

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Lesen und Schreiben im Zeichen von und gegen Hysterie bei
Colette, Mela Hartwig und Joe Lederer

verfasst von | submitted by
Mirjam Fukac BEd

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 199 506 509 02

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach
Deutsch Unterrichtsfach Französisch

Betreut von | Supervisor:

Dr. Szilvia Gellai

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit setzt sich mit der Bedeutung der Kulturtechniken Lesen und Schreiben im Kontext der kulturellen Narration der Hysterie auseinander. Als Ausgangspunkt der Analyse dient Schneiders Theorie hinsichtlich des weiblich konnotierten Lektüremythos des 19. Jahrhunderts, demzufolge übermäßiger Bücherkonsum bei Frauen zu Hysterie führe. Anhand von ausgewählten Werken der Autorinnen Colette, Mela Hartwig und Joe Lederer fragt die Arbeit danach, inwieweit sein auf das letzte Jahrhundert bezogener Ansatz noch Gültigkeit für die behandelten Werke Anfang des 20. Jahrhunderts besitzt und ob geschlechterspezifische Stereotype durch gewisse Lesegewohnheiten der Protagonistinnen reproduziert werden können. Die Untersuchung kommt zu einer differenzierten These: Während unkritische Lektüre und Ausdrucksdefizite bei gewissen Hauptfiguren hysterische Zeichen zu fixieren scheinen, stellt das Schreiben einen gegenläufigen schöpferischen Akt dar, der potentiell dazu beiträgt, sich von hysterischen Zuschreibungen zu distanzieren. Reflexive Lese- und Schreibgewohnheiten können von einzelnen Protagonistinnen tatsächlich als subversive Strategie fruchtbar gemacht werden, um weiblich codierte Rollenbilder infrage zu stellen und zu unterlaufen.

Inhaltsverzeichnis

Abstract	2
1. Einleitung	5
2. Das Phänomen der Hysterie um die Jahrhundertwende	10
2.1. Das weiblich konnotierte Krankheitsbild der Hysterie	10
2.2. Kritische Stimmen: Der Hysteriediskurs im historischen Wandel	14
2.3. Epoche der Nervosität: Neurasthenie und Hysterie im Vergleich	19
2.4. Einflüsse von Kulturtechniken auf den Prozess der Hysterisierung der Frau	22
3. Hysterische Zeichen und Spuren im Text	28
3.1. Der weibliche Körper zwischen somatischen und psychischen Pathologien	28
3.2. Von hysterischen Zeichen bis zu Choreographien der Hysterie	33
3.3. talking cur(s)e: Pervertierung der Psychoanalyse in <i>Das Verbrechen</i>	38
3.4. <i>Die Hexe</i> : Eine Hysterikerin?	42
3.5. ‚Nervöse‘ Männer	47
4. Die Kulturtechnik des Lesens bei Colette, Hartwig und Lederer	50
4.1. Erziehung der Protagonistinnen	50
4.2. Gefährliches Lesen: Der Lektüremythos im Fokus	54
4.3. ‚Gegen den Strich lesen‘: Von unangemessenen und verbotenen Lektüren	61
4.4. Theater und Schauspielerei im Zeichen von Hysterie	66
5. Die Kulturtechnik des Schreibens bei Colette, Hartwig und Lederer	69
5.1. Techniken des (Ab)Schreibens	69
5.2. Ausdrucksdefizite: Wenn die Worte fehlen	73
5.3. Der Schreibakt als Methode der Psychohygiene	76
6. Abwehrstrategien gegen Hysterie	80
6.1. Emanzipation durch Schreiben und Lesen	80
6.2. Subversion der Geschlechter als Abwehr gegen Hysterie?	85
6.3. Die Suche der Protagonistinnen nach einem <i>Room of One's Own</i>	91
7. Entwürfe eines <i>Room of One's Own</i> der Autorinnen	97

7.1. Colette	97
7.2. Mela Hartwig und Joe Lederer	100
8. Résumé	104
9. Bibliographie	109

1. Einleitung

Lock up your libraries if you like;
but there is no gate, no lock, no bolt,
that you can set upon the freedom of my mind.¹

So formuliert Virginia Woolf eines der Leitmotive in ihrem Essay *A Room of One's Own*, in dem sie weibliches Schreiben und die damit verbundenen Widerstände reflektiert, denen schreibende Frauen lange Zeit ausgesetzt waren. Dies betrifft auch die drei im frühen 20. Jahrhundert tätigen Autorinnen, Colette, Mela Hartwig und Joe Lederer, auf die ich den Fokus in meiner Masterarbeit lege und die sich in ihren Werken mit weiblichen Identitätsentwürfen auseinandersetzen. Ihr schriftstellerischer Werdegang wurde durch patriarchale Strukturen stark beeinflusst: Die Österreicherin Mela Hartwig wurde erst nach langen Mühen und auf Empfehlungen von Alfred Döblin und anderen beim Zsolnay-Verlag als erste österreichische Autorin unter Vertrag genommen.² Colette und Lederer schreiben zu Beginn vor allem für Männer: Joe Lederer arbeitet als Privatsekretärin beim Schriftsteller Balder Olden, mit dem sie auch ein Verhältnis hat.³ Colette schreibt für ihren Gatten Willy über ihre Kindheitserinnerungen im Rahmen der Claudine-Romanreihe, die er als sein Werk ausgibt⁴ und mit der er große Erfolge feiert. Colette avanciert nach der Scheidung von ihrem ersten Ehemann zu einer der bedeutendsten französischen Schriftstellerinnen, die ein halbes Jahrhundert erfolgreich publiziert. Mela Hartwig und Joe Lederer, die vor allem in den 1920er und frühen 1930er Jahren schriftstellerisch tätig waren, werden hingegen im Dritten Reich aufgrund ihrer jüdischen Herkunft vom literarischen Markt verdrängt und können nach Ende des zweiten Weltkriegs und ihrer Rückkehr aus dem Exil nicht mehr an frühere Erfolge anknüpfen. Die beiden Österreicherinnen scheinen zum Teil in Vergessenheit geraten zu sein, werden tatsächlich kaum noch rezipiert, wobei man in den letzten Jahren zumindest an Hartwig in der Literaturwissenschaft vermehrtes Interesse feststellen kann.

Ein systematischer Vergleich der Autorinnen und ihrer Werke ist ausständig, wenngleich die drei Schriftstellerinnen bereits punktuell miteinander in Verbindung gebracht wurden:

¹ Woolf, Virginia: *A Room of One's Own*. Chicago: Prakash Books 2016, S. 36.

² Vgl. Hall, Murray G.: *Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil*. Band 45. Berlin/Boston: De Gruyter 1994, S. 175.

³ Vgl. Vollmer, Hartmut: Nachwort. In: Lederer, Joe: *Das Mädchen George*. Hamburg: Igel 2008, S. 164.

⁴ Vgl. Schechner, Stephanie: *A Delicate Balance. Becoming a Woman and a Writer in Colette's Claudine à l'école and La Maison de Claudine*. In: *Dalhousie French Studies* Nr. 67 (2004), S. 75.

Joe Lederer wurde laut Wall nach Erscheinen ihres Erstlingswerks als „deutsche Colette“⁵ bezeichnet. Auch Heidegger betont das Psychologisieren der (weiblichen) Figuren sowie die autobiographische Prägung als Parallelen bei Lederer und Colette.⁶ Meisenbichler macht wiederum auf die Konvergenzen in den „Schilderungen zur ‚Neuen Frau‘ in der Angestelltenkultur der Ersten Republik“⁷ bei Lederer und Hartwig aufmerksam. Nicht zuletzt heben Gisbertz/Meinek/Neu-Wendel drei zentrale Parallelen in den Werken von Hartwig und Colette hervor, welche die Erfahrung patriarchaler Hegemonie, die fehlende weibliche Schreibtradition und die Suche nach neuen Identitäten sowie deren Konstruktion umfassen.⁸ Während die Literaturwissenschaft gewisse Schnittpunkte in der schriftstellerischen Arbeit der Autorinnen erst andeutet, setzt sich die folgende Masterarbeit zum Ziel, diese umfassender zu beleuchten. Die Arbeit möchte dabei in Erinnerung rufen, dass schreibende Frauen zur damaligen Zeit nicht die gleichen strukturellen Voraussetzungen für eine schriftstellerische Tätigkeit wie Männer haben, wie auch Virginia Woolf erklärt: Woolf weist zum einen auf das Fehlen schriftstellerischer Tradition von Autorinnen⁹ hin und erklärt zum anderen die Notwendigkeit gewisser Ressourcen: „A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction.“¹⁰ Dementsprechend überrascht es nicht, dass in den Werken von Colette, Hartwig und Lederer tatsächlich häusliche und finanzielle (Un)-Abhängigkeit ein rekurrentes Motiv bilden. Das Spannungsfeld zwischen patriarchaler Hegemonie und Emanzipation offenbart sich aber vor allem in den Gebrauchsweisen der Kulturtechniken ‚Lesen‘ und ‚Schreiben‘. Es soll daher untersucht werden, wie sich lesende und schreibende Protagonistinnen selbst entwerfen und erfinden, welche Rollen die Figuren sowie die dahinterstehenden Schöpferinnen einnehmen. Hysterie stellt eine Spur dar, der nachgegangen werden soll und mit welcher das Lesen und Schreiben der Hauptfiguren in einen historischen Kontext eingebettet und gedeutet werden kann, auch wenn sie keinesfalls als einzige und undifferenzierte Interpretationsfolie für die Analyse der behandelten Primärtexte dienen soll.

⁵ Vgl. Wall, Renate: Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen im Exil 1933-1945. Gießen: Haland und Wirth 2004, S. 252, zit. nach: Fast, Evelyn: Das Frauenbild in der Literatur der 1920er Jahre. Die „Neue Frau“ bei Irmgard Keun, Marieluise Fleißer und Mela Hartwig. Hamburg: Diplomica 2015, S. 39.

⁶ Vgl. Heidegger, Gabriele: Joe Lederer. Eine Monographie. Dipl.-Arb. der Univ. Wien 1998, S. 38.

⁷ Meisenbichler, Gernot Gottlieb: Zwischen Autonomie und Abhängigkeit. Möglichkeiten und Grenzen der „Neuen Frau“ in ausgewählten Romanen Wiener Autorinnen der Ersten Republik, Diss. der Karl-Franzens Univ. Graz 2020, S. 183.

⁸ Vgl. Gisbertz, Anna-Katharina/Meineke, Eva/Neu-Wendel, Stephanie: Creazione e (ri-)nascita del soggetto femminile. CoSMo, Nr. 21 (2022), S.73.

⁹ Vgl. Woolf 2016, S.14.

¹⁰ Ebd. S. 5.

Hysterie ist ein ausgesprochen komplexes Phänomen, das verschiedene Diskurse in der Medizin bis hin zu Literatur und Kunst beherrschte. Sie wurde im 19. Jahrhundert als Krankheitsbild beschrieben, vor allem durch die Schriften des französischen Arztes Jean-Martin Charcot an der Pariser Salpêtrière bekannt gemacht, und galt als ‚gegenderter‘ medizinischer Befund. Im Laufe des Jahrhunderts wurden vorrangig Frauen als Hysterikerinnen diagnostiziert. Sigmund Freud und Josef Breuer entwickelten den medizinischen Hysteriediskurs weiter. Wenngleich der medizinische Befund nach Ende des ersten Weltkriegs zunehmend an Bedeutung verlor, bleibt Hysterie ein konzeptioneller Bezugspunkt der Psychoanalyse, der weit bis ins 20. Jahrhundert seine Relevanz behält. Die Hysterie als weiblich konnotierte Psychoneurose erweist sich im Allgemeinen als nicht unproblematisch, weshalb vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kritische Stimmen auf den konstruierten und performativen Charakter der Hysterie hinweisen. Foucault erklärt das Phänomen der „Hysterisierung der Frau“¹¹ als eine gesellschaftliche Entwicklung im Kontext des damaligen zeitgenössischen Sexualitätsdiskurses. Showalter beschreibt die Hysterie als eine kulturelle Narration, die sie mit anderen Hysterie-Epidemien der Geschichte als ‚Hystorien‘ bezeichnet.¹² Hysterie etabliert sich somit als wiederkehrendes Motiv in Kunst und Literatur. Schneider bezieht sich implizit auf den Lektüremythos des 19. Jahrhunderts, der den schädlichen Einfluss weiblicher Lektüregewohnheit propagierte. Er nutzt ihn als Ausgangspunkt seiner These, dass durch bestimmte Lektüre den Leserinnen hysterische Zeichen induziert bzw. Frauen hysterische Zuschreibungen durch männlich geprägte Lektürepolitik im 19. Jahrhundert systematisch zugewiesen wurden.¹³ In meiner Arbeit soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit das Lesen womöglich ‚hysterische Zeichen‘ nach Schneider fixieren kann und die Einflüsse der Lektüre-Anweisungen des 19. Jahrhunderts noch auf die Lesegewohnheiten der Figuren in den Werken von Colette, Hartwig und Lederer nachwirken. Die Protagonistinnen der drei Schriftstellerinnen möchte ich nicht als Hysterikerinnen klassifizieren, weil Hysterie in der vorliegenden Arbeit nicht vorrangig als Krankheit begriffen wird, sondern sie wird als kulturelle Narration untersucht und es wird eruiert, wie diese Einfluss auf die Selbstentwürfe von Frauen in den behandelten Werken nimmt.

¹¹ Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen. Band 1. Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 175.

¹² Vgl. Showalter, Elaine: Hystorien. Hysterische Epidemien im Zeitalter der Medien. Übers. von Anke Caroline Burger. Berlin: Berlin Verl. 1997, S. 14.

¹³ Vgl. Schneider, Manfred: Hysterie als Gesamtkunstwerk. Aufstieg und Verfall einer Semiotik der Weiblichkeit. In: Merkur Nr. 39(9) (1985), S. 881–882.

Des Weiteren wird nach möglichen Verbindungen zwischen den Kulturtechniken des Lesens und Schreibens gesucht. Denn das Schreiben könnte das Potential haben, eine gegenläufige schöpferische Strategie darzustellen, denn laut Showalter seien „Frauen, die über Hysterie schreiben [...], damit genau das Gegenteil der zum Schweigen gebrachten Hysterikerinnen, die nicht anders können, als ihren Protest oder ihre Sehnsüchte durch den Körper auszudrücken.“¹⁴ Dementsprechend möchte ich auch die Schreibgewohnheiten der Hauptfiguren in den Blick nehmen, die es unter gewissen Umständen erlauben, sich von hysterischen Zuschreibungen zu emanzipieren, wie es Showalter andeutet. Aus diesen Überlegungen heraus stellt sich die Masterarbeit folgende Leitfragen:

- Welche Bedeutung haben die Kulturtechniken Lesen und Schreiben für die Figuren bei Colette, Mela Hartwig und Joe Lederer?
- Wie manifestiert sich das kulturell tradierte Phänomen der Hysterie in der Lektüre der Protagonistinnen?
- Inwieweit kann man sich von hysterischen Zuschreibungen durch Schreibakte lösen?

Um auf diese Fragen Antworten zu finden, dienen mir die bereits erwähnten Referenzen von Woolf über Schneider bis hin zu Showalter als theoretisches Fundament. Die Arbeit untersucht exemplarisch sechs repräsentative Werke der drei Autorinnen, deren Veröffentlichungszeitraum sich von 1900 bis 1930 erstreckt. Dies ermöglicht einen diachronen Vergleich und soll zeigen, wie sich die Spur der Hysterie im Laufe der Jahrzehnte entwickelt. Zu den Primärtexten zählen Colettes Roman *La Vagabonde*¹⁵ (1910) und der erste Roman der Claudine-Reihe *Claudine à l'école*¹⁶ (1900), wobei dieser mit dem zwei Jahrzehnte später erschienen *La Maison de Claudine*¹⁷ (1922) punktuell verglichen werden soll, der laut Schechner für die Deutung des ersteren zentral ist.¹⁸ Weiters gehören zum Textkorpus Hartwigs Novellen *Das Verbrechen*¹⁹ und *Die Hexe*²⁰ aus dem Band *Ekstasen* (1928) sowie Lederers Romane *Das Mädchen George*²¹ (1928) und

¹⁴ Ebd., S. 136.

¹⁵ Der Text wird im Folgenden unter der Sigle V nach der Ausgabe zitiert: Colette: *La Vagabonde*. Paris: Librairie Générale Française 1990.

¹⁶ Der Text wird im Folgenden unter der Sigle CE nach der Ausgabe zitiert. Colette et Willy: *Claudine à l'école*. Paris: Albin Michel 2018.

¹⁷ Colette: *La Maison de Claudine*. Salt Lake City: Project Gutenberg 2004.

¹⁸ Vgl. Schechner 2004, S. 76.

¹⁹ Der Text wird im Folgenden unter der Sigle DV nach der Ausgabe zitiert: Hartwig, Mela: *Das Verbrechen*. In: Dies.: *Ekstasen*. Novellen. Frankfurt a. M.: Ullstein 1992, S. 209–245.

²⁰ Der Text wird im Folgenden unter der Sigle H nach der Ausgabe zitiert: Dies.: *Die Hexe*. In: Ebd., S. 7–54.

²¹ Der Text wird im Folgenden unter der Sigle MG nach der Ausgabe zitiert: Lederer, Joe: *Das Mädchen George*. Hamburg: Igel 2008.

*Musik der Nacht*²² (1930). Anhand der Primärtexte sollen folgende Thesen verifiziert werden:

These 1: Weibliche Figuren, welche sich nicht oder nur mangelhaft selbst ausdrücken können, verstummen und der weibliche Körper wird zur Projektionsfläche für hysterische Zeichen.

These 2: Protagonistinnen, die sowohl weiblich als auch männlich codierte Verhaltensmuster aufweisen, lesen sowie schreiben reflexiv und können sich somit gegen Hysterie beweisen.

These 3: Die Hauptfiguren zwischen Hysterie (vgl. These 1) und Emanzipation hysterisch induzierter Zeichen (vgl. These 2) spiegeln Krisen und literarische Selbstentwürfe der Autorinnen wider.

Am Beginn der Arbeit soll ein Abriss des Hysteriediskurses helfen, die verschiedenen Ebenen der Diskurse herauszuarbeiten, angefangen mit dem medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts über die Konvergenzen zwischen Hysterie- und Neurastheniediskursen bis hin zu kritischen Perspektiven, unter anderem in feministischen Ansätzen, die das Phänomen der Hysterie als gegenderte kulturelle Narration fassen. Nicht zuletzt soll im Kapitel 2.4. der methodische Ansatz, auf dessen Basis die Primärtexte analysiert werden, ausführlich erläutert werden. Im zweiten Teil der Arbeit liegt der Fokus auf der Suche nach hysterischen Spuren bzw. Zeichen in den behandelten Werken: Hierbei möchte ich anhand der Hauptfiguren zeigen, dass somatische und psychische Pathologien oft ineinander übergehen. Zudem sollen hysterische Choreographien sowie das Motiv der Hexe im Zusammenhang mit Hysterie beleuchtet werden. Ein besonderes Augenmerk soll auf der Novelle *Das Verbrechen* liegen, da Hartwig hier konkret den psychoanalytischen Zugang zu weiblich konnotierten psychischen Pathologien kritisch darstellt. In einem kompakten Exkurs in Kapitel 3.5. wird veranschaulicht, wie das Motiv der hysterischen Frau gegen jenes des nervösen Mannes, das sowohl bei Colette als auch bei Hartwig und Lederer auftaucht, kontrastiert. Im dritten Teil wird die Kulturtechnik Lesen aufgerollt: Zum einen soll demonstriert werden, wie der kontrollierte Zugang zu Lektüre in Erziehung und (Aus)Bildung und der Einfluss unkontrollierter, privater Lektüre der jungen Frauen divergieren. Zudem wird die Rolle des Theaters bzw. der Schauspielerei in einigen Texten im Zusammenhang mit dem Motiv der Hysterie thematisiert. Im vierten Part werden die Schreibgewohnheiten der Protagonistinnen unter die Lupe genommen: von fehlenden Ausdrucksmöglichkeiten über den vom gewählten Medium abhängigen Schreibakt bis hin

²² Der Text wird im Folgenden unter der Sigle *MN* nach der Ausgabe zitiert: Dies.: *Musik der Nacht*. Berlin: Universitas 1930.

zum therapeutischen Schreiben von Briefen und Tagebüchern. Im fünften Kapitel werden mögliche Abwehrstrategien gegen Hysterisierung bzw. hysterische Zuschreibungen behandelt: Ich möchte die Fragen beantworten, welches Potential die Strategien Subversion der Geschlechter und Emanzipation durch reflexives Lesen und Schreiben haben, und welche der Hauptfiguren es vermögen, sich am Ende selbst zu entfalten. Im letzten Kapitel wird analysiert, ob sich die Identitätssuche und -konstruktionen der Autorinnen auch in ihren Protagonistinnen widerzuspiegeln scheinen, wie sie Krisen begegnen und welcher Weg sie zu einem *room of one's own* führt. Dafür strebe ich jedoch keine biographistische Argumentation an, sondern werde lediglich die Texte hinsichtlich des biographischen Hintergrundes kontextualisieren.

2. Das Phänomen der Hysterie um die Jahrhundertwende

2.1. Das weiblich konnotierte Krankheitsbild der Hysterie

In der griechischen Antike wurde die Hysterie erstmals als Krankheitsbild beschrieben; die Verbreitung der Hysterie als medizinischer Befund erreicht ihren Höhepunkt im 19. Jahrhundert, wo die Häufigkeit der Diagnose fast epidemische Ausmaße annimmt. Tatsächlich bleibt die Pathologie der Hysterie in der damals zeitgenössischen Forschung zumeist recht vage, weil eine Vielzahl von unterschiedlichsten Symptomen der Krankheit zugerechnet wurden. Deshalb verwundert es nicht, dass Hysterie in der Medizin an wenigen Stellen konkret definiert und kaum von anderen Neurosen eindeutig abgegrenzt wird. Selbst nach mehreren Jahrzehnten Forschung findet man zum Beispiel in Dornblüths Lehrbuch *Die Psychoneurosen* (1911) für Studierende und Ärzte keine klar differenzierte Definition, da Hysterie nur kontrastiv im Vergleich zur Neurasthenie, die wir im übernächsten Kapitel streifen werden, definiert wird.²³ In dieser Untersuchung stütze ich mich daher auf keine medizinische Definition, sondern bediene mich Showalters kritischer Annäherung an das Krankheitsbild der Hysterie. Sie nennt ein ganzes Sammelsurium an Symptomen, die der Hysterie zugerechnet werden: „Hysterie hat als Bezeichnung für so ein umfassendes Feld wechselnder Verhaltensweisen und Symptome gedient — für Hinken, Lähmungen, Krämpfe, Husten, Sprachstörungen, Kopfschmerzen, Depressionen, Schlaflosigkeit, Erschöpfung, Essstörungen.“²⁴ Daran lässt sich ablesen, dass somatische und psychische Symptome im medizinischen Befund der Hysterie ineinander übergehen.

