.[520] Im 18. Jahrhundert ist der Diskurs von der Annahme „einer individuellen Entwicklung im Sinne einer Vervollkommnung präformierter Anlagen in einem aktiven Bildungsprozess"[521] geprägt. Im Laufe des 19. Jahrhunderts entstehen Theorien über die Evolution - die Vorstellung von Veränderung der Arten - und „über die individuelle Variabilität und der Vererbbarkeit erworbener Eigenschaften".[522]

Elinor ist als einzige Romanfigur „von den Ironisierungsstrategien der auktorialen Erzählfigur unangetastet".[523] Die Erzählperspektive repräsentiert die Haltung von Elinor: Im Roman wird ein „sprachlich-moralisches Kontinuum" zwischen der auktorialen Erzählfigur und der Protagonistin Elinor aufgebaut[524], Marianne wird hingegen besonders im ersten Teil des Romans ironisch dargestellt. Die Gedanken von Elinor werden im Gegensatz zu denen

[516] Göbel: Der beherrschte Körper, S. 198.
[517] Ebenda.
[518] Ebenda, S. 187.
[519] Balmer: Der weibliche Entwicklungsroman, S. 25
[520] Ebd., S. 18, vgl. S. 18-42.
[521] Ebd.,, S. 18.
[522] Ebd., S. 18
[523] Mergenthal: Die Erziehung zur Tugend, S. 240.
[524] Mergenthal: Die Erziehung zur Tugend, S. 240.

von Marianne wiedergegeben.[525] Elinor wird durch ihre sprachlichen Äußerungen (direkte Rede) und Handlungen charakterisiert, die, worauf Mergenthal hinweist, meistens aus ihrer eigenen Perspektive dargestellt und durch die implizite Billigung der auktorialen Erzählfigur positiv bewertet werden.

Marianne als Vertreterin von Gefühl

Marianne hat alle Eigenschaften „eines empfindsamen Herzens". Die *sensibility* zeichnet sich nach William Stafford durch eine außerordentliche Neigung zu emotionalen Empfindungen und Gefühlen aller Art (*„susceptibility to emotions of all kinds"*) wie insbesondere Sympathie, Mitgefühl, Liebe, Furcht, Verzweiflung, Melancholie aus, sowie zu den ästhetischen Empfindungen, die besonders durch die Lektüre der pathetischen Literatur, durch Musik, Kunst und Betrachtung der Natur gesteuert werden.[526] Das Schlüsselwort in Staffords Definition ist *feel*, *feeling* (empfinden, Empfindung), was auf den Ursprung des Wortes Sensibility aus dem Lateinischen *sentire* - wahrnehmen, empfinden, spüren - hinweist. Stafford betont einerseits Einfühlsamkeit und Mitgefühl, andererseits Emotionalität und selbstbezogene Sensibilität einer empfindsamen Person. Er definiert eine empfindsame Person/Figur wie folgt:

> „[…] The person of sensibility may be especially sensitive to the feelings of others, may exhibit ‚delicacy'. It may be aesthetic feeling, aroused by works of art, especially poetry, or by contemplation of the beauties or sublimities of nature. It may simply be susceptibility to emotions of all kinds, including terror and despair. It may be romantic or sexual feeling. Sensibility may be active; as sympathy it will then be the cause of benevolence and beneficence. Or it may be passive; the person of extreme sensibility may be immobilized, rendered helpless by an excess of feeling. Sensibility may be a marker of superior humanity, refinement, cultivation, taste and genius. Or it may indicate a lack of self-control and judgement [sic!]. Sensibility may be admirable when combined with reason and moral principle, deplorable when cut loose from those moorings. Sensibility may lead to melancholy, despair and the crime of suicide. Sensibility may be a mere fashion accessory, a show of modish feeling with no roots in the heart."[527]

[525] Z. B. als Edward sie besuchen kommt, werden ihre Gedanken wiedergegeben: „I will be the mistress of myself." (S. 333.)
[526] Vgl. William Stafford: English Feminists and their Opponents in the 1790s: Unsex'd and Proper Females. Manchester, 2002, S. 61-62.
[527] William Stafford: English Feminists and their Opponents in the 1790s: Unsex'd and Proper Females. Manchester, 2002, S. 61-62.

Auch Marianne zeichnet sich durch die außerordentliche Neigung zu emotionalen Empfindungen aus: sie erlebt sehr tief alle positiven und negativen Emotionen, die sie ohne Maß zeigt: „her sorrows, her joys, could have no moderation." (S. 8).[528] Sie ist fasziniert von pathetischer Kunst und Dichtung (Cowper, Scott) sowie von der wilden Natur.[529] Sie neigt zu identifikatorischem Lesen und noch bevor sie Willoughby begegnet, imaginiert sie ihren Traummann. Marianne glaubt an die romantische Liebe auf den ersten Blick, die gegen alle gesellschaftlichen Konventionen erlebt wird, ihre Schwester hingegen vertritt die frühaufklärerische Auffassung von Liebe als zärtliche Freundschaft. Marianne hat eine romantische Vorstellung von Liebe, will mit dem Mann, den sie liebt, alle Interessen teilen: er soll die gleichen Bücher, die gleiche Musik, die gleichen Kunstwerke bewundern wie sie: „He must enter into all my feelings; the same books, the same music must charm us both." (S. 19). Als sie Willoughby unter dramatischen Umständen kennenlernt, benutzt sie ihn als „eine Projektionsfläche für ihr aus der Literatur abgeleitetes Welt- und Menschenbild".[530] Sie interessieren sich für die gleichen Bücher, und außerdem kann Marianne ihn, wenn nötig, für ihre Lieblingspassagen begeistern[531]:

> „Their taste was strikingly alike. The same books, the same passages were idolized by each- or if any difference appeared, any objection arose, it lasted no longer than till the force of her arguments and the brightness of her eyes could be displayed. He acquiesced in all her decisions, caught all her enthusiasm; and long before his visit concluded, they conversed with familiarity of a long-established acquaintance." (S. 40)

Marianne sieht sofort eine Seelenverwandtschaft zwischen sich und Willoughby, die auch auf dem Feld der Literatur hervortritt.[532] Sie verliebt sich auf den ersten Blick in Willoughby und zeigt offensichtlich ihre Gefühle. Sie liebt ohne Rücksicht auf die Konventionen: Sie tanzt ausschließlich mit ihm, sie führt einen Briefwechsel mit ihrem Geliebten, obwohl dies damals nur bei bereits Verlobten üblich war, ohne Begleitung besichtigt sie mit ihm seinen Stammsitz.

---

[528] Als Eigenschaft der sensibility gilt „susceptibility to emotions of all kinds", William Stafford: English Feminists, S. 61-62.

[529] Vgl. Begriff von sensibility: „It may be aesthetic feeling, aroused by works of art, especially poetry, or by contemplation of the beauties or sublimities of nature". William Stafford: English Feminists, S. 61-62. Vgl. Mariannes Faszination mit Herbst und gefallen Blättern, die von Elinor ironisch zusammengefasst wird: „It is not every one […] who has your passion for dead leaves." (S. 87).

[530] Mergenthal: Die Erziehung zur Tugend, S. 236.

[531] Dies bemerkt auch Mergenthal.

[532] Mergenthal: Die Erziehung zur Tugend, S. 236.

Nach der plötzlichen Abreise von Willoughby will die empfindsame Heldin keine Tröstung: „She was unable to talk, and unwilling to take any nourishment; giving pain every moment to her mother and sisters, and forbidding all attempt at consolation from either." (S. 83). Nach einer schlaflosen durchweinten Nacht, versinkt sie in Trauer und reißt die Wunden immer wieder auf: Sie spielt und singt nur die Lieblingslieder von Willoughby und liest ausschließlich Bücher, die sie mit ihm zusammen gelesen hat:

> „The evening passed off in the eqal indulgence of feeling. She played over every favourite song that she had been used to play to Willoughby […], till her heart was so heavy that no farther sadness could be gained; and this nourishment of grief was every day applied. […] She read nothing but what they had been used to read together."(S. 83).

Mrs. Dashwood erwähnt die gemeinsame Lektüre von *Hamlet*; der Wahnsinn der verlassenen Ophelia kann dem Leiden von Marianne entsprechen.[533] Die leidende Heldin macht einsame Spaziergänge auf den Wegen in der Nähe seines Hauses: „she walked out by herself, and wandered about the village of Allenham." (S. 83).

Marianne missachtet mit ihrem impulsiven leidenschaftlichen Benehmen die gesellschaftlichen Regeln, denen zufolge leidenschaftliche Gefühle hinter einer öffentlichen, immer gleichmütigen *Contenance* verborgen werden sollten. „Gefühlseligkeit, ein Ideal des 18. Jahrhunderts", das ein öffentliches Zeigen der Gefühle (Weinen, *compassion*, *sensibility*, *pity*) zulässt, „ist am Beginn des 19. Jahrhunderts zum Problem geworden".[534] Marianne missachtet also die Konventionen und vertritt hier die Ansprüche des Herzens, Elinor vertritt mit kühlem Verstand die Ansprüche der Gesellschaft und bleibt innerhalb der vorgegebenen sozialen Normen. Nach einer in der Forschung weit verbreiteten Meinung haben bei Austen die Ansprüche der Gesellschaft und der Vernunft eindeutig Vorrang gegenüber den Affekten eines Individuums.[535]

Marianne zeigt impulsiv ihre Gefühle in der Öffentlichkeit, was insbesondere in der Ballszene in London, wo sie Willoughby zum ersten Mal nach seiner überraschenden Abreise sieht und er sie sehr kühl begrüßt, augenscheinlich ist:

> „But the feelings of her sister were instantly expressed. Her face was crimsoned over, and she exclaimed in a voice of the greatest emotion:

[533] „We never finished Hamlet, Marianne, our dear Willoughby went away before we could get through it." S. 85.
[534] Göbel: Der beherrschte Körper, S. 184.
[535] Vgl. Göbel: Der beherrschte Körper, S. 185.

Good God! Willoughby, what is the meaning of this? (…). But have you not received my notes? cried Marianne in the wildest anxiety. - Here is some mistake I am sure – some dreadful mistake." (S. 167-168)

Marianne ist nicht in der Lage, ihren Schmerz gegenüber der Verlobten von Willoughby im Ballsaal zu verbergen, auch wenn Elinor sie darum bittet. Elinor bemüht sich dagegen, die Schwester an die Seite zu führen, zu beruhigen und mit Lavendelwasser zu beleben. Sie versucht Marianne vor den Blicken Neugieriger zu schützen und sie abzuschirmen und somit den Leumund der Schwester zu schützen:

„Marianne, now looking dreadfully white, and unable to stand, sunk into her chair, and Elinor, expecting every moment to see her faint, tried to screen her from the observation of others, while reviving her with lavendar water." (S. 168).

Marianne ist so verzweifelt, dass sie sich auch ihrer Mutter und Schwester zuliebe nicht beherrschen kann:

„Exert yourself, dear Marianne", she [Elinor] cried, „if you would not kill yourself and all who love you. Think of our mother; think of her misery while you suffer; for her sake you must exert yourself.

„I cannot, I cannot", cried Marianne, "leave me, leave me, if I distress you." (S. 176).

Marianne ist so sehr auf die eigenen Gefühle konzentriert, dass sie die Besorgnis der Schwester, die bereits von der vierjährigen Verlobung Edwards mit Lucy Steel erfahren hat, gar nicht bemerkt und völlig ignoriert:

„[…] Happy, happy Elinor, you cannot have idea of what I suffer".

"Do you call *me* happy, Marianne? Ah! If you knew! - And can you believe me to be so, while I see you so wretched!"

„Forgive me, forgive me, throwing her arms around her sister s neck. I knew you feel for me; I knew what a heart you have; but yet you are – you must be happy, Edward loves you – what, oh! What can do away such happiness as that?

„Many, many circumstances", said Elinor solemnly.

"„No, no, no, cried Marianne wildly, „he loves you, and only you. You *can* have no grief." (S. 176).

Elinor hingegen verrät ihren Kummer nicht und leidet schweigend, um der Mutter und der Schwester keine Sorgen zu bereiten. Sie konzentriert sich nicht auf die eigene Enttäuschung und versucht, sie durch Zerstreuung und Beschäftigung zu vergessen, sie kümmert sich um ihre sensible Schwester und pflegt sie während ihrer Krankheit.

Die übersteigerte Empfindsamkeit, Verzweiflung und fehlende Selbstkontrolle führen die an gebrochenem Herzen leidende Heldin zur Melancholie und zur lebensbedrohenden

Krankheit.[536] Marianne, „deren Leiden an den Leidenschaften so gründlich unterdrückt wird, daß es sich selbstzerstörerisch nach innen wendet und eine schwere Krankheit hervorruft“[537], droht der Tod. Während der Krankheit überdenkt sie jedoch ihr bisheriges Leben und beschließt es zu verändern. Sie wirft sich vor, dass sie vorher so sehr auf sich selbst konzentriert war, dass sie die Probleme der Schwester, die auch Enttäuschung erlebte, gar nicht bemerkte und völlig ignorierte. Somit vernachlässigte sie ihre Schwester, die ihre größte Unterstützung war. Als Elinor ihr letztendlich ihr Herz ausschüttet und von ihrem Liebeskummer und der Verlobung des von ihr geliebten Edward mit Lucy Steel erzählt, begreift Marianne, dass Elinor nicht weniger durchgemacht hat. Marianne vergleicht ihr eigenes Verhalten mit dem von Elinor und kommt zum Schluss, dass sie selbst wegen ihrer Unbeherrschtheit ihrer Schwester viel Kummer bereitet hat, mehr noch - dass sie sich selbst der lebensbedrohenden Krankheit ausgesetzt hat, die – wie sie jetzt bekennt - beinahe zu ihrem Tod aus eigener Schuld, zur Selbstvernichtung (*self-destruction*) geführt hat:„Had I died, - it would been self-destruction […] Had I died, - in what peculiar misery should I have left you, my nurse, my friend, my sister!” (S. 322)

Marianne beschließt, ihre Gefühle jetzt besser zu kontrollieren. Sie will nicht mehr Spielball ihrer ungezügelten Phantasie und Leidenschaftlichkeit sein: „[…] my feelings shall be governed and my temper improved. They shall no longer worry others, nor torture myself. I shall now live solely for my family“. (S. 323). Durch Verstand und ständige Beschäftigung will sie ihre Emotionen kontrollieren. Marianne lernt von der Schwester, dass die Gefühle nicht zeigen noch nicht heißt, diese Gefühle nicht zu erleben. Hat sie am Anfang ihrer Schwester vorgeworfen, zu kalt, zu verschwiegen, zu beherrscht zu sein - sie nannte ihre Schwester „cold-hearted Elinor“ - erkennt sie letztendlich, dass auch Elinor Gefühle erlebt. Marianne lernt Selbstkontrolle von Elinor und auch Elinor macht einen an Mariannes Offenheit orientierten Lernprozess durch.[538]

Die jüngere Schwester macht einen Entwicklungs- und Reifeprozess durch: die empfindsame Phase kann meines Erachtens eine kindlich-jugendliche Phase repräsentieren: das auf sich selbst konzentrierte junge Mädchen entwickelt sich zur erwachsenen, völlig integrierten Frau. Marianne unterdrückt ihre Unbeherrschtheit und nähert sich gegen Ende

[536] „lack of self-control” wird als Zeichen der übersteigerten Sensibility erwähnt; „Sensibility may lead to melancholy, despair and the crime of suicide”.Vgl. William Stafford: English Feminists, S. 61-62.
[537] Göbel: Der beherrschte Körper, S. 187
[538] Vgl. Mergenthal: Erziehung zur Tugend, S. 241.

des Romans dem Vernunftprinzip: Sie entscheidet sich für eine Vernunftehe: „with no sentiment superior to strong esteem and lively friendship, voluntarily to give her hand to another!“ (S. 352). Aber bald gibt sie ihren Mann, dem Colonel Brandon, ihr ganzes Herz, weil sie mit ihrem heißem Herz nicht anders kann; somit kann sie ihre Emotionalität in gesellschaftlich-normierten Rahmen zum Ausdruck bringen: „Marianne could never love by halves; and her whole heart became, in time, as much devoted to her husband, as it had once been to Willoughby.” (S. 352).

Die Forschung (und die Leserschaft) ergreift häufig die Partei für die leidenschaftliche und unterdrückte Marianne[539], gegenüber der modellhaften Elinor, die laut Kestner aus heutiger Sicht zu beherrscht und kühl wirken könne.[540] Meiner Ansicht nach wirkt Marianne mit ihrem Nonkonformismus sehr jung und idealistisch, während Elinor mit ihrer Fürsorglichkeit und ihrem Pflichtbewusstsein reif und erfahren wirkt. Somit können die beiden ungleichen Schwestern auch Jugendlichkeit und Reife repräsentieren, weswegen Marianne eine größere Sympathie besonders der jungen Leserschaft erwecken, während Elinor die Gunst der älteren bzw. lebenserfahrenen Leserinnen und Lesern gewinnen könnte.

Die Autorin setzt sich in ihrem Roman mit dem Kult weiblicher Empfindsamkeit kritisch auseinander und zeigt anhand der Figur von Marianne deren Gefahren für die Heldin und Leserin. Austen kritisiert die allzu große Empfindsamkeit von Marianne, indem sie ironisch kommentiert wird: „Her sensibility was potent enough.” (S. 83). Marianne wird besonders im ersten Teil des Romans ironisch dargestellt, und ihr Verhalten wird von Anfang an aus der Perspektive der Schwester geschildert („Elinor saw, with concern, the excess of her sister's sensibility, but by Mrs. Dashwood it was valued and cherished.” (S. 8).Diese Blickrichtung bleibt bis zum Ende erhalten. Die Gedanken von Marianne werden im Gegensatz zu den von Elinor nicht wiedergegeben. Den Lesern und Leserinnen bleibt der Zugang zu den mentalen Prozessen von Marianne verwehrt; über ihre innere Befindlichkeit erfährt man durch ihre Handlungen, sprachliche Äußerungen (direkte Rede) und Körpergesten, die meistens aus der Beobachtungsperspektive Elinors dargestellt werden.[541] Indirekt wird Marianne durch ihre schriftliche Äußerungen charakterisiert: Die Briefe von Marianne an Willoughby werden wortwörtlich wiedergegeben und mit impliziter Billigung

[539] Marvin Mudrick: Irony as Defense and Discovery. Berkeley, 1968.
[540] Walter Göbel ergreift die Partei für Elinor, Dana Kestner eher für Marianne.
[541] Vgl. Mergenthal: Erziehung zur Tugend, S. 239.

der auktorialen Erzählfigur und gegenüber der kalten und arroganten Antwort von Willoughby positiv bewertet.[542]

Die Autorin ermöglicht ihrer Heldin, einen Entwicklungsprozess zu durchlaufen und ihre Fehltritte und ihre Leidenschaftlichkeit nicht mit dem Tod bzw. mit dem gesellschaftlichen Ruin zu bezahlen, im Gegensatz zu den Nebenfiguren des Romans, Eliza Brandon und deren Tochter Eliza Williams. Wie Dana Kestner betont, sterben beziehungsweise scheitern in den Texten der Autorinnen des 19. Jahrhunderts oft weibliche Nebenfiguren anstelle der Protagonistinnen, während die männlichen Autoren ihre Heldinnen in den Tod schicken.[543] Diese Rolle erfüllt bei Austen die Figur der Doppelgängerin von Marianne, Eliza Brandon.

Seelenverwandtschaft- Marianne und ihre Doppelgängerin Eliza

Eliza Brandon, die Cousine, Jugendliebe und spätere Schwägerin Colonels Brandons[544], zeichnet eine auffallende äußerliche und innerliche Ähnlichkeit mit Marianne aus, dass man sie als ihre verwandte Seele, Doppelgängerin bzw. ihre dunkle Folie lesen kann. Colonel Brandon weist ausdrücklich auf die Parallelen zwischen Eliza und Marianne hin: „The same warmth of heart, the same eagerness of fancy and spirit." (S. 178). Die Geschichte von Eliza zeigt, wie die leidenschaftliche Marianne hätte enden können: als ‚gefallene Frau', von ihrem Verführer verlassen, mit einem unehelichen Kind außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. Ohne Hilfe von Colonel Brandon wäre Eliza in Verlassenheit und Armut mit ihrem Kind gestorben. Er findet sie in einem Gefängnis für Verschuldete, als sie bereits in dem letzten Stadium der Schwindsucht todkrank ist und stellt eine Pflegerin für sie und ihre Tochter an. Die Tochter von Eliza, Eliza Williams, wird von Willoughby verführt, geschwängert und verlassen. Marianne wird die Möglichkeit geboten, ein besseres Schicksal zu erleben. Aus der Perspektive Elinors und der Leserinnen ist der Handlungszweig um Eliza mit seinem tragischen Ausgang als Warnsignal zu lesen, nicht aber für Marianne, die erst

[542] Vgl. Mergenthal: Erziehung zur Tugend, S. 240.
[543] Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 367. Kestner betont in ihrem Resümee: „So fällt auf, dass die hier herangezogenen männlichen Autoren ihre Protagonistinnen sterben lassen, wohingegen nur eine Autorin ihre Heldin in den Tod schickt".
[544] Eliza, die Colonel Brandon liebte, wurde zur Heirat mit seinem älteren Bruder gezwungen, verliebte sich in einen Verführer, der sie schwanger verließ. Colonel Brandon ist in Marianne, der Doppelgängerin seiner ersten Liebe, verliebt.

gegen Ende die Geschichte von Eliza kennenlernt. Diese Nebenhandlung ist ein wichtiges Element des empfindsamen Romans, der den tragischen Aspekt der Doppelmoral darstellt.[545]

Viele Autorinnen des 19. Jahrhunderts greifen, wie bereits erwähnt, auf eine Nebenfigur zur Doppelung ihres Handlungspersonals zurück und konstruieren eine Doppelgängerin beziehungsweise ein Reflexionsdouble der Heldin, die ein düsteres Schicksal erlebt.[546] Diese Figuren dienen als negative Folie oder als „Warnsignal der negativen Handlungshypothese zum Schicksal der Protagonistin"[547], das illustriert, was hätte sein können. Zwischen der Protagonistin und ihrer Doppelgängerin bestehen oft Seelen- oder Blutsverwandtschaften[548]. Christine Lehmann bemerkt in ihrem Modell der verführten Unschuld, dass man bei weiblichen Autorinnen „auf eine Variante des Modells" stößt, in dem anstelle der Heldin eine Nebenfigur verführt wird:

> „Der Verführer scheitert, dafür überlebt die Heldin. Man begegnet in diesen Romanen einer männlichen Nebenfigur, die als dritter Mann zwischen Vater, beziehungsweise Ehegatten und Verführer steht und die Heldin am Schluß für sich gewinnt. Und es kann zum Tod einer weiblichen Nebenfigur kommen, die verführt und geschwängert, die Ruchlosigkeit des Verführers demonstriert."[549]

Konfrontation mit der Gesellschaft

Eine leidenschaftliche Frau, die Marianne verkörpert, ist in der Doppelmoral des 19. Jahrhunderts von sozialer Missachtung bedroht: für eine Frau, die sich ihren Leidenschaften hingibt bzw. ihren Leumund verliert, gibt es keinen Platz mehr in der bürgerlichen

[545] Vgl. Mergenthal: Erziehung zur Tugend, S. 237.

[546] Vgl. Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 322. Kestner verwendet anstelle des Doppelgänger-Begriffs den Term eines Rexlexionsdoubles und nennt andere Beispiele der Heldin und ihrer dunklen oder seltener hellen Folie bzw. ihres düsteren bzw. heiteren Reflexionsdoubles.

[547] Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 322.

[548] Das Modell im Hinblick auf Romane von George Sand beschreibt Schlientz: „Immer wieder, und vor allem in den frühen Romanen von Sand, treten Doppelgänger auf, in denen die Autorin Energien, die in ihr selbst im Streit miteinander lagen, freisetzt. In diesem Spiegelspiel dienen die Figuren als Mittel, als Medium zur Erweiterung ihres Selbst, ohne daß eine Identifikation möglich wäre. Zwischen beiden bestehen, trotz der unterschiedlichen sozialen Positionen, geheime Verwandtschaften, die sich oft als Blutsverwandtschaften enthüllen.", Vgl. Gisela Schlientz: Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand, S. 54, Zit. nach: Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 320. Kestner nennt Beispiele dieses Modells bei Sand, S. 322-323: In George Sands *Indiana"* hat die Protagonistin eine Milchschwester, ihre Dienerin Noun, die sich in den gleichen Mann wie ihre Herrin verliebt und die ein düsteres Schicksal erlebt: Nachdem sie verstanden hat, dass Raymond eine andere liebt und sie nur als Abenteuer behandelt, begeht sie Selbstmord, indem sie sich ertränkt; auch die Protagonistin begeht viel später einen nicht gelungen Versuch des Selbstmordes. Ein anderes Beispiel wird in *Wuthering Heights* von Emily Brontë dargestellt: Die Protagonistin Catherine hat hier eine helle Folie, ihre Tochter Cathy, die die Fehler der Mutter nicht wiederholt: Sie heiratet den Mann, den sie liebt.

[549] Lehmann: Das Modell Clarissa, S. 11

Gesellschaft. Nach der Doppelmoral ist die Verführung eines Mädchens für Willouhby „ein Kavaliersdelikt“, während es für das verführte Mädchen Ausgrenzung aus der Gesellschaft bedeutet. Marianne, die sich mit ihrer Spontaneität und Sinnlichkeit gegen für die Frau geltende Normen der patriarchalen Ordnung wendet, ist zugleich Rebellin und Opfer, dagegen ermöglicht Elinors Verstand die Selbstbeherrschung und somit die Kontrolle über das eigene Schicksal. „Die Überordnung des Geistes über die Leidenschaften“ ermöglicht Elinor ihre Liebe zu Edward außer der Öffentlichkeit zu erleben und nicht wie Marianne „von Schock zu Schock, von Ohnmacht zur Krankheit zu taumeln“.[550] Wie Walter Göbel bemerkt, gibt es für Frauen keine ernstzunehmenden Alternativen als die Beherrschung der Leidenschaften.[551]

Die Konfrontation des Individuums mit der Gesellschaft bildet eines der zentralen Themen der Romanliteratur des 19. Jahrhunderts: nach Georg Lukàcs beruht diese Unangemessenheit darauf, dass die Seele des Helden breiter angelegt ist als die Außenwelt.[552] Wie Kestner in Anlehnung an Carol Pearson und Katherine Pope konstatiert, „bergen gynozentrische Romane insofern großes Konfliktpotenzial, als die Diskrepanz zwischen den engen Grenzen der patriarchalen Gesellschaft und dem subjektiven Erleben des Romansubjekts größer ist, als in androzentrischen Texten“.[553] Für die Protagonistin besteht ein Widerspruch zwischen individuellem und gesellschaftlichem System, und der Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft wird - wie die Kollision zwischen Verstand und Gefühl - zu einem spezifisch weiblichen Konflikt.[554] Die Beherrschung der Marianne bildet *sui generis* eine *Taming of the Shrew* am Beginn des 19. Jahrhunderts.

Es erweist sich als Paradox der bürgerlichen Gesellschaft, dass Frauen als emotional und leidenschaftlich gelten, sie jedoch ihre Leidenschaften nicht ausüben dürfen, ergo sollten sie kühl und beherrscht bleiben. Nach der Doppelmoral sollten die ‚von Natur aus sinnlichen‘ Frauen ihre Tugend bzw. Treue bewahren, während die ‚rationalen und beherrschten‘ Männer ihren Leidenschaften freien Lauf lassen dürfen. Mehr noch: Wenn eine Frau sich – wie Elinor - als rational und beherrscht zeigt, wird sie als nicht weiblich, als

[550] Göbel: Der beherrschte Körper, S. 189.
[551] Ebd., S. 199.
[552] Vgl. Georg Lukàcs: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Berlin 1971, S. 98.
[553] Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 302 (Fußnote). In Anlehnung an: Carol Pearson, Katherine Pope: The Female Hero in American and British Literature. New York u. London,1981, S. 338.
[554] Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 302.

androgyn und zu männlich abgestempelt.[555] Die Frauen werden in einen *double bind* verwickelt, in eine ausweglose Situation gezwungen. Ein Weg ohne Ausweg für Frauen?

Bluts- und Seelenverwandtschaft im Roman

Im Roman werden zwei Systeme der Verwandtschaft dargestellt: ein biologisches System - Blutsverwandtschaft - und ein metaphorisches System - Seelenverwandtschaft und „Prinzipienverwandtschaft". Dies lässt sich im Fall der Familie Dashwood und der Familie Ferrars bestätigen, die im Roman im Mittelpunkt stehen. Die Dashwood-Schwestern und ihre Mutter verbindet nicht nur Blutsverwandtschaft, sondern auch eine gute Erziehung, moralische Sensibilität und Kultiviertheit, während den Mitgliedern der Familie Ferrars (mit Ausnahme Edwards) Materialismus und Herzlosigkeit gemeinsam sind. Die Familienmitglieder verbindet somit außer der Blutsverwandtschaft eine „Prinzipienverwandtschaft".

Darüber hinaus können blutsverwandtschaftliche Beziehungen metaphorisch gelesen werden. Die boshafte Frau des Halbbruders der Dashwood-Schwestern, Fanny, geborene Ferrars, spielt als ihre Schwägerin (*sister-in-law*) die Rolle der bösen Stiefschwester, und deren Mutter, Mrs. Ferrars, hat die Rolle der bösen Stiefmutter und der zukünftigen bösen Schwiegermutter (*mother-in-law*) von Elinor inne. Mrs. Ferrars wendet sich ausdrücklich gegen eine Neigung von Elinor zu ihrem Sohn Edward Ferrars und zeigt offenkundig ihre Bösartigkeit und Abneigung, als sie Miss Dashwood in London trifft. Fanny übernimmt mit ihrem Mann den Dashwood-Familiensitz und trägt mit ihrem Hochmut und ihrer Verachtung dazu bei, dass die Dashwood-Schwestern mit ihrer Mutter so schnell wie möglich ein neues Zuhause suchen müssen. Die ganze Familie Ferrars, außer Edward, erweist sich als materialistisch und rücksichtlos. Sie repräsentiert die Alleinherrschaft der Vernunft; kalt regulierende Vernunft führt sie zum Materialismus, der für menschliche Gefühle keinen Platz hat.[556] Edward, der moralisch keine Gemeinsamkeit mit seiner Familie hat, heiratet Elinor ohne den Segen seiner Familie. Sicherlich kann man feststellen, dass der ruhige, fast phlegmatische Edward eine verwandte Seele der beherrschten Elinor ist. Elinor verliebt sich in den Bruder ihrer Schwägerin, sie heiratet somit nicht nur einen Seelenverwandten,

[555] Auch Lehmann betont, dass die männlichen Eigenschaften der Heldinnen negativ bewertet werden.
[556] Dies betont auch Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 246 und Wolfgang Müller: Gefühlsdarstellung bei Jane Austen, In: Sprachkunst 8 (1977), S. 92.

sondern auch einen quasi Blutsverwandten, genau genommen einen verschwägerten Verwandten; die verschwägerten Personen gelten nach europäischem Verwandtschaftssystem als verwandt.

Die romantische Marianne verliebt sich zuerst in den wilden Willoughby, in ihre verwandte Seele, um letztendlich den temperierten Brandon zu heiraten. Ihre zunächst vernünftige Wahl erweist sich späterhin als romantisch: im Laufe der Zeit beginnt sie ihren Mann so leidenschaftlich lieben, wie vorher Willoughby. Willoughby, der die heißherzige Marianne liebt, schließt eine Vernunftehe mit der kühlen, reichen Miss Grey. Die verwandten Seelen Willoughby und Marianne heiraten temperierte beherrschte Partner. Es kommt somit zu einer Umgruppierung und die Ehepartner ergänzen sich schlussendlich komplementär.

Die Alleinherrschaft der Vernunft erweist sich als ebenso verwerflich wie eine uneingeschränkte Emotionalität, deren moralische und gesellschaftliche Folgen die negativen Beispiele von Willoughby, von Eliza Brandon und Eliza Williams verdeutlichen.[557]

Annäherung der Schwestern und Harmonisierungsversuch von Verstand und Gefühl

Im Roman treten zwei ungleiche Schwesternfiguren als zwei gleichrangige Protagonistinnen auf. Zur Gleichwertigkeit der beiden Schwesternfiguren herrscht in der Forschung nahezu einstimmiger Konsens, dem lediglich Annegret Schrick widerspricht. Ihrer Ansicht nach stellt Marianne eine Nebenfigur dar, die gegenüber der modellhaften Elinor die möglichen negativen Folgen weiblicher Normabweichung illustrieren sollte.[558] Die Handlung ist um beide Schwestern zunächst als Kontrastroman angelegt; besonders im ersten Kapitel werden die beiden Protagonistinnen gegenübergestellt. Austen stattet die beiden Schwestern mit gänzlich unterschiedlichen Charakteren aus. Die jüngere, unbesonnene, impulsive Schwester wird mit der älteren, beherrschten, pragmatischen Schwester kontrastiert, die als modellhaftes Vorbild des weiblichen Verhaltens – auch für ihre Schwester gilt. Dies entspricht der psychologischen Annahme, dass die ältere Schwester ein Vorbild der jüngeren ist. Die beiden haben doch etwas Gemeinsames - die gute Erziehung. Sie besitzen alle Begabungen und Interessen der gut erzogenen höheren Töchter: Ihre

[557] Vgl. Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 246 und Wolfgang Müller: Gefühlsdarstellung bei Jane Austen, In: Sprachkunst 8 (1977), S. 92.

[558] Annegret Schrick: Jane Austen und die weibliche Modellbiographie des 18. Jahrhunderts. Eine strukturelle und ideologiekritische Untersuchung der Zentralfigur bei Jane Austen.Trier 1986, S. 115.

Lektüre, künstlerische Begabungen und häusliche Fertigkeiten werden hervorgehoben. Marianne zeichnet sich durch ihre musikalische Begabung (Singen, Spielen) Elinor durch künstlerische Fähigkeiten (Zeichnen) aus. Dabei bleibt offen, ob die schöngeistige Lektüregewohnheiten von Marianne (romantische Dichter: Thomson, Cowper, Scott) den Idealen der Epoche gerecht werden, die den jungen Mädchen besonders Morallehren und historische Werke als Lektüre empfiehlt.[559] Die beiden Schwestern zeichnen sich durch Sensibilität für angemessenes Benehmen aus, und reagieren höchstempfindlich auf nicht so kultivierte Figuren (wie die Mutter ihrer Schwägerin, oder die indiskrete Mrs. Jennings).[560] Dabei verfahren sie höchst gegensätzlich: Elinor reagiert mit *contenance*, Zurückhaltung und Höflichkeit, Marianne geht unerwünschten Fragen aus dem Weg und verlässt den Raum, weil sie keine Kompromisse schließen will und nur ehrliche Antworten geben kann. Marianne fühlt mit dem Herz, Elinor erkennt mit ihrem Kopf, was richtig und was nicht richtig ist - ihre Erkenntniswege sind anders, aber die Erkenntnis gleich; der aufklärerische Weg der Rationalität von Elinor und der empfindsame Weg der Intuition bei Marianne.[561] Die Resultate ihrer Erkenntnisprozesse liegen, wie Mergenthal betont, nicht weit voneinander entfernt, und Austen beschäftigt sich in ihrem Roman auch mit philosophischen Problemen der menschlicher Wahrnehmung.[562]

Die beiden Schwestern werden immer wieder in vergleichbare Situationen versetzt, auf die sie verschieden reagieren.[563] Die beiden Schwestern reagieren zwar verschieden auf ihre Umgebung und andere Figuren, die eine rational, die andere intuitiv, ihre Urteile über ihre Umwelt sind in der Regel jedoch gleich[564] (die Urteile von Elinor werden auktorial beglaubigt) – man kann also überraschend konstatieren, dass die beiden die gleiche Sensibilität und den gleichen Verstand aufweisen. Dies ist auch nach Mergenthal ein Indiz dafür, dass sich nicht nur Marianne, sondern auch Elinor in der unvermeidlichen Opposition zu ihrer Umwelt befindet. Somit besitzt Elinor nach Mergenthal „nicht unbedingt ein größeres Maß an *sense*, eine geringere *sensibility*". Laut Mergenthal geht es im Text nicht „um eine Entscheidung für *sense* auf Kosten von *sensibility*"[565]; die beiden Figuren liegen

[559] Dies bemerkt auch Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 235.
[560] Dies bemerkt auch Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 235-36.
[561] Vgl. Mergenthal: Erziehung zur Tugend, S. 241.
[562] Vgl. ebenda.
[563] Vgl. ebenda, S. 238.
[564] Vgl. ebenda, S. 239.
[565] Mergenthal: Erziehung zur Tugend, S. 238.

ihrer Ansicht nach auf der *sense-sensibility* Skala nahe beieinander. Auch Tanner betont: „Marianne has plenty of sense and Elinor is by no means devoid of sensibility".[566]

Darüber hinaus erscheint in der Forschung eine Deutungsmöglichkeit, dass die beiden Schwestern zwei Auffassungen der Empfindsamkeit verkörpern können. Elinor kann die ursprüngliche, frühe altruistische Auffassung der Empfindsamkeit repräsentieren, die sich in humanitären Gefühlen gegenüber anderen äußert.[567] Marianne hingegen sollte die späte Auffassung der Empfindsamkeit, die sich auf die eigenen Gefühle konzentriert, verkörpern.[568] Walter Göbel nennt hier „zwei Pole der Empfindsamkeit", „der frühe altruistische und der spätere egoistische", und weist darauf hin, dass wenn Elinor vorrangig *für* andere *compassion* und *pity* fühlt (insbesondere für Marianne; sie trauert auch um den edlen Edward, als sie von seiner Bindung an die vulgäre Rivalin hört, statt an das eigene Leid zu denken, kann gar Mitleid für den *villain* Willoughby empfinden), leidet Marianne, die „im Unglück in melancholischen Reminiszenzen schwelgt und den Genuß des eigenen Leidens an den Leidenschaften durch Autostimulation zu erhöhen trachtet", „*an* und *für* sich selbst".[569] William Stafford unterscheidet in seiner Definition zwischen der aktiven und der passiven Empfindsamkeit[570], somit könnte Elinor die erstere, Marianne die letztere Variante repräsentieren. Meines Erachtens wird im Roman fehlende Selbstbeherrschung und der egozentrischer Kern der übersteigerten *sensibility* kritisiert, der altruistischer Kern und die Fähigkeit des Mitfühlens und Empfindens der frühen Fassung von *sensibility* werden positiv bewertet. Was die beiden Schwestern unterscheidet, ist die Selbstkontrolle bzw. eine fehlende Selbstkontrolle über eigene Gefühle und Handlungen; die fehlende Selbstbeherrschung ist Zeichen einer allzu großen *sensibility*.

[566] Tony Tanner: Appendix. Original Penguin Classics Introduction, In: Jane Austen: Sense and sensibility. London 2008, S. 355-383, hier S.357.
[567] Vgl. Göbel: Der beherrschte Körper, S. 197.
[568] Vgl. ebenda.
[569] Ebd., S. 197.
[570] Die empfindsame Person „may be especially sensitive to the feelings of others, may exhibit 'delicacy'". Stafford nennt aktive und passive Empfindsamkeit: „Sensibility may be active; as sympathy it will then be the cause of benevolence and beneficence. Or it may be passive; the person of extreme sensibility may be immobilized, rendered helpless by an excess of feeling." Vgl. William Stafford: English Feminists, S. 61-62.

Die Rolle der Schwesternbeziehung

Marianne, die gesellschaftliche Normen missachtet, symbolisiert in geradezu idealer Weise ein Opfer der Leidenschaften und der patriarchalen Ordnung. Sie hätte auch ein anderes Paradigma symbolisieren können – den Tod einer Frau zur Wiederherstellung der Ordnung.[571] Mit der Unterstützung der Schwester, die sie auf dem Ball vor dem gesellschaftlichen Ruin schützt und danach vor der *society* mit Erklärungen entschuldigt, die sie tagelang und nächtelang pflegt, rettet sich Marianne vor der tiefen Melancholie, vor dem Tod und nicht zuletzt vor der gesellschaftlichen Missachtung. Das Vorbild der Schwester hilft Marianne, ihre eigenen Fehler zu erkennen und sich zu entwickeln. Beide Schwestern machen einen Entwicklungsprozess durch: Marianne lernt Altruismus und Gefühlskontrolle, Elinor zeigt zunehmend selbst Gefühle.[572] Somit spielt die Schwesternbeziehung eine wesentliche Rolle bei der Entwicklung der Protagonistinnen: Die ungleichen Schwestern entwickeln sich im Laufe des Romans aufeinander zu. Die Schwesternfiguren reichen über eine reine Verkörperung der isolierten Abstraktionen hinaus und stellen keine personifizierte Tugend dar. Die Heldinnen existieren in einer komplizierten, oft problematischen Mischung vieler Eigenschaften und Prinzipien, wie Tanner feststellt: „qualities, which may exist in pure isolation as abstractions only occur in people in combination, perhaps in confusion, with other qualities, in configurations which can be highly problematical."[573] Somit besitzen die Figuren, die in der Analogie zu den lebenden Personen konstruiert werden, Eigenschaften, Persönlichkeit und Entwicklungspotential, die für Menschen charakteristisch sind.[574] Die Charakterisierung der beiden Schwesternfiguren erweist sich als mehrdimensional und realistisch.

Im Roman wird die Leidensgeschichte einer empfindsamen sensiblen Heldin dargestellt, die an ihrer Seite eine liebende Schwester hat, die sie als ihr Beschützer und Mentor vor den Folgen der übersteigerten Empfindsamkeit zu retten versucht. Ohne Zweifel erfüllt Elinor das Ideal der schwesterlichen altruistischen Liebe geradezu ideal. Ihre Beziehung ist jedoch nicht idealistisch geschildert, vielmehr zeigt Austen auch realistische

[571] Vgl. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994.
[572] Dies bemerkt auch Göbel: Der beherrschte Körper, S. 197.
[573] Tony Tanner: Appendix. Original Penguin Classics Introduction, In: Jane Austen: Sense and sensibility, London 2008, S 355-383, hier S. 357.
[574] Mieke Bal: Narratology. Introduction to the Theory of Narrative, Toronto 1997. S. 115: „Characters resemble people. (…) The character is not a human being, but it resembles one. It has no real psyche, personality, ideology, or competence to act, but it does posses characteristics which make psychological and ideological descriptions possible".

Spannungen zwischen den Schwestern.[575] Mit der Darstellung der schwesterlichen Bindung ist die Validität weiblicher Erfahrung unterstrichen, ein Indiz dafür wäre auch die Abwesenheit der Mentor-Liebhaber-Konvention.[576] Die Rolle des Mentors für eine junge, unverheiratete Frau sollte nach den Vorstellungen der Epoche eher ein Mann (Vater, Prediger) oder eine deutlich ältere Frau, z. B. die Mutter für ihre Tochter oder die Tante für ihre Nichte übernehmen: Mergenthal beschreibt drei bekannte Ratgeberbücher, in denen sich jeweils der Vater, die Mutter, die Tante als Mentorfigur an ihre Töchter bzw. ihre Nichte wendet. Das Verhältnis zwischen Mentorfigur und Adressatin ist durch Distanz gekennzeichnet, „die aus dem Alters- und Erfahrungsvorsprung der Mentorfigur, oft auch aus deren männlichem Geschlecht und geistlichem Amt, abgeleitet wird".[577] Für diese Rolle wäre nach moralischen und pädagogischen Schriften der Zeit eine gleichaltrige Freundin nicht gut geeignet. Die Freundschaft wäre eher unter bereits verheirateten Frauen möglich, denn die jungen Mädchen stellen eine Konkurrenz füreinander auf dem Heiratsmarkt dar. Mergenthal konstatiert in Bezug auf die Erziehungsbücher dieser Zeit, in denen Mentorfigur und intendierte Leserin in einem Vater-Tochter-Verhältnis zueinander stehen: „die männliche Perspektive […] geht mit einer Abwertung des Verhältnisses von Frauen zueinander einher: Wenn Frauen Freundinnen haben, sind sie ihnen gegenüber so indiskret, daß sie ihre allzu große Offenheit bald bereuen. Allerdings stehen Frauen ohnehin im ständigen Wettkampf miteinander, weswegen es ihnen schwerfällt, überhaupt Freundinnen zu werden."[578] Somit wird eine gleichrangige Beziehung unter Frauen und das Ideal der Gleichheit und der Schwesterlichkeit der Frauen – im Gegensatz zu einem auf Alters- und

[575] Z. B. Marianne wirft Elinor, dass sie zu verschwiegen ist.
[576] Mergenthal: Erziehung zur Tugend, S. 241.
[577] Ebenda, S. 37.
[578] Mergenthal: Die Erziehung zur Tugend, S. 38-39. Mergenthal bezieht sich insbesondere auf den Text von Gregory aus der Ausgabe aus dem Jahr 1821 der drei bekanntesten Erziehungsbücher des 18. Jahrhunderts: Chapones *Letters on the Improvement of the Mind* (1773 erstmals veröffentlicht), Gregorys *A Father's Legacy to His Daughters* (1774) und Penningtons *A Mother's Advice to Her Absent Daughters* (1761), die offensichtlich noch als zeitgemäß empfunden waren, dass sich ihre Neuausgabe lohnt. Die Konstatierung von Mergental betrifft insbesondere in Bezug auf das Kapitel *Friendship*, *Love, and Marriage* in Gregorys Legacy. Im Chapones Text wendet sich eine Tante an ihre geliebte Nichte und exemplifiziert damit das ideale Verhältnis zwischen einer älteren und jüngeren Frau, das auch im Text selbst, und zwar im fünften Brief zu Affections thematisiert wird. Chapone behauptet, dass wahre Freundschaft nur zwischen gleichgeschlechtlichen Individuen möglich sei, nicht aber zwischen einem Mann und einer Frau. Eine junge Frau müsse sich daher eine ältere Freundin suchen, die ihr an Welt- und Menschenkenntnis überlegen sei und die sie in allen Lebenslagen um Rat fragen könne. Die Eigenschaften, die eine Freundin besitzen müsse, werden aufgezählt. Alle drei Texte zeichnen sich durch die Wahl der Briefform als rhetorischem Muster ein familiäres Verhältnis zwischen der Mentorfigur und Adressatin. Lady Pennington wendet sich an ihre Töchter, die sie nicht mehr lange gesehen hat, weil sie durch ihre öffentliche *coquietterie*, trotz ihrer untadelhaften Tugend, guten Ruf verloren hat und jetzt getrennt lebt.

Erfahrungsunterschied basierenden Verhältnis zwischen einer jungen Frau und ihrer verwandten bzw. befreundeten Mentorin (Mutter, Tante, ältere Freundin) – in Frage gestellt.

Eine Ausnahme in der Bewertung des Verhältnisses von gleichaltrigen Frauen zueinander zeichnet sich nur in einer familiären Gemeinschaft aus - in der Schwesternbeziehung. Die Schwestern sind - im propagierten Bild der innig verbundenen Familienmitglieder - der Liebe und Freundschaft untereinander fähig, mehr noch, sie sind dazu verpflichtet, gute Freundinnen zu sein. Zärtliche empfindsame sensible Liebe gilt unter allen Familienmitgliedern. Im Konzept der Empfindsamkeit wird das Ideal der zärtlichen Schwestern konstruiert, das bereits im Gellerts Drama *Die zärtlichen Schwestern* (1748) realisiert wird. Eine auf Neid und Konkurrenz basierende Schwesternbeziehung wird hingegen ausdrücklich negativ dargestellt und bewertet.

Dieses negative Modell wird in der Schwesternrelation in Richardsons Roman *Clarissa* (1748) dargestellt, in dem die Titelheldin eine böse Schwester hat, die an ihrem Unglück beteiligt ist. Der Neid der älteren Schwester Arabella und des einzigen Bruders um das Testament des Großvaters[579], der die jüngste Clarissa zur Erbin erklärt, wird zum Ausgangspunkt der Handlung und des tragischen Schicksals der Heldin. Die ältere Schwester wird hier auch zur Nebenbuhlerin von Clarissa, weil der Verführer Lovelace sich irrtümlicherweise zunächst um die Gunst von Arabella bemüht. Die verletzte Eitelkeit der älteren Schwester und der Neid um das Erbe machen Arabella hartherzig gegen die jüngere Schwester, und sie findet einen Verbündeten im älteren Bruder.[580] Die böse Schwester übermittelt hämisch Clarissa den Fluch des Vaters, der ihr Herz bricht.[581]

---

[579] Ein Testament, das die jüngste Schwester zur Erbin vermacht, wird zum Ausgangspunkt der Handlung auch in *Die zärtlichen Schwestern*, hier erweist sich jedoch das Erbe der Jüngeren ein Irrtum, die ältere Schwester ist die richtige Erbin. Die finanziellen Vorzüge erweisen sich besonders in der Literatur der Empfindsamkeit als Prüfstein der Humanität, Vgl. Paul Mog: Ratio und Gefühlskultur. Studien zu Psychogenese und Literatur im 18. Jahrhundert. Tübingen 1976.

[580] Der Verbund des älteren Geschwisterpaars (öfters zwei älteren Schwestern) der jüngsten Schwester gegenüber ist ein typisches Erzählschema, vgl. paradigmatisches Modell von Goneril und Regan gegen Cordelia im *König Lear;* auch Aschenputtel und ihre älteren Stiefschwestern. In bürgerlichen Verhältnissen kollidiert die neidische Schwester mit dem Bruder James Harlowe junior, der die Rolle des Stellvertreters des Vaters spielt. Über die Machtverhältnisse in der patriarchalischen Familie vgl. Rita Goldberg: Sex and Enlightenment. Women in Richardson and Diderot. Cambridge 1984, S. 71. Über die göttliche unangetastete Stellung des omnipotenten Vaters und die stellvertretende Position des einzigen Sohnes vgl. Christine Lehmann: Das Modell Clarissa, S. 21. Auch: Ruth Perry, Novel relation. The Transformation of Kinship in English Literature and Culture 1748-1818 Cambridge 2004, S. 67.(Angabe nach Kestner).

[581] Dies betont auch Lehmann: Das Modell Clarissa, S. 21: Die böse Schwester übermittelt den Fluch Clarissas in Diesseits und Jenseits, der einer puritanischen und alttestamentarischen Familienmoral entspricht, nach der

Eine unharmonische Schwesternbeziehung wird ebenso am Beispiel der bösen Schwester der Mutter der Heldin des Romans von Sophie von La Roche *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771), der Gräfin Charlotte von Löbau negativ dargestellt. Die Geschichte des Leidens von Sophie Sternheim beginnt in dem Moment, in dem die vereinsamte Heldin sagt: „Ich habe keinen Verwandten mehr.“[582] Sie meint hier biologische und moralische Verwandtschaft; die einzige lebende biologische Verwandte, die böse Schwester ihrer Mutter, Gräfin Löbau, die auch gegen die Heirat von Sophies Mutter mit Sternheim, einem Bürgerlichen, opponierte, ist ihr im moralischen Sinne fremd: „Ich habe keine Verwandten mehr als diese Gebeine“, sagte sie. „Die Gräfin Löbau ist nicht meine Verwandtin*;* ihre Seele ist mir fremde“.[583]

In Austens Roman ist die vernünftige Schwester die Mentorin ihrer gefühlvollen Schwester, die diese mit ihrer Liebe, Pflege, Unterstützung und nicht zuletzt mit ihrem positiven Verhaltensmuster zu retten versucht. Somit wird mit einer positiven Schwesternbeziehung „Das Modell Clarissa“ (Christine Lehmann[584]) der empfindsamen Romane umgeschrieben, indem die sensible Heldin keine biologisch- und moralisch-verwandte Bezugsperson hat, die ihr helfen könnte oder wollte.[585]

---

die Eltern unbedingten Gehorsam von ihren Kindern erwarten dürfen. Den elterlichen Fluch übermittelt bezeichnenderweise eine Frau, die Mutter oder die Schwester, so dass sich die verfluchte Tochter auf ihre Weiblichkeit nicht berufen kann; so auch in *Effie Briest*.

[582] Die Schwester ihrer Mutter, ihre Tante, bei der sie an einem Hofe wohnt, will sie dem Fürsten als Mätresse vermitteln, ist für die Heldin – im moralischen Sinn - keine Verwandte.

[583] Sophie von La Roche: Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim. Stuttgart 1983, S. 58.

[584] Vgl. Christine Lehmann: Das Modell Clarissa. Liebe, Verführung, Sexualität und Tod der Romanheldinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1991.

[585] Clarissas einzige enge Freundin, die ihrer Moral entspricht, Anna Howe, erweist sich als hilflos. Die Mutter Clarissas und die Schwester der Mutter, die sie zunächst nicht verstehen und zur Heirat mit einem ihr verhassten Mann nach dem Willen des Vaters bewegen wollen, lassen sich letztlich rühren, erweisen sich jedoch ebenfalls als ohnmächtige Frauen gegen die machtvollen Männer der patriarchalischen Familie und somit als völlig machtlos. Darauf weist Kestner hin: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 143.

Zusammenfassung

Die These, dass die Opposition von Verstand und Gefühl anhand der Figuren zweier ungleicher Schwestern dargestellt wird und dieses Modell im Wesentlichen einem typischen Handlungsschema folgt, hat sich bestätigt. Die Schwesternfiguren lassen sich als Inkarnationen von Vernunft und Gefühl bzw. als Verkörperung von Rationalität und Empfindsamkeit interpretieren. Eine strikte Unvereinbarkeit von emotionalen und rationalen Prinzipien, die sich in den ungleichen Schwesternfiguren manifestieren sollte, ist jedoch nicht zu konstatieren. Die Charakterisierung und Entwicklung der beiden Heldinnen sowie der Verlauf der Handlung lassen eine Interpretation zu, nach der jede der Schwesternfiguren beide Prinzipen bzw. Konzepte in sich vereinen kann. Anders gesagt: die Einheit von Kognition und Emotion in einer Figur ist möglich. Somit hat, um das Diktum von Nietzsche zu paraphrasieren, die Empfindsamkeit von Marianne ihr Quantum Rationalität; die Rationalität der verständnisvollen und mitleidsvollen Elinor hat wiederum nicht wenig *sensibility*.

Der Gegensatz zwischen den Schwestern, zwischen Verstand und Gefühl, wird durch die Annäherung der Schwestern sowie durch den Harmonisierungsversuch der Prinzipien aufgehoben. Die rational-emotionale Einheit deutet sich nicht nur in der Verwandtschaft dieser beiden Schwestern an, sondern in jeder Schwesterfigur.

4.1.4 Verstand und Gefühl der gegensätzlichen Schwestern um 1840. Selbstdisziplinierte und leidenschaftliche Schwester in Adalbert Stifters *Zwei Schwestern*

Die bürgerliche Moral verstärkt, wie bereits erwähnt, die vernünftige Selbstbeherrschung der Individuen und versucht zu lehren, die Neigungen der Affekte, die Triebnatur des Menschen zu unterdrücken oder zumindest zu disziplinieren.[586] Um 1840 wird das neue Ausmaß an Selbstkontrolle greifbar, die dem bürgerlichen Erwachsenen abverlangt wird.[587] Nicht nur die Vernunft, sondern vielmehr die Selbstdisziplinierung sollte ein bürgerliches Subjekt zur Affektkontrolle leiten. Die negative Bewertung von Emotionalität

[586] Vgl. Rolf Grimminger: Einleitung. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 3, S. 15- 102, hier S. 22.
[587] Vgl. Wolfgang Lukas: Novellistik. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 5, Zwischen Restauration und Revolution 1815 – 1848. München 1998, S. 251-280 und 643-648 (Fußnoten).

und Leidenschaftlichkeit stellt nach Wolfgang Lukas eines der wesentlichen Charakteristika der Novelle ab 1840 dar.[588] Die aufklärerische Opposition von Verstand und Gefühl wird immer mehr zur Opposition zwischen der vernünftigen Selbstbeherrschung und der ungezügelten Leidenschaftlichkeit. Den Konflikt zwischen der propagierten Selbstdisziplinierung und der negativ bewerteten Leidenschaftlichkeit können die ungleichen Schwesternfiguren in der Erzählung Adalbert Stifters *Zwei Schwestern* repräsentieren. Die Protagonistinnen verkörpern, so meine These, die Begriffe von Vernunft und Gefühl sowie andere „verwandte" Werte, die für dieses Modell typisch sind, und der Handlungsverlauf der Erzählung folgt dem untersuchten Handlungsschema. Am Beispiel von Schwesternfiguren werden die Normierungsprozesse dargestellt, denen sich das Individuum in der bürgerlichen Gesellschaft unterwerfen muss.

Verstand und Gefühl als Selbstdisziplinierung und Leidenschaftlichkeit um 1840

Eines der sozialgeschichtlich bedeutsamsten Themen der Novellistik der vierziger Jahre ist laut Wolfgang Lukas „das der Normierung und ‚Zähmung' des Individuums im entstehenden bürgerlichen zentralistisch-bürokratischen Staat".[589] Das Individuum muss sich „allgemein verbindlichen Normen unterwerfen und vor allem jegliche spontanen Gefühlsregungen, seien es solche erotischer oder aggressiver Art, domestizieren".[590] „[D]er Prozeß des Erwachsenwerdens" gilt nun prinzipiell als „Prozeß der Zähmung einer ursprünglichen Wildheit, dem jedes Individuum unterworfen ist".[591] In ihrer Extremform führt diese Affektkontrolle zu jener typischen „Sanftheit", wie sie insbesondere Stifter propagiert.[592] In Stifters Studien kommt es „zu programmatischer Umstrukturierung eines leidenschaftlich und spontan reagierendes Subjekts, welches eine wilde Jugend durchlaufen

[588] Lukas: Novellistik, S. 278.
[589] Lukas: Novellistik, S. 276-277.
[590] Ebenda.
[591] Ebenda.
[591] Ebenda.
[592] Lukas: Novellistik, S. 277. Vgl. auch Alfred Doppler: Stifter im Kontext der Biedermeiernovelle. In: Hartmut Laufhütte, Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler. Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, S. 207-219. Zur sanften Partnerschaft, vgl. Wolfgang Lukas: Geschlechterrolle und Erzählerrolle. Der Entwurf einer neuen Anthropologie in Adalbert Stifters Erzählung 'Die Mappe meines Urgroßvaters'. In: Laufhütte, Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler. Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, S. 374-394, besonders S. 375-378. Lukas betont:„ die sanfte erotische Beziehung besteht in einem völlig gezwungenen Umgang der Partner miteinander, bei dem jegliche Spontaneität und Affektivität getilgt sind" (S. 377). Der Preis dafür ist „Verlust des erotischen Begehrens" (S. 378).

hat, zum sanften und gezähmten Erotikpartner".[593] Stifters Modernität besteht nach Lukas „nicht zuletzt darin, daß er bereits in wesentlichen Zügen das viktorianische Personenideal des affektkontrollierten, seine erotischen Bedürfnisse verdrängenden und stoisch ein negatives Schicksal ertragenden (männlichen) Subjekts entworfen hat, wie es dann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einigermaßen typisch sein wird".[594] Mit der Zähmung einer ursprünglichen Natur manifestiert sich „eine zunehmende latente Abwertung" der menschlichen Natur als „etwas potentiell Bedrohliches – eine radikale Abkehr von romantischen Konzeptionen".[595] Alle auf das Ich bezogenen Triebregungen und Wünsche werden als Egoismus und Eitelkeit denunziert.

Als ein Aspekt der Enterotisierung, die für die Literatur seit circa 1840 charakteristisch ist, kann man auch das Phänomen der Familiarisierung nennen.[596] Die Sanftheit den Partnern gegenüber wird explizit „mit einer geschwisterlichen, nicht-sexuellen Beziehung verglichen"; „mit der metaphorischen Biologisierung der eigentlich sexuellen Relation korrespondiert die metaphorische Sexualisierung der biologischen Relation".[597] Wenn eine erotische Beziehung dauerhaft gelingen soll, dann muss in der Regel ein nicht geliebter Partner gewählt werden, um leidenschaftlich-intensive Erotik zu verhindern.[598] „Der Preis für diese gewaltsame Akte ist die unzweideutige Neurotisierung des Subjekts. Droht in der Goethezeit Wahnsinn durch ein Zuviel an Leidenschaft, so nun die ‚Neurose' durch ein Zuwenig, d. h. vor allem durch eine massive Sexualverdrängung."[599] Die Figuren durchleben psychische Konflikte und versuchen mit großer Mühe eine Verbindung mit dem Geliebten zu verhindern, was sie sich jedoch gleichzeitig sehnlichst wünschen.[600]

Der Übertritt in das Erwachsenenalter wird entweder um den Preis des eigenen Todes verhindert, oder, wenn er bereits erfolgt ist, restaurativ rückgängig gemacht, so in *Hochwald*.[601] Das kritische, erotisch-aktive Zwischenalter, in dem der Mensch kein

[593] Lukas: Novellistik, S. 277. Lukas nennt *Die Mappe meines Urgroßvaters*; ich würde hier auch *Die Schwestern* und *Zwei Schwestern* erwähnen.
[594] Ebenda.
[595] Ebenda.
[596] Vgl. Wolfgang Lukas: Geschlechterrolle und Erzählerrolle. Der Entwurf einer neuen Anthropologie in Adalbert Stifters Erzählung 'Die Mappe meines Urgroßvaters'. In: Hartmut Laufhütte, Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler. Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, S. 374-394, hier S. 382.
[597] Lukas: Geschlechterrolle und Erzählerrolle, S. 382.
[598] Lukas: Novellistik, S. 278.
[599] Ebenda.
[600] Ebenda.
[601] Lukas: Novellistik, S. 278.

unschuldiges Kind, aber auch noch kein unschuldiger Greis ist, spart Stifter in seinen Texten so aus. Viele Figuren wirken deutlich jünger als sie sind, haben also ihre Unschuld so lang wie möglich konserviert (Johanna im *Hochwald,* Maria und Alfred in *Zwei Schwestern*[602]) oder ihre Sexualität ist mit ihrem angeblich sehr jungen Alter ausgeblendet ist (z. B. der Sohn der Titelheldin Brigitta und Major, der als „kaum bei dem Uebergange vom Knaben zum Jünglinge" dargestellt wird, ist nach der Rekonstruktion der textimmanenten Chronologie mindestens 16-17 bzw. bereits über zwanzig[603]). Auch Roland im *Hochwald* behauptet, sich in ein Kind verliebt zu haben, und bittet inzwischen die zu einer jungen Frau gereiften Clarissa wieder „um diese Kinderlippen". Sie weiß jedoch, dass die kindliche Unschuld ihrer Liebe unwiederbringlich verloren ist, und schwankt zwischen der Entsagung und Hoffnung auf die schuldlose Liebe, die er verspricht; sie ist jedoch nicht in der Lage, eine eindeutige Entscheidung gegen die Liebe und Leidenschaft zu treffen.[604] Das Schicksal (als Bestrafung?) nimmt Clarissa ihren Vater und ihren Bruder, wie auch ihren Geliebten, der jetzt als ewiger „Knabe" ewig von ihr geliebt werden kann. Das Schicksal „sorgt für eine Lebensform, die gleichsam einen paradoxen Grenzzustand zwischen Kind und Frau, zwischen familiären Liebe und erotischer Leidenschaft einfriert."[605] Die Elterngeneration hingegen wird gerne vorzeitig zu Greisen gemacht, d. h. in die Großelterngeneration gerückt; sie bekommen ihre Kinder in sehr vorgerücktem Alter *(Hochwald, Hagestolz*, *Abdias*).[606] Im eigentlichen Erwachsenenalter müssen die Figuren vieljährige Phasen der erotischen Entbehrung - wie die Ehepartner Brigitta und der Major in Stifters *Brigitta* - erleben.

„Die Liebe zwischen Mann und Frau bedeutet für Stifter nicht dasselbe wie Sexualität, ja sie scheint diese gerade auszuschließen."[607] Die Liebe nennt er das „zarte Gewebe aus

---

[602] „Sie halten mich wahrscheinlich für viel zu jung", sagte sie [Maria], „ich bin jetzt fünfundzwanzig Jahre alt." Zitat nach: Adalbert Stifter: Gesammelte Werke in vierzehn Bänden, hrsg. von Konrad Steffen. Basel 1962-1972, Bd. 3 Studien III, Basel 1963, S. 216-386, hier S. 289.

[603] Dazu Sabine Schmidt: Das domestizierte Subjekt. Subjektkonstitution und Genderdiskurs in ausgewählten Werken Adalbert Stifters. St. Ingbert 2004, S. 195: „Geht man davon aus, daß er [Gustav]zu Zeitpunkt der Trennung [der Eltern Brigitta und Stephan] ca. 1 ½ bis 2 Jahre alt war, so ist er im Jahr der Rahmenhandlung etwa 16 oder 17 [….]. Rechnet man allerdings die Jahre des Freundschaftsbundes zu den fünfzehn Jahren, dazu, so wäre Brigittas Sohn schon weit über zwanzig".

[604] So interpretiert auch Martin Lindner: Abgründe der Unschuld. Transformationen des goethezeitlichen Bildungskonzepts in Stifters 'Studien', In: Laufhütte, Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, S. 220-245, hier S. 230.

[605] Lindner: Abgründe der Unschuld, S. 230.

[606] Vgl. Lindner: Abgründe der Unschuld, S. 241.

[607] Hans Dietrich Irmscher: Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung. München 1971, S. 47.

Vernunft und Sitte“ (*Feldblumen*), die Geschlechtsleidenschaft, in der der Mensch „ sich selbst entfremdet“ (*Altes Siegel*) ist bei ihm der Vernunft entgegengesetzt.[608] Jeder Versuch des Menschen, sich selbst zum Maß aller Dinge zu machen, läuft bei Stifter unter dem Sammelbegriff Leidenschaft[609]; jedes „rücksichtlose Geltendmachen der eigenen Eigenthümlichkeit“[610] im privaten (Herrschsucht, Eifersucht, Geschlechtsleidenschaft) wie im politischen (Willkür, Alleinherrschaft) Bereich. Jede Leidenschaft ist als „Trübung ursprünglicher Klarheit“ der Vernunft (am Vergleich des Himmels und der Wolken im *Hochwald*), als „Beschmutzung eines Reinen, Berührung, ja Verletzung eines Unantastbaren“ dargestellt[611], wie Rolands „gewaltsames Eindringen“ in den Wald und „eine frevelhafte Verletzung der Stille und heiligen Abgeschiedenheit des Waldes“.[612] „Die Verabsolutierung des eigenen Ichs und seines Begehrens“, der „allvergessene Titanismus des Gefühls“ ist der eigentliche Makel der Leidenschaft, besonders der Liebesleidenschaft.[613] Bei Stifter erleben viele Figuren „die eigenen, erotisch geladenen Affekte als <fremd> und bedrohlich“.[614]

Der Unterschied zwischen der Selbstkontrolle, die einem Individuum in der Gesellschaft um 1800 und um 1840 abverlangt wird, liegt in deren Ausmaß. In der Novellistik um 1840 wird die leidenschaftliche Liebe auch im gesellschaftlich-normierten Rahmen, in der Ehe, negativ bewertet, die Ehepartner sollten sich eher wie Geschwister lieben, also sanft, ohne Leidenschaft. Die Sanftheit den Partnern gegenüber wird explizit „mit einer geschwisterlichen, nicht-sexuellen Beziehung“ verglichen.[615] Liebe und Leidenschaft scheinen sich immer mehr auszuschließen. Die Reife und die Entwicklung eines Individuums liegt in der Verdrängung der leidenschaftlichen Bedürfnissen jeder Art, Leidenschaftlichkeit und intensive Emotionalität werden total verdrängt. Laut Sabine Schmidt vermitteln Stifters Studien „den Eindruck, dass die Stabilität der Gesellschaft in extremen Maße von der

[608] Vgl. Ebenda.
[609] Vgl. Irmscher: Adalbert Stifter, S. 47.
[610] *Über Stand und Würde des Schriftstellers* (1848), zit. nach Irmscher: Adalbert Stifter, S. 47.
[611] Irmscher: Adalbert Stifter, S. 47.
[612] Ebenda, S. 148.
[613] Irmscher: Adalbert Stifter, S. 52. Die „Absolutheit des Gefühls“ zeigt sich „im Vergessen der Welt“. So im *Mappe meines Urgroßvaters* bestimmt Eustach, dass seine Dichtungen nie veröffentlicht werden sollten, denn sie entsprangen seiner Liebe zu Christine, die nur sich selbst und nicht der Welt gehört; auch ein Amt ist für ihn eine gleichgültige Angelegenheit („das ist Außending, und ändert am Herzen nichts“ ; Erzählungen in der Urfassung, hrsg. von Max Stefl, S. 221 und 222.) Dies bemerkt Irmscher, ebenda.
[614] Lindner: Abgründe der Unschuld, S. 236. Zitat „ der fremde Mann“ nach: Adalbert Stifter. Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Stuttgart 1978-80, Bd. 1.2, S. 184.
[615] Lukas: Geschlechterrolle und Erzählerrolle, S. 382.

Internalisierung von Normen und Rollen abhängig ist und jede individualistische Überschreitung dieser Grenzen ihren Bestand gefährdet.“[616]

Bei Stifter wird Selbstdisziplin von Männer- und Frauenfiguren erwartet.[617] Die Triebmodellierung, die programmatische Disziplinierung von Emotionen bis hin zum Triebverzicht, wird jedoch insbesondere von den Frauen gefordert, die durch die damalige Mädchenerziehung, vor allem über weibliche Handarbeiten, erzielt werden sollte; die stundenlange Beschäftigung mit Handarbeiten bewertet Stifter in frühen *Feldblumen* noch negativ.[618] Sabine Schmidt stellt fest:

> „Die Artikulation sexuellen Begehrens seitens einer Frau wird damit zur potentiellen Gefahrenquelle für das gesellschaftliche System. Sowohl in der „Narrenburg“ als auch im „Alten Siegel“ führt dies zu Tod und Einsamkeit, auch in „Brigitta“ entspringt das positiv getönte Ende zu einen dem bewußten Verzicht auf Leidenschaftlichkeit und zum anderen dem gleichsam stellvertretenden Tod von Gabriele.“[619]

Bereits in der *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* liegt es auf der Hand, dass „ein Mädchen ungebeten nicht lieben darf“; eine Frau darf nicht die Initiative übernehmen, ihre Liebe sollte immer die Antwort auf die Liebe des Mannes sein.

Durch die Anpassung des Individuums an die Normen bleibt das Fundament der Gesellschaft erhalten. In vielen Erzählungen behandelt Stifter „die Gefahren unkontrollierter Subjektivität und Egozentrik“, „die zerstörerische Wirkung von Leidenschaften“, „Lächerlichkeit übersteigender Individualität“, wie auch „die Verirrungen des Künstlers durch Überspanntheit, Schwärmerei und angemaßte Genialität“.[620] Dies bezieht sich auch auf die Erzählung *Zwei Schwestern* (zwei Fassungen: 1845, 1850). Deswegen muss hier die leidenschaftliche Schwester an ihrer unbeherrschten Leidenschaft zur Musik entweder zugrunde gehen (Journal-Fassung, 1845) oder die Normen der bürgerlichen Gesellschaft

---

[616] Vgl. Schmidt: Das domestizierte Subjekt, S. 223.

[617] Vgl. Ebd., S. 222: „Trotz aller Rückbindung der Plotstrukturen an die etablierten dichotomischen Geschlechtermodelle Humboldtscher Prägung wird die strikte Trennung zwischen Mann und Natur in Frage gestellt, wenn nicht sogar aufgehoben. Besonders die Jünglinge „repräsentieren – bildlich gesprochen – das verlorene Paradies, sie stehen für den Idealzustand vor der gesellschaftlichen Entfremdung, vor dem Eingebunden-Sein in eine bürgerliche Existenz“ - potentiell wird „ein bestimmtes psychosexuelles Entwicklungsstadium vor dem Erwachsenwerden „zum unhintergehbaren Ideal stilisiert.“

[618] Vgl. Schmidt: Das domestizierte Subjekt, S. 221. Auch die beherrschte Elinor in *Sense and Sensibility* gewinnt im entscheidenden Moment, als sie im Gespräch mit Edward nach seiner vermeintlichen Frau fragen will, ihre Selbstdisziplin wieder, indem sie nach einer Handarbeit greift. („I meant,” said Elinor, taking up some work from the table, „ to enquire after Mrs. Edward Ferrars.” S. 334)

[619] Schmidt: Das domestizierte Subjekt, S. 221-222.

[620] Alfred Doppler: Stifter im Kontext der Biedermeiernovelle, In: Hartmut Laufhütte und Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler. Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, S. 207-219 , hier S. 209.

internalisieren und ihre Emotionen auf sichere Art und Weise kanalisieren (Studien-Fassung, 1850). Die Opposition Verstand/Selbstdisziplinierung versus Gefühl/Leidenschaftlichkeit verkörpern hier zwei ungleiche Schwestern. Dabei spielt die Geschwisterbeziehung in der Literatur dieser Zeit eine erstaunlich wichtige Rolle.

Geschwister und Verwandtschaft in der Novellistik circa 1840

Die Rolle der Herkunftsfamilie steigt in der Biedermeiernovelle ausdrücklich. In dieser Zeit werden gerne Familienkonflikte zwischen Eltern und Kindern, zwischen Geschwistern und Verwandten behandelt.[621] Seit circa 1840 resultiert „aus einer neuen Macht der Herkunftsfamilie“ auch „die Schwierigkeit des Übertritts“ in die Zeugungsfamilie und die sexuell aktive Lebensphase.[622] Die selbstbestimmte Wahl eines exogamen Partners gerät in der prärealistischen Novellistik seit circa 1840 in „in ein zunehmend antagonistisches und geradezu feindliches Verhältnis zur familiären Liebe.“[623] Der Konflikt zwischen Liebe zu dem fremden, d. h. nicht autochthonen Mann und zu den Verwandten der Protagonistin - ihren Geschwistern oder ihrem Vater - führt zu einer Konfliktsituation, die nicht selten nur durch den Tod einer der beiden Seiten gelöst werden kann.[624] Es wird entweder ein Vater-Liebhaber-Konflikt[625] oder ein Geschwister-Liebhaber-Konflikt, wie in der frühen Novelle von Fontane *Geschwisterliebe* (1839), beziehungsweise ein Geschwister-Vater-Liebhaber-Konflikt, wie im berühmten *Hochwald* (1842,1844) von Stifter, der hier ebenso zum Tod des Liebhabers wie auch des Vaters und des Bruders führt, dargestellt.[626] Der Geliebte der Protagonistin, der sie der liebenden Herkunftsfamilie zu entreißen versucht, ist immer „der fremde Mann“.[627] Im *Hochwald* liebt Clarissa einen (fremden) Mann mehr als ihren Vater und ihre Geschwister, und dies wird bei Stifter durch die Erzählinstanz, die mit der Haltung

[621] Doppler: Stifter im Kontext der Biedermeiernovelle, S. 214. Doppler betont insbesondere die Darstellung der Konflikte zwischen Brüdern, die durch das Majorats-Recht entstehen, das der feudale Besitz jeweils ungeteilt nach dem Ältestenrecht in der Hand eines Familienmitglieds bleiben muss**.** Zu diesem Thema Stifters *Narrenburg* (Iris-Fassung 1843); Betty Paoli *Zwei Brüder.*
[622] Lukas: Novellistik, S. 279.
[623] Ebenda.
[624] Ebenda.
[625] Vgl. Lukas: Novellistik, S. 279. Lukas erwähnt insbesondere die Dorfgeschichten.
[626] Vgl. Ebenda.
[627] Dies stellt Lindner fest: Abgründe der Unschuld, S. 236.

der Schwester der Protagonistin sympathisiert[628], ausdrücklich negativ bewertet. Clarissa vergisst „sündhaft“ ihren Vater, ihren Bruder und ihre Schwester und bekennt Roland ihre Liebe: „Ich lieb' Dich unermeßlich, mehr als Vater und Geschwister, mehr als mich selbst und Alles, mehr als ich es begreifen kann“ (*Hochwald*, S. 271[629]). Wie Irmscher konstatiert: „Am erschreckendsten […] zeigt sich bei Stifter der maßlose Anspruch des selbstischen Herzen in der Vergessenheit der väterlichen Liebe“[630], und - man kann ergänzen - der familiären Liebe.

Der Konflikt zwischen der geschwisterlichen Liebe und der Liebe zum Liebespartner wird neben Stifters *Hochwald* beispielhaft von Theodor Fontane in seiner Jugendnovelle *Geschwisterliebe* (1839) dargestellt. In beiden Texten konkurriert die Geschwisterliebe, im *Hochwald* die schwesterliche Liebe, in der Novelle von Fontane die Bruder-Schwester-Bindung, mit der Bindung zum potentiellen Ehepartner. Dieses Modell wird in der viel späteren Novelle von Theodor Storm *Aquis submersus* (1876) umgeschrieben, in der der grausame Bruder der Protagonistin den Konkurrenten, einen armen Maler, schwer verletzt und aus dem Haus jagt. Der Unterschied zwischen den Texten aus den 1840ern und der späteren Epoche ist die Darstellung der Geschwisterbeziehung. In den Erzählungen der prärealistischen Novellistik, *Hochwald* und *Geschwisterliebe*, wird die enge familiäre Liebe zwischen Geschwistern ausdrücklich positiv dargestellt und bewertet. Beide Texte schildern die Qual der Wahl der Protagonistin zwischen der Geschwisterliebe und der erotischen Liebe, die im Hinblick auf die enge familiäre positive Bindung schwer fällt. Im Text des Realismus wird hingegen die Bruder-Schwester-Beziehung negativ dargestellt, die Beziehung zum grausamen Bruder ist für die Protagonistin keine Konkurrenz zur erotischen Liebe. Es geht hier mehr um die „Handgreiflichkeit familiärer Gewalt“, der sich die Heldin nicht entziehen kann.[631]

---

[628] So auch die Interpretation bei Marianne Wünsch: Normenkonflikt zwischen Natur und Kultur. Zur Interpretation von Stifters Erzählung Der Hochwald, In: Hartmut Laufhütte und Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler. Tübingen 1996, S. 311-334, hier S. 321.

[629] Zitate aus *Hochwald* nach der Ausgabe: Adalbert Stifter. Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Stuttgart 1978-80, Bd. 1.4. Zitiert als HKG, Bd. 1.4., hier S. 271.