²³ Vgl. Dornblüth, Otto: *Die Psychoneurosen. Neurasthenie, Hysterie und Psychasthenie. Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte.* Berlin/Boston: De Gruyter 2021 [Leipzig: Veit & Comp. 1911], S. 232–233.

²⁴ Showalter 1997, S. 26.

Charcot, ein Pionier in der Hystrieforschung des 19. Jahrhunderts, legt ein besonderes Augenmerk auf *la grande hystérie*, die mit hysterischen Anfällen einhergeht. Diese wurden an der Salpêtrière zur Schau gestellt, indem die Patientinnen unter Hypnose Anfälle vollführten. Den hysterischen Fall kann man in vier Phasen einteilen, die Bronfen nach dem Modell von Charcot wie folgt erläutert: Am Beginn können erste schmerzhaft Symptome wie Herzklopfen, Sehstörungen oder Ohrensausen festgestellt werden. Es folgt die sogenannte *hystéro-épilepsie*, die durch Muskelstarre, Konvulsionen, Bewusstseinsverlust, Schreie und Stürze auf den Boden gekennzeichnet ist. Die dritte Phase, als Clownphase bekannt, gilt als Höhepunkt des Anfalls, in der der Körper exzentrische und kreisförmige akrobatische Bewegungen vollführt; in manchen Fällen bildet der Körper einen sogenannten Kreisbogen (*arc de cercle*). Am Ende des Anfalls befinden sich die Betroffenen in einem Delirium, das von Schluchzen und Seufzen begleitet werden kann.²⁵

Ein Spezifikum der Hysterie stellt die weibliche Codierung dar, weil Hysterie hauptsächlich Frauen diagnostiziert wurde. Wenngleich Charcot der Ansicht war, dass auch Männer als hysterisch eingestuft werden können, dominierte das Bild der weiblichen Hysterikerin, denn laut Bronfen griff die visuelle Darstellung der Hysterie „auf weibliche, nicht auf männliche Hysteriker zurück und sie bediente sich dabei der gängigen Geschlechterklischees des 19. Jahrhunderts.“²⁶ Showalter erläutert die Herkunft der gegenderten Pathologie wie folgt: „Im Lauf ihrer medizinischen Geschichte ist Hysterie fast immer mit Frauen assoziiert worden. Ihr Name geht auf *hystera* zurück, das griechische Wort für Gebärmutter. [...] Frauen wurden nun als das nervöse Geschlecht beschrieben [...]. In Wirklichkeit war Hysterie allzuoft eine Verlegenheitsdiagnose.“²⁷ Dass sich die medizinische Forschung damals häufig in Geschlechterstereotypen verhedderte, beweist Charcot unfreiwillig in seinen *Leçons sur les maladies du système nerveux* (1875):

[O]n fait de l'hystérie une maladie de lubricité, une affection honteuse [...] Pour mon compte, je suis loin de croire que la lubricité soit toujours en jeu avec l'hystérie [...]. Je ne suis pas non plus partisan exclusif de la doctrine ancienne, qui place le point de départ de la maladie hystérique tout entière dans les organes génitaux; mais [...] dans une forme spéciale de l'hystérie — que j'appellerai [...] ovarienne ou ovarique.²⁸

²⁵ Vgl. Bronfen, Elisabeth: Das verknotete Subjekt: Hysterie in der Moderne. Übers. von Nikolaus G. Schneider. Berlin: Volk & Welt 1998, S. 268–271.

²⁶ Bronfen 1998, S. 278.

²⁷ Showalter 1997, S. 28.

²⁸ Charcot, Jean-Martin: *Leçons sur les maladies du système nerveux. Faites à la Salpêtrière. Recueillies et publ. par Bourneville*. Tome 1. Paris: A. Delahaye 1875, S. 301–302.

Somit möchte Charcot zum einen das Konzept der Hysterie als sexuelle Störung hinterfragen, indem er die Lüsterheit (*lubricité*) als Ursache infrage stellt, sie aber auch nicht ganz zurückweist. Zum anderen wird eine spezielle Form der Hysterie (*hystérie ovarienne/ovarique*) von Charcot tatsächlich als weiblich markiert, weil er ihren Ursprung in den Eierstöcken vermutet. Des Weiteren macht Charcots Kommentar eine moralische Komponente im Hysteriediskurs sichtbar, der die Sexualität der Patientinnen, wenn hier auch in abgeschwächter Form, pathologisiert und moralisch bewertet. Showalter resümiert, dass im Gegensatz zur Hysterieforschung der frühen Psychoanalyse Charcot und seine Zeitgenossen geschlechterspezifische Stereotype reproduzierten und oft eine ablehnende Haltung gegenüber hysterischen Frauen einnahmen: „In strong contrast of the hostile portraits of hysterical women produced by [...] physicians of the period, Freud and Breuer [...] presented a sympathetic and even admiring view. They maintained that hysterics were neither weak nor mentally deficient, as Charcot [...] said.”²⁹ So stellt Breuer beispielsweise bei Anna O. (eigentlich Bertha Pappenheim) einen „kräftige[n] Intellect, der auch solide geistige Nahrung verdaut hätte [...] aber nicht erhielt, [...] [und ihre] poetische und phantastische Begabung“ positiv fest.³⁰ Während Charcot die *grande hystérie* studierte, wandten sich Freud und Breuer der *petite hystérie* zu, wozu Symptome wie Kopfschmerzen, Verlust der Stimme, Husten oder Hinken zählten.³¹ Der Verlust der Stimme hat in diesem Fall nicht unbedingt somatische Ursachen, sondern kann als Form des Mutismus betrachtet werden. Hierfür können wir erneut Anna O. ins Treffen führen, deren ‚Sprachlosigkeit‘ den hysterischen Merkmalen nach Breuer und Freud entspricht: „[Es] fehlten ihr auch die Worte fast ganz, [...] sie suchte dieselben mühsam aus 4 oder 5 Sprachen zusammen [...]. Zwei Wochen lang bestand völliger Mutismus, bei [...] Versuchen zu sprechen wurde kein Laut vorgebracht.”³² Anna O. ordnet sich daher anfänglich ins Bild der zum Schweigen ‚verdammt‘en Hysterikerin ein, wie auch Showalter Hysterie als „eine Form des Verstummens und Zum-Schweigen-gebracht-Werdens“³³ ansieht. Während Charcot nach organischen Ursachen suchte, versuchen Breuer und Freud, die Ätiologie ihrer hysterischen Patientinnen psychologisch zu ergründen. Sie vermuten einen kausalen Zusammenhang zwischen erlebten Traumata und Hysterie in *Studien über Hysterie* (1895). Breuer und Freud argumentieren, „dass das

²⁹ Showalter, Elaine: *The Female Malady. Women, Madness and English Culture. 1830–1980*. New York: Penguin Books 1985, S. 157.

³⁰ Breuer, Josef und Sigmund Freud: *Studien über Hysterie*. Leipzig/Wien: Franz Deuticke 1895, S. 15.

³¹ Vgl. Showalter 1997, S. 61.

³² Breuer/Freud 1895, S. 18.

³³ Showalter 1997, S. 129.

psychische Trauma, resp. die Erinnerung an dasselbe, nach Art eines Fremdkörpers wirkt, welcher noch lange Zeit nach seinem Eindringen als gegenwärtig wirkendes Agens gelten muss”.³⁴ Tatsächlich führt Freud die Untersuchung weiter und formuliert 1896 die Verführungstheorie: „Ich stelle also die Behauptung auf, zugrunde jedes Falles von Hysterie befinden sich [...] *ein oder mehrere Erlebnisse von vorzeitiger sexueller Erfahrung*, die der frühesten Jugend angehören [...] Ich halte dies für eine wichtige Enthüllung [...] der Neuropathologie.”³⁵ Sein dabei verwendeter Terminus ‚Verführung‘ ist jedoch problematisch, da es sich eigentlich um den sexuellen Missbrauch eines Kindes handelt. Freud verwirft die Theorie zu einem späteren Zeitpunkt wieder. Der Aspekt, der aus Freuds und Breuers früherer Hysterieforschung erhalten blieb, ist die Gesprächstherapie, die Eingang in die Methodik der Psychoanalyse fand. Die Methode diente dazu, die verdrängten Traumata in Therapiesitzungen aufzuarbeiten, weil Breuer und Freud zu folgender Erkenntnis kamen: „Wir fanden nämlich, anfangs zu unserer grössten Ueberraschung, dass die einzelnen hysterischen Symptome sogleich und ohne Wiederkehr verschwanden, wenn es gelungen war, die Erinnerung an den veranlassenden Vorgang zu voller Helligkeit zu erwecken“.³⁶ Den Terminus *talking cure* hat tatsächlich Anna O. geprägt, die im Laufe der Therapie eine eigene Stimme fand, wie Showalter belegt: „Breuer’s treatment consisted of spending many hours a day listening to Anna O.’s stories [...] like the sultan with Schehezerade [...] This was the origin of what she called ‚talking cure’”.³⁷

Werfen wir einen vergleichenden Blick auf Dora, eine Patientin Freuds, deren Fall er in *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* (1905) aufrollt. Hier verhält sich die Hierarchie zwischen Patientin und Arzt sowie die Erzählstruktur anders als bei Anna O. und Breuer. Laut Showalter ist Dora „Opfer seiner unbewußten erotischen Wünsche, [...] er hat sie unterworfen, und dominiert. Dora hat in Freuds Text keine Stimme. [...] Freuds Interpretation ihres Problems zeugt von *seiner* Besessenheit von den Themen Masturbation, Ehebruch und Homosexualität.”³⁸ So schreibt Freud in einer Fußnote im Nachwort: „Ich habe es versäumt, rechtzeitig zu erraten und der Kranken mitzuteilen, daß die homosexuelle (gynäkophile) Liebesregung für Frau K. die stärkste der unbewußten

³⁴ Breuer/Freud 1895, S. 4.

³⁵ Freud, Sigmund: Zur Ätiologie der Hysterie. In: Kleine Schriften I. Wien: 1896. Kapitel 2. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/freud/kleine1/Kapitel3.html> [26.05.2025].

³⁶ Breuer/Freud 1895, S. 4.

³⁷ Showalter 1985, S. 156.

³⁸ Dies. 1997, S. 127.

Strömungen ihres Seelenlebens war”.³⁹ Man kann erkennen, dass Dora in den Diskurs in keiner Weise eingebunden ist und keine Möglichkeit hat, ihre Perspektive zu artikulieren. Daher ist sie den männlichen Projektionen Freuds ausgesetzt. Sie bricht die Therapie in der Folge ab, die laut Freud eine fragmentarische Behandlung blieb.⁴⁰ Der Fall von Dora veranschaulicht die Hierarchie des medizinischen Apparats der Hystericforschung, denn Männer pathologisieren den weiblichen Körper und Geist. Die Mediziner lassen Frauen wie Dora und viele andere im Diskurs über weiblich codierte Krankheitsbilder und Weiblichkeit generell verstummen. Bertha Pappenheim (Anna O.) bildet hier eine Ausnahme, die nach dem Vorbild der Märchenfigur Scheherazade gegen das Zum-Schweigen-gebracht-Werden erfolgreich ankämpft — sie wird tatsächlich Schriftstellerin und Frauenaktivistin⁴¹ — und vermag es, den Diskurs mitzugestalten, indem sie den in der Psychoanalyse gebräuchlichen Terminus *talking cure* einführt. Die Geschichte der beiden Frauen führt uns daher zu zwei Spuren, denen nachgegangen werden soll: Zum einen zeigt das Beispiel von Anna O., dass es offenbar einen Zusammenhang zwischen Emanzipation von Hysterie oder hysterischen Zuschreibungen und der Entfaltung der eigenen Stimme geben könnte. Zum anderen führt uns der Fall von Dora vor Augen, dass nicht nur Dora, sondern Frauen im Allgemeinen im Hysteriediskurs zum Schweigen gebracht werden. Dies bildet einen zentralen Kritikpunkt, der im sich wandelnden Hysteriediskurs aufgegriffen wird und den wir im folgenden Kapitel nochmals streifen werden.

2.2. Kritische Stimmen: Der Hysteriediskurs im historischen Wandel

Hystérique, madame, voilà le grand mot du jour. [...] Trompez-vous votre mari ? vous êtes une hystérique [...] Vous mentez à tout propos ? hystérique ! [...] Vous êtes nerveuse ? hystérique ! [...] Nous sommes tous des hystériques, depuis que le docteur Charcot, ce grand prêtre de l’hystérie [...] entretient à grands frais dans son établissement modèle de la Salpêtrière un peuple de femmes nerveuses auxquelles il inocule la folie, et dont il fait, en peu de temps, des démoniaques.⁴²

(Hysterisch - Madame, das große Wort des Tages. [...] Betrügen Sie Ihren Ehemann? Dann sind Sie eine Hysterikerin. [...] Lügen Sie bei jeder Gelegenheit? Hysterisch! [...] Sind Sie nervös? Hysterisch! [...] Wir sind alle Hysteriker, seitdem Doktor Charcot, dieser Hohepriester der Hysterie, in seiner Musteranstalt der Salpêtrière mit großem Aufwand ein Volk nervöser Frauen unterhält, denen er den Wahnsinn einimpft und aus denen er in kurzer Zeit Besessene macht. ⁴³)

Zeitgenossen von Charcot wie der Schriftsteller Guy de Maupassant äußern schon im 19. Jahrhundert Kritik gegenüber der Hysterie-Epidemie; darüber hinaus beschreibt

³⁹ Freud, Sigmund: Bruchstück einer Hysterie-Analyse. Berlin: Lunata 2021, S. 130.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 112.

⁴¹ Vgl. Herndl, Diane Price: The Writing Cure. Charlotte Perkins Gilman, Anna O., and „Hysterical” Writing. In: NWSA Journal 1, Nr. 1 (1988), S. 74.

⁴² Maupassant, Guy: Une femme. Paris: Gil Blas 1882. URL: [https://fr.wikisource.org/wiki/Une_femme_\(Maupassant\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Une_femme_(Maupassant)) [26.05.2025].

⁴³ [Übersetzung M.F.]

Maupassant sie als ‚eingesimpftes‘ Phänomen und deutet gewisse Schwächen der Methodik von Charcot an. Die Symptome der diagnostizierten Hysterikerinnen traten nicht einfach auf, sondern Charcot und seine Arztkollegen provozierten hysterische Anfälle. Deswegen könnte man sich hier die Frage stellen, ob die an der Salpêtrière zur Schau gestellten Attacken immer authentisch oder teilweise eventuell sogar inszeniert gewesen sein könnten. An dieser Stelle sei angemerkt, dass die im 19. und im frühen 20. Jahrhundert beschriebenen psychischen Leiden von Frauen, aber auch vereinzelt von Männern, denen Hysterie diagnostiziert wurde, nicht relativiert werden sollen. Ihre Symptome werden nicht infrage gestellt, sondern in diesem Kapitel wird die Konstruiertheit des Deutungskontextes rund um das Hysterie-Phänomen kritisch beleuchtet. So formuliert beispielsweise Showalter die Kritik: „Die Vorstellungen [an der Salpêtrière] fanden sozusagen in einem Spiegelkabinett statt, denn die Hysterikerinnen wurden von den Bildern der *grande hystérie* umgeben und angeleitet.“⁴⁴ Noch deutlicher formuliert es Foucault, der für einen Moment die Stimme des Arztes übernimmt: „Gehorche meinen Befehlen, schweige, und dein Körper wird antworten.“⁴⁵ Des Weiteren stellt Foucault die Frage in den Raum: „War nicht die ganze Symptomatologie der Hysterie, die in der Salpêtrière erschien, nur eine Auswirkung der ganzen medizinischen Macht, die innerhalb des Krankenhauses ausgeübt wurde?“⁴⁶ Zudem verdeutlicht Maupassants Anmerkung, dass medizinische und literarische Diskurse zu konvergieren scheinen, da das Motiv der Hysterie Eingang in die Literatur findet und zum Beispiel auch von Flaubert in *Madame Bovary* bedient wird. Folglich kann vermutet werden, dass Hysterie vor allem als kulturelle Narration zu verstehen ist. Auch Schneider zieht ein ähnliches Fazit: „Die Hysterie hat es immer schon nicht gegeben. Ihr Erscheinen im Realen ließe sich allenfalls fixieren als trügerische Epiphanie und Verflüchtigung buchstäblich verzerrter Lüste.“⁴⁷ Bei Schneiders ausgedrücktem Zweifel an der Hysterie ist zu bedenken, dass der Artikel an manchen Stellen als polemisch zu lesen ist, aber er bestätigt damit nichtsdestotrotz die These der Hysterie als kulturelle Narration. Schneider deutet an, dass (unterdrückte) Sexualität einen zentralen Aspekt im Hysteriediskurs darstellt. Nach Showalter kann Hysterie im 19. Jahrhundert als ‚Hystorie‘ begriffen werden, die wie „alle Texte [...] eigene Konventionen, Stereotypen und Strukturen“⁴⁸ haben. Ein Merkmal dieser ‚Hystorie‘ umfasst die

⁴⁴ Showalter 1997, S. 57.

⁴⁵ Foucault, Michel: Die Macht der Psychiatrie. Vorlesungen am Collège de France 1973–1974. Übers. von Claudia Brede-Konersmann. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 442.

⁴⁶ Ebd., S. 458.

⁴⁷ Schneider 1985, S. 879.

⁴⁸ Showalter 1997, S. 16.

Hysterisierung des weiblichen Körpers, wie Foucault konstatiert: „[D]er Körper der Frau wurde als ein gänzlich von Sexualität durchdrungener Körper analysiert — qualifiziert und disqualifiziert; aufgrund einer ihm innewohnenden Pathologie wurde dieser Körper in das Feld der medizinischen Praktiken integriert“⁴⁹. Der weibliche Körper wurde somit zur Projektionsfläche der damals vorherrschenden Sexualitätsdiskurse und darüber hinaus pathologisiert, weil er eine potentielle Gefahr für patriarchale Strukturen darstellte. Mesch begründet dies wie folgt: The deviant female body was frequently figured as a source of contagion [...] In addition to understanding the policing of female sexuality as a means of protecting healthy male bodies from a contaminating femininity“⁵⁰. Der weibliche Körper kann dementsprechend als soziales Konstrukt betrachtet werden, der gesellschaftliche Funktionen wie das Gebären von Kindern erfüllen muss. Entspricht er diesen Konventionen nicht, wird er als ‚hysterisch‘ kategorisiert, wie Foucault darlegt: „Die Person, die als erste vom Sexualitätsdispositiv besetzt wurde und als eine der ersten sexualisiert wurde, war die ‚müßige‘ Frau [...] auf diese Weise kam die ‚nervöse‘ Frau zustande, die von ‚Vapeurs‘ befallene Frau“.⁵¹ Die Medizin verbreitete dieses Sexualitätsdispositiv, weshalb in der Praxis oft jenen Frauen Hysterie diagnostiziert wurde, die marginalisiert waren oder familiäre Pflichten nicht erfüllten. Zu diesem Schluss kommt auch Showalter: „Both clinical observation and sexual prejudice contributed to this association. First of all, doctors had noticed that hysteria was apt to appear in young women who were especially rebellious.“⁵² Die Rebellion gegen weibliche Geschlechterstereotype kann als sich langsam formierender Widerstand gegen die klassische Rolle der Frau des 19. Jahrhunderts verstanden werden, die ins Private gedrängt wird und ihre Pflichten als Mutter, Schwester und Tochter erfüllen musste. So könnte man auch das Konzept der „Neuen Frau“ in diese Entwicklung einordnen, die vor allem um die Jahrhundertwende zunehmend an Bedeutung gewinnt. Zwischen feministischer Bewegung und psychischen Neurosen erkennt Showalter zudem eine Korrelation: „During the decades from 1870 to 1910, middle-class women were beginning to organize in behalf of higher education, entrance to the professions, and political rights. Simultaneously, the female nervous disorders of anorexia nervosa, hysteria and neurasthenia became epidemic.“⁵³ Sie belegt, dass Hysterie nicht nur die Generation von Charcot betrifft,

⁴⁹ Foucault 1988, S. 126.

⁵⁰ Mesch, Rachel: *The Hysteric's Revenge. French Women Writers at the Fin de Siècle*. Nashville: Vanderbilt 2006, S. 19.

⁵¹ Foucault 1988, S. 145.

⁵² Showalter 1985, S. 145.

⁵³ Ebd., S. 18.

sondern dass Hysterie als medizinischer Befund bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht an Aktualität verliert und die weibliche Codierung der Hysterie weiter besteht. Bronfen beschreibt diese Entwicklung als „kulturelles Unbehagen sich ändernder Geschlechterrollen, deren Ziel es war, jene Seiten der Weiblichkeit, die nicht den normativen Regeln entsprachen, zu pathologisieren.“⁵⁴

Trotz der zum Teil feindseligen Haltung des patriarchal geprägten medizinischen Diskurses über Hysterie scheint diese nichtsdestotrotz eine Faszination auszulösen. Manche Frauen versuchen, mit alten Mustern und Rollenklischees zu brechen sowie ihre Sexualität offener auszuleben. Das Bild der Hysterikerin erhält somit eine sexuelle Komponente im Hysteriediskurs, welche die betroffenen Frauen jedoch sexualisiert. Schaps erklärt diesbezüglich, dass „die Hysterie geradezu erotomanische und nymphomane Züge annehmen konnte, die den Frauentyp der Prostituierten, den Messalinatyp und Vamp repräsentierten.“⁵⁵ Sich wandelnde Sexualitätsdiskurse werden am hysterisierten weiblichen Körper abgebildet, wie Kronberger feststellt: „Die bürgerliche Kultur des Fin de Siècle konnte so ihre eigenen Eigenschaften in einem weiblichen Spiegel betrachten [...] mit ihr kokettieren und als pathologisch bekämpfen.“⁵⁶ Foucault deutet die Sexualisierung des Diskurses hingegen als Errungenschaft für die Hysterikerinnen — er spricht von ihrem ‚Siegesschrei‘⁵⁷ — und resümiert, die Hysterikerinnen hätten „zu ihrem größten Vergnügen, aber zweifellos auch zu unserem größten Unglück, der Medizin Gewalt über die Sexualität verliehen“.⁵⁸ Der Begriff ‚Siegesschrei‘ von Foucault könnte sich auf die Choreographie der Hysterie mit dem konvulsierenden Körper beziehen, welchen die Hysterikerin, so Sforzini, auf die Bühne ‚zerre‘ und der die Neurologen der Salpêtrière faszinierte.⁵⁹ Meyer hebt die Ambivalenz von Foucaults Aussage hervor: Der Siegesschrei könne zwar die Ärzte zum Schweigen bringen, da an der Salpêtrière ein „neuer, ein sexueller Körper‘ [erscheint] [...], der der Hysterikerin zu verdanken ist. Allerdings wird damit wiederum die Kontrolle der Sexualität durch Medizin, Psychiatrie und Psychoanalyse ermöglicht [...]. Das Spiel der Macht ist also noch nicht zu Ende und

⁵⁴ Bronfen 1998, S. 274.

⁵⁵ Schaps, Regina: Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau. Frankfurt/New York: Campus 1992, S. 79.

⁵⁶ Kronberger, Silvia: Die unerhörten Töchter. Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie. Innsbruck/Wien [u.a.]: Studien-Verl. 2002, S. 144.

⁵⁷ Vgl. Foucault 2015, S. 467.

⁵⁸ Ebd., S. 468.

⁵⁹ Vgl. Sforzini, Arianna: Widerstehende und kämpfende Körper auf den Bühnen Michel Foucaults. In: Drews, Ann-Cathrin und Katharina D. Martin (Hg.): Innen – Außen – Anders. Körper im Werk von Gilles Deleuze und Michel Foucault. Bielefeld: transcript 2017, S. 331.

die Schlacht für die Hysterikerin nicht letztgültig gewonnen.”⁶⁰ Die Deutung, dass Frauen bewusst ihren Leib einsetzten und die Sexualisierung ihres Körpers durch hysterische Choreographien initiierten, scheint nicht ganz unproblematisch, wie Meyer auch andeutet. Die Argumentation blendet die Hierarchie zwischen Ärzten und Patientinnen aus, da die Hysterikerinnen in diesem System ausgebeutet wurden. Wie im letzten Kapitel schon angesprochen, bleiben Hysterikerinnen laut Showalter im Diskurs jedoch unsichtbar bzw. stumm:

Die Hysterikerinnen des 19. Jahrhunderts hatten keine öffentliche Stimme, um ihre ökonomische und sexuelle Ausbeutung auszusprechen; ihre Beschwerden — Stummheit, Paralyse, Abmagerung, spastische Anfälle — wirkten wie körperliche Metaphern für das Schweigen und die Unbeweglichkeit, für die Appetitlosigkeit und Hyperfeminität, die ihnen von ihren Gesellschaften aufgelegt wurden.⁶¹

Daher sollten potentielle Zeichen des Widerstands, die in die konvulsierenden Körper interpretiert werden, mit Vorsicht betrachtet werden. So merkt Showalter kritisch an: „Such claims, however, come dangerously close to romanticizing and endorsing madness as desirable form of rebellion rather than seeing it as the desperate communication of the powerless.”⁶² Laut Lindhoff hat man im feministischen Diskurs bzw. im französischen Poststrukturalismus in den 1970er Jahren und darüber hinaus das subversive Potential der stummen Hysterikerin beim Psychoanalytiker Jacques Lacan und der Psychoanalytikerin Luce Irigaray zu erkennen geglaubt.⁶³ Schlichter formuliert die These, dass die hysterische Frau „einerseits als Konstruktion patriarchaler Diskurse zu betrachten [ist] [...], [als] strategisches Moment [...] [andererseits], das Weiblichkeit problematisiert, wenn nicht gar die herrschenden Konstruktionen unterläuft.”⁶⁴ In diesem Kontext wurde Dora als positives Beispiel einer Hysterikerin angeführt, die ihren Widerstand durch ihre Symptome auszudrücken scheint. Lindhoff erläutert, dass „[Hélène] Cixous [...] sich in zahlreichen Essays und in einem Theaterstück mit dem ‚Fall Dora‘ befaßt hat und in den Schriften von Luce Irigaray [...] der mimetische ‚Körperdiskurs‘ der Hysterikerin von zentraler Bedeutung [ist]. [...] [Sie] entwerfen die Möglichkeit einer Befreiung der Hysterikerin in

⁶⁰ Meyer, Katrin: Vom Aufstand der Hysterikerinnen und den Dispositiven der Unterwerfung. Zur Disziplinarmacht der Psychiatrie. In: Vogelmann, Frieder (Hg.): „Fragmente eines Willens zum Wissen“. Michel Foucaults Vorlesungen 1970–1984. Berlin: Metzler 2021, S. 83.

⁶¹ Showalter 1997, S. 84.

⁶² Dies. 1985, S. 5.

⁶³ Vgl. Lindhoff, Lena: Zwischen Hysterie und Androgynie. (Post-)Feministische Perspektiven und weibliche Autorpositionen am Beispiel von Ingeborg Bachmann und Gertrude Stein. In: Becker, Sybille und Ute Gerhard (Hg.): Das Geschlecht der Zukunft. Frauenemanzipation und Geschlechtervielfalt. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer 2000, S. 101.

⁶⁴ Schlichter, Annette: Die Figur der verrückten Frau. Weiblicher Wahnsinn als Kategorie der feministischen Repräsentationskritik. Diss. der Univ. Berlin 2000, S. 129.

einer *écriture féminine*.”⁶⁵ Dem feministischen Diskurs zufolge entsprechen Hysterikerinnen dem Typus der „Neuen Frau“, die sich für feministische Anliegen und Unabhängigkeit einsetzen. Am Beispiel des Typus der „Neuen Frau“ erklärt Vollmer, wie Emanzipationsversuche der jungen Frauen jedoch oft zu scheitern drohten und zu Hysterie bzw. nervösen Erkrankungen führten:

Unausweichlich führten die literarischen Projektionen moderner selbstständiger weiblicher Existenz zu den Angestelltenberufen. [...] [D]ie Schicksale der zumeist jungen [...] Berufstätigen zeugten von kollektiven Sehnsüchten und Träumen [...]. Die Illusion einer seidig glänzenden Karriere [...] kontrastierte mit einer freudlos-monotonen Realität, in der Entlassungen drohten und wirtschaftliche Ausbeutungen, physische und psychische Strapazen, [...] nervöse Erkrankungen.⁶⁶

Hysterie bewegt sich folglich im Spannungsfeld zwischen der Subversion patriarchaler Strukturen und ihrer gleichzeitigen Einschreibung in patriarchal geprägte medizinische Diskurse, die weibliche Körper pathologisieren. Vollmer spricht nicht ausschließlich von Hysterie, sondern von der Gruppe der nervösen Erkrankungen. Die Etikettierung ‚nervös‘ öffnet das Feld für weitere Psychoneurosen wie die schon erwähnten *anorexia nervosa* und die Neurasthenie, wobei letztere zur Weiterentwicklung und Neubewertung medizinischer Diskurse um die Jahrhundertwende geführt hat, weshalb im nächsten Kapitel die Grenzen zwischen Hysterie und Neurasthenie untersucht werden.

2.3. Epoche der Nervosität: Neurasthenie und Hysterie im Vergleich

Medizinische Diskurse entwickelten sich im Laufe des 19. Jahrhunderts kontinuierlich weiter und neben Hysterie kristallisierte sich eine zweite Psychoneurose heraus, deren Diagnose bezogen auf die Häufigkeit inflationär oft gestellt wurde. So postuliert der Arzt Dornblüth: „Neurasthenie und Hysterie werden an Bedeutung weder in wissenschaftlicher noch in praktischer Beziehung durch irgend ein anderes Krankheitsbild [sic!] übertroffen.“⁶⁷ Laut Roelcke prägte der US-amerikanische Neurologe George Miller Beard das Konzept der Neurasthenie, das „eine spezifische Zivilisationskrankheit [bezeichnete], nämlich die Nervenschwäche. Nach seiner Auffassung führte der hohe Kräfteverbrauch im modernen Großstadtleben zu einer kritischen Verminderung der Energie im Nervensystem“.⁶⁸ Die klinische Abgrenzung von Hysterie zu Neurasthenie erweist sich als diffizil, da die

⁶⁵ Lindhoff, Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler 2003, S. 138.

⁶⁶ Vollmer, Hartmut (1998): Liebes(ver)lust. Existenzsuche und Beziehungen von Männern und Frauen in deutschsprachigen Romanen der zwanziger Jahre. Erzählte Krisen — Krisen des Erzählens. Oldenburg: Igel 1998, S. 288–289.

⁶⁷ Dornblüth 2021, S. 1.

⁶⁸ Roelcke, Volker: Neurasthenie. Epochensignatur und Modellkrankheit. In: Stammberger, Birgit/Lipinski, Birte/Borck, Cornelius (Hg.): Schwache Nerven, starke Texte. Thomas Mann, die bürgerliche Gesellschaft und der Neurasthenie-Diskurs. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2021, S. 25.

Symptome sehr ähnlich sind. Radkau versucht, das neurasthenische ‚Krankheitsbild‘ wie folgt einzugrenzen: „Die Neurasthenie besaß Elemente der altbekannten Melancholie, Hypochondrie und Hysterie; [ein] [...] Hin und Her von Niedergeschlagenheit und Hoffnung, [...] Dekadenangst [...]. Der feste Kern des Konzepts blieb bei allem Wirrwarr [...] das Zusammenwirken sexueller und beruflicher Funktionsstörungen.“⁶⁹ Die Psychoneurose sei schwer differenzierbar, Haberer verweist auf eine Mischform der beiden Krankheitsbilder, die sogenannte hysterische Neurasthenie, bei der hysterische und neurasthenische Zustände wechseln und sich miteinander verbinden.⁷⁰ Freud stellt ebenso fest, dass Mischformen keine Seltenheit darstellen, man solle, so Freud, eine Neurose nicht „im Ganzen zur hysterischen [...] stempeln, weil aus ihrem Symptomencomplex einige hysterische Zeichen hervorleuchten. [...] Neurasthenie, Angstneurose u. dgl. [...] brauchte man [...] in der Combination nicht mehr zu übersehen. [...] Die gewöhnlich vorkommenden Neurosen sind meist als ‚gemischte‘ zu bezeichnen“.⁷¹ Zum einen ergibt sich daher ein diffuses Krankheitsbild, das sich schwer eindeutig kategorisieren lässt, zum anderen spiegelt es auch Ängste der Epoche wider. Wie im Fall von Hysterie findet man Hinweise darauf, dass auch die Neurasthenie als kulturelle Narration zu verstehen ist. Neurasthenie stellt nicht unbedingt eine Erkrankung dar, sondern nimmt eine Zwischenposition zwischen ‚gesundem‘ und ‚krankem‘ Körper bzw. Geist ein, was als ein Indiz für die genannte These gelesen werden könnte, denn laut Haberer gebe es keine „Verortung zwischen Krankheit und Gesundheit [...]. Anders als Psychosen und Manien erscheint die Neurasthenie als ein Zwischenphänomen“.⁷² Bergengruen verweist auf die Überlappung medizinischer und künstlerischer Diskurse, da der Terminus ‚Neurasthenie‘ als „Chiffre für ein Bündel systematischer Fragestellungen entsteht, die nicht zuletzt das Verhältnis von wissenschaftlichem und literarischem Wissen betreffen“.⁷³ Erhart erkennt darüber hinaus, dass nicht nur die hysterische und neurasthenische Symptomatik schwer voneinander abgrenzbar sind, sondern dass Hysterie- und Neurastheniediskurse konvergieren: „Neurasthenie und [...] Hysterie [füllen] nicht nur die medizinischen Archive des Fin de Siècle, sondern beschreiben seismografisch die sozialen und

⁶⁹ Radkau, Joachim: Die wilhelminische Ära als nervöses Zeitalter. Oder: Die Nerven als Netz zwischen Tempo- und Körpergeschichte. In: Geschichte und Gesellschaft 20, Nr. 2 (1994), S. 214.

⁷⁰ Vgl. Haberer, Anja: Zeitbilder. Krankheit und Gesellschaft in Theodor Fontanes Romanen Cécile (1886) und Effi Briest (1894). Würzburg Königshausen und Neumann 2012, S. 43–44.

⁷¹ Breuer/Freud 1895, S. 225.

⁷² Haberer 2012, S. 58.

⁷³ Bergengruen, Maximilian/Müller-Wille Klaus/Pross, Caroline (Hg.): Nerven. Zur literarischen Produktivität eines Modeworts. In: Dies. (Hg.): Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach 2010, S. 10.

individuellen Wirkungen moderner gesellschaftlicher Zustände.”⁷⁴ Roelcke zieht ein ähnliches Fazit, dass Neurasthenie „auf Kollektive (die Gesellschaft, die Kultur, das Zeitalter) angewendet [wurde]. Schließlich war die schöne Literatur ein zentrales Medium der Präsentation, der Verhandlung und auch der Modifikation des medizinischen Konzepts.”⁷⁵ Die Jahrhundertwende wird dementsprechend immer wieder als Zeitalter der Nervosität bezeichnet.

Wenn wir Hysterie- und Neurastheniediskurse vergleichen, fällt jedoch auf, dass die Erkrankungen geschlechtsspezifische Codierungen haben. Wie schon erwähnt, gab es im 19. Jahrhundert auch männliche Hysteriker; der Arzt Thomas Laycock diagnostizierte auch männlichen Patienten Hysterie und führte, so Showalter, „das Phänomen aber lieber auf einen Mangel an Männlichkeit zurück.”⁷⁶ Männliche Hysteriker fügten sich nicht in das weiblich codierte Bild der Hysterie ein. In der Medizin regierte laut Sarasin das Konzept vom „gendering von Gehirn und Nerven, um im Laufe des 19. Jahrhunderts in der Sexuierung aller Glieder und Organe des Körpers und schließlich in der Biologisierung jeder Differenz zu enden.”⁷⁷ Deswegen scheint es fast als logische Entwicklung, dass in der fortführenden Forschung eine männlich konnotierte Neurose als Pendant zur weiblich codierten Hysterie theoretisch ausgearbeitet wird. Dies dürfte bei Neurasthenie der Fall sein, wie Roelcke mit einer Referenz auf Beard verweist: „Betroffen von der Krankheit waren — so Beard — hauptsächlich Männer im mittleren Alter [...], insbesondere Geschäftsleute, Ärzte, Politiker, auch Schriftsteller”.⁷⁸ Auch Sarasin definiert Neurasthenie als massenhaft auftretende psychische „Erkrankung, die Unzählige, vor allem Männer zwischen 20 und 40 Jahren [...] [betrifft], und [...] um 1900 die meist weiblich konnotierte Hysterie als dominierende Nervenkrankheit”⁷⁹ ablöste. Showalter gibt jedoch zu bedenken, dass nervöse Symptome auch auf Frauen zutreffen können, wenngleich auch sie die Verschmelzung der beiden medizinischen Diskurse der Hysterie und Neurasthenie andeutet: „Neurasthenia [...] was a more prestigious and attractive form of female nervousness than hysteria, although it shared so many of hysteria’s symptoms that even specialists could not always distinguish between the two.”⁸⁰ Das heißt, dass Neurasthenie

⁷⁴ Walter Erhart: Christian Buddenbrook. Pathologien der nachbürgerlichen Gesellschaft. In: Stammberger/Lipinski/Borck 2021, S. 166–167.

⁷⁵ Roelcke 2021, S. 21.

⁷⁶ Showalter 1997, S. 98.

⁷⁷ Sarasin, Philipp: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers. 1765–1914. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 92.

⁷⁸ Roelcke 2021, S. 26.

⁷⁹ Sarasin 2003, S. 423.

⁸⁰ Showalter 1985, S. 134.

prinzipiell männlich codiert ist, aber in der Praxis auch weibliche Patientinnen betreffen konnte. Die Geschlechterdifferenz der zwei Neurosen spiegelt sich auch in den Fallbeschreibungen des Psychiaters Krafft-Ebing in dessen Werk *Psychopathia sexualis* wider, in welchen Patientinnen tendenziell Hysterie⁸¹ und männlichen Patienten überwiegend Neurasthenie diagnostiziert wird.⁸² Sarasin stellt die These auf, dass Neurasthenie tatsächlich auf eine Verunsicherung der Geschlechterverhältnisse zurückzuführen ist:

[Ich] vermute [...], daß die Neurasthenie in ähnlicher Weise wie die Hysterie — nun allerdings vor allem auf den Mann bezogen — der Signifikant des Scheiterns der Geschlechterordnung darstellt [...]; das ausgeklügelte System männlicher Doppelmoral auf der Basis eines riesigen Marktes käuflicher Lust war ebenso die Konsequenz dieser Sexualordnung wie die sexuelle Beschränkung und ‚Sittsamkeit‘ der bürgerlichen Gattin. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts geriet diese Ordnung der Geschlechter in die Krise, [...] Syphilis und andere Geschlechtskrankheiten wurden zu einem wirklichen Gesundheitsproblem.⁸³

Die epidemischen Ausmaße der Neurasthenie bleiben jedoch eine Erscheinung des Fin de Siècle, zum einen weil der medizinische Befund aufgrund seiner diffusen Symptomatik gewisse Schwächen aufweist, zum anderen da die Epoche der Nervosität mit Beginn des ersten Weltkriegs ihr Ende nimmt. Die traumatischen Erfahrungen vieler Soldaten provozierten psychische Störungen. Die sogenannten „Kriegszitterer“ [...] ähnelten mehr dem Krankheitsbild der Hysterie als dem der Neurasthenie [...]. Die Welt vor 1914 erschien [...] wie ein verlorenes Paradies, und es war nicht mehr leicht, sie als Brutstätte moderner Nervosität nachzuempfinden“⁸⁴, konstatiert Radkau. Auch Showalter kommt zum Schluss, dass der Hysteriediskurs mit den männlichen Kriegszitterern eine neue Nuance erhält und die Häufigkeit der Diagnose Hysterie ab den 1920er Jahren wieder abnimmt und in andere Krankheitsbilder wie beispielsweise Schizophrenie zersplittert.⁸⁵ Dementsprechend soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit Hysterie- und Neurastheniediskurse in den Werken der drei Autorinnen (noch) sichtbar sind. Wenn bei den Protagonistinnen der Primärtexte Krankheitszeichen, die an Neurasthenie erinnern, auftauchen sollten, wird in der Arbeit aufgrund der weiblichen Codierung von Hysterie prinzipiell auf den Begriff der ‚hysterischen‘ Spuren und Zeichen zurückgegriffen; das Neurasthenie-Konzept soll dabei aber immer mitgedacht werden. Festhalten lässt sich nun am Ende des Kapitels, dass die Übergänge zwischen den Diskursen fließend sind und sich

⁸¹ Vgl. Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis*. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung. Eine klinisch-forensische Studie. Stuttgart: Enke 1894, S. 64.

⁸² Vgl. ebd., S. 81, 105, 142, 105.

⁸³ Sarasin 2003, S. 430.

⁸⁴ Radkau 1994, S. 219.

⁸⁵ Vgl. Showalter 1985, S. 18–19.

zum Teil auch überlappen. Sowohl Hysterie als auch Neurasthenie können als kulturelle Narrationen betrachtet werden, die im nächsten Kapitel im Wechselspiel mit den Kulturtechniken Lesen und Schreiben beleuchtet werden.

2.4. Einflüsse von Kulturtechniken auf den Prozess der Hysterisierung der Frau

Im Vorwort von *Studien über Hysterie* betonen Freud und Breuer, ihre „Erfahrungen entstammen der Privatpraxis einer gebildeten und *lesenden* Gesellschaftsclasse”.⁸⁶ Mit dem frappierenden Hinweis, dass ihre Patientenschaft Leserinnen und Leser darstellen, wird bereits angedeutet, dass die Lektüre eine nicht zu unterschätzende Rolle im medizinischen Hysteriediskurs spielt. Folglich soll untersucht werden, welchen Einfluss die Kulturtechniken Lesen und im Weiteren Schreiben auf Hysteriediskurse nehmen. Denn Kulturtechniken strukturieren nicht ausschließlich kulturelle Ordnungen, sondern vermögen es, diese ebenso zu beeinflussen, zu verändern, zu unterwandern oder aufzulösen, so wie Siegert den Terminus ‚Kulturtechnik‘ fasst. Es handelt sich dabei nicht um eine feste Definition, sondern um eine konzeptuelle und kritische Annäherung an das Phänomen:

Kulturtechniken sind nicht nur Medien, die Codes sistieren, Zeichen- und Symbolsysteme verbreiten, internalisieren und institutionalisieren, sondern, indem sie sich anderen Kulturtechniken überlagern, auch kulturell relevante Unterscheidungen kollabieren lassen, kulturelle Codes entsichern, Bilder und Töne deterritorialisieren. [...] Kulturtechniken kolonisieren nicht nur die Körper; eingebunden in spezifische Praktiken und Operationsketten dekolonisieren sie auch Körper, Bilder, Texte oder Musik. Medien erscheinen so als Codes generierende/destruierende Schnittstellen zwischen dem nicht-symbolisierbaren Realen und kulturellen Ordnungen.⁸⁷

Des Weiteren merkt Freud an, dass sein medizinisches Werk über Hysterie als Literatur gelesen werden kann. Er stellt fest: „[D]ie Krankengeschichten [...] [sind] wie Novellen zu lesen [...]. Ich muss mich damit trösten, dass für dieses Ergebnis die Natur des Gegenstandes offenbar eher verantwortlich zu machen ist als meine Vorliebe”.⁸⁸ Dies kann als ein weiteres Indiz für die Konvergenz der Hysteriediskurse zwischen medizinischem Befund und kultureller Narration dienen. Laut Schaps herrschte unter Ärzten im 19. Jahrhundert der Mythos, dass hysterische Patientinnen hauptsächlich auf laszive Lektüre zurückgriffen, um sich zu erregen.⁸⁹ Diesen Mythos bedient beispielsweise auch Herr K. in Freuds *Bruchstück einer Hysterie-Analyse*, um Doras Anschuldigung bezüglich seines missbräuchlichen Verhaltens — er hatte ihr einen Kuss aufgezwungen — zu entkräften.

⁸⁶ Breuer/Freud 1895, o. S. [Hervorhebung M.F.]