[630] Irmscher: Adalbert Stifter, S. 52. Nach Irmscher wird der Gehorsam den Eltern „das einzige Mittel, um der Ursünde des Menschen, der Auflehnung gegen die vorgefundene Ordnung und das geltende Gesetz zu entgehen“ (Irmscher: Adalbert Stifter, S. 53). Clarissas Vater, ebenso wie Mathildes Vater im *Nachsommer*, weiß nichts von der Liebe der Tochter. In „solcher Heimlichkeit“, betont Irmscher, „liegt“ für den alten Freiherrn Risach „eine der schwersten Verfehlungen“, denn die Kinder dürfen nach Meinung vom Risach (bei der Aufführung von King Lear) den Eltern ihren Gehorsam nicht verweigern, auch wenn diese sich offensichtlich irren.

[631] Hannelore Schlaffer: Poetik der Novelle. Stuttgart Weimar 1993, S. 89. Schlaffer beschreibt die Novelle wie folgt: „Katharina, Schwester des Junkers Wolf, zu der ein armer Maler Johannes eine unselige Leidenschaft

Die Familienbindung, insbesondere die enge Geschwisterbeziehung, stellt ganz offenkundig in der Novellistik circa 1840, beispielhaft in Stifters *Hochwald* und *Geschwisterliebe* von Fontane vor Augen geführt, eine Konkurrenz zur Beziehung mit einem potentiellen Ehepartner dar, und hier liegt die Schwierigkeit des Übergangs von der Herkunfts- zur Zeugungsfamilie auf der Hand. Im *Hochwald* wird die Liebe zu einem erotischen Partner als „auf derselben Ebene konkurrierend mit der Liebe zu den Familienmitgliedern beschriebenen und diese metaphorische Untreue als sündhaft klassifiziert".[632] Clarissa bekennt ihrem Geliebten:

> „ich hing an euch – im Wahnsinne von Seligkeit hing ich an euch, sündhaft vergessend meinen Vater, meine Mutter, meinen Gott - *da ginget ihr fort* - nun ist Alles überstanden – ich erkannte die Sünde [….]. Seht dieses unschuldige Mädchen hier, meine Schwester, dann mein Vater und der Bruder Felix zu Hause – *diese* sind meine Geliebten – und der Herr im Himmel, der ist mein Gott - es ist überstanden." (S. 286)

Nach Marianne Wünsch koexistieren und überlagern sich hier zwei Verwandtschaftssysteme: Ein reales und ein metaphorisches.[633] Auf der Ebene der metaphorischen Familien- und Sozialbeziehungen wird ein komplexes System aufgebaut, das unzweideutig für das Verständnis von Handlungsablauf und Handlungsmotivationen relevant ist.[634] Die tatsächlich gegebenen biologischen Beziehungen werden durch ein metaphorisches System überlagert: „Der alte Heinrich ist gegenüber den Töchtern sowohl der Vater als auch Mutter, sowohl Elternteil als auch Liebhaber. Clarissa ist Tochter, Geliebte des Vaters, Mutter der Schwester und Liebhaber der Schwester; Johanna ist Geliebte des Vaters und der Schwester."[635] Der Vater verhält sich gegenüber den Töchtern „wie ein Geliebter" (S. 226), auch die Beziehung der Schwestern hat – wie M. Wünsch bemerkt- „es metaphorisch in sich"[636]: Clarissa übt gegenüber Johanna „eine Art sanfter Vormundschaft" (S. 221) aus, sie neigt sich Johanna mit „liebreichem Mutterauge" (S. 260) zu; Johanna schläft

---

gefasst hat, ergibt sich ihm, als er von den Hunden des misstrauischen Bruders gehetzt, in ihre Kammer geflohen kommt. Der Maler, der um ihre Hand anhält, wird von ihrem Bruder, der wütend über eine solche Anmaßung ist, verletzt und verjagt; Katharina verschwindet und heiratet als ledige Mutter einen strengen protestantischen Prediger, der nur seine Christenpflicht getan hat: Er nahm die Sünderin zum Weibe: mehr nicht. Das Kind ertrinkt, als die Mutter und der Vater des Kindes, der arme Maler, sich zum letzten Abschied umarmen-"

[632] Marianne Wünsch: Normenkonflikt zwischen Natur und Kultur. Zur Interpretation von Stifters Erzählung Der Hochwald. In: Laufhütte, Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, S. 311-334, hier S. 316.

[633] Vgl. Wünsch: Normenkonflikt zwischen Natur und Kultur, S. 312.

[634] Vgl. Ebenda, S. 314-316.

[635] Ebenda, S. 320.

[636] Ebenda, S. 315.

„am Busen der Schwester wie ein Kind“ (S. 273) ein, Clarissa sei „immer so mütterlich liebreich (…) gewesen“ (S. 290).

Die Beziehung der Schwestern sei laut Wünsch „metaphorisch erotisiert“[637], denn, wie sie argumentiert, umarmen und küssen sich beide „so inbrünstig […] wie zwei unglückselig Liebende“ (*Hochwald*, S. 249). Clarissa verhält sich gegenüber der Schwester „wie ein Liebender“ (S. 221); Johanna ist auf Clarissas Liebe zu Roland eifersüchtig und ist somit Rivalin von Roland. Der eifersüchtigen Johanna setzt Gregor der Logik des metaphorischen Systems die Logik der realen Systems, in dem familiäre und erotische Beziehungen natürlich nicht konkurrieren können und die erotische Liebe legitimiert wird, entgegen - als „Natur“ und „Wille Gottes“.[638] Wünsch sieht hier eine Konkurrenz der beiden Systeme: des metaphorischen und des realen, das Gregor der Eifersucht Johannas mit dem Bibelzitat (1, Mose, 2, 24) entgegenhält: „denn es ist so der Wille Gottes – darum wird der Mensch Vater und Mutter verlassen, und dem Weibe anhängen – es ist schon so Natur. (S. 290). Nach der Katastrophe hat Johanna „nur *eine* Leidenschaft, Liebe für ihre Schwester“ (S. 317).

Während laut Wünsch bei Marianne die Schwesternbeziehung metaphorisch erotisiert wird, sehen die anderen Forscher hier ganz offensichtlich inzestuöse Züge.[639] Joachim Storck sieht hier ausdrücklich „die latent lesbisch-inzestuöse Schwesternliebe“, die „im Verlauf der Handlung wieder und wieder“ – durch die „Empfindungen und Gesten der innigsten Zärtlichkeit“, d. h. die Mundküsse, Umarmungen und die eifersüchtigen Reaktionen „bestätigt“ wird.[640] Diese Gesten kann man aber nicht als Zeichen erotischer, sondern eher der zärtlichen Geschwisterliebe betrachten, die auch in anderen Texten der Epoche belegt sind. In Stifters *Brigitta* wird ausdrücklich betont, dass die Titelheldin als abstoßendes, hässliches Kind von ihrer Mutter und ihren zwei älteren Schwestern nie auf den Mund geküsst wurde. Auch bei den zeitgenössischen Autorinnen werden Mundküsse zwischen Schwestern als Zeichen der schwesterlichen Liebe dargestellt.[641] Mundküsse unter

[637] Ebenda, S. 316.
[638] Ebenda, S. 317.
[639] Vgl. Lindner: Abgründe der Unschuld, S. 232.
[640] Joachim W. Storck: Eros bei Stifter. In: Hartmut Laufhütte, Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler. Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, S. 135-156, hier S. 143.
[641] Zum Beispiel im Roman von Luise Mühlbach *Gisela* (1845).

Geschwistern gehören somit zu Zeichen der familiären Liebe, wie es bei einigen osteuropäischen Völkern bis heute noch üblich ist.

Metaphorische erotische und inzestuöse Beziehungen zeigen sich nach Wünsch in der Konfrontation erotischer Wünschen mit familiären Bindungen.[642] Laut Wünsch gewinnt, nach kurzem Sieg Rolands, dem Clarissa ihre Liebe gesteht, das metaphorische System gegen das reale System. Clarissas Liebe wird als Verlust an Unschuld und Quasi-Schuld geschildert[643], obwohl sie und Roland keine sozialen Normen verletzen. Der Vater erkannte den früheren Gastfreund und will ihn töten, wobei die eigentliche Ursache unklar bleibt, ob er sich seinen Tod als einen schwedischen Feind oder als erotischen Rivalen, der seine Tochter wie sein Schloss belagert, wünscht.[644] Die „Unterwerfung des Vaters" muss, so Wünsch, „äquivalent mit der Erwerbung der Tochter" sein (ebenso in Kleists *Marquise von O*), weil Vater und Töchter „wechselseitig substituierbar und äquivalent behandelt werden".[645] Clarissas Vater hat einen anderen Ehekandidaten für ihre Tochter, Bruno, den Vetter, der als „Vertreter und Statthalter von Vater"[646] und ein „endogamer" Mann gelten kann. Metaphorisch stelle sich die Familie somit als „radikal endogames, ödipales und inzestuöses System"[647] dar. Da „eine tatsächliche Heirat nur auf der Ebene realer Beziehungen vollgezogen werden kann, liegt der Ideale Kompromiß zwischen notwendig exogamer Heirat und Endogamiebedürfnis darin, daß man den nächstmöglichen Verwandten, der nicht mehr unter Inzesttabu fällt, heiratet"[648], also einen Vetter, eine Cousine. Rolands Bewerbung um Clarissa wäre hingegen „die Infragestellung des totalisierenden, endogamen, ödipal-inzestuösen Familiensystems".[649]

Nach der in der Forschung verbreiteten Meinung, spielt „Familienendogamie mit direkten oder indirekten inzestuösen Komponenten" auch in den anderen Stifters Werken, „eine wahrhaft erstaunliche Rolle".[650]„Eine emotionale Aufheizung der innerfamiliären Beziehungen" sollte somit „endogam-inzestuöse Züge" tragen.[651] In seinen drei letzten Erzählungen (*Nachkommenschaften*, *Der Kuß von Sentze*, *Der fromme Spruch*) verliebt sich

[642] Wünsch: Normenkonflikt zwischen Natur und Kultur, S. 316.
[643] Vgl. Ebenda, S. 318.
[644] Vgl. Ebenda, S. 318-319.
[645] Vgl. ebenda, S. 319.
[646] Vgl. ebenda, S. 321.
[647] Ebenda, S. 320.
[648] Ebenda.
[649] Ebenda, S. 321.
[650] Ebenda.
[651] Hier Lukas: Novellistik, S. 279.

die Nichte bzw. der Neffe in ein Elternäquivalent - in den Onkel oder in die Tante. Im *Nachsommer* heiratet die Tochter von Mathilde den Quasi-Sohn von Risach, in *Waldbrunnen* heiraten quasi Adoptivkinder, in *Hagestolz* heiratet der Held die Tochter seiner Adoptivmutter, also seine Ziehschwester.

Nach Lindner ziehen „die häufigen familiären Liebesbeziehungen mit inzestuösen Zügen, in denen die Tochter, der Sohn oder die Schwester die Geliebte bzw. den Geliebten vertritt" (vgl. *Abdias*, *Hagestolz*, *Hochwald)* „keine Sanktionen nach sich und führen auch nirgends zu einer Distanzierung der Erzählinstanz".[652] Nach Lindner scheint hier „eine unschuldige intensive Gefühlsbindung möglich, deren Ausschließlichkeit und Intensität an die erotische Liebe erinnert, die aber die Beteiligten nicht gefährdet und nicht zum vollständigen selbstsüchtigen Rückzug aus der Kultur führt".[653] „Die beste aller gegenwärtig möglichen Lebensformen" wäre somit für Clarissa tatsächlich „das eigenartige Zusammenleben mit der Schwester"[654], die ihr ein Minimum der sozialen Absicherung gibt. Die kritische Grenze wäre nach Lindner dann überschritten, wenn „die Liebe des älteren, weniger unschuldigen Partners eine echte aktuelle erotische Bindung des jüngeren verhindern würde".[655] Laut Lindner kommt es nicht dazu, „vielleicht mit der Ausnahme" von *Hochwald*, wo der Vater ein Zeichen zum Töten des Geliebten seiner Tochter gibt.[656]

Aber nicht nur in *Hochwald* bildet ein Schwesternpaar den Kern der Geschichte. In Stifters Studien häufen sich die Schwesternpaare. Man kann von einer Interaktion von poetischer Fiktion und naturwissenschaftlicher Forschung im Motiv des Schwesternpaars sprechen[657], indem Stifter sich mit den vererbten Eigenschaften und dem Einfluss der Erziehung beschäftigt. Das gegensätzliche Schicksal und der gegensätzliche Charakter der Zwillingsschwestern in *Feldblumen* verdeutlichen die Erkenntnisse, die die Zwillingforschung im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte. Stifter schildert in dieser Erzählung den Einfluss der Erziehung auf die Entwicklung der getrennten, zum Verwechseln ähnlichen Zwillingsschwestern. Mit dieser Problematik beschäftigt sich später Francis Galton, der Vater

[652] Lindner: Abgründe der Unschuld, S. 232. Inzestuöse Bindung des Vaters an die Schwestern in *Hochwald* betont auch Marianne Wünsch und deutet seine Tötung Rolands in diesem Sinne. Lindner jedoch betont: „Die inzestuöse Beziehung allein ist im Zusammenhang des Stifterischen Weltbildes noch nicht problematisch." (S. 233), Fußnote; und deutet den Tod des Vaters als Vertreters der Vergangenheit und den Tod von Roland als Vertreter einer utopischen Version der Welt, die in die Zeiten nicht passt.
[653] Lindner: Abgründe der Unschuld, S. 232.
[654] Ebenda, S. 234.
[655] Ebenda, S. 232.
[656] Ebenda, S. 232-233.
[657] Vgl. Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 167.

der Zwillingsforschung, der 1876 *The history of twins as a criterion of the relative powers of nature and nurture* publiziert.[658] Somit wendet sich Stifter, wie später Galton, dem Problem zu, das essentiell-anthropologische Studien bestimmt, „welche Elemente der menschlichen Entwicklung auf vererbte und welche auf anerzogene Einflüsse zurückgehen".[659]

In meiner Arbeit beschäftige ich mich mit der Erzählung Stifters *Zwei Schwestern,* in der die Titelheldinnen, wie Zwillingsschwestern ähnlich, konträre Persönlichkeiten aufweisen. Welche vererbten, angeborenen und anerzogenen Eigenschaften charakterisieren die beiden ungleichen Schwestern? Darüber hinaus heiraten sie fremde exogame Partner, die sie selbständig wählen. Somit wäre zu untersuchen, ob hier ein Endogamiemodell umschrieben wird.

Inhalt der Erzählung

Der Verfasser konstruiert eine Rahmenerzählung, die die Geschichte des Ich-Erzählers umrahmt. Der Ich-Erzähler Otto Falkhaus macht während einer Reise nach Wien die Bekanntschaft Franz Rikars. Die beiden verbringen viel Zeit miteinander und besuchen ein Konzert der Schwestern Milanollo, der geigender Wunderkinder. Die ältere Milanollo, die melancholische geniale Geigerin Theresa, berührt sowohl den jungen Otto als auch den trübsinnigen Rikar zutiefst. Die beiden kehren in ihre Heimat zurück und verlieren den Kontakt zueinander. Nach ein paar Jahren unternimmt Otto Falkhaus eine Reise nach Italien und ist entschlossen, den Freund zu besuchen. Er findet dessen Haus in der Nähe vom Gardasee nach einem langen Weg durch eine abgelegene Gegend. Dort lernt er dessen Familie, die Frau und zwei Töchter kennen. Die Schwestern Kamilla und Maria haben gegensätzliche Charaktere. Kamilla ist eine in die Musik versunkene, leidenschaftliche Geigerin, die sich von der äußeren Welt zurückzieht. Die fröhliche aktive Maria beschäftigt sich im Garten und ernährt die Familie. Otto ist am Anfang von Kamilla fasziniert, im Laufe der Handlung verliebt er sich in Maria. Beide Schwestern lieben einen Familienfreund, Alfred Mussar, der sich in der Nachbarschaft – ähnlich wie Maria - mit Landwirtschaft beschäftigt. Er macht Maria einen Heiratsantrag, sie opfert sich jedoch für ihre Schwester und versagt

[658] Vgl. ebenda.

[659] Auch *Das alte Siegel* beschäftigt sich „mit Überlegungen zur Vererbungslehre, wenn nach Veit Hugo, dem Vater von Cölestes Kind, mit Kriterien der genetischen Dispositionen, des vererbbaren Aussehens gesucht wird"; Ebenda.

sich ihm. So wird Kamilla durch die Heirat mit ihm von ihrer Schwermut geheilt, Maria wird zur Gattin von Otto Falkhaus.

Äußere Ähnlichkeit und innere Gegensätzlichkeit der Schwesternfiguren

Die Gegensätzlichkeit der Schwestern ist das Thema der Erzählung. Bereits in der Einleitung ist die Rede von der „großen innern Grundverschiedenheit zweier Schwestern“ (S. 216). Der Kontrast der beiden Schwestern, mehr noch als im *Hochwald* bildet „den Kern der Geschichte.“[660] Die Erzählung enthält bereits im Titel eine Doppelung. Der Titel bezieht sich zum einen auf die Protagonistinnen, die Schwestern Kamilla und Maria Rikar, zum anderen auf die Nebenfiguren, die Schwestern Milanollo. Die Doppelung ist nach Geulen das Zeichen einer in der Erzählung allgemein festzustellenden Bipolarität.[661] Die Bipolarität in der Erzählung zeigt sich in der Kontrastierung der gemeinsam auftretenden Schwesternfiguren.

Die Schwestern Rikar weisen konträre Charakterzüge auf, wenn auch ihre Gesichtszüge ähnlich sind.[662] Der Ich-Erzähler bemerkt:

> „Hier sah ich die Ähnlichkeit der Schwestern. Neben dem dunkeln, bräunlichen Angesichte Marias hob sich das lichte und weiße Kamillas hervor, es hatte dieselben Züge, nur weicher […]. Die Augen waren gleich, nur blickten Marias feuriger und entschiedener.“ (S. 307-308[663])

Sie erscheinen gleich gekleidet wie Zwillingsschwestern:

> „Sie gingen Arm in Arm. Sie waren beide ganz gleich gekleidet. Jede hatte einen breiten Sommerstrohhut auf, dessen grüne Bänder an der Wange niedergingen; jede hatte ein Sommerkleid von roher Seide an […].“ (S. 344).

Aber die Ähnlichkeit der Schwestern ist nur oberflächlich:

> „Wer die Schwestern mit oberflächlichen Blicke angeschaut hätte, würde sie für Zwillinge gehalten haben, und doch konnte es nichts Ungleicheres geben.“ (S. 344-345)

Den Unterschied kann man leicht in den Augen von Kamilla und Maria bemerken, die als Fenster zur Seele kontrastive Naturen zeigen:

> „große Augen [Kamillas], in welchen wirklich wie in einem Spiegel Schwärmerei, wo nicht gar Schwermut und Leiden lag.“ (S. 345)

---

[660] Mathias Mayer: Adalbert Stifter. Erzählen als Erkennen. Stuttgart 2001, S. 84.

[661] Eva Geulen: Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters. München 1992, S. 111. Zit. nach: Michael Wild: Wiederholung und Variation im Werk Adalbert Stifters. Würzburg 2001, S. 65. Fußnote 4.

[662] Dies bemerkt auch: Mathias Mayer: Adalbert Stifter. Erzählen als Erkennen. Stuttgart 2001, S. 84.

[663] Alle Zitate nach: Adalbert Stifter: Zwei Schwestern. In: Gesammelte Werke in vierzehn Bänden, hrsg. von Konrad Steffen, Basel 1962-1972, Bd. 3 Studien III, Basel 1963, S. 216-386.

„aus denselben großen spiegelnden Augen [Marias], wie sie Kamilla hatte, sah der Glanz der Ruhe oder der der Zufriedenheit und Ehrlichkeit." (S. 345)

Die Opposition der Schwestern prägt die Erzählung: Maria ist praktisch, rational, bodenständig und vernünftig veranlagt, Kamilla ist leidenschaftliche Geigerin und melancholische Schwärmerin. Eine der Schwestern verkörpert Aktivität und Produktivität, die andere repräsentiert eine nachdenkliche, reflexive, in Betrachtung versunkene Lebensweise. Mit der inneren Gegensätzlichkeit und der äußeren Ähnlichkeit geht es somit um „die Unterschiedlichkeit innerhalb der engsten Gemeinschaft, um die Distanz und die Differenz in der somit nur vermeintlichen Einheit."[664] Die Widersprüchlichkeit der beiden Schwesternfiguren, die im Folgenden vorgestellt werden soll, grundiert die Erzählung von Anfang an.

Die praktische Maria - Repräsentantin von Verstand und Selbstdisziplinierung

Die ältere Maria ist die Herrin des Hauses, sie verwaltet die Schlüssel zu aller Räumlichkeiten[665], was ihre Macht im Hause symbolisiert. Maria übernimmt die Rolle des Vaters, der „„nach den Erschütterungen und Sorgen der vorhergegangenen Jahre fast immer krank war" und ihr „in keinem Stücke beistehen" konnte (S. 333). Ihr Vater, Franz Rikar, verliert sein Vermögen in einem Prozess und ihm bleibt nur ein altes Haus in der Nähe des Gardasees übrig. Er ist nicht in der Lage, die Familie zu ernähren, seine Melancholie und Krankheit nehmen ihm die Kraft. Die kaum achtzehnjährige Maria hat (wie Brigitta in der gleichnamigen Erzählung von Stifter) eine Idee, einen Nutzgarten auf der bisher unfruchtbaren Erde anzulegen, um Blumen, Obst, Gemüse zu verkaufen und so die Familie vor der Armut zu retten:

„Vater, ich werde etwas beginnen, was uns aus der Besorgnis und aus der Not herausreißen wird […]. Ich werde einen Obst- und Gemüsegarten, überhaupt eine Pflanzenwirtschaft hier anlegen, werde die Erzeugnisse verkaufen, davon werden wir leben und für die Zukunft etwas zurücklegen." (S. 333).

Maria plant mit Freude ihre moderne Pflanzenwirtschaft, „sie wurde immer heiterer", und am Abend „saß sie bei den Büchern und lernte in ihnen, um etwas vorwärts zu bringen" (S. 335). Mit Hilfe eines jungen Nachbarn, dem späteren Familienfreund Alfred Musar, wird die Erde umgegraben, Wasserrinnen wurden angelegt, Glashäuser errichtet und

[664] Mayer: Adalbert Stifter, S. 83.
[665] Sie sagt Otto, dass er „den Schlüssel immer in sein Fach legen sollte", S. 303. Sie gibt den Dienern Anweisungen zur Gestaltung der Zimmer für den Gast, S. 303.

Bedienstete für die Gartenarbeit angestellt. Maria organisiert den Verkauf der ersten Pflanzen, die mit Lasttieren in die Täler transportiert und unter dem Namen vom Berg Sankt Gustav verkauft werden. Durch den zielstrebigen und handfesten Einsatz von Maria gelingt es ihr, die Familie vor dem finanziellen Untergang zu retten und zu einem bescheidenen Wohlstand zu gelangen. Maria übernimmt somit die Rolle des männlichen Ernährers der Familie, seit dieser Zeit leitet und verwaltet sie das Vermögen. Aus Ersparnissen lässt sie das alte Haus renovieren: „Sie ließ das Dach und die Mauer ausbessern." (S. 335). Für ihre Schwester und ihre Mutter lässt sie schöne komfortable Zimmer einrichten, für sich eher bescheidene Zimmer, die wie eine Kanzlei aussehen: „Sie [die Zimmer] sahen wie eine Kanzlei aus. Viele Papiere und Bücher lagen in der musterhaftesten Ordnung herum, auch sah man Proben von Landwirtschaftsgegenständen." (S. 311). Die „Kanzlei" von Maria spiegelt ihre Ordnungsliebe und praktische Interessen wieder.

Die praktische Maria opfert sogar ihre Schönheit, der die harte Arbeit im Garten schadet, und das elegante Outfit einer Dame: sie „hatte sich kürzere Röcke und Stiefelchen machen lassen, um überall hingehen zu können." (S. 335). Sie trägt nie einen Sonnenschirm, ihre Kleidung ist praktisch und für körperliche Arbeit bestimmt: „die Kleider waren kurz und von einem Stoffe, der, wenn er beschmutzt wird, leicht zu reinigen ist." (S. 286). Ihre Haut wird bräunlich, was dem Ideal der Epoche nicht entspricht: „Die Wangen waren äußerst blühend und gesund, aber für die gewöhnliche Vorstellung von Schönheit viel zu viel gebräunt". Maria hat die physische Stärke eines Mannes und kann virilisiert (bzw. androgyn) wirken, sie besitzt Eigenschaften, die nach den zeitgenössischen Vorstellungen dem Mann zugeschrieben wurden: Sie ist stark, kräftig, robust, hart, aktiv, dunkel (dunkler Teint), während ihre Schwester ‚weibliche' Eigenschaften aufweist: Sie ist zart, sanft, schwach, passiv, hell (heller Teint)[666]. Maria hat ihre weibliche Schönheit verloren, wie ihr Vater sagt:

> „Sie strengte die Kräfte [..] so an, daß ihre Schönheit, welche, obwohl ich es als ihr Vater nicht sagen sollte, damals nicht nur das sanfte Ansehen Kamillas übertraf, sondern wirklich außerordentlich war, ganz und gar verloren ging." (S. 335).

In ihren Augen glänzen aber Freude und Zufriedenheit, ganz anders als bei ihrer blassen und eleganten, aber trübsinnigen Schwester. Maria hat eine optimistische Lebenseinstellung und bemerkt die Schönheit der einsamen Gegend, die dem Ich-Erzähler zunächst traurig scheint. Die lebensbejahende Maria symbolisiert Lebensfreude, Vitalität

[666] Damit beschäftigt sich auch Bartl: Ungleiche Zwillinge.

und tatkräftige Erdverbundenheit. Als Symbol ihrer Vitalität kann der Springbrunnen im Garten dienen, den sie immer wieder anstellt und an dessen Sprudeln sie große Freude hat: „Sehen Sie, wie das prächtig ist.“ (S. 291). Ihre jüngere melancholische Schwester Kamilla lässt hingegen immer wieder den Springbrunnen im Garten stehen (S. 290). Das bewegungslose, stagnierende Wasser ist mit der Stagnation, mit dem Tod konnotiert, das sprudelnde Wasser ist Attribut des Lebens.[667]

Maria liebt die sorgsame Pflege des Hauses und des Gartens, dass sie sogar in der heißesten Tageszeit im Garten arbeitet, wenn die anderen in kühlen Zimmern bleiben:

> „Und selbst da sah ich manchmal Maria, von ihrem breiten Strohhute überschattet, in dem Garten wandeln und sah das hohe Rot des Sonnenstrahls und der emsigen Geschäftigkeit auf ihren Wangen.“ (S. 312).

Die ältere Schwester kann man als Nachfolgerin der biblischen Martha betrachten. Martha als Schutzpatronin der Hausfrauen ist das Vorbild für die praktischen, vernünftigen Schwestern, die sich um den Haushalt, die Familie und die Geschwister kümmern. Somit verkörpert die ältere Schwester Rikar die *vita activa*, die tätige Lebensweise. In diesem Kontext ist es interessant, dass die aktive Protagonistin in der Urfassung die jüngere Schwester war, in der Studienfassung ist sie die ältere, womit sie sich der biblischen Vorgängerin wie auch dem Leitbild der fürsorglichen älteren Schwester nähert.

Maria ist die Vertreterin der Vernunft. Das Primat des Geistes und der Rationalität prägt ihren Charakter, sie steht „fest auf den irdischen Boden“, während ihr Herz „doch so schön und zart in den höchsten Himmel hinein“ ragt (S. 383). Sie bändigt ihre Gefühle gegenüber einem Familienfreund, damit dieser ihre sensible Schwester heiraten und sie von der Melancholie befreien kann. Maria ist im Stande ihre Liebe zu Alfred für ihre Schwester zu opfern, so dass er mitfühlend, was sie beabsichtigt, Kamilla die Hand reicht. Maria repräsentiert Selbstbeherrschung und Selbstkontrolle, das Ideal eines völlig integrierten Individuums der bürgerlichen Gesellschaft. Sie ist in der Lage, eigene Wünsche einzudämmen und (in beiden Fassungen) ihre Liebe zu Alfred für ihre Schwester zu opfern. In der Urfassung, nachdem Maria Alfred ausgeschlagen hatte, umarmte Camilla ihre Schwester „fast öffentlich“, Alfred verlässt für immer beide Schwestern und das Rikar-Haus. In der Studienfassung hat Alfred hingegen Maria „erraten und belohnt“ - er heiratet auf Wunsch

[667] Vgl. Werner Hoffmann: Adalbert Stifters Erzählung *Zwei Schwestern*. Vergleich der beiden Fassungen. Marburg 1966, S. 14-15.

Marias ihre Schwester. Maria empfindet dabei „keinen Neid“, sondern „die reinste Freude strahlte aus ihren Augen“ (S. 383). Maria - wie auch Alfred - heiraten einen nicht romantisch-geliebten Partner und werden glücklich. Maria heiratet Otto, auch wenn sie „ein anderes Bild in sich“ hat. Nur die Partner, die sich nicht leidenschaftlich-romantisch, sondern vernünftig und „sanft“ lieben, können nach der zeitgenössischen Vorstellung, so Wolfgang Lukas, eine dauerhaft glückliche Beziehung, die Ehe, eingehen.

Maria gehört dem kultivierten Raum an, den ihr gepflegter, mit Mauern umschlossener Garten verkörpert, in dem sie öfters dargestellt wird. Die gezähmte Natur symbolisiert die gezähmte Natur von Maria. Die Fruchtbarkeit des Gartens vertritt die Fruchtbarkeit der Protagonistin, die nicht in der Liebe eines Mannes ihr Glück sucht, sondern in ihrer landwirtschaftlichen Tätigkeit. Das bewohnte Haus und der gepflegte Garten inmitten der unfruchtbaren Einöde werden zu einem „Raum der Sitte“, aus dem „die Verworrenheit der Leidenschaft - im Sinne Stifters jede Form der Ichbefangenschaft - verbannt ist.“[668] *Cultura agri* wird mit *cultura animi* verbunden[669], die unkultivierte Natur korrespondiert mit der wilden Natur von Kamilla, der gepflegte Garten mit der gezähmten Natur von Maria. „Die Aufgabe der Menschen besteht also darin, in die Natur eingreifend ihr zu sich selbst zu verhelfen“, die Zähmung des Wilden ist für Stifter „identisch mit bäuerlichen und gärtnerischen Bearbeitung des Bodens“.[670] In der Biedermeierzeit bevorzugt wird die gezähmte Natur, daher Vorliebe für Sammeln, Hegen und Pflegen, für Glashäuser, Blumenbeete, Steinsammlungen und Kakteenzucht.[671]

Nur einmal flüchtet die praktische Maria in einen wilden Raum fern des Hauses in einen Teil des Gartens, der als ein „Musterbeispiel für den homogenen Raum“ angesehen werden kann[672], um ihrer Leidenschaft zu Alfred Mussar Herr zu werden. Die Wildnis und der unendliche, homogene Raum entsprechen der Leidenschaft.[673] Sie entscheidet sich, den geliebten Alfred zu Gunsten ihrer Schwester auszuschlagen. Der Ich-Erzähler findet sie im wilden Teil des Gartens, außerhalb der Mauer, vor einem Gebüsch, das „keinen Wert“ für den Gartengebrauch hatte. Das Gebüsch besteht „aus wilden Rosen und Flieder, es war ziemlich weit von dem Hause entfernt“ (S. 369). Diese Merkmale sind wichtige Hinweise

[668] Irmscher: Adalbert Stifter, S. 117
[669] Ebenda.
[670] Ebd. S. 115.
[671] Ebenda.
[672] Ebenda, S. 176.
[673] Ebenda.

darauf, dass Maria in diesem Moment Leidenschaft empfindet, die ihrer gezähmter Natur und der gezähmter Natur des Gartens innerhalb der Mauer[674] entgegenstehen. Maria begibt sich in die wilde Landschaft, jedoch „ohne sich in ihr zu verlieren“[675], wie Irmscher betont, denn der Ich-Erzähler bemerkt sie vor einem Gebüsch stehen und „in die Zweige hinein schauen“(S. 369). Maria kann ihre Liebe und ihren Wehmut nicht mehr unterdrücken, sie ist keine kalte, unmenschliche Figur, wie ihr Gefühlausbruch zeigt:

> „Aus ihren ehrlichen Augen brach ein Strom von Tränen, und ihre kräftigen Lippen zuckten vor Schmerz. Sie nahm das Taschentuch […] und weinte heftig und lange. […] Endlich ermahnte sie sich doch.“ (S. 370).

Diese Textpassage schildert den inneren Konflikt der Protagonistin, die eine Verbindung mit dem Geliebten freiwillig verhindert. Die Zähmung ihrer eigenen Wünsche führt jedoch zu einem inneren Konflikt, der zeigt, mit welcher Mühe sie verhindert, was sie sich in Wirklichkeit sehnlich wünscht. Laut Wolfgang Lukas ist dieser Konflikt für die Novellistik um circa 1840 typisch[676], der Preis für die Affektkontrolle und für die Domestizierung der Gefühlsregungen ist hoch. Maria repräsentiert somit ein integriertes Individuum, bei dem die Pflichten gegenüber der Gemeinschaft, besonders der familiären Gemeinschaft einen Vorrang gegenüber den eigen Wünschen haben.

Maria entscheidet sich den Schmerz zu ertragen, den ihre sensible Schwester nicht ertragen könnte, den Schmerz der unglücklichen, nicht erfüllten Liebe: „Sie hätte den Schmerz nicht ertragen können, ich aber werde ihn ertragen“. (S. 370). Sie opfert sich für ihre zarte Schwester und erfüllt somit die hohen Ideale der Schwesterlichkeit. Maria steht im Konflikt zwischen der Liebe zur Schwester und der Liebe zu einem Mann. Mit ihrem Entschluss entscheidet sie sich für Geschwisterliebe. Diese Wahl wird ausdrücklich positiv bewertet. Maria wird von Alfred „erraten und belohnt“, er heiratet die sensible Schwester, auch Maria findet ihr Glück in der späteren Verbindung mit dem Ich-Erzähler. Somit steht sie im krassen Kontrast zur Protagonistin der Erzählung *Geschwisterliebe* von Fontane, die sich gegen die Geschwisterliebe zu ihrem blinden Bruder entscheidet. Clara wählt die Liebe zu einem Mann, wofür sie mit den Gewissensbissen, dem Schuldgefühl und letztendlich mit dem Tod im Wochenbett büßen muss. Clara stirbt wegen ihrer „Todsünde“, wie sie sagt, auch ihr Töchterchen stirbt, für die Verfehlung wird die Schwester bestraft, nicht der Bruder,

[674] Dies bemerkt auch Irmscher: Adalbert Stifter, S. 117.
[675] Ebd., S. 176.
[676] Vgl. Lukas: Novellistik, S. 278.

der ihre Ehe nicht begrüßen wollte und ihr erst am Sterbebett verzeiht. Die Autoren dieser Zeit imaginieren die Verfehlung gegen die familiäre und geschwisterliche Liebe sehr radikal, die einzige mögliche Strafe ist der Tod der Heldin, oder - wie in *Hochwald* - der Tod des Geliebten. Das Vergessen der familiären und der geschwisterlichen Liebe wird als eine Todsünde bewertet und bestraft, als Verfehlung gegen das vierte Gebot: Du sollst deinen Vater und deine Mutter ehren. Dieses Gebot gilt hier auch in Bezug auf die Geschwister. Somit zeigt sich die Macht der Herkunftsfamilie, die Vorrang gegenüber der Bindung zum Liebespartner hat.

Mit der Entscheidung der vernünftigen Schwester (und ihres vernünftigen Geliebten) für die familiäre Gemeinschaft und die Geschwisterliebe und *contra* das Gefühl wird das tragische Schicksal der Familie umschrieben. „Vernunft und Einsicht siegen über naturhaftes Empfinden."[677]

Die leidenschaftliche Kamilla – Repräsentantin von Gefühl und Leidenschaftlichkeit

Kamilla, die jüngere Schwester, ist ein zartes, sanftes Mädchen mit einem introvertierten Charakter, die „ein tieferes, inneres Leben"[678] lebt. Sie ist leidenschaftliche Geigerin, bereits als kleines Kind machte sie „oft tagelange, oft nächtelange Übungen, daß es selbst ihrer Gesundheit schadete"(S. 342). Mitten in ihrem Zimmer steht ein Notenpult - ihre Musik hat für sie eine zentrale Bedeutung, sie lebt für ihre Kunst. Sie kann ihre ungezügelte Leidenschaft nicht mehr kontrollieren und leidet am Mangel an Selbstbeherrschung. Sie ist ganz in die Musik versunken, zieht sich von allen sozialen und praktischen Aufgaben zurück und hat eine Neigung zur Melancholie. Sie lehnt es ab, durch ihre Musik zum Unterhalt der Familie beizutragen, obwohl ihre Familie durch den verlorenen Prozess zum Untergang verurteilt ist. Nur durch den zielstrebigen Einsatz ihrer Schwester gelingt es, zu bescheidenem Wohlstand zu gelangen. Mit öffentlichen Konzerten könnte Kamilla ihre Musik zu geselligen Zwecken im Rahmen des üblichen geselligen Umgangs nutzen. Musik wurde schon in der Antike bei Aristoteles als „Bestandteil gebildeter Geselligkeit" und „Element verfeinerter Zivilisation" angesehen.[679] Andererseits gilt Musik als privilegierte

[677] Konrad Steffen: Nachwort zu *Zwei Schwestern*, S. 455-460, hier S. 456.
[678] Die Worte ihrer Mutter, S. 344.
[679] G. Scholtz: Musik. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 6: M-O. Darmstadt 1984, Sp. 242-257, hier Sp. 245.

Ausdrucksform von Emotionen, „als Ausdruckkunst“.[680] Musik vermag offenzulegen, was mit Worten nicht sagbar ist. Sie wird gleichsam zur „begriffslose[n] Sprache des Unaussprechlichen“.[681] Jede Kunst ist eine idealisierende Nachahmung der Natur. Während die bildenden Künste für die äußere Natur zuständig sind, bildet „die innere Natur des Menschen, Gemüt und Leidenschaften“ den Gegenstandsbereich der Musik.[682] Mit Musik drückt Kamilla ihre Emotionen aus, die nicht zu verkaufen sind. Kamilla spielt meistens nur für sich selbst, ohne Zeugen.[683] Selten spielt sie in der Anwesenheit der Familie. Sie übt ihre Kunst fernab von Zeugen und Störungen aus, denn Musik löst nicht nur beim Zuhörer starke Gefühle aus, sondern sie wirkt „auf den Musiker selbst. Sie kanalisiert und konzentriert die gesamte Energie und Lebenskraft auf diesen einen Bereich – und dies in einem Ausmaß, das für das normale Alltagsleben kaum etwas übrigläßt.“[684] Musik ist nach Sabine Schmidt für sie „ein narzisstischer Gefühlsausdruck, von dem sie weder durch die öffentliche Präsentation ihrer Kunst im Konzertsaal noch durch soziale beziehungsweise familiale Verpflichtungen abgelenkt werden will.“[685] Als der Ich-Erzähler als Gast erscheint, musiziert sie niemals in seiner Gegenwart, mehr noch: Sie spielt nur dann, wenn sie sicher ist, dass er ihr Spiel nicht hört.[686] Ihre Auftritte betonen laut Sabine Schmidt „ihre ätherische Lebensferne“.[687] Nach Irmscher entspricht die Musik „mit ihrer gestaltauflösenden Natur dem unendlichen Raum“.[688]

In den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts wechselt Musik von einer Fähigkeit aufgrund von Wissen und Übung „zum Produkt des unbewußt schaffenden Genies“, zum Bereich der schönen Künste.[689] Aus der Musik, die in langer Tradition ihren Grund in Gott hatte, wurde sie in der Aufklärung „das Ausdrucksorgan der Subjektivität.

[680] G. Scholtz: Musik, hier Sp. 249.

[681] Sigrid Nieberle: FrauenMusikLiteratur. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar 1999 (Ergebnisse der Frauenforschung; 51), S. 15. Zit nach: Schmidt: Das domestizierte Subjekt, S. 276.

[682] Vgl. G. Scholtz: Musik. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hier Sp. 249.

[683] Auch Natalie in *Nachsommer* lehnt ab, während eines Besuchs im Landhaus der Familie Ingheim in der Gesellschaft zu spielen, obwohl die Mutter und die Töchter der Familie spielen zur Unterhaltung Klavier und verkörpern damit die gängigen gesellschaftlichen Konventionen. Natalie spielt nie die Zither in Heinrichs Gegenwart. Dies bemerkt Sabine Schmidt: Das domestizierte Subjekt, S. 276. Vgl. dazu auch Irmscher: Adalbert Stifter, S. 175.

[684] Schmidt: Das domestizierte Subjekt, S. 278.

[685] Schmidt: Das domestizierte Subjekt, S. 278.

[686] Otto hört ihr Spiel in der ersten Nacht, weiß aber nicht, dass es Kamilla spielt. Als Otto letztendlich ihr Spiel in ihren Zimmern hört und zuhören will, weigert sie sich im ersten Moment, weiter zu spielen.

[687] Schmidt: Das domestizierte Subjekt, S. 279

[688] Irmscher: Adalbert Stifter, S. 175.

[689] G. Scholtz: Musik. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 6: M-O. Darmstadt 1984, Sp. 242-257, hier Sp. 249.

Diese aber versteht in der Romantik ihr Gefühl als Ahnung und Gegenwart des Absoluten; denn ins Gefühl floh vor dem aufgeklärten Verstand die Religion."[690] Die Musik ist „Ausdruck eines quasi-religiösen Gemütes", „Offenbarung des Absoluten"[691], Musik kundet von der himmlischer Heimat der Seele (Jean Paul)[692]. E. T. A. Hoffmann definiert die Musik folgendermaßen:

> „Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf […]. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben."[693]

Bei Stifter in *Zwei Schwestern* heißt es: Musik ist „die irdische Schwester der Religion" (S. 343).

Kamilla, die sich der Musik völlig hingibt, führt eine Randexistenz im Kreis der Familie. Als Einzelgängerin wählt sie einsame Wege, sie vertreibt sich ihre Zeit in der Einsamkeit: bei der verdorrten Fichte, in ihrem Zimmer, Geige spielend, im wilden Teil des Gartens. Sie ist tief in die eigenen Gedanken und in die eigene Welt versunken. Die erste Begegnung des Ich-Erzählers mit Kamilla findet in der wilden Natur statt, am schwarzen Stein mit einer verdorrten Fichte, der den Weg zum Haus der Familie Rikar zeigt:

> „Als ich eine Weile so gewandert war, stellte sich auch das letzte Merkmal, das mir angegeben worden war, dar, der schwarze Stein mit der verdorrten Fichte […]. Als ich zu ihm hinzugekommen war, hatte ich einen seltsamen Einblick. Hoch im zartgoldenem Abendhimmel, gerade über dem feinem Gerippe des dürren Baumes schwebte ein Adler, wie eine dunkle Fliege anzuschauen, und am Fuße des Steines in dem Schatten desselben, den er von dem Abendlichte warf, saß ein Mädchen." (S. 264).

Die erste Begegnung Ottos mit Kamilla kann symbolisch verstanden werden. Das erste Auftreten Kamillas ist ein Beleg dafür, dass das Mädchen eine melancholische Natur aufweist. In dieser Textpassage erscheinen alle wichtigsten Attribute der Melancholie: Stein, dürrer Baum, schwarze Farbe, ein Vogel, Abendstimmung, Einsamkeit. Das Mädchen sitzt im Schatten, also man sieht ihr Gesicht nicht. Die Strahlen der untergehenden Sonne lassen ihr Gesicht nicht erkennen. Der Adler erscheint wie ein dunkler Schatten, wie eine Bedrohung über dem Kopf des Mädchens.

[690] G. Scholtz: Musik. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hier Sp. 250.
[691] Ebenda.
[692] Alle Zitate nach: G. Scholtz: Musik, Sp. 250.
[693] Zitat nach: G. Scholtz: Musik, Sp. 250.

Exkurs: Symbole der Melancholie

Ein gewaltiger, schwarzer Stein und ein dürrer Baum werden als Symbole der Melancholie, als bildliche Attribute der Schwermut interpretiert, unter dem Sinnbild des Steins ist „die augenfälligste Gestalt des kalten, trocknen Erdreichs zu sehen".[694] Melancholiker sitzen in der ikonografischen Tradition gerne auf Steinen, am Wegesrand, den gedankenschweren Kopf in die Hand gestützt. Ein gewaltiger Stein, ein Felsen symbolisieren einen schweren Last, den der Melancholiker in seiner Seele zu tragen hat. Auch die schwarze Farbe des Steins ist allegorisch, „schwarz ist die Farbe der Melancholie".[695] Schwarz ist die Farbe der Trauer, und „nach Freud transformiert sich verbotene bzw. verdrängte Trauer zwangsläufig zur Melancholie."[696] Auch ein verhüllter Kopf mit verborgenem Gesicht ist ursprünglich ein Zeichen der Trauer. Eine melancholische Figur erscheint oft mit einem Vogel bzw. sie trägt einen Vogel auf dem Kopf.[697] Auch in einem Text von Kaspar Stieler, zitiert von Walter Benjamin, wird Melancholie auf folgende Weise in einem Zwiegespräch mit der Freude dargestellt:

> „Melankoley. Freude. Jene ist ein altes Weib/ in verächtlichen Lumpen gekleidet /mit verhülleten Haupt/sitzet auff einem Stein unter einem dürren Baum /den Kopf in den Schooß legend /Neben ihr stehet eine Nacht-Eule…
>
> Der harte Stein / der dürre Baum/
> Der abgestorbenen Zypressen/
> Giebt meiner Schwermuth sichern Raum/
> Und macht der Scheelsucht mich vergessen […]."[698]

Die Melancholie sitzt bei Stieler auf einem Stein unter einem dürren Baum, und neben ihr steht ein Vogel, eine Nachteule. Stifter nutzt die gleichen Motive: Ein melancholisches Mädchen sitzt unter dem dürren Baum auf einem Stein, über ihrem Kopf schwebt ein Adler. Auch Klibansky, Panofsky und Saxl reproduzieren einen mit „Malinconia"

---

[694] Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt a.M. 1963, S. 168-169.

[695] Martin Roman Deppner: Melancholie in Farbe. In: Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation. Opladen 1996, S. 117.

[696] Reingard M. Nischik: Einleitung. Leidenschaften literarisch- Leidenschaften wissenschaftlich. In: Ders. (Hrsg.): Leidenschaften literarisch. Konstanz 1998, S. 9-31, hier S. 17.

[697] Cesare Ripa: Iconologia, Rom 1603, p. 79, zit. nach: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studie zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt a. M. 1990, S. 588. Auch in der Abbildung 69, „Der Melancholiker", reproduzierten nach *Iconologia* von Cesare Ripa bei Klibansky, Panofsky und Saxl, trägt die Figur einen Vogel auf dem Kopf.

[698] Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 168. Kaspar Stieler: Filidors Trauer-Lust und Misch-Spiele. Erster Theil. Jena 1665, S. 45.

überschriebenen Holzschnitt von Cesare Ripa *Iconologia* (Padua 1611), der eine auf einem Stein, unter einem dürren Baum sitzende Frau darstellt.[699]

In der ersten Fassung der Erzählung hat Stifter den Adler über Kamillas Haupt ausdrücklich als „Sinnbild der Öde, Einsamkeit und Kraft" gedeutet.[700] Auch in der Abbildung 69, „Der Melancholiker", die nach einem Abbild von *Iconologia* von Cesare Ripa durch Klibansky, Panofsky und Saxl reproduziert wurde, trägt die Figur einen Vogel auf dem Kopf.[701]

Die Bedeutung dieser Textpassage ist symbolisch. Kamilla fühlt sich zur verdorrten Fichte hingezogen. Die einsame öde Landschaft spiegelt ihre Seele wider. Die verdorrte Fichte auf dem schwarzen Stein kann man als Metapher der melancholischen Seele Kamillas betrachten. Dieses symbolische Bild ist ein expliziter Hinweis auf die auftretenden melancholischen Zustände der Protagonistin.

Das Bild der melancholischen Kamilla unter der verdorrten Fichte erinnert an die Zeichnungen von Caspar David Friedrich, die sein Brüder Christian im Holz schnitt: *Frau mit Spinnennetz zwischen kahlen Bäumen*, auch als *Melancholie* bezeichnet, und *Die Frau (mit dem Raben) am Abgrund*. [702] Im ersten Holzschnitt bezieht sich Friedrich auf Albrecht Dürers Kupferstich *Melencolia I* von 1514, obwohl einige Kunsthistoriker diese These ablehnen, wie Norbert Wolf.[703] Bestimmt aber kann nicht übersehen werden, das das Blatt eine melancholische Frau darstellt, die den Kopf in die Hand gestützt, unter einem dürren Baum sitzt. Der andere Holzschnitt von Friedrich zeigt eine Frau in einer Gebirgslandschaft. Hinter ihrem Rücken befindet sich ein Stein mit einem verdorrten Baum, auf dem ein Rabe sitzt. Adalbert Stifter schildert eine ähnliche Szene mit dem Stein mit der verdorrten Fichte, es fehlt der dunkle Vogel nicht. Nach Irmscher sollte nicht behauptet werden, dass Stifter auf die Holzschnitte von Friedrich anspielt, aber Stifter beschäftigte sich als Maler schon 1854 – nach seinem *Tagebuch über Malerarbeiten* - mit symbolischen Bildern wie Heiterkeit, Bewegung, Einsamkeit und Schwermut, die beiden letzten sind leider nicht erhalten.[704] Ohne Zweifel sind „Stein und dürrer Baum zugleich Bestandsteile eines traditionell vorgeformten

[699] Klibansky, Panofsky, Saxl: Melancholie, S. 569.

[700] Vgl. Adalbert Stifter: Erzählungen in der Urfassung hrsg. von Max Stefl. Augsburg 1952, S. 156.

[701] Cesare Ripa: Iconologia, Rom 1603, p. 79, zit. nach: Klibansky, Panofsky, Saxl: Melancholie, S. 588.

[702] Die Abbildungen von Holzschnitten z. B. in: Norbert Wolf: Friedrich 1774-1840. Der Maler der Stille. Köln 2007, S. 15.

[703] Norbert Wolf: Friedrich 1774-1840. Der Maler der Stille. Köln 2007, S. 15.

[704] Vgl. Hans Irmscher: Adalbert Stifter, S. 343. Irmscher in Anlehnung an: Fritz Novotny: A. Stifter als Maler. Wien 1941, S. 28f. Irmscher beschäftigt sich mit Camilla am Stein im Exkurs, S. 342-344 und weist hier auf die Tradition des *locus tristus* im Gegensatz zu *locus amoenus* hin, S. 344.

Landschaftsbildes, das emblematisch die Schwermut zum Ausdruck bringt und dem Maler Stifter sicher geläufig gewesen ist".[705]

Als Einzelgängerin wählt Kamilla einsame Wege, sie vertreibt sich ihre Zeit in der Einsamkeit: bei der verdorrten Fichte, in ihrem Zimmer, Geige spielend, im wilden Teil des Gartens. Kamilla entsagt der äußeren Welt und weist ausdrücklich melancholische Züge auf, denn als Symptome der Melancholie werden „Schweigsamkeit, Nachlässigkeit**,** eine Scheu vor dem Lichte, und der menschlichen Gesellschaft und eine Vorliebe für das Dunkel und die Einsamkeit"[706] genannt.

Kamilla ist ein Wesen nicht aus dieser Welt, im lebendigen Wesen ist zugleich etwas Starres, Totes, in der Schönheit etwas Unheimliches:

> „Sie war sehr weich und zart und edel, aber es war etwas sonderbares [sic] an ihr, etwas verwelkendes [sic] und verblühendes [sic], als hätte sie einen geheimen Kummer, und als zehre ein innerer Gram an ihr" (S. 312).

Kamilla gehört nicht zum alltäglichen Leben, zur irdischen Existenz:

> „Ihr Antlitz trug das Durchscheinen eines Erhabenen oder eines , das mit dem Gewöhnlichen, das die Zeit und das Leben bringt, nichts zu tun hat". (S. 228).

Sie „scheut jede zu enge Berührung mit der Realität".[707] Kamilla schützt sich mit einem Schirm von der Sonne und vom Staub, sie mag keine Unreinlichkeit, erscheint oft in zarten weißen Kleidern, (in „einem faltigen weißen Gewande" wenn sie Geige spielt), was ihre innere Reinheit und Unschuld, ihre Weiblichkeit[708] als auch ihre Zugehörigkeit zum ästhetischen Bereich symbolisiert. Über die Kleidungen ihrer Schwester Maria wird hingegen

---

[705] Irmscher: Adalbert Stifter, S.148

[706] Timothy Bright: Traktat über die Melancholie. In: Melancholie oder Vom Glück unglücklich zu sein. Ein Lesebuch, hrsg. von Peter Silemm. München 2002, S. 61.

[707] Irmscher: Adalbert Stifter, S. 146

[708] Vgl. Reinhart Meyer: Novelle und Journal: In: Hansers Sozialgeschichte, Bd. 5, S. 234-250 und S. 641-643, hier S. 245-246. Eine weißgekleidete Frau symbolisiert Weiblichkeit und Unschuld. Auch die Schwestern in *Hochwald* reiten durch den grünen Wald in „weißen Gewändern". In der Journal-Fassung von *Condor* erscheint Cornelia von Charpentier nach dem für eine Frau ganz ungebührlichen Ballonflug „sonderbarer Weise nicht in einem Maleranzuge, sondern in einem weißen Atlaskleide, dessen sanfter Glanz sich edel abhob von den dunkeln grünen Blättern der Camellien". „Die Symbolik dieser scheinbar nur auf den modischen Weiß-Grünkontrast angelegten Kleidung" ist nach Reinhart Meyer „Ausdruck weiblich-keuscher Selbstfindung", denn sie entschließt sich ihr „den Männern nachgebildetes Leben" zu ändern „Ich bin doch nur ein armes Weib", das sich „verblendet über die Natur erheben wollte"; der Maler, der sie besucht, sagt „Cornelia, werde ein Weib!". In Studienfassung wurden alle zitierten Stellen gestrichen. Nach Meyer ist für die Journalfassungen „eine topische Benennung von Zuständen und Empfindungen der handelnden Personen" (S. 244-245) charakteristisch, die in den Buchfassungen „durch individualisierende Darstellung und Schilderung ersetzt" wird, „ein raumgreifendes Verfahren, das im Journal nicht angebracht war" (S. 245). Für die Journal-Prosa der Epoche ist „eine Stereotypie der Charakterisierungen und Beschreibungen" (S. 245) typisch, wie z. B. die Verwendung der weißen Frauenkleidung.

öfters gesagt, dass sie bequem, praktisch und robust, eher für Männer typisch. In der Journal-Fassung hatte Kamilla weiße Kleider, auch beim ersten Treffen mit Otto, als er ihr beim schwarzen Stein begegnete,[709] in der Studienfassung wurde diese Stelle geändert und die weiße Farbe der Kleidung wurde unauffällig.[710] Praktische Tätigkeiten interessieren Kamilla nicht, im Gegensatz zu ihrer tätigen Schwester. Über ihre Arbeit zu Hause oder im Garten gibt es keine Erwähnung, sie hilft ihrer Schwester entweder bei der Gartenarbeit oder im Haus: „Kamilla kümmerte sich um die Gartenangelegenheiten nicht so wie Maria, sondern sie pflückte nur zuweilen Blumen und machte Kränze." (S. 312). Kamilla repräsentiert das Schöne, während Maria das Nützliche vertritt. Die unfruchtbare Hochebene und der Garten stehen „für den typologischen Gegensatz zwischen dem künstlerischen und dem tätigen Menschen"[711], zwischen den Schwestern. Kamilla beschäftigt sich nur damit, was schön, nicht aber damit, was nützlich ist. Im Text gibt es nur eine Erwähnung ihrer Handarbeit, die aber in Wirklichkeit auch dem Schönen, nicht dem Nützlichen dient: „sie beschäftigte sich mit der Hervorbringung allerlei schöner Dinge […], bei denen der Nutzen nur Nebensache ist, als Bettdecken, Tischüberzüge, Taschen, Fächer." (S. 322). Es wird ausdrücklich betont, dass die Gegenstände „sehr zierlich, ja mit einer gewissen Fertigkeit und Anmut eines Kunstanfluges verfertigt" (S. 322) waren. Im diesem Sinne sind sie Objekte der Kunst, wenn auch der angewandten Kunst, aber nicht alltägliche Gebrauchsgegenstände. Kamilla ist und bleibt Künstlerin.

Als Vertreterin der unbeherrschten Leidenschaft verkörpert Kamilla Gefühl und Leidenschaftlichkeit. Sie symbolisiert die *vita contemplativa*, in die Kontemplation und Betrachtung versunkenes Leben, und beschäftigt sich nur mit zweckfreien Künsten. Die Protagonistin ist mit der Welt der Nacht verbunden, wie ihre Schwester, als Frühaufsteherin und Gärtnerin, der Welt des Tages angehört.[712] Kamilla wird als blasses, zartes Mädchen geschildert, die Melancholie „greift bis ins Körperliche hinein und prägt Menschen auch

[709] „Sie hatte weiße Kleider an, und so viel ich damals bemerkte, dunkle Haare. Ich getraute mich fast nicht, mich ihr zu nähern, so seltsam war es mir, daß sie hier sitze."; Adalbert Stifter: Erzählungen in der Urfassung hrsg. von Max Stefl, 3. Bände. Augsburg 1960, Bd. 3, S. 119. In der Studienfassung: „Das Mädchen saß ganz einfach da, wie auf einem Spaziergang begriffen und hier ein wenig der Ruhe genießend. Daß es so unbekümmert dasaß, bewies mir auch, daß ich schon sehr nahe an menschlichen Wohnungen sein müsse."
[710] Vgl. Reinhart Meyer: Novelle und Journal, In: Hansers Sozialgeschichte, Bd. 5, S. 246.
[711] Irmscher, S. 146.
[712] Otto sieht Kamilla zum ersten Mal in einer Abendstunde, er hört ihr Spiel in der finsteren Nacht; Maria trifft er am frühen Morgen.

physiognomisch“.[713] Kamillas Blässe ist ein Hinweis auf „eine Schwächung der vitalen Lebenskraft durch das Musizieren“.[714] Auch eine wichtige Nebenfigur, die italienische Geigerin Theresa Milanollo, wird als „das schöne blasse Mädchen“ (S. 222-223) erwähnt. Die beiden Figuren, sowohl Theresa („Die Züge waren unbeweglich und ich dachte mir damals, diese Büste könnte man im Marmor hauen“, S. 223) als auch Kamilla, erinnern an unbewegliche Statuen ohne Leben: „Als sie [Kamilla] jetzt bei der Mutter saß, war sie in dieser Gruppe wie ein altgriechisches Bildnis, das aus hartem Marmor so zart gehauen ist [...].“ (S. 316).

Die Doppelgängerin von Camilla – Theresa Milanollo

Theresa Milanollo, eine berühmte zeitgenössische Geigerin, die der Ich-Erzähler und Rikar auf dem Konzert in Wien bewundern, erscheint in der Erzählung als Kamillas Doppelgängerin, ihr *alter ego*. Stifter porträtiert hier die berühmte junge Geigerin, die in Wien 1843 mehrmals spielte.[715] Theresa Milanollo, geboren 1829 bei Turin, und ihre zwei Jahre jüngere Schwester Marie waren als Wunderkinder gefeiert und gaben mehrere Konzerte in vielen Städten Europas. Der Autor schildert sie lebenstreu, wie ein Vergleich der Darstellung bei Stifter und in den zeitgenössischen Berichten zeigt. Ein kolorierter Holzschnitt in *Bäuerles Theaterzeitung*, Nr. 126, schildert die Geigerinnen wie folgt: „Therese blickt mit ihren wunderbaren dunklen Augen voll auf den Beschauer, das Haar gescheitelt, der eine Zopf fällt über die rechte Schulter auf die Brust, Marie steht zu ihr gewendet, ein herziger blonder Lockenkopf und reicht der Schwester an die Schulter.“[716] Stifter porträtiert die Schwestern ganz ähnlich:

> „[Theresa] ein Mädchen im weißen Gewande,[…], es hatte zwei breite auf den Rücken hinab gehende Zöpfe, und die Augenbogen, wie ich zu bemerken glaubte, waren besonders klar. Die Haare waren einfach gescheitelt.“ (S. 222).
>
> „[Marie] Das Mädchen, bedeutend kleiner als Theresa, war ebenfalls weiß gekleidet, aber statt der gescheitelten Haare und der Zöpfe hatte es ein Kinderköpfchen, rund um voll Locken.“ (S. 225).

Die beiden blassen dunkelhaarigen Virtuosinnen tragen beim Spiel weiße Kleider, in der Journal-Fassung erscheint Kamilla in weißen Kleidern auch beim ersten Treffen mit dem

[713] Werner Hoffmann: Adalbert Stifters Erzählung Zwei Schwestern, Marburg 1966, S. 12.
[714] Ebenda.
[715] Vgl. Adalbert Stifters Sämmtliche Werke, 4. Band, Erster Theil, hrsg. von Leopold Müller und Joseph Nadler. Prag 1911, S. XXV ff.
[716] Ebenda, S. XXVIII.

Ich-Erzähler, was noch mehr die Wesensverwandtschaft und das Doppelgängertum der beiden Figuren unterstreicht. Die Wiederaufnahme des Kleidmotivs hat einen Signalwert für den Leser, der die Ähnlichkeit der beiden Figuren bemerkt und die Figur am Stein mit der Geigerin Milanollo assoziiert.[717] Für die Almanache und Journale der Epoche war eine solche Typisierung der Kleidung und der Schönheit der Frau charakteristisch; „die Schönheit einer Frau wird in klassische und romantische, sinnliche und keusche" spezifiziert.[718] Romantische Heldinnen sind blass, die keuschen tragen weiße Kleider (Kamilla; Angela in *Feldblumen*), die sinnlichen oder die bösen - schwarze Kleider (sinnliche Brigitta; Angelas böse Schwester-russische Fürstin in schwarzseidenem Kleid[719]).

Aus dem Leben von Theresa Milanollo übertrug Stifter mehrere Züge auf Kamilla: ähnliches Aussehen, geniale Begabung, Erwachen der musikalischen Leidenschaft in der Kirche, Krankheit und Melancholie. Als die dreijährige Theresa Milanollo in der Kirche ein Violinsolo hörte, erwachte die Leidenschaft für die Geige und sie ruhte nicht eher, als die Eltern sie auf dem Instrument unterrichten ließen.[720] Genauso in der Kirche erwacht Kamillas Leidenschaft, wie es ihre Mutter (S. 341-342) erzählt. Auch die Krankheit von Theresa spiegelt sich in den Worten der Mutter wider, dass ihre Tochter die Geige so liebte, dass es sogar für ihre Gesundheit schädlich war. Kamillas und Theresas Leben ist durch den Tod bedroht. Beide Geigerinnen verbindet die gleiche Leidenschaft. Theresa bildet somit ein Reflexionsdouble der Protagonistin, ihre Traurigkeit und Kränklichkeit bilden ein Warnsignal für Kamilla, der die gleiche Lebensgefahr droht. Theresa als Doppelungsfigur kann eine negative Handlungshypothese illustrieren und der Heldin die Gefahren ihres Verhaltens vor

[717] Vgl. Reinhart Meyer: Novelle und Journal, In: Hansers Sozialgeschichte, Bd. 5, S. 234-250 und S. 641-643, hier S. 246.
[718] Ebenda, S. 247.
[719] Die standesbewusste russische Fürstin, die von ihrer liebenswerten Schwester Angela die Aufgabe ihres unstandesgemäßen großbürgerlichen Lebens fordert, lässt Stifter in „schwarzseidenen Kleide "(Urfassung, B. I, 75) porträtieren, die beiden Schwestern werden im Charakter und in der Kleidung gegenübergestellt. „Um ein spannungsschaffendes und verwirrendes Spiel mit dem Doppelgängermotiv zu ermöglichen" muss nach Reinhart Meyer (S. 642) auch Angela ihrem männlichen Pendant das erste Mal in einer Gesellschaft schwarz gekleidet entgegentreten; in ihrem Charakter hat sie aber „den lilienweißen" Adelsbrief „ des allerschönsten und liebsten Herzen, das auf der Erde schlägt"(Urfassung, B. I, 75); „Im Sommer ist sie meistens weiß gekleidet" (Urfassung, bd. I, 93). Albrecht erblickt zum ersten Mal die russische Fürstin, Angelas Ebenbild bzw. Spiegelbild in einem schwarzen Spiegel in einer Meinung, es sei Angela. Die Fürstin ist das dunkle Bild von Angela wie auch nach Irmscher (S. 56) „eine längst erträumte Gestalt seines eigenen, bis dahin dunklen Innern". Das „Urbild" ist wiederum Angela, das Verhältnis zum Urbild, zu Angela ist für Albrecht „eine Form der Selbstbegegnung" (Irmscher, S. 57). „Die Wirklichkeit gibt nur das Stichwort zu den Aufschwüngen der Imagination." Irmscher, s. 57. Im *Hochwald* „triumphiert die Symbolik des weißen Kleids sogar über die Vernunft der Handlungsführung" (so Reinhart Meyer, S. 642), auf der Flucht durch den Wald lässt Stifter die Schwestern in auffälligen „weißen Gewändern"(Urfassung, Bd. I, 281) reiten.
[720] Vgl. Adalbert Stifters Sämmtliche Werke, hrsg. von Joseph Nadler, S. XXV.

Augen führen. Die Leser erfahren hier jedoch nicht – im Gegensatz zum Roman von Austen - ob diese Doppelungsfigur der Heldin sich darbietenden Versuchungen erliegt und stirbt. Den eigentlichen Protagonistinnen in beiden Texten gelingt es, ihre leidenschaftlichen (sentimentalen bzw. melancholischen) Neigungen zu überwinden. Der gefährliche Hang zur Melancholie ist ein typisches Merkmal einer Künstlerkrankheit, an der beide Künstlerinnenfiguren in Stifters Text, die Protagonistin und ihre Doppelungsfigur, leiden.

Darstellung der Künstlerin und der Künstlerkrankheit

Beide Geigerinnen leiden durch ihre unbeherrschte musikalische Leidenschaft an der Künstlerkrankheit. Kamilla gibt „ihr ganzes Selbst und Sein in das Spiel hinein, verströmt sich und verzehrt sich in ihm“[721], sie lebt für ihre Musik. Sie zeigt im Spiel „ein schreiendes Herz, welches seinen Jammer erkannt hat“ (S. 280). Ihr Geigenspiel ist keine geübte Fertigkeit, sondern eine himmlische Gabe, eine besondere Begabung:

> „Es lag in dem Spiele ein Schmerz und eine Sehnsucht, die so einleuchtend ausgesprochen waren, daß man sah, das sei nicht ein vorgebildetes und vorgespieltes Ding der Kunst, sondern das sei aus dem wirklichen, bitteren, erfahrenen Leben hergenommen. Es war für mein Ohr die ganz natürliche Steigerung des Herzens darinnen.“ (S. 280).

Ihre Geigenfächer sind aus Ebenholz gefertigt und mit dunkelblauem Samt überzogen, im Inneren aber mit feuerroter Seide gefüttert. Die dunklen Farben können sinnbildlich als Anzeichen der Schwermut verstanden werden, die feuerrote Farbe symbolisierte ihre einzige Leidenschaft – Musik. Als Kind lernt sie die Geigenmusik kennen und sie entflammt in großer Leidenschaft, die man nur mit dem göttlichen Wahnsinn, *mania*, vergleichen kann. Nicht zufällig erwacht ihre Leidenschaft in der Kirche, das ist eine „himmlische Kunst“, die den Sterblichen den Zugang zur höheren Welt ermöglicht. Musik bringt näher zu Gott, aber eine solche Kunst nimmt dem Künstler viele Kräfte, der doch nur Mensch ist, obwohl er ein göttliches Element in sich trägt. Genie ist wie Gott, aber doch Mensch. Seine Seele kann die Sehnsucht nach dem Unendlichen und Übermenschlichen nicht überwinden, aber die Kräfte versagen. Der Körper ist zu schwach, um die mit dem göttlichen Wahnsinn erfüllte Seele in sich zu tragen. Melancholie gilt in der Genieästhetik als Künstlerkrankheit. Bereits in den Aristoteles zugeschriebenen *Problemata* ist die Frage dargelegt: „Warum alle hervorragenden Männer, ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter

[721] Werner Hoffmann: Adalbert Stifters Erzählung *Zwei Schwestern*, S. 15.

oder Künstler Melancholiker gewesen sind?“[722] Marsilio Ficino bemerkt in seinen *Drei Bücher vom Leben*, dass „die Priester der Musen entweder bereits von Anbeginn an melancholisch waren oder dies durch ihre wissenschaftlichen Studien wurden“.[723] Er betont ausdrücklich: „Je stärker sie auf unkörperliche Wahrheiten richten, desto mehr vom Körper abspalten müssen“, „[d]aher ist ihr Körper in der Folge häufig geradezu halbtot und melancholisch“.[724] Weiter weist er auf Platon hin, der in seinem *Timaios* sagte, dass „die Seele, wenn sie auf höchst unermüdliche und eifrige Weise über die göttlichen Dinge nachdenkt, durch diese Art von Nahrung so sehr wächst und so kräftig wird, daß sie ihren eigenen Körper, mehr als seine Natur zuläßt, überragt, und ihm durch ihre allzu heftigen Bewegungen bisweilen gewissermaßen entweicht oder ihn geradezu aufzulösen scheint“.[725] Deshalb steht der Künstler dem Tod nahe. Er widmet seine Kraft der Kunst und stirbt. Damit ist noch die antike religiöse Vorstellung verbunden, auf die Aristoteles zu Beginn der Metaphysik (Met. I, 2 982 b 32 ff, zit. nach Panofsky) anspielt, dass „die Götter von Natur neidisch sind, dann dürften alle außergewöhnlichen hervorragenden Männer unglücklich sein“, also auch vorzeitig sterben müssen. Die Hervorragenden „können sich des Verdachts der hybris nicht erwehren, den jeder Versuch, von den anerkannten menschlichen Normen abzuweichen, impliziert“.[726]

Die Worte des Vaters von Kamilla an die Mutter schildern die Wirkung der Musik auf ihre Tochter:

> „Es ist eine himmlische Kunst, aber unser Kind wird an dieser Kunst sterben. Du hast selber gesagt, wie die Übungen ihr geschadet haben, du hast auch gesagt, wie sie rosenwangig und jauchzend gewesen sei – aber siehe, wo sind denn nun die roten Wangen, und wo ist die Fröhlichkeit? […] Siehst du nicht, wie von der Hingabe Kamillas an ihr Spiel ihr Gemüt verwelkt? Ihre Wangen sind blasser, um die Stirne ist ein Flor, und die Augen sehen stiller, aber auch sehnsüchtiger und trauriger.“ (S. 343).

Nach der Meinung ihres Vaters hat die Musik ihr geschadet und sie ist ein Opfer ihrer Leidenschaft. Die Kräfte von Kamilla versagen, der Körper ist zu schwach, um die mit göttlichem Wahnsinn erfüllte Seele in sich zu tragen. Viel sagen auch ihre traurigen Augen, die als Fenster zur Seele gelten. Blasse Wangen sind ein Symbol der Krankheit, die Krankheit

[722] Zitat aus Problemata, Problem XXX, 1, 10-14, deutsche Übersetzung nach: Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung, hrsg. von E. Grumach, Bd. 19 Problemata Physica, übers. von Hellmut Flashar. Darmstadt 1962, Zit. nach: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: Saturn und Melancholie, S. 59.
[723] Marsilio Ficino: Melancholie und Saturn. Aus „Drei Bücher vom Leben“, S. 42. In: Melancholie oder vom Glück, unglücklich zu sein. Ein Lesebuch, hrsg. von Peter Silem. München 2002.
[724] Ebenda.
[725] Ebenda.
[726] Klibansky, Panofsky, Saxl: Saturn und Melancholie, S. 87.

ist ausdrücklich Melancholie und ungesteuerte Hingabe der Musik und Leidenschaft. Von der Hingabe an ihr Spiel verwelkt ihr Gemüt, wie es ihr Vater sagt. Melancholie prägt ihre Seele und ihren Körper; leidenschaftliches Spiel bedroht ihre Gesundheit. Aus einem fröhlichen jauchzenden Mädchen wurde sie zu einer schwermütigen Melancholikerin, sie verwelkt und verblüht. Die Familie bemerkt eine große Veränderung in ihrem Äußeren und Inneren, „unser Kind wird an dieser Kunst sterben", sagt ihr Vater. „In allen Künstler-Figuren der Erzählung" scheint „eine Affinität von Kunst und Tod" angelegt.[727] Denn der Künstler muss „fast mehr sein" als ein Mensch, um der Kraft der Kunst und der Leidenschaft nicht zu erliegen, wie es Kamillas Vater feststellt:

> „Es ist wahr, daß die Kunst in jeder ihrer Darstellungsarten himmlisch ist, ja sie ist das einzige Himmlische auf dieser Welt, sie ist, wenn ich es sagen darf, die irdische Schwester der Religion, die uns auch heiligt, und wenn wir ein Herz haben, sie zu vernehmen, werden wir erhoben und beseligt: aber, liebe Victoria, der , der sie ausübt, muß fast mehr sein, als ein Mensch, daß er ihr nicht unterliege. Er muß von dem, was er andern reicht, und wovon er mehr ergriffen wird, als sie, nicht überschüttet und zerstört werden. Darum muß er auch die übrigen Kräfte in hoher Gabe haben: er muß im Haupte den erhabenen Verstand haben, daß er die Dinge in großen Maßen verbinden und würdigen kann, er muß in den Nerven den festen Sinn haben, daß er die Welt annehmen und mit Entschiedenheit und Liebe tragen kann, und er muß in dem ganzen Körper die klare Gesundheit haben, daß er alles, sowohl die linden Lüfte und den warmen Sonnenschein als auch die starre Kälte und den schneidenden Winde mit Anmuth genieße. Von dem bloßen einseitig wiederholten heißen Gefühle ermattet das Herz". (S. 337)

Die Mutter ist hingegen der Meinung, dass das Mädchen mit der Musik ihre Gefühle ausdrückt („die Gefühle Kamillas sind wohl auch ohne der Kunst vorhanden, ja die Kunst ist eine Folge davon.", S. 344). Somit ist sie keine Opfer der Musik, sondern Musik ist ein „legitimes Ventil" für ihre Gefühle" und „Ausdruck ihres introvertierten Charakters".[728]

In der ersten Fassung der Erzählung, die mit der Szene des Abschieds Ottos von der weinenden Kamilla endet, kann man vermuten, dass die unglückliche kranke Geigerin nicht überlebt. In der Journalfassung bleibt somit „kaum Zweifel daran, dass sie an ihrer Leidenschaft für die Musik früher oder später zu Grunde gehen wird".[729] Stifter schildert

---

[727] Mathias Meyer: Adalbert Stifter. Erzählen als Erkennen. Stuttgart 2001, S. 85. Nach Meyer (S. 100, ebenda) war Stifter „über den Platz der Kunst in der modernen Gesellschaft" „nicht ganz im Klaren"; dies beweise die Tatsache, dass Stifter nach dem *Condor* und den *Feldblumen*, und „so gut wie keine genuine Künstlernovelle" schrieb. Ich würde hier jedoch *Die Schwestern* und *Zwei Schwestern* nennen. In *Condor* und in *Heidedorf* verhindert das Künstlertum die Erfüllung in der Liebe, nur in *Feldblumen* heiratet der Künstler Albrecht seine Angela.

[728] Schmidt: Das domestizierte Subjekt, S. 279.

[729] Ebd., S. 276.

„den Adel ihrer künstlerischen Kraft, aber auch ihre untrennbar damit verbundene Selbstzerstörung".[730] Was in der ersten Fassung als unausweichliches Schicksal eines jeden leidenschaftlichen Künstlers (wie in *„Rat Krespel"* von E.T.A Hofmann) erscheint, wird in der Studien-Fassung zur Frage der Bildung, Entwicklung und der Selbstdisziplin. „Die Dämonisierung der ursprünglich göttlichen Kraft der Musik" wird in der zweiten Fassung wieder zurückgenommen, „da Bildung und Selbstdisziplin als Wege präsentiert werden, diese Gefahren auszuschalten."[731] Rikar empfiehlt „eine auf Ratio und Emotionskontrolle aufgebaute Immunisierungsstrategie gegen die von der Musik hervorgerufenen bzw. zum Ausdruck gebrachten Gefühle"[732]. Sabine Schmidt sieht hier auch die „Frage der Charakterfestigkeit", die implizit „geschlechtsspezifisch reflektiert" wird.[733]

In der Studien-Fassung wird die Entwicklung und Sozialisation der Protagonistin geschildert, in der die Phase der Faszination von der Musik eine kindliche Phase darstellt. Mit dem Erwachsenwerden wendet sie sich von dem egozentrischen Spiel zu den anderen Menschen. Musik, wie jede andere mit Leidenschaft ausgeübte Tätigkeit, „birgt einen Ausschließlichkeitsanspruch in sich, der nicht mit bürgerlichen Normen zu vereinbaren ist".[734] In dieser Fassung erreicht die Protagonistin „den rettenden Hafen der Ehe, Liebe zu einem Menschen tritt an die Stelle der Liebe zur Musik. Ihre Emotionen werden auf andere Gebiete umgelenkt".[735] Um Kunst zu schaffen, muss Kamilla ihre Gefühle anderwärtig ausdrücken. In dieser Fassung gelingt ihre Integration in die Gesellschaft, die sie jedoch, wie Sabine Schmidt richtig bemerkt, „mit dem Verlust gerade der Eigenschaften und Fähigkeiten, die sie bisher vor allen anderen auszeichneten" bezahlen muss.[736] Der hohe Preis der Integration – die Eindämmung eigener Leidenschaften und individueller Bedürfnisse – ist nach Wolfgang Lukas ein typisches Merkmal des Erwachsenwerdens eines Individuums in der bürgerlichen Gesellschaft. Meiner Ansicht nach geht jedoch Sabine Schmidt zu weit mit

[730] Irmscher: Adalbert Stifter, S. 147.
[731] Schmidt: Das domestizierte Subjekt, S. 280.
[732] Ebd. S. 280
[733] Ebd., S. 279.
[734] Schmidt: Das domestizierte Subjekt, S. 280. Schmidt bemerkt, dass schon das reine Zuhören, die Rezeption, wie die Reaktion von Rikar beim Milanollo-Konzert oder die Wirkung des nächtliches Spiels Kamillas auf Otto zeigen, setzte gefährliche Emotionen frei. Die Zuhörer müssen auch lernen, ihre Gefühle zu kontrollieren und zu reglementieren sowie andersartig zu kanalisieren, wie zum Beispiel im Umgang mit bildender Kunst, mit der Landwirtschaft, mit der Liebe. Die Formen der Gebrauchskunst, die funktional einbindbar und rationalisierbar sind und kein solches Gefahrenpotential bergen, helfen besser als emotionales Kommunikationsmittel der Selbstkontrolle und der Selbstdisziplin.
[735] Schmidt: Das domestizierte Subjekt, S. 279.
[736] Ebenda.

ihrer Feststellung, dass die Protagonistin von einem Individuum „zur Verkörperung einer Rolle“ wird und das Geigenspiel „im Leben der nunmehr verheirateten Camilla nur noch den Stellenwert einer Gebrauchskunst“ hat.[737] Meines Erachtens hat sich die Protagonistin körperlich und innerlich verändert, was eine Veränderung ihrer Musik mit sich bringt: Im heiteren Spiel von Kamilla spiegelt sich ihr glückliches Leben wider – so wie vorher melancholische Musik ihre Schwermut repräsentierte. Immerhin droht der Heldin keine lebensbedrohliche Melancholie mehr. Anstatt einer mageren traurigen Gestalt erscheint eine blühende selbstbewusste junge Frau:

> „Ich aber geriet fast in ein Erstaunen, wie sie sich geändert hatte. Eine volle, klare Gestalt stand von mir, die Wangen waren dunkler, die Augen glänzender. […] In Triumphe zeigte sie mir meine Geige, die sie bei den andern in ihrem Fache aufbewahrt hatte. Unaufgefordert spielte sie etwas Heiteres und Kräftiges auf diesen Saiten.“ (S. 384).

Kamilla liebt jetzt „unermeßlich“ ihren Mann (S. 383), ihre Liebe zu ihm ist so leidenschaftlich wie vorher die Liebe zur Musik. Somit symbolisiert sie weiterhin Gefühl und Leidenschaftlichkeit, wenn auch in gesellschaftlich normiertem Rahmen. Ohne Zweifel steht jedoch ihre Kunst nicht mehr im Zentrum ihres Lebens.

Opposition der Schwestern

Das Motiv des Schwesternpaares bietet Stifter die Möglichkeit, „zwei paradigmatische Wege aufzuzeigen, die denselben Ausgangspunkt haben“.[738] Die Schwesternfiguren werden antagonistisch gegenübergestellt – ein Antagonismus, der mit dem Unterschied zwischen Vernunft und Gefühl in Verbindung gebracht wird. Man kann in den Figuren der Schwestern die Opposition der aktiven und kontemplativen Lebensweise feststellen, die Dichotomie von Kunst und Leben, von Ästhetik und Praxis beobachten. Die Schwesternfiguren sind hier auch Vertreterinnen der gegensätzlichen Temperamente. Die traditionelle Vier-Temperament-Lehre wurde im 19. Jahrhundert von Ernst von Feuchtersleben in seinem Werk „Zur Diätetik der Seele“ (1838) auf zwei Grundtypen reduziert: ein tätiges Temperament und ein leidendes Temperament. Diese Typen lassen sich auf die Schwestern Rikar beziehen. Maria bändigt ihre Neigungen durch den Willen, Kamilla leidet durch ungesteuerte Hingabe an die Musik. Das Schwesternpaar wird auch in

[737] Ebenda.
[738] Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 162.

deutlicher Analogie zur „Temperamentsphysiognomik“ von Johan Caspar Lavater[739] entworfen, deren Thesen Stifter zumindest durch Ernst von Feuchtersleben bekannt waren. Feuchtersleben beschäftigt sich in *Zur Diätetik der Seele* mit den *Physiognomischen Fragmenten* von Lavater.[740] Lavater entwirft eine physische und psychische Geschlechter-Dichotomie[741], die auch Feuchtersleben übernimmt, die fast vollständig auf Stifters Schwesternpaar zu übertragen ist, wobei Maria den männlichen, Kamilla den weiblichen Part übernimmt.[742] Bartl fasst die physiognomischen Entwürfe von Lavater zusammen, die sich nach ihr in vielen Punkten auf die ungleichen Schwestern anwenden lassen.[743] Kamilla repräsentiert weibliche Eigenschaften: Sie „ist reiner, zarter, feiner, reizbarer, empfindlicher, bildsamer, leitsamer, zum Leiden gebildeter“ als die männliche Maria.[744] Die zarte feminine Schwester wird mit ihrer starken virilisierten Schwester kontrastiert. Somit kann das Schwesternpaar die kulturell codierten Gegensätze von Frau und Mann verkörpern.[745] Bipolarität der Geschlechter ist in der Beziehung der extrem weiblichen, leidenschaftlichen Schwester und der extrem männlichen, vernünftigen, aktiven Schwester sichtbar.

Das Äußere und Innere der Schwesternfiguren symbolisiert das „Wechselverhältnis von Kongruenz und Divergenz“.[746] „Diese Differenz wird jedoch nicht durchgehalten, vielmehr zeigt sich die versteckte Wesensverwandtschaft der Schwestern, die in Camillas Wandlung zur treu sorgenden Gattin und Verwalterin am Ende der Erzählung kulminiert; sogar äußerlich gleicht sie ihrer Schwester an.“[747]

Annäherung der Schwestern

Am Ende der Erzählung nähern sich die ungleichen Schwestern einander an. Kamilla heiratet den vorbildlichen Landwirt Alfred Mussar und wird zu einer glücklichen, gesunden,

---

[739] Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, hrsg. von Christoph Siegerist Stuttgart 1984, S. 23, dort kursiv. Zit. nach Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 155.

[740] Vgl. Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 155.

[741] Lavater: Physiognomische Fragmente, S. 263 ff. Dichotomie der Geschlechter auch bei: Ernst von Feuchtersleben: Zur Diätetik der Seele und andere Schriften, hrsg. von Renate Riemeck. Stuttgart 1980, S. 111.

[742] Vgl. Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 155.

[743] Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 156: „Der Mann fester – das Weib weicher. Der Mann gerader – das Weib schlanker. Der Mann steht – das Weib tritt leis auf. Der Mann schaut und beobachtet – das Weib blickt und empfindet. Der Mann ist ernst – das Weib leicht. Der Mann ist höher und breiter – das Weib kleiner und schmächtiger. Der Mann zäher und roher – das Weib glätter und sanfter. Der Mann brauner – weißer das Weib.“

[744] Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 155.

[745] Vgl. Onnen-Isemann, Rösch: Einleitung, S. 15.

[746] Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 159.

[747] Ebenda.

tätigen Frau, die jetzt fröhliche Melodien spielt. Die praktische Maria rückt näher an den künstlerischen Bereich. Nachdem sie die Ausstattung des Gartens vollendet hat, legt sie einen schönen Wasserbrunnen an, dann schmückt sie das Haus mit Bildern (sie schenkt ihrem Vater ein Gemälde von Guido Reni, S. 383), die eine rein ästhetische Funktion haben und sie heiratet den schwärmerischen Otto. Gehören zu Beginn das Ästhetische – die Sphäre von Kamilla und das Praktische – die Sphäre von Maria zu zwei getrennten Bereiche, so lassen sich die beiden Bereiche gegen Ende mehr und mehr verbinden.[748] So werden „geglückte Übergänge zwischen Ästhetik und Praxis“[749] geschildert, in Bezug auf die Entwicklung von Maria und Kamilla ebenso wie auf die Entwicklung von Otto und Alfred. Auch die jungen Ehemänner lernen Ästhetik und Praxis zu verbinden. Wie Michael Wild betont: „die genannten Antagonismen“ lassen sich „als Bewegung von der romantischen Musik zur Landwirtschaft oder allgemeiner als von der Ästhetik zur Praxis bezeichnen“.[750] Der schwärmerische Otto, der sich anfänglich für Musik und Kunst interessiert, wird zum vorbildlichen Landwirt an der Seite Marias. Michael Wild weist darauf hin, dass der Wandel Ottos an seinem Verhältnis zu Schwestern Milanollo und Rikar ablesbar ist, vor allem seine Beschreibungen der beiden Töchter Rikars sind in Bezug auf seine Person aufschlussreich; sie erfüllen in ihrer Polarität die Funktion, den Erzähler zu charakterisieren.[751] Am Beginn der Erzählung ist er von der melancholischen Theresa Milanollo bezaubert, weiters von der schwermutigen Kamilla fasziniert, letztendlich entwickelt sich seine Liebe zur vernünftigen fröhlichen Maria.

Erstens: Der bodenständige Alfred heiratet die träumerische Geigerin Kamilla und lässt einen wandernden Künstler sehr schöne Abbildungen aller Blumen, die in den Getreiden wachsen, in Wasserfarben verfertigen. Diese Abbildungen ergänzen seine „Sammlung aller Ähren der ganzen Welt“, die einen archivalischen Wert besitzt. Die Reproduktionen der Blumen gehen wegen ihrer Qualität „über das rein Dokumentarische“ hinaus.[752] Alfred kommt von der Landwirtschaft ausgehend zu einem Ausgleich mit der Ästhetik, kann also dem Ich-Erzähler Otto gegenübergestellt werden, der von der Ästhetik

[748] Vgl. Wild: Wiederholung und Variation, S. 78-79
[749] Ebd., S. 79.
[750] Ebd., S. 66.
[751] Vgl. ebd., 65.
[752] Ebd., S. 79.

ausgeht.[753] Ebenso können die beiden Schwestern einander gegenübergestellt werden. Somit werden geglückte Übergänge zwischen Ästhetik und Praxis nicht nur bei den Schwestern, sondern auch bei ihren Ehepartnern realisiert.

Zweitens: Es kommt zu diesem Übergang auch in Bezug auf die Figurenkonstellationen. Die anfängliche Konstellation: die Faszination des schwärmerischen Otto für die leidenschaftlichen Kamilla, die Liebe der bodenständigen Maria zum praktischen Alfred zeigt die Anziehungskraft der verwandten Seelen. Am Ende ist dieses Prinzip in die Idee der Komplementarität umgewandelt. In der neuen Gruppierung wird die Lehre von der Wahlverwandtschaft[754] realisiert: die verschiedenen Substanzen ziehen sich an und es kommt zum chemischen Paradigmenwechsel.[755] Das Wechselspiel zwischen Kohäsion und Attraktion von Stoffen kann auf das Verhältnis der vier Hauptfiguren Maria (A), Alfred (B), Kamilla (C), Otto (D) übertragen werden. In der symbolischen Ordnung sind A und B innig verbunden: sie sind sich ähnlich (praktisch) und seelenverwandt, C und D sind innig verbunden: sie sind sich ähnlich (künstlerisch) und seelenverwandt. A und B repräsentieren das Praktische, C und D repräsentieren das Ästhetische. Während der Umgruppierung wirft sich B zu C – Alfred zu Kamilla und sie bilden ein komplementäres Paar, D wirft sich zu A – Otto zu Maria und sie bilden ein sich ergänzendes Paar. In der endgültigen Gruppierung „ergänzen sich der betrachtende und tätige Mensch".[756] Diese Komplementarität wurde von Stifter erst in der zweiten Fassung der Erzählung konstruiert.[757] In der ersten Fassung verlassen die beiden jungen Männer das Haus der Familie Rikar und es kommt zu keiner neuen Gruppierung. Die beiden Schwestern leben weiterhin gemeinsam im Elternhaus – und sie selbst ergänzen sich als tätiger und betrachtender Mensch. In beiden Fassungen überwindet jedoch die schwesterliche Liebe alle Konflikte. Maria realisiert mit ihrem altruistischen Verhalten die hohen Ideale der Schwesterlichkeit.

---

[753] Vgl. Ebd.

[754] Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Die Wahlverwandtschaften. In: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. München, Wien 1987, Bd. 9, S. 283-529, hier Kapitel 4, S. 319-320.

[755] Vgl.: Martin Stingelin: Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften im Spiegel des Poststrukturalismus. In: Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft, hrsg. von Gerhard Neumann. Stuttgart Weimar 1997, S. 399-411, hier S. 408 .

[756] Nachwort des Herausgebers zu *Zwei Schwestern* in der zitierten Ausgabe, S. 457.

[757] In der ersten Fassung ist der Ich-Erzähler, Otto Falkhaus eindeutig in die melancholische Kamilla, die wiederum Alfred liebt, verliebt, auch wenn er sich am Ende vorstellen kann, nur die praktische Maria zu heiraten. Der tätige Alfred liebt die aktive Maria und macht ihr einen Heiratsantrag, den sie ausschlägt, weil sie ihrer zarten Schwester keinen Schmerz bereiten will.

Schwesterliche Zugehörigkeit

Die Gegensätzlichkeit der Schwestern wird jedoch aufgelöst, indem sie wie zwei Hälften eine Einheit bilden. Andererseits ergeben beide Schwestern das Ideal androgyner Ganzheit, wenn sie „Arm in Arm" gehen, verschmelzen sie zu einem einzigen Wesen.[758] „Die Interaktion der Schwestern entwirft einen Archetypus von Teilnahme und Verschmelzung, der durch weitere topische Figurationen dieses Themenkreises verstärkt wird."[759] Wie Bartl konstatiert, sind die Schwestern „trotz ihrer unterschiedlicher Lebenseinstellung oder trotz ihrer Liebeskonflikte" „stark einander gebunden, was einen Gegentopos zum Motiv der rivalisierenden Brüder oder auch zum politisch fundierten Begriff der Brüderlichkeit sichtbar macht".[760] Die Gegensätzlichkeit der Schwestern wird jedoch aufgelöst, indem sie wie zwei Hälften eine Einheit bilden. Die Bindung der Schwestern bildet in Anlehnung an die Aristophanes-Rede in Platons *Symposion* die *coniunctio* zweier Wesen, die ursprüngliche Einheit zweier Hälften, die nach der ihnen zugehörigen anderen Hälfte suchen müssen, um mit ihr zu einer Einheit zu verschmelzen.[761] Jeder Mensch bzw. jedes Geschlecht ist für sich „nur halb Mensch", wie auch Lavater betont[762], die ursprüngliche Einheit wird bei Stifter im Bund der Schwestern versinnlicht. Die Verbindung der Schwestern und die Geschwisterbeziehung bilden ein „Muster der zwischenmenschlichen Vereinigung", die „die Isolation und Einsamkeit überwindet".[763] Der Ich-Erzähler wie auch Alfred Musar, der Freund der Familie Rikar, sind Einzelkinder und haben keine Eltern mehr, ihre Einsamkeit wird durch das Fehlen der Angehörigen ausdrücklich betont. Das Ideal der schwesterlichen Zugehörigkeit führt zu einer gesellschaftlichen Utopie, zu einer utopischen Heimat; die ideale menschliche Gemeinschaft orientiert sich nach aufklärerischer Tradition (Lessings *Nathan der Weise*) am Vorbild der Familie.[764] Das Bild eines friedlichen, humanen menschlichen Miteinanders wird im Bild der Familie aufgehoben.[765] Eine solche Utopie kann bei Stifter und bei der veränderten Fassung der Erzählung auch als Reaktion auf die Zeitereignisse (Folgen der Französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege,

[758] Vgl. Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 155.
[759] Ebd., S. 154-155.
[760] Ebd., S. 154.
[761] Vgl. ebd., S. 156.
[762] Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente, S. 266.
[763] Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 156.
[764] Vgl. Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 156-157.
[765] Vgl.: Anita Runge: Schweizerische Geschichte in Familiengeschichten: Elisabeth, Erbin von Toggenburg von Benedikte Naubert (1756-1819). In: Christian und Nina von Zimmermann (Hrsg.): Familiengeschichten. Biographie und familiärer Kontext seit dem 18. Jahrhundert, Frankfurt 2008, S. 29-44, hier S. 34-35.

Technisierung und Verstädterung) und insbesondere auf die Märzrevolution 1848 in Wien gesehen werden.[766] Sein pädagogisches Programm, die individuelle Erziehung des Menschen mit dem Ziel einer Harmonie zwischen Geist und Leidenschaften, setzt er der gesamtgesellschaftlichen Veränderung voraus und lehnt radikale politische Umbrüche ab, was als „retardierendes Moment" (Ch. Zimmermann), sogar als „Wirklichkeitsverlust" (A. Glück), interpretiert wird.[767]

Das Ideal einer gesellschaftlichen Evolution durch Erziehung prägt sich in der gegenseitigen Entfaltung der ungleichen Schwestern, die sich zueinander entwickeln und eine zwischenmenschliche Einheit bilden, aus. Im Mittelpunkt von Stifters Erzählung stehen ungleiche Schwesternfiguren und ihre wechselseitige Therapie, somit ist die Ähnlichkeit der Thematik bei Austen und Stifter augenscheinlich.[768] Bei der Sozialisierung und Entwicklung der einen Schwester ist die Rolle der anderen nicht zu unterschätzen, besonders die aktive Schwester unterstützt die leidende Schwester. Maria erkennt aus der grundsätzlichen Wesensverwandtschaft den depressiven Fall ihrer Schwester, der zu Suizidgefahr – was die abgestorbene Fichte symbolisiert - führen kann.[769] Das Porträt der beiden Schwestern ist „eine Fallstudie für die Pathologie und Therapie des Menschen, ein Muster der Depression und Melancholie und deren Heilung."[770] Mit Hilfe von Alfred unterzieht Maria ihre Schwester einer Therapie, die zu ihrer Genesung führt. Stifter bietet ihr zwei Therapiemöglichkeiten an: „die gesellschaftlich-verantwortliche Tätigkeit" von Maria und „eine pädagogisch genutzte

[766] Vgl. Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 157. Bartl betont den Einfluss der Märzrevolution auf Stifter. Die anfängliche Erleichterung über den Rückzug Metternichs, die Lockerung der Zensur und die Tätigkeit Stifters als Journalist für die *Constitutionelle Donauzeitung* weichen schnell der Enttäuschung, was zur abrupten Abreise nach Linz im Mai 1848 führt. Das Jahr 1848 markiert einen deutlichen Bruch in seinem Bewusstsein. Die weiteren Ereignisse und Flucht Ferdinands I. nach Innsbruck führen zu einer sich verstärkenden antirevolutionären Haltung und zu seinem Gegenentwurf des Maßes, der Erziehung und der organischen Evolution jedes sozialen Systems. Vgl. dazu: Alfons Glück: Stifter- Naturreservate und künstliche Paradiese nach 1848. In: Thomas Koebner, Sigrid Weigel (Hrsg.): Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation. Opladen 1996, S. 312-345, hier S. 318.

[767] Vgl. Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 157. Christian von Zimmermann: 'Brigitta' – seelenkundlich gelesen. Zur Verwendung „kalobiotischer" Lebensmaximen Feuchterslebens in Stifters Erzählung. In: Hartmut Laufhütte Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, S. 410-434, hier S. 434. Alfons Glück: Stifter- Naturreservate und künstliche Paradiese nach 1848. In: Thomas Koebner, Sigrid Weigel (Hrsg.) Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation Opladen 1996, S. 312-345, hier S. 331.

[768] Dies bemerkt auch Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 163.

[769] Vgl. Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 162.

[770] Ebd., S. 160.

Kunst, die das klassische Ideal der ästhetischen Erziehung auf die Affektkontrolle des Rezipienten anzuwenden weiß“[771], die die Kanalisierung der Leidenschaften ermöglicht.[772]

Interessant ist im Kontext der Sozialisierung wie auch der wechselseitigen Therapie der beiden Schwestern die Geschwisterreihenfolge, die Stifter in der endgültigen Fassung wechselte. In der ersten Fassung ist Kamilla die ältere Schwester, Rikar stellt sie dem Ich-Erzähler mit den Worten „diese ist meine ältere Tochter Camilla“ vor. Wie Otto bemerkt, „kaum um ein Jahr von ihrer Schwester verschieden, […], schien sie doch viel älter – ja, sie schien sogar verwelkt zu sein, und die großen Augen standen schwermütig in dem verblühendem Angesichte […]“.[773] Man kann hier nicht von der kindlichen Phase der Protagonistin ausgehen, sie scheint für ihr Alter zu reif und zu erfahren zu sein. Maria ist hier die jüngere, vierundzwanzigjährige bodenständige, nach einigen Kritikern ja derbe Schwester, die sich für das Glück ihrer Schwester opfern kann, obwohl sie nicht viel von den ätherischen Dingen, die ihre leidenschaftliche Schwester beschäftigen, versteht.

In der zweiten Fassung ist Kamilla hingegen die jüngere Schwester, die zunächst, noch jugendlich auf sich selbst konzentriert ist, was ihre Mutter als typisch für sehr junge Mädchen hält[774], um zu guter Letzt die gelungene Integration in die Gesellschaft zu realisieren. Maria als „große Schwester“ übernimmt hier „natürlicherweise“ die Rolle der Beschützerin und Pflegerin der „kleinen Schwester“ (wie auch Theresa Milanollo ihrer kleinen Schwester gegenüber) und der Herrin des Hauses, sie erfüllt somit die traditionelle Rolle, die den älteren Schwestern seit der biblischen Martha in kulturellen Leitbildern zugeschrieben wird. Darüber hinaus haben die beiden Schwestern eine Gemeinsamkeit – sie entziehen sich der zeitgenössischen sozialen Rolle der Frau, die sich nur auf Liebe und Mutterschaft begrenzen soll. Maria mit der männlichen Tatkraft und ihrem Geschäftssinn erfüllt eher eine den Männern zugeschriebene Rolle; Kamilla, die sich am Ende in die familiäre Gemeinschaft integriert, vergisst jedoch ihre himmlische Musik nicht und lebt weiterhin auch für ihre Kunst.[775]

---

[771] Ebd., S.162.

[772] Otto glaubt in ihrer Musik auch einen Genesungseffekt zu erkennen: Das Spiel „wurde immer besser und geläuterter, als machte sich doch nach und nach die Kunst geltend, die das menschliche Herz so beseligt und sänftigt, und als dränge sie die Leidenschaft zurück“ HKG 1.6 S. 278.

[773] Adalbert Stifter: Erzählungen in der Urfassung, hrsg. von Max Stefl. Augsburg 1952, S. 73-164, hier S. 144 und S. 157. Maria ist hier 24 Jahre alt, S. 140.

[774] „ Auch haben ja Mädchen in ihren Jahren noch allerlei andere Gefühle, die sie beunruhigen und die wir im Alter wohl belächeln.“ S. 344.

[775] Bezeichnenderweise sind die beiden Heldinnen (immer noch) kinderlos.

Individuelle und gemeinsame Identität der Schwesternfiguren

Die literarischen Figuren verfügen über Eigenschaften, die für menschliche Wesen charakteristisch sind. Man kann somit nicht nur von ihren bestimmten Charakterzügen und ihrer Entwicklung, sondern auch von ihrer Identität sprechen. Stifters Text stellt durchgehend die Frage nach der Identität der jeweiligen Schwester.[776] Wie Sarah Annes Brown in *Devoted sisters* überzeugend zeigt, haben die Schwesternfiguren eine individuelle und eine gemeinsame Identität (*an individual and collective identity*).[777] Dies lässt sich bei den Rikar-Schwestern belegen: Jede der Schwestern hat als Individuum - mit ihrem Aussehen, ihrer Persönlichkeit und ihrer Entwicklung- ihre individuelle Identität. Andererseits erscheinen die Schwesternfiguren oft gemeinsam, sie scheinen wie Zwillinge ähnlich zu sein, sind dazu „ganz gleich" gekleidet, man kann sie voneinander schwer bzw. gar nicht unterscheiden oder sie miteinander verwechseln - kurz, sie haben eine gemeinsame Identität. In Bezug auf das Äußere (Gesichtszüge) als auch auf das Innere (Charakterzüge) werden die Schwesternfiguren durch Ähnlichkeiten, Vergleiche und Gegensätze präsentiert und bewertet, genauso wie reale Schwestern, wie es Elisabeth Frenzel, Helga und Karin Kraus überzeugend vorgeführt haben. Die Identität der einen ist durch Vergleich bzw. Gegensatz mit der anderen konstruiert, in diesem Sinne könnte man auch von einer gemeinsamen Identität sprechen. Die Schwestern Rikar sind wie zwei Seiten einer Medaille. Es verschmelzen sich in ihren Charakteristika einerseits ihre gleichen und gegensätzlichen Eigenschaften, andererseits die geerbten Eigenschaften. Mit zwei Worten, sie sind wie ein Spiegelbild und Gegenbild. Die Rikar-Schwestern figurieren einen „Modellfall der Konstruktion von der Identität im labyrinthischen Wechselspiel von Doppelung und Spaltung, von Gleichheit und Gegensätzlichkeit".[778] Somit können die Schwesternfiguren, wie Doppelgängerinnen „eine Identitätsspaltung ins Bild bringen" oder „jene Inhalte des Unbewussten rehabilitieren, die im bürgerlichen Alltagsagieren verdrängt werden".[779]

Schwestern als Doppelgängerinnen

[776] Dies bemerkt auch Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 158.
[777] Brown: Devoted Sisters, S. 2.
[778] Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 158.
[779] Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 158.

Die äußerliche Ähnlichkeit und die innere Kontrastivität der Schwestern, die sich scheinbar in eine Person vereinen, oder sogar verwechselt werden, verbinden den Schwesternplot mit dem Zwillings- und Doppelgängermotiv. Das Doppelgängertum beruht - wie Elisabeth Frenzel aufzeigt - auf der physischen Ähnlichkeit zweier Personen; dieses Phänomen wird durch reale Personen verkörpert, deren Ähnlichkeit meistens auf Verwandtschaft zurückgeht.[780] Das Doppelgängertum eröffnet heitere bis tödlich-ernste Verwechslungen, Stellvertretungen und Unterschiebungen.[781] Doppelgänger und Doppelgängerinnen waren besonders in der Romantik populär – (z. B. *Prinzessin Brambilla* und *Elixiere des Teufels* von E. T. A. Hoffmann) -, wie auch in der Literatur der Biedermeierzeit nicht selten (Anette von Droste-Hülshoff, *Die Judenbuche*). Mit dem Doppelgängertum ist wiederum die Spiegelmetapher verbunden, denn ein Spiegelbild kann als Doppelgänger erscheinen und gelten. Das Spiegelbild, wie auch Porträt, Traumbild, Schatten, sind „überlieferte Medien der Doppelungen des Ichs".[782] Adalbert Stifter wie auch seine Zeitgenossin Anette von Droste-Hülshoff verbinden in ihren Texten die Schwestern- und Spiegelbildthematik. In der Ballade *Die Schwestern* von Droste versucht eine Schwester ihre verstorbene Schwester im Wasserspiegel zu finden, in dem natürlich ihr eigenes Spiegelbild erscheint, das sie jedoch an ihre verstorbene Schwester erinnert.[783] In Stifters frühen Erzählung *Feldblumen* taucht eine verlorene Schwester und dunkle Doppelgängerin der Geliebten des Ich-Erzählers auf. Interessant ist dabei, dass er diese Zwillingschwester zum ersten Mal im Spiegel sieht. Er sieht also eine Doppelgängerin seiner Geliebten, die ihn zusätzlich in der verdoppelten Form, im Spiegel begegnet. Auch in Stifters *Zwei Schwestern* begegnen wir die Schwesternfiguren, die - wie Doppelgängerinnen - als äußere Spiegelbilder und innere Gegenbilder konstruiert werden**.**

Im Kontext des Doppelgängertums betont Elisabeth Frenzel, dass die Literatur sehr oft die Geliebte verdoppelte und dabei gern entgegengesetzte Charakterzüge auf zwei Frauen von ähnlichem Äußeren" verteilte, die einem Mann zur Wahl stehen.[784] Beide Frauenfiguren werden als „begehrenswert und gleichwertig" dargestellt, wenn auch

[780] Elisabeth Frenzel: Doppelgänger, In: Dieselbe: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 2008, S. 92-112, hier S. 92.
[781] Frenzel: Doppelgänger, S. 93.
[782] Frenzel: Doppelgänger, S. 99.
[783] Darauf komme ich noch zurück.
[784]Frenzel: Doppelgänger, S. 96.

„manchmal von entgegengesetzten Temperament“.[785] Laut Frenzel löst die gleichzeitige und gleich starke Neigung zu zwei Frauen im Mann ein „Schwanken zwischen den beiden meist gegensätzlichen oder doch unterschiedlichen Objekten seines Begehrens“ aus, von denen er „keines aufgeben und die er am liebsten in einer Person vereint sehen möchte“; „eine Konfrontierung beider bringt oft eine spontane Entscheidung des Mannes oder auch eine Katastrophe aus - Nebenbuhlerschaft“.[786] Psychoanalytische Erkenntnisse, mit der Traumdeutung und der Psychopathologie des Alltagsleben von Freud, komme zu folgendem Schluss: „Zwei Frauen sind es, ohne zu wissen die gleiche Person, die pathologisch in gegensätzliche Charaktere aufgespalten wurde“[787], der Held liebt also in beiden nur eine.
In dieser Doppelliebe, wo ein Mann eine auf zwei Frauen verteilte Zuneigung gleichzeitig aufweist, tauchen überraschend oft - ebenso im Leben der Dichter um 1800 und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie auch in der Literatur dieser Zeit - Schwesternpaare auf.[788] Man kann hier diese Doppelneigung von zwei Autoren zu zwei Schwestern nennen, wie Friedrich Schillers Doppelliebe zu den Schwestern Caroline und Charlotte von Lengefeld, der späteren Schwägerin und der späteren Frau des Dichters, die als Caroline von Wolzogen und Charlotte von Schiller bekannt sind[789], oder die Doppelneigung von Nikolaus Lenau zu den Schwestern Maria und Margarethe Winterhalter.[790]

Auch in Stifters Text ist von einer Doppelneigung des Ich-Erzählers zu zwei Schwestern die Rede. In der ersten Fassung könnte man von seiner gleichzeitigen Doppelliebe ausgehen: obwohl er seine Neigung zu Kamilla ausdrücklich äußert: „ich faßte nämlich eine äußerst heftige Neigung zu dem Mädchen [Kamilla] – ich begriff mich selber nicht mehr“[791] und seine Faszination bis zum Schluss erhalten bleibt, kann er in der letzten (spontanen bzw. pragmatischen) Äußerung - gemäß der zeitgenössischen Vorstellung - nur die vernünftige Maria heiraten, und sie somit sanft, d. h. nicht leidenschaftlich lieben.

---

[785] Frenzel: Mann zwischen zwei Frauen, In: Dieselbe: Motive der Weltliteratur, Stuttgart 2008, S. 489-500, hier S. 494.
[786] Frenzel: Mann zwischen zwei Frauen, S. 489.
[787] Frenzel: Mann zwischen zwei Frauen, S. 500.
[788] Frenzel macht darauf aufmerksam: Mann zwischen zwei Frauen, S. 494
[789] Vgl. dazu: Jörg Aufenanger: Schiller und die zwei Schwestern. München 2005 und der Film *Die verliebten Schwestern* (2014). Auch diese Schwestern sind gegensätzlich: Caroline erscheint als Autorin und leidenschaftliche Geliebte; Charlotte als ruhige, weise, zuverlässige Ehefrau. Ihre Schwesternbeziehung zwischen Solidarität (sie hatten einen Schwur, dass sie sich nie trennen), Gegensätzlichkeit der Charaktere und Rivalität um Schiller kann als reales paradigmatisches Modell der Schwesternpaare dienen.
[790] In Peter Härtlings Roman *Niembsch oder der Stillstand* (1964) dargestellt. Elisabeth Frenzel macht darauf aufmerksam: Mann zwischen zwei Frauen, S. 489-500, hier S. 494.
[791] Adalbert Stifter: Erzählungen in der Urfassung, hrsg. von Max Stefl, Bd. 3, S. 157.

In der zweiten Fassung kommt es explizit zum Wechsel zwischen beiden Schwestern als seinen Liebesobjekten. Am Anfang ist seine Sympathie zur leidenschaftlichen Geigerin augenscheinlich, seine „heftige Neigung" wird jedoch gemildert, die oben zitierte Liebeserklärung ist gestrichen, im Laufe der Handlung wendet er sich immer mehr Maria zu. In diesem Kontext ist die folgende Bemerkung von Frenzel aufschlussreich: „Im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzt sich die Tendenz durch, die beiden zur Wahl stehenden Frauen zu Trägerinnen gegensätzlicher Prinzipien zu machen."[792] Auch in Stifters Text verkörpern die ungleichen Schwestern gegensätzliche Prinzipien: Gefühl/Leidenschaftlichkeit versus Verstand/Selbstdisziplinierung, Ästhetik contra Praxis - und die Wahl der vernünftigen aktiven Schwester weist auf die Entscheidung des Helden (und des Autors) für das Prinzip der Vernunft hin.

Die These von Sarah Annes Brown, dass die Wahl zwischen den Schwestern *(„the choice between the sisters"*) die Wahl des Autors bzw. der Autorin, des männlichen Protagonisten (und des Lesers und der Leserin) zwischen zwei Lebensweisen bzw. Prinzipien symbolisieren kann, lässt sich hier bestätigen. Die Sympathie des Autors und des Ich-Erzählers lag in der ersten Fassung ausdrücklich auf der Seite der leidenschaftlichen Violinistin. Der Ich-Erzähler, verliebt in Kamilla, verlässt in der letzten Szene das Rikar-Haus, aber gemäß der bürgerlichen biedermeierlichen Vorstellung einer bürgerlichen Ehe, kann er sich vorstellen, nur die praktische Maria zu heiraten. Diese Vorstellung, dass nur eine Ehe ohne Leidenschaft eine dauerhafte Ehe ist, ist nach Wolfgang Lukas für diese Epoche und für die Novellistik typisch. In der zweiten völlig überarbeiteten Fassung, die Stifter nach den Ereignissen von 1848 hat und als einzige unter allen Erzählungen unter einem anderem Titel herausgegeben hat, wendet sich die Sympathie Stifters und seines Protagonisten von der melancholischen Künstlerin zur praktisch-vernünftigen Schwester.

Die realen und metaphorischen Verwandtschaftsbeziehungen in Zwei Schwestern

In Stifters Texten koexistieren und überlagern sich zwei Verwandtschaftssysteme: ein reales und ein metaphorisches, die Marianne Wünsch am Beispiel von *Hochwald* vorführt.[793] Die Erzählung *Zwei Schwestern* befasst sich mit den biologischen und metaphorischen Verwandtschaften sowie mit den Wahlverwandtschaften. Auf der Ebene der biologischen

[792] Frenzel: Mann zwischen zwei Frauen, S. 494-95.
[793] Vgl. Wünsch: Normenkonflikt, S. 312.

Verwandtschaft steht eine Kernfamilie im Zentrum mit dem vertikalen Eltern-Töchter-Verhältnis und der horizontalen Schwesternbeziehung. Auf der Ebene der biologischen Verwandtschaft gehören die Ehepartner Rikar und die Schwestern Rikar sowie ihr als Jüngling verstorbener älterer Bruder. Eine andere biologische Familie bilden zwei geniale Geigerinnen, die Schwestern Milanollo. Darüber hinaus gibt es zwei ledige junge Männer, die Einzelkinder und Waisen sind: Alfred Mussar, der seit Jahren mit der Familie Rikar befreundet ist und selbst keine Angehörigen hat; der Ich-Erzähler, Otto Falkhaus, der zum Freund von Rikar in Wien wird, besitzt keine Herkunftsfamilienmitglieder mehr, er ist früh verwaist, sein Onkel, der ihn erzogen hatte, und seine Tante, die ihm ein Landhaus vererbte, sind bereits verstorben.

Auf der Ebene metaphorischen Verwandtschaft steht das Verhältnis der Familie Rikar zu den beiden fremden Männern, die als Angehörigen dieser Familie aufgenommen werden, weil, wie die Mutter Rikar sagt, sie „uns allen gleich lieb“ sind und sie daher „ein Recht“ haben, „zu uns zu gehören“ (S. 352), und somit zu metaphorischen Familienmitgliedern werden. Auf der Ebene der zwischengeschlechtlichen Verwandtschaft stehen die Beziehungen zwischen den sich anziehenden verwandten Seelen (Otto sagt über Maria: „Ihr klares, gerades Herz hatte sich so schön an das meine gewendet, was sie sagte und tat, war mir so zugeartet und verwandt, daß mir jetzt, da ich unter andern Menschen herumwanderte, war, als hätte ich meine Heimat, als hätte ich Vater, Mutter und alles verlassen.“ S. 376) und gegensätzlichen sich komplementär ergänzenden Naturen (Alfred und Kamilla). Stifter schildert hier ein Partnerwahlverhalten, das entweder verwandte gleichgestimmte Seelen verbindet, oder gegensätzliche Persönlichkeiten komplementär anzieht. Maria und Alfred als unproblematische ausgeglichene Figuren mit ähnlichem festen Charakter und gleichen landwirtschaftlichen Interessen sind gleichgestimmte verwandte Seelen. Die leidenschaftliche Kamilla fühlt sich zum bodenständigen Alfred hingezogen, der sie komplementär ergänzt.

Aber auch auf der vertikalen und horizontalen Achse der biologischen Familie entstehen metaphorische Verbindungen. Maria übernimmt die Rolle des Vaters, indem sie für den Unterhalt der Familie sorgt. Andererseits wird Rikar zum Kind, als er krank und depressiv die Pflege und Unterstützung der Tochter braucht. Der Schwester gegenüber übernimmt Maria die Rolle des Vaters, indem sie dem von ihr abgewiesenen Alfred Kamilla „überreicht“, wie auch die Rolle der Mutter, indem sie ihrer Schwester bequeme Zimmer

einrichtet. In dieser Erzählung liegt – anders als im *Hochwald* und den anderen Texte der Epoche - der Fokus und die evaluative Präferenz auf den Protagonisten der Kindergeneration, die sich durchsetzen bzw. behaupten können. Diese Erzählstruktur mit der Präferenz der jungen Generation war eher für die Texte der Goethezeit typisch.[794] Die jungen Protagonistinnen wählen ihren Lebensweg und ihre Partner frei und selbständig, der Erotikpartner ist – im Gegensatz zu *Hochwald* und anderen Texten der Zeit - kein „Äquivalent des Vaters".[795] Die Tochter ist keine „Verlängerung" des Vaters, wie dies Marianne Wünsch zufolge im *Hochwald* der Fall war.[796] Es wird hier die horizontale Achse der Familie betont; in den vertikalen Beziehungen: in den Geschwisterbeziehungen und Partnerbeziehungen liegt die Präferenz des Textes. Man kann hier auch nicht von inzestuös-indogamen Zügen oder vom Endogamiemodell ausgehen, das in Stifters anderen Texten gerne hervorgehoben wurde.[797] Somit kann man auch nicht von der „Bewahrung von Machtverhältnissen" des Vaters, sprich der patriarchalen Ordnung, und der „Konstanz der Ordnung" (die nächste Generation wird sein, was schon war), sprechen.[798] Es geht hier um die Entwicklung und Evolution der nächsten Generationen, der „blühenden Schar der Kinder"(*Zwei Schwestern*, S. 386), die Eigenschaften der starken Maria und nicht des schwachen und melancholischen Großvaters erben.

Die Familienverhältnisse stehen im Mittelpunkt der Geschichte, dabei hat die Herkunftsfamilie eine durchaus positive Wirkung auf deren Mitglieder, der melancholische Vater und die melancholische Schwester werden durch ihre Angehörigen einer Therapie unterzogen, insbesondere die Schwesternbeziehung wird mit positiven Eigenschaften der Solidarität und des Zusammenhaltes verbunden. Auch in dieser Erzählung beschäftigt sich Stifter mit der essentiellen Problematik seiner Studien: mit der Einbindung des Menschen in eine Familie, mit der möglichen Therapie ererbter Eigenschaften sowie mit der Problematik der Leidenschaft und deren möglicher Therapie sowie auch mit dem Einfluss der Erziehung auf den Menschen.[799]

Der Ich-Erzähler, der als einsamer Wanderer verödete Landschaften durchwanderte, träumt, Teil einer Familie zu sein und Angehörige zu haben: „ich fühlte erst jetzt recht

[794] Wünsch: Normenkonflikt, S. 333.
[795] Vgl. Ebenda.
[796] Ebenda.
[797] Vgl. Ebenda.
[798] Vgl. Wünsch: Normenkonflikt, S. 334.
[799] Darauf weist Andrea Bartl hin: Ungleiche Zwillinge.

lebendig, wie lieb und wie hold es sei, einer Familie anzugehören, dergleichen ich früher nicht gehabt hatte und jetzt auch nicht hatte.“ (S. 372). Nach Irmscher beklagt Stifter „die Absonderung des Menschen vom Menschen“ und fordert stattdessen „die Einbürgerung des Subjektivisten in die bestehende Gemeinschaft“[800], in die Familie: „Die Familie ist es, die unsren Zeiten nottut […] Auf der Familie ruht die Kunst, die Wissenschaft, der menschliche Fortschritt, der Staat“, sagt der Freiherr von Risach im *Nachsommer.* Dabei schildert der Autor selten eine (patriarchalische) Großfamilie, die auch das Dienstpersonal mit einschließt; solche Gesellschaftsformen hat er eher in einem gesichtsleeren Raum wie der ungarischen Steppe (*Brigitta*, hier eher die Titelheldin als Patriarch der Großfamilie) oder in mittelalterlicher Zeit angesiedelt (*Witiko*).[801] Stifter gestaltet nicht nur „traditionelle“ Kernfamilien, sondern auch andere Formen von Wohn- und Familienverhältnissen. So wären die „Schwesternwohngemeinschaft“ im *Hochwald*, wie auch das Zusammenleben der Nebenfiguren Gerardo und seiner Schwester in *Zwei Schwestern* zu nennen:

> „Mir kam das Zusammenleben dieses Geschwisterpaares fast lieblich vor. Ich hatte nicht gefragt, ob auch noch eine Mutter, ein Vater oder beide oder sonst jemand in dem Häuschen wohne. Ich konnte mir nicht anders vorstellen, als daß nur diese zwei da wohnen, daß das Häuschen äußerst reinlich gehalten werde, daß sie mit ihrer silberklaren Stimme öfters singe, daß er sie gutmütig behandle und daß sie sehr glücklich zusammen seien.“ (S. 37).

Auch „die Forderung, der Vorfahren pietätvoll zu gedenken“, tritt nach Irmscher in vielen Erzählungen auf.[802] In *Zwei Schwestern* ist das Gedenken des Urgroßvaters der Schwestern noch so lebendig, dass die Mädchen ihn Großvater nennen; auch Maria ist seine Nachfolgerin in der Tradition der Kultivierung des Gartens, somit ist der Urgroßvater ein Vorbild zum Nachahmen für die Nachkommenschaft (*aemulatio patri*). Irmscher betont mit der Pietät gegenüber den Vorfahren (und der Vergangenheit) die vertikale Achse der Familie (Vorfahren-Nachkommenschaft; Eltern-Kinder), er übersieht aber - wie zumeist die Forschung – die Bedeutung der horizontalen Achse der Familie bei Stifter – die Geschwisterbeziehungen. Bei Stifter wird die Bedeutung der Geschwisterbindung ausdrücklich hervorgehoben, in seinen Texten werden sehr oft Geschwisterbeziehungen, insbesondere Schwesternrelationen dargestellt. Bereits in den frühen *Feldblumen* spielen Geschwisterbeziehungen und Ziehgeschwisterbeziehungen eine wesentliche Rolle (Angela

[800] Irmscher: Adalbert Stifter, S. 125.
[801] Vgl. ebenda.
[802] Irmscher: Adalbert Stifter, S. 128.

und ihre negative Zwillingsschwester, die russische Fürstin; Ziehbruder und Ziehschwester von Angela). In *Zwei Schwestern* bilden die beiden Schwestern Rikar den Mittelpunkt der Familie, die Betonung des Vaters in der endgültigen Fassung kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass er – wie auch die Mutter – passive Persönlichkeiten sind, die zu den Geschehnissen kaum beitragen. Stifter schildert hier keineswegs das Bild der patriarchalischen Familie, in der der Vater über das Leben der Töchter entscheidet. Die beiden Schwestern entscheiden frei über ihre zukünftigen Männer, Maria ist für den Erwerb des Lebensunterhaltes der ganzen Familie verantwortlich. Die Schwestern stehen jenseits der traditionell-bürgerlichen „weiblichen" Charakteristika höherer Töchter (die sich nur mit Handarbeiten beschäftigen) und verfügen über „männliche" Eigenschaften wie Entschlusskraft, Geschäftssinn, Tatkraft[803] (Maria) oder die geniale Begabung eines freien Künstlers (Kamilla). Mit der Darstellung der Figuren, die jenseits gesellschaftlicher Normen und normativer Vorstellungen stehen und ganz bewusst geschlechtsspezifische Handlungsparameter überschreiten, wäre die Auflösung der Geschlechtsrollengrenzen zumindest potentiell möglich.[804] Andererseits kann das gegensätzliche Schwesternpaar die Dichotomie der Geschlechter symbolisieren, indem die aktive, starke Schwester die Partei des männlichen Beschützers, Ernährers und Mentors für die zarte, emotionale, extrem „weibliche" Schwester übernimmt. Somit kann die Gegenüberstellung der ungleichen Schwestern die normative Kontrastivität zwischen den Geschlechtern veranschaulichen.

Zusammenfassung

Das Ideal der Familienverhältnisse wird in *Sense and Sensibility* und in *Zwei Schwestern* am Ideal der Schwesternrelation dargestellt. Mit der Beziehung der beiden gegensätzlichen Schwestern wird eine therapeutische Hoffnung verbunden, „in der Kopplung von biologischer Schwesternschaft und ethischer Schwesterlichkeit, von tätiger Vernunft und Leidenschaft liegt das Potential, die autodestruktiven Faktoren einzudämmen".[805] Nicht (nur) die Liebe eines Mannes, die in der bisherigen Forschung allzu sehr hervorgehoben wurde, sondern vielmehr die Liebe einer Schwester und der ganzen Familie ermöglicht den Prozess der Therapie und der Sozialisierung. Man kann die

[803] Dies bemerkt auch Schmidt: Das domestizierte Subjekt, S. 14.
[804] Vgl. Schmidt: Das domestizierte Subjekt S. 14.
[805] Bartl: Ungleiche Zwillinge, S. 156.

Ähnlichkeit des Handlungsverlaufs bei Austen und Stifter nicht übersehen. Marianne Dashwood und Kamilla Rikar durchlaufen eine innere Entwicklung von der leidenschaftlich-jugendlich-egozentrischen Phase zur erwachsenen-reifen-sozialisierten Phase. In beiden Fällen stehen ihnen hilfsbereite Schwestern zur Seite, die mit ihrer Solidarität und Liebe den Wandel unterstützen. Die Rolle der Schwesternbeziehung und der Familie wird in beiden Texten positiv bewertet. Auch wenn Marianne ihre *sensibility* von ihrer Mutter und Kamilla ihre Melancholie von ihrem Vater geerbt hat, lässt sich dieses negative Erbe überwinden. Die Schwesternbeziehung und die Familie sind alles, was an Gutem auf der Erde ist, ganz nach dem zeitgenössischen positiven Leitbild des Biedermeiers.

4.2 Madonna und Magdalena

4.2.1 Modellbeschreibung

„Die literarischen Weiblichkeitsimaginationen um 1800 pendeln zwischen den Extremen der Hexe und Heiligen“[806], Madonna und Magdalena, Engel und Dämon, ein Modell der Aufspaltung der Weiblichkeit, das sich im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr befestigt. Die Opposition von asexueller Unschuld und sexueller Verführung kann anhand der Figuren zweier ungleicher Schwestern dargestellt werden, von denen eine Schwesternfigur das Prinzip der Keuschheit und der asexuellen Mütterlichkeit, die andere das Prinzip der weiblichen Sinnlichkeit und Sexualität repräsentiert. „Sie gelten als engelhaft-ätherisch und dämonisch-sinnlich, als mütterlich und gefährlich. Jede dieser Rollen verweist dabei implizit auch immer auf ihr Gegenteil“[807], und diese Rollen übernehmen überraschend oft gegensätzliche Schwestern. Die These, dass die „zutiefst beunruhigende Ambivalenz in den Weiblichkeitskonzeptionen“[808] die ungleichen Schwestern verkörpern, soll im Folgenden auf der Grundlage von Textanalysen überprüft werden. Dieses Kapitel soll belegen, dass die Dichotomie engelhafte/asexuelle Madonna versus dämonische/sexuelle Magdalena anhand der Figuren der ungleichen Schwestern in vielen Erzähltexten von Frauen wie auch von Männern vorkommt.

[806] Silke Arnold-de Simine: Leichen im Keller. Zu Fragen des Gender in Angstinszenierungen der Schauer- und Kriminalliteratur (1790-1830). St. Ingbert 2000, S.306.
[807] Ebenda.
[808] Ebenda.

Im Zusammenhang mit der Festschreibung der Geschlechtscharaktere nahm die Schwesternbeziehung, die in der Aufklärungszeit die Harmonie und Humanität symbolisierte, andere Qualitäten an.[809] In den Schwesternfiguren „verschränken sich Stereotypen aus dem Weiblichkeitsdiskurs des 19. Jahrhunderts“[810], wie die Einordnung der Frau entweder als Heilige oder Hure, asexuell kontra sexuell, keusche Madonna oder erotische Verführerin. In der literarischen Weiblichkeitsdarstellung ist die dichotome Polarität sichtbar: Die Frau wird als „Symbol der Sinnlichkeit, Sexualität und Sünde“, wie auch „der Keuschheit, Liebe und der Erlösung, der Reinheit“ gestaltet.[811] Diese dichotome Symbolstruktur von Leben und Erlösung einerseits und Sündhaftigkeit, Tod und Verderben andererseits verknüpft sich mit der Aufspaltung des Frauenbildes zwischen der Reinheit symbolisierenden heiligen Jungfrau bzw. Mutter und der diabolischen, sexualisierten Frau, der ‚Hure‘.[812] In diesem Dualitätsprinzip zeigt sich deutlich die simplifizierte Darstellung der Frau, die Trennung von Gut und Böse, von Sexualität und Keuschheit erfolgt ohne Schattierung[813], die Frau wird entweder als Heilige oder Hure gesehen, der *Femme fatale* wird die *Femme fragile* – Inbegriff der unschuldigen Reinheit - gegenübergestellt. Diesen „polaren und paradoxen Identifikations- und Identitätsangeboten“[814] entsprechen die ungleichen Schwesternfiguren.

Die engelhafte Madonna und die dämonisch-sinnliche Magdalena, die die ungleichen Schwesternfiguren repräsentieren, dienen als Modell der Aufspaltung der Frau und der Liebe. Dieser Gegensatz, der in der schönen Literatur immer wieder auftaucht, kann – was bisher kaum untersucht wurde - symbolisch anhand zweier Schwesternfiguren dargestellt werden. Die ungleichen Schwesternfiguren repräsentieren einen Engel und einen Dämon, und natürlich ist der Engel asexuell, geschlechtslos, sinnenlos, moralisch, fromm und gut, der Dämon hingegen ist sexuell, sinnlich, unmoralisch, gottlos und böse[815]. „Aufgrund der ihnen zugeschriebenen Nähe zum Teufel“ werden die sinnlichen Magdalena-Gestalten (ebenso wie

[809] Onnen-Isemann, Rösch: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Schwestern, S. 15.
[810] Rösch: Die unzärtlichen Schwestern, S. 63.
[811] Frau/Jungfrau. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole, hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar 2012, S. 132-134, hier S. 132.
[812] Vgl. ebenda.
[813] Vgl. Gerhard Nigler: Das Motiv der „femme fatale“. Ein komparistischer Beitrag zur Entwicklung und zum Höhepunkt des literarischen Motivs der „femme fatale“ im französischen, englischen und deutschsprachigen Symbolismus. Innsbruck 1985, S. 15.
[814] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 306.
[815] Ähnlich bei Lehmann: „Clarissa ist der Engel, also asexuell, fromm und ehrlich. Lovelace ist der Teufel, darum sinnlich, gottlos und verlogen.“ Lehmann: Das Modell Clarissa, S. 23.

die Hexe) „zu Symbolgestalten des Dämonischen“[816], während die unschuldigen Madonnen den Engeln gleichen.

Das Modell der Madonna und Magdalena: Sexuelle/verführerische und asexuelle/mütterliche Schwester wird in einen typischen Handlungsverlauf in ein Handlungsschema eingebettet. Diesem Handlungsschema liegen die folgenden wesentlichen *moves* (Hauptzüge) zugrunde: Die sexuelle/verführerische Schwester erlebt große Liebe/Liebeleien. Die asexuelle/mütterliche Schwester heiratet und wird Mutter. Die sexuelle/verführerische Schwester wird unglücklich/scheitert/stirbt. Die asexuelle/mütterliche Schwester lebt glücklich weiter.

Dabei lassen sich die Oppositionsparadigmen als Figuren- und Werteoppositionen nach Umberto Eco zusammenfassen. Die Figurenopposition bilden: Asexuelle Schwester-sexuelle Schwester, Madonna – Magdalena, Heilige - Hure, Gattin-Hausfrau-Mutter – Geliebte, deren folgende Werteoppositionen entsprechen: Unschuld – Sinnlichkeit, A-Sexualität – Sexualität, Seelenliebe – Sinnenliebe, Keuschheit – Verführung, Tugend – Lust, Kindlichkeit – Weiblichkeit, (Jungfräuliche) Mutterschaft – Kinderlosigkeit.

Man kann die Figurenoppositionen als Korrespondenz- und Kontrastrelationen nach Manfred Pfister folgendermaßen zusammenfassen:

Die asexuelle Schwester	Die sexuelle Schwester
+ weiblich	+weiblich
+ jung	+ jung
+ keusch	- keusch
+ unschuldig	- unschuldig
+ kindlich	- kindlich
+ mütterlich	- mütterlich
+ zart, sanft, schwach	- zart, sanft, schwach
- sinnlich	+ sinnlich
+ passiv	- passiv
- künstlerisch	+ künstlerisch

Meine These ist, dass viele Erzähltexte, die die Opposition von Unschuld und Sinnlichkeit anhand der Figuren zweier ungleicher Schwestern darstellen, trotz Abwandlungen einzelner Elemente im Wesentlichen diesem Handlungsschema folgen.

[816] Frau/Jungfrau. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole, S. 133.

Diesem Modell folgen viele Erzähltexte des 19. Jahrhunderts, unter denen ich den Roman „Magie der Natur“ von Caroline de la Motte Fouqué einer detaillierten Analyse unterziehe.

4.2.2 Madonna und Magdalena: Vorbilder des Modells

Als Vorbild der engelhaften asexuellen Mutter dient die Jungfrau Maria, die Muttergottes. Die Figur der ätherischen Jungfrau Maria gilt als Sinnbild der Keuschheit, „der göttlichen asexuellen Liebe und Erlösung“.[817] Maria dient als Erlöserin der Menschheit, im Gegensatz zu Eva; die marienhaften Erlöserinnenfiguren sind Nachfolgerinnen der Jungfrau Maria, insbesondere in der Romantik wird der Geliebten die Rolle der Erlöserin zugeschrieben.[818] „Als Gnadenjungfrau ist Maria ein Sinnbild des Sieges über den <bösen>“; „ [v]on ihr abgeleitet ist die Idee der körperlosen, ätherischen, nicht-essentiellen Muse, Mittlerin und Engelsgestalt“. [819] Maria fungiert als „ Vollendung zeitloser, undifferenzierter, unsterblicher Schönheit und Seligkeit, als Allegorie für den Sieg über den Tod, und als Verheißung ewigen Lebens- gerade weil ihr Materialität oder Körper in der mythischen Konstruktion von Anfang an fehlen.“[820] Maria wird als gehorsames Mädchen geschildert, das die Verkündung des Engels duldsam annimmt, in den Evangelien wird ihr Schweigen betont, das als Symbol der Weisheit und der Gefühlsbeherrschung[821] gilt. Maria verbindet als jungfräuliche Mutter die Keuschheit mit der Mutterschaft; Reinheit kann als Garant eines Ideals oder einer kulturellen Ordnung gelten.[822] „Der Kult der Marienverehrung kann als Abwehr der Todesbedrohung und als Negierung der weiblichen Geschlechtlichkeit gelesen werden und genau in diesem Sinne ist auch die Stilisierung der Romanheldin zur himmlischen Schönheit aufzufassen“, wenn „die ästhetische Betrachtung den sexuellen

[817] Frau/Jungfrau. In: Metzler Lexikon der literarischen Symbole, hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob, 2. Aufl. Stuttgart Weimar 2012,. S. 133. Vgl. Mt 1-2; Lk 1-2.
[818] Z. B. Bianca in Eichendorffs Erzählung Das Marmorbild. Vgl. ebenda.
[819] Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994, S. 102.
[820] Ebd., S. 103.
[821] Vgl. Schweigen/Stille. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole, hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar 2012, S. 389-391. Verstummen symbolisiert auch Intensität von Gefühlen: „Was sagt Cordelia nun? Sie liebt und schweigt“ , Cordelia in „King Lear“, I, 1; Vgl. ebenda, S. 390.
[822] Vgl. Frau/Jungfrau. In: Metzler Lexikon der literarischen Symbole, hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar 2012, S. 133. Die Jungfräulichkeit steht z. B. sinnbildlich für die sittliche Integrität des Bürgertums gegen einer moralisch verderbten Aristokratie.

Aspekt der weiblichen Existenz“ ausgrenzt.[823] In dem „Konstrukt Madonna“ begegnen wir „dem Phantasma unvergänglicher und unzerstörbaren Schönheit“, diese Schönheit ist „überindividuell und entwirklicht, ihr Körper ist geschlechtslos, d. h. gereinigt von der weiblichen Sexualität“.[824]

Das „Konstrukt Madonna“ geht in der ästhetischen Funktionalisierung zum „Ort der Kommunikation der Männer untereinander und zwischen den Männern und Gott“[825] auf. Das Vorbild der asexuellen Madonna, wie auch der sinnlichen Magdalena, konzentriert sich – ein typisches Merkmal - auf die Rolle der Frau im Verhältnis zu den Männern: Zu ihrem/n Geliebten, ihrem Mann, dem Vater ihrer Kindern, wie auch zu dem (meistens männlichen) Kind, nicht auf die biologischen und emotionalen Verhältnisse zwischen den Frauen, die immer am Rande des Interesses standen. Marias Beziehungen mit ihren verwandten Frauen, wie mit ihrer Mutter Anna, werden in den Evangelien ebenfalls nicht berücksichtigt. Als Ausnahme dient die detaillierte Beschreibung des Treffens Maria mit ihrer Cousine Elisabeth, die hier somit vertretend für ihre Schwester gelten kann. Diese Textpassage zeigt, dass die beiden Cousinen eine enge familiäre und emotionale Beziehung bindet, denn Maria, die bereits guter Hoffnung ist, macht sich auf einen längeren Weg in die Berge, um Elisabeth, die ebenfalls schwanger ist, zu besuchen.

Als Gegenbilder der Jungfrau Maria und Vorbilder der Sinnlichkeit und Sexualität gelten Eva aus dem Alten Testament und Maria Magdalena aus dem Neuen Testament. Eva widersetzt sich dem göttlichen Gebot: Dieser Verstoß bewirkt die Vertreibung aus dem Paradies. Andererseits kann ihr Akt als emanzipatorisch betrachtet werden, denn er bewirkt auch Erlangung von Wissen und (sexueller) Erkenntnis.[826] In der biblischen Schöpfungsgeschichte wird die Verführung Adams durch Eva „zum Symbol des ruinösen Einflusses der Frau“ auf den Mann.[827] Zwar ist die Verführerrolle auf zwei Figuren, Eva und den Teufel, verteilt, aber Eva ist „Sprachrohr des Bösen gegenüber dem Mann, der als das

[823] Rita Morrien: Sinn und Sinnlichkeit. Der weibliche Körper in der deutschen Literatur der Bürgerzeit. Köln, Weimar, Wien 2001, S. 291.
[824] Ebenda. Zum Konstrukt Madonna vgl.: Ida Magli: Die Madonna – Die Entstehung eines weiblichen Idols aus der männlichen Phantasie. München, Zürich 1990, S. 166f.
[825] Ida Magli: Die Madonna – Die Entstehung eines weiblichen Idols aus der männlichen Phantasie München Zürich 1990 S. 100.
[826]Darauf verweist Gerhard Nigler hin. Gerhard Nigler: Das Motiv der „Femme fatale“, S. 11. („[…] gingen den beiden die Augen auf und es wurde ihnen bewußt, daß sie nackt waren“; 1 Mose, 3, 19).
[827] Frenzel: Die dämonische Verführerin. In: Dies.: Motive der Weltliteratur. Stuttgart 2008, S. 760-774, hier S. 761.

Opfer ihrer Überredung erscheint“.[828] „Dieses sinnfälligste Beispiel für die Frau als Verführerin“, das noch durch andere Figuren des Alten Testaments gezeigt wird - des Potiphars Frau und Joseph, Dalilas Verrat an Simson, „bildete trotz der wesentlich anderen Haltung der Evangelien gegenüber der Frau in der christlichen patristischen Literatur die Grundlage für die Einordnung der Frau als rein sexuelles und daher sündhaftes Wesen“; zu dieser Auffassung trug noch die frauen- und ehefeindliche Haltung des Apostels Paulus wesentlich bei.[829]

Im Neuen Testament dient Maria Magdalena (auch Magdalena genannt) ebenfalls als Vorbild der Verführerin, die jedoch letztlich ihre Sünden büßt. Sie ist somit eine Hure, die zur Heiligen wird. Bereits die Darstellung der biblischen Verführerin zeigt die patriarchale Ordnung, in der die Dirne, also die Frau, schuldig und sündig ist und verdammt werden soll, nicht aber die Männer, die ihre Dienste nützen. Maria Magdalena ist die Nachfolgerin Evas und symbolisiert die sinnliche Sexualität und die Verführungskünste. Bemerkenswert ist bei dem Vergleich der Figuren von Eva und Magdalena, dass die eine Verführerin und Ehefrau-Mutter ist, die andere Hure und Heilige in einer Gestalt ist. Hier zeigt sich die Widersprüchlichkeit des Frauenbildes. Sowohl Eva, wie auch Magdalena, teilen sich die engelhaften und dämonischen Eigenschaften. Genau wie in der antiken heidnischen Vorstellung existiert e i n Dämon, der die guten u n d die bösen Kräfte besitzt und symbolisiert. Die Aufspaltung der Frau in die sexuelle Verführerin und die asexuelle Mutter und somit die Sinnlichkeit und die Keuschheit ist erst im Neuen Testament sichtbar: Hier werden die verführerischen und die mütterlichen Eigenschaften strikt gespalten und von zwei Gestalten, Maria und Magdalena, repräsentiert. Diese Vorstellung der Aufspaltung der Frau ist für die christliche (bereits bei Paulus und Hieronymus) und westliche Vorstellung typisch. Dabei ist die Schönheit der beiden ambivalent angedeutet. Die Schönheit der Madonna bzw. der Heiligen spiegelt in der Marienikonographie die Makellosigkeit ihrer Seele wider und ihre Nachfolgerinnen entsprechen bis ins Kleinste dem himmlischen Vorbild; im Kontrast zu ihr steht die schöne Form und der teuflische Inhalt der Sünderin Magdalena, und ihrer Nachfolgerinnen, die als die Verkörperung der Verführerin, der *Femme fatale* erscheinen.

[828] Ebenda.
[829] Ebenda.

Exkurs: *Femme fatale* und *good woman*

Die Rolle der Frau bei einer Beziehung mit einem Mann, die der Frau „einen magisch-dämonischen Charakter, eine verführerische Anziehungskraft und gefährliche Fähigkeiten zuschreibt, durch die sie den Mann nicht nur beherrscht, erotisch an sich bindet und lenkt, sondern auch seine Moral untergräbt und ihn meistens ins Unglück stürzt“, wird als die Rolle der dämonischen Verführerin und sie selbst als Verführerin oder *Femme fatale* bezeichnet.[830] Bezeichnenderweise hat sie meistens eine kontrastive Frauenfigur zur Seite, nicht selten eine Schwester, die als *good woman*[831], das heißt eine unschuldige, duldsame, passive Frau geschildert wird. Bereits die Zauberin Adelheid in Goethes *Götz von Berlichingen* weist die Züge einer *Femme fatale* auf und steht in einem Kontrast mit der Schwester des Helden Maria.[832]

Auch in der griechischen Antike erscheint früh das Bild der Frau als Verführerin in der Gestalt von Pandora in Hesiods *Werke und Tage*, als Fallstrick und Werkzeug göttlicher Rache, sodass sie durch das Öffnen ihrer Büchse, die alles Unheil enthält, Verderben über die Menschen bringt. Helena, die durch ihre Schönheit ihre Freunde und Feinde einnimmt und den gehörnten Mann besänftigt, begreift sich selbst in *Ilias* als Verhängnis für Männer[833]. Circe und die Sirenen in Homers *Odyssee*, die den Heimkehrer vom Wege ablenken wollen, tragen die gleichen Züge der erotisch-attraktiven Männerverderberinnen.[834] Bereits in der Antike erscheinen weibliche Dämonen – zwischen Gott und Mensch stehende Wesen mit übernatürlichen Kräften, die hypnotische vampirische Züge besitzen, bei Phlegon von Trales erscheint der Geist einer verstorbenen Frau, der zum Mann, den sie geliebt hat, zurückkehrt; als diese Beziehung ihre Eltern stört, tötet sich der Mann vor Gram. Dieses Motiv greift Goethe in *Die Braut von Korinth* auf. Als Verführerinnen erscheinen auch weibliche Elementarwesen, wie ein Vogelmädchen, eine Wasserfrau, eine Fee, mit der ein Mann eine sogenannte *Mahrtenehe* eingeht, bei dem die Liebesbanden zwischen einem Mann und einem Elementarwesen unter Bedingungen geschlossen werden, die sich für Sterblichen als unerfüllbar erweisen, weil sie ein großes Maß blinden Vertrauens verlangen; die Übertretung des Verbots macht den Bund zunichte und das Wesen kehrt zu seinem

[830] Ebenda, S. 760.
[831] Virginia M. Allen: The femme fatale. Erotic icon. New York 1983, S. 4.
[832] Vgl. ebenda, S. 17.
[833] Frenzel: Die dämonische Verführerin, S. 761.
[834] Ebenda, S. 762.

Ursprüngen zurück.[835] Feen rächen sich für die Abweisung wie die Elfin in der dänischen Volksballade Erlkönigstochter, von Goethe in der Ballade *Erlkönig* (1782) dargestellt. Später wurde den dämonischen Wesen Sehnsucht nach dem Besitz der menschlichen Seele zugesprochen, eine christliche Uminterpretation, die Erlösung muss durch den Geliebten erfolgen, der einer Prüfung unterzogen wird. Das scheitert wegen der Unzulänglichkeit des Mannes oder dessen Liebe zur menschlichen Rivalin. Die Liebesbeziehung wird hier positiver gezeichnet, doch ambivalent; als „Mischung aus Alptraum und Wunschtraum", (E. Frenzel, S. 764) wie sie Goethe in Ballade *Der Fischer* (1779) in der Formierung „Halb zog sie ihn, halb sank er hin" charakterisiert.

Als Prototyp der dämonischen Verführerin, der *Femme fatale*, die einen teuflischen Inhalt und schöne Form in sich vereint, erscheint laut Praz Matilda in Matthew Gregory Lewis' *Monk* (1796).[836] Wichtig in dieser Ausprägung ist die Verbindung der Sexualität und Gewalt[837]. Die Figur der sexuell-attraktiven, zum Verhängnis werdenden Teufelsdienerin tritt jedoch in der deutschen Schauerromantik bereits in Christiane Benedikte Nauberts Roman *Elisabeth von Toggenburg* (1789) auf, den Lewis ins Englische übersetzt hat, wie auch in ihren Erzählungen *Der Fischer* (1792), und *Ottobert* (1793), die Lewis mit großer Sicherheit ebenfalls gekannt hat.[838] Laut Karl S. Guthke hat „die <fatal woman> der europäischen Literatur […] damit ihre Ahnherrin nicht in Matilda, wie man bisher angenommen hat, sondern in einer Gestalt der deutschen literarischen Volkssage"[839]; nach Arnold-de Simine ist diese Schlussfolgerung „angesichts der langen abendländischen Tradition, aus der sich die unterschiedlichen *Femme-Fatale*-Entwürfe speisen", eher zweifelhaft.[840]

Bereits bei den romantischen Autoren werden die Verführerinnen explizit den ihnen verfallenen Männern zum Verhängnis[841], wie bereits in Brentanos Ballade *Lore Ley* (1801) das schöne Mädchen, das die Männer zu deren Unglück zu sich zieht. Sie will sterben, um

[835]Folgender Abschnitt anhand: Frenzel: Die dämonische Verführerin, S. 762-765.
[836] Vgl. Mario Praz: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München 1963, S. 134.
[837] Vgl. dazu auch: Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 307-308.
[838] Vgl. Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 308. Erzählungen Nauberts in: Benedikte Naubert: Neue Volksmärchen der Deutschen (IV, 1793). Laut Frenzel gehört die Figur der Mathilde „in die Tradition der Buhlteufel", die dem Autor durch die Erzählungen von Benedikte Naubert „vermittelt wurde". Vgl. Frenzel: die dämonische Verführerin, S. 770.
[839] Karl S. Guthke: Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang: M. G. Lewis' Stellung in der Geschichte der deutsch-englischen Literaturbeziehungen. Göttingen 1958, S. 34. Zit. nach: Arnold- de Simine: Leichen im Keller, S. 308. Vgl. auch: Karl S. Guthke**:** Die Herkunft des weltliterarischen Typus der ‚Femme Fatale' aus der deutschen Volkssage. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift N. S. VI (1956) S. 294-296.
[840] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 308.
[841] Ebd., S. 309.

den Fluch zu beenden, der Autor nennt sie Zauberin, wie auch in Heines *Lorelei*, die hier Fee oder Wassernixe und den Rheinschiffern verderblich ist. Das Schreckliche wird in der Romantik schön[842] und die dämonische Frau verbindet Schönheit und Schrecken.[843] Auch bei Eichendorf erscheint in *Ahnung und Gegenwart* (1815) die dämonische Gräfin Romana, deren Lockruf gefährlich für Graf Friedrich wird, wie auch die magische Schönheit der Gräfin Diana für den Grafen Gaston in der Novelle *Die Entführung* (1839), die Feuer legt, das beide vernichten soll. Auch zeigt sich eine magische Faszination mit einem Bild oder Monument wie in der Novelle Eichendorffs *Das Marmorbild* (1819). In den Romanen der Autorinnen um 1800 bleiben dagegen, wie Silke Arnold-de Simine anhand ihrer fundierten Analyse der Kriminal- und Schauerromane der Autorinnen aufzeigt, die sinnlichen Attacken der Verführerinnen auf den Mann zumeist erfolglos; die dämonischen Frauen um 1800 stürzen zumeist die Frauen im seinem Kreis, seine Schwestern, Töchter, Geliebten und Ehefrauen und sich selbst, also die weiblichen Opfer, ins Verderben.[844] Somit können sich die Autorinnen mindestens teilweise von dem in den männlichen Texten auftretenden Typus der den Männern zum Verhängnis werdenden Verführerinnen, wie Matilda in Lewis' *The Monk* oder die dämonische Doppelgängerin der heiligen Rosalie in E.T.A. Hofmanns *Elixiere des Teufels* distanzieren. Bezeichnenderweise werden die Verführerinnen zumeist im Gegensatz zu einer engelhaften Heiligen/Madonna als Gegenfigur dargestellt, wie in *The Monk* Antonia, die als Heilige geschildert wird und die von Ambrosio mit Hilfe der *Femme fatale*, Matilda, vergewaltigt und getötet wird; sie erweist sich als seine Schwester.

Die Verbindung der erotischen mit den dämonischen Komponenten ist in der Figur der Verführerin sichtbar. Die *Femme fatale* zeichnet sich durch eine männlich-determinierte Offenheit in der Artikulation der Wünsche und durch Aktivität in der Auswahl der Geschlechtspartner[845] aus. Die weibliche Sexualität erweist sich als das ursprünglich Verhängnisvolle für den Mann, denn die sich als sexuell begreifende Frau wird mit Begriffen des Dämonischen gleichgesetzt.[846] „Da Weiblichkeit mit Sexualität und Bosheit identifiziert

[842] Wie im Gedicht Shelleys 1819 über das Haupt der Medusa: „Tis the tempestuous loveliness of terror", vgl. dazu Praz: Liebe, Tod und Teufel, S. 33-34.
[843] Vgl. dazu Praz: Liebe, Tod und Teufel, S. 132ff. Vgl. dazu Frenzel: Die dämonische Verführerin.
[844] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 309-310.
[845] Vgl. Nigler: Das Motiv der „Femme fatale", S. 153.
[846] Vgl. ebd., S. 28.

wird“[847], ist die Frau „grundsätzlich Hure und Wilde (Asoziale), wenn sie nicht durch die Selbstkontrolle, Frömmigkeit und Sanftheit ausnahmsweise zum Engel wird.“[848]

Als Engel gilt die standhafte, statuarische, tugendhafte, passive, sexuell immune duldende Unschuld, also die Heilige bzw. sexuell inaktive, geschlechtslose Mutter, also die Madonna. Die Heilige, die zur Madonna wird, erscheint als Gegensatz der Verführerin, der Magdalena, und nicht selten werden die beiden als ungleiche Schwesternfiguren konstruiert. Darüber hinaus repräsentieren die beiden „nur zwei Seiten derselben Verdrängungsmusters, denn in beiden Fällen wird die lebendige Körperlichkeit negiert. Das Tugendideal ist unlebbar und nur für eine tote ‚Frau‘ einzuhalten. Aber auch die entfesselte Erotik der *Femme fatale* wird mit Gewalt und Tod assoziiert und dadurch als lebendige, beglückende Sinnlichkeit diskreditiert“[849]. „Die ideale Frau ist eine tote Frau.“[850] Die *Femme fatale* wird auch als kranke, sterbende Schönheit geschildert[851], denn der Tod der schönen Frau gilt wie bei Poe als reine Poesie.[852] Das schöne Leiden gilt als „Ausdruck und Endpunkt eines aristokratischen und kulturellen Verfalls“.[853] Dabei wird in der Forschung betont, dass die Darstellung der *Femme fatale* den Autoren besser gelingt als der Figur der *good woman*, der *Femme fragile*, „deren Charakterisierung meist blaß und oberflächlich wirkt“.[854]

In dieser Dualität Madonna–Magdalena wird das Bestreben sichtbar, die Frau „in vorgegebene Rollenclichés zu drängen, die sich in beiden Typen manifestieren“; die verführerische Frau wird „als Inbegriff des Bösen“, als Hure/Hexe, „aus der menschlichen Sphäre verbannt“, andererseits erhebt sich „die Glorifizierung der Heiligen“, die die Frau in mystischer Form enterotisiert und sie auf eine überirdische Ebene stellt.[855] Die Frau wird entweder als unschuldig, also „welt- und realitätsfern“, als Heilige, oder als „Muse des Schreckens“, die gleichzeitig Verderben und Tod bietet, als Hexe/Hure geschildert; in beiden manifestiert sich die artifizielle Erhöhung der Frau.[856]

---

[847] Lehmann: Das Modell Clarissa, S. 37.
[848] Lehmann: Das Modell Clarissa, S. 38. Der Tod entschuldigt sie und beendet den Eigensinn der Heldin, „als Leiche kehrt sie ins Elternhaus zurück und erfährt Vergebung“. Ebenda.
[849] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 307.
[850] Lehmann: Das Modell Clarissa, S. 37. Die sexuell berührte Heldin muss sterben, „um für gut zu gelten“. Ebenda.
[851] Im 19. Jahrhundert wird sowohl ein ‚schöner‘ Tod (Tod im/am Wasser: *Godwi*; Selbstmord: *Magie der Natur*) als auch ein scheußlicher Tod im langen Leiden (*Madame Bovary*) der sinnlichen Frau gestaltet.
[852] Vgl. dazu: Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche.
[853] Nigler: Das Motiv der „femme fatale“, S. 196.
[854] Ebd., S. 29.
[855] Vgl. ebd., S. 237.
[856] Vgl. ebd., S. 64.

4.2.3 Madonna und Magdalena als Schwesternfiguren in der Literatur des 19. Jahrhunderts

Ein ungleiches Schwesternpaar erscheint bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert als Sinnbild der Keuschheit und der Verführung: Die tugendhafte Justine und die verbrecherische sinnliche Juliette in den erotischen Texten von Donatien-Alphonse-François Marquis de Sade sind Schwestern; Justine verkörpert das Opfer und die verfolgte Unschuld bzw. Tugend, Juliette eine *Femme fatale* und Verbrecherin.[857] In seinen Werken greift de Sade zeitgenössische Strömungen auf, ordnet sie jedoch seinem Wertschema unter; er stellt die Gesetze der Natur und des natürlichen Menschen in den Mittelpunkt, er interpretiert jedoch die populäre Maxime „Zurück zur Natur" auf seine Weise und inszeniert die Welt mit versetzten moralischen Vorzeichen, in der seine Figuren keine Begierde verdrängen, wobei hier Eros und Tod eine zentrale Stellung einnehmen; das Böse ist ein natürliches Element, das somit über das Gute, die Tugend triumphiert.[858] „Die ambivalente Haltung der beiden Pole Laster – Tugend macht sich in jener Weise deutlich, daß das Laster unbedingt der Tugend bedarf. Es ist die Rechtfertigung des bösen Elements, daß es das Gute voraussetzen muß um sich selbst als böse zu begreifen."[859] De Sade greift nach dem Muster von Richardsons Pamela und Clarissa und der *gothic novel* auf das Bild der verfolgten Unschuld zurück.[860] Der verfolgten Unschuld, Justine, stehen nicht nur die männlichen Peiniger gegenüber, sondern auch als adäquate Gegenspielerin ihre verführerische Schwester Juliette, die die *Femme fatale* verkörpert[861].

Justine und Juliette, die beiden ungleichen Schwesternfiguren, stehen am Anfang des Romans *Justine* vor der Wahl zwischen dem tugendhaften und dem leichten Leben. Sie trennen sich am Scheideweg und jede geht einen eigenen Weg, die eine den Pfad der Tugend (der jedoch zum Leidensweg wird), die andere den Pfad der leichten Liebe. Die

[857] Vgl. Marquis de Sade*: Justine ou Les malheurs de la vertu* (1791); *La Nouvelle Justine. Suivie de l'histoire de Juliette, sa soeur* (1797).
[858] Vgl. Nigler: Das Motiv der „femme fatale", S. 32-33.
[859] Ebd, S. 33.
[860] Vgl. ebd.
[861] Eine andere Vertreterin der *Femme fatale* ist Madame d'Esterval aus *Justine*, sie empfindet Lust in Akt der Vernichtung, sie verbindet somit Tod und Liebe, sie ermordet die männlichen Opfer während des Geschlechtsakte, Vgl. Nigler: Das Motiv der „femme fatale", S. 34-35.