⁸⁷ Siegert, Bernhard: Kulturtechniken. Rastern, filtern, zählen und andere Artikulationen des Realen. Baden-Baden: Rombach Wissenschaft 2023, S. 37.

⁸⁸ Breuer/Freud 1885, S. 140.

⁸⁹ Vgl. Schaps 1992, S. 80.

Denn sie hätte „Mantegazzas Physiologie der Liebe und ähnliche Bücher gelesen [...] Wahrscheinlich habe sie, durch solche Lektüre erhitzt, sich die ganze Szene [...] ‚eingebildet‘“.⁹⁰ Im Hinblick auf den parallelen Neurastheniediskurs stellt auch Dornblüth bei nervösen Patienten eine symptomatische gesteigerte Emotionalität durch Lektüre fest, „das Lesen eines sentimental Buches, das Anhören eines Theaterstückes [...] [reize] den Kranken zu Tränen, obwohl er sich dessen schämt“.⁹¹ Der vermeintlich schädliche Einfluss von scheinbar unangemessener Literatur stellt einen gängigen Mythos im 19. Jahrhundert dar, wie Mesch erläutert: „By mid-century, fiction reading was discouraged in girls not because it led to writing but because it led directly to hysteria“.⁹² Dieser kann unter dem Begriff des Lektüremythos zusammengefasst werden.

Schneider greift diesen Mythos auf und vollführt einen Perspektivenwechsel. Er stellt die These auf, dass durch das Lesen fiktionaler Literatur hysterische Symptome nicht provoziert werden und somit Hysterie (hier als medizinischer Befund verstanden) nicht verstärkt wird, sondern für Frauen verfasste Literatur ein Mittel bildet, um Hysterie als kulturelle Narration zu bestätigen: „Die Induktion des hysterischen Zeichens heißt nämlich *Lektüre*. [...] Dieser durch männliche Lektürepolitik in Bewegung gesetzte semiotische Effekt lässt sich präzise nur als Oszillation zwischen Literatur und Leserinnenkörper beschreiben.“⁹³ Dementsprechend dient der patriarchal geprägte Literaturbetrieb als ein Instrument, um Geschlechterklischees sowie Mythen von Weiblichkeit und Hysterie zu reproduzieren und im kollektiven Gedächtnis der Epoche zu speichern. Nach Sprenger zieht Balzac *avant la lettre*, als die Forschung nämlich noch in den Kinderschuhen steckte, das Fazit, dass Hysterie ein ‚mal du siècle‘ [sei], das sich kulturgeschichtlich in einem Kontroll- und Unterdrückungssystem mit ausufernden sozialen Zwängen begründet“.⁹⁴ Nachdem in diesem System Lektüre kontrolliert werden muss, wird nicht akkordierte Lektüre der Frauen als Versuch des Aufbegehrens verstanden, der durch Pathologisierung bzw. mit der Etikettierung ‚hysterisch‘ im Rahmen der patriarchalen Ordnungsstrukturen geahndet wird. Auch Kittler deutet einen Zusammenhang zwischen Hysterie und Leserinnen-Rolle an, hier in der Gestalt von E.T.A. Hoffmanns Figur Veronika aus der Novelle *Der goldene Topf*: „In ihr ist das Frauenwissen deponiert zur historisch neuen

⁹⁰ Freud 2021, S. 27.

⁹¹ Dornblüth 2021, S. 17.

⁹² Mesch 2006, S. 16.

⁹³ Schneider 1985, S. 881–882.

⁹⁴ Sprenger, Ulrike: Von Chabert zu Charlus. Hysterie und Nervenschwäche bei Balzac und Proust. In: Bergengruen, Maximilian/Müller-Wille Klaus/Pross, Caroline (Hg.): Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach 2010, S. 341.

Funktion Leserin; es kann, statt zu zaubern, bloß noch hysterisch nacherleben, was die neuen Autoren phantasieren”.⁹⁵ Veronika gilt als Beispiel für die Rolle der passiven Rezipientin, die den bürgerlichen Frauen im 19. Jahrhundert zugewiesen wurde. Die Frau wird ins Häusliche zurückgedrängt, ihr wird keinerlei Handlungsspielraum zugestanden, weshalb die Lektüre sozusagen Ersatzerfahrungen ermöglicht, doch gleichzeitig wird ‚unkontrolliertes‘ Lesen stigmatisiert. Siegert hebt hervor, dass bei Kittler die gesellschaftliche Dimension von Kulturtechniken im Fokus steht, denn „Lesen und Schreiben als Kulturtechniken zu bezeichnen, bedeutete für Kittler damals, Lesen und Schreiben als Techniken der Lenkung und Programmierung von Leuten zu behandeln, die niemals ‚nur individuell‘“⁹⁶ seien. Die männliche Lektürepolitik kann als solche Programmierung begriffen werden. Schneider grenzt dieses Phänomen zeitlich ein: „Die moderne Geschichte der Hysterie, die psychologische Epoche der weiblichen Geschlechtssemiotik, dauerte ziemlich genau von 1750 bis 1900. Sie wurde umfaßt und organisiert von 150 Jahren Romankultur und weiblicher Lektüregewohnheit.“⁹⁷ Obwohl diese Epoche um 1900 ihr Ende zu finden scheint, liegt es nahe, dass die im 19. Jahrhundert vorangetriebene Lektürepolitik nicht unmittelbar nach 1900 an Bedeutung einbüßt. Deswegen ist die Frage berechtigt, inwieweit das Phänomen noch Einfluss auf die Lesegewohnheiten der in der Arbeit behandelten Figuren in den folgenden Dekaden nimmt. Das Phänomen wird hier nur bis 1930 betrachtet, weil im darauffolgenden Jahrzehnt im Zuge der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten eine kulturelle Gleichschaltung stattfand und die beiden jüdischen Österreicherinnen am Ende des Jahrzehnts ins Exil gehen mussten.

Das Beispiel par excellence für die laut Schneider für Frauen verfasste Literatur bildet Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1857), die laut Showalter sogar die medizinische Fachliteratur der Epoche im Hinblick auf weibliche Hysterie beeinflusst haben soll.⁹⁸ Emma Bovary verschlingt fiktionale Literatur und scheint im Laufe des Romans zwischen Lektüre und Realität immer schwieriger unterscheiden zu können. Nach ihrer Heirat versucht sie vergebens, das Gefühl der Liebe zu begreifen: „Et Emma cherchait à savoir ce que l’entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion*, et d’*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres.“⁹⁹ („Und Emma versuchte herauszufinden, was man

⁹⁵ Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800–1900. München: Fink 2003, S. 168.

⁹⁶ Siegert 2023, S. 23.

⁹⁷ Schneider 1985, S. 884.

⁹⁸ Vgl. Showalter 1997, S. 122.

⁹⁹ Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*. Paris: Livre de Poche 1999, S. 97.

im Leben eigentlich verstand unter den Worten Seligkeit, Leidenschaft und Rausch, die ihr so schön erschienen waren in den Büchern.”¹⁰⁰) Emma Bovary könnte folglich den zuvor besprochenen Lektüremythos widerspiegeln. Bronfen kommt zu einem ähnlichen Schluss: „Denn während Emma im Ausleben des Ehebruchs die ganze Banalität der Ehe wiederfindet, faszinieren sie die Lektüre literarischer Texte [...]. Inszeniert Emma in ihrem Drang, Phantasieszenarien in die Realität umzusetzen, eine Pathologie des Lesens [...]?”¹⁰¹ Folgt man Schneiders Überlegungen, so lassen sich hysterische Zeichen in *Madame Bovary* und vielen weiteren Texten finden, die Hysterie als kulturelle Narration affirmieren und unterdrücktes Begehren von Frauen symbolisieren: „Die Poesie der hysterischen Zeichen und Zeichenkombinationen, die Rhetorik der besessenen Leiber, die Ornamente des Begehrens, die Choreographie der unterdrückten Wünsche — sie entstammen der Literatur und der Ikonographie des Abendlandes.”¹⁰² Scheinbar hysterische Symptome fungieren als Signale für gescheitertes weibliches Aufbegehren. Um feststellen zu können, wie die kulturelle Narration der Hysterie in den Werken von Colette, Hartwig und Lederer sichtbar wird, muss man sich auf die Suche nach intertextuellen Spuren begeben sowie potentielle hysterische Zeichen unter die Lupe nehmen. Vom Terminus ‚hysterisches Symptom‘ wird in der Untersuchung jedoch Abstand genommen und nach dem Vorbild von Schneider der Begriff ‚hysterisches Zeichen‘ verwendet, um die Konstruiertheit der pathologischen Codierungen hervorzuheben.

Wenn auf der einen Seite durch Lektüre hysterische Zeichen fixiert werden, scheint das Schreiben auf der anderen Seite in Korrelation mit Hysterie gegen das Lesen zu kontrastieren. Wie im Kapitel 2.2. besprochen, verstummt die hysterisierte Frau in den Hysteriediskursen, was auch der Symptomatik des Krankheitsbildes entspricht. So beschreibt Dornblüth die hysterische Stummheit als ein Symptom, dass nach hysterischen Anfällen oder im Affekt auftritt und von einigen Stunden bis zu Monaten anhalten kann.¹⁰³ Ein ähnliches Bild zeichnet sich im Kontext der Neurasthenie ab, bei der Dornblüth ein gestörtes Schreibverhalten erkennt: „Wenn die Kranken einen Brief schreiben wollen, glauben sie manchmal durch die Fülle der zuströmenden Vorstellungen erdrückt zu werden”.¹⁰⁴ Um folglich gegen Hysterisierung vorzugehen, müssen Frauen eine Stimme finden bzw. ganz im Sinne von Woolf einen *room of one's own* entwerfen. Auch wenn

¹⁰⁰ Ders.: *Madame Bovary*. München: dtv 2017, S. 51.

¹⁰¹ Bronfen 1998, S. 237.

¹⁰² Schneider 1985, S. 883.

¹⁰³ Vgl. Dornblüth 2021, S. 264.

¹⁰⁴ Ebd., S. 28.

Woolf in ihrem Essay nicht explizit von Hysterie spricht, spannt Showalter einen Bogen zwischen den von Woolf marginalisierten weiblichen Figuren — die Hexe zum Beispiel war tatsächlich eine Metapher für die hysterische Frau — und Erkrankten: „Auch Schriftstellerinnen haben Hysterikerinnen vergangener Tage als *artistes manquées* dargestellt. In *Ein eigenes Zimmer* schreibt Virginia Woolf von den sogenannten Hexen und besessenen Frauen”.¹⁰⁵ Dementsprechend müssen patriarchale Strukturen mit dem Ziel unterlaufen werden, marginalisierte Positionen in der Gesellschaft zu verlassen. Schreiben kann als eine Subversionsstrategie begriffen werden, die, um in der Hysterie-Metaphorik zu bleiben, eine Therapie darstellt. Es scheint nicht zufällig, dass Showalter daher Woolfs Schreiben als therapeutisch beurteilt.¹⁰⁶ Woolf spricht in ihrem Essay von „the developement by the average women of a prose style completely expressive of her mind”.¹⁰⁷ Schreibende Frauen müssen dafür strukturelle Hindernisse wie fehlende Schreibtradition, mangelnde Bildung und die Pathologisierung sowie Hysterisierung des weiblichen Körpers und Geistes im 19. Jahrhundert und Anfang des 20. Jahrhunderts überwinden. Jedoch gibt Gellai zu bedenken, dass man (schreibende) Frauen dabei nicht in eine passive Opferrolle drängen sollte, die wiederum den Mythos des ‚schwachen‘ Geschlechts reproduziert: „In view of the [...] extreme social and intellectual constraints on women’s field of action, the resulting psychological damage is undeniable. Nevertheless, such a one-sided perspective is limiting, especially since it once again leads to the hysterization of female subjects.”¹⁰⁸ Vielmehr sollte man die Resilienz der schreibenden Frauen hervorheben, die immer wieder aufs Neue versuchen, gegen Widerstände anzulaufen und sich in den Diskursen ihrer Epoche zu ermächtigen, indem sie Positionen aushandeln, was bedeutet, diese auszutesten, zu erschaffen, wieder zu verwerfen und zu verteidigen. Durch die schriftstellerische Tätigkeit von Frauen konnte die kulturelle Narration der Hysterie langsam ins Wanken gebracht werden, wie Mesch am Beispiel mehrerer französischer Autorinnen wie Colette erläutert:

[H]ysteria was more than a medical diagnosis; it was a cultural phenomenon [...]. I suggest that the novels [...] [of French women writers] represent an important step toward women’s gaining control over their own bodies, in response to the hegemonic determinations of nineteenth-century medicine and culture. They constitute the hysteric’s revenge, as my title suggests, because, by virtue of their own writing, these authors refuse fin-de-siècle scientific and literary discourses their power over women’s bodies. Through their novels, they present the relationship between the female mind and

¹⁰⁵ Showalter 1997, S. 130.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 131.

¹⁰⁷ Woolf 2016, S. 45.

¹⁰⁸ Gellai, Szilvia: *Glass Scenographies. Notes on Spaces of One’s Own*. Weimar: M Books 2023, S. 21.

body as a productive and edifying aspect of female identity, rather than a dangerous and potentially debilitating one.¹⁰⁹

Die Schreibenden bleiben nicht in der stummen Rolle des ‚Anderen‘ gefangen, sondern sind fähig, aus der Position des ‚Anderen‘ heraus einen Gegendiskurs zu gestalten, der für die Frauen selbst auch therapeutische Zwecke erfüllen kann und äquivalent zur Gesprächstherapie von Bertha Pappenheim funktioniert. Herndl führt dafür den Begriff der *writing cure* ein: „Writing can become the Other, insofar as she inscribes herself, represents herself in her text. [...] In its role as remedy, the ‚writing cure‘ presents the experience of hysteria in such a way that it is written and simultaneously erased, metaphorized”.¹¹⁰ Die *writing cure* ist nicht ausschließlich auf Schreiberinnen des 19. Jahrhunderts begrenzt, sondern Lindhoff greift das Konzept der *writing cure* auf und adaptiert es unter anderem für den Roman *Malina* der Schriftstellerin Ingeborg Bachmann.¹¹¹

Dies verdeutlicht, dass Hysteriediskurse und Gegendiskurse weit ins 20. Jahrhundert nachwirken, weshalb es nahe liegt, dass auch Colette, Hartwig und Lederer mit ihnen in Berührung gekommen sind und diese auch auf die eine oder andere Weise in ihren Werken verarbeiten. Dafür sprechen auch gewisse Indizien in den Texten selbst, die eine Beschäftigung der Autorinnen mit medizinisch-psychiatrischen und psychoanalytischen Diskursen rund um Hysterie und Nervosität sehr wahrscheinlich machen. So verweist beispielsweise Colette in *Claudine à Paris* (1901) auf eine ‚amüsante‘ psychologische Studie von Krafft-Ebing¹¹², die Kristeva wie folgt einordnet: *Dès Claudine à Paris* (1901), vraisemblablement sous l’influence de Willy, Colette fait référence à Krafft Ebing, auteur de la célèbre *Psychopathia sexualis* (1886), qui a nourri la réflexion de Freud lui-même”.¹¹³ Das bereits erwähnte medizinische Werk von Krafft-Ebing enthält Fallbeschreibungen von hysterischen und neurasthenischen Patientinnen und Patienten. Bei Lederer findet man ebenso explizite Referenzen im Roman *Das Mädchen George* bezüglich der Lektüre der Protagonistin: „In der Mittagspause liest sie Weininger, Freud, Bebel.” (MG 63) Neben Freud äußert sich auch Otto Weininger abwertend gegenüber dem weiblichen Geschlecht, denn Hysterie beruhe auf der ‚organischen Verlogenheit‘ der Frau.¹¹⁴ Der Sozialist August

¹⁰⁹ Mesch 2006, S. 21.

¹¹⁰ Herndl 1988, S. 68.

¹¹¹ Vgl. Lindhoff 2000, S. 103.

¹¹² Vgl. Colette: *Claudine à Paris*. Paris: Bibliothèque numérique romande 2025, S. 114.

¹¹³ Kristeva, Julia: *De Claudine à Sido. Colette ou la chair du monde*. In: Brunet, Alain/Charles-Roux, Edmonde/Ducrey Guy (Hg.) [u.a.]: *Notre Colette*. Rennes: Presses universitaires de Rennes 2016, S. 41.

¹¹⁴ Vgl. Kerekes, Amália: *Mehr oder Weininger. Eine Textoffensive aus Österreich, Ungarn*. Wien: Braumüller 2005, S. 203.

Bebel schreibt sich in den medizinischen Diskurs seiner Epoche ein und ortet in seinem Text *Die Frau und der Sozialismus* die Ausbreitung von Anämie und Nervosität unter Frauen.¹¹⁵ Hartwig greift die Hysteriediskurse der Epoche am deutlichsten auf, denn in ihrem Novellenband *Ekstasen* kann laut Vollmer die „Literarisierung psychoanalytischer Theorien und Erkenntnisse hervorgehoben werden. Durch diesen bis ins Vokabular reichenden Einfluss lassen sich die Novellen geradezu als ‚Fallstudien‘ weiblicher psychischer Grenzzustände lesen.“¹¹⁶ Vor diesem Hintergrund scheint es begründet, nun hysterische Spuren sowie die Kulturtechniken Lesen und Schreiben zu untersuchen und Hysterie als eine mögliche Interpretationsfolie in Betracht zu ziehen, die in den folgenden Kapiteln ausdifferenziert werden soll.

3. Hysterische Zeichen und Spuren im Text

3.1. Der weibliche Körper zwischen somatischen und psychischen Pathologien

Betrachtet man allgemein die auftretenden Protagonistinnen der ausgewählten Romane und Novellen, kann man beobachten, dass alle im Laufe der Handlung mindestens zu einem Zeitpunkt an unterschiedlichen ‚Symptomen‘ leiden, die auf den ersten Blick somatisch erscheinen. Es soll nun überprüft werden, ob die körperlichen Krankheitszeichen unter Umständen als Abbild der Psyche zu verstehen sind. Es scheint, dass Weiblichkeit mit ‚Leiden‘ assoziiert wird. So fragt der Arzt Dutertre bei einer Routinevisite im Collège Claudine im gleichnamigen Roman *Claudine à l'école*: „Un peu d’anémie, peut-être ?“ [...] [I]l me demande si j’ai des palpitations et des essoufflements.“ (CE 26) („Ein wenig Anämie vielleicht?“ [...] Dutertre möchte wissen, ob ich an Atemnot oder Herzklopfen leide.“¹¹⁷) Anämie bzw. Blutarmut bildete, wie bei Bebel im letzten Kapitel ersichtlich, eine frequente Diagnose bei Frauen. Die Einstellung des Arztes zeigt jedoch, dass Dutertre per se anzunehmen scheint, dass Claudine gewisse Symptome aufweisen müsse. Das eigentlich rüstige Mädchen ist von sichtbaren psychischen oder somatischen Krankheitszeichen kaum betroffen, doch am Ende des ersten Teils steckt sie sich mit Masern an, was sie für mehrere Wochen ans Bett fesselt und in Quarantäne zwingt. (Vgl. CE 101) Der Zeitpunkt scheint hier nicht arbiträr gewählt, sondern Claudine erkrankt, kurz

¹¹⁵ Vgl. Bebel, August: *Die Frau und der Sozialismus*. Die Frau in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Stuttgart, Dietz 1879. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/bebel/frausoz/frau0041.html> [26.05.2025], Kapitel 4.

¹¹⁶ Vollmer, Hartmut: Erzählerische „Fallstudien“ weiblicher psychischer Grenzzustände. Mela Hartwigs Buchdebüt „Ekstasen“. In: Vukadinovic, Vojin Saša, und Marijke Box (Hg.): Mela Hartwig. München: edition text + kritik 2023, S. 24.

¹¹⁷ Colette: *Claudine erwacht*. Übers. von Lida Winiewicz. Berlin: Knauer 1988, S. 25.

nachdem sie sich gegen ihre Lehrerinnen offensiv auflehnt. Sie verweigert die Mitarbeit im Unterricht: „Non ! Je ne veux pas extraire de racines aujourd’hui. Ça ne me dit pas.’ — ,Claudine, vous devenez folle ?’ — ,Je ne sais pas, Mademoiselle. Mais je sens que je tomberai malade si j’extrais cette racine’’ (CE 95) („Nein [...], ich [will] heute keine Wurzeln ziehen [...]. Ich fühle mich dazu nicht aufgelegt.’ ,Claudine! Sie sind wohl verrückt geworden?’ ,Ich weiß nicht, Mademoiselle. Aber ich fühle, daß ich sofort krank würde, wenn ich diese Wurzel zöge’’¹¹⁸). Die Lehrerin interpretiert die Rebellion als Abnormalität und belegt Claudine mit dem Etikett ,verrückt’. Weibliche Auflehnung gegen autoritäre Strukturen führt im ersten Teil noch zu Krankheit; im zweiten Teil wird es sich anders verhalten, worauf in einem späteren Kapitel eingegangen wird. Der Beginn ihrer Erkrankung findet nach einem Eklat in der Schule statt: Als der Hilfslehrer Armand erfährt, dass die Lehrerin Mlle Aimée ihre Sexualität bewusst für Gefälligkeiten des Schulinspektors einsetzt, konfrontiert er sie im Klassenzimmer in der Anwesenheit aller Schülerinnen und beschimpft sie sowie Mlle Sergent wüst, dabei andeutend, dass er von dem homoerotischen Verhältnis zwischen den beiden weiß. (Vgl. CE 99) Armand, der eigentlich eine untergeordnete Position als Hilfslehrer hat, wagt es nichtsdestotrotz, gegen weibliche Rebellion vorzugehen, weil er in diesem Moment als Repräsentant des patriarchalen Systems agiert. Claudine wird daher vor Augen geführt, dass der weibliche Widerstand der Lehrerinnen, in ihrem Fall gegen zeitgenössische Sexualitätsdispositive, geahndet wird. Deswegen liegt die Vermutung nahe, dass Claudines Erkrankung im Zusammenhang mit weiblichem Aufbegehren steht.