Schwestern entscheiden sich somit für eins der beiden Prinzipien. Diese Szene erinnert an die antike Geschichte von Herakles am Scheideweg, auch „die Wahl des Herakles" genannt, der zwei kontrastive Frauen trifft, unter denen die eine die Tugend (gr. *arete*, lat. *virtus*), die andere die Lust (gr. *hedone*, lat. *voluptas*) symbolisiert. Somit behandeln literarische Texte, worauf Sarah Annes Brown in Bezug auf die englischsprachige Literatur des 19. Jahrhunderts hinweist, die Wahl zwischen den Schwestern („the choice between the sisters") sowie die Wahl der Schwestern selbst („the choice of sisters").[862] Obwohl diese Szene der antiken philosophischen Tradition folgt, dienen im weiteren Handlungsverlauf die beiden Schwestern als Sexualobjekte, die von den Wünschen männlicher Sexualität bestimmt sind, denn für Frauen „galten sexueller Genuß und außerehelicher Geschlechtsverkehr als unmoralisch und brachten die bürgerliche Frau um den guten Ruf; Frauen mit Sexualleben waren declassée, jedoch als Kurtisanen, Mätressen, Freudenmädchen bzw. Prostituierte eine gesellschaftliche Institution".[863] Im Gegensatz zu der in der Literatur gewöhnlichen Bestrafung der verführerischen Schwester und des (moralischen) Sieges der tugendhaften Schwester wird hier die keusche Schwester, also die Tugend, nicht belohnt und endgültig bestraft, die leichte Schwester hingegen überlebt.[864] Auch hier, wie in Richardsons *Clarissa*, wird die Tugend zum Leidensweg und führt zum Tod der tugendhaften Schwester. Das Märchenmodell, bekannt aus *Frau Holle* und *Aschenputtel* nach dem Motto: „Die gute Schwester wird belohnt, die böse Schwester gestraft", gilt hier offensichtlich nicht.

In der Literatur des 19. Jahrhunderts erscheinen sinnliche Frauen mit magischer Anziehungskraft, die nicht selten an ihrer Seite eine engelhafte Schwester haben. Dieses Motiv ist bereits in der Volksliteratur und Schauerliteratur um 1800, wie im *Gespensterbuch* von Apel und Laun (1810-12), sehr beliebt.[865] In der Schauerliteratur erscheinen oft

[862] Vgl. Brown: Devoted Sisters, S. 2. Die Schwesternkonstellation ist „focus for number of different choices - the writer or perhaps more accurately the text invites the reader to choose between the sisters", ebenda. Brown betont, „the choice of sisters […] connotes both the choices made by sisters and the choice we (as readers and writers) make – or perhaps refuse to make – between them." Ebd., S. 11.

[863] Barbara Becker-Cantarino: „Welch eine Wollust…!" Zu Sophie Mereaus Poetisierung weiblicher Sexualität. In: Katharina von Hammerstein und Katrin Horn: Sophie Mereau. Verbindungslinien in Zeit und Raum. Heidelberg 2008, S. 133-144, hier S. 136-137. Zit. nach: Michela Corazza: Das Frauenbild zwischen Tugend und Untugend in der deutschen Literatur um 1800. Aachen 2011, S. 72.

[864] Vgl. dazu: Mario Praz: S. 76ff.

[865] Johann August Apel und Friedrich Laun: Gespensterbuch: In 4 Bändchen. Leipzig 1811-1812. Laun: Die Verwandtschaft mit der Geisterwelt, Bd. 1, Leipzig 1811 S. 239-280. Apel: Die Bräutigamsvorschau. (Volkssage). Bd. 2, Leipzig 1811, S. 75-142. Angabe nach: Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 412-431, insbesondere S. 412-415. In Apels *Die Bräutigamsvorschau* erscheint ein Schwestern-Trio, alle drei werden unglücklich und sterben.

vampirische Züge der verführerischen Schwester, wie in die Erzählung *Die Totenbraut* aus dem Gespensterbuch von Apel und Laun, in der die Verstorbene in der Gestalt ihrer lebenden Schwester den Grafen verlockt, diese zu heiraten, aber in der Hochzeitsnacht deren Platz einnimmt und den untreuen Geliebten tötet.[866] In Launs *Die Verwandtschaft mit der Geisterwelt* stirbt eine magisch-begabte Schwester und prophezeit, dass ihre Schwester drei Tage vor der Hochzeit stirbt, und tatsächlich erscheint zum Zeitpunkt der Geist der toten Seraphine und nimmt ihre Schwester Florentine zu sich in das Totenreich.[867]

Die Konzeption der Aufteilung der Frau in die dämonische Verführerin, Magdalena, und die engelhafte heilige Madonna verkörpert das ungleiche Schwesternpaar. Dabei steht eine Schwester für den Engel der Unschuld bzw. für die geschlechtslose Mutter, die unschuldige Liebe, die andere Schwester für den Dämon, sinnliche Verführerin, also für die Leidenshaft, und bedrohende *Femme fatale*. Bezeichnenderweise verkörpert die Verführerin Weiblichkeit und sinnliche Sexualität, aber meistens auch Sterilität und Kinderlosigkeit, und somit steht sie im krassen Kontrast zur sanften Madonna, die ihre Mutterschaft duldend und passiv annimmt und erlebt: „She [femme fatale] was – and is – the diametric opposite of the good woman who passively accepted impregnation, motherhood, domesticity, the control and the domination of her sexuality by man."[868] Die beiden Schwestern repräsentieren somit die Heilige und Hure/Hexe. Gemäß der patriarchalen und bürgerlichen Ordnung müssen die negativ-bewertete weibliche Sexualität und Leidenschaft besiegt werden: Die verführerische Schwester muss gestraft werden und zugrunde gehen.

Die Konzeption der Aufspaltung der Frau in Magdalena und Madonna bedeutet auch die Spaltung der zärtlich-empfindsamen und der leidenschaftlich-romantischen Liebe. Die ungleichen Schwesternfiguren, unter denen die eine Magdalena/Verführerin, die andere Madonna/Heilige versinnbildlicht, repräsentieren zwei Liebesauffassungen, die sexuelle Sinnenliebe versus die asexuelle Seelenliebe.[869] Die madonnenhafte Schwester wird zur zärtlichen Ehefrau und Mutter bzw. zur engelhaften, ehelosen und kinderlosen Heiligen; die sinnliche Schwester erlebt eine große leidenschaftliche Liebe, die jedoch wegen der ungünstigen Umstände bzw. aufgrund der Unbeständigkeit des Mannes, der nicht selten zu ihrer Schwester wechselt, scheitert.

[866] Vgl. dazu: Frenzel: Die dämonische Verführerin.
[867] Arnold de Simine: Leichen im Keller, S. 414-415.
[868] Allen: Femme fatale, S. 4.
[869] Vgl. dazu: Christian Metz: Narratologie der Liebe. Achim von Arnims "Gräfin Dolores". Berlin 2012.

Die Schwesternfiguren werden somit in Dreiecksgeschichten zu Konkurrentinnen um die Liebe eines Mannes und können als Nachfolgerinnen der schwesterlichen Nebenbuhlerinnen Lea und Rachel um die Liebe des Jakob gelten**.** Dreiecksgeschichten sind typische Konstellationen des Liebesplots[870], wenn aber im Roman des 18. Jahrhunderts (*Die Leiden des jungen Werthers*) zwei Männer um eine Frau konkurrieren, wird im 19. Jahrhundert die Konkurrenz zweier kontrastiver, nicht selten nah-verwandter Frauenfiguren, der Schwestern (Schauerliteratur, Romantik, Vormärz, Biedermeier) bzw. der Cousinen (Realismus)[871], um einen Mann geschildert.

In dem Modell des Schwesternfiguren, die jeweils Madonna und Magdalena repräsentieren, ist zumeist die Wahl des Protagonisten zwischen den beiden Schwestern (vgl. *choice between the sisters* nach Sarah Annes Brown), und somit zwischen den beiden Liebesauffassungen dargestellt. Der Held ist zuerst von der sinnlichen, erotisch wirkenden Schwester fasziniert bzw. lässt sich auf eine kurzfristige Beziehung mit ihr ein, von der er sich letztlich abwendet, um die keusche, unschuldig kindliche bzw. mütterliche Schwester zu heiraten. Dieses Modell des Wechsels von der sinnlichen zu der mütterlichen Schwester ist das ganze 19. Jahrhundert, insbesondere um 1800 (*Corinna*; *Magie der Natur*) und in den 1840ern (*Die Schauspielerin* von Heinrich Laube) präsent. Noch um die Jahrhundertwende ist das Handlungsschema aktuell, wie im Roman von Helene Böhlau *Halbtier!* (1899), in dem der Protagonist von der leidenschaftlichen Künstlerin Isolde fasziniert ist, um ihre häusliche Schwester zu heiraten.[872] Dieser Wechsel zwischen den Schwestern und die männliche Untreue werden zumeist zum Schock für die sinnliche Schwester, die sie in Verzweiflung stürzt und letztlich nicht selten zur Krankheit bzw. zum Tod führt. Anhand der Schwesternfiguren lässt sich die Abhängigkeit der Frau von der patriarchalischen Familie und Gesellschaft und ihre Verstrickung zeigen „in fremdes Wollen – entweder in das elterliche und damit theologisch-moralische Gebot oder in das erotische und damit männliche

[870] Vgl. dazu: Helga Gallas: Ehe als Instrument des Masochismus oder <Glückseligkeits-Triangel> als Aufrechterhaltung des Begehrens? Zur Trennung von Liebe und Sexualität im deutschen Frauenroman des 18. Jahrhunderts. In: Dies. und Magdalene Heuser (Hrsg.): Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800. Tübingen 1990, S. 66-75.

[871] In *Der grüne Heinrich* (1854/55) von Gottfried Keller sind Anna, die kindliche engelhafte Jugendgeliebte und Judith, die sinnliche Witwe, die den Titelheld faszinieren, Cousinen.

[872] Helene Böhlau: Halbtier! In: Gesammelte Werke. Bd. 5. Berlin, Wien 1915, S. 7-183. Isolde stellt aber letztlich fest, dass sie Glück gehabt hat, nicht - wie ihre Schwester - als Gebärmaschine und Halbtier von ihm behandelt zu werden.

Begehren. So verharren sie in der Schwesternschaft mit tödlichem Ausgang, statt eine von Selbstbestimmtheit geprägte, horizontale Beziehung verwirklichen zu können."[873]

In den ungleichen Schwesternfiguren gibt es „ein große[s] Echo der <großen Dichotomien>, der unüberbrückbaren Gegensätze zwischen Leib und Seele, Vernunft und Gefühl, Gut und Böse, die das abendländische Denken in der Zwangsjacke halten"[874]. Das ungleiche Schwesternpaar ist „das Sinnbild des schneidenden Entweder-Oder, das die ganze Frau in nicht zu vereinende Teile spaltet: Engel oder Dämon, Hure oder Heilige".[875] „Die Frau muß teilbar bleiben, gespalten in Engel oder Dämon, […], und was dergleichen Entzweiungen mehr sind, denn ihre Teile lassen sich beliebig funktionalisieren. Die ganze Frau wäre eine freie, autonome Frau. Das Rätsel Frau muß ohne Lösung bleiben."[876] Das Rätsel Frau „Wer bist du?" (George Sand, *Lelia*) darf keine einfache Antwort geben und die Frau erscheint mit einem Doppelgesicht, mit einem Janusgesicht der ungleichen Schwestern.

Die Konstellation der sinnlichen, erotisch-liebenden Schwester und der engelhaft-ätherischen Schwester wird in den romantischen Romanen Achim von Arnims *Armut, Reichtum, Schuld und Sühne Gräfin Dolores* (1810) und in Brentanos *Godwi* (1800-01) wie auch in den romantisch geprägten Romanen von Autorinnen *Corinne ou l'Italie* (1807) von Germaine de Staël[877] und *Magie der Natur* (1812) von Caroline de la Motte Fouqué[878] dargestellt. In den erwähnten Romanen geht es auch um die Ehegeschichte einer der Schwestern, die „nicht als Lösung eines handlungsbestimmenden Konflikts, sondern als

[873] Rösch: Die unzärtlichen Schwestern, s. 63

[874] Gisela Schlientz: Nachwort. In: George Sand: Lelia. Nachwort von Gisela Schlientz. Aus dem Französischen neu übertragen von Heidrun Hemje-Oltmanns. München 1993, S. 347-363, hier S. 347.

[875] Ebenda.

[876] Ebenda, S. 360-61.

[877] Zu Corinna als Verkörperung des frühromantischen Weiblichkeitsideals vgl. Anita Runge: Wenn Schillers Geist einen weiblichen Körper belebt. Emanzipation und künstlerisches Selbstverständnis in den Romanen und Erzählungen Caroline Auguste Fischers. In: Helga Gallas/Magdalene Heuser (Hrsg.): Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800. Tübingen 1990, S. 184-203, hier S. 197. Auch nach Wägenbaur verkörpert Corinna frühromantisches Weiblichkeitsbild:„ Empfindsames und frühromantisches Weiblichkeitsbild werden in der Erwartungshaltung Oswalds und in der Persönlichkeit Corinnas kontrastiert" Vgl. Birgit Wägenbaur: Pathologie der Liebe. Literarische Weiblichkeitsentwürfe um 1800. Berlin 1996, S. 124.

[878] Vera Prill setzt diesen Roman ausdrücklich als romantischen Roman in Gegensatz zu den späteren Zeit- und historischen Romanen dieser Autorin. Vgl. Vera Prill: Caroline de la Motte Foqué. Berlin 1933, S. 53-56. Nach Helmut Pietsch ist dieses Etikett problematisch. Vgl. Helmut Peitsch: Caroline de la Motte Fouqués *Magie der Natur. Eine Revolutions-Geschichte*. In: Marianne Henn, Irmela von der Lühe und Anita Runge (Hrsg.): Geschichte(n) – Erzählen. Konstruktionen von Vergangenheit. Göttingen 2005, S. 265-285, hier S. 265.

Problem, das den Zustand der zeitgenössischen Gesellschaft anzeige“[879], wie auch (außer *Godwi*) um eine Dreiecksgeschichte und die Konkurrenz der Schwestern um einen Mann.

Die Teilung der romantischen und der empfindsamen Liebe anhand der Figuren der ungleichen Schwestern ist bereits in *Corinne ou l'Italie* (1807) (deutsch: *Corinna oder Italien* in der Übersetzung von Dorothea Schlegel) von Germaine de Staël angeführt. Hier teilen sich die Schwestern die asexuell-mütterlichen und sexuell-sinnlichen Eigenschaften. Lucile ist die Verkörperung der Hausfrau und der Mutter, wie auch der englischen Schlichtheit und Bescheidenheit sowie Zurückhaltung. Corinna, ihre Halbschwester, eine Halbitalienerin[880], repräsentiert die italienische Leidenschaftlichkeit und Offenheit, wie auch die sinnliche Geliebte, die verführerisch auf den schwermütigen Engländer Oswald wirkt. In Italien verlieben sich Corinna und Oswald leidenschaftlich ineinander, er will jedoch nach der Rückkehr nach England ihre häusliche Schwester heiraten, die ihm von seinem Vater „bestimmt war und die dem Bedürfnis nach Ruhe, dem Vorsatz eines häuslichen Lebens so ganz zu entsprechen schien.“ (S. 502).[881] Corinna erfährt, dass Oswalds Vater nie in seine Ehe mit einer lebhaften Dichterin einwilligen wollte und gibt ihm die Freiheit zurück, obwohl es ihr das Herz bricht. Oswald ist hingegen unentschlossen und schwach, glaubt letztlich nur sich „allein aufzuopfern“. Wie er nachher Corinna erklärt: „Ich wendete mich den Ansichten zu, welche die Menschen im allgemeinen von Ihnen haben müssen, daß eine so ausgezeichnete Frau mich leicht würde entbehren können.“ (S. 503). Somit spricht im 19. Jahrhundert eine außerordentliche Stellung einer Frau wie eine fragwürdige Künstlerin-Dichterin-Position gegen sie.[882] Die Autorinnen der Goethezeit entwerfen laut Wägenbaur

[879] Helmut Peitsch: Caroline de la Motte Fouqués *Magie der Natur. Eine Revolutions-Geschichte*. In: Marianne Henn, Irmela von der Lühe und Anita Runge (Hrsg.): Geschichte(n) – Erzählen. Konstruktionen von Vergangenheit in literarischen Werken deutschsprachiger Autorinnen seit dem 18. Jahrhundert. Göttingen 2005, S. 265-285, hier S. 265.

[880] Die Mutter von Corinna war eine Italienerin und das Mädchen wurde im Mutterland erzogen; sie hat somit zwei Muttersprachen und steht an der Schnittstelle der Kulturen. Lucile und Corinna haben den gleichen Vater, dessen Namen Corinna verschleiert, um unter dem Künstlername frei und unabhängig in Italien als Dichterin zu leben: „ich nannte mich bloß Corinna, ein Name, der mir durch die Geschichte einer griechischen Frau, einer Freundin Pindars, einer Dichterin, liebenswert geworden war“, S. 334. Wägenbaur betont, dass sie somit explizit in die weibliche, künstlerische Tradition eintritt, vgl. Wägenbaur, S. 125, Fußnote.

[881] Alle Zitate nach: Germaine de Staël: Corinna oder Italien. In der Übersetzung von Dorothea Schlegel, überarbeitet und mit einem Nachwort hrsg. von Arno Kappler. München 1979. Diese Übersetzung ließ Friedrich Schlegel unter seinem eigenen Namen herausgeben, 1807-08.

[882] Eine ähnliche Konstellation der berühmten Künstlerin, die sich in einer fragewürdigen Position befindet und somit ihrer häuslichen Schwester gegenüberstellt wird, wird bei Heinrich Laube in der Erzählung *Die Schauspielerin* (1836) geschildert.

„das Bild einer pathologischen Weiblichkeit, die mit ihrer sozialen Rolle nicht konform geht und damit ein gestörtes Verhältnis von Ich und Welt ausdrückt".[883]

Corinna symbolisiert die erotische Liebe, Leidenschaft und Genialität, Lucile hingegen verkörpert mit ihrem Kind die Madonna. Lucile ähnelt sogar äußerlich dem Gemälde der Madonna della Scala aus dem Fresko von Correggio, wenn Corinna dem Bild der Sibylle von Domenichino entspricht. „Corinna identifiziert sich im Verlaufe des Romans immer mehr mit einer Sibylle, wenn Lucile mit der Madonna della Scala verglichen wird." [884] So schildert die Autorin die Ähnlichkeit der mütterlichen Schwester mit Madonna:

> „Lord Nelvil führte Lucile in eine Kirche, in der man ein Fresco-Gemälde von ihm sieht, die Madonna della Scala genannt. Es ist mit einem Vorhang bedeckt; als man diesen wegzog, nahm Lucile die kleine Julie auf den Arm, [...] und in dem Augenblick war die Stellung der Mutter und des Kindes beinahe dasselbe, wie der heiligen Jungfrau und des Sohnes. Luciles Gesicht hatte so viel Ähnlichkeit mit dem Ideal der Sittsamkeit und der Anmut, wie es Correggio gemalt hat, daß Oswald abwechselnd bald seinen Blick von Gemälde auf Lucile, und bald von Lucile auf das Gemälde wandte; sie merkte es, schlug die Augen nieder, und die Ähnlichkeit wurde dadurch noch auffallender […]." (S. 493).

Die Bilder stehen sinnbildlich für die Mutter und für die erotisch-wirkende Dichterin, die jeweils Lucile und Corinna verkörpern. Der männliche Protagonist hat die Wahl zwischen den symbolischen Bildern und somit den Schwestern. Dies zeigt sich deutlich in der Szene der Betrachtung des Sibylle-Bildes, das Oswald an Corinna erinnert:

> „Oswald und Lucile besuchten die schöne Gemäldesammlung von Bologna. Oswald blieb lange vor einer Sibylle von Domenichino stehen. Lucile sah, welche Gefühle das Gemälde in ihm anregte und da er sich ganz in seinem Anschauen zu vergessen schien, wagte sie es endlich, sich ihm zu nähern und sie fragte ihn schüchtern, ob die Sibylle von Domenichino mehr zu seinem Herzen spreche als die Heilige Jungfrau von Correggio. Oswald verstand Lucile, er wurde von der Bedeutung dieser Worte betroffen […]" (S. 496).

Der Protagonist hat sich für die Madonna entschieden:

> „Die Sybille läßt keine Orakel mehr hören, ihr Genie, ihr Talent, alles ist hin. Aber die engelgleiche Gestalt von Correggio hat nichts verloren von ihrem Zauber, und der Unglückliche, der jener so viel Übles zufügte, wird diese nie verraten." (S. 496).

---

[883] Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 126. Wägenbaur betont, dass alle von ihr behandelten Autorinnen (Staël, Fanny Tarnow, Caroline de la Motte Fouqué) „lassen ihre Heldinnen an der Liebe und am Leben scheitern: Sie töten ihre Heldinnen und töten somit die Unangemessenheit ihrer eigenen Wünsche und Phantasien. Sie begehen quasi literarisch Selbstmord – es fragt sich warum: um weiterleben zu können?". Ebenda.

[884] Arno Kappler: Nachwort. In: Germaine de Staël: Corinna oder Italien, S.523-558 hier S. 536.

Mit dem Verlust der Liebe verliert Corinna ihre Gabe und den Ruhm „daß man nichts von ihr wisse, seit sie keine Gesellschaft mehr sehe, und sie nicht mehr schreibe“ (S. 494). Sie verliert auch ihre Schönheit, wenn Lucile, als Madonna, immer schöner und jugendlicher wird:

> „Lady Nelvil ist sehr schön [...], welche frische glänzende Jugend! Meine arme Freundin hat nichts mehr von diesem Schimmer; aber Sie müssen nicht vergessen, Mylord, wie glänzend auch sie war, als Sie sie zum erstenmal sahen.“ (S. 498).

Corinna stirbt an gebrochenem Herzen, denn Oswald wählt ihre häusliche Schwester zur Frau aus. Somit wiederholt er die Entscheidung seines verstorben Vaters, der seinen Sohn zunächst mit der älteren Corinna vermählen wollte, wegen ihrer allzu großen Lebhaftigkeit löst er jedoch das Verlöbnis auf. Mit Lucile verbindet Oswald die vernünftig-empfindsame Liebe, (er schreibt Corinna: „Ich ehre meine Verbindung, ich liebe Ihre Schwester“ S. 504), im Gegensatz zur romantisch-leidenschaftlichen Liebe, die ihn mit Corinne verbunden hat. Lucile bleibt jedoch seinen „Gedanken fremd“ (S. 503), sie ist, wie er sagt, „Mutter meines Kindes“. Mit dem Verlust der Geliebten verliert Corinna auch die familiäre und schwesterliche Liebe, denn sie fühlt sich aus dem Familienkreis verstoßen. Corinna trifft ins Schwarze des Problems, wenn sie zu Oswald sagt:

> „Sie ist Ihre Frau, aber sie ist auch meine Schwester. […] was Sie umgibt, ist meine Familie; bin ich denn daraus verstoßen?“ (S. 507).

Corinna kann ihn als den Mann ihrer Schwester Bruder nennen:

> „denken Sie, daß ich Sie Bruder nennen könnte, aber nur, weil Sie der Gemahl meiner Schwester sind! Ach, wenigstens werden Sie Trauer tragen, wenn ich tot sein werde. Sie werden als Verwandter bei meinem Begräbnis zugegen sein.“ (S. 507).

Somit hat Oswald Corinna nicht nur seiner Liebe, sondern auch ihrer eigenen Familie, ihrer Schwester und ihrer Nichte, beraubt. Corinna wünscht sich, mindestens ihre Nichte zu sehen, und unterrichtet sie in Sprachen und Musik, was Corinna ihr „wie ein Erbteil“ überreichen will.[885] Lucile schmerzt jedoch der Einfluss auf die Erziehung ihrer Tochter und sie befürchtet somit, „den Vorsatz Lord Nelvil von ihr loszureißen“ (S. 509). Lucile will Corinna letztlich offen fragen „ob sie entschlossen sei, ihr beständig in der Liebe zu ihrem Gemahl ein Hindernis in den Weg zu legen.“ (S. 510). Sie fühlt sich jedoch „tief gerührt von dem traurigen Gesundheitszustand ihrer Schwester und weinend“ umarmt sie sie.“ (S. 510).

[885] Corinna unterrichtet Julie in Italienisch und Spielen auf der Harfe „auf dieselbe Art wie Corinna“ S. 509, und sie lehrt sie ein schottisches Lied, das sie vorher Oswald vorgespielt hat. Die Kleine muss ihr versprechen, dem Vater jedes Jahr, an einem gewissen Tag, das Lied vorzuspielen.

Dank der Offenheit Corinnas beginnt zwischen den beiden Schwestern „eine gegenseitige offenherzige Unterredung“. Corinna bessert den Charakter von Lucile und flößt ihr mehr Offenheit und Wärme ein, denn sie weiß, dass zwischen den Eheleuten „oft Kälte und Zurückhaltung herrschte“, und sie „unternahm großzügig, Luciles Leben mit Lord Nelvil glücklicher zu machen.“ (S. 511). Lucile „bemühte sich […] dem Menschen ähnlich zu werden, den Oswald am meisten geliebt hatte.“ (S. 512). Die biologische Schwesternschaft wird hier mit der emotionalen und ethischen Schwesterlichkeit gleichsetzt und die schwesterliche Beziehung steht für die Solidarität und Humanität. An ihrem Sterbebett sind Lucile und Oswald anwesend.[886] Die Liebe der Schwestern, die zunächst Nebenbuhlerinnen sind, erreicht somit ein nahezu übermenschliches Maß, wie es für die Literatur der Aufklärung und Empfindsamkeit charakteristisch war. Bereits die zeitgenössischen weiblichen Rezensentinnen bemerken, dass die Titelheldin Corinna kein Vorbild für die einfachen Frauen ist, denn wer so hoch steigt, wird umso tiefer fallen, somit ist Luciles Leben dem von Corinna vorzuziehen; die männlichen Rezensenten tadeln die allzu große Gelehrsamkeit der Heldin. [887]

Auch im Roman von Achim von Arnim *Armut, Reichtum, Schuld und Sühne der Gräfin Dolores* agieren die beiden Schwesternfiguren, die Titelheldin und ihre Schwester, als Kontrastfiguren: Der sinnlich-erotisch wirkenden Titelheldin wird ihre tugendhafte Schwester Klelia gegenübergestellt, die die empfindsame Tugend bzw. den Tugendkanon der Aufklärung[888] verkörpert und beinahe als Heilige, als heilige Veronika mit dem Tuch, als fromme Seele angeführt wird.[889] Die beiden repräsentieren somit zwei Auffassungen von Liebe: Die Seelenliebe (Klelia) und die Sinnenliebe (Dolores), die die „philosophische Ästhetik seit Schiller“ (hier wäre seine Seelenliebe zu Charlotte Schiller und seine Sinnenliebe zu ihrer

[886] Prinz sagt Oswald, dass er in seinen Augen strafbar ist: „In den Augen der Welt schadet das Unrecht nicht, welches man einer Frau antut; diese leicht vergängliche Götzenbilder, die man heute anbetet, können morgen zertrümmert werden, aber ich ehre sie eben deswegen desto mehr. […] Für uns entsteht nicht die geringste Unannehmlichkeit daraus, wenn wir Übles zufügen, und doch ist dieses Übel entsetzlich. Ein Dolchstoß wird vom Gesetz bestraft, und das Verwunden eines fühlenden Herzens ist der Gegenstand eines Scherzes; besser wäre es, sich den Dolchstoß erlauben.“, S. 500. Hier wird die Unbeständigkeit des Mannes in der Sache der Liebe angeprangert.

[887] Für Caroline Pichler in der Rezension in Morgenblatt für gebildete Stände 3. Dezember 1807 ist Corinna der <Mann> des Romans, während Oswald weibliche Züge trägt; Luciles Einfalt und Schüchternheit sei nichts mehr als <Blödigkeit>. Corinna repräsentiert somit die männlich-konnotierten Eigenschaften: Entschlossenheit und Mut wie auch Genialität und Gelehrsamkeit. Angabe nach: Kappler: Nachwort, S. 554-555.

[888] Christian Metz: Narratologie der Liebe. Achim von Arnims "Gräfin Dolores". Berlin [u.a.] 2012, S. 133, Fußnote.

[889] Vgl. ebd., S. 183.

Schwester Caroline von Wolzogen zu bedenken) „streng zu separieren versucht“, die aber „untrennbar miteinander verbunden sind“.[890] Dolores gewinnt die Liebe des Protagonisten Karl, das bedeutet den Sieg der romantischen Sinnenliebe, nicht der aufklärerischen Tugend/Seelenliebe.[891] Er wählt die schönere, prächtigere Schwester, also nicht den guten Charakter (aufklärerische Auffassung der Liebe), sondern das anziehende, sinnlich wirkende Äußere.[892] Die romantische Auffassung der Liebe gewinnt die Oberhand, also anders als bei de Staël. Jedoch ziehen die beiden Schwestern den Protagonisten an, er wünscht sich beide, beide Schwestern und beide Liebesauffassungen. Er differenziert zunächst nicht zwischen den beiden, sondern nimmt beide immer als Ensemble wahr[893], symbolisch zeigt das die Textpassage, in der er die beiden Schwestern beobachtet, wie sie „ihre zahmen Dompfaffen aus dem Munde mit etwas grünem […] fütter[n].“ (S. 125), was seinem tugendhaften (Vogel als Symbol der weiblichen Seele) wie auch dem erotischen Wunschbild (Vogel als Phallus-Symbolik) entspricht.[894] Arnims Fortsetzung der romantischen Liebesgeschichte in der Ehegeschichte[895] zeigt, dass es doch kein Happy End gibt – die romantische Liebe kann das alltägliche Eheleben nicht überleben, denn von einer romantischen Egalität der Partner kann in der patriarchalen Ordnung der Ehe nicht die Rede sein. Dies zeigt auch, wie Christian Metz argumentiert, dass die in der Forschung typische Teilung, guter Karl und böse Dolores[896], sowie gute Klelia und böse Dolores[897] fragwürdig und parteiisch ist. Der Roman „wirft einen äußerst skeptischen Blick auf die Liebesbeziehungen in der Familie“.[898] Die romantische

[890] Ebd., S. 129-130.
[891] Vgl. ebd., S. 121.
[892] Vgl. ebd., S. 132.
[893] Vgl. ebd., S. 128.
[894] Vgl. ebd., S. 130.
[895] In Arnims Roman wird die ganze Ehegeschichte geschildert und nicht mit einem Happy End ausgespart. In *Wahlverwandtschaften* wird nicht die ganze Ehegeschichte dargestellt und die Eheleute lieben sich am Hochzeitstag nicht mehr leidenschaftlich.
[896] Metz: Narratologie der Liebe, S. 131. Karl ist somit nicht so unschuldig. Nach Metz ist Dolores Opfer des patriarchalen Systems, S. 206. In der Forschung wurde Dolores bisher als „von ersten Tag oberflächlich, gefallsüchtig und den Vergnügungen des Stadtlebens eher zugetan als dem öden Fleiß des Landes“, die „leicht der Verführungskünsten eines Marchese, der sich hinterher als der Ehemann von Schwester Klelia herausstellt“ verfällt- so Gerhard Schulz: Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 7 Teil 2, S. 397.
[897] Metz: Narratologie der Liebe, S. 366. Die Erzählinstanz bezieht eindeutig Position gegen Dolores und streitet auf Seiten ihres Mannes. Der Erzähler favorisiert Klelia, die den Idealvorstellungen, die Männer um 1800 von Frauen haben, entspricht. So Metz, ebd., S. 183-184.
[898] Ebd., S. 378. Obwohl Dolores und Karl zwölf Kinder bekommen und somit eine Großfamilie gründen, konzentriert sich der Roman minimalistisch auf die Beziehungsmuster einer bürgerlichen Kleinfamilie und auf die Dreiecksbeziehung zwischen Vater, Mutter und dem zweiten Sohn Johannes. Auch über die Geschwisterbeziehungen erfährt man nichts, es wird nur Johannes' Beziehung mit seiner Lieblingsschwester Hyolda geschildert. Darauf weist Metz hin, ebd. S. 378-379.

Liebe endet mit der Hochzeit, die Ehefrau ist unausweichlich in die Zwangsjacke der weiblichen Bestimmung der Hausfrau und Mutter[899] und zu völliger Unterwerfung gezwungen. Das führt von Arnim mit dem Leben seiner Titelprotagonistin ausdrücklich vor Augen, die das Schicksal einer glücklichen Geliebten und der unglücklichen enttäuschten Ehefrau (samt dem Ehebruch, der Buße, und dem Tod[900]) in einer Person zeigt.

Anhand des Schwesternpaares hebt Arnim „die beiden schlechten Alternativen für die Frau hervor, welche eine Frau innerhalb der bestehenden Familienordnung wählen kann“[901] – Verzicht auf Mutterschaft und Liebe versus Verzicht auf Freiheit und Selbstbestimmung. Thomas Anz konstatiert treffend in seinem Beitrag *Das Gesetz des Vaters*, in dem er die Ausführungen von Otto Gross einbezieht:

> „Der Frau bleibe die <Alternative zwischen dem Verzicht auf Muttersein und dem Verzicht auf die freie Selbstbetätigung>. Im einen Fall muss sich das als <Verneinung der eigenen Weiblichkeit> und als <Wunsch nach Männlichkeit> manifestieren, im anderen in <einer menschlich und sexuell passiven Endeinstellung>, in <einer masochistischen Triebkomponente>.“[902]

Wie es Christian Metz weiter ausführt:

> „Da für die Frau jede Liebe ohne anschließende Familiengründung und Mutterschaft illegitim ist (oder zumindest als defizitär aufgefasst wird), steht diese [Dolores bzw. die Frau] von der Alternative, entweder zu lieben und sich damit in Unfreiheit zu begeben oder auf die Liebe zu verzichten.“[903]

---

[899] Die exklusive Mutter-Kind-Beziehung wird betont, aber bezeichnenderweise pflegt Dolores die kleinen, also die jüngsten Kinder, die älteren sollte der Vater unterrichten, als er wegen Landpflichten keine Zeit dafür hat, wird ein Hauslehrer angestellt. Auch zwischen den Geschwistern wird nicht unterschieden, der älteste ist Erbfolger und trägt den Namen des Vaters, die anderen Kinder, außer Johannes, der zunächst fälschlich als Frucht des Ehebruchs gesehen wurde, werden kurz erwähnt, eine Tochter trägt den Namen Magdalena. Zur Kinderbeziehung von Dolores und Karl vgl. Metz: Narratologie der Liebe, S. 376-389.

[900] Dolores entscheidet sich, ihren Ehebruch zu bekennen, gleich danach lässt Karl sie nicht zu Wort kommen und verzeiht ihr großmütig ihre Schuld; er will auch das Kind, das sie in sich trägt, dem Vater, also dem Mann ihrer Schwester in Obhut geben. Metz stellt die Frage: „Ist die Buße also nur eine Projektion des männlichen Erzählers?“ (S. 369). Dolores verzichtet letztlich auf ihre Egalität in der Ehe und Liebe und findet ihr Glück offenbar in ihrer Mutterrolle; diese Veränderung wird von der Erzählinstanz mit Dolores' Einsicht in ihre Sünden und mit ihrer Buße begründet, aber bereits nach der Meinung von Wilhelm Grimm sei Dolores Buße nicht ausreichend motiviert. Dolores Innenwelt und Gefühlleben wird kaum behandelt, sie wird nur aus der Perspektive der anderen Figuren beschrieben. So Metz, ebd., S. 369. Der Wandel der Sünderin zu Bußerin wird nicht glaubwürdig motiviert, vgl.: Helmut Schmiedt: Liebe, Ehe, Ehebruch. Ein Spannungsfeld in deutscher Prosa. Opladen 1993, S. 192.

[901] Metz: Narratologie der Liebe, S. 367.

[902] Thomas Anz: Gesetz des Vaters: Autorität und Familie in der Literatur. Psychoanalyse und Kulturwissenschaft des 20. Jahrhunderts. In: Claudia Brinker-von der Heyde und Helmut Scheuer (Hrsg.): Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur. Frankfurt a. M., Wien 2004, S. 185-200, hier S. 190. Otto Gross begreift die etablierten Geschlechtscharaktere nicht als naturgegeben, sondern als familiengeschichtlich bedingt.

[903] Metz: Narratologie der Liebe, S. 367.

Zwar äußert sich ihre Schwester Klelia über die Mutterschaft, „daß eine Frau nie etwas Größeres tun könne, als wenn sie mit liebevoller geduldiger Sorge die ersten hülflosen Zeitern ihrer Kinder bewache.“ (S. 465[904]), aber bezeichnenderweise ist Klelia lieblos, ehelos (als Witwe) und kinderlos. Sie hat eine freie Lebensweise, aber bezeichnenderweise ist sie keine Mutter. Die Heilige, die asexuelle Klelia repräsentiert, führt ein selbstbestimmtes Leben, aber der Preis dafür ist Verzicht auf die Liebe und die Mutterschaft. Für Dolores bedeutet die Mutterschaft Freiheitsverlust, und die Ehe Verzicht auf Selbstbestimmung, was zu ihrem Ehebruch aus Enttäuschung führt; somit verkörpert sie die Heilige und die Hure, Madonna und Magdalena in einer Person.

Die sinnliche Schwester wird zur Verführerin/Magdalena, wenn ihre ätherische Schwester zur kinderlosen geschlechtslosen Heiligen wird. Ähnlich in Brentanos *Godwi* (1800-01), hier verzichtet eine der Schwestern ebenfalls auf die Mutterschaft und wird zur Heiligen (Kordelia alias Annonciata), die andere Schwester, Marie, wird zur unglücklichen Geliebten, dann zur unglücklichen Ehefrau des alten Godwi und Mutter des jungen Godwi, die sich zwischen ihrem wieder gefundenen Geliebten Joseph und ihrem kleinen Sohn entscheiden muss, was sie zum Tod führt und somit zum Opfer der erotischen und familialen Liebe macht.

Dieses Modell lebt weiter in der Biedermeierzeit, die unschuldigen, als Heilige stilisierte Schwestern haben ihre verführerischen, sogar „gefallenen“ Schwestern[905], wie in der Ballade über die „Huren- und Nonnenschwester“(Peter von Matt) der Anette von Droste-Hülshoff *Die Schwestern*, wie auch im Roman von Johanna Neumann *Clara von Pappenheim* (1828), in dem die als engelhaft- und kindlich-dargestellte Titelheldin ihrer sinnlichen dämonischen Schwester Isabella, der Ehebrecherin, gegenübergestellt wird: Ihr „südländisch anmutender Name, ihr dunkles Aussehen und ihre sinnliche Genußsucht qualifizieren sie zur *Femme Fatale*. Sie hat den leichtsinnigen Grafen Reichenbach seiner Verlobten entfremdet und nach der Heirat Ehebruch begangen.“[906] Isabella vergnügt sich gegen den Willen ihres Mannes, woraufhin sie schließlich schwer erkrankt und stirbt langsam und unter Quallen. Clara interpretiert ihren Tod als Strafe: „Wie hart, wie grausam

[904] Zitate nach der Ausgabe der gesammelten Werke: Achim von Arnim: Werke in sechs Bänden, hrsg. von Paul Michael Lützeler, Bd. 1 Hollin's Liebesleben, Gräfin Dolores, Frankfurt a. M. 1989.
[905] Im Realismus sind es die Cousinen wie in Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* (erste Fassung,1854-55): Die kindliche Anna, die „mit Elementen der Marienikonographie“ ausgestattet ist und ihre Cousine Judith, die Sinnlichkeit und Sexualität repräsentiert, so Rita Morrien: Sinn und Sinnlichkeit, S. 273-284.
[906] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 320-21.

wurde sie für ihre Vergehen bestraft!“ (II, 147).[907] Isabella wird von ihrer Schwester ausdrücklich als „unzart“ und „unweiblich“ (I, 147) bezeichnet, „sie vernachlässigt ihre Mutterpflichten an ihrer kleinen Tochter Clara, mit der ihre jüngere Schwester nicht nur den Namen teilt, und geht dafür lieber reiten und tanzen. Indem sie sich nicht um ihre Tochter kümmert und zu ihrer jüngeren Schwester in sexuelle Konkurrenz tritt, erweist sich als negative Mutterfigur.“[908] Die 'unschuldige' Clara ist in ihren Schwager verliebt:„Die Nähe zum dunklen Pendant ist […] durch das gleiche Liebesobjekt gegeben.“[909]

Die als Heiligen stilisierten Schwestern erweisen sich somit nicht selten als die depravierten Heiligen, wie es Peter von Matt in Bezug auf Drostes Ballade bemerkt. Dies gilt auch für Clara und Isabella und in vielen Zügen auch für die Heldinnen der *Magie der Natur*, die sich anfangs als Unschuld und Sinnlichkeit gegenüberstehen, in der Wirklichkeit aber mindestens zeitweise übereinander blenden. Arnold-de Simine betont, dass in den Romanen von Autorinnen um 1800 „die Heldin in eine leidende, tugendhafte und eine sexuell aktive, aggressive Figur aufgespalten“ ist; diese Aufspaltung wird jedoch „nicht sauber durchgehalten“, sondern „die antagonistisch angelegten Figuren sich immer wieder zeitweise überlappen und übereinanderlegen, um danach wieder auseinander zu treten“[910], dies gilt auch in Bezug auf die Schwesternfiguren.

Die schwesterliche, zutiefst verwandte Konstellation weist ausdrücklich auf die Widersprüchlichkeit der Aufteilung der Frau in die sexuelle Magdalena und die asexuelle Madonna und zugleich die Spaltung der Liebe und der Leidenschaft hin: Die beiden sind schwesterliche Prinzipien, die nicht zu trennen sind und eine Einheit bilden. Die Schwesternschaft der beiden Frauen weist auf die ganze Frau hin, die in die Gegensätze gespalten wurde. Diese Spaltung wird am deutlichsten am Leib der beiden Schwesternfiguren in George Sands Roman *Lelia* (1833) vorgeführt: Der asketischen, zur leiblichen Liebe unfähigen Lelia wird an die Seite ihrer Schwester Pulcheria, die sinnliche noble Kurtisane und Lebensgenießerin, gestellt, die das Prinzip der Lust, die epikureische

[907]Arnold- de Simine betont: „Die Vehemenz, mit der Clara sich von der Schwester abzugrenzen versucht, und die Aggressivität, mit der sie die Schwester ausstattet, machen deutlich, wie sehr sie sich um eine von dem Verhalten der Schwester abweichende Haltung bemühen muß“ . Arnold- de Simine: Leichen im Keller, S. 321.
[908] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 321.
[909] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 321.
[910] Arnold-de Simine, S. 323.

Attitüde symbolisiert.[911] Lelia repräsentiert die Frauen aufgezwungene A-Sexualität bzw. Sexualität, die in völliger Unterwerfung endet; Lelia ist tot für die Liebe, denn sie weiß, dass „ihre Hingabe in Unterwerfung endet".[912] Pulcheria symbolisiert hingegen „die Austreibung, die Abspaltung der sinnlichen, der hexischen Hälfte"[913], der sexuellen Weiblichkeit. Pulcheria ist die sinnliche Doppelgängerin, ein Alter Ego ihrer Schwester, deren Sinne versiegelt sind. In *Lelia* hat die Autorin „das multiple Ich gewagt und das romantische Modell des Doppelgängers, das in ihren frühen Romanen immer wieder auftaucht, fortentwickelt".[914] So „verschärfen die Doppelgänger den polaren Charakter des herrschenden Denkens in Gegensätzen, obgleich sie einander zuinnerst verwandt sind."[915] Diese innerste Verwandtschaft symbolisiert die Schwesternschaft der Lelia und Pulcheria, die jedoch, wie Lelia betont, schon immer über ihren Wesensunterschied wussten: „Es ist so, meine Schwester, wir sind uns nicht ähnlich." (S. 154).[916] Wie Lelia sagt, lebt Pulcheria „nur dem Genuß", Lelia „nur dem Begehren" nach.[917] Lelia ist Träumerin und Streberin, ihre Schwester lebensbejahende Genießerin, die erste wird zur Asketin, die andere zur Kurtisane. Die goldhaarige Pulcheria, die sich schöner findet als die dunkelhaarige Lelia, bewundert sich am Bachrand im Wasser.[918] Wie Narziss, der nach einer weniger verbreiteten, bei Pausanias belegten Version im Wasserspiegelbild seine tote Schwester sucht, findet sie ein Gegenüber, ein Liebesobjekt in der Gestalt der Schwester. Pulcheria erkennt ihr Liebesbedürfnis zu einem Gegenüber durch die Gestalt ihrer schlafenden Schwester:

> „Ich liebte nicht mehr mich allein: ich mußte außer mir ein Objekt der Bewunderung und der Liebe finden. […] Ach, Sie waren schön, Lelia! Aber auf eine andere Weise als ich und das hat mich seltsam verwirrt gemacht." (S.158)[919]

---

[911] Vgl. Gisela Schlientz: Nachwort. In: George Sand: Lelia. Nachwort von Gisela Schlientz. Aus dem Französischen neu übertragen von Heidrun Hemje-Oltmanns. München 1993, S. 347-363, hier S. 356.
[912] Vgl. Schlientz: Nachwort, S. 358.
[913] Ebenda.
[914] Ebenda.
[915] Ebenda.
[916] George Sand: Lelia, S. 154.
[917] Sand: Lelia, S. 155. Pulcheria sagt über sich: „Ich machte mich nicht, wie du, mit Grübeln müde, ich habe gefunden, weil ich nicht suchte.", S. 156.
[918] „Mich dünkte, daß meine schimmernden Wangen, meine runden Schultern, mein goldenes Haar mich schöner machten als Sie"; „wenn ich mich in gewissen Augenblicken in Spiegel betrachtete, fand ich mich rosiger und schöner, da bekam ich Lust, mich in diesem Spiegel, der mich zeigte und mir eine verrückte Liebe einflößte, zu umarmen" (S. 156).
[919] Lelia ähnelt hier einem Mann:„in all Ihren Linien, Ihrer Haltung, in Ihren Formen, die fester sind als meine, im dunkleren Ton Ihrer Haut […] lag etwas so Männliches, daß ich Sie fast nicht wiedererkannte. Ich fand, daß sie dem schönen, schwarzhaarigen jungen Mann glichen, von dem ich eben geträumt hatte, und zitternd küßte ich Sie auf den Arm. […] Ihr Blick war spöttisch und streng " (S. 158).

Nach der Trennung geht jede der Schwestern einen anderen Weg: Lelia den langen Leidens- und Liebesweg[920], Pulcheria den Pfad der Lust; die Schwestern folgen hier einigermaßen jeweils dem Weg der Keuschheit von Justine und dem Weg der Lust von Juliette. Als sie sich wieder treffen, schlägt die Kurtisane ihrer Schwester vor „Werden Sie Nonne." (S. 202), als Lelia erwidert: „Dazu braucht man eine jungfräuliche Seele: bei mir ist nur der Körper keusch." (S. 203), meint Pulcheria: „Da Sie nicht Nonne sein können, werden Sie Kurtisane."[921] (S. 203), worauf Lelia antwortet:„ Ich habe keine Sinne." Pulcheria jedoch stellt fest: „Sie werden dir kommen. Die Kraft des Körpers ist nicht so rebellisch wie die des Geistes." (S. 203). Pulcheria weist auf die Trennung der Sinnen- und Seelenliebe bei Lelia hin: „Du weißt sehr gut, woher dein Elend kommt: du wolltest zwei Kräfte trennen, die Gott einander gebunden hat." (S. 203). Pulcheria hingegen, hat „einer der Vorzug gegeben, ohne die andere auszuschließen. Glauben Sie, daß dem Herzen das Verlangen der Sinne fremd ist?" (S. 203.). Pulcheria versucht ihr vergeblich die besten Männer vorzustellen, dann Stenio, der Lelia liebt, dass sie mit ihm mindestens Mitleid hat, aber nichts kann bei Lelia die versiegten Sinne und die Furcht von der weiblichen Unterwerfung besiegen. Stenio fleht sie vergeblich um ihren Körper an, sie sagt, sie liebe ihn, aber dass er „ein Weib will", verabscheut sie und sie verlässt ihn. Pulcheria kommt zu ihm und gibt ihm die sinnliche Liebe, wegen ihrer täuschenden Ähnlichkeit mit Lelia, glaubt jedoch Stenio, die ganze Nacht Lelia zu lieben. Als er am Morgen eine entfernte Stimme am Wasser hört, die sicher Lelia gehört, erkennt er, dass er nicht mit Lelia, sondern mit ihrer Schwester die Nacht verbracht hat, und es treibt ihn fast in den Wahnsinn. Lelia wird von einem sie begehrenden Mönch getötet, der sie somit auch zum Schweigen zwingen will.

George Sand zeigt somit die fatalen Folgen der Trennung der Seelen- und Sinnenliebe in der bürgerlichen Ordnung und in den Weiblichkeitskonzepten. Doppelgängertum und die täuschende Ähnlichkeit der Schwestern weisen jedoch auf die tiefste Verbundenheit und

[920] Lelias Leiden ist mit der Liebe verbunden, denn nur in der Sache der Liebe kann die Frau ihren Heroismus beweisen. Vgl. Schlientz: Nachwort, S. 348: „Ausgeschlossen von allen Bereichen des Heldischen, kann sie nur in der Liebe Größe beweisen. In der Liebe als Passion, wie die französische Romantik proklamiert, wird sie sogar verpflichtet auf diese einzige mögliche Art von weiblichen Heroismus, die ganz passiv ist und sich erschöpft im Lieben und Leiden um des einen Mannes willen, der ihr Glück und ihr Elend in seiner Hand hält. Doch der absolute Anspruch an den Eros scheitert nicht nur an der Unbeständigkeit der Gefühle und an den Regeln der Konvention, sondern im Falle von Lelia vor allem an der Zwietracht der Körper."

[921] Somit ist die einzige Alternative für die Frau gezeigt: Sie kann asexuelle Heilige oder sexuelle Verführerin werden.

verborgene Einheit der ungleichen Schwestern und ihrer Prinzipien Keuschheit/Sinnlichkeit hin.

Auch das Schwesternpaar in *Gräfin Faustine* (1840) von Ida Hahn-Hahn, das als Verkörperung des Modells Verstand und Gefühl bereits gedeutet wurde, kann als Modell der Madonna und Magdalena gelten. Diese Modelle überlappen sich nicht selten, denn die Liebe der Sinne liegt dem Gefühl und der Emotionalität, die Seelenliebe dem Verstand und der Rationalität nahe. Faustine verkörpert das Gefühl und die Emotionalität, wie auch als „halb Magdalena" die sexuelle Weiblichkeit, ihre Schwester Adele ist Nachfolgerin der biblischen Martha und vorbildliche Hausfrau, wie auch Verkörperung von Madonna und der Mütterlichkeit.[922] Faustine ist „Dämon" und „Racheengel", sie hat eine „feingeistige Vampirnatur" (S. 244).

Adele steht im krassen Kontrast zu Faustine: „Emsig und tätig, von Kindheit auf mit hausmütterlichen Neigungen", „kannte [sie] kein größeres Vergnügen als die schöne, reinliche, weiße, feine Wäsche durch das Plätten zu ihrer Vollkommenheit zu bringen; und kein Blick auf ein Gemälde von Raffel oder auf eine italienische Gegend hätte sie so innerlich befriedigt als der in einen großen, weitgeöffneten Schrank voll glatter, silberweißer Leinwand." (S. 22). Adele wäre „eine Frau für jeden verständigen Mann" (S. 23), denn sie „dachte sich keine lieblichere Zukunft, als ein eigenes Haus zu haben und darin vom Morgen bis in die Nacht wirtschaftliche Geschäfte zu treiben." (S. 22). Als sie jedoch einen Heiratsantrag bekommt, schweigt sie keusch und spricht kaum: Sie „bückte sich tief auf ihre Arbeit" und sagte: „Wenn die Tante erlaubt." (S. 24). Am Hochzeitstag setzt Faustine der überglücklichen Schwester den Myrtenkranz auf und fragt: „Bist du denn recht glücklich, Adelchen?", „O, so sehr!" (S. 24).

Adele ist die musterhafte Gattin, die bereits sieben Kinder zur Welt gebracht hat und der „die Wochenbette so gewöhnlich sind wie Tag und Nacht", sie „ interessiert sich für nichts als für ihre Wirtschaft und für ihre Kinder", ihr Fach ist Hauswirtschaft und insbesondere Spinnen, das als typisch weibliche Tätigkeit gilt.[923] Faustine ist hingegen

[922] Die beiden sind circa 25jährige Zwillingsschwestern, so verschieden wie Tag und Nacht, „als Kinder schon verwaist und ganz arm, wurden von einer Schwester ihres verstorbenen Vaters erzogen, d. h. diese bezahlte die Pension beider Mädchen für ihre Erziehung in einer großen Kostschule und bekümmerte sich nicht eher um sie als bis sie erwachsen waren. Da nahm sie sie in ihr Haus und hatte keinen sehnlicheren Wunsch als sie so bald wie möglich zu verheiraten […]" (S. 21). Alle Zitate nach: Ida Hahn-Hahn: Gräfin Faustine. Bonn 1983.

[923] Faustine sagt über ihre Schwester: „Die Liebhaberei meiner Schwester ist auch aus ihrem Fach: es ist das Anschaffen und der Besitz von Leinwand. Spinnen, weben, bleichen zu lassen, ist ihr Element. Nach jeder

kinderlose Witwe und leidenschaftliche Malerin. Adele verkörpert somit *vita activa*, Faustine hingegen *vita contemplativa*: Sie will nicht „die Last eines solchen betriebsamen, sorglichen, schaffenden Lebens“, und sagt: „Ich würde gar nichts wissen, wie ich mich dabei benehmen sollte“; für Faustine scheint die ständige Kinderbetreuung „in steter Aufmerksamkeit“ „die größte Selbstverleugnung“ (S. 45). Die beiden Schwestern verstehen einander nicht, Faustine kann „nur über ihre Kinder mit ihr“ (S. 46) reden. Faustine ist Taufpatin der Kinder von Adele, sie ist jedoch nicht oft bei ihrer Schwester:

> „In der Familie unsrer Geschwister wird uns selten heimisch. Mag uns der Bruder oder die Schwester noch so lieb und wert und vertraut sein – die Schwägerin, der Schwager, deren Eltern, deren Vetter und Muhmen sind eben fremdartige Elemente, die uns häufiger abstoßen als anziehen, vielleicht darum, weil man von uns begehrt, daß wir für Personen, die unserm Blute fremd und unsrer Neigung fern sind, Liebe und Freundschaft hegen sollten. Welche Gefühle man doch gern nach eigener Wahl verteilt.“ (S. 35).

Faustine wurde zur Frau in unglücklicher Ehe mit einem brutalen Militär, jetzt ist sie kinderlose Witwe und diese Position gibt ihr die Freiheit in Hinsicht auf Selbstbestimmung und der Beziehungen mit den Männern. Sie ist leidenschaftliche Malerin, sie hat auch eine typisch künstlerische melancholische Neigung. Sie benutzt keine gewöhnliche Verführungskünste, wie schönes Outfit und freundliches Entgegenkommen und nimmt männliche Besuche im grauen Malerkittel auf, aber ihre Lebendigkeit und Originalität ziehen die starken Männer an. Sie wird als ungewöhnliche, eminente Frau mit einer außerordentlich starken Persönlichkeit geschildert, die es schafft, einen außerordentlichen Lebensstil zu betreiben: Sie steht als Witwe offiziell in einem Verhältnis zum Graf Adlau, was die Gesellschaft als quasi geheime Ehe duldet:

> „Nur durch die Macht ihrer Persönlichkeit hatte sie es dahin gebracht, daß die Welt ihr Verhältnis zum Baron Andlau stillschweigend als ein legales anerkannte, und um sich gleichsam für diese Nachsicht zu entschuldigen, eine heimliche Ehe voraussetzte.“ (S. 21).

Als er für längere Zeit wegreisen muss, verliebt sie sich leidenschaftlich in Graf Mario, der sie letztlich zur Ehe zwingt, und unglücklich macht; sie entscheidet sich ins Kloster zu gehen, wo sie nach kurzer Zeit stirbt.

Auch in der Erzählung von Heinrich Laube *Die Schauspielerin* (1836) steht die künstlerisch tätige Titelheldin ihrer häuslichen Schwester gegenüber.[924] Der Protagonist

---

Niederkunft erhält sie von ihrem Manne als Wochengeschenk ein Stück Land […] . Sie läßt darauf Lein säen und ihn dann verarbeiten zur Aussteuer für ihre Töchter.“ (S. 27). Sie hat zwei Töchter und fünf Söhne.

[924] Heinrich Laube: Die Schauspielerin. Mannheim 1836.

wendet sich von der ehrgeizigen sinnlichen Schauspielerin Fanny, die sich mit diesem Beruf in einer fragwürdigen gesellschaftlichen Position befindet[925], ihrer kindlichen Schwester Klärchen zu. Scheint der Held zuerst von der verführerischen, tätigen, starken Schwester fasziniert zu sein, entscheidet er sich jedoch zuletzt für ihre kindliche, sanfte, schwache Schwester, die er – gemäß der Geschlechtscharakterologie trösten kann. Von den stürmischen lodernden Unruhen und Leidenschaften bei der sinnlichen Schwester wendet er sich zu stiller Ruhe des sauberen Kämmerchen der keuschen Schwester, die sich zur erwachsenen Frau entwickelt und die gemäß des Liebescodes errötet, schweigt und ihre Augen niederschlägt, als er zu ihr kommt und gemäß des Weiblichkeitsideals sich ständig mit kleinen Handarbeiten beschäftigt:

> „Denn es kam auch zu keinem klaren Bewußtsein in ihm, das glaubte er doch öfters zu ahnen, zu empfinden, wie seine Neigung für Fanny nicht jenes zweifellose Gefühl sei, was wir Liebe nennen, wie er auch jetzt noch den völligen Besitz dieses Weibes nicht zu wünschen wagte. Er empfand immer noch eine gewisse Gattung Furcht vor Fannys Mannigfaltigkeit, und wenn ihn die Sehnsucht wieder hingezogen hatte nach jenem Haus, so klopfte er jetzt gewöhnlich erst unten an, ob Klärchen zu Hause sei. Klärchen kam ihm seit den paar Monden seiner Abwesenheit viel größer und erwachsener. Sie errötete immer, wenn er bei ihr eintrat, und wollte ihn jedesmal eilig zur Schwester hinaufführen. Nahm er dann ihre Hand und bat sie zu bleiben, so bebte sie, schlug die großen, feuchten Augen nieder und schwieg. […] sie zeigte ihm alle ihre kleinen Beschäftigungen, ihre Lektüre, ihre Bilder, ihre Noten, sie sang ihm kleine Lieder, wenn er darum bat. Es webte in Klärchen Gemache eine wohltuend Ordnung und Stille, eine häusliche Frauenpoesie, welche den unruhsamen, irrenden Sinn Ludwigs heimlich und süß befind […]. Er glaubte dann oft zu bemerken, daß seine Stimmung ruhiger, nur still bewegt, wohltätiger war, als wenn er von den vielfach wechselnden, stürmischen Eindrücken Fannys flüchtete.“ (S. 143).

Kindliche Unschuld und Jungfräulichkeit werden in der bürgerlichen Moral als größtes Kleinod gehegt, das nur gegen Mutterschaft vertauscht werden darf, oder bei einer jungfräulichen Mutter erhalten bleibt, vide Muttergottes Jungfrau Maria. Bezeichnenderweise erscheinen oft die kindlichen jungfräulichen Schwestern, die als „Kleine, Kinder, Mädchen“ bezeichnet werden, als Ersatz- bzw. Pflegemütter, die ein Kind einer anderen Frau oder ihrer verheirateten Schwester pflegt: Clara betreut die Tochter der älteren Schwester Isabella in *Clara von Pappenheim*; Marie in *Magie der Natur* den kleinen Alexis und die kleine Gianinna.

[925]Vgl. Dagmar Lorenz: Weibliche Rollenmodelle bei Autoren des „Jungen Deutschland“ und des „Biedermeier“. In: Marianne Burkhard (Hrsg.): Gestaltet und gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur. Amsterdam 1980, S. 155-184, hier S. 173.

In der Erzählung *Die Schauspielerin* werden die Schwestern Fanny und Klärchen zunächst als „beide Mädchen“ bezeichnet. Fanny im Schleier erscheint sogar als Engel; sie wird jedoch gleich nach der Hochzeit im negativen Kontext als Weib bezeichnet, wenn die Jungfräulichkeit ihrer Schwester mehrmals genannt und positiv betont wird; auch der Myrtenkranz von Fanny, der als Symbol der Jungfräulichkeit gilt, befindet sich jetzt im Besitz von Klärchen, der somit symbolisch für die Unschuld und gleichzeitig die Gunst und Liebe des Protagonisten steht. Auch Effie Briest, wie es Christine Lehmann nachweist, die zunächst als Kind oder Kind-Frau, unschuldig also positiv geschildert wird, wird nach den geheimnisvollen Spaziergängen zur gemeinen schuldigen Frau.[926]

Obwohl die kindliche Heldin zunächst als schwach, zart und klein[927] (Symptome: Aussehen eines Kindes; Weinen, Furcht) dargestellt wird (so Marie in *Magie der Natur,* Klärchen in *Die Schauspielerin*), erweist sie sich als kerngesund, sie entwickelt sich zur tätigen Wirtschafterin und emsigen Hausfrau und verträgt sehr gut (zahlreiche) Schwangerschaften und Wochenbetten. Wenn hingegen ihre verführerische Schwestern, die Stärke, Unerschrockenheit, Heldentum verkörpern, leiden sie nicht selten an psychosomatischen Krankheiten (Melancholie, Fieber, Nerven, Hysterie, Selbstzerstörung-Selbstmord). Somit wird die Krankhaftigkeit mit einer sexuellen Weiblichkeit verbunden, während „Kerngesundheit“ eine asexuelle Mutter charakterisiert. Eine kindliche Heldin charakterisiert positiv konnotierte Schlichtheit, häusliche und äußere Reinheit und musterhafte Ordnung, während für die sinnliche Schwester Luxus und Üppigkeit in den Kleidern und Räumen charakteristisch ist (weiße Kleider der madonnenhaften Schwester kontra gelbe/goldene, schwarze, üppige Kleider der verführerischen Schwester; Reinheit und Stille der jungfräulichen Stube von Klärchen kontra laute Gesellschaft in luxuriösen Appartements von Fanny in *Die Schauspielerin*). Die kindliche/mütterliche Schwester schweigt und spricht kaum, wie bereits die Jungfrau Maria, die sinnliche Schwester charakterisiert die Lebendigkeit, die jedoch bei einer Frau negativ konnotiert wird: Die Frau soll still, passiv und fast tot, mundtot erscheinen. Corinna wurde von dem Vater Oswalds mit diesem Argument, dass sie zu lebhaft sei, abgelehnt; ihre Schwester Lucile hingegen

[926] Vgl. Lehmann: Das Modell Clarissa, S. 114. „Eine Frau ist für den Erzähler Fontane unschuldig nur solange sie ein Kind ist. Deshalb ist die Heldin ach nur solange Kind wie sie unschuldig bleibt. Um schuldig zu werden, wird sie zur Frau erklärt, nach dem Ehebruch schließlich zur gemeinen Frau.“ Ebenda.

[927] Oft werden Verkleinerungsformen in Bezug auf sie verwendet (Händchen, Herzchen), wie auch Verkleinerungsformen ihrer Namen: Klärchen, Adelchen.

schweigt: „So fand ihr Gemüt wie ihr Geist immer Ursachen zum Schweigen.“ (S. 494); auch Klärchen schweigt und spricht kaum.

Die häusliche Schwester wird mit stiller Ruhe und unbefleckter kindlicher Moral dargestellt, während die Magdalena-Figuren mit lodernden Leidenschaften und inneren Unruhen geschildert und mit der gesellschaftlich fragwürdigen Stellung einer Künstlerin, Schauspielerin, Dichterin, Malerin verbunden werden. Sind die kleinen Formen, kleine Handarbeiten, kleine Lieder, kleine Bilder, kleine Noten, die als Freizeitbeschäftigung geschildert werden, für die kindliche Heldin typisch und nach dem Weiblichkeitskonzept einer Frau erlaubt und anständig, so beschäftigen sich die verführerischen Schwestern mit den großen öffentlichen Formen und (quasi) professionellen Beschäftigungen, die als männlich konnotiert sind und für eine bürgerliche Frau als unanständig gesehen werden: Schriftstellerische und gelehrsame Tätigkeiten (Corinna), öffentliches Auftreten: Improvisatorin (Corinna), Schauspielerin/Sängerin (Fanny in *Die Schauspielerin*) Künstlerin/Malerin (Faustine in *Gräfin Faustine*; auch künstlerische Neigung von Dolores in *Gräfin Dolores* und Antonie in *Magie der Natur:* Die beiden zeichnen leidenschaftlich).

Das Modell der Madonna und Magdalena als Schwesternfiguren soll im Folgenden näher am Beispiel der Heldinnen des Romans *Magie der Natur. Eine Revolutionsgeschichte* von Caroline de la Motte Fouqué untersucht werden.

4.2.4 Madonna und Magdalena als Schwesternfiguren in *Magie der Natur. Eine Revolutionsgeschichte* von Caroline de la Motte Fouqué

Im Mittelpunkt des Familien- und Revolutionsromans *Magie der Natur. Eine Revolutionsgeschichte* (1812) von Caroline de la Motte Fouqué stehen verwandtschaftliche und insbesondere schwesterliche Beziehungen, die vor dem Hintergrund der Französischen Revolution dargestellt werden. Im Roman werden zwei ungleiche Schwesternpaare beschrieben: Die beiden Protagonistinnen sowie ihre früh verstorbene Mutter und deren Schwester. Somit kommt es zur Verdoppelung des Schwesternmotivs.

Wie Hoffmeister aufzeigt, bilden *Die Magie der Natur. Eine Revolutionsgeschichte* und Therese Hubers *Die Familie Seldorf* (1795-96)[928] die einzigen deutschsprachigen weiblichen Romane dieser Zeit, die sich mit dem Thema der Französischen Revolution auseinandersetzen.[929] Schon der Untertitel lässt die Handlung in der Französischen Revolution ansiedeln, der Titel bringt ein Interesse an naturwissenschaftlichen Metaphern für Gesellschaftliches ins Spiel. [930] Peitsch nennt eine große Zahl der Revolutionsgeschichten um 1800 der männlichen Autoren, wie *Klara du Plessis und Klairant* (1795) und *Die Familie St. Julien* (1798) von August Heinrich Julius Lafontaine.[931] Jedoch erst 1814, als Scott seinen gattungsstiftenden *Waverly* veröffentlicht, setzt sich das Modell des historischen Romans durch, obwohl bereits in den 1790er deutschsprachige weibliche Autorinnen wie Benedikte Naubert oder Therese Huber Romane publizierten, die nach Schreinert als „Zweischichten-Romane“ oder nach Göttsche „Zeitromane“ bezeichnet werden können, weil sie die „Komplexität der perspektivischen Erzählung“ aufweisen, indem sie große Geschichte mit der fiktiven Geschichte häufig weiblicher Figuren verbinden.[932] Somit haben die deutschen

[928] Vgl. Gerhart Hoffmeister: Einführung. In: Caroline de la Motte Fouqué: Magie der Natur. Eine Revolutionsgeschichte. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1812, hrsg. von Gerhart Hoffmeister. Bern [u.a.] 1989, S. 5-46. Vgl. auch: Gerhart Hoffmeister: The French Revolution in the German Novel around 1800: Therese Huber's “Die Familie Seldorf” (1796) and Caroline de Fouqués „Magie der Natur” (1812). In: European Romantic Review. Los Angeles 1992, S. 163-171.

[929] Vgl. auch: Anita Runge: Mitleid im Revolutionsroman. Therese Huber Die Familie Seldorf 1795-96. In: Margrid Bircken, Marianne Lüdecke, Helmut Peitsch (Hrsg.): Brüche und Umbrüche. Frauen, Literatur und soziale Bewegungen. Potsdam 2010, S. 15-42.

[930] Vgl. Helmut Peitsch: Caroline de la Motte Fouqués *Magie der Natur. Eine Revolutions-Geschichte*. In: Marianne Henn, Irmela von der Lühe und Anita Runge (Hrsg.): Geschichte(n) – Erzählen. Konstruktionen von Vergangenheit in literarischen Werken deutschsprachiger Autorinnen seit dem 18. Jahrhundert. Göttingen 2005, S. 265-285, hier S. 265.

[931] Ebenda, S. 268.

[932] Vgl. Runge: Mitleid im Revolutionsroman, S. 37.

Autorinnen neue Formen des historischen Erzählens entwickelt[933] und bilden eine Vorläuferfunktion für die historischen Romane Walter Scotts.[934] Nach der in der Forschung verbreiteten Meinung vertritt die Autorin eine konservative Perspektive; dies zeigt sich in der antirevolutionären Haltung; Wägenbaur betont, dass die Autorin zwar die Monarchisten-Seite vertritt und die Zeitverhältnisse kritisiert, aber das Neue in der Geschichte anerkennt, denn die Wiederherstellung des Vergangenen ist nicht möglich: „Das Alte kehrt […] nie in seiner vorigen Gestalt zurück." (S. 22).[935] Helmut Peitsch schlägt „eine Leseart des politisierten Familienromans als Selbstwiderspruch eines konservativen Projekts"[936] vor. Er untersucht die Beziehung von Revolution und Liebes-, Ehe- und Familienhandlung auf der Ebene des Plots und die metaphorische Beziehung zwischen Revolution und Familiengeschichte. Nach Peitsch sind Revolution und Familie „innerlich verknüpft: Die Revolution politisiert die Privatsphäre, den Gegenstand des Familienromans"; somit ist die Revolution kein Hintergrund für die Handlung, sondern sie hat handlungsbestimmende, in die Motivierung der Figuren eingehende Bedeutung, die sich in vielen Momenten des Plots zeigen.[937] Der Sturz der Jakobiner ermöglicht die Rückkehr auf den Stammsitz, Antonie akzeptiert die Geburt des Erben auf dem Stammschloss als Entscheidung der Natur über die Unrechtmäßigkeit ihrer Liebe zu Adalbert.[938] Es geht somit nach Peitsch nicht um den Konflikt individuelle Neigung gegen Konvenienzehe, sondern um den „inneren Konflikt, einen Mann zu lieben, der ihre Schwester liebt und von ihr geliebt wird".[939] Antonies Anspruch wird mit dem politischen Prozess der Revolution verbunden, also mit der Anmeldung individueller Rechte im Rahmen einer Natur, die in Gegensatz zur

[933] Vgl. ebd. Vgl. dazu: Kurt Schreinert: Benedikte Naubert. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des historischen Romans in Deutschland. Berlin 1941. Johannes Süßmann: Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780-1824). Stuttgart 2000, S. 152-156. Dirk Göttsche: Zeit im Roman. Literarische Zeitreflexion und die Geschichte des Zeitromans im späten 18. und im 19. Jahrhundert. München 2001, S. 239. Angabe nach: Runge: Mitleid im Revolutionsroman, S. 37.

[934] Vgl. Frauke Reitemeier: Deutsch-englische Literaturbeziehungen. Der historische Roman Sir Walter Scotts und seine deutsche Vorläufer. Paderborn, Wien [u.a.], 2001. Zugl.: Göttingen, Univ., Diss. (Beiträge zur englischen und amerikanischen Literatur; 18).

[935] Elisa Müller-Adams: „daß die Frau zur Frau redete". Das Werk der Caroline de la Motte Fouqué als Beispiel für weibliche Literaturproduktion der frühen Restaurationszeit. St. Ingbert 2003 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 74), S. 304. Birgit Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe. Weiblichkeitsentwürfe um 1800. Berlin 1996, S.238.

[936] Peitsch: Caroline de la Motte Fouqués *Magie der Natur. Eine Revolutionsgeschichte*, S. 269.

[937] Vgl. ebd. S. 271.

[938] Vgl. ebd.

[939] Ebd., S. 274.

gesellschaftlichen Ordnung gesetzt wird.[940] Nach Wägenbaur geht es im Roman um den Gegensatz zwischen der Liebe und Leidenschaft, Mechthilde Vahsen sieht hier die Aufspaltung des Frauenbildes.[941] Im Roman wird das Problem der Ehe, die „den Zustand der zeitgenössischen Gesellschaft anzeige"[942], behandelt. Der Roman zeigt, wie Peitsch betont, bereits im Titel Interesse an den naturwissenschaftlichen Metaphern für das Gesellschaftliche wie in Goethes *Wahlverwandtschaften*. In Arnims Roman *Armut, Reichtum, Schuld und Sühne der Gräfin Dolores*, der ebenfalls eine Schwesternkonstellation und ein Ehedreieck dargestellt, wird an Religiöses appelliert wird, auch wenn der Untertitel (*Eine wahre Geschichte zur lehrreichen Unterhaltung armer Fräulein)* ironisch ist.[943] Darüber hinaus sind nach der in der Forschung verbreiteten Ansicht in *Magie der Natur* neben romantischen Motiven wesentliche Einflüsse aus der Schauerliteratur unübersehbar.[944]

Inhalt des Romans

Die Hauptfiguren des Familien- und Revolutionsromans bilden die beiden Zwillingsschwestern Antonie und Marie von Villeroi, die Töchter eines französischen Marquis, dessen Frau 1779 im Wochenbett unter dem Einfluss seiner magnetischen Experimente gestorben ist. Ihre Schwester Pauline versuchte sie vergeblich vor dem magnetischen Einfluss ihres Mannes zu befreien. Die beiden Schwestern befinden sich seit ihrer Geburt in einem Kloster, denn ihr Vater lebt zurückgezogen und ohne Kontakt zur äußeren Welt in seinem Schloss, wo er sich mit seinen Studien zum Magnetismus beschäftigt. Die Revolutionsereignisse zwingen ihn durch eine dringende Bitte der Äbtissin,

[940]Ebd., S. 274.

[941] Mechthilde Vahsen: Die Politisierung des weiblichen Subjekts. Deutsche Romanautorinnen und die Französische Revolution 1790-1820. Berlin 2000, S. 136.

[942] Peitsch: Caroline de la Motte Fouqués *Magie der Natur. Eine Revolutionsgeschichte*, S. 265.

[943] Peitsch: Caroline de la Motte Fouqués *Magie der Natur. Eine Revolutionsgeschichte*, S. 265-66. Laut Wägenbaur thematisiert der Roman „die Vermessenheit des Menschen, trotz seiner beschränkten Perspektive in die Geheimnisse der Natur eindringen und sich ihrer Kräfte bedienen zu wollen". Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 238.

[944] Der Roman wird zur romantisch-geprägten Frühphase des schriftstellerischen Werkes der Autorin gerechnet. Vera Prill setzt diesen Roman ausdrücklich als romantischen Roman in Gegensatz zu den späteren Zeit- und historischen Romanen dieser Autorin. Vgl. Vera Prill: Caroline de la Motte Foqué. Berlin 1933, S. 53-56. Peitsch sieht hingegen das in der Forschung übliche Bezeichnen des Romans *Magie der Natur* als „romantisch geprägter Roman" als problematisch. Vgl. Peitsch: Caroline de la Motte Fouqués *Magie der Natur. Eine Revolutions-Geschichte*, S. 265. Hoffmeister hingegen betont: „Erzählduktus verrät zunächst ebenso wie Handlungsaufbau, Motivwelt und Konfiguration des Romans das Modell der Schauerliteratur". Hoffmeister: Einführung zu *Magie der Natur*, S. 16. Nach Wägenbaur behauptet der dritte Roman der Autorin „eine Übergangsstellung zwischen ihrem Frühwerk und der mittleren Schaffensperiode: Einerseits setzt das Gegeneinander von Sinnlichkeit und Liebe das Thema der Frau des Falkensteins fort und andererseits leitet die konkrete historische Situierung zu den Zeitromanen über." Vgl. Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 237.

die Schwestern aus dem bedrohten Kloster zu retten. Dies gelingt im letzten Moment, denn das Kloster wird durch die Revolutionstruppen angegriffen. Die beiden Schwestern flüchten mit dem Vater und mit der Familie eines Köhlers, der dem Marquis bei der Rettung geholfen hat, nach Chambery, wo sie bei Verwandten des Köhlers Unterschlupf finden. Hier treffen sie auf Pauline, die Schwester der verstorbenen Mutter der Mädchen, und ihren Bruder, den Herzog. Auf der Flucht aus Frankreich bricht die Gruppe gemeinsam in die Schweiz auf. Während der Reise über die Alpen bemerkt Antonie als erste bei der Überquerung des St. Bernhards den verwundeten Sohn des Herzogs, Adalbert.[945] Die beiden Schwestern verlieben sich in ihren Cousin Adalbert. Er entscheidet sich für die kindliche Marie, die er überstürzt heiratet. Antonie glaubt jedoch, dass Adalbert und sie von Gott füreinander bestimmt sind, denn sie entdeckt bereits als ein kleines Mädchen im Kloster sein verborgenes Bild in dem Medaillon einer jungen Novizin. Sie versucht ihn durch hypnotische und mesmerische Mittel zu gewinnen. Es gelingt ihr, ihn zu verzaubern, und sie schwört ihm ewige Liebe, er ist ihr rettungslos verfallen (S. 190ff). Antonies Verehrer, der Chevalier Cerané fühlt sich durch Adalberts Liebe zu Antonie beleidigt und fordert ihn zu einem Duell heraus. Adalbert, der sich zwischen den beiden Schwestern nicht entscheiden kann, flieht nach dem Duell nach Russland. Die Schwestern kehren mit dem Vater und der Tante nach Frankreich zu dem zerstörten Schloss zurück. Marie bringt einen Sohn zur Welt. Bei der Taufe des Kindes erkennt Antonie, dass sich der Himmel gegen sie entschieden hat. Adalbert, der bei der Schlacht bei Lodi 1796 gekämpft hat, kehrt zu seiner Frau und zu seinem Sohn zurück. Antonie wählt den Freitod und gibt mit den letzten Worten Adalbert ihrer Schwester frei. Der Marquis stirbt, Vater und Tochter werden nebeneinander beigesetzt. Die Zukunft der Familie liegt in den Händen von Marie und ihrem Sohn.

Dreiecksgeschichte mit zwei Schwestern

Die ungleichen Schwesternfiguren, die engelhafte Marie und die sinnliche Antonie, stehen sich hier als Rivalinnen um die Liebe eines Mannes, ihres Cousins, gegenüber. Das Motiv der Dreiecksbeziehung ist eine deutliche Parallele zu Goethes

[945] Antonie veranlasst seine Rettung in die nächste Hütte. Das Zusammentreffen mit Adalbert, das etwa die Mitte des Textes markiert, bildet nach Arnold-de Simine den dramatischen Höhepunkt des Romans. Vgl. Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 376.