Im Fall der Variété-Künstlerin Renée in *La Vagabonde*, die nur punktuell von Symptomen betroffen ist, scheinen die Grenzen zwischen somatischen und psychischen Symptomen zu konvergieren, wobei weder eine spezifische Erkrankung im Roman artikuliert wird noch sich anhand der Symptome ablesen lässt. Diese Tendenz kann man an Renées und Margots (ihre Freundin bzw. ehemalige Schwägerin) Gesundheitsroutine bemerken: [J]’ai connu l’horreur d’être celle qui gît, et délire [...] et redoute [...] de mourir lentement, loin de tous, oubliée... Depuis, à l’exemple de Margot [...] je me soucie de mon intestin, de ma gorge, de mon estomac, de ma peau, avec une sévérité un peu maniaque’’ (V 68) ([Ich] habe [...] die Ängste eines Menschen durchlebt, der in Fieberdelirien liegt und [...] fürchten muss, langsam zu sterben, fern von allen, vergessen... Seither [achte ich] [...] wie Margot [...] auf meinen Magen, meinen Hals, meine Verdauung und meine Haut, dass es

¹¹⁸ Ebd., S. 91.

fast schon an Besessenheit grenzt“¹¹⁹). Auch wenn sich Renée vermehrt um ihren Körper kümmert und ihn pflegt, ist dies eigentlich darauf zurückzuführen, dass sie gegen die empfundene Einsamkeit und die Angst, vergessen zu werden, kämpft. Sie erleidet also hin und wieder psychische Krisen und verwendet für sich selbst die Etikettierung ‚*maniaque*‘ (manisch/besessen), die eine psychisch-pathologische Disposition implizieren könnte, wobei der Begriff auch in die Alltagssprache eingegangen ist. Vor Beginn der Tournee gibt ihr Margot präventiv einige Ratschläge mit auf den Weg sowie Medikamente gegen Migräne und Fieber (vgl. V 111), was erneut die Korrelation zwischen körperlichem und psychischem Befinden unterstreicht. Renée versucht sich in einer Passage vom Stereotyp der Hausfrau zu emanzipieren, wird jedoch im nächsten Moment in diese Rolle zurückgeworfen: „S’il veut, je lui nouerai sa cravate [...]. Femelle j’étais, et femelle je me retrouve, pour en souffrir et pour en jouir“ (V 179) (Wenn er will, werde ich ihm seine Krawatte binden [...]. Weibchen war ich und Weibchen bin ich wieder, um weiterhin zu leiden und um weiterhin glücklich zu sein“.¹²⁰) In dieser ambivalenten Selbsterkenntnis wird neben der Reflexion weiblich konnotierter Rollenerwartungen zugleich auf ein Leiden verwiesen, das offenbar eng mit Weiblichkeit assoziiert ist.

Während bei Renée die Symptome eher unspezifisch sind und schwer zugeordnet werden können, werden bei Lederer hingegen Verläufe von Krankheiten in den Text verwoben, an denen die Hauptfiguren Sybil in *Musik der Nacht* und George in *Das Mädchen George* leiden. George kann nicht benennen, dass sie an Tuberkulose leidet, an der sie am Ende des Romans verstirbt. Nur der Arzt van der Lee, der mit ihr im letzten Kapitel tanzt, erkennt die Symptome und zieht im Stillen das Fazit, dass sie schwindstüchtig sei. (Vgl. MG 154) Die somatischen Symptome mehren sich, so klagt George beispielsweise: „Der Rauch tut mir in der Brust weh. [...] Ich hab sicher Fieber.“ (MG 130) Fieber und Atemnot machen ihr immer mehr zu schaffen: „George lehnt sich tief in den Sessel zurück, fühlt, wie es brennend über ihren Rücken hinschleicht. [...] Sie kann kaum atmen, die Luft ist schwer und heiß.“ (MG 147) Selbst am Ende kann sie die Krankheitszeichen nicht richtig einordnen. Die semantisch verwandten Begriffe ‚schwindlig‘ und ‚schwindstüchtig‘ werden miteinander in Verbindung gebracht, was darauf hinweisen könnte, dass George sie verwechselt: „Sie ist schwindlig, als wäre sie ununterbrochen im Kreis gelaufen.“ (MG 154) Doch Georges Erkrankung kann nicht ausschließlich als körperlich begriffen werden, sondern auch sie ist von psychischen und somatischen Symptomen befallen. Eine

¹¹⁹ Dies.: *La Vagabonde*. Übers. von Grit Zoller und neu bearbeitet von Judith Petrus. Berlin: ebersbach & simon 2021, S. 71.

¹²⁰ Ebd., S. 188.

psychische Krise treibt sie sogar zu einem Selbstmordversuch, den sie wie folgt kommentiert: „Sie friert und hustet. Blaßrote Flecken bleiben im Taschentuch. [...] Von weit her hört sie ihre eigene Stimme, diesen kleinen, entsetzten Vogelschrei [...]. ‚Das Morphium damals war also ganz unnötig‘, sagt George zu sich” (MG 135). Während sie ansonsten die Drastik ihrer gesundheitlichen Probleme ausblenden dürfte, gesteht sie sich in diesem Moment ein, dass ihre Lebensdauer begrenzt ist.

Bei Sybil ist das fehlende Bewusstsein über die Krankheit noch ausgeprägter. Sie leidet an Niereninsuffizienz, was sie bzw. die Leserschaft erst am Ende des Romans in einem Brief von ihrem Verlobten Konstantin erfährt. Sybil ordnet die bittere Nachricht wie folgt ein: „Mein Verstand hat geschlafen, aber mein Körper hat alles gewußt!” (MN 239). Tatsächlich findet man im Verlauf des Romans Indizien, die nahe legen, dass Sybil somatische Symptome hat, die sie missdeutet. Als von der Sonne gebräunte Haut missverstanden, entspricht ihr bräunlicher Teint, der eigentlich pathologisch verändert ist, dem Krankheitsbild der Niereninsuffizienz, die auch allgemein verbreitet ‚Bronzekrankheit‘ genannt wird. Mit „goldbrauner Metallhaut” (MN 7) wird Sybil beschrieben, auch in Lukas’ erlebter Rede beschreibt er ihre Haut als „kühl und braun wie poliertes Metall” (MN 22). Die Freundin Marion führt Sybils Husten ebenso auf psychische und eben nicht auf somatische Ursachen zurück: „Manchmal versuchte sie zu husten, armselig und unmotiviert. Hustenanfälle im August! Vielleicht war sie unglücklich?” (MN 16) Dass auch in Sybils Fall körperliches und psychisches Leiden nicht klar voneinander abgegrenzt werden können und miteinander verwoben sind, legt auch ihr unmittelbarer Suizid nach Erhalt der Diagnose nahe.

Trotz ihrer Erkrankungen üben sowohl George als auch Sybil eine Faszination auf Männer aus, denn sie entsprechen dem Mythos der *femme fragile* bzw. ätherischer Weiblichkeit, die um die Jahrhundertwende bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts ein Schönheitsideal darstellt und somit das Stereotyp des pathologisierten weiblichen Körpers reproduziert. Gekennzeichnet ist die *femme fragile* von Attributen wie zerbrechlich, mager, märchenhaft, nervös, blass und gespenstisch, wie Schaps resümiert.¹²¹ In *Musik der Nacht* werden spezifische mythische Gestalten evoziert, die ätherische Weiblichkeit verkörpern: In Lukas’ Wahrnehmung ist Sybil eine heidnische Prinzessin (vgl. MN 28) und er ruft sie „[s]terblich schönes Indianermädchen aus den ewigen Wäldern” (MN 37). Die zweite Metapher bedient das Motiv der vergänglichen Schönheit. Dies spiegelt laut Schaps auch den Typus der *femme fragile* wider, die mit ihrer „seelenhaften, spiritualisierten Natur [...] über allen

¹²¹ Vgl. Schaps 1992, S. 139–140.

körperlichen und sexuellen Begierden stand [,] [...] in der Gestalt der schönen Unbekannten, toten Geliebten, Märchenprinzessin.”¹²² Natürlich liegt darüber hinaus die Frage nahe, warum Lederer diese zwei Krankheiten für ihre Protagonistinnen wählt. Heidegger erklärt, dass man dem biographischen Hintergrund bei Sybil Beachtung schenken soll, da „Lederer ihre Heldin an der gleichen Krankheit leiden lässt, an der ihr eigener Vater gestorben war.”¹²³ Darüber hinaus hat die Niere auch eine symbolische Bedeutung, da sie nach Lass im alten Testament als Sitz der Gefühle gilt.¹²⁴ Da Lederer in *Musik der Nacht* wiederholt Bibel-Referenzen macht (vgl. MN 7, 108, 119), ist es nicht unwahrscheinlich, dass sie sich auf die Symbolik der Niere in der Tradition des frühen Christentums bezieht. Tuberkulose ist ebenso symbolisch aufgeladen, da sie um die Jahrhundertwende als Krankheit der ‚schönen Seelen‘ gilt. Schaps konstatiert folglich: „Die häßliche Seite des Krankseins wie etwa im Falle von Tuberkulose, Hysterie und Wahnsinn wurde dabei tabuisiert. [...] Die *femme fragile* war eine *femme malade*, deren Leiden nicht nur der Kunst der Ärzte spottete, sondern sie war zugleich auch blühende Schönheit des Todes”.¹²⁵ Dass auch Schaps Hysterie ins Spiel bringt, ist ein Hinweis dafür, dass die *femme fragile* dem Bild der hysterischen bzw. nervösen Frau entspricht. Im Hysteriediskurs des frühen 20. Jahrhunderts wird unter dem von Freud geprägten Terminus ‚Konversion‘ hervorgehoben, dass sich eine hysterische psychische Disposition derart in somatischen Symptomen äußern kann, dass der Zusammenhang mit der psychischen Ebene nicht mehr zu erkennen ist, was Dornblüth wie folgt erläutert:

[S]ie [Erinnerungen eines Traumas] setzen sich in körperliche Zeichen um, in [...] vasomotorische, motorische, sensible, gastrische u.a. Störungen. Freud hat diesen Vorgang als Konversion bezeichnet. Der durch Konversion entstandene Vorgang ist nicht mehr mit dem ursprünglichen Affekt verbunden, sondern vollkommen an seine Stelle getreten, der Zusammenhang ist daher nicht mehr erkennbar.¹²⁶

In Lederers Werken kann man bei den an Tuberkulose bzw. Niereninsuffizienz Erkrankten zwar keine ‚Konversion‘ feststellen, aber Dornblüths Erklärung zeigt eine beachtenswerte Vorstellung auf: Bei Lederer und auch bei Colette scheinen körperliche Beschwerden mit einem seidenen Faden an der ‚Seele‘ zu hängen. In den Novellen *Das Verbrechen* sowie *Die Hexe* werden zwar auch gewisse körperliche Symptome beschrieben, bei denen man aber nicht von einer eigenständigen somatischen Pathologie wie bei Lederer sprechen

¹²² Ebd., S. 141.

¹²³ Heidegger 1998, S. 45.

¹²⁴ Vgl. Lass, Magdalena: Art. Nieren. In: Bibelwissenschaft (2020). URL: <https://www.die-bibel.de/ressourcen/wibilex/altes-testament/nieren-> [13.06.2025].

¹²⁵ Schaps 1992, S. 140.

¹²⁶ Dornblüth 2021, S. 395.

kann, sondern vielmehr von einer umfassenden psychischen Disposition. Sie können klarer im Kontext von hysterischen Zeichen gedeutet werden, weshalb die Symptomatik von Hartwigs Protagonistinnen in den nächsten Kapiteln in den Blick genommen werden soll. Darüber hinaus werden auch die verschwimmenden Grenzen zwischen somatischer und psychischer Pathologie bei Lederer und Colette zum Anlass genommen, potentiellen hysterischen Spuren nachzugehen.

3.2. Von hysterischen Zeichen bis zu Choreographien der Hysterie

Wie in Kapitel 2.4. angesprochen, wird auf den Terminus ‚hysterisches Symptom‘ verzichtet, weil dieser zu kurz greift, um das kulturell tradierte Phänomen der Hysterie zu veranschaulichen. Denn Ziel ist es nicht zu beweisen, ob bzw. dass die Protagonistinnen als Hysterikerinnen klassifiziert werden können, sondern inwieweit Narrationen und Tropen der Hysterie Eingang in die Werke von Colette, Hartwig und Lederer fanden. Stattdessen spreche ich von ‚hysterischen Zeichen‘, die sozusagen als Indizien für die Sichtbarkeit gewisser Hysteriediskurse gedeutet werden können, die entweder bewusst oder unbewusst das Schreiben der drei Autorinnen beeinflussten. Im Zuge der Analyse der behandelten Primärtexte konnten verschiedene Kategorien von hysterischen Zeichen abgeleitet werden: Unter die erste Kategorie fallen im medizinischen Diskurs hysterisch konnotierte ‚Symptome‘ der *grande* und *petite hystérie*, die sich oft zwischen somatischer und psychischer Pathologie bewegen, wie im letzten Kapitel schon angedeutet wurde. Bezüglich des Symptomkatalogs orientiere ich mich vor allem an Dornblüth, weil er mit seinem 1911 publizierten Lehrwerk den Wissensstand und den Hysteriediskurs der Epoche von Colette, Hartwig und Lederer reflektiert. Während zum Beispiel Hinken, Lähmungserscheinungen und Sprachstörungen in den Primärtexten keine Relevanz haben, bilden vor allem Schlaflosigkeit, depressive Zustände, Fieber und Zittern Krankheitszeichen, von denen die Hauptfiguren in unterschiedlicher Intensität betroffen sind. So schildert beispielsweise Sybil: „Ich konnte nicht mehr essen, nicht mehr schlafen, ich war so schwer und müde [...]. Da war etwas Finsteres, Gefährlicheres, das mich festhielt wie ein Angelhaken.“ (MN 191) Claudine spricht wiederum davon, von einer nervösen Trägheit zermalmt zu werden (*écrasé de paresse nerveuse*; vgl. CE 132). Bei Hysterie trete laut Dornblüth häufig Zittern auf¹²⁷, ein Zeichen, das auch bei Sybil vorkommt: „Sybil war voller Ungeduld, sie zitterte, glühte und hatte schon fast vergessen, daß alles nur Spiel war, Schattentanz der Träume“. (MN 217) Bei Sybil kann man

¹²⁷ Vgl. Dornblüth 2021, S. 258.

beispielsweise die Krankheitszeichen nicht ausschließlich auf ihre Niereninsuffizienz zurückführen, sondern sie offenbaren gewisse Ängste. Auch bei Agnes wird ein Zitteranfall provoziert, als Dr. Zuba vorgibt, sich bald zu verheiraten und das inzestuöse Verhältnis mit seiner Tochter zu beenden: „Ihre Stimme überschlägt sich vor Aufregung, sie zittert am ganzen Körper wie im Fieber.“ (DV 19) Dass es sich nicht um ein Fiebern handelt, sondern nur damit verglichen wird, weist auf eine psychische Ursache dieses Zeichens hin. Fieber per se stellt des Weiteren ein rekurrentes Motiv dar, woran die verschiedenen Figuren leiden. Wenngleich es kein ‚klassisches‘ Krankheitszeichen der Hysterie darstellt, könnte es nichtsdestotrotz Unruhe oder psychische Erregung symbolisieren. Diesen Zusammenhang legt auch Dornblüth nahe, der im Krankheitsbild der Neurasthenie innere Unruhe als bedeutsames Merkmal erkennt: „[S]o oft auch die Kranken von dem Jagen ihrer Gedanken, von ihrem *fieberhaften* Denken sprechen, [...] [d]er Eindruck des Gedankenjagens wird vielmehr durch die innere Unruhe erweckt.“¹²⁸ Zum Beispiel bekommt Rune während eines Anfalls leicht Fieber. (Vgl. H 215) Claudine klagt ebenso: „La fièvre me brûle, et je m’énerve plus encore de sentir qu’Aimée ne vibre pas à l’unisson.“ (CE 43) („Das Fieber verzehrt [verbrennt] mich [...], doch Aimée schwingt nicht mit. Diese Erkenntnis verzehnfacht meine Erregung.“¹²⁹) Nicht zuletzt wird Sybil von einem Fieberanfall heimgesucht, als Konstantin ihr (noch) keine Auskunft über seine Gefühle geben möchte: „Doch Konstantin hatte sofort einen Professor gebracht, der natürlich gar nichts sagte, schon aus dem einfachen Grund, weil man für einen Fieberanfall keine große Diagnose braucht“ (MN 190). Auch wenn in Sybils Fall das Fieber aufgrund ihrer Erkrankung tatsächlich somatische Ursachen haben dürfte, scheint es doch frappierend, dass der Arzt es bei seiner Patientin bagatellisiert, was als Ausdruck geschlechterspezifischer Zuschreibungen verstanden werden kann.

Zur zweiten Kategorie gehören unterschiedliche affektive Zustände, die im Spektrum depressiver Verstimmungen und übersteigter euphorischer Gemütslagen oszillieren. Dornblüth argumentiert, dass die Affekte in der Hysterie anders verarbeitet werden:

Im allgemeinen ist bei der Hysterie die Reizschwelle für Gefühlseindrücke sehr niedrig. Unbedeutende Reize lösen starke, oft übertrieben heftige Gemütsbewegungen aus. Bei manchen kommt es dadurch zu einem häufigen Wechsel von himmelhoch jauchzend bis zu Tode betrübt; bei anderen ist namentlich der Affekt des Kammers oder der Verdrießlichkeit, bei wieder anderen der des Zorns überwiegend.¹³⁰

¹²⁸ Ebd., S. 28. [Hervorhebung M.F.]

¹²⁹ Colette 1988, S. 41. [Anmerkung Übers. M.F.]

¹³⁰ Ebd., S. 233.

Renées Stimmung kann tatsächlich zwischen Höhen und Tiefen schwanken, was sie auch in einer Erinnerung an ihre Ehe präzisiert: „La trahison, la longue douleur les [=les sens] ont anesthésiés, [...] je ne convoite pas, je ne regrette rien... jusqu’au prochain naufrage de ma confiance, jusqu’à la crise inévitable où je regarde avec terreur s’approcher la tristesse.” (V 70-71) („Der Verrat und der lang anhaltende Schmerz haben meine Gefühle betäubt [...] ich begehre nicht und vermisse nichts... bis zum nächsten Zusammenbruch meines Selbstvertrauens, bis zur unvermeidlichen Krise, wenn ich mit Entsetzen sehe, wie sich mir die Traurigkeit [...] nähert“.¹³¹) Das Motiv des länger anhaltenden Schmerzes könnte auch darauf hinweisen, dass es sich sehr wohl um eine chronische psychische Belastung handelt, die immer wieder aufzutreten scheint. Zu beachten ist jedoch, dass trotz der wiederkehrenden Krisen Renée die affektiven Schwankungen zum Teil in Zaum halten kann: „Allons! je vois venir une dure crise de noir... Je l’attends avec calme et d’un cœur habitué, certaine d’en reconnaître les phases normales et de la vaincre une fois encore.” (V 22) („Na, ich sehe da schon wieder eine schwere Krise auf mich zukommen... Ich erwarte sie mit Ruhe, bin ich doch daran gewöhnt und kenne die verschiedenen Phasen, die immer gleich verlaufen und sich auch diesmal überwinden lassen werden.“¹³²) Sybil hat wiederum ihre Affekte nicht unter Kontrolle und leidet unter dem Wechsel der Gemütszustände, die das ganze erwähnte Spektrum abzudecken scheinen. In manchen Situationen wirken Sybils Affekte blockiert: „Sybil war ausgeschaltet [...], zerstreut [...] ging zum Schreibtisch und blätterte im Telefonbuch.” Dann griff sie „mechanisch nach ihrem Hut” (MN 24) oder an einer Stelle scheint ihr Gesicht „unbewegt wie eine Metallmaske” (MN 206). Man kann bei Sybil eine Metaphorik des Mechanischen und Künstlichen erkennen, die womöglich die Entfremdung zwischen Körper und Geist zum Ausdruck bringt. Doch wird die mechanische Metaphorik an anderer Stelle wieder verworfen und es werden konträre Bilder evoziert, wie folgende Passage nahelegt: „Man hatte einen Wortschatz im Hirn, Sätze, die sich abspulen wie Grammophonplatten. Schwer war nur, die Lippen zu bewegen, [...] der ganze Körper zitterte [...] [,] [a]ber jetzt konnte Sybil nicht weiter, sie sprang auf, taumelte” (MN 227- 228). Die Protagonistin wirkt plötzlich euphorisch: „Ich bin betrunken, ich muß Luft in den Adern haben, mir ist so leicht... ich träume” (MN 231). Heidegger interpretiert Sybils Affekte, wobei sie Hysteriediskurse des frühen 20. Jahrhunderts vollkommen außer Acht zu lassen scheint. Ihre Deutung entspricht mehr einer Wertung und ist damit nicht schlüssig: „Die Stimmungsschwankungen kommen oft völlig

¹³¹ Dies. 2021, S. 73–74.

¹³² Ebd., S. 22.

unvermittelt, sind nicht nachvollziehbar, häufig unlogisch. Die ständigen Liebesbeteuerungen gegen Ende des Romans wirken manisch und überzogen, das gefühlsmäßige Hin- [sic!] und Her ist inkongruent”.¹³³ Die affektiven Schwankungen ergeben jedoch durchaus Sinn, wenn man sie als hysterische Zeichen einordnet. In *Das Mädchen George* fühlt sich George ebenso überreizt von den vielen Umwelteindrücken während der Bahnfahrt, weshalb die Nervosität sie zu beklemmen scheint: „Wie die Uhr rast! In einer Viertelstunde... Ich hab Angst! Ich hab solche Angst! Zwischen Herz und Magen dort irgendwo sitzt die Angst. Und die Seele? Wo – ich bin ganz taub von dem Rattern ...” (MG 130). Die Zugfahrt ist im Kontext des nervösen Zeitalters symbolisch aufgeladen, denn der Zug repräsentiert die Dynamik, die Beschleunigung und die Reizüberflutung, die sich durch den schnellen Ortswechsel ereignet. Darum scheint es nicht zufällig, dass sich Colette in *La Vagabonde* des gleichen Motivs bedient: „Le ta-ta-tam du train, que j’entends malgré moi, sert d’accompagnement au motif de danse de la Dryade, que je chantonne avec une obstination maniaque... Combien de temps va durer cet état d’amoindrissement!” (V 197) („Das ‚Ra-ta-ta‘ des Zuges, das ich ganz unwillkürlich wahrnehme, bildet die Begleitung zu der Tanzmelodie aus der ‚Dryade‘, die ich wie besessen pausenlos vor mich hinrällere... Wie lange wird dieser Schwächezustand wohl anhalten?”¹³⁴) Der Zug stellt ein ambivalentes Symbol dar, das zwischen Zivilisationsfortschritt und Entfremdung oszilliert. In beiden Fällen stellt der monotone Rhythmus der Lokomotive eine Bedrohung dar, die in George Ängste hervorruft; bei Renée handelt es sich hingegen um einen Zustand psychischer Erschöpfung.