Wahlverwandtschaften.[946] Dreierbeziehungen bilden eine häufige Konstellation bei der Autorin, in deren Werken immer wieder zwei parallele Frauengestalten erscheinen.[947] Das Dreieckmotiv der beiden Schwestern und eines Mannes ist um 1800 nicht selten, und bereits im Roman von Germaine de Staël *Corinna* präsent. Dabei kann man die gleichen Motive bei de Staël und bei de la Motte nicht übersehen: Die beiden Autorinnen konstruieren zwei ungleiche Schwesternfiguren, eine kindlich-mütterliche und eine sinnlich-leidenschaftliche, die zu Rivalinnen um die Liebe eines Mannes werden. Er wählt letztlich die kindlich-mütterliche Schwester und entscheidet sich somit für die empfindsame zarte Liebe (Liebe als zartes Gefühl, Liebe aus Freundschaft), nicht für die sinnliche Schwester, die die romantische leidenschaftliche Liebe verkörpert. Die romantische Liebe kann somit keine Basis der Ehe sein, die romantische Schwester kann als Geliebte den Mann faszinieren, er heiratet sie aber nicht. Der Protagonist entscheidet sich der kindlich-mütterlichen Schwester einen Heiratsantrag zu machen (*Magie der Natur*, *Corinna*); obwohl ihn ihre sinnliche Schwester fasziniert.[948] Das „biedermeierliche" Konzept der Ehe erweist sich bereits um 1800 nicht selten. Auch in *Wahlverwandtschaften* verkörpert Charlotte das Modell der vernünftigen, kühlen, ruhigen Ehefrau. Eine leidenschaftliche Geliebte, Corinna wie auch Antonie, scheitert angesichts der Ehe. Die sinnliche Schwester, die das romantische Konzept der Liebe realisieren will, kann den Geliebten endgültig nicht für sich behalten. Sie wird nur als Tote geliebt, so in *Corinna* wie auch in *Magie der Natur*. Warum überlebt die kindlich-mütterliche Schwester? Warum muss die leidenschaftliche, aktiv liebende Schwester sterben? Leidenschaftliche, romantische Liebe erweist sich für eine Frau ‚unlebbar'. Eine Frau darf nicht sexuell-erotisch lieben, deswegen der Skandal um Schlegels *Lucinde*. Nur eine tote Geliebte ist eine gute Geliebte. Der sinnlich-erotischen Schwester bleibt die Niederlage als Konkurrentin ihrer asexuellen Schwester, und der Tod aus unglücklicher Liebe.

Gegensätzlichkeit und Ähnlichkeit der Schwesternfiguren

Die beiden Heldinnen sind ungleiche Zwillingsschwestern und bereits in der Eingangscharakterisierung scheinen sie den Gegensatz asexuelle kindliche Unschuld versus

[946] Gerhart Hoffmeister: Einführung zu Magie der Natur, S. 36f. Goethe hat, wie sein Tagebuch vermerkt, *Magie der Natur* in Carlsbad gelesen und soll den Roman durchaus geschätzt haben. Angabe nach: Müller-Adams: „daß die Frau zur Frau redete", S. 273.
[947] Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 275.
[948] Auch im Roman *Gräfin Faustine* von Ida Hahn-Hahn ist die Faszination des Mannes der mütterlichen Schwester von ihrer sinnlichen Schwester unübersehbar.

sexuelle Sinnlichkeit zu verkörpern, denn Marie wird als „Kleine“ dargestellt, Antonie dagegen wirkt fraulicher und sinnlicher. Somit steht Antonie für die sexuelle Weiblichkeit, während Marie die unschuldige kindliche Reinheit verkörpert. Diese Kontrastivität zeigt sich bereits in dem Äußeren der Schwestern. Die beiden Schwesternfiguren werden äußerlich völlig gegensätzlich dargestellt, und sie werden nach dem Kontrast dunkel-hell, groß-klein, zart-kräftig, kindlich-fraulich beschrieben. Antonie ist großgewachsen, dunkelhaarig und kräftig, und hat, mit ihrer „wahrhaft königlichen Miene“ (S. 151) und „königlichen Stolz“ (S. 187)[949] eine königliche Haltung. Sie hat „Junoaugen“ (S. 85), das heißt einen Blick einer Herrscherin. Der Herzog, ihr Onkel, kann in ihre Augen nicht ansehen, ohne an etwas Königliches zu denken.

Marie hingegen ist wesentlich kleiner als Antonie, zart, kindlich, mit „blonden Lockenköpfchen“ (S. 34) und höchstwahrscheinlich mit blauen Augen („es liegt ein ganzer Himmel in diesen Augen“, S. 61). Die zarte sanfte, blonde Marie, die immer wieder als „Kleine“ dargestellt wird, wird der großen, dunkelhaarigen und dunkeläugigen Antonie gegenübergestellt: „ein überaus zartes, fast kindisches Wesen, mit blondem Lockenköpfchen und schmeichelndem Augenpaar, zuführte. Mehr hinter ihr, als zu ihrer Seite, schritt eine hohe Gestalt von überaus großer Schönheit, blendendem Auge und strenger Regelmäßigkeit in Wuchs und Gang.“ (S. 33). Die kindliche Marie wird mit einem Elfen (S. 183) verglichen, dieser Vergleich deutet auf ihren Status als unerfahrene Kindfrau hin, wie etwa Wilhelm Meisters Mignon, an die die kleine, Mandoline spielende Gianinna erinnert, die ebenfalls feenartig (S. 189) ist und zur Lieblingsgesellschafterin von Marie wird.[950]

Die äußere Zartheit von Marie korrespondiert mit dem sanften kindlichen Inneren, während die Dunkelheit und stolze königliche Haltung von Antonie die Sinnlichkeit und Weiblichkeit repräsentiert. Die blonde, blauäugige Heldin wird mit einer sanften, zarten, kindlichen, kühlen Frau assoziiert[951], während hingegen ihre dunkelhaarige Schwester die Sinnlichkeit verkörpert: Ihre dunklen, krausen Locken stehen für die ungezügelte

[949] Alle Zitate nach: Caroline de la Motte Fouqué: Magie der Natur. Eine Revolutionsgeschichte. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1812, hrsg. und mit einer Einführung von Gerhart Hoffmeister. Bern, Frankfurt a. M., New York, Paris 1989 (Seltene Texte aus der Romantik hrsg. von Gerhard Schulz, Bd. 5).
[950] Vgl. Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 401.
[951] Bereits in den „Gefährlichen Liebschaften“ (1782) von Choderlos de Laclos wird die Meinung erwähnt, dass die blonde Frau eine kühle, kindliche Frau ist; gemeint ist die kindliche blonde junge Cecilie.

Leidenschaft und Sinnlichkeit.[952] Dunkle Haare und die mit den dunklen aufgelösten Haaren kontrastierende weiße Haut und ein weißes antikes luftiges Kleid sind für das Image der romantischen Heldinnen (und Romantik-Schriftstellerinnen) typisch, was einen Gegensatz zu der Heldin der Empfindsamkeit bildet, die in steifem Kleid und in weißer Perücke, oder zumindest in weiß-gepuderten Haaren erscheint. Auch viele Autorinnen der Romantik wie Caroline Schlegel Schelling und Caroline de la Motte waren, wie ihre Porträts zeigen, dunkelhaarig. Somit hätte „die blonde Unschuld" ihren Ursprung in der empfindsamen Heldin mit blond-gepuderten Haaren, und die Sinnlichkeit, Ungezügeltheit und Freiheitswunsch der romantischen Heldinnen wären mit der Symbolik der aus der Perücke befreiten, dunklen, krassen, ausgelösten Haaren zu verbinden.[953]

Antonie übt mit ihren dämonischen und sinnlichen Zügen und krassen, ausgelösten, dunkeln Haaren eine Faszination auf die starken Männer, wie den Herzog oder den Chevalier, aus. Für die Räuberbande sieht sie mit ihren lodernden Augen wie eine Hexe aus:

> „Sieh mal! die Hexe! schrien lachend mehrere Stimmen! hast Du auch Teufeleien im Kopf? Antonie sah mit ihren brennend durchbohrenden Blicken starr auf sie hin, anfangs lachten sie, dann aber drückten sie die Augen zu, und wandten sich, über das vermaledeite Hexenvolk etwas in den Bart murmelnd, von ihr ab! Laßt nur, rief der Essenkehrer, wir werden sie schon zahm machen, los kommt sie einmal nicht, sie mag ihre Künste an uns probieren." (S. 53-54).

Antonie wird mit einer Zauberkönigin verglichen (S. 179, 228), der Herzog kann „nie in ihre Augen sehen, ohne so etwas von Weltherrschaft zu träumen" (S. 187); sie wird bei der scherzhaften Wahl eines Königs zum Fest der Heiligen Drei Könige von dem Chevalier als seine Königin gewählt (S. 151). Sie reitet wie die Männer auf einem Pferd durch die Gebirgslandschaft der Alpen, und für den kleinen Alexis verkörpert sie die Bergfrau, die nach Gianinna Krankheit und Tod über die Menschen bringe und „Jünglinge aus den Hochzeitskammern entführe." (S. 120). Sie symbolisiert die „mythisch anmutende

[952] Diesen Gegensatz der ungleichen Schwestern betont auch Brown in Bezug auf die englischen Romane des 19. Jahrhunderts. Vgl. Brown: Devoted sisters.

[953] Hier wäre zu erwähnen, dass Caroline de la Motte Fouqué *Geschichte der Moden* schrieb, die sie als Spiegel der gesellschaftlichen Veränderungen der Zeit zwischen 1785-1829 darstellt. Vgl. Caroline de la Motte Fouqué: Geschichte der Moden, von Jahre 1785 bis 1829. Als Beitrag zur Geschichte der Zeit. Nachdruck. Berlin 1987; Thomas Neumann (Hrsg.) Zwischen Romantik und Mode(rne). Caroline de la Motte Fouqué- ein Lesebuch. Norderstedt 2010. Zur steifen Mode der Aufklärungszeit und der „antiken" natürlichen Mode um 1800, vgl. Almut Junker: Revolution in der Mode. In: Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hrsg.): Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760-1830. Frankfurt 1989, S. 520-582.

Weiblichkeit".[954] Der schwerverletzte Adalbert, dem sie das Leben rettet, ist von dem ersten Anblick Antonies erschrocken, als sie mit dem aufgelösten dunklen Haar und brennenden Augen erscheint. Adalbert empfindet eine Bewunderung für sie, er fürchtet sie auch und „flüchtet nicht selten vor der Gewalt ihrer Herrschaft zu Mariens kindlicher, hellen Engelwelt." (S. 142). Antonie gibt ihren Platz in der Kutsche dem verletzten Adalbert, der somit längere Zeit mit Marie reist, und in ihrem heiteren und fröhlichen Naturell, Ruhe nach den schrecklichen Ereignissen und „einen wohltuenden Ausgleich"[955] findet. Antonie erscheint Adalbert bezeichnenderweise nur dann anziehend, wenn es scheint, es „sei ihr Stolz, ihr Muth, ihr Herz gebrochen" (S. 134)[956], und als ihre Hände auf dem Schoß ruhig und passiv liegen, und ihre wilden Haare festgebunden sind. Er kümmert sich bei der Kutschenkollision mehr um die ängstliche weinende Marie als um die starke Frau, die ihm Leben gerettet hat.[957] Der Protagonist entscheidet sich für die weniger komplizierte, „gewöhnliche" Schwester, die dem Ideal der schwachen Weiblichkeit entspricht, die er als Beschützer beim Weinen tröstet („Marie wer dürfte Dich je ungerührt weinen sehen", S. 139) und rettet: „[Er] trug sie geschickt aus dem Wagen den Abhang hinauf, und ließ die zierlich feine Gestalt leise auf einen Stein niedersinken." (ebenda.) Antonie erweist sich dagegen in mehreren Situationen als mutige, unerschrockene, heldenhafte, aktiv-handelnde Persönlichkeit: Sie führt ihre Familie aus dem brennenden Schloss ins Freie, (S. 65); sie rettet Adalbert, (S. 123 ff). Somit können die Schwestern jeweils die männlichen (Stärke, Mut, Entschlossenheit der Antonie) und weiblichen Prinzipien (Sänfte, Zartheit, Passivität der Marie) repräsentieren; bzw. repräsentiert Marie das bürgerliche Weiblichkeitsideal[958], Antonie die „mythisch anmutende Weiblichkeit".

Marie, die zunächst, obwohl ebenso alt wie ihre Zwillingsschwester Antonie, immer nur „die Kleine" (S. 45) genannt wird, „entwickelt sich zur kompetenten und lebenstüchtigen Mutter und Hausfrau, sie vollzieht somit den vorgegebenen weiblichen Werdegang. Ihr Leben verkörpert das zyklische Werden und Vergehen".[959] Zunächst wird also der Eindruck erweckt, „die beiden Extreme der engelshaften, kindlichen Tugend und der dämonischen,

[954] „Gemäß der Ideologie des Frauenromans" siegt „die Häuslichkeit und Mutterschaft"; „Die mythisch anmutende Weiblichkeit wird „domestiziert", so Müller-Adams:„ daß die Frau zur Frau redete", S. 302.
[955] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 378.
[956] Dies bemerkt auch Müller-Adams:„ daß die Frau zur Frau redete", S. 296.
[957] Dies bemerkt auch Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 378.
[958] So Vahsen und Wägenbaur.
[959] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 401.

dunklen Verführungsmacht seien auf zwei unterschiedliche Protagonistinnen verteilt“[960]. Darauf verweisen bereits ihre Namen.

Es wird nicht erwähnt, wer die Namen für die Schwestern ausgewählt hat, man kann jedoch die Vermutung zulassen, dass der Marquis den Namen für Antonie nach dem zweiten Vornamen von Mesmer[961], die Mutter den christlichen Namen für Marie, ausgewählt hatte, denn erst am Sterbebett findet der Marquis zum christlichen Glauben zurück. Der Name der mütterlichen Schwester deutet auf Maria, die Muttergottes hin, und Marie verkörpert mit ihrem Sohn (wie zunächst mit dem kleinen „Ziehsohn“ Alexis, den sie pflegt) Madonna; ebenfalls wird die Figur der Anna Selbstdritt (Heilige Anna, ihre Tochter Jungfrau Maria und Kind Jesus) in der Schilderung der schlafenden Baronin Pauline (als Großmutter und Ersatz-Mutter), Maries und des kleinen Alexis als Jesuskind anzitiert (S. 132).[962]

Antonie trägt den Namen des Magnetiseurs und des Zauberers Mesmers, und des Meisters ihres Vaters; und sie selbst ist die Magnetiseurin und Zauberin. Antonie ist somit, „Abbild des Vaters“, Marie „dasjenige der sanften Mutter“.[963] Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass zahlreiche sanfte mütterliche Schwesternfiguren Marie heißen (Helene Böhlau: *Halbtier!*: Die häusliche Marie und ihre künstlerische Schwester Isolde; Luise Mühlbach: *Pilger der Elbe:* Die sanfte, mütterliche Schwester heißt ebenfalls Marie), oder typisch weibliche populäre Namen (Adele, Klara) tragen. Hier ist das Vorbild der Muttergottes bzw. Madonna sehr lebhaft bzw. mit dem populären weiblichen Vornamen wird auf die musterhafte oder typische Frau hingewiesen. Die sinnlichen Schwestern hingegen tragen wie die *Femme fatale* südlich/exotisch anmutende Namen (Isabella)[964], die Namen berühmter Frauen der Literatur oder Geschichte (Corinna, Isolde), weibliche Formen

[960] Ebenda.
[961] Darauf weist auch Arnold-de Simine hin.
[962] Vgl. Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 404. Die Verfasserin nennt irrtümlicherweise diese Szene als die Figur der Maria Selbstritt, nicht der Anna Selbstdritt. „Unwillkührlich sah sie [Antonie] von ihm weg auf Marien hin; und mußte sich gestehn, daß sie nie ein zarteres Engelsköpfchen gesehen habe. Höchst unbefangen saß die Kleine, beide Hände über der Brust gefaltet, neben der Tante, ihr Kopf war dieser auf die Schultern gesunken, die blonden Löckchen kräuselten sich weich über den Schläfen, ihr Schatten lag fast wie ein Nebelstreifen auf dem klaren, ruhigen Gesicht. Zu ihren Füßen saß Alexis, den kleinen Krauskopf halb in ihrem Schooß verhüllt.“ *Magie der Natur,* S. 132.
[963] Gerhard Schulz: Die Deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration 1789-1806. In: Helmut de Boor (Begr.): Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 7, Teil 2: Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration 1806-1830. München 1989, S. 531.
[964] Darauf weist Arnold-de Simine hin: Leichen im Keller, S. 320 in Bezug auf die sinnliche Schwester Isabella der Titelheldin des Romans *Clara von Pappenheim* von Johanna Neumann. Die *Femme fatale* wird mit einem exotischen Element (wie Orient, Spanien durch Rezeption von *Carmen*) verbunden, vgl. dazu: Nigler: Das Motiv der „femme fatale“, S. 139.

der männlichen Namen (Antonie, Faustine) bzw. sprechende Namen, die auf ihre spezifischen Eigenschaften hinweisen (Faustine - weiblicher Faust; Corinna – Dichterin).

Die Namen der Schwesternfiguren erweisen sich als Prophezeiung des Schicksals, Marie wird zur Madonna, Antonie zur Zauberin. Zur sich selbst erfüllenden Prophezeiung werden auch die Tageträume der Schwestern: Für Marie erfüllt sich ihre Vision von den goldenen Ringen (des Schicksals bzw. der Eheschließung) und sie verkörpert durch die Geburt des Kindes das Leben und Lebensfreude, während Antonie mit ihrer Vision des dunklen Gewitters „die dunkle Seite der Medaille, den Tod“[965] auf sich nimmt. Marie personifiziert den frühromantischen Erlösungsgedanken durch die Liebe, sie fungiert als versöhnlicher Engel, als Erlöserin des Mannes, wird als Mutter zur Heiligen und Engel verklärt, und entsühnt somit ihren Mann.[966] Adalbert fleht sie nach seinem Fehltritt mit Antonie an: „Das Schicksal hat mich ihr verschrieben […] rette mich, Marie, rette mich Engel!“ (S. 194). Als Geliebte hat die leidenschaftliche Antonie gewonnen, als Ehefrau und Mutter ist Marie erfolgreich; Marie kann in der Rolle der Mutter seines Sohnes jetzt mit der sinnlichen Schwester konkurrieren.[967] In dem Schlusstableau knien die madonnenhafte Marie und ihr Mann vor dem Sohn wie vor dem Jesuskind. Da „ein mütterlicher und ein sexuell begehrender Körper“ eine „bedrohliche Kombination“ bildet[968], repräsentiert Madonna das Prinzip der asexuellen Zeugung bzw. (Selbst)Schöpfung.[969]

Da die Mutter als Frau untersagt ist, liegen die Frauen als Mütter in den Armen der Söhne.[970] Dabei liegen die Söhne und Töchter oft in den Armen der toten oder zum frühen Tode verurteilten Mütter, so in Brentanos *Godwi* wie auch in Arnims *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*. Das was uns hier interessiert, und worauf ich noch komme, ist die typische Konstellation der liebevollen toten Mutter und ihrer lebenden, meistens als Heilige geschilderten bzw. verwitweten kinderlosen Schwester, so bei Brentano (Heilige Annonciata), bei Arnim (als Heilige geschilderte kinderlose Witwe Klelia) und bei Caroline de la Motte Fouqué (Witwe Gräfin Pauline). Die Mütter leben nur als Marmorbilder, die „leibhaftige Mutter“ verschwindet „hinter ihrer Kopie aus Stein“.[971] Nach Marlies Janz

[965] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 398.
[966] Vgl. ebenda.
[967] Dies bemerkt auch Müller-Adams: „Daß die Frau zur Frau redete“, S. 303.
[968] Vgl. Rita Morrien: Sinn und Sinnlichkeit, S. 99.
[969] Morrien: Sinn und Sinnlichkeit, S. 97.
[970] Vgl. Morrien: Sinn und Sinnlichkeit, S. 99.
[971] Vgl. ebd., S. 88.

symbolisieren die toten, versteinerten Bilder der Mütter in der psychoanalytischen Deutung des Romans „die Stillstellung des weiblichen Körpers durch patriarchale Gewalt, aber auch die Verführungskraft von Weiblichkeitsbildern, deren Glücksversprechen jenseits aller Realisierbarkeit zu liegen und deshalb an den Tod geknüpft zu sein scheint“.[972] Rita Morrien entwickelt eine Hypothese, dass es „bei der obsessiven Auseinandersetzung“ mit dem Bild der toten Mutter letztlich „um den alten Traum einer (männlichen) Parthenogenese und damit um die Ausschaltung des weiblichen Anteils am schöpferischen Prozeß geht“.[973] Bereits in der jüdischen Bibel gibt es bei der Schöpfung nur Gott-Vater und keine Gott-Mutter. Bei Brentano ist für den Sohn nur das (von dem Vater errichtete) kalte Marmorbild der Mutter erhalten, bei Arnim errichtet der Graf eine „übergroße Bildsäule der Gräfin“, umringt von zwölf Kindern; ihre Augen werden in der Nacht erleuchtet und diesen „Leuchtturm“ nennen die Seeleute „das heilige Feuer der Mutter“.[974] Die beiden Marmorbilder der Mutter lassen eine Assoziation mit dem marmornen Bild der Niobe zu. Niobe, die Mutter, die wegen ihrer Hybris (Hochmut) alle zwölf Kinder verliert und aus Schmerz versteinert, wird in berühmten antiken Marmorbildern und nachantiken Marmor-Kopien mit ihren Kindern (ähnlich bei Arnim) bzw. mit dem kleinsten, eng umarmten Kind (wie bei Brentano) dargestellt. Niobe verliert alle Kinder, der Altersreihenfolge nach, bis zur kleinsten Tochter, die sie umarmend vor dem Tod beschützen will, wie es auch Ovid in *Metamorphosen* beschreibt.

Bezeichnenderweise lebt bei Caroline de la Motte die Mutter der Schwestern nicht mehr, und ebenso ist sie, wie bei Brentano und Arnim, wegen der Schuld ihres Mannes, des Vaters der Kinder, gestorben.[975] Aber die Autorin gestaltet die lebenden „Kopien“ der toten Mutter. Die Mutter lebt zwar nicht, aber sie ist nicht nur als Porträt erreichbar: Sie lebt in beiden Töchtern weiter. Die Gesichts- und Charakterzüge der Schwestern beinhalten jene der Mutter. Ihr Körper, wie auch ihre Persönlichkeit lebt in den geerbten Zügen der Töchter.

[972] Marlies Janz: Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal. Königstein 1986, S. 43.
[973] Morrien: Sinn und Sinnlichkeit, S. 89.
[974] Achim von Arnim: Werke in sechs Bänden, hrsg. von Paul Michael Lützeler. Bd. 1 Hollin's Liebesleben, Gräfin Dolores, Frankfurt a. M. 1989, S. 674.
[975] Bei Arnim ist zwar die Mutter eines Ehebruchs mit einem Verführer schuldig, den sie nach dem Erkalten der Gefühle ihres Mannes begangen hat, sie büßt es aber mit der Geburt und der Pflege insgesamt zwölf Kinder ein, aber die Schuld Karls, der sie der Liebe beraubt und zur völligen Demut zwingt, wie es Christian Metz überzeugend darstellt, ist nicht geringer. Metz deutet die in der bisherigen Forschung gängige Interpretation der bösen Dolores und des guten Karls um. Vgl. Metz: Narratologie der Liebe.

Sie lebt nicht nur in Bildern, sie erreicht die einzige Form der Sterblichen verfügbaren Unsterblichkeit, ohne kaltes Bild zu werden. Somit tötet die Autorin die Mutter nicht ganz.[976]

Die Mutter ist für die Schwestern nur als Porträt greifbar. Ein Porträt hat zwei Rollen: Ähnlichkeit mit dem Porträtierten und die stellvertretende Repräsentation; dies ist oft Ersatz für den nicht anwesenden oder verstorbenen Menschen.[977] Das Bild der Mutter enthält die verschmolzenen Züge der beiden Schwestern:

> „Mit unaussprechlichem Entzücken entdeckte Antonie zuerst das Bild ihrer Mutter. Sie war mit aller Pracht höfischer Sitte, sehr reich, etwas steif, aber doch höchst edel, abgebildet. Beiden war, als sähen sie sich selbst, und auch jede die Andere, im Spiegel. Antonie hielt das Licht in größter Ueberraschung gegen die wunderbar verschmolzenen Züge, beide betrachteten es lange, dann sahen sie einander an, wie sich der Blick wohl vom Conterfei vergleichend auf das Original zurück wendet, und in überwältigender Rührung sanken sie sich in die Arme, und weinten das erstemal Herz an Herzen. Antonie besonders war ganz Liebe und Milde, sie streichelte Mariens Wangen, und drückte das zarte dankbar an sie angeschmiegte Wesen liebkosend an die Brust. Wie rührst Du mich, da Du weinst, sagte sie, nun siehst Du erst der Mutter ganz ähnlich, die den reizend jungen Leib so vorahndend mit aller Pracht der Welt verziert, als werde sie nun bald vom Schmuck des Lebens scheiden! Das sagt der feuchte Blick, der sich recht wie eine Decke über das glühende Herz hinzieht! Denn da glüht es, das fühl' ich, in den lieben bewegten Mienen, in der ernsten, strengen Haltung, (S. 61) die verbirgt, was die Welt nicht sehen soll. Die Haltung, sagte Marie, ist die Deine, darin eben, liebe Antonie, und in den hohen Brauen und den etwas gehobenen Schwanenhals bist Du ihr so sprechend ähnlich, mir hat sie wohl nur das blonde Haar gelassen, und die armen Augen, die so leicht über Geringes weinen müssen! Sei nicht böse darüber, unterbrach sie Antonie, es liegt ein ganzer Himmel in diesen Augen! Und, die Schwester wieder an sich ziehend, gingen beide in ungewohnter Vertraulichkeit den Saal auf und nieder.“ (S. 60-61).

Im Porträt der Mutter verschmelzen die beiden Schwestern. Die äußeren und die inneren Eigenschaften der Schwestern sind ein Erbteil der Mutter, so dass sie sich im Porträt der Mutter wie im Spiegel betrachten. Die Schwestern betrachten sich selbst und auch jede die andere wie im Spiegel. Sie verschmelzen zu einer Einheit, das Gespaltene wird zu einer Ganzheit, die geteilten Eigenschaften gehören wieder zu einer Gestalt. Das Stolze und das Erotische, die sich in der königlichen stolzen Haltung und im auffallenden Aussehen der Mutter, die Antonie erbt, wird mit dem sanften, mitleidvollen, heiligen Blick der blauen Augen, die Marie erbt, verbunden. Die Züge der toten Mutter „sind gleichmäßig auf beide

[976] Darüber hinaus lässt die Autorin Marie als Mutter überleben.

[977] Helena Frenschkowski: Phantasmagorien des Ich. Die Motive-Spiegel und Porträt in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt 1995, S. 33.

verteilt – jede von ihnen verkörpert also jeweils nur eine Seite einer virtuellen Ganzheit.“[978] Im Porträt fahren die gespaltenen Körper und Seelen der Schwestern zusammen. Im Porträt der Mutter verschmelzen/verschwimmen die Schwesternfiguren zu einer Frau, die Teilung wird eingebrochen.

Das Porträt ist wie das Spiegelbild das Schlüsselzeichen.[979] Ausgehend von der Porträt- als Spiegelszene kann man die Geschichte der beiden Schwestern, wie es Peter von Matt für die Wasserspiegelszene in der Ballade *Die Schwestern* macht, „als die Geschichte einer einzigen Frau lese[n], als die Sichtbarmachung einer weiblichen Existenz in Gestalt zweier auseinanderlaufender und wieder zusammenstrebender Leben“.[980]

Für diese Behauptung spricht unter anderen das Argument, wie es Peter von Matt anführt, dass im Text der heilige/nonnenhafte und erotische/hurenhafte Code um die beiden Schwesternfiguren, die verführerische und heilige Schwester gemischt wird.

Dies kann man mindestens teilweise auch auf die Schwestern in *Magie der Natur* beziehen. Der erotische und nonnenhafte Code sind um Antonie herum angelegt. Ihre Anziehungskraft ist ihre Sinnlichkeit, sie wirkt verführerisch auf Adalbert („Sein Blut kochte“, S. 188). Die magische Kraft von Antonie kann als erotische Kraft interpretiert werden.[981] Andererseits wird sie wie eine Heilige und eine Seherin von den Nonnen behandelt. Sie betet nächtelang vor dem Muttergottesbild und singt kniend *Stabat Mater*.[982] In Bezug auf sie wird immer wieder der Schleier erwähnt. Der Schleier ist einerseits das Zeichen der Nonne, der Reinheit und des Triebverzichts[983], andererseits ist er auch ein Zeichen der Braut und der Trauung; somit wird Antonie ambivalent als Nonne, als Braut wie auch als Verführerin geschildert. Ihr Schleier wird während der Rettung von Adalbert blutig; somit wird sie

[978] Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 239. Arnold de Simine betont, dass die Mutter als Orientierungs- und Identifikationsfigur der Schwestern, andererseits als „Opfer“ (*Magie der Natur*, S. 197) gezeichnet wird. Die weinende Marie ist der Mutter ähnlich, was darauf hinweist, dass beide als Opfer gezeichnet werden; Antonie versucht aus diesem Muster auszubrechen, indem sie ihre Wünsche aktiv umsetzt, sie kann ihrer Opferrolle nicht entgehen. Vgl. Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 405.

[979] Peter von Matt: Das doppelte Gesicht. Anette von Droste-Hülshoff. Über das Gedicht <Die Schwestern>. In: Ders.: Verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte. München, Wien 1998, S. 213-245, hier S.238.

[980] von Matt: Das doppelte Gesicht, S. 240.

[981] Dies betont auch Wägenbaur.

[982] „war Nachts im Schlafe ihre Seele wie geflügelt, sie erzählte gehörte und nicht gehörte Dinge; und ging zum Entsetzen der Klosterfrauen durch die langen Gänge, zur Kapelle, wo sie vor einem Schrein, in welchem das Muttergottesbild steht, kniend, das *Salve regina* und *Stabat Mater* mit heller tönender Stimme sang. Oft fanden wir sie noch in den Frühmetten umherschleichend, oder sie gesellte sich im Schlafe zu uns, und fand jedesmal ihren Platz an meiner Seite. Erweckten wir sie, so war ihr von allem dem keine Erinnerung geblieben, und sie schien unsern Worten sogar keinen Glauben beizumessen.“, *Magie der Natur*, S. 37-38.

[983] Vgl. von Matt: Das doppelte Gesicht, S. 227.

symbolisch zu seiner Braut. Der blutige Schleier steht auch für ihr Blut, er prophezeit ihr den blutigen Tod.

Aber es ist Marie, die zur wirklichen Braut Adalberts wird. Auch engelhafte heilige kleine Marie nutzt in der Konkurrenz mit der Schwester um Adalbert alle Mittel ihrer schwachen Weiblichkeit. Es kommt zu engem physischem Kontakt zwischen ihr und Adalbert, als er sie nach der Kutschenkollision aus der Kutsche trägt. Marie nutzt unbewusst ihre „kindliche“ Schwäche, die ihr erlaubt, von einem männlichen Beschützer und Retter umarmt und getragen zu werden, und sogar einen flüchtigen Kuss auf die Stirn anzunehmen (S. 139). Somit wird hier explizit auf versteckt-wirkende Sinnlichkeit von Marie angedeutet, die in diesem Moment verführerisch auf den Mann wirkt. Die engelhafte Schwester wird hier zur Verführerin und depravierten Heiligen, ihre Unschuld wirkt anziehend auf den Mann. Und tatsächlich in diesem Moment gewinnt Marie seine Liebe, was Antonie sogleich mit der Eifersucht erkennt. Die magisch-dämonische Kraft der Weiblichkeit von Marie bildet darüber hinaus ihre Gebärfähigkeit; durch die Geburt des Sohnes bindet sie „in stets unauflöslichen Banden“ (S. 178) Adalbert endgültig an sich. Der Streit um den Mann entscheidet sich im Moment als Marie ein Kind bekommt, „was die Besitzverhältnisse endgültig klärt, denn die Schwestern führen einen veritablen Kampf um das Objekt ihrer Begierde, wobei das Kind als schlagkräftigste Waffe zum Einsatz kommt“.[984] Somit werden die beiden Schwesternfiguren nicht schwarz-weiß geschildert, sondern ambivalent gezeichnet und mindestens teilweise übereinander geblendet.

Auch in der Ballade Drostes ist der Schleier das Zeichen der Nonne und ist in Bezug auf die verführerische Helene erwähnt. Um diese Ambivalenz zu steigern, flattert der Schleier neben der purpurnen Kleidfalte der „Dirnen-Schwester“ vor den Augen der frommen Schwester[985]: „Der Schlag ist offen, und eben sieht/ Sie im Portale verschwinden/Eines Kleides Falte, die purpurn glüht,/ Und den Schleyer, segelnd in Winden“.[986] Hier werden der erotische und der nonnenhafte Code auf die „Huren-Schwester“ bezogen. Der frommen, nonnenhaften, jungfräulichen Schwester wird hingegen

[984] Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 241, Fußnote.
[985] Vgl. von Matt: Das doppelte Gesicht.
[986] Droste-Hülshoff, Anette von: Die Schwestern. In: Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Winfried Theiss. Band I 1. Tübingen 1985, S. 269-275, hier S. 271.

die Schürze „vom Leib gezerrt“.[987] Die Schürze, die im Rinnstein landet, ist die Schürze der frommen Gertrude und hier liegt nach Peter von Matt die Crux.[988] Die Schürze steht für die Frau, eine in die Gosse gefallene Schürze weist auf die ‚gefallene‘ Frau hin. Hier werden die Schwesterncharakteristika gemischt und verwechselt, man weiß im ersten Moment nicht, um welche der Schwestern es sich handelt. Peter von Matt konstatiert, es scheint, als ob hier nur eine Schwester, nur eine Frau, nur ein Leib gewesen wäre; als „hätten die beiden“ „nur *ein* gemeinsames Kleid und *einen* gemeinsamen Leib, *ein einziges* Erglühen dieses Leibes“.[989] Die beiden Schwestern, die „so archetypische Gegensätze“ sind „wie Kain und Abel“, wie „Goneril und Cordelia“ werden auf der Zeichenebene immer wieder „übereinandergeblendet“[990], obwohl Helenes Leben, die als Luxusprostituierte in der Stadt ist, „das Gegenleben, das andere Leben“[991] zu der Waldexistenz der Gertrude ist. Bei Droste wird die Differenz zwischen den beiden, der Guten und der Bösen, der Verführerischen und Keuschen „[e]ingebrochen“.[992] Und tatsächlich: Die beiden Schwestern verschmelzen letztlich symbolisch zu einer Frau, im Wasserspiegel. Helene ist in den erwarteten Niedergang geraten und hat sich umgebracht im See und jetzt wurde sie „wie eine hässliche Ophelia“ (Rösch) angeschwemmt. Gertrude erkennt sie an dem Muttermal, das als Erkennungszeichen gilt, wieder, wie es seit der Antike im Anagnoresis-Motiv typisch ist. Seitdem sieht Gertrude ständig ihr Spiegelbild im Wasser an, das obwohl es ihr eigenes Gesicht zeigt, ihr aber das Gesicht der Schwester zu zeigen scheint: „Sie selbst ist jene andere, und jene andere ist sie.“[993] Die Schwester ist für sie „die Gestalt des eigenen Leibes und der eigenen Seele“, und sie will zu ihr gelangen und „eins werden, damit die Lebenssuche, die Lebensqual, die Qual der zerschnittenen Existenz ein Ende habe.“[994] Nach Peter von Matt wird somit „die Tragödie der verbotenen Ganzheit weiblicher Existenz“ inszeniert.[995]

[987] Vgl. ebenda.
[988] Vgl. ebenda, S. 226.
[989] Ebenda, S. 227.
[990] Vgl. ebenda.
[991] Vgl. ebenda, S. 224.
[992] Vgl. ebenda , S. 237.
[993] Ebenda, S. 237.
[994] Ebenda.
[995] Ebenda, S. 242. „Wo die Nonnenschwester mit der Hurenschwester zur Einheit zusammenfährt, wird sie […] zur neuen Person, die ausspricht, was andere nicht zu denken wagen. […] Sobald die Doppelfrau ganz wird, ist sie auch intellektuell autonom und also unberechenbar.“ Ebenda, S. 243. Ähnliche Deutung der gespaltenen Frau vgl. Schlientz: Nachwort. In: Lelia.

In der Ballade schildert die Autorin die Doppelheit des Schwesternpaares als „Aufspaltung in einen unangepaßt-abgründigen, nicht lebensfähigen (Helene) und einen angepaßten Pol (Gertrud) [sic!]. Der Gegensatz löst sich zunehmend auf, bis eine „spiegelbildliche“ Angleichung der letztgenannten an ihre Schwester entsteht. […]. Die Identitäten verschwimmen im wahrsten Sinne des Wortes.“[996] Die Ballade erinnert an eine weniger gebräuchliche Variante des Narzissmythos bei Pausanias, in der Narkissos im Wasser das Spiegelbild seiner toten Zwillingsschwester erkennt.[997] Das Spiegelmotiv wird „als vergeblicher Überwindungsversuch eines existentiellen Zwiespalts“[998] der Autorin, als Zwiespalt zwischen der Gesellschaftlichkeit und der künstlerischen Einsamkeit und Resignation interpretiert. Auch war es für die Nachromantik und Biedermeier eine typische Pose und Zeichen eines wahren Dichters.[999]

Der vorläufige Eindruck dass, „die beiden Extreme der engelshaften, kindlichen Tugend und der dämonischen, dunklen Verführungsmacht“ „auf zwei unterschiedliche Protagonistinnen verteilt“[1000] sind, muss teilweise revidiert werden. Marie selbst betont ihre Gegensätzlichkeit und Ähnlichkeit mit der Schwester: „Es ist eigen, sagte sie einmal, daß wir einander so verschieden und doch so ähnlich sind.“ (S. 200). Am Beispiel der tief verbundenen, aber getrennten Schwesternkörpern wird die Gewalt der zerschnittenen Existenz[1001], Aufspaltung der Frau in der bürgerlichen Gesellschaft, in die erotischen Magdalena/Hure/Hexe und die asexuelle keusche Madonna vorgeführt.

Die beiden Schwestern realisieren das Konzept der Liebe als weibliche Bestimmung. Da jedoch Antonies Liebe deutlich erotische wie auch egoistische Züge[1002] (sie will den

[996] Helena Frenschkowski: Phantasmagorien des Ich. Die Motive Spiegel und Porträt in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt 1995, S. 210.
[997] Dies wurde bereits in Bezug auf Sands Lelia und Pulcheria erwähnt. Darauf weist auch Frenschkowski hin, vgl.: Frenschkowski: Phantasmagorien, S. 210. Pausanias: Hellados Periegesis, IX, 31, 8, vgl. dazu: S. Eitrem. In: Paulys Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft, XVI/2, 1965, Sp. 1725f.
[998] Frenschkowski: Phantasmagorien, S. 209.
[999] Frenschkowski: Phantasmagorien, S. 201.
[1000] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 404.
[1001] Die zerschnitten Schwesternkörpern können auch im politischen Sinne dargestellt werden, als Tragödie des zwischen den Besetzern zerschnitten Volkes, so in der polnischen Romantik, wie in den Dramen von Juliusz Słowacki *Balladyna* oder *Lilla Weneda.* Vgl. dazu: Schahadat: Schwesternmord.
[1002] Wägenbaur betont die erotischen, Vahsen die egoistischen Züge der Liebe von Antonie, vgl. Vahsen: Die Politisierung des weiblichen Subjekts, S. 142. Wägenbaur weist hin, dass Antonie mit dem Geliebten in die „Tropen“ gehen will, was sinnliche Obsession andeutet, vgl. Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 240.

Geliebten beherrschen) hat, passt diese zum Weiblichkeitsideal nicht[1003], Marie hingegen ist „ganz Glück, ganz Freude, im Gefühl still empfundener, still getheilter Liebe." (S. 146).

In der Forschung wird die Gegensätzlichkeit bzw. die verborgene Ähnlichkeit der Schwestern betont. Mechthilde Vahsen sieht in den Schwesternfiguren die „Aufspaltung des Frauenbildes in gut und böse bzw. krank"; laut Vahsen grenze sich „das bürgerliche Tugendideal" in der Gestalt der Marie „gegen das pathologische Begehren nach Rollenüberschreitung"[1004] in der Figur der Antonie ab. Marie repräsentiert „als natürlich dargestellte Affinität der Frau zu ihrer weiblichen Bestimmung", ihr „Wesen besteht aus selbstloser Liebe, so daß sie im Vertrauen auf Gott den für sie vorgesehenen Lebensweg gehen kann", Antonie hingegen entwickelt „Allmachtsphantasien und überschreitet in ihrem Selbstentwurf einer leidenschaftlich liebenden Frau mit ihrem Herrschaftswillen die natürlichen Grenzen ihres Geschlechts. Trotz der Rollenübertretung bleibt Antonie von den sie beherrschenden Kräften abhängig und wird als irrationales Wesen, jenseits der bürgerlichen Subjektdefinition über Vernunft und Moral, dargestellt."[1005] Marie verkörpert Weiblichkeitsideal „der entsexualisierten, bürgerlich-tugendhaften, christlichen Jungfrau", „[i]hr alter ego Antonie hingegen ist mit ihrem obsessiven, sexualisierten und auf Herrschaft ausgerichteten Begehren negativ konnotiert".[1006] Die schwesterlichen Protagonistinnen werden auch bei Wägenbaur ausschließlich als Antipoden (und Marie als das weibliche Leitbild des Romans) interpretiert: Wägenbaur betont den Antagonismus zwischen den Schwestern, die „komplementär angelegt" sind und „für die Polarität von Obsession der Leidenschaft und zärtlich-vernünftiger Liebe" stehen.[1007] Arnold-de Simine betont hingegen die verborgene Ähnlichkeit der Schwestern und stellt fest: „Antonie und Marie sind Schwestern, die sich antipodisch gegenüberstehen, gleichzeitig jedoch zwei Seiten ein und derselben Medaille bilden. Hinweise darauf geben ihre Zwillingsexistenz und die durch alle Gegensätzlichkeit hervorscheinenden charakterlichen Parallelen".[1008] Darüber hinaus werden die Schwestern nach Arnold-de Simine durchaus ambivalent gezeichnet[1009]: Marie wird zwar als Kind positiv bezeichnet, wodurch man ihr die Rolle eines Elfen, einer

[1003] Dies betont auch Vahsen: Die Politisierung des weiblichen Subjekts, S. 142.
[1004] Vahsen: Die Politisierung des weiblichen Subjekts, S. 150.
[1005] Ebenda.
[1006] Ebd., S. 141.
[1007] Vgl. Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S.11, S. 16.
[1008] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 404.
[1009] Vgl. Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 405.

Kindfrau,[1010], einer *Femme fragile* zuweist, es wird aber auch die Kehrseite des zarten Frauenideals geschildert, die zu zarte Marie wird zur Belastung für die reisende Gruppe.

Die „dämonische" Antonie besitzt nicht nur die verderbenbringenden Eigenschaften.[1011] Sie wird als liebevolle Schwester und fürsorgliche Tochter geschildert und ist kein böser Mensch.[1012] Sie versucht zunächst keine Macht auszuüben, lässt sich aber durch Missverständnisse leiten: Sie ist völlig überzeugt, dass Adalbert für sie bestimmt ist, und als er ihr von seinen Hochzeitsplänen erzählt, ist sie sicher, dass sie die Auserwählte ist. Dass ihre Schwester die Braut wird, schockiert sie und sie zerbricht ihre Ringe, sie versucht es zunächst nur symbolisch, denn für Marie symbolisieren die goldenen Ringe in ihren Tagesträumen ihr Lebensglück.[1013] Das Glück der Schwester droht aber zu zerreißen. Antonie fällt in Ohnmacht und ist nicht in der Lage, an der Zeremonie teilzunehmen. Nach der Hochzeit erkrankt sie schwer und erst in dieser Situation entscheidet sie sich, ihre Gabe einzusetzen, um Adalbert für sich zu gewinnen[1014], sie glaubt somit ein göttliches Gesetz zu erfüllen.[1015] Sie verzaubert Adalbert durch eine Hypnose und Handauflegen: Dem Schlafenden legt sie die rechte Hand auf sein Herz und flüstert ihm die zauberischen Worte zu.[1016] Die Autorin zeigt die unheimliche Macht der Leidenschaft bzw. der Sexualität, die „als das Ausgegrenzte ein bedrohliches Potential besitzt, das seine Wirkungsmacht gerade durch

[1010] Vgl. Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 401.
[1011] Die betont auch Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 379.
[1012] Dies betont auch Müller-Adams:„ daß die Frau zur Frau redete", S. 296.
[1013] „Ueber oder unter uns, sagte die Aebtissin, noch immer sehr erschüttert und ungewiß über das Nächste, es ist ewig der Ring des Schicksals, aus dem wir nicht heraus können! Ring des Schicksals! wiederholte Marie, ihr fiel dabei ein wirklicher wahrhafter Ring ein, ihre kindisch-spielende Phantasie führte ihr goldene Ringe und goldene Tage vor die Sinne, Gedanken rankt sich an Gedanken, eine liebe, heitere Welt that sich vor ihr auf, und sie dachte vergnügt, daß dennoch eine Zeit kommen könne, welche ihr den Schmuck des Lebens zuführen werde." (*Magie der Natur*, S. 44).
[1014] „Sie konnte es nicht vergessen, wozu sie Gott ausersehen habe. Ihre Eltern fielen ihr ein. Sie konnten nicht von einander laßen, sagte sie! [....] denn gewinnen mußte sie sich den Geliebten, das war im Himmel wie in ihrem Herzen beschlossen! (*Magie der Natur*, S. 179-180).
[1015] „ [..]sie lag betend am Boden und gelobte es sich, Gottes Fingerzeig von nun an streng zu folgen. In ihr war kein Zweifel mehr. Es lag klar und unwidersprechlich vor ihr; sie war Adalberts Schutzgeist. Schon damals hatte sie ihn vor der ewigen Verdammniß gerettet, einen Meineid veranlaßt zu haben, das Herz mußte brechen, das er dem Himmel entrissen hatte, ehe es sich neuem Frevel hingab. Später hauchte sie den Tod von seiner Stirn, und gestern zerbrachen die unglückseligen Vermählungsringe in ihrer Hand, als warnend untrügliches Zeichen. Niemand hatte das beachtet, sie wußte es jetzt, ihr war es Pflicht, ein Band zu trennen, gegen welches Gott gesprochen hatte." (*Magie der Natur*, S. 169.)
[1016] ,,Antonie beugte sich leise hervor, legte ihre rechte Hand unter sein Herz, und flüsterte, mit den Lippen fast seine Schläfe berührend: »Laß mein Bild in Dich eingehn, halte es fest, wie es der Traum Dir zeigt, werde mein für alle Ewigkeit.« Sie wiederholte die Worte mehreremale, wie lebhaft sich auch Adalbert regte, und gegen den Traum anzukämpfen schien, endlich seufzte er tief, öffnete seine Arme, und breitete sie ihr entgegen. Antonie hauchte einen flüchtigen Kuß über seine Lippen, und zog sich hinter die Blumen zurück." (*Magie der Natur*, S. 184.)

die Verdrängung behauptet"; die „heimliche Macht der Frauen speist sich nun gerade aus dieser Quelle".[1017] Adalbert ist in der Gewalt ihrer erotischen Anziehungskraft („Sein Blut kochte", S. 187) und nicht in der Lage, zwischen den beiden Schwestern zu entscheiden.[1018] Die schwierige Wahl zwischen Schwestern erweist sich für ihn als unmöglich. Eine Lösung bietet ihm ein Duell mit dem Verehrer Antonies, nachdem er flieht. Antonie bittet die Schwester, Adalbert loszulassen: „Diese sank vor ihr auf die Knie, und mit aufgehobenen Händen sagte sie: ich beschwöre Dich bei allem Heiligen, gieb ihn freiwillig auf!" (S. 194) worauf Marie antwortet: „Geh! erwiederte [sic] Marie gefaßt, Gott wird zwischen uns richten!" (S. 195). Antonie ist nicht in der Lage von Adalbert loszulassen, dabei beruft sie sich auf die grenzenlose Liebe ihrer Eltern: „Sie konnten nicht von einander lassen, die unglücklichen Eltern! Wie soll ich denn von ihm lassen!" (S. 205). Somit tritt Antonie als Verführerin zum Ehebruch und Untreue[1019] und als Nebenbuhlerin[1020] ihrer Schwester auf.

Die schwierige Schwesternbeziehung

Bevor jedoch die Konkurrenz von Antonie und Marie eskaliert, sind sie liebende Schwestern.[1021] Die schwesterlichen Heldinnen verbindet ein enges biologisches und emotionales Verhältnis. Marie ist die Einzige, der Antonie ihre tiefsten Gedanken und in ihr hervortretende Gemütszustände offenbart. Antonie öffnet das Herz vor ihrer Schwester, sie vertrauen sich in „kaum hörbaren" Worten ihre Geheimnisse an:

> „Antoniens Herz war wunderbar erweicht. Offen ließ sie sich über manches aus, was in ihr vorging. Es ist traurig, sagte sie, daß oft etwas Unwillkürliches mein ganzes Wesen zusammenzieht, und Schrecken ungekannter Art mein Blut versteinen. So geht mirs oft mit dem was ich liebe, es flößt mir plötzlich Schauder und Entsetzen ein, so ging mirs ganz frühe mit jener schönen Nonne, und fast muß ich glauben, die Natur habe ein unglücklich weissagend Gefühl in meine Brust gelegt, und diese solle sich

[1017] Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 248

[1018] Kurz davor sagt sein Vater, dass er die Wahl von Marie erst jetzt loben kann, vorher hat es sich Antonie gewünscht: „Du hast ein häuslich, bescheiden Weib zur Gefährtin gewählt, ich hatte Anfangs andere Pläne, ich dachte Antonie – Antonie, rief Adalbert entsetzt, Antonie mein Vater! Laß Dich das nicht befremden, entgegnete der Herzog, sie ist ein wunderbares Wesen von königlichem Stolz und hoher Entschlossenheit, sie hat mir oft seltsame Gedanken gegeben, ich konnte nie in ihre Augen sehen, ohne so etwas von Weltherrschaft zu träumen. Laß das jetzt! es ist so besser, ich sehe das ein. Zwar glaube ich, hat sie Dich geliebt, heftig, gewaltsam, wie ihre ganze Natur es fordert, aber auch das ist wohl vorbei! Und Du hast glücklicher für Dich, für uns Alle, gewählt. Die stille heitere Marie paßt sich wohl für ein beschränktes Dasein, das unser aller Loos geworden ist." (*Magie der Natur*, S. 186-187).

[1019] Dies bemerkt auch Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 379.

[1020] Die Konkurrenz zwischen den Schwestern tritt nach der Rettung von Adalbert auf. Adalbert reist mit Marie im verschlossenem Wagen; „ er reiste mit Marien, und ihr [Antonies] Herz litt von doppelten Qualen." (S. 135).

[1021] Dies betont auch Müller-Adams:„daß die Frau zur Frau redete", S. 296.

strenge dem verschließen, was die Welt schön und freundlich nennt. Denn wie leicht, daß ich nur zerstörend lieben könnte! Ich spüre so etwas in mir! Drum liebes Kind bewach' ich mich, und zügele stets den Drang nach Mittheilung und jenes innige Erwidern des Empfundenen, die jedes Herz bewegen. Denn mir und Andern, das glaube nur, würde ich großen Schmerz bereiten, wollte ich dem brennenden Verlangen meiner Seele Gnüge leisten." (S. 62-63)

Marie ist die Einzige, die sie zu begreifen versucht, indem sie sagt: „gönne [mir] den Reichthum Deines schönen Herzens." (S. 62). Noch mehr, sie bittet die Schwester, dass sie ihre innere Last mit ihr teilen wollte: „Ueberschütte, erdrücke mich damit, aber nimm mir nicht wieder, was Du mich ahnden ließest." (S. 62). Marie begreift, dass bald die beiden Schwestern „ganz allein" in den fernen Ländern leben müssen, sie sollen deswegen zusammenhalten: „Sieh' meine Antonie, wir werden vielleicht nun bald ganz allein, von allem losgerissen, in fernen, fernen Landen leben; wenn wir nun nicht aneinander hangen, uns nicht treu in Liebe bewahren, was soll aus mir, ja auch aus Dir Antonie werden?" (S. 63). Marie betont, dass die Schwestern bald nichts mehr haben werden, worauf sie sich verlassen könnten, außer dem Schwesternbund, der ihnen noch zeigt, wer sie sind, aus welcher Familie sie stammen. Sie schließen ein Schwesternbündnis in dramatischen Umständen, in der Gefahr erkennen sie, dass sie – trotz ihres Wesensunterschieds - ein unlösbares Band der biologischen und emotionalen Zugehörigkeit bindet. Ihre Identifikationsfigur ist ihre Mutter („Liebe Schwester, laß uns an die Mutter, an die arme liebe Mutter denken! Das wollen wir! erwiderte Antonie bewegt, und ihre Hand in die der Schwester legend, saßen beide Gedankenvoll und schweigend." (S. 63). Am gleichen Abend weinten sie „Herz an Herzen", am gleichen Abend müssen die Schwestern ihren Stammsitz verließen, sie fliehen vor den Republikanern aus dem brennenden Schloss.

Die Schwestern entfremden sich jedoch immer mehr voneinander, je mehr Marie in die äußere, helle Welt eintaucht, und sie eine Ersatz-Mutter in der Gestalt der Tante und eine Ersatz-Schwester in der kleinen und ebenso kindlichen Giannina findet.[1022] Antonie hingegen taucht immer tiefer in die innere, dunkle Welt ihrer Gedanken ein und hat keine

[1022] „Fast immer in sich verschlossen, kam von allem dem nichts zu der Kenntniß der Andern, als was die Aufmerksamkeit dieser erspähte, oder was sich durch die spröde Sonderbarkeit Antoniens ihnen unverständlich aufdrang. Auch standen beide Schwestern jetzt einander wieder entfernter. Marie war höchst behaglich und wie zu Hause bei der Tante. Beide plauderten vor ihr Leben gern, und mochten von allem hören, was um sie vorging. Zudem hatte Marie mit großer Freude jenes zierliche Kind, was sie jüngst so auf der Straße entzückte, unter Felicitas Schülerinnen wahrgenommen. Sie war eine Veroneserin, um weniges jünger als Marie, noch kleiner als diese, und auf die anmuthigste Weise lebhaft und gewandt. Beide gesellten sich leicht zu einander […]." (*Magie der Natur*, S. 91).

Gesellschafterin, die sie verstehen würde. Hat zunächst die Tante Interesse an ihrer wunderbaren Schönheit und an ihren originellen merkwürdigen Eigenschaften, die wie sie sagt, sich hinter ihrer Stirn abspielen, bemüht sie sich jedoch nicht mehr, diese zu erforschen. Sie wählt – wie die meisten – die Gesellschaft der lieblichen unkomplizierten Marie aus, Marie fühlt sich „behaglich und wie zu Hause“ (S. 91) bei der Tante, Marie beschäftigt die ganze Zeit die Tante, und niemand interessiert sich mehr für die dunklen Gedanken ihrer Schwester. Antonie versteckt unter den Kleidern, am Busen, einen Dolch, den sie ständig bei sich trägt und der ihre heißen beunruhigenden Gefühle zunächst angenehm kühlt und mildert, letztlich sie aber ganz – mit dem tödlichen Schlag - vernichtet.[1023] Das größte Glück von Marie, das erwartete Kind ist der größte Schmerz ihrer Schwester, somit vermeidet Marie die Gesellschaft ihrer Schwester:

> „Marie behielt indeß Muth, und die stille Ergebung, welche es ihr allein möglich machte, Antoniens zerreißenden Schmerz zu ertragen, der diese befiel, so oft sie Marien ansichtig ward. Die arme Marie zog sich dann bescheiden und sanft zurück, und weinte oft im Stillen über den unbegreiflichen Widerspruch der Natur, welcher der Einen das zur Pein werden lasse, was das einzige und höchste Glück der Andern sei.“ (S.221-222).

Antonie wird immer mehr sich selbst überlassen, sie wird – wie vorher ihr Vater – sprachlos[1024], sie kann sich mit ihren dunklen Geheimnissen, die sie in den Abgrund der Verzweiflung zwingen, an niemanden wenden[1025], sie verliert ihre Stimme, es gibt keinen Hilfeschrei. Antonies „gespenstisches Erscheinen“ beunruhigt ihren Vater: „Sie schlich wie ein Spuk an dem Schloßgemäuer hin, und sah verwirrend aus dem alten Leben herauf.“ (S.223), beide können sich keinen Platz in der neuen Ordnung finden. Am Tag der Taufe erkennt Antonie, dass Gott sich gegen sie gerichtet hat: „Gott hatte das Kind in seine Liebesarme aufgenommen! Die Versöhnungsworte waren über dasselbe ausgesprochen, es

[1023] Arnold-de Simine erwähnt in diesem Zusammenhang den Selbstmord von Karoline von Günderode, die sich am 26.7.1806 am Ufer des Rheins mit einem Dolch ersticht, den sie nach den zeitgenössischen Berichten ständig bei sich getragen haben soll. Auch Kleists Selbstmord hat möglicherweise ihren Freitod wieder ins öffentliche Bewusstsein gerufen, der Fouqué bestürzt, aber mit Verständnis zur Kenntnis genommen wird. Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 406, Fußnote.

[1024] „Die Unglückliche litt zeither an einem unerträglichen Herzkrampf, der sie oft halbe Tage lang unfähig machte, ein Wort herauszubringen.“ (*Magie der Natur*, S. 206).

[1025] Nur der Arzt bleibt bei ihr, sie weiß aber nicht, dass er ihr sie durch Vertrauen zähmen will: „Es schien ihr tröstlich, sich ihn als eine Art von Mittelsperson zwischen ihr und der übrigen Familie zu denken, er war vielleicht der Einzige, der sie verstand, seit sich auch der Herzog von ihr wandte“. (*Magie der Natur*, S. 214).

war geheiliget, ihr Recht auf Adalbert vernichtet […]. Sie starrte finster in sich hinein, sie konnte nicht beten, nicht weinen!“ (S.226).

Marie als angepasste Schwester erfüllt die weibliche Bestimmung[1026], Antonie verkörpert unangepasstes Leben. Antonie ist und bleibt Einzelgängerin, sie geht ihren eigenen Weg, der für niemanden verständlich ist. Ihr Schicksal ist die Einsamkeit und Unverständnis. Es gibt keinen Ort und keinen Platz, keine Rolle für sie – als sie es begreift, tötet sie sich.

Somit ist die Geschichte einer Heldin, „außerhalb der drei Rollen der Ehefrau, Mutter und Geliebten“ „unausdenkbar“: „Der Tod der Heldin ist immer auch Beweis, daß eine promiskuitive Frau, die sich aus der Macht des Patriarchats begeben hat und womöglich noch zusätzlich von Verführer verlassen worden ist, keinen Ort mehr in der Gesellschaft hat. Hat sie ihren Status der Tochter oder Ehefrau verlassen und ist auch als Geliebte nicht mehr erwünscht, so hört sie auf zu existieren.“[1027] „ Jede Form weiblichen Eigensinns, weiblicher Selbstbestimmung oder Aktivität wird mit dem Tod beendet“.[1028]

Verdoppelung des ungleichen Schwesternpaars. Vererbung der (magnetischen) Eigenschaften

Die Gegensätzlichkeit von Marie und Antonie entspricht der Kontrastivität ihrer verstorbenen Mutter und ihrer Schwester Gräfin Pauline. Die Marquise und ihre Schwester bildeten ebenso innerlich einen starken Kontrast und sie treten als Verhaltensmuster jeweils einer leidenschaftlich liebenden und einer praktischen, angepassten Frau. Die rationale Pauline vertritt die Vernunft und Rationalität, während die Marquise, deren Vorname im ganzen Roman nicht angegeben wird, Gefühl, Liebe und Leidenschaft verkörpert, dieser Kontrast wiederholt sich in den Gestalten der Marie und der Antonie. Die Gräfin Pauline lässt sich durch ihre Vernunft und Welterfahrung, „rasches Hineinempfinden in das Leben“ (S. 94), leiten, sie steht dem Mesmerismus skeptisch gegenüber, obwohl sie dessen

[1026] „Um diese Zeit ward Marie sehr leicht und glücklich von einem Knaben entbunden.“ (S. 223).
[1027] Lehmann: Das Modell Clarissa, S. 141.
[1028] Lehmann: Das Modell Clarissa, S. 142. „Mit dem Selbstmord gesteht eine Heldin ihre Sünde ein und resigniert vor der Aussicht diesseitiger Deklassierung und jenseitiger Bestrafung“. Ebenda, S. 141.

Wirksamkeit nicht leugnet.[1029] Vor Ausbruch der Revolution pflegt sie mit ihrem Mann ein reges geselliges Leben; sie ist Mittelpunkt des geselligen Lebens, organisiert Bälle, Spiele, Theater. In der Hinsicht ist sie auch Gegensatz von Marquis, der sich nach dem Tod der Frau vor dem äußeren Welt völlig isoliert, er wird zu einem unsozialen Menschen, kann kaum Kontakte mit den anderen pflegen und Gespräche führen.[1030]

Die Marquise, die sich in ihrer leidenschaftlichen Liebe an ihren Mann gebannt fühlte, wollte und konnte nichts gegen seine mesmerische Mittel einwenden, bis er sie zum Tode magnetisierte:

> „Er beherrschte das Gemüth seiner Frau, und hielt ihr Herz in Händen. Sie war froh, seine leidenschaftlichen Zweifel stillen zu können, und öffnete ihm in Stunden der Crisen willig ihr reines Innre. Da sie indeß guter Hoffnung und äußerst reizend war, so kam es dahin, daß ein anhaltender Blick des Marquis sie in convulsivische Zuckungen und dann in jenen unnatürlichen Schlaf versetzte." S. 110).

Sie gibt sich aus innigster Liebe als Versuchungsobjekt ihrem Mann hin. Ihre Schwester, Gräfin Pauline, die zu ihr im krassen Kontrast steht, versucht sie vergeblich zu retten:

> „Vergebens schrie ich dem Marquis ins Gewissen, daß er seine Frau tödte, beschwor ihn, sich von ihr zu entfernen, setzte Freunde, Aerzte, Himmel und Erde, in Bewegung, sie vor ihm zu retten, allein durch einen seltsamen Widerspruch wollte sie so wenig von ihm, als er von ihr lassen, ja sie war, dem Maaße an ihn gebannt, als seine Nähe zerstörend an sie wirkte." (S. 111).

Die Gräfin liebte ihre Schwester sehr und erlebt ihren Tod tief, sie kann auch nach Jahren immer noch nicht ohne Tränen an ihre Schwester denken. Als sie einen Schmuckkasten ihrer Schwester öffnet, werden die Erinnerungen wach: „Helle Thränen schossen ihr in die Augen. Die furchtbarste Sprache in der Natur, sagte sie, hat das Leblose, es fällt wie eine Leiche auf unsere Brust! Ein ausgeräumtes Haus, ein Kleid, ja ein bloßer Handschuh, können einem die Seele zerreissen! und nun diese Steine! Aus jedem sieht mir das liebe Gesichtchen entgegen!" (S. 85-86)

Die Autorin nutzt hier als eine der Ersten in der deutschen Literatur das Motiv des Mesmerismus; die späteren Erzählungen von E. T. A. Hofmann weisen deutliche Parallelen mit der Darstellung Fouqués auf: Hofmanns *Der Magnetiseur* (1813) und *Die Automaten*, (1814), wie auch Tiecks *Die Wundersüchtigen* (1829) schildern Frauen (bei Tieck auch

[1029] Dies bemerkt auch Müller-Adams:„ daß die Frau zur Frau redete", S. 287.
[1030] Dies betont auch Müller-Adams:„ daß die Frau zur Frau redete", S. 286.

Ehefrau) als Opfer des Magnetiseurs.[1031] „Mit seinen magnetischen Versuchen gewinnt der Marquis absolute Macht über seine Frau, die aus Liebe bereit ist, ihm diese Macht einzuräumen.“[1032] Die Herrschaft des Magnetiseurs erweist sich als die Herrschaft eines Mannes über die Frau; als „Gewaltverhältnis der Geschlechter“.[1033] Gräfin Pauline ist die Einzige, die sich dem Marquis widersetzt, wie auch seinen fanatischen Eifer kritisiert.[1034] Für sie ist der Magnetismus eine Kraft, „welche einem Wesen über das andere eine furchtbare Gewalt einräumt“ (S. 108). Es ist nach Müller-Adams „dieser Machtanspruch […], dessen tödliche Konsequenzen sie bei ihrer Schwester beobachtet hat, den sie rigoros ablehnt“.[1035] Die Gräfin kritisiert diesen Machtanspruch ihres Schwagers, der „der Natur ihr hohes Geheimniß und die Zügel der Weltherrschaft entreißen, sich aber zum Gott und Tyrannen der Welt hinaufmeistern möchte“ (S. 81). Sie kritisiert somit auch die (neue) Wissenschaft, die „jenseits der sozialen Bindungen“ betrieben wird, und „alle menschlich-familiären und gesellschaftlichen Beziehungen“ auflöst.[1036] Der Marquis ist ein „faustischer Charakter“[1037], der wie Viktor Frankenstein, Anhänger neuer nicht anerkannter Lehren ist, und dessen Ehrgeiz zum Machtanspruch über die menschlichen Wesen führt.[1038] Obwohl der Marquis am Tod seiner Frau schuldig ist, was ihre Schwester („sie dachte an die blühende Schwester, die ein Opfer jener vermessenen Versuche ward.“, S. 81) und der Herzog, der Bruder der Marquise, ihm vorwerfen („Du hast das Liebste, was Du auf Erden hattest, im Wahnsinn geopfert“, S. 100) wird er letztlich zu keiner Rechtfertigung herangezogen.[1039] Er stirbt in Ruhe erst zwanzig Jahre nach dem Tod seiner Frau und findet zum christlichen Glauben zurück. Antonie dagegen wird als Frau zur Täterin und zum Opfer zugleich, für sie gibt es keine Rechtfertigung, sie begeht Selbstmord, was im christlichen Glauben als Todsünde gilt.

Die Gegensätzlichkeit, wie auch einigermaßen das Schicksal der Marquise und ihrer Schwester, wiederholt sich in der jüngeren Generation, das Motiv des ungleichen Schwesternpaars wird verdoppelt. Marquise wird als Opfer der magnetischen Künste, als

[1031] Vgl. Müller-Adams:„ daß die Frau zur Frau redete“, S. 284.
[1032] Ebd., S. 283.
[1033] Ebd., S. 284.
[1034] Dies bemerkt auch Müller-Adams:„ daß die Frau zur Frau redete“.
[1035] Müller-Adams: „ daß die Frau zur Frau redete“, S. 290.
[1036] Vgl. Müller-Adams:„ daß die Frau zur Frau redete“, S. 284-291.
[1037] So Hoffmeister in der Einführung zu *Magie der Natur*, S. 14.
[1038] Vgl. Müller-Adams:„ daß die Frau zur Frau redete“, S. 290-291.
[1039] Die Gräfin sagt: „ich will nicht rechten mit Ihnen, auch nicht tadeln, was die Natur und das Leben einmal so gemacht, einmal so gewollt haben“, (S. 81-82), auch der Herzog will mit ihm „aufs neue Brüderschaft machen“(S. 99) und gibt ihm die Hand zum Frieden.

„Opfer jener vermessenen Versuche“ (S. 81) geschildert; auch Antonie, die zunächst als Täterin aktiv handelt, kann der Opferrolle letztlich nicht entgehen.[1040] Sie ersticht sich mit einem Dolch, der als ambivalentes Instrument dient, als Heilmittel des tierischen Magnetismus.[1041] Wie die Gräfin wegen der magnetischen Einflüssen auf ihre Schwester litt, leidet Marie wegen der magnetischen Einflüssen auf seinen Mann; die Tante übernimmt die Partei für Marie und versucht mit Hilfe eines Arztes Antonie, die die ehelichen und familiären Beziehungen bedroht, zu zähmen.

Antonie erweist sich als eine geborene Magnetiseurin, sie muss ihre Kunst nicht erlernen, seit der Kindheit verfügt sie über einen hypnotischen Blick. Ihre Gabe hat sie von der Stammmutter des Hauses, der „wunderlichen Königin Giselbertha“ (S. 94) geerbt. Vererbung spielt hier eine wesentliche Rolle, auch das Interesse des Vaters und die Tatsache, dass ihre Mutter unter dem magnetischen Einfluss während der Schwangerschaft und der Geburt stand, ergeben die Gabe einer der Schwestern. Sie ist jedoch keine Forscherin, der der Zugang zu dieser Kunst nach jahrelangen Forschen ermöglicht wird, wie es bei ihrem Vater der Fall ist, sie verfügt seit der Kindheit über diese Gabe, die nur auf die Frauen der Familie vererbt wird. Wahrscheinlich gehörte dieser Ahnfrau das geheimnisvolle Buch, dessen Sprache der Marquis nicht entschlüsseln kann, wie es Pauline vermutet. Möglicherweise ist das „die Sprache“, die nur den Frauen verständlich und zugänglich war. Somit würde das Buch die matrilineare, weibliche Genealogie symbolisieren, die verloren gegangen ist.

Die Eigenschaften der Schwestern verschmelzen die Charakteristika der Ahnen, Eltern wie auch der Tante. Obwohl Marie die Haarfarbe und Augenfarbe der Mutter geerbt hat, wie auch ihr mitleidvolles Herz, („Wie rührst Du mich, da Du weinst, sagte sie [Antonie], nun siehst Du erst der Mutter ganz ähnlich.“, S. 60) ist sie im praktischen Charakter und der Anpassungsfähigkeit eher ihrer Tante nahe. Antonies Gesicht und Gestalt ähneln so sehr in einigen Augenblicken denen der Mutter, so dass die Gräfin, die ihre Nichte in der Nacht bemerkt, glaubt, einen Geist der gestorbenen Schwester zu sehen. Antonie erbt einerseits die Vorlieben und Eigenschaften des Vaters (magnetische Kräfte, Mut, Machtanspruch an die geliebte Person), andererseits der Mutter (Aussehen, Stolz, Lieben ohne Maß). Es gibt einige

[1040] Vgl. Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 405.

[1041] Mesmer glaubte daran, daß man „Magnete, Stahl oder auch Menschen mit einem physikalischen Fluid aufladen könne und dieses richtig gelenkt, in der Lage wäre, die Krankheiten zu heilen.“ Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 406.

Momente, in denen sich die Schwestern ihrer verborgenen äußeren bzw. inneren Ähnlichkeit bewusst werden, wie bei der Betrachtung des Mutterporträts. In diesem Moment wird Antonie – ganz nach Maries Art - „ganz Liebe und Milde, sie streichelte Mariens Wangen, und drückte das zarte dankbar an sie angeschmiegte Wesen liebkosend an die Brust." (S. 60). Antonie, die zunächst eher als „Abbild des Vaters" erscheint, erweist sich immer mehr – äußerlich und innerlich ihrer Mutter ähnlich. Sie wird, wie ihre Mutter, aus Liebe sterben.

Auf ihrer Identitätssuche müssen sich die Protagonistinnen mit der Mutter als Identifikationsfigur auseinandersetzen.[1042] Marie folgt mit der Geburt des Kindes dem Vorbild der Mutter-Rolle, Antonie wiederholt mit ihrem Tod das Schicksal der leidenschaftlich-liebenden und früh verstorbenen Marquise. Die Schwestern bilden somit zwei Seiten derselben Medaille[1043], Antonie die dunkle, den Tod, Marie die helle, das Leben.

Darstellung der Familie und der Verwandtschaft

Nach Arnold-de Simine bildet das Werk von Fouqué einen „Anti-Familienroman", denn ihr Text zeigt „ein unterschwelliges Mißtrauen, die Kehrseite der emotionalisierten und intimisierten Familienstrukturen".[1044] Auch Müller-Adams folgt dieser Interpretation und sieht in der Darstellung der familiären Beziehung „Gewaltverhältnis"[1045], die Letztere weist hier jedoch ausdrücklich auf die Ehemann-Ehefrau-Beziehung hin, am Beispiel der Marquise und des Marquis, wie auch Adalbert und Marie[1046], die strikt genommen keine biologische Verwandtschaft, die uns hier insbesondere interessiert, ist. Meines Erachtens werden die biologischen Verwandtschaftsbeziehungen, wie Eltern-Töchter-Beziehung und Schwesternverhältnisse, Tante-Nichten-Verhältnisse in einem Wechselspiel der negativen wie auch der positiven Einflüsse geschildert. Deswegen geht Arnold-de Simine meiner Meinung nach mit dem negativen Schreckensbild der Verwandtschaft und der Etiquettierung von *Magie der Natur* als „Anti-Familienroman" zu weit. Ohne Zweifel verschweigt die Autorin die Kehrseite der familiären Beziehungen nicht, nichtdestotrotz wird auch ihre

[1042] Nach Arnold-de Simine sind weibliche Gestalten bei Autorinnen meistens „verbrämte Mutterfiguren", von den Müttern können sich die Heldinnen nicht eindeutig distanzieren. Vgl. Arnold-de Simine: Leichen im Keller S. 325.
[1043] Vgl. Arnold-de Simine: Verborgener Umgang mit dem Geheimnisvollen, S. 69.
[1044] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 382.
[1045] Müller-Adams: „ daß die Frau zur Frau redete", S. 303, Fußnote.
[1046] Marie fesselt nach Müller-Adams Adalbert an sich. Vgl. Müller-Adams: „daß die Frau zur Frau redete", S. 303. „Die Magie ihres Familienstammes blühete in Marien auf so reizende Weise wieder auf, daß sie ihres Gatten Herz in stets unauflöslichen Banden an sich zog" (*Magie der Natur*, S. 234-235).

wichtige Rolle, auch diese für das Selbstverständnis, gezeigt. Zu dem wichtigsten Moment der Selbsterkenntnis der Schwestern kommt es bei der Betrachtung des Porträts der Mutter: Jede erkennt hier, wer sie ist (*gnothi se auton*). Jede erkennt, welche Bedeutung ihre Schwester für sie hat. Die Schwestern stehen sich gegenüber wie Spiegelbilder. Die Autorin weist ausdrücklich auf die vererbten Eigenschaften der Eltern hin, die in den Gesichtszügen und Charakterzügen der Schwestern verschmelzen. Auch wenn sie später zu Rivalinnen werden, können sie diesen Band nicht loslassen. Auch die auffallende Familienähnlichkeit der anderen Familienmitglieder, wie gemeinsame Züge der Tante, ihres Bruders und ihres Neffen Adalbert wird betont.[1047]

Meiner Ansicht nach kritisiert Caroline de Fouqué das idealisierte Bild der bürgerlichen Familie, sie zweifelt jedoch nicht an der Kraft der verwandtschaftlichen und emotionalen Zugehörigkeit. Ihre Meinung über die Bedeutung der Verwandtschaft vertritt die Autorin in einem Brief:

> „Einen vertrauten Zufluchtsort will der Mensch haben, wenn ihm in der schrankenlosen Weite allzu unheimlich wird. Der kleine, enge Familienkreis bietet den einzigen Ruhepunkt für so viel gehäufte Anregungen.“[1048].

Zwar haben die äußeren Ereignisse einen negativen Einfluss auf die familiären Strukturen[1049], sind jedoch meiner Meinung nach nicht als völlig gebrochen dargestellt. Die Reisegruppe wird ausdrücklich Familie genannt, und sie bildet das Einzige, was unter den Erschütterungen der Zeit und immer wieder neuen gefährlichen Ereignissen, das noch eine Sicherheit gibt. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Verwandten zusammenleben müssen, was Arnold-de Simine betont.[1050] Auch die Tatsache, dass sich die Familienmitglieder jahrelang nicht gesehen (wie der Vater und die Schwestern, oder der Herzog und sein Sohn), oder gar nicht gekannt haben (wie Pauline und ihre Nichten), kann dieses Band nicht auflösen. Die Verwandten haben, wie die Tante der Schwestern sagt, Recht auf ihre Herzen:

[1047] Die Tante sagt im Gespräch mit der Gastgeberin: „[…] die Aehnlichkeit ist sprechend, vergleiche ich diesen [Adalbert] mit dem, was der Herzog in seinem Alter war. Nun, auch mit Ihnen, gnädige Frau, sagte Felicitas, ist die Familienähnlichkeit sehr auffallend. (S. 87-88).

[1048] Dorothea Böck: Nachwort. In: Caroline de la Motte Fouqué: Geschichte der Moden, von Jahre 1785 bis 1829. Als Beitrag zur Geschichte der Zeit. Nachdruck. Berlin 1987, S. 145-176, hier S. 173f, Zitiert nach: Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 382.

[1049] Die Schwester der Mutter sagt zu Antonie und Marie: Ihr wißt nichts von Eurer Familie! Ihr seid so jung, die Vergangenheit ist so alt! es ist so lange her, daß Frankreich schön war, daß Freunde und Verwandte von einander wußten. Ihr kennt wohl Niemand!“ (*Magie der Natur*, S. 77).

[1050] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 383.