Renée verwendet darüber hinaus das Etikett ‚*maniaque*‘ (besessen/manisch), was uns zur dritten Kategorie bringt: Es geht um psychopathologische Etikettierungen, die die Diskurse der Epoche widerspiegeln, wobei immer mitzudenken ist, wer die Zuschreibung vornimmt. Es überrascht nicht, dass gerade männliche Figuren, die ganz im Sinne des patriarchal geprägten Hysteriediskurses agieren, Etikettierungen vornehmen: Allen voran steht der Psychoanalytiker Dr. Zuba, der Agnes nicht nur Hysterie diagnostiziert, sondern ihre Identität auf die Psychoneurose reduziert und daran festhält, dass ihr gesamtes Denken und Handeln hysterisch motiviert wäre: „Ich habe deine Hysterie unterschätzt“, fährt ihr Vater fort” (DV 10). Bei Lederer reproduziert beispielsweise Gil den Mythos des hysterischen Geschlechts: „Herrlich sind Frauen. Jede einzelne hysterisch.” (MG 121) Gleichzeitig gesteht er George aber nicht zu, dass sie sich als eine an Nervosität Leidende stilisiert,

¹³³ Heidegger 1998, S. 47.

¹³⁴ Colette 2021, S. 206.

sondern beansprucht das Etikett ‚nervös‘ für sich: „Ich bin nur nervös, Gil, so – so schrecklich nervös eben.’ Gil geht kopfschüttelnd [...] ‚Ich muß mich von dieser möblierten Luft erholen! Übrigens bin ich auch nervös!’“ (MG 134) Auch bei Colette schreibt Hamond, ein Bekannter Renées, ihr einen Anfall von Nervosität zu: „Hamond claque de la langue: c’est sa façon de me gronder. Il croit à un accès de neurasthénie.” (V 164) („Hamond schnalzt mit der Zunge; das ist seine Art, mit mir zu schimpfen. Er glaubt an einen Anfall von Nervenschwäche.”¹³⁵) Des Weiteren können aber auch die Frauen selbst Etikettierungen wie im Fall von Sybil vornehmen: Ihre Symptome, die wohl eigentlich der Niereninsuffizienz zuzurechnen sind, werden nicht als einer Untersuchung wert betrachtet, denn in ihren Augen brauche das „doch keine Diagnosen, ist doch nur Nervosität, oder Blutarmut oder... ist doch schon längst vergessen!” (MN 237) Ihre gesundheitlichen Probleme bagatellisiert sie selbst, indem sie sie mit der Etikettierung ‚nervös‘, ‚blutarm‘ sowie mit einer Leerstelle versieht, an der sich wohl weitere weiblich konnotierte Leiden einfügen ließen. Somit schimmern in Sybils Aussage damalige zeitgenössische Diskurse durch, die Weiblichkeit pathologisieren. An den Etikettierungen lässt sich auch ablesen, dass Neurasthenie- und Hysteriediskurse miteinander verflochten sind.

Zur letzten Kategorie zählen vor allem Gesten und Posen, die der Choreographie eines hysterischen Anfalls entsprechen und laut Schneider Eingang in Kunst und Literatur fanden: „Das mänadische Zeichen par excellence — der in den Nacken geworfene Kopf — und der namenlose Tanz, der als hysterischer oder epileptischer Anfall erfolgen kann, [...] ist der völlige Zusammenschluß von Kunst und Pathologie.”¹³⁶ Besonders der zurückgeworfene Kopf bildet eine rekurrente Pose und folglich ein hysterisches Zeichen in den Texten, die dem *arc de cercle* des hysterischen Anfalls nachempfunden sein könnte. Besonders George nimmt diese mehrfach ein, beginnend im jugendlichen Alter: „George glüht [...] Sie geht mit zurückgeworfenem Kopf [...]. Im rasenden Sprung [...] mitten hinein ins Leben, und, wenn es sein muß, ins Bodenlose.” (MG 22) Man achte auf die Ambiguität des Begriffs ‚rasend‘, der hier ‚schnell‘, aber auch ‚verrückt‘ heißt, wobei sich letztere Bedeutung in das von Schneider evozierte Bild der Mänade einordnet. Andererseits beschreibt Lederer die gleiche Körperhaltung bei Sybil als „kindlich-triumphierende Geste” (MN 54), was einen ebenso plausiblen Deutungsansatz darstellt, doch in der Zusammenschau scheint die Interpretation als hysterisches Zeichen durchaus naheliegend.

¹³⁵ Ebd., S. 172.

¹³⁶ Schneider 1985, S. 890.

So bedient sich George der Pose in der Anwesenheit von Gil bzw. in einem Moment der inneren Unruhe: „Den Kopf zurückgeworfen, die Augen geschlossen, [...] das Herz tanzt in der Brust wie ein wildes Tier, hämmert, hämmert, hämmert“ (MG 118). In einem Augenblick des Zorns, als ihr Vater beleidigt wird, positioniert sie ihren Kopf erneut: „Den Kopf zurückgeworfen, betrunken vor Zorn, steht George [...] und jagt die Worte, faucht, zischt, tobt“ (MG 57). Der Vergleich mit einem wilden Tier sowie die animalischen Konnotationen in den Verben ‚fauchen‘ und ‚zischen‘ affirmieren die Deutung als hysterisches Zeichen, da laut Schaps in der Darstellung der hysterischen Frau als eine Art *femme fatale* ihre vermeintliche Animalität hypostasiert wird.¹³⁷ Bronfen weist darauf hin, dass in Charcots Beschreibung des hysterischen Anfalls Schreie und Zischlaute, einem Tier gleich, Teil der Performanz sein können.¹³⁸ Besonders bei Hartwigs Figur Rune wird ihr ganzer Körper zur Projektionsfläche, auf dem sich hysterische Zeichen einschreiben, da ihr die Worte fehlen: Ihre Animalität wird mehrfach hervorgehoben, zum Beispiel jauchzt sie „vor animalischer Behaglichkeit“ (H 214) und sie wirft während des Anfalls beim Festmahl den Kopf zurück. (Vgl. H 220) In ihrem Fall kann man nicht von einzelnen hysterischen Zeichen sprechen, sondern sie vollführt eine ganze Choreographie, eine Art Tanz. Showalter stellt nämlich fest, dass Charcot Parallelen zwischen einer Art des hysterischen Anfalles und einem Tanz entdeckte.¹³⁹ In der Novelle wird das ekstatische und schlafwandlerische Moment hervorgehoben, als „sich mitten in wildester Gebärde tänzerischer Ekstase die somnambule Verzükkung wie [die] Maske von dem Gesicht des Kindes“ (H 215) löste. Lakhardi erkennt eine Korrelation zwischen Hysterie und Ekstase: „Il y a donc une très grande similitude entre l’hypnose, le somnambulisme et les extases mystiques, qui seraient des sortes de crises d’hystérie avec suspension de la conscience.“¹⁴⁰ Runes hysterische Choreographie gipfelt in einem Wechsel verschiedener weiblicher Rollen, die, so Bronfen, mit den „Darstellungen der leidenschaftlichen Ereignisse [...] — Liebesszenen [...] Mord und Totschlag [...] Ekstase—“¹⁴¹ der dritten Phase nach Charcot entsprechen:

Ihr Körper, dem die Mitteilung durch das Wort versagt war, ergriff die Bewegung als Sinn und Zweck. Trieb [...], meißelte ihren Körper zu seltsamen, ungebräuchlichen Figuren des Tanzes, bäumte ihn zur Schwangeren, krümmte ihn zur Gebärenden, spannte ihn zur Genießenden. Gierige Augen verfolgten dieses Spiel ihrer Sinne in ausgehöhlter Ekstase der Entsagung. (H 217)

¹³⁷ Vgl. Schaps 1992, S. 142.

¹³⁸ Vgl. Bronfen 1998, S. 270.

¹³⁹ Vgl. Showalter 1997, S. 149.

¹⁴⁰ Lakhardi, Sadi: Hypnose, hystérie, extase. De Charcot à Freud. In: *Savoirs et clinique*. Nr. 8(1) (2007), S. 204.

¹⁴¹ Bronfen 1998, S. 270.

Die am Fest teilnehmenden Mönche scheinen dabei den Anfall nicht nur zu betrachten — wie die Ärzte in Charcots Vorlesungen — sondern haben ihn mit dem Festmahl, bei dem exzessive Völlerei zelebriert wird, provoziert. Im nächsten Kapitel soll folglich die Figur des männlichen Beobachters bzw. Dirigenten des hysterischen Anfalls am Beispiel von Hartwigs *Das Verbrechen* unter die Lupe genommen werden.

3.3. talking cur(s)e: Pervertierung der Psychoanalyse in *Das Verbrechen*

In Hartwigs Novelle tauchen hysterische Zeichen nicht unmittelbar auf, sondern werden vom Vater und Psychoanalytiker Dr. Zuba, der seine Tochter behandelt, initiiert. Er positioniert Agnes' Körper so, dass sie die Pose des zurückgeworfenen Kopfes einnimmt: „Er hält noch immer ihren Kopf zurückgebogen, zwischen beiden Händen, so daß ihm ihr Gesicht zugewendet ist“ (DV 20). Darüber hinaus provoziert er bei Agnes mehrfach ‚hysterische‘ Anfälle, was Foucaults These entspricht, dass die Hysterikerin auf den Befehl des Arztes reagiert: „Ihre Worte erstickten in einem kreischenden, keuchenden Weinen, das ihren Körper krampfartig zusammenkrümmte [...]. Der Arzt legte die Hand auf ihre Stirn, bis die Zuckungen unter dem Gebot seines Willens nachließen“ (DV 12). Dr. Zuba scheint eine fast hypnotische Kraft auf Agnes auszuüben, denn wie „unter Hypnose geht Agnes auf ihn zu“ (DV 20), wobei mit dem Terminus Hypnose auf ein Instrument der Hysterieforschung und der Psychoanalyse referiert wird. Tatsächlich kann Hartwigs Novelle laut Wysocki sogar als Paraphrase der 20 Jahre zuvor veröffentlichten Studie *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* von Freud gelesen werden.¹⁴² Die Ursache ihrer Hysterie dürfte in den Augen des Vaters in den inzestuösen Gefühlen der Tochter liegen. Dies fügt sich in Freuds These ein, dass Hysterie unterdrückten sexuellen Wünschen entspringe. Die Beziehung zwischen Vater und Tochter entspricht dabei weniger dem Elektra-Komplex, sondern fügt sich in das Bild des Ödipus-Konflikts nach Freud ein, wobei Zuba sowohl das Objekt der Begierde als auch das Feinbild darstellt. An mehreren Stellen wird auf das Motiv der Blendung von Ödipus angespielt: Nachdem Agnes sich in ihrem dunklen Zimmer mehrere Tage lang eingesperrt hatte, brach der Vater die Tür auf und stand „vor ihren geblendeten Augen, die blicklos vor Entsetzen in sein verschlossenes Gesicht starrten.“ (DV 7) Sie bittet ihn auch einmal, die Vorhänge zu schließen, weil ihr das Licht weh tut. (Vgl. DV 9) Um den Ödipus-Komplex scheinbar aufzuarbeiten, bedient sich der Vater der Methode der Gesprächstherapie, indem er Agnes' psychische Probleme thematisiert, wobei hauptsächlich er referiert und Agnes kaum zu Wort kommt. Die vom

¹⁴² Vgl. Wysocki, Gisela von: Mit weiblicher Wissbegier nach dem Unbekannten greifen. Das aufsässige Instrumentarium der Mela Hartwig. In: Vukadinovic/Box 2023, S. 3.

Vater angestrebte Therapie bildet jedoch den Brennpunkt der destruktiven Dynamik und des schädlichen Einflusses des Vaters, weshalb das Problem verschärft wird und die *talking cure* mehr einem ‚curse‘ gleicht. Die Intervention des Vaters verschlimmert Agnes’ psychische Verfassung, was sie zu Beginn der Novelle schon reflektiert: „[...] [I]ch werde wahnsinnig. Ich liege auf dem Seziertisch.“ (DV 11) Der übermächtige Vater begehrt die Tochter ebenso und befeuert ihre ödipalen Sehnsüchte, indem er sich zumindest körperlich versagt, aber dadurch eine gewaltige psychische Abhängigkeit schafft: „[Ich] gestehe es mir und dir ohne konventionelle Scham zu, daß ich jederzeit bereit wäre, dein Liebhaber zu sein, wenn ich nicht gerade unglückseligerweise dein Vater wäre.“ (DV 11) Der Arzt tritt wie in Darstellungen von Freud mit Zigarre (vgl. DV 18) auf und erscheint dabei wie eine Persiflage des Vaters der Psychoanalyse. Erhärt/Schmiedebach legen Zubas Pseudowissenschaft offen, denn sie enthülle „in ihrer durchwegs strategischen Rhetorik den Psychiater gar als Gefangenen seines eigenen Wahns und seines eigenen Begehrens, die Tochter ganz für sich behalten zu wollen“.¹⁴³ Die Pervertierung des Vater-Tochter-Verhältnisses sowie der Methoden der Psychoanalyse kulminieren in jener Szene, als sich Agnes vor ihrem Vater entblößt und er sie zum Tanzen auffordert, während er Violine spielt. Er lässt sie so eine hysterische Choreographie inszenieren, die er mit der Musik anleitet:

Ihr Körper biegt sich in den Rhythmus hinein, krümmt sich zusammen, schmiegt sich in Zärtlichkeit der Musik, stößt gegen Akkorde, taumelt zurück, spannt sich gegen eine Dissonanz. Sie taucht ihr Haar in ein Netz von Tönen, [...] öffnet die Schenkel dem Goldregen der Töne, bricht in die Knie: „Ich kann nicht mehr.“ [...] Er legt die Geige fort: „Du solltest Tänzerin werden.“ (DV 43)

Das Krümmen und Spannen des Körpers beim Tanzen — man bedenke die Nähe zwischen Tanz und Anfall — erinnert an die dritte Phase der hysterischen Attacke, die mit exzentrischen Körperbewegungen einhergeht, und hier einen *arc de cercle* andeutet. Das Geigenspiel bzw. die Musik stellt eine verführerische Kraft dar, ähnlich dem Motiv des Rattenfängers, und verdeutlicht, dass Agnes’ (vermeintliche) Hysterie nicht ausschließlich auf einer psychischen Erkrankung beruht, sondern dass sie vom Vater eingepflanzt wird und ihre Gesten von ihm dirigiert werden. Auch Erhärt/Schmiedebach geben zu bedenken: Dr. Zuba operiert mit dem Code ‚Hysterie‘ [...]. In der Erzählung aber ist die ‚Hysterie‘ lediglich als höchst bedeutungsoffene vereinzelte Chiffre existent.“¹⁴⁴ Dass sie aber dieses Mal vermag, den ‚Anfall‘ selbst zu beenden, kann als Zeichen des sich formierenden Widerstands gedeutet werden.

¹⁴³ Erhärt, Walter und Heinz-Peter Schmiedebach: Hysterie, Blut und „Das Verbrechen“. Rätselhafte Verflechtungen von Literatur und Psychiatrie. In: Ebd., S. 13.

¹⁴⁴ Ebd., S. 14.

Wie im Titel des Novellenbands *Ekstasen* anklingt, verfällt auch Agnes in einen ekstatischen Zustand, zum einen im Tanz, zum anderen aber auch in ihrer Phantasie: „Ihre Sinnlichkeit, auf die Gesichte [sic!] ihrer Phantasie angewiesen, gewöhnte sich an Bilder und Vorstellungen, die den unbewußten körperlichen Trieb vernachlässigten [...]. Diese Inzucht des Geistes ermöglichte es ihr, sich der Bildersprache ihrer Sinnlichkeit hinzugeben.“ (DV 27) Zuba scheint ihre Sexualität fast vollends kontrollieren zu können, da sie durch die induzierte Hysterie ihre sexuellen Wünsche auf ihn projiziert. Dementsprechend deutet Vollmer die Novelle nicht nur als „Kampf gegen die männliche Macht und Herrschsucht [...], sondern auch als Konfrontation des sexuellen Triebs mit dem Intellekt, der in Gestalt Zubas die Libido [...] kontrolliert“.¹⁴⁵ Deshalb scheitert Agnes bei einem Versuch des Aufbegehrens, als sie einen Fremden küsst und dabei nur Ekel empfindet und ein hysterisches Lachen kaum unterdrücken kann. (Vgl. DV 27) Kudryashova weist auf die Ambivalenz des symbolischen Lachens hin, das auch Teil der zum Scheitern verurteilten Revolte ist: „As an open act of revolt against authority and the oppressive culture that supports this authority, the uncontrollable laughter seals the fate of Hartwig’s female protagonists. In the eyes of their accusers the gruesome, shameless laughter only reaffirms the diagnosis“.¹⁴⁶ Ihre Vorstellungskraft umfasst hingegen einen Ort, an dem zwar die Projektionen auf den Vater eingelöst werden, aber sie ihre eigene Bildersprache gestalten kann, die sich der Kontrolle des Vaters entzieht. Sie scheint körperliche Triebe offenbar zu vergeistigen, was vielleicht als Sublimierung, jedoch mit perversiertem Charakter, verstanden werden kann. Die Entwicklung einer, wenn auch problematischen, eigenen Sinnlichkeit im Vor-/Unbewussten könnte ein erster Schritt gegen die Übermacht des Vaters sein, denn laut Schmid-Bortenschlager sei das Bewusstsein „durch den Vater erfolgreich von der Opposition ausgeschaltet, im Vorbewußten regt sich jedoch der Widerstand.“¹⁴⁷ Nichtsdestotrotz werden Rebellionsversuche vom Vater in der Figur des Psychiaters schwer geahndet, was die Machtstrukturen entlarvt, die Missbrauch in unterschiedlicher Gestalt ohne Konsequenzen für den Täter ermöglicht. Als Agnes ihrem Vater damit droht, den Missbrauch öffentlich zu machen, reagiert er gelassen: „„Man wird deine Virginität prüfen und sie unangetastet finden. Und dann muß ich dich in einem Irrenhaus internieren.““ (DV 24) Hier kommt

¹⁴⁵ Vollmer 2023, S. 25.

¹⁴⁶ Kudryashova, Aleksandra: The Ecstasies of Mela Hartwig-Spira. Between Laughter and Terror. In: Shoults, Julie und Anke Finger (Hg.): Gender/Sexuality/Activism. Michigan: University of Michigan Press 2023, S. 201.

¹⁴⁷ Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse in Mela Hartwigs Novellen. In: Modern Austrian Literature 12, Nr. 3/4 (1979), S. 81.

einerseits das fehlende Bewusstsein über den psychischen Missbrauch zum Ausdruck, andererseits der Umstand, dass durch patriarchale Strukturen, die Weiblichkeit systematisch pathologisieren, die Stimmen rebellierender Frauen ohne Weiteres als unglaublich oder ‚hysterisch‘ degradiert werden können. Schmid-Bortenschlager schlussfolgert, dass Hartwig die Machtdynamiken zwischen Arzt und Patientin im Allgemeinen kritisiert, denn „die gesamte Psychoanalyse wird praktisch als Machtapparat zur Unterdrückung der Frau deklariert“.¹⁴⁸

Auch bei Claudine tritt eine skrupellose Arztfigur auf, Dutertre, ein Allgemeinmediziner und Politiker, der seine Macht missbraucht. Es bleibt nicht nur beim penetranten *male gaze*, der auf die Schulmädchen fokussiert: „Il me regarde trop, aussi !” (CE 26) („Aber dieser Blick [von Dutertre] ist kaum zu ertragen.“¹⁴⁹), stellt Claudine fest, doch es kommt zu subtilen Übergriffen bei den (zu) regelmäßigen Visiten in der Schule, die die anderen Mädchen romantisieren:

[I]l [...] nous fourre ses moustaches dans les oreilles, nous caresse le cou et nous tutoie toutes (il nous a vues si gamines !) en faisant briller ses dents de loup et ses yeux noirs. Nous le trouvons fort aimable ; mais je le sais une telle canaille que je ne ressens devant lui aucune timidité. (CE 22)

([Er] streichelt unsere Wangen, kitzelt uns mit seinem Schnurrbart [...], duzt uns samt und sonders (schließlich hat er uns schon gekannt, als wir noch sooo klein waren!) und läßt sein Raubtiergebiß und seine schwarzen Augen begehrlieh glitzern. Wir finden ihn charmant, aber ich kenne ihn als solchen Schurken, daß es ihm stets aufs neue mißlingt, mich einzuschüchtern.¹⁵⁰)

Claudine durchschaut ihn, weshalb das Bild des Raubtiers (*canaille*, *loup*) evoziert wird. Doch wird auch sie Opfer eines Übergriffs, als er ihr einen Kuss aufzwingt. (Vgl. CE 134) Bei Hartwig kommt es letztlich zu einem körperlichen Übergriff auf Agnes, der schwere physische Misshandlungen miteinschließt, als sie heimlich die Geliebte des Vaters aufsucht: „Er warf sich über sie, [...] schlug sinnlos auf sie los, bis sie nur mehr wimmerte. [...] Von diesem Tag an war sie ihrem Vater verfallen.” (DV 36) Tatsächlich ist es also nicht die Gewalt, die die Rebellion vorantreibt. Während der Vater sonst mit (analytischer) Kälte reagiert, ist es dieses Mal heftige (gewaltvolle) Emotion, sodass Agnes danach versucht, „die heilige Wandlung von Schmerz in Lust zu ergründen.” (DV 38) Es sind am Ende die fortwährenden Zurückweisungen, die den Ödipus-Komplex ins Wanken bringen, die die Gefühle zu ihrem Vater zunehmend in Hass verwandeln (vgl. DV 44–45); infolgedessen entschließt sie sich, ihn zu vergiften. Jedoch ertappt sie ihr Vater dabei: „[I]ch habe mir niemals die Illusion gemacht, daß ich deine Hysterie auf ein erträgliches Maß herabstimmen werde können. Das Gift muß ich dir leider konfiszieren, [...] so gebe

¹⁴⁸ Ebd., S. 89.

¹⁴⁹ Colette 1988, S. 25.