> „Mein liebstes Kind, umarme mich immer! ich habe Rechte auf Dein Herz, glaube mir das! Sie zog Antonien an ihre Brust; dann aber, sich besinnend, fragte sie hastig, wo ist Deine Schwester? lebt sie nicht mehr? Marie näherte sich, und ihre Hand mit Schüchternheit fassend, sagte sie leise, ich bin es! Arme hübsche Kinder! rief die Dame!“ (S. 77)

Die nie gesehenen oder lange nicht gesehenen Verwandten verbindet immer noch unlösliche Zusammengehörigkeit, die bei der herzlichen Begrüßung augenscheinlich ist, wie bei dem Zusammentreffen des Vaters und der Schwestern im Kloster oder bei dem Wiedersehen Herzogs und seines Sohnes. Bezeichnenderweise wird die väterliche Liebe und Fürsorge betont[1051], nicht die mütterliche, die Mutter der Schwestern wie auch die Mutter ihres Vetters leben nicht mehr, die Konstellation des zärtlichen Vaters und der toten Mutter ist für das 18. Jahrhundert und um 1800 charakteristisch (auch in *Godwi*; in *Gräfin Dolores* leben die beiden Eltern der Schwestern nicht). Die Baronin Pauline wird zum Mutterersatz für die Schwestern und sollte die Mädchen in die Welt einführen. Die Schwester der Mutter betont ihre angeborene Verbundenheit mit ihren Nichten, aber sie weist auch auf die Bedeutung der emotionalen Verbundenheit, also der Liebe hin. So sagt sie zu ihren Nichten: „Werdet Ihr mich auch lieb haben Kinder? fragte sie jetzt, ohne Eure Liebe könnte ich nicht eine Stunde unter Euch sein.“ (S. 85).[1052] Die Familie bildet die Blutsgemeinschaft, also die biologische Verwandtschaft, wie auch Liebesgemeinschaft, also die emotionale Nähe. Auch der Marquis sieht sich selbst als den Bruder der Schwester seiner verstorbenen Frau:

> „Sie haben den Bruder wieder, liebe Pauline, sagte der Marquis sehr bewegt, wir verlassen einander nicht! Sie müssen meinen Töchtern die Mutter ersetzen. Ich verstehe nichts mehr von der Welt, die Welt nichts von mir, die armen Kinder sind wohl übel daran mit mir, gewiß liebe Freundin, Sie können nicht so ungroßmüthig sein, sie jetzt zu verlassen.“ (S. 184)

Weshalb muss Antonie sterben? Wägenbaur sieht hier die Aufspaltung von Liebe und Sexualität und die Pathologisierung der Sexualität.[1053] Marie verkörpert als Madonna reine unschuldige Liebe, Antonie als Magdalena die Sinnenliebe, Leidenschaft, Sexualität und der Antagonismus zwischen den Schwestern verweist auf „den Antagonismus zwischen Liebe

---

[1051] „Herzog und Adalbert- Vater und Sohn schienen in die zarten Verhältnisse zurückgekehrt, wo die unbeholfene Kindheit noch des väterlichen Beistandes bedarf“, (*Magie der Natur*, S. 130).

[1052] „Werdet Ihr mich auch lieb haben Kinder? fragte sie jetzt, ohne Eure Liebe könnte ich nicht eine Stunde unter Euch sein. Du da, mit den Junoaugen und der wunderbaren Stirn, sie strich Antonien leise über die Augenbrauen, was liegt da für eine dunkle Welt? Eine Welt voll tiefer Liebe, sagte Antonie, schnell auf ihre Hand gebeugt. Die Baronin küßte ihr die Stirn. Du hast was Eigenes, Kind, sagte sie, was Fremdes! ich muß Dich wider Willen ansehn! Nun wir werden uns alle in ein ander finden lernen!“(*Magie der Natur*, S. 84-85).

[1053] Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 242.

und Sexualität: zwischen (mütterlicher) Empathie und Leidenschaft."[1054] Marie gewinnt als Mutter: „ich kann nicht zweifeln, Gott habe zwischen mir und Antonien entschieden, die Natur läßt sich nicht irren, sie hat ihr einfaches Wort gesprochen, Adalbert ist durch sie an mich gebunden, er ist Vater." (S. 211). „Da die reine, unschuldige Zuneigung und das sexuelle Begehren sich […] gegenseitig ausschließen, verwandelt sich die angeblich unschuldige Passion in einen veritablen Leidensweg."[1055] Auch Fouqué findet „zu keinem überzeugenden Kompromiß zwischen Liebe und Leidenschaft, so daß ihre Heldinnen sich permanent in diesem Zwiespalt aufreiben".[1056] Hoffmeister betont in Antonie eine Parallele zur Figur der Sara in *Die Familie Seldorf*: Antonie wie Sara hat die Grenzen ihres Geschlechts überschritten, was beide Frauen zu „personifications of a world out of joint", einer verkehrten Welt, mache.[1057] Eine Frau, die Gewalt über den Mann gewinnen wollte, muss sterben, der Mann, der seine Frau zum Tode magnetisiert hat, wird nicht zur Rechenschaft gezogen. Damit wird auf die Doppelmoral der Gesellschaft und den „double Standard in der Bewertung der Geschlechter"[1058] und der Grenzen, die den beiden Geschlechtern erlaubt sind, hingewiesen.

Die Überlebende des Romans ist die anpassungsfähige Marie, gerade „die Durchschnittlichkeit" einer Frau zeugt „von ihrer Überlebensfähigkeit".[1059] Sie kann zwar als gelungener Weiblichkeitsentwurf präsentiert werden, jedoch um den Preis der Verstümmelung und Verleugnung ihrer Entwicklung: Sie wird zuerst als Kind/Kindfrau geschildert, um später als Ehegattin dem zurückkehrenden Mann ihre Entwicklung zu verleugnen, („sie war wieder ein seliges Kind geworden", S. 232) wie auch um den Preis des Verlustes der eigenen Schwester, also des Teils ihrer selbst.[1060] Nur „die lebenslange Aufopferung" ist „eine Bedingung, die an die Überlebensmöglichkeit geknüpft ist".[1061] Die Überlebensmöglichkeit bezahlen die Heldinnen mit der Anpassung an die zeitgenössischen Weiblichkeitsmuster.[1062] Bei den als Gegensätze konzipierten Frauen- und

[1054] Ebenda.
[1055] Ebenda.
[1056] Ebenda.
[1057] Hoffmeister: The French Revolution in the German novel, S. 167.
[1058] Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 32.
[1059] Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S.242.
[1060] Vgl. Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 411.
[1061] Weigel: Die geopferte Heldin und das Opfer als Heldin, S. 145. In: Inge Stephan: Die verborgene Frau. Berlin 1985, S. 138-152.
[1062]Weigel: Die geopferte Heldin und das Opfer als Heldin, S. 145.

Schwesternfiguren verkörpert eine die Anpassung an die vorgeschriebene Rolle, die andere einen Ausbruch aus der Rolle.

> „Sanftmut, Beständigkeit, Ordnungssinn, Häuslichkeit und unauffällige Schönheit machen aus Marie ein Exempel bürgerlich-weiblicher Moralität. Dagegen heben sich Antonies klassisches, in der Spannung zwischen Geistigkeit und Sinnlichkeit vibrierendes Äußeres, ihr Herrschaftssinn und männlicher Mut ab.“[1063]

Die Angepasste überlebt, ihre ausbrechende Schwester wird mit Unglück und Tod bestraft. Die Unangepasste stirbt, denn in der Gesellschaft gibt es keinen Platz für sie bzw. die Gesellschaft „die andere Frau“ nicht duldet.

Antonie ist auf der Suche nach einer weiblichen Tradition und Geschichte, in der sie sich verorten könnte: Sie fragt den Arzt, „ob man nicht in alten Büchern das Leben jener wunderthätigen Frauen, [….], aufgezeichnet fände? Und ob sie solche Schriften wohl zu lesen bekommen könne?“ (S. 179). Der erfahrene Mann erkennt da jedoch lediglich ihre „kranke Phantasie“ (S. 180). Sie verarbeitet die Szenen aus ihrem Leben in Zeichnungen und Bildern von Adalbert (S. 214), nicht in Worten.[1064] Es gibt für sie keinen Tätigkeitsbereich, wie auch keine aktive Wehrmöglichkeit. Wie die leidende Corinna darf sich Antonie nicht aktiv wehren: Die beiden Heldinnen wollen bzw. dürfen gegen ihre Schwestern bzw. gegen die Männer keine Gewalt direkt anwenden.[1065] Die leidende Heldin darf sich nicht duellieren, weil die aktive Ehrenverteidigung in den Zuständigkeitsbereich des Mannes fällt.[1066] So auch in *Magie der Natur*: „Verwirrungen anzetteln mögen die Weiber, lösen können sie nur die Männer.“ (S. 197). Die Ehre der Frau beruht auf der geschlechtlichen Integrität und liegt in der Wahrung des guten Rufs, die von den Urteilen der anderen abhängt.[1067] Antonie kann sich als Frau auch durch die Trennung nicht ablenken: Auf Reisen alleine gehen (wie Chevalier) oder in den Krieg ziehen (wie Adalbert). Sie kann nur stumm erstarren, und

---

[1063] Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 239-240.

[1064] Arnold-de Simine weist darauf hin, dass auch Kunigunde aus Fouqués Erzählung *Das Fräulein vom Thurme* (1811) „erfindet in Ermangelung weiblicher Geschichten, an die sie anknüpfen könnte, den Liebesroman ihrer Ahnherrin neu.“ Vgl. Arnold-de Simine: Leichen in Keller, S. 410-411.

[1065] Die einzige Möglichkeit zur Wehr wäre einem untreuen Geliebten gegenüber für eine Frau eine Verstellung oder eine Intrige, die jedoch negativ bewertet werden. Die Verstellung wählt Caroline in Luise Mühlbachs *Die Gattin*, sie altert letztlich schnell als altes Jungfer. Die als Verkörperung des Bösen geschilderte Marquise in *Die gefährlichen Liebschaften* (1782) von Choderlos de Laclos bedient sich der Intrige; sie erkrankt an den Pocken, verliert ihre Position und Vermögen sowie ihre Schönheit.

[1066] Wägenbaur : Die Pathologie der Liebe, S. 281.

[1067] Vgl. Ute Frevert: Ehre männlich-weiblich. Zu einem Identitätsbegriff des 19. Jahrhunderts, In: Tel Aviver Jahrbuch für die deutsche Geschichte, 21 (1992), S. 21-69, hier S. 40. Vgl. auch Wägenbaur: „Aufgrund der Überlappung von sozialer Identität und geschlechtlicher Integrität war die Virginität als der kostbarste Besitz der Frau“, Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 32.

Gewalt gegen sich selbst in der psychosomatischen Krankheit und der Selbstzerstörung ausüben. Ihr Weg, wie bei Corinna, führt zum Tod. Das „nachrevolutionäre, also das restaurative Ideal", ist die Häuslichkeit und Demut der Frau[1068], sie darf in keiner Form eine Macht oder Gewalt ausüben, es sei an ihr selbst.

Die Überlebenden des Romans sind Marie und die Tante, die ein aktives tätiges Leben führen und die aktive Lebensweise ein „Schwelgen in Gefühlen unterbinden soll". Antonie leidet dagegen „unter den Anfällen der völligen Erstarrung, die ihr die Stimme rauben"[1069]. Sie wird „sprachlos"[1070], was auf die fehlende Möglichkeit sich ausdrücken deuten kann; es gibt für sie keine Stimme und keine Sprache. Wägenbaur sieht hier den „Ausdruck übermächtiger Leidenschaft".[1071] Die Grenzen der Normen sprengenden Leidenschaft werden mit dem Wahnsinn und dem Tod bezahlt, womit der Antagonismus zwischen Individuum und Gesellschaft dargestellt wird, das Sterben der leidenschaftlich Liebenden ist Konstante in der Literatur.[1072] Antonie folgt dem Gebot der Liebe: „Wir sollen lieben, sagte sie zerstreut, war es nicht so?" (S. 176). Im Roman wird jedoch gezeigt, was passiert, wenn eine Frau diesem Gebot ins Extreme folgt. Laut Wägenbaur wandeln die Autorinnen das Weiblichkeitsideal um, sie nehmen ihn wortwörtlich und bis „ins Extrem befolgen" und somit zeigen, dass es unlebbar ist, somit kann man es als „ein Instrument des Widerstandes" lesen. Die Heldinnen erkranken an den psychosomatischen Krankheiten, denn die Krankheit war eine der wenigen akzeptieren Rechtfertigungen und Fluchtmöglichkeiten, „ungestraft häusliche Pflichten zu verweigern und sich neue Handlungsräume zu erschließen".[1073] Somit erkranken sie letztlich „an ihrer Weiblichkeit: Immer ist das Geschlechterverhältnis bzw. die

[1068] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 386.
[1069] Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 241.
[1070] Nach Wägenbaur entwerfen die Autorinnen „stumme, weibliche Körper- und Gefühlssprache", denn „vor dem Hintergrund der Gleichsetzung von Weiblichkeit und Natur" glauben sie an „die ungebrochene Authentizität der eigenen Gefühle"; „die Gefühle sollten von sich aus sprechen", Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 293.
[1071] Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, s. 241.
[1072] Helmut Schmiedt: Liebe, Ehe, Ehebruch. Ein Spannungsfeld in deutscher Prosa von Christian Fürchtegott Gellert bis Elfriede Jelinek. Opladen 1993, S. 61. In einer Geschichte von dem Erfolgsautor Christian Heinrich Spieß wird dieses Erzählmuster geschildert, in seiner Erzählung fehlt das Motiv der schönsten jüngsten Schwester nicht. Wägenbaur fasst die Geschichte folgendermaßen zusammen: „Ein junger Mann wird während des siebenjährigen Kriegs bei einem Pfarrer einquartiert und verliebt sich in die jüngste und die schönste von dessen drei Töchtern. Sie erwidert seine Liebe, die Beziehung wird intensiver, und sie wird schwanger. Der Preis, den sie für dieses Verbrechen bezahlt ist unermeßlich: Krankheit, Wahnsinn und Tod. Nicht die liebende Fürsorge der versammelten Dorfgemeinde, nicht die Treue ihres Liebhabers, nichts kann sie retten." Christian Heinrich Spieß: Biographien der Wahnsinnigen. Neuwied, Berlin 1966, S. 36, Angabe nach: Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 8.
[1073] Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 33.

Liebe der Grund […]. Auffällig ist, daß die Symptome grundsätzlich vage“ und nicht „identifizierbar“ sind, da sie durchaus „psychisch verursacht“ sind.[1074] „Die literarisierte Krankheit bildet also nicht tatsächliche Frauenkrankheiten mimetisch ab, sondern kann als Metapher für die aporetische Verfaßtheit der ‚imaginierten Weiblichkeit‘ betrachtet werden“[1075]. Kurz: „Weiblichkeit, Liebe und Krankheit gehen in den Romanen von Frauen eine Synthese ein“, über „das Motiv der kranken Heldin ergibt sich eine ungebrochene Traditionslinie“, die von La Roches Fräulein von Sternheim reicht[1076]. Krankheit kann als „Metapher einer Kritik an individuell verfehlter Lebensgeschichte und pathologischen Lebensbedingungen, Chiffre verstellten Lebens-Sinns“[1077] gelten.

Fouqués Heldinnen trotzen zwar den sozialen Zwängen und stellen damit die Durchsetzungskraft ihrer Weiblichkeit zur Schau - doch die Aufspaltung ineinander kollidierende, positive und negative Frauentypen“ und Schwesterntypen „entlarvt diese weibliche Macht als illusionär“.[1078] Die imaginierte Weiblichkeit, sei sie nun als Schwäche, Stärke bzw. als Stärke durch Schwäche definiert, führt zum Leiden der Protagonistinnen und „verweist damit auf einen gesellschaftlichen Mißstand.“[1079]

Mit der Verdoppelung der Heldin erteilt die Autorin der Möglichkeit einer vollständigen, positiven weiblichen Entwicklung und Individualität eine volle Absage. Beide Schwestern zusammen verweisen auf eine virtuelle Ganzheit, die sich jedoch in einer weiblichen Figur nicht verwirklichen kann. Die Schwesternfiguren stellen jeweils „den positiven bzw. den negativen Pol einer ursprünglichen Einheit“[1080] dar, wobei sich die Autorin um Zwischentöne bemüht. Arnold-de Simine stellt fest:

> „Die eigentümliche Widersprüchlichkeit der Liebeideologie spiegelt sich in den beiden unterschiedlichen Schwestern: Antonies Liebesmacht beruht auf ihrer sinnlichen Wirkung und Verführungskraft, die jedoch dem tugendhaft-empfindsamen Weiblichkeitsideal, das wiederum Marie repräsentiert, zuwiderläuft und sie als Ehefrau disqualifiziert. Andererseits ist der <Unschuldsengel> Marie unfähig, ihren Ehemann zu halten. Lediglich als Vater, nicht als Geliebten, kann sie ihn, in ihrer

[1074] Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 292.
[1075] Ebenda.
[1076] Ebenda.
[1077] Rita Wöbkemeier: Erzählte Krankheit. Medizinische und literarische Phantasien um 1800. Stuttgart 1990, S. 266. Zit. nach: Wägenbaur.
[1078] Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 292.
[1079] Ebd., S. 290.
[1080] Ebd., S. 254.

> Rolle als Mutter, in die neugebildete Familie zurückholen. Die wahre und zentrale Macht der <Frau> ist neben der Liebe ihre Gebärfähigkeit[…]".[1081]

Das ist nach der Autorin die Kraft der Natur „Die Natur lässt sich nicht irren, sie hat ihr einfaches Wort gesprochen." (S. 212).

In der literarischen Aufsplitterung der Frau zeigt sich „[d]ie Unvereinbarkeit von Vernunft, Leidenschaft und Liebe innerhalb einer konsistenten zeitgenössischen Weiblichkeitskonzeption".[1082] Immer wieder werden gegensätzliche Frauen- und Schwesternfiguren konzipiert, die jeweils eines der Prinzipien verkörpern: „Da gibt es das reine Weib, die Heilige, die als Mutter ihren einzigen Beruf erfüllt, dann die Schauspielerin, die Hure, und die Frau die sich ganz ihrem Mann/Gott hingibt und unterwirft."[1083] Die „Defizienz des zeitgenössischen Weiblichkeitsbildes"[1084] liegt jedoch auf der Hand. Die Protagonisten, die sich für die mütterlichen Schwestern entscheiden, wünschen sich auch die sinnlichen Schwestern, womit auf das „Ungenügen" mit den „herzlich guten, duldsamen und aufopferungsvoll liebenden Exemplaren", deren „die Größe und Leidenschaft" fehlt, implizit hingewiesen wird.[1085] Somit wird „die Dialektik des gespaltenen Frauenbildes in Ehefrau und Geliebte, in die nahe aufopfernde und die meist unerreichbare, sinnliche Frau" hervorgebracht.[1086] Auch in *Magie der Natur* kann Adalbert keinen „Ausweg aus dem Dilemma zwischen ehelicher Liebe und sexuellem Begehren" finden.[1087]

Die Geschlechterverhältnisse werden als Gewaltverhältnisse geschildert[1088], ebenso in der Ehe der Eltern der Schwestern, in der Ehe von Marie und in der Beziehung von Adalbert und Antonie. Marie klagt die Schwester an, dass sie über Adalbert Macht ausüben wollte, diese Macht ist nicht nur die Magie des Mesmerismus sondern ohne Zweifel auch die Magie der Sinnlichkeit: „Du hast grausame Gewalt geübt! Mußtest Du ihn verderben, wenn Du ihn liebst?" (S. 195). Auch in der Familie werden verdeckte Macht- und

[1081] Arnold-de Simin: Leichen im Keller, S. 386-387.
[1082] Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 253-254.
[1083] Sigrid Weigel: Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte der weiblichen Praxis In: Inge Stephan, Sigrid Weigel *(*Hrsg.): Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Wissenschaft. Hamburg 1988, S. 83-137, hier S. 98.
[1084] Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 254
[1085] Sigrid Weigel: Die geopferte Heldin und das Opfer als Heldin. Zum Entwurf der weiblichen Helden in der Literatur von Männern und Frauen. In: Inge Stephan, Sigrid Weigel *(*Hrsg.): Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Wissenschaft. Hamburg 1988, S. 138-152, hier S. S. 147. „Das Ungenügen des Mannes an dem vom ihm selbst geschaffenen Bild der Frau, […] ist implizit als Thema in vielen Texten von Frauen enthalten".
[1086] Weigel: Die geopferte Heldin und das Opfer als Heldin, S. 147.
[1087] Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 240.
[1088] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 385.

Gewaltverhältnisse angesiedelt[1089], was laut Arnold-de Simine auf das fehlende Vertrauen der Autorin in das neue bürgerliche Familienmodell hinweise. Im Roman wird die „ambivalente Rolle der Familie“ aufgezeigt, die für die Frauen „den einzigen Lebensraum darstellt“, aber auch „den zentralen Ort der Gefahr bezeichnet.“[1090]

Perspektiven- und Sympathiewechsel zwischen den Schwestern

Im Roman kommt es zu einem Perspektiven- und Sympathiewechsel in der Darstellung der Schwesternfiguren; dieser Wechsel von der verführerischen zur mütterlichen Schwester ist auf der Handlungs- und Erzählebene vieler von mir analysierten Erzähltexte sichtbar, in denen die beiden Schwesternfiguren als gleichrangige Protagonistinnen geschildert werden. Somit stehen die Autorinnen und Autoren, wie die männlichen Protagonisten, vor der Wahl zwischen den Schwestern („the choice between the sisters“[1091]) und sie wenden sich von den verführerischen Schwestern ihren madonnenhaften Schwestern zu.[1092] So auch in *Magie der Natur*: Am Anfang wird die Aufmerksamkeit und Sympathie der LeserInnen auf Antonie gelenkt:

> „Sie verkörpert das Identifikationsangebot, ihre Gedanken werden wiedergegeben, ihr Verhalten wird verständlich gemacht. Zu dem Zeitpunkt, als sie beschließt, sich zur Vollstreckerin des Schicksals zu machen und verblendet agiert, verlagert sich jedoch der Schwerpunkt. Die LeserInnen bekommen erstmals Einblicke in Maries Innenwelt, als diese dunkel zu ahnen beginnt, daß Adalbert in ihr einen Typus Frau liebt, den bereits seine Jugendgeliebte repräsentiert hat. Es geht in dabei um die Gefühle, die dieser Typ Frau in ihm auslöst, nicht um die individuelle Frau, die ihn verkörpert. Daher werden diese Jugendgeliebte und ihre eigene Person in Maries Bewußtsein austauschbar.“[1093]

Marie wird durch die Konkurrenz mit der Schwester erwachsen, sie wird „ernst und nachdenklich“ wie zuvor Antonie (S. 203), und die Präsidentin wirft ihr vor, „sie habe doch

[1089] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 412.

[1090] Arnold-de Simine macht darauf aufmerksam, dass in der patriarchalen Familienstruktur eine Tyrannei für die Frauen überdauert, die aus dem öffentlichen Leben immer mehr zurückgedrängt wurde. Der Mann hatte das Recht seine Frau in seinem Haus einzusperren. „The right of man to imprison his wife in his own house was not questioned till 1891”. Ray Strachey: The Cause. A Short History of the Women s Movement in Great Britain. Port Washington N.Y. 1969, S. 15, Anm. 3, zit. nach Arnold-de Simine, S. 483.

[1091] Brown: Devoted Sisters, S. 2.

[1092] Dies gleiche in Laubes *Die Schauspielerin*. Auch im Roman von Caroline Pichler *Die Belagerung Wiens* (1824, 1828²) kommt es zu einem auffallenden Perspektiven- und Sympathiewechsel: Zuerst steht die verführerisch-sinnliche Ludmilla im Zentrum des Geschehnisses, im zweitem Teil wird die Aufmerksamkeit und Sympathie immer mehr auf ihre jüngere Schwester, die vernünftige Katharine gelenkt. Anders verhält es sich in *Gräfin Faustine* und *Halbtier!* hier sind die sinnlichen starken Schwestern die Hauptfiguren und stehen im Mittelpunkt des Geschehens; aber auch in *Halbtier!* wechselt der Protagonist von der Künstlerin Isolde, die ihm nackt Modell steht, zu ihrer kindlich-mütterlichen genügsamen Schwester.

[1093] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 408-409.

im Grunde viel von Antoniens starrem Trotz.“ (S. 206). Wie die Schwestern sich zuvor angesichts des Mutterporträts „in ihren positiven Eigenschaften ähnlich fanden“, so „teilen sie nun auch negative Eigenschaften“ [1094]; sie werden für kurze Zeit „übereinandergeblendet, um dann wieder auseinanderzutreten“.[1095] In dem Moment, als die Konkurrenz der Schwestern um den Mann „offengelegt wird und sich zuspitzt, scheint die Ähnlichkeit zwischen ihnen auf“.[1096] Auch Wägenbaur hat darauf hingewiesen, dass hier „das positive Leitbild […] unlösbar mit der Schattenexistenz seines gequälten alter ego verknüpft“ wird.[1097] Zu Beginn des Romans wird vor allem Antonies Innenwelt geschildert, später nimmt die Erzählinstanz immer mehr die Innenperspektive Maries, Antonie wird dennoch mit Verständnis dargestellt.[1098] Die beiden Schwesternfiguren werden von den anderen Figuren definiert: Marie als Kleine, wodurch man ihr die Rolle des Kindes und der schützenswerten Unschuld zuweist (S. 203).[1099] Auch „die auf Antonie bezogenen Zuschreibungen erfolgen ausschließlich aus der Perspektive von Figuren, nicht aus der Position einer auktorialen Erzählinstanz.“[1100]

Die gesunde Antonie wird im Laufe der Erzählung zunehmend als eine Kranke charakterisiert[1101]: Sie leidet an einem „krankhaften Dasein“ (S. 228). Sie stößt letztlich den Dolch in ihre „kranke Brust“ (S. 229). Die sinnliche Schwester, die zunächst als faszinierende Persönlichkeit vorgestellt wird, wird immer mehr pathologisiert und immer negativer und spärlicher dargestellt. Die Erzählinstanz wechselt, wie der Protagonist, die Sympathie und das Interesse von der sexuellen zur asexuellen Schwester.

Im Roman wird die Entwicklung der beiden Figuren dargestellt, im Gegensatz zu der zeitgenössischen Vorstellung, dass Frauen nicht „werden“, sondern „sind“.[1102] Ihre

[1094] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 409.
[1095] Arnold-de Simine: Leichen im Keller S. 409-10.
[1096] Ebenda.
[1097] Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 11.
[1098] Vgl. Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 410.
[1099] Vgl. Ebenda.
[1100] Ebenda.
[1101] Darauf weist auch Arnold-de Simine hin, S. 405.
[1102] Vgl. Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 408. Nach dieser Vorstellung entfalten sich die Frauen lediglich, wie eine auf sie angewandte Pflanzenmetapher deutlich macht, wie vegetative Wesen; dementsprechend werden sie oft psychologisch unglaubwürdig und eindimensional geschildert. Vgl. ebenda. Die Metapher der sesshaften Pflanze wurde im Gegensatz zum männlichen umherziehenden Tier in Bezug auf Frau angewandt (Friedrich Wilhelm Schelling, Hegel, Novalis); andererseits bedeutet die Pflanzenmetapher die Darstellung menschlicher Entwicklung im Allgemeinen, wie im Lehrgedicht *Die Metamorphose der Pflanze* (1798), in dem Goethe das Wachstum der Pflanze parallel mit der Individualentwicklung des Menschen führt. Vgl. Honegger: Die Ordnung der Geschlechter: S. 187f.

Persönlichkeit wird mehrdimensional und psychologisch glaubwürdig geschildert. Die Beziehung der Schwestern ist spannungsvoll und nicht frei von der Konkurrenz, aber sie sind stark aneinander gebunden, unter allen Familienmitgliedern versucht nur Marie „sich Antonies wunderbare Natur […] klar [zu] machen." (S. 200). Somit ist ihre emotionale und biologische Relation realistisch und psychologisch glaubwürdig dargestellt.

Am Ende des Romans sterben Antonie und ihr Vater als Vertreter der alten aristokratischen Ordnung; das Symbol der alten Zeiten ist das verfallene Schloss, in dem Antonie wie ein Spuk umher geht (S. 224), und das nicht mehr aufgebaut worden kann, und so muss im „Garten-Pavillon" ein bescheidenes bürgerliches Leben begonnen werden. [1103] Marie, Adalbert und ihr Kind bleiben als neues Ideal der bürgerlichen Familie und Vertreter der neuen Zeit zurück[1104]:

> „Marie lag schon längst auf ihren Knieen, das Kind mit aufgehobenen Händen Adalbert entgegenhaltend, dieser schwankte zu ihr hin, er kniete ebenfalls vor dem Kinde, beide Eltern spiegelten sich in dessen hellen Augen, ihre Thränen mischten sich auf den zarten Händchen, die damit zu spielen schienen. Dieser Thau wusch alle fremde Bilder aus Adalberts Seele, rein und heilig, drückte er Frau und Kind an sein Herz, das er Marien auf immer wiedergegeben fühlte. Alle waren wie neu geboren […]." (S. 230).

Nach Wägenbaur gestaltet die Autorin ein unproblematisches *happy end*: „Die Leidenschaft geht unter, und die Liebe reüssiert".[1105] Auch nach Müller-Adams zeigt sich „in Form der bürgerlichen Familie" die von der Baronin erwähnte neue „heitere Ordnung des Lebens" (S. 232) und eine positivere Zukunft kündigt sich an.[1106] Die überlebende Marie verliert jedoch vollständig ihre Herkunftsfamilie: Die Mutter, den Vater, die Schwester, und somit ein Teil ihrer selbst. Der Preis des Schlusstableaus „der Heiligen Familie mit Marie als der Engel der Unschuld und Adalbert vor dem Kind kniend, kann nur aufgrund von Antonies Opferung die Erzählung beschließen".[1107] Der Preis der neuen Heiligen Familie ist hoch: Der Tod einer der Schwestern.

Zusammenfassung

[1103] Vgl. Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 408.
[1104] Vgl. Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 408.
[1105] Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 242. Müller-Adams: „daß die Frau zur Frau redete", S. 305.
[1106] Vgl. Wägenbaur: Die Pathologie der Liebe, S. 242; Müller-Adams: „daß die Frau zur Frau redete", S. 305.
[1107] Arnold-de Simine: Leichen im Keller, S. 412.

Um 1800 und bis circa 1830 ist die Spaltung in eine mütterliche und eine verführerische Schwesterfigur noch nicht sauber gehalten, die madonnenhafte Schwester teilt sich noch teilweise in die gefährlichen bzw. sinnlichen Eigenschaften ihrer verführerischen Schwester, so in *Magie der Natur* (1812). In Achim von Arnims *Gräfin Dolores* wird die Titelheldin, die einen Ehebruch begeht und somit Magdalena repräsentiert, zur büßenden Sünderin und zu Madonna: Sie wird vorbildliche Mutter und stirbt am Jahrgang ihres Ehebruchs; ihre als Heilige stilisierte Schwester bildet mit ihrem zweideutigen Verhältnis zu dem Mann ihrer Schwester eine quasi Dreieckbeziehung, somit hat sie Züge einer Verführerin. Die Eigenschaften der Schwestern überlappen sich noch, die Sinnlichkeit und die Unschuld sind noch „schwesterliche" Eigenschaften, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr trennen. Die verführerische Antonie hat auch Momente der sanften mütterlichen Milde, der kleinen Marie fehlen die magischen Kräfte ihrer Weiblichkeit nicht. Die beiden Schwestern verbindet enge Nähe und Verständnis, sie verstehen ihre Handlungsmotive, auch wenn sie sie nicht teilen. Nach 1830, und insbesondere in den 1840er mit der zunehmenden Verdrängung der Sexualität und der negativen Bewertung der Sinnlichkeit trennen sich die Wege der ungleichen Schwesternfiguren endgültig. Die Charakteristika der Schwesternfiguren schließen sich immer mehr aus. Die gewalttätige Aufspaltung der weiblichen Existenz in Madonna und Magdalena[1108] und der Liebe in die Seelenliebe (asexuelle/geistige/ätherische/himmlische Liebe) und in die Sinnenliebe (sexuelle (Leidenschaft/Passion) wird am deutlichsten an Leib und Seele der beiden Schwesternfiguren vorgeführt, wie George Sand in *Lelia* und Anette von Droste in der Ballade *Die Schwestern* mit ihrer Huren-Schwester und Nonnen-Schwester die beiden ins Extreme tendieren. Andere Autoren und Autorinnen zeigen die strikte Aufspaltung der weiblichen Existenz am Beispiel einer ausschließlich als verführerisch bzw. als keusch dargestellten Schwester auf, nicht selten einer sinnlichen Künstlerin und einer demütigen domestizierten Hausfrau, wie in *Gräfin Faustine* von Ida Hahn-Hahn, in *Die Schauspielerin* von Heinrich Laube, und später im *Halbtier!*. Die verführerische Faustine hat nichts mehr gemeinsam mit ihrer Schwester, die die Hausfrau repräsentiert. Die beiden verstehen sich nicht mehr, sind einander ganz fremd geworden. „Der weibliche Faust" (Faustine) und die Hausfrau haben kein Verständnis füreinander. Die mehrfache Mutter, von

[1108] Vgl. auch rote und weiße Frau bei Theweleit: Männerphantasien, Bd. 1, S. 87; „Saint and Prostitute" bei Virginia Allen: Femme Fatale. New York 1983.

deren zahlreicher Wochenbetten berichtet wird, verkörpert Madonna, Faustine ist „halb-Magdalena, halb Johannes“.[1109] Die Wege von Magdalena und Madonna sind völlig verschieden, die Schwestern stehen am Scheideweg und müssen sich trennen.

4.3 Die gute und die böse Schwester

4.3.1 Modellbeschreibung

Die Opposition von dem Guten und dem Bösen kann anhand zweier ungleicher Schwesternfigurem dargestellt werden, die jeweils nach den Maximen des Guten und des Bösen handeln. Hier wäre zu bemerken, dass in der deutschen Sprache das Böse eine moralische Bedeutung hat, wenn die nicht-moralische Bedeutung das Übel umfasst. Das lateinische *malum* umfasst hingegen das nicht-moralische Übel (Zerstörung und Leid verursachende Naturereignisse, Krankheiten, Unvollkommenheit des Seins) und das moralisch Böse (moralische Verfehlungen wie Grausamkeit, Ungerechtigkeit, Schadenfreude), das lateinische *bonum* wiederum das Gute und das Wohl umfasst[1110]; auch dem Griechischen *agathon*/*kakon* fehlt die moralische Zuspitzung.[1111] Das Böse und das Gute bilden im binären System einen antagonistischen Gegensatz.[1112]Gut und Böse sind nach Kant die Handlungen nicht durch ihre Folgen, sondern durch die ihnen zugrunde liegende Maxime, er nennt drei Stufen der Disposition zu nichtmoralgemäßem Handeln, unter denen die dritte „der Hang zur Annehmung böser Maximen d. i. die Bösartigkeit der menschlichen Natur oder des menschlichen Herzens“[1113] umfasst.

Die gute Schwester repräsentiert moralgemäßes Handeln, die böse nichtmoralgemäßes Handeln. Die Böse verübt das Böse und schadet dem Guten bzw.

[1109] Faustine verbindet die Eigenschaften der biblischen Verführerin wie auch des jünglinghaften Johannes, sie ist androgyn, weil sie die Eigenschaften besitzt, die in dem zeitgenössischen Verständnis als männlich gelten.
[1110] Micha H. Werner: Das Böse: In: Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe, begründet von Hermann Krings, neu hrsg. von Petra Kolmer und Armin G. Wildfeuer. Freiburg im Breisgau, München 2011, Bd. 1., S. 481-492, hier S. 481-482. Bis in die Neuzeit umfasst in der deutschen Sprache das Böse moralische und nicht-moralische Bedeutung.
[1111] Gerhard Ringhausen: Das Böse – nicht das Gute? In: Werner Faulstich (Hrsg.): Das Böse heute. Formen und Funktionen. München 2008, S. 51-66, hier S. 55.
[1112] Ringhausen: Das Böse – nicht das Gute, S. 52.
[1113] Immanuel Kant: Akademie-Ausgabe, Bd. 6, S. 29. Zit. nach: Micha H. Werner: Das Böse: In: Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe, begründet von Hermann Krings, neu hrsg. von Petra Kolmer und Armin G. Wildfeuer. Freiburg im Breisgau, München 2011, Bd. 1., S. 481-492.

versucht durch verschiedene Mittel zu ihrem Scheitern bzw. dem Tod zu führen. Die gute Schwester bleibt ihrer Maxime treu, versucht sich nicht gegen die Handlungen der bösen zu wehren, sie nimmt die Haltung Christus' an, nach dem Prinzip: „Lass dich nicht vom Bösen besiegen, sondern besiege das Böse stets mit dem Guten" [1114] und nach der Überzeugung, dass das Gute endgültig bzw. im Jenseits gewinnt. Die gute Schwester erringt einen moralischen Sieg, den sie zumeist mit dem Leiden bzw. dem Tod bezahlt, die böse wird meistens gestraft. Denn wie Mario Praz darauf hinweist, „[a]uf dieser Welt wird die Tugend verfolgt; aber sie siegt schließlich im Jenseits."[1115] Im Märchen wird die gute stets bereits im Diesseits belohnt, die böse grausam bestraft.

Nicht selten kommt es wieder zur Wahl eines männlichen Helden, des Vaters bzw. des Bewerbers zwischen den Schwestern und den von ihnen repräsentierten Prinzipien. In dieser Variante kommt es oft zur der Verdoppelung der bösen Schwester, und der Held muss zwischen drei Schwestern entscheiden. Somit steht die gute (die jüngste, die schönste Schwester) den beiden bösen Schwestern gegenüber. Mit dieser Problematik beschäftigte sich Freud in seiner Schrift *Das Motiv der Kästchenwahl* (1913).[1116] Freud analysiert die Szene der Wahl zwischen drei Schwestern: in König Lear, die Wahl von Paris zwischen drei Göttinnen und Schwestern Hera, Artemis und Aphrodite, die Entscheidung von Eros für die jüngste der drei Schwestern, Psyche in *Der goldene Esel* von Apuleius; wie auch die Wahl zwischen drei Kästchen von Gold, von Silber und von Blei, zwischen denen ein Bewerber in *Merchant of Venice* (*Kaufmann von Venedig*) von Shakespeare entscheiden muss, um die geliebte und ihn liebende Portia zu heiraten. Das richtige Kästchen ist jenes, welches das Bildnis von Portia einschließt. Jede Wahl sollte der Bewerber durch eine Rede motivieren, in welcher er das bevorzugte Metall anpreist, während er die beiden anderen herabsetzt. Zwei Bewerber haben bereits falsch, das heißt jeweils Gold und Silber, gewählt. Bassiano

[1114] Der Apostel Paulus in seinem Brief an die Römer (Röm 12,21).

[1115] Praz: Liebe, Tod und Teufel, S. 77. Hier wäre Sades Maxime zu erwähnen: das Glück des Bösen und das Unglück der Tugend, vgl. ebenda, S. 104. Diese Regel zeigt sich oft bei der verfolgten Unschuld Richardsons in *Clarissa* im „qualvoll langsamen Leidensweg der frommen Clarissa", die als „bemitleidenswertes Lamm zwischen blutgierigen Wölfen in einem übelbelumdeten Hause" erscheint; ebenda. Die Philosophie der Bücher von de Sade besteht darin, dass die „ Tugend in Jammer und Elend, das Laster hingegen zum Wohlstand führt"; ebenda, S. 79. Praz betont, dass „Die tugendhaften Frauen im Gefängnis oder im Irrenhaus verkommen oder aus Verzweiflung Selbstmord begehen, währen Dirnen und Mörderinnen in den Augen der Welt als Muster der Tugend gelten", ebenda, S. 105. Als Nachfolgerinnen von Justine und Juliette können die böse Juliette und die tugendhafte Caroline, die ihrem Bruder helfen will, im Roman *Mémoires du Diable* (1837) von Frederic Soulié genannt werden.

[1116] Sigmund Freud: Das Motiv der Kästchenwahl. Mit einem Nachwort von Heinz Politzer, hrsg. von Ilse Grubrich-Simitis. Faks.-Ausg. Frankfurt am Main 1977.

entscheidet sich für Blei, obwohl er zur Verherrlichung des Bleis gegen Gold und Silber natürlich nicht viel sagen kann, und wählt somit das Richtige. Das Orakel der Kästchenwahl ist bereits, wie Freud angibt, in einer Erzählung der *Gesta Romanorum* vorhanden, in welcher ein Mädchen dieselbe Wahl des Bleis vornimmt, um den Sohn des Kaisers zu gewinnen. [1117]

In allen Geschichten geht es laut Freud um die Wahl zwischen drei Frauen und Schwestern, unter denen sich die dritte bzw. die jüngste die schönste bzw. die beste (Aphrodite, Psyche, Aschenputtel, Cordelia) erweist. Weil die Frauen Schwestern sind, sind sie nach Freud somit als „irgendwie gleichartig aufzufassen, wenn sie als Schwestern vorgeführt werden".

Freud betont, dass in diesen Geschichten die Auserwählte zumeist sich unkenntlich, unscheinbar wie das Blei macht, bzw. sie versteckt sich wie Aschenputtel, sie schweigt wie Cordelia. Bassiano begründet in *Merchant of Venice* (Akt 3, Szene 2, V. 106) seine Wahl des Bleis wie folgt: „Thy paleness [nach anderer Leseart: plainness] moves me more than eloquence" [1118], oder wie Freud übersetzt: „Deine Schlichtheit geht mir näher als der beiden anderen schreiendes Wesen"[1119]. Ich würde kurz zusammenfassen: Schein gegen Sein. Die Wahl zwischen drei oder zwei Schwestern erweist sich nicht selten als falsch, das heißt, der Held wählt ursprünglich die falsche, die böse Schwester, bzw. den schreienden Schein wie in *King Lear.*

In weiteren Ausführungen betont Freud die Stummheit der Auserwählten.[1120] Stummheit bedeutet in der Traumdeutung Tod, tot-sein. Auffällige Blässe, Blässe des Bleis ist ein ausdrückliches Todessymbol. Darauf könnte somit die Leseart des Verses mit *paleness* (Blässe) bei Shakespaere hinweisen. Laut Freud werde somit die Tote oder der Tod selbst,

---

[1117] Freud: Das Motiv der Kästchenwahl, S. 27.

[1118] *paleness*- Blässe; *plainness* -Schlichtheit, Unscheinbarkeit. Dass bereits Silber mit dem Adjektiv pale (*blass*) bezeichnet wurde, wird angenommen, dass der Autor eher *plainness* schrieb, und *paleness* ist erst in einer Kopie erschienen. Vgl. Anmerkung dazu in: The Plays and Poems of William Shakespeare with the corrections and illustrations, Bd. 5. London 1821, S. 84. Hier wird darauf hingewiesen, dass *plainness* und *eloquence* eine schöne Opposition bilden. Freud zeigt jedoch, dass *Blässe* eine andere Deutung des Verses ermöglicht.

[1119] Freud: Das Motiv der Kästchenwahl, S. 30.

[1120] Vgl. ebd. Freud weist auch auf das Märchen *Die zwölf Brüder* hin, in dem eine Schwester sich bereit erklärt für die Erlösung der Brüder zu sterben; um die Brüder zu retten, muss sie sieben Jahre stumm sein, wodurch sie selbst in Lebensgefahr gerät. Auch in *Die sechs Schwänen* werden die in Vögel verwandelten Brüder durch die Stummheit der Schwester erlöst; das Mädchen hat den festen Entschluss gefasst, seine Brüder zu erlösen „wenn es auch sein Leben kostete" und bringt sein Leben ins Gefahr, weil sie gegen böse Anklagen ihre Stummheit nicht aufgeben will. Auch in Mühlbachs Roman *Gisela* ist die Stummheit für die gute Schwester charakteristisch, sie schweigt bis zum Ende gegen böse Anklagen.

die Todesgöttin auserwählt; die drei Schwestern seien Parzen oder Moiren, die Schicksalsschwestern, die dritte sei Atropos: die Unerbittliche.[1121]

Als Gut und Böse gelten die Schwestern nicht nur im strikt moralischen Sinne nach den christlichen zehn Geboten (wie „Du solltest nicht töten“ usw.) sondern nach den Moralregeln bzw. Verhaltensregeln, die in der zeitgenössischen Gesellschaft gelten. Die, die gegen diese Normen verstoßen, werden als unmoralisch und somit als böse abgestempelt. Diese Moral- und Verhaltensregeln sind im 19. Jahrhundert geschlechtsspezifisch definiert. Als gut wird diese Schwester, die zum Weiblichkeitsbild passt, bewertet, böse ist die widerspenstige Schwester, wie bereits Katharina in *Der Widerspenstigen Zähmung*, die Rebellische.

Das Modell 'Die gute und die böse Schwester' wird in ein typisches Handlungsschema eingebettet: Die gute Schwester liebt die böse Schwester und die böse Schwester hasst die gute Schwester. Die böse Schwester verübt das Böse, schadet der guten Schwester bzw. versucht zu ihrem Scheitern alles Mögliche bzw. versucht den Tod herbeizuführen. Die gute Schwester leidet/scheitert/stirbt. Die gute Schwester erringt einen (moralischen) Sieg. Die böse Schwester wird bestraft.

Das Oppositionsparadigma bildet die Figurenopposition die gute Schwester versus die böse Schwester, deren folgende Werteoppositionen entsprechen: Das Gute - das Böse**,** Unschuld – Schuld**,** Wahrheit – Lüge**,** Ehrlichkeit, Integrität– Verstellung, Vortäuschung, Heuchelei**,** Sein – Schein**,** Natur - Zivilisation**,** Altruismus – Egoismus**,** Herzensgüte - Bosheit**,** Nächstenliebe – Eigenliebe. Die Figurenoppositionen lassen sich als Korrespondenz- und Kontrastrelationen nach Manfred Pfister zusammenfassen:

+ weiblich	+ weiblich
+ jung	+ jung
+ gut	- gut
+ keusch	- keusch
+ unschuldig	- unschuldig
+ ehrlich	- ehrlich
+ verlogen	- verlogen
-egoistisch	+ egoistisch

[1121] Vgl. ebd. S. 32.

4.1.3 Vorbilder des Modells im Märchen

Die böse und die gute Schwester haben ihre kulturellen Leitbilder im Märchen, die im Folgenden dargestellt werden sollen.

Für die märchenhaften Schwesternfiguren ist, wie bereits erwähnt, eine ausgeprägte Gegensätzlichkeit kennzeichnend, die auch für die literarischen, biblischen und mythischen Schwesternpaare charakteristisch ist.[1122] Märchen handeln meistens von antagonistischen Schwesternbeziehungen; die erzählerische Grundlage bildet die Kontrastierung von Eigenschaften und äußerer Erscheinung.[1123] Wenn in der Literatur eine positive Schwesternbeziehung propagiert wird, häufen sich im Märchen die rivalisierenden Schwesternpaare und Schwesterntrios.[1124] Dabei korrespondiert oft in der Märchenwelt das schöne Äußere mit der Tugend und der Herzensgüte, das hässliche Aussehen mit der Bosheit und der Faulheit. Oft ist die böse Schwester hässlich, die gute schön, oder die gute hellhaarig, die böse dunkelhaarig. Genau nach diesem Muster werden in *Frau Holle* die beiden Schwestern gezeichnet: Die Goldmarie ist schön, fleißig, gut, Pechmarie ist hingegen hässlich, faul, böse. Die Tugendhaftigkeit der guten Schwester führt zu ihrer Belohnung (Reichtum in *Frau Holle,* Heirat in *Das gute und das schlechte Mädchen*), die böse wird bestraft (abstoßendes Äußeres, Tod).[1125] Treten nicht zwei Schwestern, sondern drei auf, sind immer zwei böse (Verdoppelung der bösen Schwester), und die jüngste ist gut und erfolgreich. Im Mittelpunkt steht meistens die explizite oder implizite Rivalität um die Heirat mit einem Prinzen (*Aschenputtel*, *Der bestrafte Verführer*).[1126] Mit Hohn und Spott reagieren die älteren Schwestern auf den hässlichen Bräutigam bzw. einen Tierbräutigam der jüngsten Schwester (Bärenhäuter) und begehen aus Enttäuschung und Verzweiflung Selbstmord, da dieser als schöner, junger und reicher Mann zu ihrer Schwester zurückkehrt.[1127] Die bösen oder die dummen Schwestern finden den Tod, wenn sie einen Tierbräutigam zurückweisen,

[1122] Vgl. Fishel: Die Schwestern, S. 167-168, Onnen-Isemann, Rösch: Einleitung, S. 13, Schahadat: Schwesternmord, S. 245.
[1123] Vgl. Ruth B. Bottigheimer: Schwestern. In: Rolf Wilhelm Bredrich (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens, Bd. 12, Lieferung 1, Berlin New York, 2005, Sp.421-439, hier Sp. p 421.
[1124] Vgl. dazu: Jenny Vorpahl: „Hiermit Gott befohlen und seyd hübsch alle, ihr viere brüderlich, ihr zwei schwesterlich, getreu“ – Die Darstellung von Geschwisterbeziehungen in den Kinder- und Hausmärchen in ihrem soziokulturellen Kontext. In: Ulrike Schneider, Helga Völkening, Daniel Vorpahl (Hrsg.): Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in ihren soziokulturellen Kontexten, Frankfurt a. M. 2015, S. 179-207.
[1125] Vgl. Bottingheimer: Schwestern.
[1126] Vgl. Bottigheimer: Schwestern; hier Sp. 422.
[1127] Vgl. Bottigheimer: Schwestern; hier Sp. 423.

während die dritte überlebt, weil sie zu ihm freundlich ist. Oft geben die eifersüchtigen bösen Schwestern der guten Schwester einen falschen Rat, und verleiten die gute Schwester zur Verletzung eines Tabus wie des Sichtverbots und tragen zu ihrem langen Leiden bei (wie auch in der Geschichte von Amor und Psyche).[1128] Die Unfreundlichkeit der älteren Schwestern signalisiert ihre mangelnde Eignung zur Ehe, im Gegensatz zur Freundlichkeit ihrer jüngeren Schwester, an der sich ihre Tugend, d. h. Ehefähigkeit, zeigt (*Haus im Walde*).[1129]

Die komplexesten Schwesternmärchen handeln von den Versuchen einer oder zweier neidischer (Stief)Schwestern, ihre jüngere, glücklich verheiratete Schwester zu vertreiben und manchmal deren Platz einzunehmen (*Die schwarze und die weiße Braut*).[1130] Seltener erscheint eine harmonische Beziehung zweier Schwestern, wo die beiden eine glänzende Partie machen (*Die beißende Puppe*), oder eine herzliche Drei-Schwestern-Beziehung (*Das Dukaten-Angele*).[1131] Märchen, in denen Schwestern einander helfen, sind selten[1132] (*Die schöne und die hässliche Schwester*). In den Geschichten über die tödliche Bedrohung von Frauen durch einen Gewaltverbrecher ist es die jüngste, die ihre Schwestern wiederbelebt und die Flucht organisiert. Schwestern können die Funktion eines Wunschziels in einer männlichen Sucherzählung haben, in der ein Prinz die schönste, die gütigste von drei verschleierten oder verkleideten mit Hilfe der dankbaren Tiere erkennen muss. „Die Jüngste ist die Allerschönste“ und die Beste[1133], so steht es im erzählerischen Raum des Märchens, wie auch in den Texten, die in märchenhaften bzw. mittelalterlichen Zeiten spielen, wie *King Lear*. Dem schönen, guten Aschenputtel werden die bösen älteren Stiefschwestern gegenübergestellt. Die älteren Goneril und Regan sind die Bösen, die jüngste Cordelia ist die Gute. Die Schwesternrivalität ist das Thema zahlreicher Märchen, wie in *Frau Holle* oder in *Aschenputtel*. In der Grimmischen Version von *Aschenputtel* (Urfassung 1812) verhalten sich die Stiefschwestern, die „von Angesicht schön, von Herzen aber stolz und hoffährtig und bös“ (S.88) sind, sehr grausam. Sie stellen das Ebenbild ihrer Mutter dar und sind

[1128] Vgl. Bottigheimer: Schwestern, Sp. 422.
[1129] Vgl. Bottigheimer: Schwestern. Sp. 423.
[1130] Ebenda.
[1131] Ebenda.
[1132] Ebenda.
[1133] Katharina Raabe: Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): Die deutschen Schwestern. Vierzehn biographische Porträts,. Berlin 1997, S. 9-12, hier S. 10.

Kontrastfiguren zum Aschenputtel.[1134] Die Stiefschwestern verspotten und misshandeln Aschenputtel und geben ihm seinen Namen:

> Da nahmen ihm die Stiefschwestern die Kleider weg, und zogen ihm einen alten grauen Rock an: »der ist gut für dich!« sagte sie, lachten es aus und führten es in die Küche. Da mußte das arme Kind so schwere Arbeit thun: früh vor Tag aufstehen, Wasser tragen, Feuer anmachen, kochen und waschen und die Stiefschwestern thaten ihm noch alles gebrannte Herzeleid an, spotteten es, schütteten ihm Erbsen und Linsen in die Asche, da mußte es den ganzen Tag sitzen und sie wieder auslesen. Wenn es müd war Abends kam es in kein Bett, sondern mußte sich neben dem Heerd in die Asche legen. Und weil es da immer in Asche und Staub herumwühlte und schmutzig aussah, gaben sie ihm den Namen Aschenputtel." (1812, S. 88)[1135]

Die Stiefschwestern spielen in der Erstausgabe von 1812 die erste Geige beim Verspotten des Aschenputtels, die Stiefmutter erscheint nur am Anfang, als sie das Aschenputtel als Küchenmagd in die Küche wegschickt und am Ende in der Szene mit dem Pantoffel. In der Erstausgabe verbieten auch die Stiefschwestern dem Aschenputtel auf den Ball zu gehen und befehlen ihr die Linsen aus der Asche zu lesen:

> „»Aschenputtel riefen sie [die Stiefschwestern], komm herauf, kämme uns die Haare, bürst uns die Schuhe und schnalle sie fest, wir gehen auf den Ball zu dem Prinzen.« Aschenputtel gab sich alle Mühe und putzte sie so gut es konnte, sie gaben ihm aber nur Scheltworte dazwischen, und als sie fertig waren, fragten sie spöttisch: »Aschenputtel, du gingst wohl gern mit auf den Ball?« – »Ach ja, wie kann ich aber hingehen, ich habe keine Kleider.« – »Nein, sagte die älteste, das wär mir recht, daß du dich dort sehen ließest, wir müßten uns schämen, wenn die Leute hörten, daß du unsere Schwester wärest; du gehörst in die Küche, da hast du eine Schüssel voll Linsen, wann wir wieder kommen muß sie gelesen seyn, und hüt dich, daß keine böse darunter ist, sonst hast du nichts Gutes zu erwarten.«" (1812, S. 89)

Auch in der zweiten Fassung von 1819 und in den späteren Ausgaben (1837, 1857) verspotten die Stiefschwestern das Aschenputtel und sie geben ihm seinen Namen. Der böse Charakter der Stiefschwestern bleibt in allen Fassungen erhalten, in der letzten Ausgabe

---

[1134] Vgl. Sigrid Susanne Dirnberger: Die Figur der Stiefmutter in den Grimmschen Märchen. Wien 2009, Dipl.-Arbeit., S. 108. Die (Stief)mutter hätten Angst, ihre Position gegenüber dem Mann durch die schöne Stieftochter bzw. die Tochter zu verlieren; so ist im „Schneewittchen" von 1812 die Mutter, seit der Ausgabe von 1819 die Stiefmutter, auf die Schönheit ihrer Tochter eifersüchtig. Man kann hier vom „umgedrehten Ödipuskomplex" sprechen; das Stiefkind ist laut Dirnberger in allen Märchen (Ausnahme *Machandelboom*) ein Mädchen. Vgl. Dirnberger: Die Figur der Stiefmutter, S. 109.

[1135] Zitierte Ausgabe: Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstausgabe von 1812 und 1815 nach dem Handexemplar des Brüder-Grimm-Museums Kassel mit sämtlichen handschriftlichen Korrekturen und Nachträgen der Brüder Grimm, sowie einem Ergänzungsheft: Transkriptionen und Kommentare in Verbindung mit Ulrike Marquardt von Heinz Rölleke. Göttingen 1996.

geben sie ihr noch zum Spott hölzerne Schuhe, ihre Rolle wird jedoch gemildert. Seit der Ausgabe von 1819 ist es die Stiefmutter, die dem Aschenputtel die Linsen dreimal aus der Asche zu lesen befiehlt und ihr letztlich auf den Ball zu gehen verbietet.[1136] Die böse Stiefmutter tritt immer mehr in den Vordergrund und wird immer negativer dargestellt.[1137] In der Erstausgabe werden die Stiefmutter und Stiefschwestern beim der Szene mit dem Pantoffel bleich von Neid, es wird keine Strafe erwähnt. In der Fassung von 1819 picken die Tauben den Stiefschwestern die Augen aus, die Stiefmutter wird nicht erwähnt und nicht bestraft. Somit stehen ursprünglich die negative Stiefschwesternbeziehung, der Neid und die Rivalität, im Vordergrund. Laut Dirnberger tritt in der Sammlung von 200 Märchen die böse Stiefmutter in dreizehn Märchen auf, darunter in sieben Märchen hat sie eigene Kinder, und es handelt sich ausschließlich um die Töchter.[1138] In vier Märchen ist die Stiefschwester hässlich, in einem wird sie als Strafe hässlich und in sechs von sieben Märchen wird sie negativ charakterisiert.[1139]

Hier wäre zu bemerken, dass im Erstdruck vieler Grimm-Märchen, wie *Frau Holle*, die böse Stiefmutter die Mutter der Schwestern ist und die Stiefschwestern sind somit in der ursprünglichen Version die leiblichen Schwestern.[1140] Auffällig ist hier die Verwandlung der bösen Mutter als böse Stiefmutter und der bösen Schwestern als böse Stiefschwestern. Die leibliche böse Mutter wurde durch die böse Stiefmutter (in *Frau Holle* und in *Schneewittchen*) in der zweiten Auflage von 1819 ersetzt[1141], in Hänsel und Gretel in der dritten Auflage 1837. Über die Beweggründe kann nur spekuliert werden, ein möglicher Grund ist, dass die Märchen durch das biedermeierliche Bild der Familie und die positive Rolle der Mutter geprägt wurden.[1142] Das positive Bild der Mutter, das die Autoren möglicherweise bewahren wollten, entsprach dem Ideal der Zeit. Auch die pädagogisch-

[1136] „Du Aschenputtel [...] hast nicht am Leib und hast keine Kleider und kannst nicht tanzen und willst zur Hochzeit? [...] Ich will dir eine Schüssel Linsen in die Asche schütten und wenn du die in zwei Stunden wieder ausgelesen hast, so sollst du mitgehen." Heinz Rölleke (Hrsg.): Brüder Grimm. Kinder- und Hausmärchen. Nach der zweiten vermehrten und verbesserten Auflage von 1819, textkritisch revidiert und mit einer Biographie der Grimmschen Märchen: Diederichs 1982 (Märchen der Weltliteratur. Begründet von Friedrich von der Leyen), S. 86.

[1137] Vgl. Dirnberger: Die Figur der Stiefmutter, S. 45. Nur jede zweite böse Stiefmutter wird bestraft, vgl. ebd., S. 106.

[1138] Ebd. S. 107

[1139] Ebd. S. 108

[1140] Vgl. dazu: Dirnberger: Die Figur der Stiefmutter; Ursula Wodiczka: Das Motiv der Stiefmutter in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, Dipl.-Arbeit, Wien 1992.

[1141] Dirnberger: Die Figur der Stiefmutter, S. 38.

[1142] Ebd. S. 92.

erzieherische Begründung für die Moralvorstellung des Kindes, das der Mutter dankbar sein sollte, dass es eine gute Mutter, nicht eine böse Stiefmutter hat, ist möglich.[1143] Wahrscheinlich führte diese Änderung zur schnelleren Verbreitung der Märchen, da sie das Ideal hochhalten.[1144] Auffallend ist auch die Verlagerung der Rolle der Bösen von den Stiefschwestern in der ersten Fassung von 1812 auf die Stiefmutter in den späteren Fassungen ab 1819. Das böse Image der Stiefmutter war circa 1840 bereits so verbreitet, dass es sogar als Argument in den offiziellen Schriften um das Dispens bei dem Eheerlaubnis der Schwester der verstorbenen Frau mit dem verwitweten Mann vorkommt: Die ihre Neffen und Nichten liebende Schwester der Mutter kann den Kindern die Verstorbene ersetzen und, wie in den Schriften argumentiert wird, die Kinder bekommen somit keine böse Stiefmutter.[1145] Sicherlich hatten die Stiefmütter einen schlechten Ruf, denn in Grimms Märchen erscheint keine einzige positive Figur der Stiefmutter, wie auch bemerkenswert, kein negativer Stiefvater. Zu betonen wäre, dass auch es in der Wirklichkeit vielmehr Stiefmütter als Steifväter gab.[1146] Die Entstehung des Stiefmuttermotivs kann „mit dem mittelalterlichen Erbrecht erklärt werden, nachdem die Kinder aus der zweiten Ehe nicht erbberechtigt waren, weshalb die Mutter großes Interesse daran hatte, die Kinder aus der ersten Ehe verschwinden zu lassen“[1147]. In *Die drei Männlein im Walde* hat eine Witwe eine eigene Tochter und die beiden scheinen die zukünftige Stieftochter und Stiefschwester zu kennen und ein gutes Verhältnis zu ihr zu haben, aber die Witwe wird sofort böse im Moment, indem sie Stiefmutter wird.[1148]

Auch in *Frau Holle* sind die beiden Mädchen in der ursprünglicher Version des Erstdrucks die leiblichen Schwestern:

> „Eine Witwe hatte zwei Töchter, davon war die eine schön und fleißig, die andere häßlich und faul. Sie hatte aber die häßliche und faule viel lieber, und die andere mußte alle Arbeit thun und war recht der Aschenputtel im Haus“ (1812, S. 106)

Hier wird die Präferenz einer Schwester nicht erklärt. In der zweiten Fassung (1819) ändert sich jedoch die Konstellation: Die Mutter wird zur Stiefmutter, und das Bevorzugen

[1143] Vgl. Dirnberger: Die Figur der Stiefmutter, S. 91.
[1144] Ebd., S. 92.
[1145] Vgl. dazu: Lanzinger: Schwestern-Beziehungen, S. 279-281.
[1146] Lanzinger: Schwestern-Beziehungen, S. 281.
[1147] Dirnberger: Die Figur der Stiefmutter, S. 110.
[1148] Dirnberger: Die Figur der Stiefmutter, S. 93.

der bösen Schwester wird mit ihrer Blutsverwandtschaft erklärt, während die andere Schwester zur Stieftochter wird. Die Mutter liebt somit die böse Schwester „weil sie ihre rechte Tochter war“ (1819, S. 95). In der noch späteren Fassung, in der letzten Auflage (1857), werden die Schwesternrivalität und die Bösartigkeit der bösen Schwester abgemildert: Die gute Schwester wird zuletzt gutmütig von der bösen Schwester aufgenommen. Die Böse bemüht sich sogar, die Gute nachzuahmen, indem sie am ersten Tag bei Frau Holle fleißig arbeitet. Ihre Maxime und Motivation bleiben aber anders: Sie ist geldgierig und will wie ihre Schwester zu Reichtum gelangen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Schwestern im Märchen oft Konkurrenz, Neid, Abgrenzung und Geschwisterrivalität symbolisieren. Ihre Beziehung ist dichotomisch und durch ihre Grundverschiedenheit sind potenzielle Konflikte begünstigt. Die gleichgeschlechtliche Geschwisterbeziehung wird im Märchen eher als Konfliktverhältnis (Brüderkonflikt, Schwesternrivalität) dargestellt, während ein Schwester-Bruder-Paar meistens als harmonisch geschildert wird (*Brüderchen und Schwesterchen*).[1149] Die Schwesternkonstellation dient als Figuration des Konflikts.[1150] Viel seltener erscheint ein harmonisches Schwesternverhältnis[1151], in einigen wenigen Märchen, wie *Die schöne und die hässliche Schwester*, *Mädchen und Bär* oder *Scheeweißchen und Rosenrot*, sind die Schwestern zwar äußerlich bzw. innerlich gegensätzlich, bilden sie aber eine Einheit und sie verbindet innige Liebe, Zusammenhalt und gegenseitige Unterstützung. Im Märchen im 19. Jahrhundert ist das harmonische Schwesternbild häufiger[1152], was die Vermutung zulässt, dass die positiven Familien- und Geschwisterleitbilder in diese Bilder mit eingehen. Das 19. Jahrhundert schuf Bilder inniger schwesterlicher Eintracht in Märchen wie*„Der undankbare Zwerg* von Karoline Stahl; Wilhelm Grimm gab dieser Geschichte dauerhafte Gestalt in *Mädchen und Bär*, wo die gegenseitige Zuneigung zweier äußerst liebenswerten Schwestern geschildert wird.[1153]

Die historisch-gesellschaftliche Situation „des Wettbewerbs der Mädchen um einen Mann“ hat nach Ruth Bottigheimer die erzählerische Darstellung heranwachsender

[1149] Vgl. dazu: Jenny Vorpahl: „Hiermit Gott befohlen und seyd hübsch alle, ihr viere brüderlich, ihr zwei schwesterlich, getreu“ – Die Darstellung von Geschwisterbeziehungen in den Kinder- und Hausmärchen in ihrem soziokulturellen Kontext.
[1150] Schahadat: Schwesternmord, S. 245.
[1151] Vgl. Bottigheimer: Schwestern, Sp. 423.
[1152] Vgl. Bottigheimer: Schwestern. Sp. 424.
[1153] Vgl. Bottigheimer: Schwestern, Sp.424.

Schwestern in der westlichen Welt „überdeterminiert“.[1154] Laut Fishel in Anlehnung an Bettelheim sei die Schwesternrivalität untereinander „wenigstens teilweise Ausdruck der Rivalität, die Mädchen ihrer Mutter gegenüber empfinden – in einer handlichen und weniger bedrohlichen Form“[1155]. Trotz der weitverbreiteten Sitte, dass Ältere vor den Jüngeren die Ehe eingehen sollten, stellen die Märchen die Jüngste als begehrenswerteste dar.[1156] Frauen hatten weniger persönliche Wahlmöglichkeiten als junge Männer, deswegen werden viel mehr Brüder als Schwestern mit besonderen Begabungen geschildert.[1157] Bottigheimer kritisiert die Meinung von Bettelheim, der in den durch die Schwesternrivalitäten geprägten Märchen wie *Cinderella* Versuche, diese Konflikte zu überwinden, sieht. Nach Bottigheimer vermied Bettelheim dabei Fragen zur gesellschaftlichen Relevanz: „Für ihn wurden die Geschichten von Kindern erdacht oder spiegeln Probleme der kindlichen Seele und nicht durch die Gesellschaft verursachte Probleme wider, die in Geschichten für Kinder eingegangen sind“.[1158]

Zu den kulturellen Leitbildern der bösen Schwestern gehören Goneril und Regan in Shakespears *King Lear*, die im krassen Gegensatz zu der guten Cordelia stehen. Hier wiederholt sich die Aschenputtel-Konstellation: Den bösen Schwestern wird die gute, „die jüngste und die schönste“ Schwester gegenübergestellt. Und auch hier geht es um die Wahl zwischen den Schwestern: „Der alte Lear teilt das Reich unter seine Töchter und ist dabei so töricht, ihren falschen schmeichelnden Wörtern zu trauen und die stumme, treue Cornelia zu verkennen.“ [1159] Im Drama kommt es zu einem Schwesternmord: Goneril vergiftet Regan, um die Macht und die Liebe zu gewinnen. Gift ist das „Kampfmittel des Schwächeren“, das heimlich zerstört, also der Frau.[1160] Der Schwesternmord gehört jedoch zu Ausnahmen in der Literaturgeschichte. In einem Drama der polnischen Romantik, *Balladyna*, das viele Züge aus Shakespears *King Lear* schöpft, wird die gute Schwester Alina von der bösen Balladyna ermordet, die so die Macht und den Prinzen gewinnen will, der genauso wie Lear ein Liebesbekenntnis von den Schwestern fordert.[1161] Da er zwischen den beiden nicht

[1154] Vgl. Bottigheimer: Schwestern, Sp. 426-427.
[1155] Fishel: Schwestern, S. 181
[1156] Vgl. Ruth Bottigheimer: Schwestern, Sp. 427.
[1157] Ebenda.
[1158] Ebenda.
[1159] Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, Werke, Bd. 13. Frankfurt 1986, S. 289. Zit nach: Karl Heinz Böhrer: Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie. München, Wien 2004, S. 87.
[1160] Birkhäuser-Oeri Sybille: Die Mutter im Märchen, hrsg. von Marie Luise Franz. Küsnacht 2003, S. 204.
[1161] Vgl dazu: Shahadat: Schwesternmord. Politik und Gender in der polnischen Romantik.

entscheiden kann, sollten die Schwestern einen Beerenkorb im Wald sammeln, jene, die schneller ist, soll den Prinzen und den Thron gewinnen. Da Alina mehr Glück hat, tötet sie Balladyna.

Die positiven Familien- und Geschwisterleitbilder beeinflussen die Darstellung der Schwesternbeziehung in der Literatur des 19. Jahrhunderts, und somit überwiegt, trotz aller Unterschiede zwischen den Schwesternfiguren, ein harmonisch-idealistisches bzw. ein mehr realistisches ambivalentes Verhältnis im Spannungsfeld zwischen Nähe und Abgrenzung, gegenüber einem eindeutig negativen. Seltener finden sich Schwesternpaare, die die gute und die böse Schwester repräsentieren, und deren Verhältnis eindeutig negativ dargestellt ist. So repräsentieren um 1800 Elisa und Caroline in Caroline Wobesers Roman *Elisa oder das Weib wie es sein sollte* dieses Modell.

4.3.3 Die gute und die böse Schwester um 1800. Elisa und Caroline im Roman *Elisa oder das Weib wie es sein sollte* von Wilhelmine Caroline Wobeser

Charakteristisch für den Frauenroman um 1800 ist der Entwurf einer tugendhaften Heldin, die ihre Unschuld, Tugendhaftigkeit, Duldsamkeit und Güte im Stile eines Fräuleins von Sternheim unter Beweis stellen muss, sowie die Figur der sich aufopfernden Frau, deren Verzicht auf eigene Glücksansprüche im Bild der Entsagung, zu dessen Leitbild Elisa wird, gefeiert wird.[1162] Im Mittelpunkt des Frauenromans steht eine junge Protagonistin, die oft ein Einzelkind ist (wie bereits Sophie von Sternheim), seltener Geschwister hat.[1163]

Im Roman von Wilhelmine Caroline Wobeser *Elisa oder das Weib wie es sein sollte* (erste Ausgabe 1795) wird die Geschichte der Titelheldin dargestellt, die an ihrer Seite eine Schwester hat, die im krassen Kontrast zu ihr steht. Elisa kann als die gute Schwester gelten, während Caroline eine böse Schwester verkörpert. In dem Roman wird eine durchaus negative Schwesternbeziehung zwischen der Titelheldin und ihrer jüngeren Schwester dargestellt.

[1162] Vgl. dazu eine inzwischen sehr reiche Forschungsliteratur.

[1163] Die Schwestern der Heldinnen versterben frühzeitig: In Therese Hubers *Die Familie Seldorf* verstirbt die Schwester von Sara als kleines Kind, was die Heldin sehr tief erlebt; die Beziehung der Heldin zum Bruder wird positiv dargestellt.

Die Schwestern Elisa und Caroline von Hohnau sind die Töchter der Baronin von Hohnau. Sie verlieren ihren Vater, als die ältere Elisa dreizehn ist. Nach dem Tod des Vaters, mit dem Elisa eng verbunden war, begeben sich die Schwestern mit der Mutter von einer der größten Städte Deutschlands aufs Land. Elisa liebt Hermann von Birkenstein, einen jungen Sohn ihrer Nachbarin, einer verarmten Witwe. Carolines Auserwählter, Philip von Wallenheim, ist finanziell von ihrem Oheim abhängig, der auch einen Sohn hat. Da Caroline reich ist, ist der Oheim neidisch und wünscht sich auch eine reiche Braut für seinen Sohn. Somit will er keine Einwilligung in die Ehe seines Neffen geben, es sei denn, sein Sohn kann sich auch reich einheiraten und die Schwester von Caroline als Braut bekommen. Elisa darf Hermann nicht heiraten, wenn es nach der Meinung der Mutter keine standesgemäße Ehe wäre. Somit muss Elisa Hermann entsagen und Carl von Wallenheim heiraten, damit ihre von der Mutter vorgezogene Schwester den von ihr leidenschaftlich geliebten Philipp von Wallenheim heiraten kann.

„Die einleitend dargestellte Familienkonstellation“ ist „typisch für den Frauenroman, der in der Tradition der <Geschichte des Fräuleins von Sternheim> mit dem Tod des Vaters den Beginn der Pubertät und damit einer Zeit der Prüfung und Bewahrung markiert.“[1164]

Für die literarische Familienkonstellation der Frauenromane ist die intensive Beziehung der positiven Protagonistinnen mit dem Vater, dessen Verlust sie tief berührt sowie die fehlende, früh verstorbene bzw. kalte Mutter typisch.[1165] Eine negativ dargestellte Protagonistin wird dabei öfters in die Nähe der Mutter gestellt, wie es sich auch in Wobesers Roman verhält.[1166] Die Mutter, „stolz, strenge, von einem kalten, gleichgültigen Charakter“, war „immer bereit, zu verdammen; die unschuldigsten Handlungen hörten es auf in ihrem Auge zu seyn, sobald sie der Schicklichkeit zuwieder waren, und Ahnenstolz nennte sie Schicklichkeit. Ganz das Gegentheil der sanften, gefühlvollen, Alles liebenden Elisa, liebte sie

[1164] Lydia Schieth: Nachwort. In: Wilhelmine Karoline von Wobeser: Elisa oder das Weib wie es seyn sollte. Nachdruck der Ausgaben Leipzig 1799 und 1800 Hildesheim, Zürich, New York, 1990 S. S. 1-39, hier S. 16.

[1165] In der Forschung gibt es verschiedene Ansichten dieser Konstellationen. Vgl. Donatella Gigli: Die goldene Welt der Täuschung. Traum und Wirklichkeit in Karoline von Wolzogens Roman Agnes von Lilien. In: Helga Gallas und Magdalene Heuser (Hrg.): Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800. Tübingen 1990, S. 160-171, hier S. 162.

[1166] Ähnlich die Nähe zur Mutter der zunächst negativ dargestellten Marianne in *Sense in Sensibility*. Auch in *Jülchen von Grünthal* (1784, zweite Fassung 1787, dritte zweiteilige Fassung 1798) von Friederike Helene Unger steht die Mutter mit der Titelheldin in der Gegenposition zum Vater, indem sie beide auf die Pensionserziehung beharren, die ausschließlich negative Folgen mit sich bringt, der Aufenthalt in der Pension verdirbt das Mädchen. Auch hier stirbt die Mutter jedoch bald danach und der Vater heiratet das zweite Mal, aus der Angst von seiner zweiten Frau und der Stiefmutter von Julchen will er die Tochter von der Pension nicht zurückholen.

diese nicht sehr, sondern zog ihr Caroline, ihre jüngere Schwester, vor, welche fast ganz das Ebenbild ihrer Mutter, nur böser, als jene, war."[1167]

Elisa wird bereits in der Eingangscharakterisierung als die gute Schwester, Caroline als die böse Schwester dargestellt und bewertet. Die böse Caroline ist das Ebenbild und der Liebling der Mutter. Die Mutter, wie auch die jüngere Schwester bilden das Gegenbild von Elisa. Hier ist die typische Teilung zweier Schwestern sichtbar, unter denen die eine Lieblingstochter des Vaters, die andere die Lieblingstochter der Mutter ist, und mit der Präferenz ist auch die Vererbung ähnlicher Eigenschaften verbunden. Offensichtlich hat Elisa ihre Tugendhaftigkeit und Gutherzigkeit vom Vater, mit dem sie eng verbunden war, geerbt bzw. durch sein Muster übernommen, während der gleiche Stolz, Bösartigkeit und Grausamkeit die Mutter und Caroline charakterisiert. In der Eingangsszene gibt der Vater am Sterbebett seiner Lieblingstochter Elisa sein Vermächtnis: „Liebe Menschen, ertrage sie, verzeihe ihnen Beleidigungen, wirke stets Gutes, so viel du kannst, und Du wirst nie das Unglück kennen." (S. 2). Elisa will stets die Tochter des Vaters sein und seine Lehre nicht vergessen[1168]; während Caroline dem bösen Beispiel der Mutter folgt. Elisa „vergaß nicht die Lehren ihres Vaters, sein Bild umschwebte sie, und seinen Schatten zu verehren, bildete sie ihre Seele zu jedem Guten." (S. 2). Elisa „kannte das Glück nicht, von einer Mutter mit Zärtlichkeit geliebt zu werden; sie dachte an ihren Vater und eine helle Thräne glänzte in ihrem schönen Auge." (S. 22). Der Tod des Vaters trifft Elisa umso härter, „als sowohl zur Mutter wie auch zur jüngeren Schwester, die beide als dumm, eitel und herrschsüchtig beschrieben werden, kein gutes Verhältnis hat".[1169]

Caroline und Elisa stehen als Nachfolgerinnen der Goldmarie und Pechmarie im klaren Kontrast des Guten und des Bösen. Die egoistische und spöttische Caroline misshandelt die ungeliebte Schwester und Tochter mit Grausamkeit der Stiefschwestern des Aschenputtels. Dies wird in folgender Szene sichtbar, als Elisa sich mit ihrer Freundin Henriette verspätet und erklärt:

> „Liebe Mutter, wir wußten nicht, wie viel Uhr es war.

[1167] Alle Zitate nach der Ausgabe: Wilhelmine Karoline von Wobeser: Elisa oder das Weib wie es seyn sollte. Nachdruck der Ausgaben Leipzig 1799 und 1800. Hildesheim, Zürich, New York, 1990, hier S. 3.
[1168] „Seine Worte prägten sich tief in ihr Herz; sie fiel nieder bei der Leiche ihres Vaters, küßte seine erstarrte Hand, und sprach: Vater, ich will stets Deine Tochter seyn! Lange blieb sie bei dem entseelten Leichnam liegen; ihre junge Seele faßte ganz den Schmerz der Trennung. Elisa trauerte lange um den Tod ihres Vaters […]". (S.3)
[1169] Schieth: Nachwort, S. 8.

Caroline (Welche die Uhr an ihrer Seite erblickt, spöttisch.) Warum hattest Du denn die Uhr mitgenommen, Schwester?

Elisa (Verwirrt) Ich? Die Uhr? Ich hatte nicht weiter daran gedacht.

Fr. v. Hohn. Warum bist Du denn so verlegen? Ich will wissen, wo Du gewesen bist?

Carol. (Immer spöttisch) Hätte sich etwa ein junger Nachbar eingefunden, der sie auf ihren Spaziergängen überrascht, und ihnen die Zeit verkürzt hatte?

Röthe überzog Elisas Wangen, allein ihre Stimme wurde fester; Carolines unedles Betragen gab Elisa die Würde der Tugend, und frey antwortete sie ihrer Mutter: Wir sind in Birkenstein gewesen.