¹⁵⁰ Ebd., S. 21.

ich dir ein anderes Mittel an die Hand.' Er warf ihr einen Revolver in den Schoß." (DV 47) Auch wenn er sie erneut mit dem Etikett ‚hysterisch‘ belegt und ihr offenbar den Waffengebrauch aufgrund ihrer Abhängigkeit von ihm nicht ernsthaft zutraut, umfasst das Aufbrechen des Giftschranks des Vaters den ersten veritablen Akt des Aufbegehrens, weil Agnes damit die Hysteriezuschreibungen zu unterlaufen versucht, da sie nicht wie die als Hysterikerin gelesene Emma Bovary das Gift selbst schluckt, sondern ihrem Vater verabreichen möchte. Auch wenn der erste Versuch misslingt, wird der zweite mit dem Revolver erfolgreich sein, was in einem späteren Teil separat behandelt wird. Im nächsten Kapitel sollen hysterische Zeichen in Hartwigs Novelle *Die Hexe* sowie der Zusammenhang zwischen Hysterie und dem Bild der Hexe untersucht werden.

3.4. *Die Hexe*: Eine Hysterikerin?

Hysterie und die Figur der Hexe werden in der Hysterieforschung des 19. Jahrhunderts bereits miteinander verknüpft. Bronfen belegt, dass „Charcot immer wieder auf den Zusammenhang zwischen dämonischer Besessenheit, mystischen Visionen und Hysterie zurückkommt und [...] den Ausbruch der Hexerei in London und Salem als Hysterieepidemien beschrieb.“¹⁵¹ Schneider deutet an, dass die Hexen des 15. und 16. Jahrhunderts symbolisch in der Poetik hysterischer Zeichen archiviert wurden.¹⁵² Auch wenn Rune bei Hartwig nicht explizit die Etikettierung ‚hysterisch‘ verliehen wird, gibt es doch immer wieder Hinweise, die Novelle als Brennpunkt weiblicher Pathologisierung in Gestalt der Hexe zu lesen. Die Figur der Hexe sollte eben nicht als Verkörperung weiblichen Wahnsinns gelten, sondern als Sinnbild unterdrückter weiblicher Rebellion fungieren. Woolfs diesbezügliche Auslegung fokussiert sich auf die Frauenschicksale, die ihr Potential durch mangelnde Bildungs- und Emanzipationsmöglichkeiten nie ausschöpfen konnten: „[W]hen, however, one reads of a witch being ducked, of a woman possessed by devils, of a wise woman selling herbs, , [...] then I think we are on the track of a lost novelist, a suppressed poet, of some mute and inglorious Jane Austen, some Emily Brontë“.¹⁵³ Weise Frauen bzw. solche, die den von der Gesellschaft auferlegten Rollenzuteilungen nicht entsprachen und sich dagegen auflehnten, wurden als Bedrohung des patriarchalen Systems wahrgenommen. Rune stellt ein Extremum der Unterdrückung des weiblichen Intellekts dar und zeigt zum anderen die ‚Gefahr‘ weiblichen Wissens auf. Rune wächst während des dreißigjährigen Krieges als eine Art weiblicher Kaspar Hauser in

¹⁵¹ Bronfen 1998, S. 266.

¹⁵² Vgl. Schneider 1985, S. 884.

¹⁵³ Woolf 2016, S. 25.

einem Kloster mit Schweigegelübde unter Mönchen auf, wo sie nicht einmal sprechen lernt. Infolgedessen wird ihr jede Möglichkeit verwehrt, eine eigene Identität zu entwickeln und sich mit Sprache ihre Welt zu erschaffen, weshalb der Körper für sie in hysterischen Choreographien zu sprechen scheint (siehe Kapitel 3.3). Schmid-Bortenschlager verweist darauf, dass die Novelle nicht nur psychoanalytische Theorien aufarbeitet. In der Figur Rune werde das Instanzenmodell von Sigmund Freud veranschaulicht und der Konflikt zwischen Es und Ich habe hier eine besondere Relevanz: „Rune wird von der Gesellschaft, exemplifiziert in den Männerbünden des Klosters und des Heeres, die Voraussetzung zur Ausbildung einer Ich-Struktur, die Voraussetzung des Mensch Seins, die Sprache vorenthalten”.¹⁵⁴ Die Verweigerung jeglicher sprachlicher Interaktion der Mönche mit dem Kind gipfelt in der Szene, in der sie in einem finsternen Kerker bei einer Visitation des Klosters von der Außenwelt versteckt wird, bei dem sie im sonst schweigenden Kloster jedoch auf einmal Stimmen und Klänge hört. Während der Körper Rune üblicherweise als Projektionsfläche ihrer Affekte dient, raubt man der im Dunkeln eingesperrten Rune in dem Moment auch dieses Mittel; anschließend wurden ihre Augen unbetäubt „und ihr Körper verstummte und [war] keiner Gebärde der Lust mehr fähig” (H 217). Auf ihrem Körper schreiben sich nun hysterische Zeichen ein, die weniger ihre körperlichen bzw. triebhaften Sehnsüchte zeigen, sondern Ängste und Beklemmung widerspiegeln. Sie verfällt in einen ungesunden Schlaf und das Schweigen des Klosters liegt Rune wie ein Alptraum auf der Brust, was die Mönche als ‚gotteslästerliche‘ Melancholie interpretieren. (Vgl. H 218)

Zwar besitzt die vermeintliche Hexe keine Zauberkräfte, aber sie verfügt über eine Art geheimen Wissens. Sie kann auf mysteriöse Art und Weise eine Wasserquelle sowie Gold für die schwedische Besatzung auffinden, wobei sich dies vor allem dadurch erklären lässt, da sie die Gegend um das Kloster durch ihre Streifzüge als Kind kennengelernt hat. Ihr Wissen wird nichtsdestotrotz von den Soldaten bzw. dem Hauptmann als bedrohlich wahrgenommen: „„Wie hat sie die Quelle finden können? Kennt sie auch die Geheimnisse der Natur? Weiß sie mehr als andere Menschen? Das ist nicht gut!”” (H 233) Es sind jedoch besonders die Frauen, die sich hier als Komplizinnen des Patriarchats erweisen, und am Ende die Männer dazu bewegen, Rune auf den Scheiterhaufen zu bringen, da sie mit ihrem Wissen über den anderen Frauen steht. Dass zwischen Frauen oft keine Kooperation herrscht, sondern Eifersucht und Misstrauen regieren, wird in der Figur der Hexe sichtbar, da sich die Frauen von jener, die den normativen Vorstellungen nicht entspricht, abgrenzen,

¹⁵⁴ Schmid-Bortenschlager 1979, S. 79.

indem sie diese als ‚abnormal‘ und ‚krankhaft‘ degradieren. Auch George erliegt einem Trugschluss, als sie ihre Wut wegen Gils Untreue, die sie durch einen fremden Handschuh in der Wohnung als erwiesen sieht, auf die fremde Frau projiziert und nicht auf den Untreuen selbst. Sie wirft die Handschuhe in den Ofen: „Wenn man nur alle Frauen mitverbrennen könnte, alle Frauen der ganzen Welt! Die Handschuhe werden eine rotglühende Kugel, die langsam zerfällt.“ (MG 133) Der Scheiterhaufen wird bei Hartwig sowie bei Lederer zum ambivalenten Symbol, der einerseits als ein Instrument patriarchaler Kräfte gegen weibliche Rebellion gelesen werden kann, aber andererseits auch die Komplizinnenschaft von Frauen in der Unterdrückung und Pathologisierung des weiblichen Geschlechts zum Ausdruck bringt.

Darüber hinaus ist den anderen Frauen im Lager Runes Promiskuität ein Dorn im Auge, die aber nicht als Form befreiter Sexualität verstanden werden kann, sondern als Folge der permanenten Reduktion von Runes Identität auf ihren Körper. Im Soldatenlager scheint Rune ein weiteres Mal eine hysterische Choreographie zu vollführen: „[W]ie [sie] sich zischend zwischen gespreizte Schenkel ergoß in einer Verzückung des Tanzes, ließ den Männern das Blut in den Adern erstarren [...]. Aber dieses gespenstische Treiben aus Fleisch und Gold, dieser rasende Tanz der Eitelkeiten, dieser Spuk der Besessenheit saugte einem das Mark aus den Knochen wie ein Vampir.“ (H 237) Das Motiv des Vampirs erscheint laut Schaps tatsächlich im Hysteriediskurs, da hysterische Frauen ihrem Umfeld scheinbar die Kräfte ‚aufsaugen‘.¹⁵⁵ Den Hysterikerinnen wurde ganz im Sinne dieses Motivs nymphomane Züge zugeschrieben. Krafft-Ebing erweitert die Metaphorik im Hysteriediskurs des 19. Jahrhunderts, da sich ihm zufolge Hysterikerinnen zum Teil zu Messalinen entwickelten.¹⁵⁶ Das Motiv der Hexe, des Vampirs und der Messalina spiegeln somit die Mystifizierung der zugleich pathologisierten Weiblichkeit wider, weshalb gerade diese Bilder bedient werden, wenn die Protagonistinnen aus dem Sexualitätsdispositiv ausbrechen wollen. Daher scheint es nicht zufällig, dass der Song „Everybody do the vamp“ erklingt (vgl. MG 153), als nach der Trennung von Gil Fremde mit George flirten und tanzen. Auch Claudine bezeichnet Mlle Aimée als kleine, fragile Kreatur (*petite créature fragile ensorcelée*; vgl. CE 45), die von ihrer Kollegin Mlle Sergent aufgrund der sexuellen Anziehung ‚verzaubert‘ wird. Besonders in *Musik der Nacht* findet man mehrfach Anspielungen auf das Motiv der Hexe. Sybil — allein ihr Name referiert auf die mythische Seherinnenfigur Sibylle — nimmt beim Abendessen mit Lukas, mit dem sie an

¹⁵⁵ Vgl. Schaps 1992, S. 80.

¹⁵⁶ Vgl. Krafft-Ebing 1894, S. 285.

jenem Abend ein Verhältnis außerhalb ihrer Verlobung beginnt, die Jazzmusik als ‚Hexensabbath‘ (vgl. MN 44) wahr und erkennt in den Blumen am Tisch „eine lockere Blätterpyramide vor ihr, duftender Scheiterhaufen“ (MN 46), wobei der Scheiterhaufen als ein Hinweis auf drohendes Unheil begriffen werden kann. Das Bild der Mondsüchtigen, der *femme fragile*, das Lukas von Sybil zu Beginn hat, wandelt sich jedoch zu einem negativ konnotierten mythischen Frauenbild, jenem der *femme fatale*: „Odysseus fiel ihm ein, den es zum Palast der kräuterkundigen Kirke getrieben. [...] Im Frühling, in der Achten, hatten sie die Odyssee gelesen [...]. Sie lernen fürs Leben, hatte er [der Griechischlehrer] gesagt. Lukas’ Blicke hingen düster an Sybil.“ (MN 197) Den Typus der *femme fatale* fasst Schaps wie folgt zusammen: Das Weiblich-Unheimliche, das sich mit dem Gattungsnamen *femme fatale* verband, repräsentierte so die dämonische, bürgerlich ungebändigte Natur, das radikale Anderssein”.¹⁵⁷

Rune erscheint ebenso als Mystifizierung ungezähmter Weiblichkeit, weswegen sie von den anderen Figuren als Bedrohung und als ‚verdorben‘ wahrgenommen wird. Auffällig ist dabei, dass Rune die anderen Figuren nicht korrumpiert, wie die anderen vermeintlich glauben, sondern diese dafür selbst verantwortlich sind. So erblickt Rune das Licht der Welt in einem Moment des Todes, als der Vater enthauptet wird und die Mutter in den Wehen stirbt. Das Baby überlebt nur, weil der gierige Totengräber das Tuch der Mutter stiehlt, in dem es sich befindet. (Vgl. H 209) Die Frau des Totengräbers klagt über das Kind: „Liederliche Gedanken bedrängen mich, widerliche Gelüste. [...] Ich werde geil wie eine Katze in diesem warmen Gestank des Todes.“ (H 209–210) Der verderbliche Charakter geht aber nicht von einem unschuldigen Kind aus, sondern von den moralisch fragwürdig handelnden Erwachsenen, hier die Ehefrau, die von ihrem Mann verlangt, das Kind umzubringen. Der Totengräber will es stattdessen zu einer Amme bringen, aber auf dem weiten Weg entschließt er sich, es vor die Tür irgendeiner Frau zu legen. (Vgl. H 211) Dazu kommt es nicht, da ein Handwerksbursche das Bündel mit dem Kind, in dem er Proviant vermutet, stiehlt. (Vgl. H 212) Der Bursche legt das Kind wiederum zum Säugen unter eine Kuh auf dem Besitz des Klosters. Die Mönche finden es und betrachten bereits das weibliche Baby als „Miniatur der Versuchung“ (H 213). Rune stellt zwar schon als Mädchen eine animalische Weiblichkeit dar, die über den Körper kommuniziert, als sie „wie ein großer, grauer Vogel, [...] pfeifend und zirpend [...] den unbeschreiblichen Lockruf der Kreatur“ (H 215) singt. Als Kind hat Rune einen ‚Wächter‘ (eigentlich sich abwechselnde Mönche), der ihr stets folgt. Er wittert sie auf der Flucht wie einen

¹⁵⁷ Schaps 1992, S. 141.

‚Jagdhund‘ oder er unterhält sie wie ein ‚Tanzbär‘. (Vgl. H 216) Die animalischen Attribute eröffnen den Raum für die Frage, wer denn eigentlich das Triebhafte bzw. Tierische verkörpert. Eine Antwort findet man darauf in der Szene, als Rune mit 13 Jahren von mehreren Mönchen missbraucht wird: „[D]ann stürzte sich das Tier über sie, würgte mit haarigen Fäusten ihre Schreie ab, bis sie röchelnd unter der Last seines Willens erstickte [...]. Ein Knäuel aus kämpfenden keuchenden Leibern wälzte sich gegen Rune“ (H 224). Der Prior, der dem Verbrechen ein Ende setzt, sowie der Hauptmann, der mit den Soldaten einfällt, affirmieren die animalischen Zuschreibungen, indem der Erste die Patres als vom Teufel verwandelte ‚geile Böcke‘ schimpft (vgl. H 225) und der Zweite die sogenannten ‚Tiere‘ zur Strafe kastrieren lässt. (Vgl. H 227) Die pervertierte Ideologie des katholischen Klosters wird hier vor Augen geführt, da die Mönche zwar durch das schweigsame Klosterleben Disziplin über weltliche Sehnsüchte zu demonstrieren scheinen, aber vollends die Kontrolle über ihren Körper verlieren und ihre Triebe skrupellos im Moment des Gelages ausleben. Durch den Machtapparat des Patriarchats müssen sie nicht die Schuld für das Verbrechen sich selbst zuweisen, sondern können es auf Rune projizieren, die sie als ‚Hexe‘ markieren. (Vgl. H 227) Nach demselben Muster geschieht dies auch im Soldatenlager nach dem Tod eines Soldaten wegen selbst verschuldeten Alkoholmissbrauchs. Eine Frau, eine ‚Komplizin‘ des Patriarchats, erhebt den Vorwurf, die vermeintliche Hexe brächte die Pest: „Die gespenstische Frau aber schlich von Zelt zu Zelt [...]. Sie hat euch das Wasser vergiftet“, zischte sie.“ (H 240) Das Bild der Schlange wird subtil evoziert, was die Bedeutsamkeit der animalischen Metaphorik in der Novelle nochmals hervorhebt.

Auch wenn ‚hysterische Zeichen‘ die Novelle durchziehen, sollte Rune nicht als ‚hysterisch‘ eingeordnet werden, da die Figur eigentlich auf den Zusammenhang zwischen dem Motiv der Hexe und der hysterisierten Frau hinweist. Im Vergleich mit den Protagonistinnen des 20. Jahrhunderts erkennt man, wie sich die Strategie des patriarchalen Machtapparats zur Pathologisierung der Weiblichkeit im Laufe der Jahrhunderte in ihrer Argumentation (von der Hexe zur Hysterikerin) wandelt und doch omnipräsent scheint. Dementsprechend zieht Schmid-Bortenschlager folgende Bilanz:

[S]ie [die Novelle *Die Hexe*] stellt die zeitliche Ausweitung dar, indem der Hexenwahn auf seine sexuellen, materiellen und antiweiblichen Wurzeln zurückgeführt wird, und löst so die anderen drei Novellen aus ihrer bloßen Gegenwarts und Individualposition — hätten die Heldinnen dieser Geschichten zur Zeit der Hexenverbrennung gelebt, so wären sie wohl, wegen ihrer Normabweichungen, wie Rune verbrannt worden.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Schmid-Bortenschlager 1979, S. 78–79.

3.5. ‚Nervöse‘ Männer

Während bislang nur die Protagonistinnen auf hysterische Zuschreibungen untersucht wurden, wird ein kurzer Blick auf die männlichen Figuren geworfen, die ebenso von psychischen Krankheitszeichen heimgesucht werden können. Im Gegensatz zum misogynen Gehalt des Terminus ‚Hysterie‘ wird die männlich konnotierte Neurasthenie laut Schaps aufgewertet: Den bürgerlichen Mann kennzeichnet man stattdessen durch das Prädikat ‚nervös‘ [...] Vor allem galt die ‚Nervosität‘ als Privileg des wohlhabenden und gebildeten Bürgertums”.¹⁵⁹ Georges Geliebter Gil stellt den Prototyp des nervösen Mannes dar, der das Etikett nervös für sich beansprucht. (Vgl. MG 134) An einer Stelle spielt Gil auf sein fortgeschrittenes Alter in Bezug auf seinen ‚Harem‘ an jungen Geliebten in einem Verweis auf eine Märchenfigur der Brüder Grimm an: „Oh, wie gut, daß niemand weiß, daß ich Rumpelstilzchen heiß!” (MG 113) Auf psychologischer Ebene scheint Rumpelstilzchen Merkmale impulsiver Affektivität und eine latente Labilität zu zeigen, die sich am Märchenende in einem (im wörtlichen Sinne) selbstdestruktiven Wutausbruch offenbart. So könnte man Gils Vergleich eigentlich auf seine nervösen Symptome beziehen, die in keiner Weise seine Anziehungskraft auf Frauen beeinträchtigen, was den Prestige-Charakter der Neurose affirmiert. Eine vermutete somatische Ursache für seine Symptome bleibt ungeklärt. So scheint er manchmal im Fieberdelirium zu phantasieren (vgl. MG 85), doch sagt er selbst: „Ich bin ganz gesund und habe immer Fieber“ (MG 73), weshalb die Drastik seiner Symptome infrage zu stellen ist. Nichtsdestotrotz stilisiert er sich als Sterbender, als er mit George ein Verhältnis beginnt: „Die letzte Frau“, denkt Gil – aber es erschüttert ihn nicht.” (MG 92) Doch es verhält sich gerade umgekehrt, da George bald an Tuberkulose sterben wird, und dadurch wird in der Retrospektive die tragische Komik dieser Szene unterstrichen.

Auch Lukas ist von Symptomen betroffen, die sich ins Bild der *after-war hysteria* einfügen. Nach dem Stelldichein mit Sybil flüchtet er aus der Wohnung: „Seine Beine flogen. Laufschrift. Schneller, schneller! ‚Denn wir sind, wir sind ein Herz und eine Hand‘ [...], zur Hölle mit Soldatenliedern, hang the war! [...] Er starrte fiebernd zum Himmel” (MN 144 –145). Die Kriegserlebnisse werden konsequent verschwiegen, wie auch der Erfrierungstod eines Soldatenkollegen; er dichtet hingegen für Sybil bzw. „für den toten Freund ein Paradies, in dem ein böhmisches Weibsbild wandelte [...]. Zwischen Erde und Himmel schwebte das Land der Vergangenheit, mit blutigen Aeckern und holden Blumengärten.” (MN 112) Die ambivalente Metaphorik veranschaulicht die Tabuisierung

¹⁵⁹ Schaps 1992, S. 117.

der Offenlegung von Kriegstraumata in der Zwischenkriegszeit. Die seelischen Narben, die der Krieg hinterlassen hat, bleiben jedoch präsent. Auf der ‚Flucht‘ vor Sybil durch Wien scheint das Stadtbild mit Kriegsbildern zu verschwimmen: „Die Scheinwerfer der Warenhäuser wandern wie verirrte Soldaten über den Horizont [...]. Das Licht verblutet, langsam, im rötlichen Dampf.“ (MN 174) Lukas flüchtet sich in eine ‚zauberhafte‘ Parallelwelt der Wiener Bars und Cafés der 1920er, getragen von der verführerischen ‚Musik der Nacht‘, in der er seine Vergnügungssehnsucht fernab seines bürgerlichen Lebens mit Ehefrau und Kind ausleben möchte. Den ‚Zauber‘ der Parallelwelt illustrieren zum Beispiel die Mär vom toten Soldatenkollegen oder die auf Sybil bezogenen Anspielungen auf mythische Figuren. Er verliert sich in seinen Plänen, die darauf abzielen, mit Sybil nach Amerika durchzubrennen. Dabei lächelt Lukas wie ein ‚Verrückter‘ (vgl. MN 226) und fürchtet nach der ‚Musik der Nacht‘ den Tag, „der alles entzauber[n]“ (MN 234) könnte. Es gelingt ihm jedoch, einen vollständigen Kontrollverlust über seine Psyche abzuwehren, selbst als er sich im Gespräch mit einer Prostituierten in einer Bar als ‚verrückt‘ etikettiert (vgl. MN 168), da er prinzipiell handlungsfähig bleibt und in dem Moment provisorisch ein fiktionales Haus für die Fremde auf das Tischtuch zeichnet. (Vgl. MN 171) Sein Beruf Architekt stellt ein ‚Männerhandwerk‘ (vgl. MN 33) und offenbar ein psychisches ‚Ventil‘ dar, was das Ungleichgewicht des Handlungsspielraums und des Zugangs zu psychohygienischen Bewältigungsstrategien von Lukas und Sybil verdeutlicht. Während beide Paare bei Lederer mit psychischen Belastungen zu kämpfen haben, sind es nur die männlichen Partner, die (sie) überleben.