Fr. v. Hohn: Ich werde Euch bitten, nicht mehr ohne mich Besuche abzustatten." (S. 28)

Das ganze Handeln von Caroline basiert auf egoistischen Motiven, sie scheut nicht, die Schwester mit Drohungen, Grausamkeit und psychischer Erpressung zu eigenen Zwecken auszunutzen. Mehr noch, sie hat kein Mitleid mit der zur Konvenienzehe gezwungenen Schwester, und nach deren Heirat behandelt sie sie gleichgültig.[1170] Ihr wird von der Erzählinstanz und aus der Perspektive der anderen Figuren (wie Henriette, der Freundin von Elisa) jeglicher Altruismus abgesprochen. Caroline ist „hart, selbst Armuth konnte bey ihr nicht Anspruch auf Schonung machen, und ihre unfreundliche Miene entfernte von ihr den Unglücklichen, der es nicht wagte, ihr seine Noth zu klagen." (S. 206). Caroline vertritt somit einen aristokratischen Stolz und klare Unterscheidung zwischen den Adeligen, Bürgerlichen und Bauern; sie will - im Gegensatz zu ihrer Schwester - keine Patin eines bäuerlichen Kindes werden. Ebenso mit einer verarmten adeligen Dame, der Mutter von Hermann, will sie keine Kontakte pflegen, obwohl diese in der Nachbarschaft lebt, Elisa hat hingegen ein inniges Verhältnis zu der Frau von Birkenstein, die für sie zu einer Ersatzmutter wird. Elisa charakterisiert die Herzensgüte gegenüber den Armen und Unglücklichen, sie lässt für bäuerliche Kinder ein Erziehungshaus einrichten; sie nennt sie „meine Kinder" (S. 225, 226).

Caroline wird als heißgeliebte vorgezogene Schwester dargestellt, die Mutter interessiert sich für das Schicksal der anderen Tochter nicht, „sie will nur ihre andere Tochter glücklich wissen", was nach Gallas „[k]eine sehr überzeugende Motivierung" darstellt. [1171] Im Raum der Schwesternproblematik erscheint jedoch diese Situation eher vertraut und mindestens teilweise plausibel. Diese Konstellation entspricht der Feststellung von Fishel, dass Mutter und Vater sich „mit verschiedenen Töchtern" „verbünden", „oft ist es die, die

[1170] „diese [die Mutter] freuete sich, sie[Elisa] zu sehen. Caroline empfing ihre Schwester mit Gleichgültigkeit. (S. 197).

[1171] Gallas: Ehe als Instrument, S. 73. Der Begriff Glückseligkeitstriangel in: Eberhard Meyer-Krentler: Der Bürger als Freund Ein sozialethisches Programm und seine Kritik in der neueren deutsche Erzähllliteratur. München 1984, S. 91.

dem jeweiligen Elternteil physisch und charakterlich am ähnlichsten ist, und deren Persönlichkeit sich am leichtesten zum schmeichelhaften Spiegelbild formen läßt."[1172] Elisas „Nachgeben dieser hartherzigen Mutter und der egoistischen Schwester gegenüber erscheint unglaubwürdig", so Gallas[1173]. Der kindliche Gehorsam ist jedoch für die Tochter, wie Lehmann betont, das erste Gebot und Elternfluch hat die schlimmsten Folgen. [1174]

Das Vorziehen einer Tochter wird im Roman ähnlich wie im Märchen begründet und die Feststellung von Fishel wird auch hier bestätigt: Bevorzugt wird diese Schwester, die die rechte/echte Tochter der Mutter ist, also im übertragenen Sinne diese, die ihr ähnelt. Caroline ist „fast ganz das Ebenbild ihrer Mutter, nur böser, als jene." (S. 2). Somit wird Caroline symbolisch als eine „echte" Tochter der Mutter vorgezogen, wie im Märchen die echte, d. h. die leibliche Tochter mehr geliebt wird. Dieses Konstellationsschema wiederholt sich in zahlreichen Texten des 19. Jahrhunderts, in Luise Mühlbachs *„Glück und Geld"* wird eine Tochter, ebenso die stolze und kaltblütige, folgendermaßen von ihrer Mutter betrachtet:

> „Schwärmerin! lächelte die Baronin, ihre Lieblingstochter mit liebevollen Blicken betrachtend; ja du bist meine ächte Tochter, und wie ich Dich so vor mir sehe, in Deiner wunderbaren, stolzen Schönheit und mit Deinen hochfliegenden Plänen, rufst du mir meine eigene Jugend zurück, und ich sehe mich, wie ich war […]." (S. 2).

Die andere Schwester wird wiederum, bei Wobeser wie auch bei Mühlbach, mit dem Vater verglichen. Die Schwestern sind voneinander „durch ihre jeweilige Bindung und Angleichung an ein Elternteil getrennt", „ihre Verschiedenheit wird durch offene und verdeckte elterliche Hinweise", Etiketten, „noch verstärkt".[1175]

Das Vorziehen der einen geht wie im Märchen mit der Misshandlung der anderen einher.[1176] Die Baronin muss eine der Schwestern aufopfern, somit entscheidet sie sich, wie Elisa Hermann erklärt für diese, die sie weniger liebt: „Liebe ist unwillkürlich. Eine ihrer Tochter mußte sie zum Opfer bestimmen; wie natürlich also, daß es die wurde, welche ihrem Herzen am wenigsten theuer ist." (S. 84). Elisa erklärt ihrer Freundin, dass „Mutter

[1172] Fishel: Schwestern, S. 174.
[1173] Gallas: Ehe als Instrument, S. 73.
[1174] Vgl. Lehmann: Das Modell Clarissa: s. 21.
[1175] Fishel: Schwestern s. 174.
[1176] Auch in Mühlbachs *Glück und Geld* wird die andere Schwester kühler behandelt, sie trägt z.B. die einfachsten Kleider, wenn die bevorzugte Schwester den Schmuck der Mutter tragen darf. In Marie Ebner-Eschenbachs Erzählung *Komtesse Muschi* wird die jüngere schönere Schwester der hässlichen, uneleganten älteren Schwester vorgezogen.

und Caroline nur Gleichgültigkeit gegen die Tochter und Schwester empfanden“, und Henriette war „ das einzige Geschöpf, das mich liebte“ (S. 191).

Nach dem Tod des Vaters wird die heranwachsende Heldin der Obhut der Mutter überlassen. Nun geht es für die Heldin darum, „ohne den väterlichen Schutz, den Anfechtungen des Lebens standzuhalten. Wie so oft im Frauenroman des 18. Jahrhunderts sind es finanzielle Argumente, die auf Seiten der Mutter den Ausschlag für eine eheliche Verbindung geben.“[1177] Somit ist das Ideal des zärtlichen Vaters aufrechtenthalten, die Schuld für den Leidensweg der Tochter hat nur die grausame Mutter zu tragen. „Von der hartherzigen Mutter zu einer Konvenienzehe gezwungen“, so wird die Situation der Heldin in der Forschung bewertet[1178]. Bereits in *Clarissa* lässt der hier noch lebende Vater seine Befehle durch seinen Vertreter, den Sohn berichten, somit wird die Autorität des Vaters direkt nie in Frage gestellt.[1179] In den späteren frauenzentrierten Romanen lebt der Vater nicht mehr, und die Tochter ist auf die Befehle der Mutter angewiesen, die sie oft wegen der finanziellen oder sozialen Gründe zur Konvenienzehe drängt. Der Grund der finanziellen und sozialen Schwierigkeiten einer Familie ist sehr oft der Tod des Familienoberhauptes bzw. des Familienernährers, also des Vaters. Die Konsequenzen seines Todes, wenn kein männlicher Erbe vorhanden ist, haben seine Frau und seine Töchter zu tragen. Das Schema wiederholt sich: Nach dem Tod des Vaters geriet die (nur aus den Frauen bzw. der Witwe und kleineren Kindern) bestehende Familie in die finanziellen Schwierigkeiten, die Witwe und die Töchter müssen oft von der Stadt aufs Land ziehen (wie in *Elisa*), ein bescheideneres Haus bewohnen und bescheidenes Leben führen (*Sense and Sensibility*, *Gisela* von Luise Mühlbach). Die einzige Rettung vor der Verarmung bzw. vor dem Verlust des bisherigen sozialen Status der Familie bleibt die gute bzw. die standesangemessene Partie der Tochter bzw. Töchter. Diese Situation war in der Wirklichkeit der Zeit nicht selten, man sollte sie lediglich nicht mit der Grausamkeit der Mütter abstempeln. Dies bemerkt bereits Möhrmann:

> „Bei der Konvenienzehe handelt es sich um viel mehr: Am Schicksal der Heldinnen wird die ganze kommerzielle Tragweite der geplanten Konvenienzehe, bei der es nicht nur um die Sicherstellung der Tochter, sondern darüber hinaus auch um die materielle Versorgung der übrigen

[1177] Schieth: Nachwort, S. 16.
[1178] So Michela Corazza: Das Frauenbild zwischen Tugend und Untugend in der deutschen Frauenliteratur um 1800. Aachen 2011, S. 35. Zum Mutter-Tochter-Verhältnis vgl. Hee-Kyung Kim-Park: Mutter-Tochter-Beziehung in den Romanen von Frauen im ausgehenden 18. Jahrhundert. Freiburg i. Br. 2000.
[1179] Vgl. Lehmann: Das Modell Clarissa: S. 21-22.

> Familie geht."; Verzicht auf die Liebe aufgrund der Vorrangigkeit der gesellschaftlichen Normen ist nicht nur im ausgehenden 18. Jahrhundert, sondern auch in den Entsagungsromanen des ganzen 19. Jahrhunderts immer noch präsent.[1180]

Elisa und Caroline sind dagegen reiche Erbinnen, und auch dies kann das Unglück der Schwestern bereiten. Auf die Frage der Baronin von Hohnau: „Wie gefällt Dir Karl von Wallenheim?", antwortet Elisa: „Er scheint sehr finster, sehr in sich verschlossen zu seyn". Die Mutter äußert sogleich ihren Wunsch und Befehl: „Er soll Dein Gemahl werden" (S. 65). Elisa kennt ihn nicht, sie sollte somit einen unbekannten, ungeliebten Mann heiraten. Die Mutter erklärt weiters:

> „Caroline liebt Philipp von Wallenheim mit einer Heftigkeit, welche mich für sie fürchten läßt, und sein Oheim, aufgebracht, daß sein Neffe, und nicht sein Sohn, das reiche Mädchen heyrathen sollte, verbot ihm, Carolinen wieder zu sehen; Caroline wurde krank; ich fuhr selbst zum alten Wallenheim; nichts konnte ihn bewegen, bis daß er endlich hörte, daß ich noch eine Tochter hätte; da versprach er, seine Einwilligung in seine Neffen Verbindung mit Carolinen zu geben, doch unter der Bedingung, daß sein Sohn Dich heyrathen würde. Ich fürchte, meine Caroline zu verlieren, wenn ihr Wunsch nicht erfüllt wird, und Du würdest es seyn, welche meinem Herzen diese Wunde schlüge!" (S. 66).

Sowohl eine reiche junge Erbin wie auch ein von den materiellen Sorgen der Familie gequältes Mädchen hat keine Wahl bei der Heirat: Der kindliche Gehorsam ist das erste Gebot. Wenn die Tochter sich nicht beugen will, droht ihr ein Elternfluch, bzw. ein Mutterfluch, der nach der Bibel grausame Folgen mit sich bringt. Elisa sagt: „Ach, Muttersegen, Mutterfluch, beyde machen mich elend! Und nirgends ein Ausweg für mich, nirgends mehr Hülfe!" (S. 76).

Elisa wird ihrem ganzen Vermögen zu Gunsten der Familie Wallenstein entsagen, auch Hermann entsagen, aber sie will keinen anderen heiraten, sie will bei ihrer Mutter

---

[1180] Möhrmann: Die andere Frau, S. 64. Möhrmann zitiert hier einen Dialog zwischen der Mutter und Tochter aus einem Roman von Luise Mühlbach, der einen exemplarischen Charakter hat: „Geliebtes Kind, ich habe Dich gerufen, um mit Dir über ernste, für dein Leben folgerichtige Gegenstände zu sprechen. […] Du weißt, das wir kein bedeutendes vermögen haben, daß wir schwerer Zukunft entgegensehen. Wenige Monate noch, und Dein geliebter Vater wird uns auf immer verlassen […]. Dann bist Du mit deinen Geschwistern vaterlose Waise, ohne Stütze, Euch zu beschützen […] da zeigt uns nun ein Gott in unserer Bedrängniß eine Hülfe, und Du sollst meine Trösterin werden! Der junge Rauben wirbt um Deine Hand, er hat mir so eben geschrieben, er bittet mich, Dein Herz zu erforschen, ob es frei ist. Und wenn es nicht so wäre, meine Mutter? Dann müßtest Du die thörichten Wünsche Deines Herzens unterdrücken, und dem Glücke deiner Familie dies kleine Opfer bringen. Du hast keine Wahl mehr. Selbst diese Thränen, die Du als eine Thörin weinst, bestärken mich in meinen Willen. […] Heute noch kommt Rauben, und Du wirst und sollst ihn als Deinen Verlobten begrüßen und mein Fluch treffe Dich, wenn Du Dich weigerst, meinen Willen zu thun." Luise Mühlbach: Erste und letzte Liebe, Altona 1838, S. 47, zit. nach Möhrmann: Die andere Frau, S. 64-65. Die Heldin dieses Romans entsagt letztlich dem Geliebten, aber sie wird dazu nicht durch das Überreden und psychische Erpressung, sondern durch eine Intrige gebracht, sie glaubt an den Tod ihren Geliebten. Noch in *Irrungen Wirrungen* (1887) von Fontane erkennt die Heldin Lene Nimptsch mit ihrem Verzicht die Vorrangigkeit der gesellschaftlichen Normen.

bleiben und das Glück von Caroline sehen. (S. 70). Elisa bekommt jedoch eine Absage: „Er [Brief] enthält meinen Tod." (S. 75). In diesem Moment denkt Caroline egoistisch nur an sich:

> „Nein, meine Mutter, Philipp soll mich nicht verlassen!" Elisa wirft sich zu Füßen der beiden und fleht sie an: „Meine Mutter! Caroline! Ach, Mitleid! Mitleid! Tausendfache Leiden zerreißen meine Brust!". Caroline umarmt die Schwester mit den Worten: „Schwester, du machst mich unglücklich", worauf Elisa antwortet: „Ach, Caroline, hast Du nur Gefühl für dein eigenes Glück? Könntest du einem Anderen die Hand geben, in dem Augenblicke, da Du Philippen entsagen müßtest?" (S.75).

Die Baronin übernimmt wieder Partei für die jüngere Caroline:

> „Was würde dir helfen, täglich ihre und meine Thränen zu sehen […] Fluch würde dann mein letzter Gedanke an Dich seyn; Fluch der Tochter, die das Herz ihrer Mutter zerriß!" (S.75)

Caroline ist noch grausamer:

> „O, daß jede meiner Thränen höllische Martern in Deine Brust gießen möge!" und verletzt tief Elisa, sie spottet über Elisas Nächstenliebe, die sie in dieser Situation beweisen kann: „Noch in dem Wonnegefühl, wie Du es nennst, Andere glücklich zu machen. Oder hättest Du nur gelernt, schön zu sprechen, und – schlecht zu handeln?" (S.75).

Elisa entscheidet sich, das Glück der Schwester zu opfern, worauf diese mit größter Freude reagiert, die Elisa noch mehr unglücklich macht: „Elisa, Elisa, was soll ich tun?". „Mir nicht danken. Dein Dank, Deine Freude läßt mich mein Unglück fühlen."

Elisa verzichtet auf den geliebten Herrmann, um den nicht geliebten Mann zu heiraten, hier liegt das Handlungsschema der *„Nouvelle Héloïse"* von Rousseau vor, das seine Vorläufer im französischen Frauenroman hat, wie in Madame de La Fayettes *La Princesse de Clèves.*[1181] Es geht hier um eine Dreiecksgeschichte, die ein friedliches Zusammenleben aller drei bildet: „Die Heldin verzichtet auf den leidenschaftlich geliebten Mann zugunsten eines Ungeliebten, den sie heiratet. Der nicht-geheiratete Geliebte bleibt ehelos, vielleicht zieht er sogar in die Nähe des Paares, erzieht dessen Kinder und ist mit Hausherrin und Hausherrn freundschaftlich verbunden."[1182] Es geht hier um den Verzicht auf die Liebesheirat, auf die Trennung der Liebe und Sexualität und um den Verzicht, der „als höchste Tugend gepriesen wird".[1183] Elisa wird als „Höhepunkt einer unterwürfigen selbstverleugneten Haltung der Frau" dargestellt, „dessen Konzeption schon zur Zeit seines Erscheinens nicht

[1181] Helga Gallas: Ehe als Instrument des Masochismus oder <Glückseligkeits-Triangel> als Aufrechterhaltung des Begehrens? Zur Trennung von Liebe und Sexualität im deutschen Frauenroman des 18. Jahrhunderts. In: Gallas/Heuser: Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800, Tübingen 1990. s. 66-75, Hier S. 67.
[1182] Gallas: Ehe als Instrument, S. 66.
[1183] Gallas: Ehe als Instrument, S. 67.

unwidersprochen geblieben ist“[1184]; nach den Ausführungen von Lydia Schieth ist durchaus die Autorschaft eines Mannes möglich. Nach Helga Meise wird der Sinn der weiblichen Selbstaufgabe legitimiert.[1185] Nach Schieth wird hier „ein konservatives Frauenleitbild“[1186] propagiert, nach Scheitzer und Sitte ist Elisa Lehrfigur vieler entsagender Romanheldinnen, denn „zur Vollkommenheit gehört die Bereitschaft zur Unterwerfung, die Selbstverleugnung“.[1187]. Elisa stirbt „mit sich und der Welt versöhnt“ und mit dem Gefühl der moralischen „Überlegenheit“, dass sie eine „Vollkommenheit erreicht hat“ und dass die ideale Liebe existiert, an der sie teil hatte. [1188]

Den LeserInnen werden in den Schwesternfiguren zwei verschiedene Weiblichkeitsentwürfe präsentiert, die sich hier jedoch nicht positiv ergänzen und die am Ende nicht zusammenfallen. Elisa und Caroline stehen sich als Verkörperung des Guten und des Bösen gegenüber, die einen antagonistischen Gegensatz bilden.[1189] Caroline steht auf der dritten Stufe der Disposition zu nichtmoralgemäßem Handeln, die „der Hang zur Annehmung böser Maximen d. i. die Bösartigkeit der menschlichen Natur oder des menschlichen Herzens“[1190] umfasst, während Elisa wie eine Märtyrerin mit ihrem Leben und Leiden das Prinzip des Guten realisiert. Elisa und Caroline werden in der klaren Opposition gut–böse dargestellt. Sie sind flache, eindimensionale Figuren, die wenig realistisch und lebensfern wirken und die Verkörperung jeweils eins der Prinzipien darstellen. Mit ihrer Entsagung entwickelt sich Elisa schrittweise zu einem Engel: („ihr Blick schien der Blick eines Engels“, S. 227), sie gleicht immer mehr einem Ideal, anstatt einem sterblichen Menschen, und ist ungeeignet für eine irdische Existenz. Caroline wird als berechnende hochnäsige Schwester und kaltblutige, stolze Aristokratin dargestellt, die sich jedoch in einen mittellosen jungen Mann verliebt, was als eine Ehe unter dem Stand interpretiert werden kann und unwahrscheinlich wirkt.[1191] Die gute Schwester hat ihr Gegenbild in der bösen Schwester,

[1184] Gallas: Ehe als Instrument, S. 73.
[1185] Helga Meise: Der Frauenroman. Erprobungen der Weiblichkeit. In: Gabriela Brinker-Gabler: Deutsche Literatur von Frauen München 1988, Bd. 1. S. 434-452, hier S. 444.
[1186]Lydia Schieth: Elisa oder das Weib wie es sein sollte. Zur Analyse eines Frauen-Romanbestsellers. Gallas/Heuser: Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800, Tübingen 1990, S. 114-131, hier S. 131
[1187] Antonie Scheitzer/ Simone Sitte: Tugend Opfer Rebellion. In: Hiltrud Gnüg, Renate Möhrmann (Hrsg): Frauen Literatur Geschichte. Stuttgart 1985, S. 144-165, hier S. 148.
[1188] Gallas: Ehe als Instrument, S. 73-74.
[1189] Ringhausen: Das Böse – nicht das Gute, S. 52
[1190] Immanuel Kant: Akademie-Ausgabe, Bd. 6 S. 29. Zit. nach: Micha H. Werner: Das Böse: In: Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe, begründet von Hermann Krings, neu hrsg. von Petra Kolmer und Armin G. Wildfeuer. Freiburg im Breisgau, München 2011, Bd. 1., S. 481-492.
[1191] Darauf weist auch Gallas hin: Ehe als Instrument, S. 73.

somit erscheint mir die Ansicht, dass im Roman kein Gegenentwurf der Weiblichkeit gestaltet wird, worin „[d]ie Unglaubwürdigkeit“[1192] der Elisa-Figur liegt, als nicht plausibel.

Die Ehe von Caroline, deren Grundlage heftige Neigung war, erweist sich letztlich als unglücklich: „Elisa bemerkte, daß die Liebe zwischen Wallenheim und seiner Gattin erkaltet war; Caroline ließ auch ihn, die Heftigkeit ihres Charakters empfinden; fast täglich war ein Streit zwischen ihnen, und selten war bei ihnen Uebereinstimmung.“ (S. 197). Leidenschaftliche Liebe kann, wie bereits öfters erwähnt, keine gute Basis der Ehe sein, weil sie flüchtig und nicht von Dauer ist. Darüber hinaus wird diese Situation mit dem heftigen Charakter von Caroline, der öfters zum Ehestreit führt, erklärt. Elisa hingegen, die ihr Schicksal geduldig erträgt, sich unbemerkt für andere opfert und alles duldsam erleidet, wird sogar in der erzwungenen Ehe glücklich, denn ihr Mann beginnt sie zu schätzen und zu lieben. Eine duldsame Tochter/Schwester/Frau ist eine gute Frau. Die andere Schwester, die ihre eigene Meinung zeigt, und auf sie beharrt, was zum Ehestreit führt, ist die Böse.

Elisa wird zu guter Letzt belohnt, Caroline bestraft. Hier gilt die Moral des Märchens: Die gute Schwester, die alles Übel duldsam annimmt, wird im Diesseits mit Glück und im Jenseits mit ruhigem Tod und Hoffnung auf den Himmel belohnt, die böse Schwester wird mit Unglück bestraft.

Die tugendhafte Opferbereitschaft von Elisa wurde bisher in der Forschung im Sinne des Entsagungsethos interpretiert. Darüber hinaus kann man Elisas Opfer für die Schwester („Meiner Schwester, meiner Mutter Glück fordert es von mir“, S. 83) im Sinne des Ideals der Schwesterlichkeit des 18. Jahrhunderts lesen. Wenn *fraternité* im politischen Kontext entwickelt wird, dient die Schwesterlichkeit als Utopie einer anderen Art. Die Schwesterlichkeit wird als „eine Chiffre eingesetzt, um altruistisches Verhalten glaubhaft machen zu können“.[1193] Zur Zeit der Aufklärung und der Empfindsamkeit wird „die biologisch codierte Schwesternschaft mit den altruistischen Tugendpostulaten vermittelt und Schwesterlichkeit wird als Beitrag zum Humanisierungsprogramm der bürgerlichen Gesellschaft vorgestellt“.[1194] In den Texten der Empfindsamkeit realisieren die Schwesternfiguren mit tugendhafter Opferbereitschaft die hohen Ideale der Humanität und Solidarität. In dem Lustspiel *Die zärtlichen Schwestern*(1747) von Christian Fürchtegott

[1192] Schieth: Elisa. In: Untersuchungen von Roman von Frauen, S. 122-123.
[1193] Rösch: Die unzärtlichen Schwestern, S. 57.
[1194] Ebenda., S. 65.

Gellert erreichen schwesterliche Liebe und Treue „ein nahezu übermenschliches Maß“.[1195] Auch in der Erzählung von Sophie La Roche *Die zwey Schwestern*[1196] (1783) wird die Schwesternschaft mit Humanität und Schwesterlichkeit gleichgesetzt.

Im Wobesers Roman wird keine harmonische Schwesternbeziehung konstruiert. Elisa realisiert jedoch mit tugendhafter Opferbereitschaft die hohen Ideale des Altruismus und der Schwesterlichkeit.

4.3.2 Die gute und die böse Schwester um 1840. *Gisela* von Luise Mühlbach

In der Literatur der Restaurationszeit verfestigt sich eine strikte äußere und innere Antithetik der Schwesternfiguren. Insbesondere in den 1830ern und in den 1840ern häufen sich gegensätzliche Schwesternfiguren, die die widerspruchsvolle Epoche geradezu ideal repräsentieren.[1197] Darin erweisen sich Autoren und Autorinnen als echte Repräsentanten der Metternichschen Restauration, die „zu den uneinheitlichsten und widerspruchsvollen Epochen gehört und in der das Nebeneinander von revolutionären und reaktionären Elementen geradezu strukturbildend war.“[1198] Theodor Mundt wies darauf in seiner *„Geschichte der Literatur der Gegenwart“* (1842) hin:

> „In Deutschland hat die Julirevolution [1830] eine Meinungsrevolution zu Wege gebracht. Es bildeten sich seitdem zwei Gegensätze in einer unter den Deutschen noch nicht gekannten Weise zu förmlichen Parteirichtungen aus, die auch das Privatleben heftig berührten, und in die Literatur ganz neue Zündstoffe schleuderten. Diese eine Nachgeburt der Julirevolution war der *Liberalismus* […] Die andere Nachgeburt … [sic] der *Reactionarismus*.“[1199]

[1195] Onnen-Isemann, Rösch: Einleitung, in: dies. (Hrsg.): Schwestern, S. 15.
[1196] Sophie von La Roche: Die zwey Schwestern. In: Moralische Erzählungen der Frau Verfasserin der Pomona. Sammlung 1.2. Speier 1783/1784, S. 176-247.
[1197] Als reales Beispiel der gegensätzlichen Schwestern und Schriftstellerinnen dieser Epoche können die radikale Louise Aston und die religiöse Eulalie Merx angeführt werden: „Die Eine keck bis zur Arroganz, frivol bis zur Lascivität, Gottesläugnend und Cigarrenrauchend, Grogtrinkend und Hosentragend; die Andere Gottergeben und Christusselig, Liedermurmelnd und Bibellesend, eine zerknirschte himmelhoffende Seele“, wie ein zeitgenössischer Korrespondent sie charakterisiert. Zitat nach: Germaine Goetzinger: Die Situation der Autorinnen und Autoren. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zum Gegenwart. Bd. 5: Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, S. 38-59, hier S. 44.
[1198] Möhrmann: Die andere Frau, S. 66.
[1199] Zit. nach: Möhrmann: Die andere Frau, S. 40-41.

Der Dualismus von „biedermeierlich-restaurativen und liberal-avantgardistischen Tendenzen, der dieser Ära ihr Gepräge gab“[1200], spiegelt sich in den Figuren der gegensätzlichen Schwestern wider.

Die Schwesternfiguren stehen für die doppelte Persönlichkeit, für das gespaltene Lebensgefühl der Menschen der ambivalenten Epoche, für die in der bürgerlichen Gesellschaft verdrängten Wünsche oder Lebensentwürfe. Für die Literatur dieser Zeit sind insgesamt gespaltene, zerrissene, zwischen Gegensätzen schwankende Personen, die nicht in der Lage sind, konsequente Entscheidungen zu treffen, typisch. Die Schriftsteller empfanden diese Zeit und die Menschen in ihr als zerrissen. Karl Immermann beschreibt dieses Lebensgefühl in seiner autobiographischen Schrift *Die Jugend vor 25 Jahren* als gespalten und doppelt, krankhaft, nervös und lebensschwach. Somit kann man die Darstellung der ungleichen Schwesternfiguren als Spiegelbild dieser widerspruchsvollen Epoche betrachten.

Die „Darstellung dichotomischer Verhältnisse und Charaktere, Symptome des zeittypischen Krisenbewußtseins“ erstreckt sich auf den literarischen „Entwurf kontrastiver Frauencharaktere“.[1201] Insbesondere die Vormärz-Autorin Luise Mühlbach entwirft bereits in ihren frühen Romanen für sie „charakteristische Figurenkonstellation des gegensätzlichen, doch sich ergänzenden Geschwisterpaares [d. h. Schwesternpaares], die die weibliche Identitätssuche bzw. das Experimentieren mit neuen Verhaltensmustern andeutet. Vorzüge und Schwächen der kontrastiven Typen werden einander abgewogen […]. Beide Frauen sind Sympathie Trägerinnen; während Anna den sanften, hingebungsvollen Charakter verkörpert, steht die rebellische, temperamentvolle Luise für die nach Unabhängigkeit strebende Frau.“[1202]

Laut Tönnesen spiegelt sich bei Luise Mühlbach die Dichotomie der Natur und der Gesellschaft in thematischen Dichotomien wider.[1203] Diese Dichotomien verkörpern die gegensätzlichen Schwesternfiguren, unter denen die eine die Unschuld und die Harmonie der Natur, wie auch die Fortschrittlichkeit der politischen und Geschlechterfrage, die andere die Entfremdung und die Verstellung des Menschen in der Gesellschaft, wie auch die

[1200] Möhrmann: Die andere Frau, S. 41.
[1201] Cornelia Tönnesen: Die Vormärz-Autorin Luise Mühlbach. Vom sozialkritischen Frühwerk zum historischen Roman. Mit einem Anhang unbekannter Briefe an Gustav Kühne. Neuss 1997 (zugl. Düsseldorf Diss.), (Autorinnen-Profile ; 1), S. 111.
[1202] Tönnesen: Die Vormärz-Autorin Luise Mühlbach, S. 36.
[1203] Vgl. Tönnesen: Die Vormärz-Autorin Luise Mühlbach, S. 39.

Rückschrittlichkeit und Moral des vorrevolutionären Ancien Regime, repräsentiert. Die revolutionäre bzw. unangepasste rebellische Schwester erscheint bei Mühlbach an der Seite der häuslichen Schwester (rebellische Luise und hingebungsvolle Anna in *Die Gattin* in *Frauenschicksal*) beziehungsweise einer stolzen Aristokratin (die unangepasste Camilla, die einen armen enterbten dichterisch-begabten Mann einem Millionär vorzieht und ihn gegen den Willen der Mutter heiratet und die stolze Lenore die den gleichen Millionär heiratet in *Glück und Geld*). Diese Opposition unterstreicht die Fortschrittlichkeit der einen Schwester und die Konventionalität bzw. die Rückschrittlichkeit der anderen Schwester. So lassen sich Rückschlüsse auf die höchst gespaltene Epoche und ihre beiden ideologischen Grundkonzepte ziehen.

Die Schwesternbeziehung dient immer mehr als Figuration des Konflikts[1204], der sich nicht friedlich lösen kann und zum tragischen Ende führt. Die Schwesternbeziehung ist von dem oppressiven Willen der Männer und der Eltern abhängig. So stirbt in Luise Mühlbachs Roman *Glück und Geld* (1842) die hungernde Camilla an der Schwindsucht (Tuberkulose), während ihre Schwester in Luxus mit einem Millionär lebt.[1205] Die Mutter bricht jeglichen Kontakt mit der ungehorsamen Tochter ab und macht den Kontakt zwischen den Schwestern unmöglich. Der Millionär heiratet Lenore wegen einer Wette, nachdem Camilla ihn ausgeschlagen hat („Wetten wir, dass er eine der Schwestern noch diesen Winter mein Weib wird?“, S. 42). Die im Werk *Die Gattin* sich für den guten Ruf des Vaters in der Konvenienzehe opfernde Anna muss das Haus und ihre Schwester Luise verlassen. Die rebellische Luise, die von untreuen Geliebten verlassen wird und die ihm nach seiner Rückkehr nicht verzeihen kann, altert vorzeitig und vereinsamt unglücklich.

Mühlbach gestaltet in ihren Romanen immer wieder ungleiche Schwesternpaare, die gleichrangige Heldinnen sind. Die Gegensätzlichkeit der Schwestern wird meistens in der Eingangscharakterisierung deutlich betont. Bereits die Optik der Figuren legt den Kontrast der Schwestern fest, dabei wird oft die entsprechende Farbenmetaphorik und Blumenmetaphorik verwendet.[1206] Die sanfte Schwester wird mit zarten Blumen wie Veilchen oder Lilie verglichen, die starke, stolze Schwester mit einer Purpurrose. Genau nach

[1204] Vgl. Schahadat: Schwesternmord, S. 245.
[1205] „Die ungeschönte Darstellung gesellschaftlicher Mißstände“ wird insbesondere nach 1848 „zum Angelpunkt“ der Kritik der Autorin, vgl. Tönnesen: Die Vormärz-Autorin Luise Mühlbach, S. 35. Erst 1872 ordnet der zeitgenössische Literaturkritiker Heinrich Kurz ihr Frühwerk in die Kategorie der „sozialen Romane“ ein und weist auf „frühnaturalistische“ Stiltendenzen hin. Ebenda, S. 16.
[1206] Dies betont auch Tönnesen: Die Vormärz-Autorin Luise Mühlbach, S. 35- 36.

diesem Muster werden die Schwestern in Mühlbachs *Die Gattin*, wie auch in zahlreichen Texten des 19. Jahrhunderts[1207] geschildert:

> „Anna mit den sanften Veilchenaugen, dem blonden Lockenhaare, dem schönen Ovale des Gesichts, der zarten schlanken Gestalt, während die ältere Luise von dem Allen gerade das Gegentheil war. Ein glühendes schwarzes gescheiteltes Haar, das sich glatt und glänzend um die hohe, weiße Stirn legte. Diese eine volle, glühende Purpurrose, jene ein duftendes Veilchen.“ (Frauenschicksal: Die Gattin , Bd. 1, S. 68).

Der äußere Kontrast impliziert den inneren Kontrast der Schwestern, wie auch im Roman *Glück und Geld:* „Und so verschieden, wie ihre äußere Erscheinung, war auch das Wesen dieser beiden Schwestern.“ (S. 6).[1208] Die gegensätzlichen Schwesternfiguren repräsentieren auch hier völlig unterschiedliche Charaktere und Lebenseinstellungen:

> „Camilla stand allein, sie hatte, hingeneigt der Schwärmerei und Gefühlsbetrachtung, nie das Bedürfnis einer Freundin gefühlt, und die große Charakterverschiedenheit zwischen ihr und ihrer Schwester hatte gerade dazu gedient, sie mehr in sich selber zurückzudrängen. Diese große Verschiedenheit, die sich in jedem Gedanken, jedem Wort unverkennbar ausprägte, trug mit die Schuld, daß Camilla gerade in Gegensätze zu ihrer Mutter und Schwester in das Extrem floh.“ (Glück und Geld, S. 52)

Die stolze standesbewusste Schwester kann die leidenschaftliche Liebe ihrer Schwester zu einem enterbten jungen Mann nicht nachvollziehen:

> „Besinne Dich, Camilla! sagte Lenore, ihrer Schwester näher tretend und theilnahmsvoll ihrer Hand fassend. Theure Schwester, laß Dich nicht blenden von der Großmuth Deines Herzens und der Schwärmerei Deiner Phantasie. Sieh die Dinge, wie sie sind, und wie es unsere Pflicht ist, sie anzusehen. Dieser Beauvalle ist von seinem Vater verstoßen und der Verachtung preis gegeben, sein Name ist mit Schimpf belastet. Es kann nicht Dein Erst sein, einen solchen Menschen zu lieben.
>
> Camilla sah sie fast mitleidig an, als sie erwiderte: Arme Lenore, du kennst weder die Liebe, noch die Opfer, deren sie uns fähig macht.
>
> Aber ich kenne unsere eigene Würde! Sagte Lenore gereizt; ich kenne den stolz, der jedem Mädchen eigen sei muß, und möge mich der Himmel behüten vor einer Liebe, die mir erlaubt, mich selber zu ernidrigen und die Pflichten zu vergessen, die ich der Welt und mir selber schuldig bin.“ (Glück und Geld, S. 71)

Die Schwestern stehen in diesem Roman am Scheideweg, müssen sich trennen und gehen einen völlig anderen Lebensweg. Eine der Schwestern wählt die Konvenienzehe und Geld, die andere Liebesehe und Glück, welche jedoch durch Armut und Krankheit bald enden.

[1207] Auch in einem Drama der polnischen Romantik, das viele Züge aus Shakespears *King Lear* hat, werden die Schwestern: die gute Alina und die böse Balladyna, die ihre Schwester wie Goneril Regan ermordet, genau nach diesem Muster geschildert. Vgl dazu. Schamma Shahadat: Schwesternmord.

[1208] Luise Mühlbach: Glück und Geld. Altona 1842.

Auch die bisherige angeborene biologische und emotionale Zusammengehörigkeit der Schwestern nach der Regel „Blut ist dicker als Wasser“ wird letztlich von Mühlbach im Roman *Gisela* (1845) in Frage gestellt und dieser völlig widersprochen. In dem Roman gestaltet die Autorin eine eindeutig negative Beziehung zweier Schwestern, die die Prinzipien repräsentieren, die nicht zu verbinden sind: Das Gute und das Böse. Das negative Schwesternverhältnis versinnbildlicht bei Mühlbach die Pathologie der Familie und „Tyrannei der Verwandtschaft“.

Der pietätvolle Familienkult geriet bei den Vormärz-Autorinnen „ins Wanken“.[1209] Besonders Luise Mühlbach schildert die Pathologie der Familie (Elternfluch, Verbannung der Kinder aus dem Haus, Enterbung). Neben den grausamen Väter- und Mütterfiguren[1210] aus ihren früheren Romanen, die jedoch in den literarischen Familienkonstellationen tief verwurzelt sind, erscheint in *Gisela* ein neues grausames Familienmitglied: Eine böse Schwester, die sich ihrer Schwester entledigen will. Hier wird ein Extremfall der Schwesternbeziehung konstruiert, in der eine Schwester die andere verfolgt und schuld an ihrem Selbstmord ist.

Die Autorin beschäftigt sich in diesem Roman mit der Problematik der Blutsverwandtschaft und insbesondere der geschwisterlichen Verhältnisse, die hier jedoch eindeutig negativ geschildert werden. Nur die Fessel der Blutsverwandtschaft, „Tyrannei der Verwandtschaft“, wie es Mühlbach nennt, zwingt ganz verschiedene Menschen zur geschwisterlichen Liebe und Verpflichtung:

> „Denn den Bruder, die Schwester, welche ein blindes Geschick an Deine Seite gestellt, nicht lieben, nennt die Welt ein Verbrechen. Als ob das Herz, die Seele, etwas wissen könnte von den Banden und der Gemeinschaft, die nur im Blute ihre Begründung hat, als ob die Liebe nicht etwas Erhabenes wäre, als eine Wallung des Blutes […].“ (S. 23)[1211].

In der neueren Verwandtschaftsforschung wird aufgezeigt, dass die Vorstellung von engster Verwandtschaft, die auf der Grundlage des gemeinsamen Blutes basiert, kein universeller Begriff ist und nur für das westliche Konzept typisch ist.[1212] Noch im Griechischen gibt es keinen Begriff der Blutsverwandtschaft, erst im Lateinischen gibt es

---

[1209] Möhrmann: Die andere Frau, S. 38.

[1210] In *Glück und Geld* sagt die von der Mutter verstoßene Schwester zu ihrem Geliebten: „ich habe keine Mutter mehr, sie hat mich aus ihrem Hause verstoßen“, worauf er antwortet: „[…] Beide verstoßen aus dem elterlichen Hause, belastet mit dem Fluche derer, die uns das Leben gegeben.“ (S. 81).

[1211] Alle Zitate nach: Luise Mühlbach: Gisela, Altona 1845.

[1212] Vgl. Brigitta Hauser-Schäublin: Blutsverwandtschaft. In: Christina von Braun, Christoph Wulf (Hrsg.): Mythen des Blutes. Frankfurt a.M., New York 2007, S. 171-183, hier S. 173.

cognatus, Blutsverwandter, *consanguinitas*, Blutsverwandtschaft. „Blut und Fleisch sind Metaphern sexueller Zeugung“[1213], aber in einigen Kulturen bestimmt nur das Blut mütterlicherseits die Blutsverwandtschaft, somit sind die Kinder einer Mutter Geschwister, aber die Kinder eines Vaters und verschiedener Mütter nicht unbedingt. Janet Carsten hat aufgezeigt, dass als engste Beziehung bei einer Fischergemeinschaft in Malaysia Verwandtschaft zwischen Geschwistern gilt, weil diese nicht nur das gleiche Blut haben, sondern auch mit der gleichen Milch genährt wurden; hier besteht somit die Vorstellung von *Milchverwandtschaft*, welche die Blutsverwandtschaft ergänzt. Blut und Milch schaffen zwischen den Geschwistern die engste Zusammengehörigkeit.[1214]

In der negativen Eingangsdarstellung der Schwesternbeziehung wendet sich die Autorin gegen das zeitgenössische Ideal der gefühlvollen geschwisterlichen Beziehungen. Nur „die Tyrannei der Verwandtschaft“ verbindet die Protagonistinnen des Romans, die beiden ungleichen Schwestern:

> „Baronin Judith war Gisela' s einzige Schwester, mehr noch, sie war ihre einzige Verwandte, das Schicksal hatte hier zwei weibliche Wesen an einander gekettet, und zur Neigung gezwungen, zwei Wesen, deren Wege außerdem eine ganz entgegengesetzte Richtung hätten einschlagen mögen, und deren Neigungen sich stets nur feindlich berühren zu können schienen. Verschieden im Alter, verschieden im Charakter und der Gesinnung, verschieden in allen ihren Wünschen und Gedanken, war nichts, was diese beiden, ungleichen Wesen an einander band, nichts, als diese äußere Fessel zufälliger Verwandtschaft, welche selten, und nur in glücklichsten Fällen, etwas anderes ist, als eine Zwangsjacke […].“ (S. 22-23)

Die beiden Schwestern sind die einzigen lebenden Verwandten, ihre Eltern leben nicht mehr. Mühlbach betont jedoch in diesem Verhältnis nicht das Gemeinschaftliche, sondern das Trennende: Es „war nichts, was diese beiden, ungleichen Wesen an einander band, nichts, als diese äußere Fessel zufälliger Verwandtschaft.“ (S. 22). Die beiden Schwestern sind sich einander fremd.[1215] Judith und Gisela sind Kinder einer Liebe, was jedoch nicht die Liebe der Schwestern impliziert, mehr noch, sie werden zu dieser Liebe genötigt. Die Verwandtschaft ist hier eine „Zwangsjacke, die den Schrei des Unwillens, des Zorns, die Haß und Widerwillen, Gleichgültigkeit und Abneigung zurück drängt, gewaltsam

[1213] Hauser-Schäublin: Blutsverwandtschaft S. 171-183. In: Mythen des Blutes, hier 171.

[1214] Janet Carsten: The heat of the hearth. The process of Kinship in a Malay fishing community. Oxford 1997, S. 126-128. Anhand von: Brigitta Hauser-Schäublin: Blutsverwandtschaft, S. 180-181. Bei George Sand sind die Titelheldin Indiana und ihre Dienerin Noun Milchschwestern, womit auf ihre sui generis Blutsverwandtschaft und Seelenverwandtschaft hingewiesen wird.

[1215] Auch Sophie Sternheim und ihre Tante sind die einzigen Verwandten und sie stehen sich mit ihrer Moral fremd gegenüber.

zurück in die Brust, und uns nöthigt, aus unserem Gesicht eine Larve zu machen, die Freundlichkeit und Liebe, und nichts als Liebe zeigt." (S. 22).

In dieser Darstellung werden die vererbten Merkmale und eventuelle gemeinsame Eigenschaften völlig ausgespart, die Schwestern sind keine „zwei Seiten einer Medaille", sie sind lediglich „Kinder einer Liebe", was jedoch keine Gemeinsamkeiten impliziert.

Bei Mühlbach erweisen sich vor allem Erziehung, Sozialisation und Milieu als ausschlaggebend für die Ausprägung des Charakters der beiden ungleichen Schwestern. Sie zeigt somit, Rousseau folgend, die Bedeutung der Erziehung wie auch die Abhängigkeit des Menschen von seiner Umgebung, wodurch sie sich einigermaßen an das naturalistische Menschenbild in Emile Zolas Schrift *Le roman expérimental* (1880) und den Tendenzen der Milieu-Theorie von Hippolyte Taine annähert.[1216] Der biologischen Abstammung und insbesondere den vererbten Eigenschaften, das heißt der Vererbung, wird hingegen kein großer Wert beigemessen.

Exkurs: Vererbung

Vererbung bezeichnet die Weitergabe von Merkmalen bzw. genetischer Informationen von einer Generation an die nächste, also wie Merkmale der Eltern an ihre Nachkommen weitergegeben werden.[1217] Darwin vertritt die Überzeugung, dass die Umwelt bzw. der Gebrauch und Nichtgebrauch zu erblichen Veränderungen führen können. [1218] 1865 hatte Gregor Mendel seine Beobachtungen über die Vererbung bei Erbsen veröffentlicht. Mendels Theorie zufolge ist jedes Merkmal in einem befruchteten Ei durch zwei Faktoren vertreten, von denen je eines von der Mutter und eines von dem Vater stammt. Er erkannte, dass Merkmale unabhängig voneinander vererbt werden können und dadurch auch in der Folgegeneration anders miteinander kombiniert sein können als bei den Eltern.[1219] Er stellte auch fest, dass sich einige Merkmale immer durchsetzen und dominant sind; andere dagegen zwar weitergegeben werden, aber sich nur unter bestimmten Bedingungen

[1216] In einigen Werken der Autorin sind die sozialkritischen und naturalistischen Züge sichtbar, die die Frage rechtfertigen, ob die Autorin zur Moderne angehöre. Z. B im Roman *Glück und Geld* werden die sozialen Verhältnisse des Frühkapitalismus, wie Kleinkinderarbeit in einer Fabrik angeprangert.
[1217] Vererbung: In: Joachim Ritter (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd.11. Darmstadt 2001, Sp. 624-632, hier 624.
[1218] Ebenda, S. 626.
[1219] Nadia Podbregar: Meilensteine der Genetik. In: Nadia Podbregar, Dieter. Lohmann: Im Fokus. Genetik. Naturwissenschaften in Fokus. Berlin Heidelberg 2013, S. 21-29, hier S. 21.

ausprägen.[1220] Mendel legt Basis für die Genetik, ohne zu wissen, wie die Träger der Erbinformation konkret aussehen.

Nach der Wiederentdeckung seiner Arbeiten im Jahre 1900 entsteht in Verbindung mit den neuen Erkenntnissen über die Struktur der Zellen die moderne Wissenschaft der Genetik.[1221] Die Zwillingsforschung untersucht besonders die eineiigen Zwillinge in gleicher und verschiedener Umwelt, um den Anteil und gegenseitigen Einfluss von Erbe und Umwelt zu bestimmen. Sie erbrachte den Nachweis, in welchem Maß einige Krankheiten erblich bedingt sind. Vor 1910 wurde angenommen, dass die Merkmale selbst (der Phänotyp) und nicht nur eine bestimmte Anlage (der Genotyp) vererbt werden. Weitere Forschungen konnten erklären, dass ein einzelnes Merkmal des Phänotyps von mehreren Genen kontrolliert werden kann.[1222]

Die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse über die Vorgänge sind in der philosophischen Diskussion nicht ohne Wirkung geblieben.[1223] Insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde der gesamte Vererbungskomplex zu einem Feld ideologischer und humanwissenschaftlicher Kontroversen. In dieser Zeit war die Vorstellung typisch, dass prinzipiell alle individuellen und kollektiven Eigenschaften des Menschen in irgendeiner Weise auf dem biologischen Prozess der Vererbung beruhen. Das naturhaft-deterministische Moment im Begriff der Vererbung ist dazu benutzt worden, die Resultate zur Legitimierung der sozialen Ungerechtigkeit darzustellen, so der frühe Sozialdarwinismus.[1224]

Die Debatte über den Einfluss von Vererbung und Umwelt auf die Ausprägung der Eigenschaften ist in allen Humanwissenschaften, wie der Pädagogik und der Psychologie, sehr präsent, wobei die Frage nach dem Ausmaß der erblichen Bestimmtheit von Leistungs- und Verhaltensmerkmalen wie Intelligenz, Kriminalität, psychische Störungen im Vordergrund standen.[1225] In der jüngsten Zeit deutet sich eine Tendenz an, die klassische Problemstellung und mit ihr nativistischen und milieutheoretischen Extrempositionen als überwunden anzusehen. An ihre Stelle tritt der Versuch, den komplexen Prozess der phänotypischen Merkmalsausprägung in seiner Differentialität und Nichtlinearität zu

[1220] Ebenda.
[1221] Vererbung: In: Joachim Ritter (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, S. 626.
[1222] Vererbung: In: Joachim Ritter (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, S. 626.
[1223] Ebenda, S. 628.
[1224] Ebenda, S. 629.
[1225] Ebenda.

erfassen, wobei ererbtes genetisches Material und soziales Milieu als Randbedingungen des Prozesses auftreten.[1226]

Neben den geerbten Eigenschaften haben die Umwelt und äußeren Lebensumstände den größten Einfluss auf die Entwicklung des Menschen. Mit Entwicklung werden die physischen und psychischen Veränderungen, die ein menschliches Individuum im Zuge seines Heranwachsens durchläuft, verstanden.[1227] Das Individuum muss seine Entwicklung durch eigene Tätigkeit zu Stande bringen, dazu bedarf es einer Erziehung.

Nach Rousseau soll sich der Mensch durch Tugend zur Glückseligkeit und damit zur Vollkommenheit als Mensch und als soziales Wesen entwickeln. Als Grundlage jeder vernünftigen Erkenntnis kommt der Empfindung eine entscheidende Bedeutung zu. Der Mensch sollte ein Gleichgewicht zwischen Herz und Kopf, dem Selbstgefühl (Eigenliebe) als Ausdruck der eigenen Vollkommenheit und dem Mitgefühl (Nächstenliebe) als Ausdruck der Gesellschaftsorientierung haben.[1228] In der Vorstellung von Rousseau ist der Mensch von Natur aus gut und er wird erst durch die Zivilisation korrumpiert. Mit dem Widerspruch von Natur und Kultur assoziiert Rousseau ein zweites Paradigma, das von Laster und Tugend, wobei das Laster mit dem großstädtischen Leben verbunden ist und die Tugend an den ländlichen Raum gekoppelt ist.[1229] Sein gesamtes Werk scheint von der Betrachtung diverser Oppositionsparadigmen geprägt zu sein, sein Denkstil als bipolar, und mit einer Reihe von Gegensätze geprägt.[1230] Nach Tönnesen ist ebenfalls Mühlbachs Werk, das unter dem Einfluss von Rousseau steht, von der Dichotomie zahlreicher Gegensätze, wie Natur-Zivilisation geprägt.[1231]

Ebenso verhält sich in Mühlbachs Roman *Gisela.* Das städtische Leben wird mit der Oberflächlichkeit und Lasterhaftigkeit gekoppelt, die sich im Verhalten und Moral von standesbewussten Judith und ihres Milieus ausdrücken, während Giselas Tugendliebe und Ehrlichkeit ihrer Erziehung in der ländlichen Idylle entspricht. In der Debatte über den Einfluss von Vererbung und Umwelt auf die Ausprägung der Eigenschaften wird im Roman

[1226] Ebenda, S. 630.
[1227] Entwicklung. In: Joachim Ritter (Hrsg): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2 Basel, Stuttgart 1972, Sp. 550.
[1228] Vgl. Heide von Felden: Die Frauen und Rousseau. Die Rousseau-Rezeption zeitgenössischer Schriftstellerinnen in Deutschland. Frankfurt, New York 1997, S. 45-46.
[1229] Jean Firges: Jean-Jacques Rousseau. Julie oder die neue Héloïse. Briefe zweier Liebender aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen. Die Genese der bürgerlichen Ideologie. Annweiler am Trifels 2004 (Exemplarische Reihe Literatur und Philosophie ; 18), S. 53.
[1230] Firges: Jean-Jacques Rousseau, S. 118.
[1231] Tönnesen: Die Vormärz-Autorin Luise Mühlbach., S. 39.

ausdrücklich die Partei der Umwelt übernommen. Die Schwesternfiguren werden durch eine ganz andere Umwelt und Erziehung tief geprägt. Die Wertstruktur, Moral und das Handeln jeder der Schwestern entspricht jeweils ihren Milieus und ihrer Erziehung.

Die ältere Judith wächst in der Stadt in einer schönen Villa mit großer Parkanlage auf, sie wird in Reichtum und Luxus erzogen. Als sie zehn Jahre alt ist, kommt ihre Schwester Gisela zur Welt, als sie zwölf wird, stirbt ihr Vater und ihre Familie verliert das ganze Vermögen. Die zehnjährige Judith und die zweijährige Gisela ziehen mit der Mutter in ein einsames kleines Jagdschloss mitten in Wald. Judith empfindet diesen Wandel als „Demüthigung“ (S. 28) und für sie endet an diesem Tag ihre Kindheit. Die im Luxus wachsende Schwester kann sich an die viel bescheideneren Lebensbedingungen nicht gewöhnen, sie wird traurig und ärgert sich über das Lachen der kleinen zweijährigen Gisela, die von dem Lebens- und Statuswandel nichts versteht.

Mühlbach folgt hier der Tradition des weiblichen Entwicklungsromans: Die Heldin verliert den Vater und die Sicherheit des reichen Lebens. Hier folgt jedoch dem negativen Wandel der Lebensumstände eine negative Entwicklung der Heldin: Judith empfindet den Wandel als „Demüthigung“. Es wird somit eine negative Entwicklung von Judith dargestellt, im Gegensatz zu positiven Heldinnen (und ihren Schwestern), die nach dem Tod des Vaters und angesichts einer neuen Situation ihre Tugendhaftigkeit und Herzensgüte bewahren. Einziger Wunsch der älteren Schwester ist, Reichtum und Sicherheit zurückzugewinnen. Sie braucht dazu einen Vaterersatz in der Gestalt eines Mannes, der ihr Geborgenheit gibt und ihre Stellung in der Gesellschaft absichert.

Ihr Traum erfüllt sich in der Gestalt eines alten Feldmarschalls, den sie zum ersten Mal auf einem Spaziergang im Wald zufällig trifft. Das Treffen im Wald trägt eindeutig erotische Züge, durch ihr „verlockendes Verhalten“ wird er zu ihrer Beute. Somit werden hier Geschlechterrollen getauscht: Nicht das passive Mädchen wird zur Beute des Wolfes/Jägers, sondern das Mädchen lockt den Mann, den sie sich angeln will. Und tatsächlich verliebt sich der alte Feldmarschall in sie und glaubt von ihr geliebt zu werden. Sie heiraten bald, Judith pflegt den Kontakt mit ihrer Mutter und Schwester nicht mehr. Ihre Träume von Reichtum und der gesellschaftlichen Position erfüllen sich: das Brautpaar machte eine lange Hochzeitsreise und sie wird Weltdame und eine Salonlöwin, womit sie Eigenschaften einer aristokratischen mondänen Frau gewinnt. Ihre Werthaltung ist als Adelige dargestellt, sie konzentriert sich auf die Äußerlichkeiten, sie verwendet wie eine

Aristokratin des 18. Jahrhunderts Schminkmittel. Dabei symbolisiert sie als gelehrte Dame das Ideal der Frühaufklärung, das im 19. Jahrhundert den gesellschaftlichen Normen und „Naturgesetzen" zunehmend widerspricht, die den Frauen mit physiologischen Argumenten die Befähigung zu wissenschaftlicher, geistiger Betätigung scheinbar absprechen.[1232] Die gelehrte Dame gerät gesellschaftlich in Verruf und wird als Bedrohung für die Familie angesehen und letztlich pathologisiert. Die geistige Beschäftigung macht die Frau unfähig, ihrer biologisch-sozialen Funktion nachzukommen, dies führt nach Möbius zur „Verkümmerung der Mutterorgane".[1233] Die Gelehrsamkeit der Frauen wird von Naturhistoriker Wilhelm Riehl als Gefährdung der bürgerlichen Gesellschaft verstanden; das Konzept der bürgerlichen Familie, das auf der Differenz der Geschlechter und deren Arbeitsteilung gründet und das Basis für eine funktionierende Gesellschaft ist, wird durch die Infragestellung der Weiblichkeitsnormen gefährdet.[1234] Bezeichnenderweise hat Judith keine Kinder. Ihre Moral ist auch der Epoche des alten Regimes zugehörig: Sie knüpft Intrigen, vertritt höfische Heuchelei und falsche Frömmigkeit, sie hat einen Mann und einen Geliebten. Sie trägt viele Züge der bösen Marquise de Mertueill aus *Liaisons dangereuses (Die gefährlichen Liebschaften)* (1782) von Choderlos de Laclos[1235], sie knüpft zahlreiche Intrigen, wozu sie sich ihres Geliebten und Ex-Geliebten bedient. Die mit diabolischen Machiavellismus handelnde Marquise, welche Unschuldige wie Schuldige in ihre Netze verstrickt, erleidet eine moralische Niederlage.[1236] Ähnlich Judith: Sie wird als tugendhafte Frau gefeiert, denn sie zwingt ihren Mann zu ihrem Schutz unter den Tugendmantel vor den bösen Zungen der Gesellschaft. Dabei verrät sie ihrem Mann die Wahrheit, dass sie ihn nicht liebt, denn es wäre gegen die Natur, dass eine junge Schönheit „einen alten hässlichen Geck" lieben würde, wodurch sie ihn verletzt. Sie zwingt ihn zur Entlassung vom Dienst beim

[1232] Honegger: Die Ordnung der Geschlechter, S. 30 und 43.
[1233] Paul Julius Möbius: Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes, Leipzig 1907, S. 25.
[1234] Wilhelm Riehl: Die Familie, Stuttgart 1861.
[1235] Vgl. Tönnesen: Die Vormärz-Autorin Luise Mühlbach, S. 136.
[1236] Vgl. Praz: Liebe, Tod und Teufel, S. 80. Praz betont, dass die Marquise auch körperlich entstellt wird: „Ihr Antlitz wird zu einem Sinnbild ihrer Seele. Als Verbündete der Moral übernehmen es die Pocken, ihre Schönheit zu vernichten und sie überdies eines Auges zu berauben." Auch wenn der Roman, der laut Praz mit größeren Recht die französische Clarissa genannt werden könnte als die *Nouvelle Héloïse*, zeigt, dass die Tugend nicht gerade zum Glück führt, wird jedoch „wenigstens der Schein gewährt, indem das bereits triumphierende Laster am Ende bestraft wird", auch der Valmont wird wie Lovelace in einem Duell getötet, vgl. Ebenda, S. 80. Hier wird am Beispiel der Präsidentin de Tourvel das Schicksal der verfolgten Unschuld gezeigt; sie stirbt wie Carissa fast von einem Heiligenschein umgeben an den Folgen ihres Kummers; die von Valmont verführte Cecilie Volanges geht ins Kloster; somit kann das Schicksal vom religiösen Standpunkt positiv betrachtet werden, vgl. ebenda.

Fürsten, weil sie in die kleine Residenzstadt nicht zurückkehren will. Ihr Mann erkrankt vor Sorge und vor dem Tod ändert er sein Testament, das sie an die kleine Residenzstadt bindet.

Judith entscheidet sich nach der langen Trennung, ihre jüngere Schwester zu sich zu nehmen. Sie erwartet ein dankbares Kind, als sie jedoch eine schöne kluge Gestalt antrifft, beginnt sie sie als Konkurrentin und Nebenbuhlerin zu betrachten. Gisela erkennt ihren wahren Charakter unter dem Deckmantel der Tugend, was Judith als gefährlich für ihre Position hält. Sie knüpft Intrigen, mit denen sie den guten Ruf Schwester ruinieren und sich somit ihr entledigen will. Gisela verlässt ihr Haus und wohnt alleine in einer Villa, was ihren Ruf mit den Verleumdungen der Schwester, die diese am Hof verbreitet, untergräbt. Judith bedient sich in ihrer Intrige ihres Geliebten Graf Walter, in den sich Gisela verliebt. Er verspricht Gisela, sie zu heiraten, aber beim Altar erweist sich Judith als die echte Braut. Judith will sich ihren Geliebten wie auch der Schwester entledigen und verweigert die Eheschließung. Die verzweifelte Gisela nimmt der Fürst in seinem Schloss auf, womit sie jedoch als seine Mätresse betrachtet wird. Der Fürst wird von seinen Gegnern auf den Wunsch seiner Frau ermordet und Gisela wird als Giftmischerin als beschuldigt befunden. Sie wird letztlich von der Fürstin befreit. Gisela flüchtet vor der menschlichen Gesellschaft in das österreichische Gebirge, wo sie sich in den vereinsamten Leontin verliebt. Sie verschweigt ihm ihre Vergangenheit. Er erweist sich jedoch als ein von Judith enttäuschter Liebhaber. Es kommt zur Konfrontation zwischen den Schwestern. Leontin verlässt Gisela, denn er glaubt mehr ihrem schlechten Ruf als ihrer Persönlichkeit. Gisela wählt einen Freitod.

Die Moral und die Entwicklung von Gisela werden im krassen Kontrast zu der negativen Entwicklung der Schwester dargestellt. Gisela verliert mit zwei Jahren ihren Vater, als sie acht ist, geht ihre Schwester auf die lange Hochzeitsreise und bald danach stirbt auch ihre Mutter: Wenige Monate nach Judiths Verheiratung „erkrankte die Baronin plötzlich, und bald war keine Hoffnung mehr zu ihrer Wiederherstellung“ (S. 61-62). Gisela bekommt jedoch einen Ziehvater in der Gestalt des Jugendgeliebten der Mutter, den sie am Sterbebett ruft. Ihr Vermächtnis ist seine Erziehung ihrer Tochter Gisela in seiner Pfarre, wo sie ab dem achten bis zum vierzehnten Lebensjahr bleibt. Somit wird der Jugendgeliebte der Mutter, die zu einer Ehe mit dem verhassten Baron gezwungen wurde, zum Erzieher und Ziehvater ihrer Tochter wurde. In der Ehe der Eltern der Schwestern Judith und Gisela wiederholt sich das Modell des Glückseligkeitstriangels aus Wobesers *Elisa*. Gisela wird in ihrer Wertstruktur, in ihrem Urteil und in ihrem Handeln maßgeblich durch die Erziehung des Ziehvaters geprägt.

Die Protagonistin verlebt ihre Jugend in Abgeschiedenheit, so dass sich ihre positiven Anlagen ungestört entwickeln können.[1237] Sie erhält quasi männliche Bildung, liest griechische und lateinische Klassiker in der Ursprache, lernt Mathematik, Astrologie, Physik. Erziehungsziel des Ziehvaters ist „Ihr einen festen, männlichen Charakter zu geben", denn auch ein Weib bedarf der Stärke, um sich gegen die Wünsche der anderen zu wehren, was die Mutter von Gisela nicht konnte. Sein Erziehungsprogramm ist ohne Zweifel für die Zeit untypisch, die Mädchen wurden zur Subordination erzogen und der Gehorsam der Eltern war erstes Gebot. Gisela wird hingegen zur autonomen Persönlichkeit erzogen[1238]: „Gisela soll niemals m ü s s e n, immer nur wollen, sie soll einen freien Willen haben, und den Muth diesem, und nur diesem zu folgen!" (S. 66.)

Als sie den Ziehvater verlässt und von der älteren Schwester zum städtischen Leben gerufen wird, muss sie gemäß der Tradition des Frauenromans ihre Tugendhaftigkeit unter Beweis stellen. Auch Gisela soll ihre Integrität nach dem Leitsatz ihres Ersatzvaters „Thue recht und scheue Niemand" erproben und bewahren. Ihre Prinzipien stehen jedoch im klaren Gegensatz zu den Verhaltensregeln und der Doppelmoral der höfischen Gesellschaft, die ihre Schwester perfekt beherrscht hat. Gisela grenzt sich mit ihren Werten der Wahrhaftigkeit und Innerlichkeit gegenüber der falschen, auf Äußerlichkeiten bedachten Hofgesellschaft ab.

Nach Susanne Balmer, die sich mit dem Frauenroman des langen 19. Jahrhunderts beschäftigt, unterlaufen Heldinnen der Frauenromane, die sich auf die Entwicklungsgeschichte einer weiblichen Figur konzentrieren, eine Entwicklung, die den Widerspruch zwischen Individualität und gesellschaftlicher Integration, zwischen individueller Weiblichkeit und bürgerlichen Geschlechternormen problematisiert.[1239] Nach Balmer werden typische Entwicklungs- und Handlungsverlaufe konstruiert, die sich größtenteils auch auf Mühlbachs Roman anwenden lassen.[1240] Um sich zu entwickeln, muss die Protagonistin den Schutz der väterlichen Ordnung verlassen (Ausgangsposition) und sich mit verschiedenen gesellschaftlichen Phänomenen konfrontieren. Räumlich wird der

[1237] Mühlbach beschäftigt sich mit der Problematik der Sozialisation des Menschen bereits in *Der Zögling der Natur*, 1842, wo der Held Antonio, der ebenfalls einen natürlichen Mensch von Rousseau verkörpert, mit der höfischen Gesellschaft konfrontiert wird. Vgl. dazu: Cornelia Tönnesen: „Überhaupt hat sie eine kecke, ungezügelte Phantasie". Luise Mühlbach (1814-1873). In: Karin Tebben (Hrsg.): Beruf Schriftstellerin: schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert. Göttingen 1998, S. 215-243 S. 227.
[1238] Cornelia Tönnesen: Die Vormärz-Autorin Luise Mühlbach, S. 132.
[1239] Balmer: Der weibliche Entwicklungsroman, S. 2.
[1240] Balmer: Der weibliche Entwicklungsroman, S. 101-105. Folgender Abschnitt nach Balmer.

Wechsel vom Land in die Stadt oder an den Hof markiert. Die Heldin verlässt in ihrer Auseinandersetzungen mit der Gesellschaft den Rahmen der bürgerlichen Weiblichkeitsvorstellungen und stellt ihre Tugendhaftigkeit in Frage, sie wird Opfer höfischer Intrigen, die ihren Ruf kompromittieren. Gisela setzt sich durch ihre Handlungen übler Nachrede aus: Sie besucht ein krankes Kind ihrer verstorbenen Freundin im Hause eines jungen Witwers, sie bewohnt alleine eine Villa, in der sie männliche Besuche annimmt, wohnt später bei dem Fürsten, womit sie als Mätresse angesehen wird und wird letztlich als seine Mörderin und Giftmischerin angeklagt. Sie bricht somit mit bürgerlichen Geschlechternormen und wird als moralisch-angreifbar und moralisch-verdorben dargestellt. Die sich zyklisch-wiederholenden Phasen der aktiven Auseinandersetzung mit der Welt münden in einer Endsituation, in der die Persönlichkeitsentwicklung zu einem Endpunkt kommt. Im Mühlbachs Roman wird jedoch keine Reintegration Giselas in die Gesellschaft dargestellt: Die Protagonistin, die ihren Prinzipien treu bleibt, wählt als Unangepasste einen Freitod.[1241]

Gisela wird von der auktorialen Erzählinstanz als einzige integre Person in der höfischen Gesellschaft dargestellt, wo ihre Schwester, die eine Vertreterin der aristokratischen Libertinage ist, die erste Geige am Hof spielt. Und im Gegensatz zu Gisela scheint Judith fürs Hofleben wie geschaffen. Sie knüpft Intrigen gegen sie, verbreitet bösen Klatsch, Gerüchte, üble Nachreden und Verleumdungen, und dies führt zum vorsätzlichen Rufmord[1242], quasi zum „gesellschaftlichen“ Mord der Schwester, die aus der menschlichen Gemeinschaft völlig verbannt wird. Gisela, die somit völlig vereinsamt steht, wählt einen Freitod. Judith greift mit ihrer Scheinmoral die Moral von Gisela an, die mit ihrem jugendlichen Individualismus und Enthusiasmus ihr Lebensmotto realisieren will und gegen die Doppelmoral und höfischen Verhaltensnormen handelt. Judith wird als typische Vertreterin des Hoflebens und der korrupten Zivilisation dargestellt, während Gisela die Unschuld der Natur und einen von der Zivilisation nicht korrupten Menschen symbolisiert. Mühlbachs Persönlichkeitsentwurf erinnert nach Tönnesen „in vielen Punkten an Rousseaus

[1241] Ebenda, S. 101-105.

[1242] Vgl. dazu: Ernest W. B. Hess-Lüttich: „Die bösen Zungen…“. Zur Rhetorik der diskreten Indiskretion in Fontanes L'Adultera, S. 113- 127. In: Werner Faulstich (Hrsg): Das Böse heute. Formen und Funktionen. München 2008, S. 113- 127. Hess-Lüttich bezieht sich (S. 117) auf die Ausführungen von Thiele-Dohrman: Klatsch ist „das Gespräch über die Dritte, über abwesende Personen, nicht selten über deren weniger freundlich bewertete Eigenheiten oder Handlungen, was sich über verschiedene Stufen steigern kann zur Verbreitung von Gerüchten, zur üblen Nachrede, ja zur Verleumdung oder zum Rufmord“. Vgl. Klaus Thiele-Dohrmann: Der Charme des Indiskreten. Eine kleine Geschichte des Klatsches. Zürich, Düsseldorf 1995. S.11ff.

psychologischen Roman *Emile oder über die Erziehung* und damit an dessen ursprünglichen These, daß der Mensch von Natur aus gut und nur von Zivilisation und Gesellschaft korrumpiert sei".[1243] In dem Roman wird die Spannung zwischen dem weiblichen Individuum und der Gesellschaft gesteigert[1244], was sich im Spannungsverhältnis zwischen den beiden Schwesternfiguren zeigt. Judith ist Salonlöwin, Rächerin und Henkerin, Gisela ist Einsiedlerin und Märtyrerin. Gisela wird als „eine idealistische, geniale Frau, aber zugleich auch als einsame Misanthropin" geschildert, sie „verkörpert eine weibliche Timon-Gestalt, die aus der Perspektive ihres enttäuschten Individualismus die Unfreiheit der Frau anklagt"; doch „trotz ihrer daraus resultierenden ablehnenden Haltung gegenüber der Gesellschaft behält sie die notwendige Bezogenheit ihr gegenüber". [1245]

Zwei Bräute: Die Wahl zwischen den Schwestern

Die Schwestern repräsentieren mit ihrer Moral, dem Wertesystem und Handeln jeweils die Prinzipien des Guten und des Bösen, der Natur und der Gesellschaft, des Seins und des Scheins. Diese gegensätzlichen Prinzipien erweisen sich als keine „schwesterlichen" Maxime, sondern ausschließlich als bipolare Oppositionen. Die Schwesternfiguren stehen mit ihren Prinzipien als Nebenbuhlerinnen und es kommt wiederum zur Wahl zwischen den Schwestern. Diese Wahl wird hier auf die Spitze getrieben: Die gute und die böse Schwester stehen sich am Altar als zwei Bräute ein und desselben Mannes gegenüber.[1246] Der Protagonist, der den beiden Schwestern seine Liebe offenbart hat, trifft hier die falsche Wahl: Er will die böse Schwester heiraten. Nachdem er jedoch die gute Schwester zurückweist und der Bösen ein Jawort gibt, antwortet diese mit einem Nein. Judith versteckt ihre Weigerung unter dem Deckmantel der Schwesternliebe, aber nur Gisela kennt die Wahrheit:

> „Nnein [sic], ich kann nicht einem Manne meine Hand geben, der ein Verräther ist, der meiner eigenen Schwester die selben Schwüre gab, die er mir geleistet! Oh, dies wußte ich nicht! Man hatte mich gewarnt, man hatte mir gesagt, daß er Gisela liebte, aber er schwur, daß es eine Verleumdung sei. Fürstin, ein Weib, wenn es liebt, ist so schwach im Mißtrauen, und darum glaubte ich ihm! Aber als ich

[1243] Tönnesen: „Überhaupt hat sie eine kecke, ungezügelte Phantasie", S. 227.
[1244] Ebenda, S. 232.
[1245] Ebenda.
[1246] „Da, da ist der Altar. Die Kerzen flammen, Weihrauch durchzieht die Luft. Ah, der Priester hat noch nicht die Stufen des Altars betreten. Man scheint noch zu warten. Auf wen wartet man, da doch dort in jenem Sessel die festlich geschmückte Braut sitzt, festlich geschmückt wie Gisela, die zweite Braut! Mein Gott, zwei Bräute? Wo sind denn die beiden Verlobten dieser Bräute?" (*Gisela*, S.266).

> Gisela, meine Schwester, mit dem bräutlichen Kränze geschmückt in die Kirche treten sah, als sie diesen Kranz zu Walther Füßen nieder warf, da erkannte ich die entsetzvolle Wahrheit. Wie könnte ich nun meine Hand in die Hand dieses Meineidigen legen, der meine Schwester mit mir betrog. Oh, meine Schwester, meine arme unglückliche Schwester, " fuhr sie fort, sich Gisela nähernd und ihre Hände ergreifend, „ o Gisela, Du Kind meiner Mutter, (S. 270) um Deinetwillen entsage ich gerne jedem Glück. Dir, wie mir, hat er liebe geschworen. Nimm ihn hin, er sei Dein! Du liebst ihn, also wirst Du ihm verzeihen. Die Liebe ist so groß im Verzeihen! Nimm ihn hin! Du sollst weder meine Klagen, noch meine Thränen sehen. In dieser Stunde noch verlasse ich für immer diese Stadt! Lebe wohl!" Sie legte ihre Arme um Gisela's Nacken, und flüsterte sie leise in ihr Ohr: „sagte ich Dir nicht, daß Du an mir eine unversöhnliche Feindin habest? Eine Feindin auf Leben und Tod? Ich beredete Walther, Dir diesen Schimpf zu bereiten! Geh jetzt, ich bin gerächt!" (S. 269-270).

Am Ende des Romans kommt es zur endgültigen, offenen Konfrontation zwischen den Schwestern. Die Schwesternbeziehung dient hier als Figuration des Konflikts, der sich nicht friedlich lösen lässt und zum tragischen Ende führt. Judith fordert Gisela auf, die ganze Wahrheit über sich selbst zu offenbaren, sie bedient sich aber den Gisela zugeschrieben Vorwürfen einer Giftmischerin und Mätresse des Fürsten. Der Geliebte von Gisela, der sich als ehemaliger Geliebter von Judith erweist, glaubt ihr nicht mehr. Somit wiederholt sich in dieser Szene die falsche Wahl zwischen den Schwestern. Der Mann entscheidet er sich für den Schein bzw. für das moralisch Böse, das Judith repräsentiert, nicht für das Gute bzw. für das Sein, das die moralisch integre Gisela verkörpert. Die gute Schwester erleidet hier wieder mit ihrer Ehrlichkeit und Unschuld eine Niederlage, die böse Schwester erringt mit ihrer Verlogenheit und Schuld einen Sieg, der sich jedoch letztlich als Pyrrhussieg erweist.

Gisela bleibt bis zum Ende ihrem Motto treu: „Thue recht und scheue Niemand" und sie findet Erfüllung im Gefühl der moralischen Überlegenheit. Somit erringt sie einen moralischen Sieg. Sie wählt einen Freitod. Judith wird nach dem Tod der Schwester nicht glücklich und findet in der verlogenen Gesellschaft keine Erfüllung. Sie wird gestraft: Sie spürt am eigenen Leib die „Inkongruenz von Sein und Schein"[1247] sowie die Verlogenheit ihres Lebens: Sie muss Tränen unter dem Lächeln verbergen.

Die literarischen Texte gestalten vorwiegend die (falsche) Wahl zwischen den Schwestern, die zumeist tragisch endet. Dieses Modell wird in der späteren Erzählung von Marie Ebner von Eschenbach *Komtesse Muschi* (1885) umgeschrieben.[1248] Die schönere, von

[1247] Tönnesen: Die Vormärz-Autorin Luise Mühlbach, S. 139.

[1248] Marie Ebner von Eschenbach: Komtesse Muschi. In: Erzählungen. Autobiographische Schriften. München 1958, S. 306-321. (Gesammelte Werke hrsg. von Johannes Klein, Bd. 3)

der Familie und der Gesellschaft vorgezogene Schwester, entpuppt sich als snobistisches auf Schein eingestelltes Dummchen, das der Ehekandidat durchschaut. Ein reicher Baron, der Sohn eines Freundes des Vaters kommt um die jüngere Gräfin Aarheim kennen zu lernen und sich mit ihr zu verloben. Die jüngere oberflächliche Schwester ist entschieden, ihn zu heiraten, weil er „eine gute Partie" ist. Auf dem Schloss gibt es aber noch eine andere Schwester**.** Die ältere Schwester ist das Aschenputtel in der Familie: unelegant, hässlich, passt nicht zur Gesellschaft: Die alte Jungfer, die niemand heiraten wollte und deren Mutter schon „die Hoffnung aufgegeben hat", sie loszuwerden. Sie ist ohne Zweifel die moderne hässliche Lea, wenn die jüngere vorgezogene Schwester eine Nachfolgerin der schönen, von allen geliebten Rachel verkörpert. Auch das biblische Modell wird hier umgeschrieben: Die ältere Clara, wenig attraktive, „unelegante Schwester", wie sie genannt wird, bekommt den Heiratsantrag, was die ganze Familie in Erstaunen versetzt und Muschi völlig verblüfft. Hier hat somit der Wechsel zwischen Schwestern, im Gegensatz zu den nahezu allen bereits untersuchten Texten, komische Konsequenzen: Alles bleibt ein Geheimnis in der Familie.

Wenn in der erwähnten Erzählung die Schwestern kein Verständnis füreinander haben und sie keine Schwesterlichkeit verbindet, warnt in der ihr folgenden Erzählung *Komtesse Paula*[1249] die ältere Schwester die jüngere vor einer Konvenienzehe mit einem snobistischen Mann. Die ältere Schwester Elisabeth, die selbst in einer unglücklichen Ehe lebt, hat keine Chance mehr ihr Leben zu ändern. Ihre schwesterliche Liebe lässt sie aber auch gegen den Willen der Eltern ihre jüngere Schwester vor dem gleichen Schicksal retten. Hier geht ethische und emotionale Schwesterlichkeit mit der biologischen Schwesternschaft Hand in Hand.

[1249] Diese zwei mit sich korrespondierenden Erzählungen wurden unter dem gemeinsamen Titel *Zwei Komtessen* publiziert**.** Vgl. Marie Ebner von Eschenbach: Komtesse Paula. In: Erzählungen. Autobiographische Schriften. München 1958, S. 322-365. (Gesammelte Werke hrsg. von Johannes Klein Bd. 3)

5. Resümee

Ziel dieser Arbeit war die Untersuchung der literarischen Darstellung der Schwesternbeziehung in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Das literarische Bild der Familienbeziehungen und somit auch der Geschwisterbeziehungen und Schwesternrelationen ist in sozial- und mentalitätsgeschichtlicher Hinsicht zu überdenken. Die literaturwissenschaftliche Familienforschung kann „nicht ohne eine konsequente Kontextualisierung der Texte auskommen."[1250] Somit wurde im ersten Kapitel die zeitgenössische Familien-, Geschlechter- und Geschwisterordnung dargestellt.

Die spezifisch weiblichen Beziehungsmuster wurden von mir anhand der literarischen Schwesternrelationen analysiert und somit wurde die unsichtbar gemachte weibliche Linie in der Genealogie rekonstruiert. Die These, dass die literarische Schwesternbeziehung „zum Spiegel der Aufspaltung weiblicher Existenz"[1251] wird, konnte bestätigt werden. Die Gespaltenheit der Weiblichkeitskonzepte des 19. Jahrhunderts spiegelt sich in den ungleichen Schwesternfiguren wider. Die Schwesternfiguren werden als beide Seiten des gespaltenen Frauenbildes gegenübergestellt. Während eine der Schwestern mit ihrem Beruf als Dichterin, Künstlerin oder Schauspielerin den Ausbruch aus der den Frauen zugeschriebenen Rolle wagt, ist die andere eine musterhafte Hausfrau, Gattin und Mutter (*Corinna, Gräfin Faustine, Schauspielerin, Halbtier!*). Die andere Frau (die emanzipierte bzw. rebellische Schwester) erscheint an der Seite der häuslichen Schwester (L. Mühlbachs *Die Gattin, Halbtier!* von H. Böhlau). Mit der mondänen, verlogenen Salonlöwin kontrastiert die moralisch integre, idealistische Einsiedlerin (*Gisela* von L. Mühlbach). Die snobistische, oberflächliche Schwester wird der uneleganten gutherzigen Schwester (Eschenbachs *Komtesse Muschi*), die egoistische der altruistischen Schwester (*Elisa oder das Weib wie es sein sollte*) gegenübergestellt. Die nonnenhafte Schwester wird der Magdalena, der verführerischen Schwester gegenübergestellt (*Die Schwestern* von Droste, Sands *Lelia*). Die Heilige wird mit der Hure, der untreuen Frau bzw. Ehebrecherin kontrastiert (Arnims *Gräfin Dolores).* Die dichotome Polarität der literarischen Weiblichkeitsdarstellung ist in den ungleichen Schwesternfiguren sichtbar.

Andererseits kann die Schwesternpolarität die Geschlechterpolarität symbolisieren. Die extrem weibliche, zarte, feminine Schwester wird mit der extrem männlichen, aktiven,

[1250] Zimmermann, Zimmermann: Familiengeschichten – Familienstrukturen, S. 14.
[1251] Vgl. Rösch: Auf der Suche nach der anderen, S. 175.

virilisierten Schwester im Vergleich dargestellt (*Zwei Schwestern*). Die Schwesternfiguren können die kulturell codierten Gegensätze von Mann und Frau verkörpern. Die strikte Teilung und Grenzen zwischen den Geschlechtern werden in den kontrastiven Persönlichkeiten und Tätigkeitsbereiche der Schwestern sichtbar. Die Grundverschiedenheit der Schwestern ist so groß wie die der Geschlechter.

Den Zentralteil meiner Arbeit bildet die Analyse der Modelle der ungleichen Schwestern und der typischen Handlungsschemata. Die Opposition von Gegensätzen konstruiert auf allen Ebenen die Modelle der Schwesternfiguren und strukturiert die immer wieder einkehrenden Handlungsverläufe der Schwesterntexte. Die Opposition der als Kontraste angelegten Schwestern symbolisiert die Opposition der Werte wie Verstand und Gefühl, Keuschheit versus Sinnlichkeit, das Gute contra das Böse und anderen verwandten Prinzipien. Mit den Schwesternfiguren werden die Oppositionsparadigmen dargestellt und der Kontrast der beiden Schwestern und ihren Maximen bildet den Kern der untersuchten Texte.

Von der Eingangscharakterisierung nimmt die grundsätzliche dichotomische Konzeption des Schwesternpaares ihren Ausgang: Von Anfang an ist die Rede von der „großen innern Grundverschiedenheit zweier Schwestern“ (*Zwei Schwestern,* S. 216). Die Schwesternfiguren charakterisiert zumeist die äußere und innere Antithetik bzw. die zum Verwechseln ähnlichen Schwestern stehen in einem moralischen und mentalen Kontrast (*Zwei Schwestern, Die Feldblumen, Lelia).*

Die prägende Tradition des äußerlich und innerlich antithetischen Schwesternpaares, die sich im 19. Jahrhundert mit der Aufsplitterung des Frauenbildes verschränkt, ist ungeachtet des Geschlechts sowohl bei den männlichen Autoren als auch bei den weiblichen Autorinnen festzustellen. Die meisten deutschsprachigen, ebenso die englischen und französischen[1252] Schwesterntexte präsentieren die leidenschaftliche, komplizierte, dunkle/dunkelhaarigelhaarige Schwester, die Repräsentantin des Gefühls bzw. der Sinnlichkeit, im Widerspruch zu ihrer blonden/hellen, zarten, unkomplizierten Schwester, der Repräsentantin der Ratio und der Keuschheit. Die dunkle, unkonventionelle, leidenschaftliche Schwester symbolisiert ein niedriger bewertetes Prinzip: Die Emotionalität gegen die Rationalität, die Sinnlichkeit versus die Keuschheit. Sie wendet sich gegen die geltende Ordnung und muss zu Grunde gehen. Die konventionellen Schwestern können

[1252] Vgl. Brown: Devoted sisters, S. 13-19.

hingegen als überlebensfähige Vorbilder für die gewöhnlichen Frauen besser dienen. Auch die Repräsentantinnen des Guten, eines hoch geschätzten Prinzips müssen sterben, denn diese Maxime erweist sich in der geltenden Ordnung schwer zu realisieren.

In der Darstellung der Schwestern werden kontrastive, „weitgehend stereotype Zuschreibungen" aneinandergereiht, eine gegenläufige Lesart „gegen den Strich" ist jedoch nicht selten möglich, wenn unter der Oberfläche der als Gegensätze konstruierten Schwesternfiguren Brüche erkennbar bleiben.[1253] Die Polarität der (vermeintlich) gegensätzlichen Schwestern ist in vielen untersuchten Texten nicht rein gehalten und die Ambivalenz der Schwestern kann sich gegen den eindringlich inszenierten Zwiespalt und die Gegensätzlichkeit behaupten. Die beiden stereotypen Schwesterntypen bzw. Weiblichkeitsbilder werden damit unterlaufen und die Demontage der stereotypen Schwesternentwürfe bzw. Weiblichkeitsentwürfe wie rationale Martha und gefühlvolle Maria, keusche Madonna und erotische Magdalena ist möglich. So vereint in *Sense and Sensibility* jede der Schwestern die beiden Werte Verstand und Gefühl. Die vernünftige Elinor hat viel von Gefühl der Marianne, die wiederum nicht wenig Verstand besitzt. In *Magie der Natur* und in der Ballade von Droste *Die Schwestern* mischen sich die nonnenhaften und erotischen Eigenschaften um die beiden Schwestern, die auf den ersten Blick Unschuld und Verführung verkörpern. Magdalena wird zur Madonna: Die Ehebrecherin wird zur zärtlichen Mutter (*Gräfin Dolores*). Andererseits gibt es die Texte, die eindringlich auf den inszenierten Zwiespalt Madonna – Magdalena beharren und somit die Weiblichkeitsspaltung bestätigen wie *Die Schauspielerin* von H. Laube.

Die Schwestern bilden ein Spiegelbild und Gegenbild im Wechselspiel von Gleichheit und Gegensätzlichkeit: „Es ist eigen, […], daß wir einander so verschieden und doch so ähnlich sind." (*Magie der Natur*, S. 200). Die als Antipoden dargestellten Schwestern erweisen sich nicht selten als zwei Seiten einer Medaille. Es zeigt sich eine verborgene Ähnlichkeit und die Eigenschaften der Schwestern können zusammenfallen (*Sense and Sensibility*, *Magie der Natur*, *Zwei Schwestern*). Die Schwesternfiguren können somit eine potentielle bzw. imaginäre Einheit bilden, die jedoch in der geltenden Ordnung der Gegensätze und der Spaltung schwer zu realisieren ist (*Lelia*). Im Modell der guten und der bösen Schwester wird hingegen die plakative schwarz-weiße Gegenüberstellung nach dem Leitbild der märchenhaften Konstellationen durchwegs eingehalten.

[1253] So Rösch: Auf der Suche nach der anderen, S. 174.

Für die Präsentation von Schwesternfiguren lässt sich nicht nur „die Vermittlung mit den gegenwärtigen Geschlechterbilder“ sondern auch „eine verdeckte Allegorisierung, d. h. die Vermittlung der Figuren mit biblischen und mythischen Aspekten“ bestätigen.[1254] In den untersuchten Texten lassen sich explizite und implizite Anspielungen auf die Ur-Figuren der Schwestern wie Martha und Maria, Lea und Rachel, starke Antigone und zarte Ismene, dunkle Elektra und helle/blonde Chrysothemis bemerken. Die Schwesternfiguren folgen im Modell Verstand und Gefühl den biblischen Schwestern Martha und Maria, die jeweils die *vita activa* (das tätige Leben) und die *vita contemplativa* (das in Betrachtung versunkene Leben, das innere Leben) repräsentieren: Elinor und Marianne in J. Austens *Sense and Sensibility* ; Mina und Charlotte in *Dornen und Blüthen des Lebens* von Caroline de la Motte Fouqué; *Zwei Schwestern* von A. Stifter, Adele und Faustine in *Gräfin Faustine* von I. Hahn-Hahn. Die Schwesternfiguren werden zu Nachfolgerinnen von biblischen Schwestern und Nebenbuhlerinnen Lea und Rachel, die einen Mann lieben bzw. um einen Mann rivalisieren, so Corinna und Lucile in *Corinna* von G. de Staël, Antonie und Marie in *Magie der Natur*; Fanny und Klärchen in Laubes *Die Schauspielerin*. Lea und Rachel stehen für das Vorbild einer wenig attraktiven älteren (oft klügeren) Schwester und einer schönen jüngeren Schwester, so auch Charlotte und Juliane in *Die zärtlichen Schwestern*; Clara und Muschi in *Komtesse Muschi* von M. Ebner-Eschenbach. Die Nachfolgerinnen von Lea verkörpern auch wie in der biblischen Vorlage eine weniger geliebte Schwester, so wird in Eschenbachs *Komtesse Muschi* die ältere unelegante hässliche Schwester von der Mutter und Schwester lieblos behandelt; in Caroline Pichlers *Die Belagerung Wiens* sind die beiden Schwestern ausdrücklich mit Lea und der bevorzugten Rachel verglichen.

Obwohl die biblischen und mythischen Vorbilder der Schwesternbeziehung zumeist die Rivalität und Konflikte symbolisieren, wird den Schwesternfiguren seit der Aufklärung und Empfindsamkeit das Gebot der Harmonie, Solidarität und Zusammenhaltes herangetragen, die die Schwesternpaare des 18. Jahrhunderts (Gellerts *Die zärtlichen Schwestern*, *Die zwey Schwestern* von Sophie von La Roche) realisieren. Die biologische Schwesternschaft wird mit Humanität und Schwesterlichkeit gleichgesetzt. In vielen untersuchten Texten des 19. Jahrhunderts geht ebenfalls die biologische Schwesternschaft mit der ethischen und emotionalen Schwesterlichkeit Hand in Hand. Die Schwesternschaft

[1254] So bei Rösch in der Analyse der Schwestern-Romane der späten 1990er. Vgl. Rösch: Auf der Suche nach der anderen, S. 184.

wird mit der Zärtlichkeit, zarter Pflege und Unterstützung verbunden. Die Schwestern werden zu den Mentorinnen, Krankenschwestern und Trösterinnen in gegenseitiger Therapierung und Unterstützung (*Sense and Sensibility*, *Hochwald*, *Zwei Schwestern, Pilger der Elbe* von L. Mühlbach). Eine Schwester ist in der Lage zu Gunsten der anderen auf den Liebespartner zu verzichten (Stifters *Zwei Schwestern)*. Auch wenn die Schwestern als Rivalinnen und Nebenbuhlerinnen auftreten wird ihre emotionale Nähe trotz Unverständnisse und Konflikte betont (*Magie der Natur*). Eine deutliche Ausnahme bildet hier *Gisela* von Mühlbach, in diesem Roman wird jeglicher emotionalen Verbundenheit der ungleichen Schwestern widersprochen, und die Autorin kritisiert den Zwang zur schwesterlichen Liebe als Tyrannei der Verwandtschaft.

In der Literatur des 19. Jahrhunderts werden die Schwesternfiguren mit den kollidierenden Lebensprinzipien geschildert, die jeweils ihren eigenen Weg verfolgen. Die Schwestern stehen am Scheideweg und schlagen völlig verschiedene und damit trennende Lebenswege an. Die Kluft zwischen den Schwestern wird im Laufe des 19. Jahrhunderts immer tiefer. Jede der Schwestern bleibt in ihrer eigenen Welt, es gibt keine Brücke, die sie verbinden könnte. Somit kann man bereits hier von „parallelen Schwesternexistenzen" sprechen.[1255] Die Schwestern müssen eine Entscheidung treffen, wenn sie zwischen einem prinzipientreuen und einem bequemen Leben, zwischen Anpassung und Individuation, zwischen einer Konvenienzehe und Liebesheirat, zwischen dem Künstlertum und häuslichen Glück entscheiden.

Die untersuchten Texte thematisieren die Wahl der Schwestern selbst („the choice of sisters") sowie die Wahl zwischen den Schwestern und zugleich zwischen von ihnen repräsentierten Prinzipien („the choice between the sisters"). Somit lässt sich die Feststellung von Brown für die deutschsprachige Literatur ohne Zweifel bestätigen. Bereits die Eltern wählen jeweils ihre Lieblingsschwester. Oft ähneln die Schwestern physisch bzw. psychisch jeweils dem Elternteil, dessen Liebling sie sind. Das Ebenbild der Mutter ist der Liebling der Mutter, die Schwester, die die Eigenschaften des Vaters vererbt bzw. übernimmt, ist auffallend die Lieblingsschwester des Vaters; somit werden die Charaktere mindestens teilweise deterministisch geschildert. Der männliche Protagonist muss ebenfalls zwischen den beiden Schwestern und zugleich zwischen von ihnen repräsentierten Prinzipien wählen, obwohl er zunächst zwischen den beiden nicht entscheiden kann oder

[1255] So Rösch im Bezug auf die Schwestern-Romane der 1990er. Rösch: Auf der Suche nach der anderen.

seine Entscheidung ändert. Dieser Wechsel zwischen den Schwestern führt zumeist zu dramatischen Konsequenzen, der Verzweiflung, dem Zusammenbruch, der Krankheit bzw. dem Tod der zurückgewiesenen Schwester (*Corinna*; *Magie der Natur*), viel seltener zum harmonischen Ausgang (*Zwei Schwestern*) bzw. zu komischen Konsequenzen (*Komtesse Muschi* von Marie Ebener von Eschenbach): Alles bleibt ein Geheimnis der Familie.

In den gegensätzlichen Schwesternfiguren werden zwei kontrastive Persönlichkeiten als auch Lebensentwürfe und Lebenswege vorgestellt. Für die LeserInnen, außer der spannenden Beobachtung der sich bekämpfenden Gegensätze entsteht die Möglichkeit, sich mit einer der Schwesternfiguren zu identifizieren oder zu sympathisieren[1256] und sich innerlich für eine der Schwestern, für ihren Weg, ihre Haltung zu entscheiden.

Die Schwestern stehen sich einerseits als Gegensätze, Gegenpole und Kontrastfiguren, andererseits als Zwillingsschwestern, Doppelgängerinnen und Doubles gegenüber. Laut Wägenbaur ist die Doppelung, nach Kestner die Spaltung, eine grundlegende Strategie der Darstellung der weiblichen Heldin im 19. Jahrhundert. Kestner betont dies in Bezug auf die Autorinnen wie auch Autoren: „Im 19. Jahrhundert scheint fiktionale Weiblichkeit unabhängig von Geschlecht des Autors nur mittels einer Aufsplittung der Figuren darstellbar zu sein.“[1257] Die Strategien der Doppelung und der Spaltung lassen sich im Bezug auf die Schwesterntexte bestätigen. Die Schwesternfiguren bilden ein Spiegelbild und Gegenbild, ein Wechselbild der Doppelung und Spaltung, Ähnlichkeiten und Unterschiede. Sie haben eine gemeinsame und individuelle Identität und können als Paradigma der Identitätssuche wie auch der Identitätsspaltung dienen. Darüber hinaus kommt in den meisten untersuchten Texten zur Verdoppelung des Schwesternpaares bzw. einer der Schwestern (Schwesternpaare als Haupt- und Nebenfiguren; Doppelgängerin einer der Schwestern), die als Reflexionsdoubles dienen und eine negative Handlungshypothese bilden können. Die Spaltung zwischen den Schwesternfiguren ist jedoch im 19. Jahrhundert kein *novum*, sondern bereits für die biblischen, mythischen und märchenhaften Schwestern typisch. Somit kann man mit Rösch festhalten, dass sich im 19. Jahrhundert das typische Oppositionspaar der Schwesternfiguren mit den dichotomischen Weiblichkeitsentwürfen

[1256] Identifikatorische Funktion der literarischen Schwesternfiguren, insbesondere anhand *Little Women*, betonen auch die interviewten Frauen und Schwestern bei Fishel.

[1257] Kestner: Zwischen Verstand und Gefühl, S. 368. Die These von Gilbert und Gubar, die Spaltung sei vor allem Phänomen weiblichen Schreibens, bedarf somit laut Kestner einer Korrektur. Vgl. Sandra M. Gilbert, Susan Gubar: The madwoman in the attic. The woman writer and the 19th-century literary imagination. New Haven [u.a.] 1979.

verschränkt. Diese Mischung der Unterschiede und Ähnlichkeiten war und ist für die AutorInnen und LeserInnen so faszinierend.

Bereits Fishel sowie Onnen-Isemann und Rösch betonen Analogien zwischen den realen und fiktionalen Schwesternpaaren und somit die besondere Eignung des Themas zu interdisziplinären Untersuchungen. Die charakteristischen Beziehungsmuster der Schwestern, die erst in der jüngeren und jüngsten Zeit in den Sozialwissenschaften Berücksichtigung fanden, werden in der literarischen Darstellung der Schwesternpaare des 19. Jahrhunderts behandelt. Die untersuchten Texte thematisieren die polare Grundstruktur in der Wechselbeziehung von „Identifikation und Differenzierung".[1258] Die Feststellung der symbiotischen Einheit altersnahen Schwesternpaaren[1259], oder die Wahrnehmung beider altersnahen Schwestern als Paar (*spacing*), denen ähnliche Verhaltenserwartungen zugeschrieben werden[1260], treffen auf die untersuchten literarischen Schwesternpaare, insbesondere in Stifters *Zwei Schwestern,* zu. Die (Selbst)-Betonung der möglichst unterschiedlichen Merkmale der altersnahen Schwestern und die Nischenbildung[1261] könne mindestens teilweise auch die Gegensätzlichkeit der literarischen Schwestern erklären. Darüber hinaus werden in der gegenwärtigen Forschung die nicht-gemeinsame Umwelt (*non-shared environment*) und die individuelle Sozialisationserlebnisse, die die Geschwister prägen, betont.[1262] Ebenso prägen die deutlich anderen Erlebnisse, Sozialisation und Erziehung die Persönlichkeiten und Wertesysteme der ungleichen Schwestern in *Gisela* vom Mühlbach. Somit hat sich die Bemerkung von Fishel bestätigt, dass was in den Wissenschaften über die Schwestern noch nicht existiert, sehr wohl bereits in der Literatur (und im realen Leben) existiert.

Die These von Vera Bollmann, die Schwesternrolle sei eine soziale Rolle und ist von jeweiligen kultursozialen Vorstellungen eingeprägt, lässt sich anhand des Wandels der literarischen Schwesternbeziehungen mit Vorsicht bestätigen, obwohl es weitere Untersuchungen nötig wären, um die Darstellung der Schwestern in der Literatur bis zum 18. Jahrhundert genauer zu untersuchen. Seit der Aufklärung und Empfindsamkeit wird auf die Schwestern mit der Schwesterlichkeit-Parole und in der Biedermeierzeit mit der Betonung

[1258] Vgl. Schmidt-Denter: Soziale Beziehungen, S. 59
[1259] Vgl. Schmidt-Denter: Soziale Beziehungen, S. 60, Bollmann: Schwestern, S. 233.
[1260] Bollmann: Schwestern, S. 233.
[1261] Vgl. Cierpka: Unterschiede, S. 16.
[1262] Vgl. Schmidt-Denter: Soziale Beziehungen, S. 58.

der Familie als Gefühlsverband die Erwartung des harmonischen Verhaltens herangetragen. Von diesem Harmoniegebot lassen sich in den konfliktbeladenen antiken, biblischen und märchenhaften Schwesternkonstellationen kaum Spuren finden. Andrerseits haben meine Untersuchungen bestätigt, dass die ausgeprägte Gegensätzlichkeit der antiken und biblischen Schwesternfiguren in den späteren Figuren weiterlebt.

Bollmann betrachtet die Schwesternrelation als lebenslange Beziehung und betont ihre gegenwärtig steigende Bedeutung. In der heutigen Gesellschaft, die die Qual der Wahl und ständigen Wechsel charakterisiert, ist die Schwesternbeziehung wie auch die Geschwisterbeziehung allgemein eine nicht-wählbare und nicht-kündbare, stabile, lebenslange Größe.[1263] Die Schwestern sind einfach für sich da.

Während im Diskurs des 19. Jahrhunderts, wie auch in der darstellenden Kunst die harmonische, idealistische Schwesternbeziehung der gleichgesinnten Frauen propagiert wird, die „die Symbiose und Verschmelzung“[1264] der Schwesternkörper in Eins schildert, werden in den literarischen Werken mehr realistische, psychologisch glaubwürdige und lebensechte Schwesternverhältnisse im Spannungsfeld zwischen Nähe und Autonomie gestaltet. Somit wird die Schwesternbeziehung „zur Projektionsfläche des menschlichen Grundkonflikts um Autonomie und Abhängigkeit“.[1265] In der Literatur des 19. Jahrhunderts werden zumeist gespaltene Schwesternkörper und Schwesternseelen dargestellt, die nicht nur die literarische Aufspaltung der weiblichen Existenz, sondern dualistische entgegengesetzte Aspekte der menschlichen Natur überhaupt vorführen. Trotz dieser Spaltung wird jedoch mit ihrem verwandtschaftlichen, engen schwesterlichen Verhältnis, die unlösliche Bindung der beiden Hälften und die Einheit der (scheinbar) gespaltenen und widersprüchlichen Aspekte aufgezeigt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Schwesternbeziehung ebenso als Bild der Solidarität als auch der Harmonie sowie als Figuration des Konflikts und als Symbol der Gegensätze metaphorisch verwendet wird.

[1263] Vgl. Bollmann: Ältere Frauen und ihre Schwester, S. 286-287. Bollmann: Schwestern, S. 63-64.
[1264] Baumgarten: Angelika Kaufmann und der Freundschaftskult, S. 240.
[1265] Vgl. Rösch: Auf der Suche nach der anderen, S. 175.

6.Bibliografie

6.1 Primärliteratur

Austen, Jane: Sense and Sensibility. London 2008

Arnim, Achim von: Werke in sechs Bänden, hrsg. von Paul Michael Lützeler, Bd. 1 Hollin's Liebesleben, Gräfin Dolores. Frankfurt a. M. 1989

Böhlau, Helene: Halbtier! In: Gesammelte Werke. Bd. 5. Berlin, Wien 1915, S. 7-183.

Brentano, Clemens: Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwildeter Roman, hrsg. von Ernst Behler. Stuttgart 1995.

Choderlos de Laclos, Pierre: Gefährliche Liebschaften. Roman. [Übers. von Christian von Bonin] Wien 1989.

Droste-Hülshoff, Anette von: Die Schwestern. In: Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Winfried Theiss. Band I 1. Tübingen 1985, S. 269-275.

Ebner-Eschenbach, Marie von : Komtesse Muschi. In: Erzählungen. Autobiographische Schriften. München 1958, S. 306-321. (Gesammelte Werke hrsg. von Johannes Klein, Bd. 3)

Ebner-Eschenbach, Marie von : Komtesse Paula. In: Erzählungen. Autobiographische Schriften. München 1958, S. 322-365. (Gesammelte Werke hrsg. von Johannes Klein, Bd. 3)

Fontane, Theodor: Geschwisterliebe. München 1996

Fontane, Theodor*:* Poggenpuhls*.* Mit einem Nachwort von Richard Brinkmann. Stuttgart 1969

Fontane, Theodor: Der Stechlin, hrsg. von Hugo Aust. Stuttgart 1978

Fouqué, Caroline de la Motte: Dornen und Blüthen des Lebens. In: Frauentaschenbuch für das Jahr 1820, hrsg. von Friedrich de la Motte Fouqué. Nürnberg 1820, S. 125-183.

Fouqué, Caroline de la Motte: Geschichte der Moden, von Jahre 1785 bis 1829. Als Beitrag zur Geschichte der Zeit. Nachdruck. Berlin 1987.

Fouqué, Caroline de la Motte : Magie der Natur. Eine Revolutionsgeschichte. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1812, hrsg. und mit einer Einführung von Gerhart Hoffmeister. Bern [u.a.] 1989. (Seltene Texte aus der Romantik hrsg. von Gerhard Schulz, Bd. 5).

Freud, Sigmund: Das Motiv der Kästchenwahl. Mit einem Nachwort von Heinz Politzer, hrsg. von Ilse Grubrich-Simitis. Frankfurt a.M. 1977.

Gellert, Christian Fürchtegott*:* Gesammelte Schriften III. Lustspiele, hrsg. von Bernd Witte. Berlin, New York 1988.

Goethe, Johann Wolfgang von: Die Wahlverwandtschaften. In: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 9. München, Wien 1987.

Grillparzer, Franz: Die Jüdin von Toledo. Historisches Trauerspiel in fünf Aufzügen, hrsg. von Wolfgang Paulsen. Stuttgart 1990.

Grillparzer, Franz: Libussa. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Stuttgart 1989.

Grimm, Jacob; Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen, hrsg. von Heinz Rölleke. 3 Bde. Stuttgart 1980.

Grimm, Jacob; Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Nach der zweiten vermehrten und verbesserten Auflage von 1819, textkritisch revidiert und mit einer Biographie der Grimmschen Märchen, hrsg. von Heinz Rölleke. Köln [u.a.] 1982.

Grimm, Jacob; Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstausgabe von 1812 und 1815 nach dem Handexemplar des Brüder-Grimm-Museums Kassel mit sämtlichen handschriftlichen Korrekturen und Nachträgen der Brüder Grimm, sowie einem Ergänzungsheft: Transkriptionen und Kommentare in Verbindung mit Ulrike Marquardt von Heinz Rölleke. Göttingen 1996.

Hahn-Hahn, Ida: Gräfin Faustine. Nachwort von Annemarie Taeger. Bonn 1983.

Hahn-Hahn, Ida: Zwei Frauen. Berlin 1845.

Hauptmann, Gerhart: Vor Sonnenaufgang: soziales Drama. Berlin 2013.

Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, hrsg. von Rudolf Hirsch. Frankfurt 1977.

Kautsky, Minna von: Herrschen oder Dienen? Ein Roman. Magdeburg 1899.

La Roche, Sophie von: Die zwey Schwestern. In: Moralische Erzählungen der Frau Verfasserin der Pomona. Sammlung 1.2 Speier 1783-1784, S. 176-247.

La Roche, Sophie von: Geschichte des Fräuleins von Sternheim, hrsg. von Barbara Becker-Cantarino. Stuttgart 1983

Lessing, Gotthold Ephraim: Der Freigeist : ein Lustspiel in fünf Aufzügen verfertiget im Jahre 1749. Stuttgart 1998

Laube, Heinrich: Die Schauspielerin. Mannheim 1936.

Lenz, Jakob Michael Reinhold: Die Soldaten: eine Komödie. Mit einem Nachw. von Manfred Windfuhr. Stuttgart 1983

Mann, Heinrich: Buddenbrooks. Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben und kommentiert von Peter de Mendelssohn, S. Fischer, Frankfurt a.m. M. 1981.

Mühlbach, Luise: Frauenschicksal. Altona 1839.

Mühlbach, Luise: Gisela. Altona 1845.

Mühlbach, Luise Glück und Geld. Altona 1842.

Mühlbach, Luise: Pilger der Elbe. Altona 1839.

Pichler, Caroline: Die Belagerung Wiens, Wien 1824.

Richardson, Samuel: Clarissa, or the History of a Young Lady, hrsg. von Angus Ross, London [u. a.] 1985.

Saar, Ferdinand von: Die Geigerin, hrsg. u. gedeutet von Heinz Gierlich. Tübingen 1981.

Sand, George: Lelia. Nachwort von Gisela Schlientz. Aus dem Französischen neu übertragen von Heidrun Hemje-Oltmanns. München 1993.

Schiller, Friedrich: Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder, hrsg. von Matthias Luserke. Stuttgart 1996.

Schiller, Friedrich von : Maria Stuart, hrsg. von Christian Grave. Stuttgart 2011.

Sophokles: Tragödien und Fragmente. Griechisch und deutsch, hrsg. und übers. von Wilhelm Willige, überarb. von Karl Bayer. München 1966.

Staël, Germaine de: Corinna oder Italien. In der Übersetzung von Dorothea Schlegel, überarbeitet und mit einem Nachwort hrsg. von Arno Kappler. München 1979.

Stifter, Adalbert: Erzählungen in der Urfassung, hrsg. von Max Stefl. Augsburg 1952.

Stifter, Adalbert : Zwei Schwestern. In: Gesammelte Werke in vierzehn Bänden, hrsg. von Konrad Steffen. Basel und Stuttgart 1962-1972. Bd. 3 Studien III, Basel 1963, S. 216-386.

Stifter, Adalbert: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart, Berlin, Köln 1978-2013.

Stifter, Adalbert: Sämmtliche Werke, hrsg. von August Sauer, Franz Hüller, Gustav Wilhelm [u.a.]. Prag, Reichenberg 1901-1960.

Storm, Theodor: Novellen. In: Sämtliche Werke. Bd. 2. Frankfurt. a. M. 1987

Wobeser, Wilhelmine Karoline von: Elisa oder das Weib wie es seyn sollte. Nachdruck der Ausgaben Leipzig 1799 und 1800. Hildesheim, Zürich, New York, 1990 (Frühe Frauenliteratur in Deutschland hrsg. von Anita Runge; Bd. 8)

Wollstonecraft, Mary: A Vindication of the Rights of Woman with Strictures on Political and Moral Subjects. 3. Aufl. London 1796.

6.2 Sekundärliteratur

Allen, Virginia M.: The femme fatale. Erotic icon. New York 1983.

Thomas Anz: Gesetz des Vaters: Autorität und Familie in der Literatur. Psychoanalyse und Kulturwissenschaft des 20. Jahrhunderts. In: Claudia Brinker-von der Heyde und Helmut Scheuer (Hrsg.): Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur. Frankfurt a. M., Wien 2004, S. 185-200.

Anz, Thomas; Christine Kanz: Familie und Geschlechterrollen in der neueren deutschen Literaturgeschichte. Fragestellungen, Forschungsergebnisse und Untersuchungsperspektiven (Teil 1). In: Jahrbuch für internationale Germanistik 32, 2000, Heft 1, S. 19-44.

Aufenanger, Jörg: Schiller und die zwei Schwestern. München 2005.

Armstrong, Nancy : The Rise of Domestic Woman. In: Nancy Armstrong, Leonard Tennenhouse: The Ideology of Conduct. Essays on Literature and the History of Sexuality. New York 1987.

Arnold-de Simine, Silke: Leichen im Keller. Zu Fragen des Gender in Angstinszenierungen der Schauer- und Kriminalliteratur (1790-1830). St. Ingbert 2000.

Baasner, Frank: Der Begriff der ‚sensibilité' im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals. Heidelberg 1988.

Bal, Mieke: Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Toronto 1997.

Balmer, Susanne: Der weibliche Entwicklungsroman. Individuelle Lebensentwürfe im bürgerlichen Zeitalter. Köln, Weimar, Wien 2011.

Barker-Benfield, G.J.: The culture of sensibility. Sex and Society in Eighteenth-Century Britain. Chicago, London 1992.

Bartl, Andrea: Ungleiche Zwillinge. Adalbert Stifters *Zwei Schwestern* - mit einem anthropologischen Seitenblick auf Ernst von Feuchtersleben. In: Corinna Onnen-Isemann, Gertrud Rösch (Hrsg.): Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung. Frankfurt a. M. 2005.

Baumgärtel, Bettina: Angelika Kaufmann und der Freundschaftskult der Künstlerinnen. Bildtypologien der Freundschaft um 1800. In: Eva Labouvie (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln 2009, S. 221-242.

Baumgärtel, Bettina: Freiheit, Gleichheit, Schwesterlichkeit. Der Freundschaftskult der Malerin Angelika Kaufmann. In: Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hrsg.): Sklavin oder Bürgerin. Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760-1830. Ausstellungskatalog des Historischen Museums Frankfurt. Marburg [u.a.] 1989, S. 325-349.

Becker-Cantarino, Barbara: „Welch eine Wollust…!“ Zu Sophie Mereaus Poetisierung weiblicher Sexualität. In: Katharina von Hammerstein und Katrin Horn: Sophie Mereau. Verbindungslinien in Zeit und Raum. Heidelberg 2008, S. 133-144, hier S. 136-137.

Bennewitz, Ingrid; Christine Kanz und Thomas Anz: Familien- und Geschlechterrollen in der deutschen Literatur. Eine Auswahlbibliographie zur Forschung. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 32, 2000, Heft 1, S. 64-96.

Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. München 2011.

Beutin, Wolfgang [et al.]: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar 2008.

Birkhäuser-Oeri ,Sybille: Deutung der Problematik des Mütterlichen und des Mutterkomplexes am Beispiel bekannter Märchen, hrsg. von Marie Luise Franz. Küsnacht 2003.

Bollmann, Vera: Schwestern. Interaktion und Ambivalenz in lebenslangen Beziehungen. Wiesbaden 2012. (Zugl. Diss. Univ. Vechta 2011).

Bollmann, Vera: Ältere Frauen und ihre Schwester. Eine soziologische Annäherung, In: Eva Labouvie: (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln 2009, S. 283-302.

Borries, Erika und Ernst: Deutsche Literaturgeschichte, Bd. 2: Aufklärung und Empfindsamkeit. Sturm und Drang. München 2003.

Bossinade, Johanna: Das Beispiel Antigone. Textsemiotische Untersuchungen zur Präsentation der Frauenfigur. Von Sophokles bis Ingeborg Bachmann. Köln, Wien 1990.

Böhme, Hartmut und Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants. Frankfurt a.M. 1985.

Bramberger, Andrea: Verboten Lieben: Bruder-Schwester Inzest. Pfaffenweiler 1998.

Brinker, Claudia- von der Heyde: Einführung In: Dies., Helmut Scheuer (Hrsg): Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur. Frankfurt a. M. [u.a.] 2004 , S. 7-12

Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994.

Bronnen, Barbara: Schwestern. Ein literarisches Lesebuch. Frankfurt. a. M. 1989.

Brown, Sarah Annes: Devoted Sisters. Representations of the sister relationship in nineteenth-century British and American literature. Ashgate 2003.

Burguière, André (et al.) (Hrsg.): Geschichte der Familie. Bd. 3 Neuzeit. Mit einem Vorwort von Jack Goody. Frankfurt M., New York, Paris 1997.

Butler, Judith: Antigones Verlangen. Verwandtschaft zwischen Leben und Tod. Aus dem Amerikanischen von Reiner Ansen. Frankfurt. a. M. 2001.

Campe, Joachim Heinrich: Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutlichung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke. Ein Ergänzungsband zu Adelungs Wörterbuche. In zwei Bänden. Braunschweig 1801.

Cierpka, Manfred: Unterschiede und Gemeinsamkeiten bei Geschwistern. In: Hans Sohni (Hrsg.): Geschwisterlichkeit. Horizontale Beziehungen in Psychotherapie und Gesellschaft. Göttingen 1999, S. 10-31.

Corazza, Michela: Das Frauenbild zwischen Tugend und Untugend in der deutschen Literatur um 1800. Aachen 2011.

Connoly, Claire: Introduction. In: Maria Edgeworth: Letters for Literary Ladies, to which is added an essay on the noble Science of Self-Justification(1795). London 1993, S. XVI-XXI.

Cramon-Daiber, Birgit: Schwesternstreit. Von den heimlichen und unheimlichen Auseinandersetzungen zwischen Frauen. Reinbek bei Hamburg 1984.

Dannenberg, Hilary: Die Entwicklung von Theorien der Erzählstruktur und des Plots-Begriffs. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung. Trier 2004, S. 51-68.

Derrida, Jacques: Das Pharmakon. In : Dissemination. Aus dem Franz. von Hans-Dieter Gondek, Wien, 1995.

Derrida, Jacques: Grammatologie. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hans Zischler. Frankfurt. a. M. 1990.

Diemel, Christa: Adelige Frauen im bürgerlichen Jahrhundert. Hofdamen, Stiftsdamen, Salondamen 1800-1870. Frankfurt a. M. 1998.

Dirnberger, Sigrid Susanne: Die Figur der Stiefmutter in den Grimmschen Märchen. Wien 2009, Dipl.-Arbeit.

Doller, Carolin: „Ach, liebe Schwester, wie sehne ich mich nach Dir!“ Beziehungen adliger Schwestern zwischen persönlicher Nähe und räumlicher Distanz. In: Eva Labouvie (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln 2009, S. 335-358.

Doppler, Alfred: Stifter im Kontext der Biedermeiernovelle. In: Hartmut Laufhütte und Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler. Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, S. 207-219.

Duden, Barbara: Das schöne Eigentum. Zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18 . zum 19 Jahrhundert. In: Kursbuch 47: Frauen (1977), S. 125-140.

Eco, Umberto: The Role of Reader. London 1981.

Felden, Heide von: Die Frauen und Rousseau. Die Rousseau-Rezeption zeitgenössischer Schriftstellerinnen in Deutschland. Frankfurt, New York 1997, S. 45-46.

Firges, Jean: Jean-Jacques Rousseau. Julie oder die neue Héloïse. Briefe zweier Liebender aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen. Die Genese der bürgerlichen Ideologie. Annweiler am Trifels 2004 (Exemplarische Reihe Literatur und Philosophie ; 18).

Fishel, Elisabeth: Schwestern. Liebe und Rivalität innerhalb und außerhalb der Familie. Frankfurt 1980.

Frei Gerlach, Franziska: Geschwister. Ein Dispositiv bei Jean Paul und um 1800. Berlin, Boston 2012 (Zugl. Zürich, Habil.-Schr., 2010)

Frenschkowski, Helena: Phantasmagorien des Ich. Die Motive-Spiegel und Porträt in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt 1995

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 2008.

Frevert, Ute: Angst vor Gefühlen? Die Geschichtsmächtigkeit von Emotionen im 20. Jahrhundert. In: Paul Nolte, Manfred Hettling, Frank-Michael Kuhlemann, Hans-Walter Schmuhl (Hrsg.): Perspektiven der Gesellschaftsgeschichte. München 2000, S. 95-111.

Frevert, Ute: Ehre männlich-weiblich. Zu einem Identitätsbegriff des 19. Jahrhunderts, In: Tel Aviver Jahrbuch für die deutsche Geschichte, 21 (1992), S. 21-69.

Frevert, Ute: Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit. Frankfurt a. M. 1986.

Gallas, Helga: Ehe als Instrument des Masochismus oder <Glückseligkeits-Triangel> als Aufrechterhaltung des Begehrens? Zur Trennung von Liebe und Sexualität im deutschen Frauenroman des 18. Jahrhunderts. In: Dies. und Magdalene Heuser (Hrsg.): Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800. Tübingen 1990, S. 66-75.

Gaus, Marianne: Das Idealbild der Familie in den moralischen Wochenschriften und seine Auswirkung auf die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts. Rostock 1936.

Gestrich, Andreas: Einleitung. In: Andreas Gestrich, Jens-Uwe Krause und Michael Mitterauer: Geschichte der Familie. Stuttgart 2003, S. 3-19.

Gestrich, Andreas: Neuzeit. In: Andreas Gestrich, Jens-Uwe Krause und Michael Mitterauer: Geschichte der Familie. Stuttgart 2003 (Europäische Kulturgeschichte 1), S. 364-652.

Gigli, Donatella: Die goldene Welt der Täuschung. Traum und Wirklichkeit in Karoline von Wolzogens Roman Agnes von Lilien. In: Helga Gallas und Magdalene Heuser (Hrg.): Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800. Tübingen 1990, S. 160-171.

Glück, Alfons: Stifter- Naturreservate und künstliche Paradiese nach 1848. In: Thomas Koebner, Sigrid Weigel (Hrsg.): Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation. Opladen 1996, S. 312-345.

Goetzinger, Germaine: Die Situation der Autorinnen und Autoren. In: Gert Sautermeister und Ulrich Schmid (Hrsg): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zum Gegenwart. Bd. 5: Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. München 1998, S. 38-59.

Goldberg, Rita: Sex and Enlightenment. Women in Richardson and Diderot. Cambridge 1984.

Göbel, Walter: Der beherrschte Körper: Jane Austens Sense and Sensibility. In: Reingard M. Nischik (Hrsg.): Leidenschaften literarisch. Konstanz 1998, S. 183-201.

Götz, Bärbel: „Ach Muttersegen, Mutterfluch beyde machen mich elend“! Rigide Mütter in Romanen von Frauen um 1800. In: Irmgard Roebling und Wolfram Mauser (Hrsg.): Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrich-Haefeli. Würzburg 1996, S. 147-164.

Götz, Bärbel: Bruder, Freund, Geliebter, Verführer. Die Geschwisterinzest-Phantasie in Therese Hubers Roman *Die Familie Seldorf*. In: Johannes Cremerius, Ortrud Gutjahr (et. al.): Psychoanalyse und die Geschichtlichkeit von Texten. Würzburg 1995, S. 219-242.

Goody, Jack: Die Entwicklung von Ehe und Familie in Europa. Frankfurt 1986.

Göttsche, Dirk: Zeit im Roman. Literarische Zeitreflexion und die Geschichte des Zeitromans im späten 18. und im 19. Jahrhundert. München 2001 (Corvery-Studien ; 7)

Gregory, John: A Father's Legacy to His Daughters. London 1778.

Grimm, Jacob, Grimm Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. 16 Bde. Leipzig 1854-1961.

Grimminger, Rolf: Einleitung. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. von Rolf Grimminger. Bd. 3 Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789. München Wien 1980, S. 15-102.

Grimminger, Rolf: Roman. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. von Rolf Grimminger, Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789. München, Wien 1980; S. 635-715.

Größing, Sigrid Maria: Zwei Bräute für einen Kaiser. Sisi und ihre Schwester Nené. Regensburg 1999.

Guthke, Karl S.: Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang: M. G. Lewis' Stellung in der Geschichte der deutsch-englischen Literaturbeziehungen. Göttingen 1958.

Guthke, Karl: Die Herkunft des weltliterarischen Typus der ‚Femme Fatale' aus der deutschen Volkssage. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift N. S. VI (1956) S. 294-296.

Habermas, Rebekka: Bürgerliche Kleinfamilie – Liebesheirat. In: Richard van Dülmen (Hrsg.): Entdeckung des Ichs. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zum Gegenwart, Darmstadt 2001, S. 287-309.

Halder, Alois: Philosophisches Wörterbuch. Mitbegründet von Max Müller. Freiburg im Breisgau , Basel, Wien 2000.

Hahn, Susanne: Antigone. Rezeption und Transformation des Urtextes seit der Antike. Hamburg 2015.

Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution, 1680-1789, hrsg. von Rolf Grimminger. München 1980.

Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 5: Zwischen Restauration und Revolution 1815 – 1848, hrsg. von Gert Sautermeister und Ulrich Schmid. München 1998.

Harders, Ann-Cathrin: ‚Sororitas'? – Überlegungen zu einem Konzept der Schwesterlichkeit im antiken Rom. In: Eva Labouvie (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln 2009, S. 243-262.

Hausen, Karin: Die Polarisierung der „Geschlechtercharaktere". Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Dieselbe: Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte. Göttingen 2012, S. 19-49. (Erstdruck in: Werner Conze (Hrsg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart 1976, S. 363-393.)

Hauser-Schäublin, Brigitta: Blutsverwandtschaft. In: Christina von Braun, Christoph Wulf (Hrsg.): Mythen des Blutes. Frankfurt a.M., New York 2007, S. 171-183

Häfner, Claudia: „Ich finde wieder Freundes Blick". Freundschaft im Weimarer Musenverein. In: Schwestern und Freundinnen. Eva Labouvie (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln 2009, S. 121- 142.

Hess-Lüttich, Ernest W. B : „Die bösen Zungen…". Zur Rhetorik der diskreten Indiskretion in Fontanes L'Adultera. In: Werner Faulstich (Hrsg): Das Böse heute. Formen und Funktionen. München 2008, S. 113- 127.

Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Darmstadt 2001.

Hoffmann, Volker: Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten. Anmerkungen zur Geschlechtscharakteristik der Goethezeit. In: Karl Richter und Jörg Schönert (Hrsg.): Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Stuttgart 1983, S.80-98.

Hoffmeister, Gerhart: Einführung. In: Caroline de la Motte Fouqué: Magie der Natur. Eine Revolutionsgeschichte. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1812, hrsg. von Gerhart Hoffmeister. Bern [u.a.] 1989, S. 5-46.

Hoffmeister, Gerhart: The French Revolution in the German Novel around 1800: Therese Huber's "Die Familie Seldorf" (1796) and Caroline de Fouqués „Magie der Natur" (1812). In: European Romantic Review. Los Angeles 1992, S. 163-171.

Honegger, Claudia: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib. 1750 – 1850. Frankfurt a. M. 1991.

Huemer, Barbara Eva: Die Gestalt der Schwester in Goethes Leben und Dichtung. Wien 1962.

Irmscher, Hans Dietrich: Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung. München 1971.

Jarzebowski, Claudia: Inzest, Verwandtschaft und Sexualität im 18. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien 2006.

Johnson, Christopher H.: „Das Geschwister Archipel". Bruder-Schwesterliebe und Klassenformation im Frankreich des 19. Jahrhunderts. In: L'Homme 12 (2002), Heft 1., S. 50-67.

Kaden, Sandra: Zwischen Macht und Ohnmacht – Zur Bedeutung der Kaiserschwestern im Principat von Augustus bis Commodus (27 v. Chr. – 192 n. Chr.). In: Ulrike Schneider, Helga Völkening, Daniel Vorpahl (Hrsg.): Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in ihren soziokulturellen Kontexten. Frankfurt a. M 2015, S. 137-157.

Kaiser, Peter: Schwestern im familialen Systemkomplex. In: Corinna Onnen-Isemann, Gertrud Maria Rösch (Hrsg.): Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung. Frankfurt a. M. 2005, S. 65-88.

Kaarsberg–Wallach, Martha: Emilia und ihre Schwestern: Das seltsame Verschwinden der Mutter und ihre geopferte Töchter. Lessing, *Emilia Galotti*, Lenz, *Hofmeister, Soldaten*, Wagner, *Die Kindermörderin*, Schiller *Kabale und Liebe*, Goethe, *Faust, Egmont*. In: Helga

Kraft, Elke Liebs (Hrsg.): Mütter – Töchter- Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Stuttgart, Weimar 1993, S. 53-72.

Kappler, Arno: Nachwort. In: Germaine de Staël: Corinna oder Italien. München 1979, S.523-558.
Kasten, Hartmut: Die Geschwisterbeziehung. Bd. 1, Göttingen 1993.

Kessler, Rainer: Sozialgeschichte des Alten Israel. Darmstadt 2006.

Kestner, Dana: Zwischen Verstand und Gefühl. Die Romanheldinnen des 18. und des 19.Jahrhunderts. Berlin, Boston 2013.

Kim-Park, Hee-Kyung: Mutter-Tochter-Beziehungen in den Romanen von Frauen im ausgehenden 18. Jahrhundert. Königstein 2000.

Kleinertz, Rainer: Schwestern auf der Opernbühne. *Mozarts Cosi fan tutte* unter Berücksichtigung der Schwesternkonstellation. In: Corinna Onnen-Isemann, Gertrud Maria Rösch (Hrsg.) : Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung , Frankfurt a. M. 2005, S. 187-208.

Klibansky, Raimund; Erwin Panofsky; Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, übers. von Christa Buschendorf. Frankfurt a. M. 1990.

Klosinski, Gunther (Hrsg.): Verschwistert mit Leib und Seele. Geschwisterbeziehungen gestern - heute – morgen. Tübingen 2000.

Koschorke, Albrecht: Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch. Frankfurt. a.M. 2000.

Kraft, Helga; Elke Liebs (Hrsg.) :Mütter – Töchter- Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Stuttgart, Weimar 1993.

Kraus, Helga und Karin: Schwestern über Schwestern. Die Kunst der Balance. Frankfurt 1992.

Krug, Michaela: Auf der Suche nach dem eigenen Raum. Topographien des Weiblichen im Roman von Autorinnen um 1800. Würzburg 2004.

Kutschker, Johann: Das Eherecht der katholischen Kirche nach seiner Theorie und Praxis. Mit besonderer Berücksichtigung der in Österreich bestehender Gesetze. Bd. 5, Wien 1857.

Lacan, Jacques: Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse. Übersetzt von Klaus Laermann. In: Ders.: Schriften I. Ausgewählt und hrsg. von Norbert Haas. Olten, Freiburg i. B. 1973, S. 71-170.

Labouvie, Eva (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln 2009.

Labouvie, Eva: Zur Einstimmung und zum Band. In: Eva Labouvie (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln 2009, S. 11-31.

Lanzinger, Margareth: Schwestern-Beziehungen und Schwager-Ehen. Formen familialer Kriesenbewältigung im 19. Jahrhunert.In: Eva Labouvie (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln 2009. S. 263-282.

Laufhütte, Hartmut; Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler. Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996.

Lehmann, Christine: Das Modell Clarissa. Liebe, Verführung, Sexualität und Tod der Romanheldinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1991.

Ley, Katharina (Hrsg.): Geschwisterliches: jenseits der Rivalität. Tübingen 1995.

Liebold, Renate und Birgit M. Hack: Zwischen Verbundenheit und Differenz: Zum Mythos Schwesternschaft in weiblichen Zusammenschlüssen. In: Corinna Onnen-Isemann, Gertrud Maria Rösch (Hrsg.): Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung. Frankfurt a. M. 2005. S. 89-105.

Lindner, Martin: Abgründe der Unschuld. Transformationen des goethezeitlichen Bildungskonzepts in Stifters 'Studien', In: Hartmut Laufhütte, Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, S. 220-245.

Lorenz, Dagmar: Weibliche Rollenmodelle bei Autoren des „Jungen Deutschland“ und des „Biedermeier“. In: Marianne Burkhard (Hrsg.): Gestaltet und gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur. Amsterdam 1980, S. 155-184.

Lukàcs, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Berlin 1971.

Lukas, Wolfgang: Geschlechterrolle und Erzählerrolle. Der Entwurf einer neuen Anthropologie in Adalbert Stifters Erzählung Die Mappe meines Urgroßvaters. In: Hartmut Laufhütte, Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler. Tübingen 1996, S. 374-394.

Lukas, Wolfgang: Novellistik. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 5, Zwischen Restauration und Revolution 1815 – 1848. München 1998, S. 251-280.

Magli, Ida: Die Madonna – Die Entstehung eines weiblichen Idols aus der männlichen Phantasie. München, Zürich 1990.

Maletzke, Elsemarie: Das Leben der Brontës. Frankfurt 1998.

Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. Berlin, New York 2002.

Matt, Peter von: Das doppelte Gesicht. Anette von Droste-Hülshoff. Über das Gedicht <Die Schwestern>. In: Ders.: Verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte. München, Wien 1998, S. 213-245.

Matt, Peter von: Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur. München, Wien 1995.
Matt, Peter von: Das doppelte Gesicht. Anette von Droste-Hülshoff. Über das Gedicht <Die Schwestern>. In: Ders.: Verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte. München, Wien 1998, S. 213-245

Marx, Anna: Das Begehren der Unschuld. Zum Topos der Verführung im bürgerlichen Trauerspiel und (Brief-)Roman des späten 18. Jahrhunderts. Freiburg in Br., 1999.

Medick, Hans; David Warren Sabean (Hrsg): Emotionen und materielle Interessen. Sozialanthropologische und historische Beiträge zur Familienforschung. Göttingen 1984.

Meise, Helga: Der Frauenroman. Erprobungen der Weiblichkeit. In: Gabriela Brinker-Gabler: Deutsche Literatur von Frauen München 1988, Bd. 1. S. 434-452.

Metz, Christian: Narratologie der Liebe. Achim von Arnims "Gräfin Dolores". Berlin [u.a] 2012.

Metzler Lexikon literarischer Symbole, hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar 2012.

Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen, hrsg. von Peter Prechtl und Franz-Peter Burkard. Stuttgart, Weimar 2008.

Metzler Lexikon Weltliteratur. 1000 Autoren von Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar 2006.

Mergenthal, Silvia: Erziehung zur Tugend: Frauenrollen und der englische Roman um 1800. Tübingen, 1997.

Mog, Paul: Ratio und Gefühlskultur. Studien zu Psychogenese und Literatur im 18. Jahrhundert. Tübingen 1976.

Morrien, Rita: Sinn und Sinnlichkeit. Der weibliche Körper in der deutschen Literatur der Bürgerzeit. Köln, Weimar, Wien 2001.

Möhrmann, Renate: Die andere Frau. Emanzipationsansätze deutscher Schriftstellerinnen im Vorfeld der Achtundvierziger-Revolution. Stuttgart 1977.

Möhrmann, Renate: „Die Teilnahme der weiblichen Welt am Staatsleben ist eine Pflicht!“ - Frauenrechte – Menschenrechte. Vormärzautorinnen ergreifen das Wort. In: Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann (Hrsg.): Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 1999, S. 377-402.

Möhrmann, Renate: Die vergessen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: Dies. (Hrsg.): Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur. Stuttgart, Weimar 1996, S. 71-91;

Möhrmann, Renate: Einleitung. In: Dies (Hrsg.): Verklärt, verkitscht, vergessen. In: Dies. (Hrsg.): Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur. Stuttgart Weimar 1996, S.1-20.

Müller, Heidy Margit: Töchter und Mütter in deutschsprachiger Erzählprosa von 1885 bis 1935. München 1991.

Müller-Adams, Elisa: „daß die Frau zur Frau redete“. Das Werk der Caroline de la Motte Fouqué als Beispiel für weibliche Literaturproduktion der frühen Restaurationszeit. St. Ingbert 2003 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 74).

Nandrea, Lorri: Texturing Eros. The Aesthetics of the Singularity and the Practice of Sensibility. Evanston 1999.

Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe, begründet von Hermann Krings, neu hrsg. von Petra Kolmer und Armin G. Wildfeuer. Freiburg im Breisgau, München 2011.

Nigler, Gerhard: Das Motiv der „femme fatale“. Ein komparistischer Beitrag zur Entwicklung und zum Höhepunkt des literarischen Motivs der „femme fatale“ im französischen, englischen und deutschsprachigen Symbolismus. Innsbruck 1985.

Nischik, Reingard M.: Einleitung. Leidenschaften literarisch- Leidenschaften wissenschaftlich. In: Ders. (Hrsg.): Leidenschaften literarisch. Konstanz 1998, S. 9-31.

Onnen-Isemann, Corinna; Gertrud Maria Rösch (Hrsg.): Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung. Frankfurt a. M. 2005.

Onnen-Isemann, Corinna; Gertrud Maria Rösch: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.) : Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung. Frankfurt a. M. 2005. S. 7-19.

Onnen-Isemann, Corinna: Geschwisterbeziehungen aus soziologischer Perspektive In: Dies., Gertrud Maria Rösch: Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung. Frankfurt a. M. 2005, S. 23-36.

Onnen-Isemann, Corinna ; Rösch, Gertrud Maria: Schwesterherz Schwesterschmerz. Schwestern zwischen Solidarität und Rivalität. Heidelberg 2006.

Peitsch, Helmut: Caroline de la Motte Fouqués *Magie der Natur. Eine Revolutions-Geschichte*. In: Marianne Henn, Irmela von der Lühe und Anita Runge (Hrsg.): Geschichte(n) – Erzählen. Konstruktionen von Vergangenheit in literarischen Werken deutschsprachiger Autorinnen seit dem 18. Jahrhundert. Göttingen 2005, S. 265-285.

Perry, Ruth: Novel relation. The Transformation of Kinship in English Literature and Culture 1748-1818. Cambridge 2004.

Peuckert, Rüdiger: Familienformen im sozialen Wandel. Opladen 1996.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München 1977.

Pfitzinger, Elke: Aufklärung ist weiblich. Frauenrollen im Drama um 1800. Würzburg 2011.

Podbregar, Nadia: Meilensteine der Genetik. In: Nadia Podbregar, Dieter. Lohmann: Im Fokus. Genetik. Naturwissenschaften in Fokus. Berlin, Heidelberg 2013, S. 21-29.

Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München 1963

Prieur, Jutta: Von Detmold nach Dessau und zurück. Der Briefwechsel der Schwestern Leopoldine, Gräfin zur Lippe und Casimire, Prinzessin von Anhalt-Dessau 1765-1769 In: Eva Labouvie (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln 2009, S. 321-334.

Prill, Vera: Caroline de la Motte Foqué. Berlin 1933

Raabe, Katharina Raabe: Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): Die deutschen Schwestern. Vierzehn biographische Porträts,. Berlin 1997, S. 9-12.

Rank, Otto: Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage: Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens. Leipzig 1912.

Ranke, Kurt; Bredrich, Rolf Wilhelm (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens. Berlin 1977-2014.

Reitemeier, Frauke: Deutsch-englische Literaturbeziehungen. Der historische Roman Sir Walter Scotts und seine deutsche Vorläufer. Paderborn, Wien [u.a.] 2001.

Riehl, Wilhelm Heinrich: Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik. Bd. 3: Familie. Stuttgart, Berlin [1855].

Ringhausen, Gerhard: Das Böse – nicht das Gute? In: Werner Faulstich (Hrsg.): Das Böse heute. Formen und Funktionen. München 2008, S. 51-66.

Rippl, Daniela (Hrsg.): Gender Feelings. München 2008.

Rosenbaum, Heidi: Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1982.

Rösch, Gertrud Maria: Auf der Suche nach der anderen. Schwesternbeziehungen in der Gegenwartsliteratur. In: Corinna Onnen-Isemann, dies. (Hrsg.): Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung. Frankfurt a. M. 2005, S. 171-186.

Rösch, Gertrud Maria: Die unzärtlichen Schwestern. Zur Binnendifferenzierung des Weiblichen am Beispiel der Schwesterbeziehung. In: Peter Wiesinger (Hrsg.): Zeitenwende. Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Bd. 10. Bern [u.a.] 2003, S. 57-66.

Runge, Anita: Mitleid im Revolutionsroman. Therese Huber Die Familie Seldorf 1795-96. In: Margrid Bircken, Marianne Lüdecke, Helmut Peitsch (Hrsg.): Brüche und Umbrüche. Frauen, Literatur und soziale Bewegungen. Potsdam 2010, S. 15-42.

Runge, Anita: Schweizerische Geschichte in Familiengeschichten: Elisabeth, Erbin von Toggenburg von Benedikte Naubert (1756-1819). In: Christian und Nina Zimmermann(Hrsg.): Familiengeschichten. Frankfurt 2008. S. 29-44.

Runge, Anita: Wenn Schillers Geist einen weiblichen Körper belebt. Emanzipation und künstlerisches Selbstverständnis in den Romanen und Erzählungen Caroline Auguste Fischers. In: Helga Gallas/Magdalene Heuser (Hrsg.): Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800. Tübingen 1990, S. 184-203

Sabean, David: Inzestdiskurse vom Barock bis zur Romantik. In: L'Homme 13 (2002), Heft 1, S. 7-28.

Sabean, David Warren: Kinship in Neckarhausen. 1700-1870. Cambridge 1998.

Sabean, David Warren: Inzestdiskurse vom Barock bis zum Romantik. Aus dem Englischen von Maria E. Müller. In: L' Homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft, 2002, S. 7-28.

Salisbury, Isolde: Goethes poetische Geschwisterpaare. Ihre Entwicklung, Funktion und Symbolik von den frühen Dramen bis zu Wilhelm Meisters Lehrjahren. Frankfurt a. M. 1993.

Sanders, Valerie: The brother-sister culture in nineteenth-century literature. From Austen to Woolf. Basingtoke 2002.

Sengle, Friedrich: Biedermeierzeit. Die deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, Bd. 1. Stuttgart 1971.

Schabert, Ina: Gender als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung. In: Hadumod Bussmann und Renate Hof (Hrsg.): Genus. Zum Geschlechterverhältnis in den Kulturwissenschaften. Stuttgart 1995, S. 163-204.

Schabert, Ina: Englische Literaturgeschichte aus der Sicht der Geschlechterforschung. Stuttgart 1997.

Schahadat, Schamma: Schwesternmord. Poetik, Politik und Gender in der polnischen Romantik. In: Ingrid Hotz-Davies, dies: (Hrsg.): Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt: Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur. Bielefeld 2007, S. 234-256.

Scheitzer, Antonie; Simone Sitte: Tugend Opfer Rebellion. In: Hiltrud Gnüg, Renate Möhrmann (Hrsg): Frauen Literatur Geschichte. Stuttgart 1985, S. 144-165.

Scheuer, Helmut: Autorität und Pietät, In: Claudia Brinker- von der Heyde, ders. (Hg): Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur. Frankfurt a. M. [et al.] 2004, S.135-160.

Schieth, Lydia: Elisa oder das Weib wie es sein sollte. Zur Analyse eines Frauen-Romanbestsellers. Helga Gallas/Magdalena Heuser: Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800. Tübingen 1990, S. 114-131.

Schieth, Lydia: Nachwort. In: Wilhelmine Karoline von Wobeser: Elisa oder das Weib wie es seyn sollte. Nachdruck der Ausgabe 1799. Leipzig, Hildesheim, Zürich, New York, 1990, S. 1-39.

Schlemmer, Elisabeth: Wie erleben Mädchen und Jungen die Geburt eines Geschwisters? – Sozialemotionale Kompetenz und Leistungsverhalten aus Elternsicht. In: Corinna Onnen-Isemann, Gertrud Maria Rösch (Hrsg.): Schwestern. Zur Dynamik einer lebenslangen Beziehung. Frankfurt a. M. 2005, S. 37-64.

Schlientz, Gisela : Nachwort. In: George Sand: Lelia. Nachwort von Gisela Schlientz. Aus dem Französischen neu übertragen von Heidrun Hemje-Oltmanns. München 1993, S. 347-363

Schlientz, Gisela: Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand. München 1989.

Schmid, Pia: Die Freundinnen Rahel Levin Varnhagen und Pauline Wiesel. Zum Freundschaftskult im deutschen Bildungsbürgertum. In: Eva Labouvie (Hrsg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln 2009, S.101-120.

Schmidt, Sabine: Das domestizierte Subjekt. Subjektkonstitution und Genderdiskurs in ausgewählten Werken Adalbert Stifters. St. Ingbert 2004.

Schmiedt, Helmut: Liebe, Ehe, Ehebruch. Ein Spannungsfeld in deutscher Prosa. Opladen 1993.

Schmidt-Denter, Ulrich: Soziale Beziehungen im Lebenslauf. Lehrbuch der sozialen Entwicklung. Weinheim, Basel 2005.

Schneider, Ulrike; Helga Völkening, Daniel Vorpahl (Hrsg.): Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in ihren soziokulturellen Kontexten. Frankfurt a. M. 2015, S. 137-157.

Schreinert, Kurt: Benedikte Naubert. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des historischen Romans in Deutschland. Berlin 1941. (Germanische Studien ; 230)

Schrick, Annegret: Jane Austen und die weibliche Modellbiographie des 18. Jahrhunderts. Eine strukturelle und ideologiekritische Untersuchung der Zentralfigur bei Jane Austen. Trier 1986.

Schulz, Genia: Medea. Zu einem Motiv im Werk Heiner Müllers. In: Renate Berger, Inge Stephan (Hrsg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln, Wien, 1987. S. 241- 264.

Schulz, Gerhard: Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration 1806-1830. In: Helmut de Boor [Begr.]: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 7.2. München 1989.

Signori, Gabriela: Geschwister: Metapher und Wirklichkeit in der spätmittelalterlichen Denk- und Lebenswelt. In: Historical Social Research, Vol. 30, No 3 (2005), S. 15-30.

Simmel, Monika: Erziehung zum Weibe. Mädchenbildung im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M., New York, 1980.

Sohni, Hans: (Hrsg.): Geschwisterlichkeit. Horizontale Beziehungen in Psychotherapie und Gesellschaft. Göttingen 1999.

Sophokles: Antigone. Griechisch – deutsch. Übersetzt von Wilhelm Willige, überarbeitet von Karl Bazer, mit einem neuen Anhang hrsg. von Bernhard Zimmermann. Zürich 1995, Vers 909-912.

Sørensen, Bengt Algot; Bengt Algot : Herrschaft und Zärtlichkeit .Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert, München 1984.

Stafford, William: English Feminists and their Opponents in the 1790s: Unsex'd and Proper Females. Manchester 2002.

Stephan, Inge: <Bilder und immer wieder Bilder>… Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur. In: Inge Stephan, Sigrid Weigel: Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Berlin 1983, S. 15-34.

Steffen, Konrad. Nachwort des Herausgebers: Zwei Schwestern. In: Adalbert Stifter: Gesammelte Werke in vierzehn Bänden. Hrsg. von Konrad Steffen. Basel und Stuttgart 1962-1972, Bd. 3 Studien III, Basel 1963, S. 455-460

Steiner, George: Die Antigonen. Geschichte und Gegenwart eines Mythos. München, Wien 1988.

Sulloway, Frank: Der Rebell der Familie, Berlin 1997.

Tanner, Tony: Appendix. Original Penguin Classics Introduction, In: Jane Austen: Sense and sensibility. London 2008, S. 355-383.

Titzmann, Michael: Literarische Strukturen und kulturelles Wissen. Das Beispiel inzestuöser Situationen in der Erzählliteratur der Goethezeit und ihrer Funktionen im Denksystem der Epoche. In: Jörg Schönert (Hrsg.): Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770-1920. Tübingen 1991. S. 229-281.

Toman, Walter: Familienkonstellationen. Ihr Einfluss auf den Menschen München 2002. König stellt hingegen keine signifikante Zusammenhänge, vgl. Karl König: Brothers and Sisters. A Study in Child Psychology. New York 1963.

Tönnesen, Cornelia: „Überhaupt hat sie eine kecke, ungezügelte Phantasie". Luise Mühlbach (1814-1873). In: Karin Tebben (Hrsg.): Beruf Schriftstellerin: schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert. Göttingen 1998, S. 215-243 .

Tönnesen, Cornelia: Die Vormärz-Autorin Luise Mühlbach. Vom sozialkritischen Frühwerk zum historischen Roman. Mit einem Anhang unbekannter Briefe an Gustav Kühne. Neuss 1997 (zugl. Düsseldorf Diss.), (Autorinnen-Profile ; 1)

Ussel, Jos van: Geschichte der Sexualunterdrückung. Reinbek bei Hamburg 1970.

Vahsen, Mechthilde: Die Politisierung des weiblichen Subjekts. Deutsche Romanautorinnen und die Französische Revolution 1790-1820. Berlin 2000. Zugl.: Paderborn, Univ., Diss., 1999. (Philologische Studien und Quellen; 162))

Vielhauer, Inge: Bruder und Schwester. Untersuchungen und Betrachtungen zu einem Urmotiv zwischenmenschlicher Beziehungen. Bonn 1979.

Vorpahl, Daniel: Geschwisterlichkeit als sozialethische Matrix des Volkes Israels: In: Schneider, Völkening, ders.: Zwischen Ideal und Ambivalenz. Frankfurt am Main, Wien. 2015. S. 85-103

Vorpahl, Jenny: „Hiermit Gott befohlen und seyd hübsch alle, ihr viere brüderlich, ihr zwei schwesterlich, getreu" – Die Darstellung von Geschwisterbeziehungen in den Kinder- und Hausmärchen in ihrem soziokulturellen Kontext. In: Ulrike Schneider, Helga Völkening,

Daniel Vorpahl (Hrsg.): Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in ihren soziokulturellen Kontexten. Frankfurt a. M. 2015, S. 179-207.

Völkening, Helga: „Dann sei dir darüber im Klaren, daß du auch ein Bruder bist“. Prämissen, Implikationen und Funktionen geschwisterbezogener Terminologie, Rezeption und Metaphorik – Versuch einer disziplinübergreifenden Systematisierung. In: Ulrike Schneider, Helga Völkening, Daniel Vorpahl (Hrsg.): Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in ihren soziokulturellen Kontexten. Frankfurt a. M. 2015, S. 15-64

Völkening, Helga: Themen, Kontexte und Perspektiven sozial- und individualpsychologischer Geschwisterforschung – Ein Überblick. In: Ulrike Schneider, dies., Daniel Vorpahl (Hrsg.): Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in ihren soziokulturellen Kontexten. Frankfurt a.M. 2015, S. 65-82.

Wägenbaur, Birgit: Pathologie der Liebe. Literarische Weiblichkeitsentwürfe um 1800. Berlin 1996.
Weigel, Sigrid: Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte der weiblichen Praxis. In: Inge Stephan, Sigrid Weigel *(*Hrsg.): Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Wissenschaft. Hamburg 1988, S. 83-137.
Weigel, Sigrid: Die geopferte Heldin und das Opfer als Heldin. Zum Entwurf der weiblichen Helden in der Literatur von Männern und Frauen. In: Inge Stephan, Sigrid Weigel *(*Hrsg.): Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Wissenschaft. Hamburg 1988, S. 138-152.

Weigel, Sigrid: Pathos - Passion – Gefühl. Schauplätze affekttheoretischer Verhandlungen in Kultur- und Wissenschaftsgeschichte. In: Dies: Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin, München 2004.

Wenzel, Stefanie: Das Motiv der feindlichen Brüder im Drama des Sturm und Drang. Frankfurt a. M. 1993.

Weymarn-Goldschmidt, Denise von: Adlige Geschwisterbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert. Theorie und gelebte Praxis. In: Ulrike Schneider, Helga Völkening, Daniel Vorpahl (Hrsg.): Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in ihren soziokulturellen Kontexten. Frankfurt a. M. 2015, S. 159-175.

Wodiczka, Ursula: Das Motiv der Stiefmutter in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, Dipl.-Arbeit, Wien 1992.

Wöbkemeier, Rita: Erzählte Krankheit. Medizinische und literarische Phantasien um 1800. Stuttgart 1990.
Wünsch, Marianne: Normenkonflikt zwischen Natur und Kultur. Zur Interpretation von Stifters Erzählung Der Hochwald, In: Hartmut Laufhütte und Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler. Tübingen 1996, S. 311-334.

Würzbach, Natascha: Zweihundert Jahre Ringen mit der perfekten Mutter. In: Renate Möhrmann (Hrsg.): Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur. Stuttgart, Weimar 1996, S. 295-314.

Zimmermann, Christian; Nina Zimmermann (Hrsg.): Familiengeschichten. Biographie und familiärer Kontext seit dem 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2008.

Zimmermann, Christian; Nina Zimmermann: Familiengeschichten – Familienstrukturen in biographischen Texten: zur Einführung. In: Christian Zimmermann, Nina Zimmermann (Hrsg.): Familiengeschichten. Biographie und familiärer Kontext seit dem 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2008. S. 7-28.

Internetquellen
Jenny von Droste zu Hülshoff, verh. von Laßberg (1795-1859)
http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/jenny-von-droste-huelshoff/.
Letzter Zugriff am 30.09.2015.

7. Anhang

7.1 Kurzfassung

Hauptziel der Arbeit ist die Untersuchung der literarischen Darstellung der Schwesternbeziehung in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Die Schwesternbeziehung wird im Kontext der zeitgenössischen Familien-, Geschwister- und Geschlechterdiskurse sowie der naturwissenschaftlichen Theorien untersucht. Die Gespaltenheit des Frauenbildes sowie die Etablierung der Geschlechtscharaktere im 19. Jahrhundert spiegeln sich in den ungleichen Schwesternfiguren wider.

Die Arbeit fokussiert sich auf die ungleichen Schwesternpaare der deutschen und österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts und untersucht die Werke der kanonisierten Autoren und Autorinnen wie Adalbert Stifter, Heinrich Laube, Achim von Arnim, Anette von Droste-Hülshoff, Marie Ebner von Eschenbach sowie die vergessenen Texte der weiblichen Autorinnen wie Caroline de la Motte Fouqué, Ida Hahn-Hahn und Luise Mühlbach. Es werden auch wichtige Schwesterntexte der englischen und französischen Literatur dieser Epoche wie *Sense and Sensibility* von Jane Austen und *Lelia* von George Sand untersucht.

Darüber hinaus werden in der Arbeit die biblischen, mythischen und märchenhaften Schwesternkonstellationen als Vorbilder der untersuchten Schwesternpaare analysiert.

In diesen Leitbildern stehen die Konflikte und die Rivalität der kontrastiven Schwestern im Vordergrund. In der Aufklärungszeit wird jedoch auf die Schwesternfiguren das Gebot der Harmonie, Solidarität und Zusammenhaltes herangetragen. In der Literatur des 19. Jahrhunderts wird einerseits zumeist eine innige Bindung der Schwestern, die stark und zwillingshaft aneinander gebunden sind, dargestellt, andererseits verfestigt sich in den Schwesternfiguren eine strikte äußerliche und charakterliche Antithetik.

Die ungleichen Schwesternfiguren werden im 19. Jahrhundert zu den Repräsentantinnen der widersprüchlichen Prinzipien wie Rationalität und Emotionalität, Keuschheit versus Sinnlichkeit, das Gute contra das Böse. Anhand ausgewählter Romane und Erzählungen der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts werden drei Modelle der ungleichen Schwestern und die typischen Handlungsschemata: Verstand und Gefühl, Madonna und Magdalena, die gute und die böse Schwester untersucht.

Die kontrastierenden Schwestern stehen am Scheideweg und wählen mit ihren gegensätzlichen Prinzipien völlig verschiedene Lebenswege aus, andererseits wird seitens der anderen Figuren, insbesondere der männlichen Protagonisten, zwischen den Schwestern als Repräsentantinnen der gegensätzlichen Maximen gewählt. Die untersuchten Texte schildern somit die Wahl der Schwestern sowie die Wahl zwischen den Schwestern.

7.2 Abstract

The goal of this dissertation is to explore literary representations of sister relationship in the nineteenth century in the context of changing family role models and the development of a bourgeois family.

This study focuses on dissimilar sisterly pairs in nineteenth century German and Austrian literature and discusses works of canonical authors such as Adalbert Stifter, Heinrich Laube, Anette von Droste-Hülshoff, Marie Ebner von Eschenbach, as well as forgotten texts of female authors such as Caroline de la Motte Fouqué, Caroline Pichler, Ida Hahn-Hahn, Luise Mühlbach. Significant English and French novels of this period such as *Sense and Sensibility* by Jane Austen and *Lelia* by George Sand are also analyzed.

The sister relationship is investigated in the context of social discourses over the family and sibling, sexes and the role of woman as well as the natural sciences.

The contrasting sisters symbolize progressive and conservative tendencies of the nineteenth century. Furthermore, the dissimilar sisters reflect an image of woman split into saint and whore, as well as encompass characteristic traits of both sexes.

The biblical, mythical and fairy-tale role models of sisterly constellations influenced the portrayal of sister heroines within the nineteenth century. Although these role models contain conflicts and rivalry, from the Enlightenment sisters are obliged to solidarity and harmony. On the one hand the nineteenth century literature portrays deep relationship between sisters, on the other hand, strict antithesis of characters and external appearances are also typical.

In the eighteenth century sister heroines showed harmony of like-thinking women, whereas in the nineteenth century contrasting sisterly pairs represent conflicting principles, such as rationality versus emotionality, modesty and chastity versus sensuality, good versus evil. Based on selected novels and stories, three models of contrasting sisters are explored: Sense and Sensibility, the Madonna and Magdalena, and a good and an evil sister.

The contrasting sisters stand at the crossroads and choose their paths and differing lifestyles according to their differing principles and values. However, it is not only the choice that the sisters make. The choice is also between the sisters as the representatives of different principles, choice that is made by a hero and other characters. The profound analysis of the nineteenth century literature presents the choice of sisters as well as the choice between the sisters.

7.3 Lebenslauf

Anna Głowacka

Ausbildung:

Seit Oktober 2009
Doktoratsstudium Deutsche Philologie an der Universität Wien

Oktober 2005–Juni 2008
Lehramtsstudium für Deutsch an der Universität Gdańsk (Polen)

Oktober 1999–Juni 2004
Studium der Klassischen Philologie an der Nikolaus-Kopernikus-Universität in Toruń

Beruflicher Werdegang:

2009-2013
Polnische Akademie der Wissenschaften – Wissenschaftliches Zentrum in Wien

2006–2009

Öffentliche Woiwodschaftbibliothek-Kopernikus Bücherei in Toruń

2004-2006

Latein- und Deutschlehrerin an den Gymnasien

Stipendien:

Herder-Stipendium der Alfred Toepfer Stiftung (2014)
Forschungsstipendium in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel (2013)

Publikationen:

Schwestern am Scheideweg - Zur Schwesternbeziehung in der Literatur der Restaurationszeit. In: Ulrike Schneider, Helga Völkening, Daniel Vorpahl (Hrsg.): Zwischen Ideal und Ambivalenz. Geschwisterbeziehungen in ihren soziokulturellen Kontexten. Frankfurt a. M. 2015, S. 209-220.

Sense and Sensibility im deutschsprachigen Roman. Das Schwesternmotiv in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Jahrbuch des Wissenschaftlichen Zentrums der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Wien. Bd. 3 2010-2012. Wien 2012, S. 389-401.

Tetmajer, Kazimierz. In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950 hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 65. Lieferung: Télfy Iván – Töply Robert. Wien 2014.

Festvortrag anlässlich der Eröffnung der Bibliothek. In: Jahrbuch des Wissenschaftlichen Zentrums der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Wien. Bd. 2. Wien 2011, S. 23-26.

Listopadowa konferencja popularnonaukowa Samuel Bogumił Linde z Torunia i jego dzieło. In: Folia Toruniensia 8 (2008), S. 171-175.