Doch Männlichkeit ist bei Lederer unterschiedlich codiert; in den Vaterfiguren erscheint ein vulnerables Männerbild. Der todkranke François projiziert seine unerfüllten Träume vor seinem Tod auf seine junge Tochter George: „[I]n diesem Kind werde ich nochmals meinen Weg beginnen, vorstürmen zum Ziel, erreichen, was ich vor zwanzig Jahren verspielt und verzettelt habe!“ (MG 8) Mit der hohen väterlichen Erwartungshaltung hat sie in ihrem Leben unbewusst zu kämpfen. Sybils Vater bleibt eine im Roman abwesende Figur, doch man erfährt von seiner Labilität, da er sich mit einem Sturz aus dem Fenster das Leben genommen hat, was die Verwandtschaft nur wie folgt kommentiert: „„Er hat doch einen Revolver gehabt!, klagte die fassungslose Familie. [...] [E]r hätte dabei auch an seine Verwandten denken und standesgemäß sterben können.“ (MN 150) Der als nicht standesgemäß und ‚unmännlich‘ codierte Suizid entlarvt, wie Standes- und Geschlechterrollen an die Spitze getrieben werden. Auch wenn die psychischen bzw. somatischen Krankheitsbilder der Väter nicht präzisiert werden, kann man vermuten, dass sie erkranken, weil sie keine funktionierenden Mitglieder der Gesellschaft darstellen und

an den Anforderungen der Männlichkeitscodes scheitern. Sybils Vater zerbricht an der psychischen Belastung, François an ständigen Misserfolgen.

Vulnerable Männlichkeit taucht auch in *La Vagabonde* auf, denn die Music Hall erweist sich als Exil für marginalisierte männliche Figuren: „[I]ls déguisent, mes compagnons errants, la panne, l’arrêt forcé, l’embarras d’argent, la misère... Ils n’avouent jamais, gonflés, soutenus par cette vanité héroïque qui me les rend chers” (V 83) („[M]eine Kollegen [haben] schlechte Rollen, kein Engagement, finanzielle Notlagen und Elend [...]... Aber zugeben würden sie es nie. Das lässt die Eitelkeit des Künstlers nicht zu, die ohne Zweifel etwas Heroisches an sich hat und mir meine Kollegen so wertvoll macht.”¹⁶⁰) Renées Kollegen leiden an unterschiedlichen somatischen und psychischen Erkrankungen wie Stéphane-le-Danseur, der an der sogenannten Künstlerkrankheit Tuberkulose erkrankt ist: „Mais il maigrit, il maigrit lentement, et ses succès féminins hâtent son mal” (V 39) („Aber er wird zusehends weniger [magerer], und sein Erfolg bei den Frauen beschleunigt seine Krankheit noch.”¹⁶¹) Der junge Schauspieler Cavaillon entspricht wiederum einem neurasthenischen Patienten: „[S]on trouble regard mauve, errant, sournois, lit la neurasthénie aiguë, presque la démence.” (V 206) („[S]ein verschleierte, unstete Blick [lässt] eine ausgeprägte Nervenschwäche erkennen [...], die fast schon an Wahnsinn grenzt.”¹⁶²) Dass Kleinkünstlertum und Krankheit miteinander korrelieren, spiegelt sich auch in der von Brague inszenierten Rolle des neurasthenischen Pierrots wider. (Vgl. V 47) Ähnlich wie Hysterie scheint hier auch Neurasthenie einen performativen Charakter zu besitzen, der auf der Bühne von männlichen Schauspielern inszeniert werden kann, was die männliche Konnotation der Psychoneurose hervorhebt. Nicht zuletzt wird der Maler Hamond von unspezifischen Symptomen heimgesucht; Renée kommentiert, er habe den Kopf eines kranken Don Quijote (vgl. V 49), und beide zelebrieren des Öfteren gemeinsam psychische Krisen wie in einem Ritual. Renée merkt an einer Stelle an, dass sie nun dran ist, melancholisch zu werden. (Vgl. V 165) Sie hat die Selbsterkenntnis, dass sie aufgrund ihrer psychischen Disposition psychisch belastete Männer anzieht: „Il me semble plutôt que j’attire et retiens les mélancoliques, les solitaires voués à la réclusion ou à la vie errante—comme moi...” (V 65) („Ich glaube eher, dass ich die Melancholiker und die Einsamen anziehe, die wie ich ein zurückgezogenes oder unstetes Leben führen... Gleich und gleich...”¹⁶³) Zudem legen die Beispiele aus dem Pariser Kleinkünstlertum nahe, dass

¹⁶⁰ Colette 2021, S. 85.

¹⁶¹ Ebd., S. 41. [Anmerkung Übers. M.F.]

¹⁶² Ebd., S. 220.

¹⁶³ Ebd., S. 68.

das Etikett ‚neurasthenisch‘ nicht nur für bürgerliche Männer gilt. Man kann daher resümieren, dass in den Primärtexten der Autorinnen Männlichkeit keinesfalls den der ‚Norm entsprechenden‘ Gegenpol zur ‚kranken‘ Frau bildet. Es treten auch Krankheitszeichen bei Männern auf, die tendenziell als ‚nervös‘ eingestuft und in differenzierter Form dargestellt werden.

4. Die Kulturtechnik des Lesens bei Colette, Hartwig und Lederer

4.1. Erziehung der Protagonistinnen

Ein Blick auf das Elternhaus sowie die (Aus)Bildung der Hauptfiguren soll Aufschluss darüber geben, inwieweit sie in ihrer Erziehung und Entwicklung gefördert wurden, kritisch Lesen und Schreiben zu lernen. Die Lebensläufe der Protagonistinnen werden von der Kindheit bis ins junge Erwachsenenalter geschildert und Erziehung nimmt dementsprechend eine bedeutsame Rolle ein. *La Vagabonde* muss hier ausgeklammert werden, da die Erzählung beginnt, als Renée bereits Mitte dreißig ist. In den Bildungsdiskursen kann man im Allgemeinen am Beginn des 20. Jahrhunderts einen Umbruch feststellen, da Mädchen und Frauen vermehrt Zugang zu schulischer Bildung und Ausbildung erhalten. Woolf erinnert daran, dass Frauen jahrhundertlang systematisch aus dem Bildungssystem ausgeschlossen waren, was das weibliche Schreiben stark eingeschränkt hat. Sie hebt das Paradoxon zwischen ‚eigenem‘ Schreiben der Frau und ‚fremdem‘ Schreiben über die Frau hervor: „She pervades poetry from cover to cover; she is all but absent from history. [...] Some of the most inspired words, some of the most profound thoughts in literature fall from her lips; in real life she could hardly read, could scarcely spell”.¹⁶⁴ Die Literaten blenden in der Darstellung ihrer weiblichen Figuren oft aus, dass die Förderung der intellektuellen Fähigkeiten der weiblichen Bevölkerung jahrhundertlang systematisch vernachlässigt wurde. Hartwig treibt das Motiv des weiblich unterdrückten Intellekts in der Figur Rune an die Spitze. Das Waisenkind lernt nie sprechen, obwohl sie von Mönchen umgeben ist, die sie bewachen, aber nicht mit ihr richtig interagieren. Sie imitiert bloß die liturgischen Gesänge und Gebete der Patres, die sie vernimmt: „Ihrem Gestammel mischten sich, weil sie keine anderen Worte kannte, zum Entsetzen der Mönche, lateinische Brocken aus den Litaneien und Chorgesängen zu einem Kauderwelsch kindlicher, verzückter Trunkenheit.” (H 214) Sie leiten jedoch keinerlei Maßnahmen ein, das Mädchen in irgendeiner Form zu erziehen oder zu unterrichten.

¹⁶⁴ Woolf 2016, S. 23.

Vollmer konstatiert: „Diese Wertlosigkeit der Enklave, in der Rune aufwächst, fixiert das Mädchen auf die Sprache des Körpers.”¹⁶⁵ Ihr Name ‚Rune‘ weist auf germanische Schriftzeichen und archaische Codes hin, die mit ihrem fremden und schwer dechiffrierbaren Charakter der mysteriösen Sprache ihres Körpers entsprechen sowie ihre Position als ‚Andere‘ betonen.

Bei Claudine, George und Sybil zeichnet sich die Familienkonstellation vor allem durch abwesende Vaterfiguren aus, die sich nicht mehr um die Erziehung kümmern können oder nicht besonders involviert sein wollen. Claudine wird von ihrem Vater allein erzogen. Er stellt keine Autorität dar, der Claudines *éducation* in irgendeiner Form regulieren würde. Er fügt sich vielmehr ihren Wünschen wie ihrer Forderung nach privaten Englisch-Nachhilfestunden bei Mlle Aimée: „Je demande à papa (puisqu’il me tient lieu de maman) [...] Papa trouve l’idée géniale, comme la plupart de mes idées” (CE 12) („Ich gehe zu Papa (da er nun einmal Mutterstelle an mir vertritt!) [...]. Papa findet diesen Einfall genial, wie übrigens den Großteil meiner Ideen”¹⁶⁶). Doch der Vater, der sich zumeist in seinem Büro einschließt, weiß nicht einmal Bescheid, dass sie das Brevet bereits absolviert hat (vgl. CE 194), und möchte der Diplomverleihung lieber fernbleiben: „Mille dieux ! va-t-il falloir que je me montre là-bas ?” — „Pas du tout, papa, tu restes dans l’ombre !” — „Alors, parfait, je n’ai pas à m’occuper de toi ?” (CE 208) („Alle Teufel! Muss ich mich dort am Ende zeigen?” „Keine Spur, Papa! Du bleibst unsichtbar!” [...], [Perfekt!] Ich brauche mich also nicht um dich zu kümmern?”¹⁶⁷) Claudine dürfte das Verhalten des Vaters als Vertrauen und liberale Erziehung deuten, auch wenn dies wohl eher auf sein mangelndes Interesse zurückzuführen ist. George hat mit dem frühen Verlust der schillernden Vaterfigur zu kämpfen. In ihren Augen habe sie sich selbst erziehen und für sich denken müssen, womit sie auch die Selbstgespräche mit dem imaginierten Vater erklärt. (Vgl. MG 105) Ihre Mutter schätzt den nach wie vor beträchtlichen Einfluss des verstorbenen Vaters auf George als eine gewisse Gefahr ein: „Noch aus dem Grab heraus baut François phantastische Luftschlösser.” (MG 71) In Sybils Fall ist der Vater zwar vor seinem Selbstmord per se ‚anwesend‘, aber er grenzt sich von der Außenwelt ab und ist psychisch nicht fähig, Sybils Erziehung zu leiten. Während Sybil den Umbruch der Gesellschaft von der Habsburger-Monarchie zur österreichischen Republik unreflektiert affirmiert, scheint die Welt des Vaters zu zerfallen: „Zwischen Mathematiklektionen und französischer Lektüre [...] verkündete Sybil den Schulkolleginnen das neue Evangelium. ‚Freiheit,

¹⁶⁵ Vollmer 2023, S. 27.

¹⁶⁶ Colette 1988, S. 12.

¹⁶⁷ Ebd., S. 196–197. [Anmerkung Übers. M.F.]

Gleichheit, Brüderlichkeit' begann es und schloß mit dem Ultimatum ,Wer nicht mit mir ist, ist gegen mich!' [...] Im Nebenzimmer war der Papa Hofrat allein, schweigend, verwirrt." (MN 10)

Wo finden sich nun die Mütter in den Romanen? Wie bei Claudine fehlt auch Sybil die Mutterfigur, die jung verstorben ist. Die Protagonistin erklärt, dass man darüber nicht sprechen dürfe, denn sie sei in der Wohnung ihres Geliebten verstorben. (Vgl. MN 81) Sybils Familie gehört dem Bürgertum an, aber mehrere Familienmitglieder scheitern daran, sich dauerhaft dem Moralkompass der bürgerlichen Gesellschaft zu beugen. Die Mutter wie auch der Onkel, der fünf Jahre ein Vagabunden-Dasein führt (vgl. MN 83), und nicht zuletzt der Vater versuchen, daraus ausbrechen: „Sogar Papa, dieser geliebte Bürokrat, [...] man mußte lügen, vertuschen, die Vorhänge zuziehen. [...] sie sind so korrekt, Tag für Tag nichts als ehrbar, und dann, plötzlich packt es sie, und sie gehen hin und tun unsinnige Dinge". (MN 82) In Anbetracht der Instabilität ihrer familiären Situation scheint es nicht verwunderlich, dass auch Sybil zwischen einem bürgerlichen und einem Vagabundenleben schwankt, auf das sie ihre Sehnsüchte projiziert. In *Das Mädchen George* bildet Marie, die bodenständige Mutter von George, den Gegenpol zum Vater François, der dem intellektuellen Typus entspricht: „[S]ie bewunderte François, der Bücher las, die sie nicht verstand, in englischer Sprache mit Freunden korrespondierte" (MG 5). Es liegt dennoch nicht am mangelnden Potential Maries, dass sie ungebildet bleibt, sondern am fehlenden Bildungszugang. Denn eigentlich erweist sich Marie als diejenige, die dem Leben besser als François gewachsen ist: Marie macht den Haushalt, kocht, verkauft und handelt, während François im Café sitzt und Schach spielt. (Vgl. MG 9) Damit werden geschlechtsspezifische Zuschreibungen infrage gestellt, indem die Opposition zwischen der männlich markierten Ratio und der weiblich zugeschriebenen Emotionalität aufgelöst wird. So stammt François zwar aus einer wohlhabenden Familie, mit der er jedoch bricht. Für seine laufend neuen Geschäftsideen besitzt er des Weiteren nicht das Durchhaltevermögen, diese mit Erfolg umzusetzen, woran er schließlich verzweifelt. François nimmt für George nichtsdestotrotz eine Vorbildfunktion ein. Nach dem Tod des Vaters akzeptiert sie infolgedessen die Mutter nicht als Autoritätsfigur, denn sie hatte „die Herrschaft an sich gerissen. Überempfindlich, elend und verlassen ohne den Vater, tyrannisierte sie ihre Umgebung" (MG 14). Auch wenn ihre Lehrerin sie als Gymnasiumskandidatin einstuft, lehnt Marie es aufgrund der akuten Geldnot der Familie ab, dass ihre Tochter eine höhere Schule besucht. (Vgl. MG 18) George fordert eine lockere Erziehung ein und es fällt ihr schwer, sich Autoritäten wie der wohlhabenden Tante väterlicherseits zu beugen, zu der sie für eine Weile zieht: „„Es wäre sehr liebenswürdig von dir, mir die Bücher, die du lesen

willst, vorher zu zeigen ...' sagt Helene zu George [...]. „Bis jetzt hab ich mich immer selbst erzogen!“ (MG 51–52) Die Überwachung der literarischen Rezeption von jungen Frauen entspricht dem bereits erwähnten Mythos der korrumpierenden Lektüre, die offenbar bis ins 20. Jahrhundert ihre Wirkung entfaltet. Der bildungsinteressierte und aufstrebende Typus der „Neuen Frau“ war den männlich dominierten Diskursen wie der psychiatrisch-medizinischen Debatte, so Showalter, ein Dorn im Auge: „The appearance of the New Woman [...] presented [...] psychiatry with a direct challenge to its social gospel. At the same time that new opportunities for self-cultivation and self-fulfillment in education [...] were offered to women, doctors warned them that the pursuit of such opportunities would lead to sickness“.¹⁶⁸ Die Tante, die zwar selbst nicht die männliche Autorität darstellt, offenbart sich hier jedoch als Garantin, die den patriarchal geprägten Mythos aufrechterhält.

Während bei den anderen jungen Protagonistinnen die schulische Laufbahn im Hintergrund bleibt, steht die Institution Schule bei Claudine im Zentrum, worauf auch der Titel *Claudine à l'école* referiert, doch wird diese mit sehr kritischem Blick beäugt. Claudine durchschaut die Inkonsistenz des schulischen Systems und resümiert: „Dans le programme des examens' les choses ne se passent pas comme dans la vie!“ (CE 123) („Im Lehrplan ist kein Platz für Wirklichkeit!“¹⁶⁹) Sie lässt sich folglich von schulischen Autoritäten in keiner Weise einschüchtern: „„Claudine, continuez !' Je ne sais pas du tout où on en est, mais je me dresse avec brusquerie, décidée à faire un malheur' plutôt qu'à laisser pincer mon journal. Au moment où je songe [...] à déchirer la page de mon livre, à crier 'Vive l'Anarchie !', on frappe à la porte...“ (CE 83) („Claudine, weiter!' [...] Ich habe keine Ahnung, wo wir sind, und fahre jäh in die Höhe, zum Äußersten entschlossen, um eine Beschlagnahme meiner Zeitung zu verhindern. Während ich noch schwanke, ob ich das [...] Buch zerreißen oder 'Es lebe die Anarchie!' schreien soll, klopft, es an der Türe.“¹⁷⁰) Die Rebellionsphantasien verdeutlichen zwar Claudines Einstellung, die Szene zeigt aber auch, dass sie über ein gewisses Geschick verfügt, das schulische System subtil zu unterlaufen. Claudine lernt ironischerweise nicht, was die Schule ihr vermitteln möchte, sondern sie zieht daraus ihre eigenen Lehren. Schechner kommt somit zu folgendem Schluss:

As a result, *Claudine à l'école* is structured in such a way as to diminish the importance of Claudine's formal education in order to highlight the more significant lessons imparted by her observations of others and by her own interpersonal experiences. If Claudine's formal education was

¹⁶⁸ Showalter 1985, S. 121.

¹⁶⁹ Colette 1988, S. 118.

¹⁷⁰ Ebd., S. 79.

lacking in rigor and in depth, what I would call her „informal education” was a pedagogical model filled with ample opportunities to practice what was learned. [...] From all of this Claudine learns to flirt, to manipulate, to blackmail, to deceive, to wield power, and to form intimate relationships with men and women.¹⁷¹

Indem sie Schwächere wie Luce unterwirft (vgl. CE 92) und Mlle Aimée immer wieder schmeichelt, um ihre Gunst zu erwerben (vgl. CE 14), sichert sie sich gewisse Machtpositionen. Das auffällige Schulgebäude (vgl. CE 33) repräsentiert metaphorisch die korrumpierte Institution, die sich als Schauplatz gelebter Doppelmoral erweist, wie Claudine konstatiert:

[T]out occupées à échanger des câlineries à huis clos, les lectures plutôt libres de Mlle Sergent (*Journal amusant*, Zolas malpropres et pis encore), le beau sous-maître galant et barytonneur qui flirte avec les élèves du brevet — un tas de choses suspectes et ignorées des parents. (CE 80)
([D]as oftmalige Fernbleiben der beiden Damen und ihr stark ausgeprägtes Zärtlichkeitsbedürfnis [...], die mehr als lockere Lektüre Mademoiselle Sergents (*Journal Amusant*, leicht anrühige Zolas und Schlimmeres), der galante, sangesfreudige Hilfslehrer, der mit den Prüfungskandidatinnen flirtet, kurzum, die ganzen Mißstände dieser Schule, die den Eltern ewig verborgen bleiben werden.¹⁷²)

Das Lehrpersonal nimmt seine Funktion als pädagogisches Vorbild nur mangelhaft wahr und die Lehrpersonen entlarven sich als Akteure der Doppelmoral. Die Lehrerin kontrolliert zwar ihre Schülerinnen, nimmt sich aber selbst von der restriktiven Lektürepolitik aus, um Schneiders Terminus zu bedienen. Der Mythos rund um die weibliche Lektüre im Kontext der männlich geprägten Lektürepolitik soll im nächsten Kapitel offengelegt werden.

4.2. Gefährliches Lesen: Der Lektüremythos im Fokus

Das Beherrschen der Kulturtechnik Lesen ermöglicht es, eine Distanz zu sich selbst zu schaffen und andere Positionen zu erschließen, kurzum den eigenen Horizont zu erweitern. Nichtsdestotrotz wird der Literaturkonsum im 19. Jahrhundert als potentiell ‚schädlich‘ für Frauen eingestuft, wie Deußenberger erläutert: „Während Lektüre für männliche Leser von Anfang an mit Bildung und Wissen konnotiert [ist] [...], wird weibliche Lektüre lange Zeit über als unproduktive, ja gefährvolle Ablenkung der Frauen von ihrem ‚natürlichen‘ Aufgabenbereich angesehen.“¹⁷³ Hier wird schon der Kern des Diskurses angedeutet, nämlich dass die Lektüre Frauen von den ihnen zugewiesenen Beschäftigungen in ihrer Rollen als Mütter, Ehefrauen und Töchter abhält und in weiterer Folge ein fruchtbares

¹⁷¹ Schechner 2004, S. 78.

¹⁷² Colette 1988, S. 77.

¹⁷³ Deußenberger, Barbara Maria: „Frauen und Literatur“ als literarisches Motiv. Von der liaison dangereuse zur Überwindung des Bovary-Syndroms [Flaubert - Madame Bovary, Colette - Claudine, Musil - Diotima, Sagan - Nathalie]. Wien: Praesens 2003, S. 28.

Klima für Emanzipationsbestrebungen schafft, in dem sich Widerstände gegen patriarchale Strukturen formen könnten.

Lesende Frauen wurden aus diesem Grund in den Diskursen pathologisiert, indem ein Bogen von der Leserin zur Hysterikerin gespannt wurde. Die Hysterikerin zieht sich zurück, erledigt ihre Aufgaben nicht mehr, sondern beginnt zu träumen, wie schon Breuer bei Anna O. erkennt: „Sie pflegte systematisch das Wachträumen, das sie ihr ‚Privattheater‘ nannte. Während alle sie anwesend glaubten, lebte sie im Geiste Märchen durch“.¹⁷⁴ Wie bereits in *Madame Bovary* veranschaulicht, wurde laut Bronfen im Diskurs des 19. Jahrhunderts die Annahme vertreten, dass Lektüre die weibliche Phantasie fördere und es eine Korrelation zwischen Lesen und Träumen gebe: „Der Aufruf zum Träumen, zum Selbstverlust, zur Selbstverausgabung, all das sind auch Merkmale der *belle indifférence*, mit der die Hysterikerinnen ihrem Alltag zu entfliehen versuchen.“¹⁷⁵ Der Kontrast zwischen von Literatur angeregten Phantasien und dem ernüchternden Alltag erlebt zum Beispiel George während der Schiffsüberfahrt: „In Romanen heißt es immer: haushohe Wogen – so heißt es doch? Und dabei war das Meer so glatt und ruhig. Ein ganz kleiner Sturm hätte schon sein dürfen... Oder wenn wir wenigstens einem Piratenschiff begegnet wären!“ (MG 74) Es scheint naheliegend, dass lesende Frauen versuchen, den mangelnden Handlungsspielraum in ihrem Alltag durch vielfältige Leseerfahrungen zu kompensieren. Woolf zieht ein dementsprechendes Fazit über schreibende Frauen, da deren beschränkter Erfahrungsschatz einerseits Defizit, andererseits den schöpferischen Antrieb für ihre schriftstellerische Tätigkeit bildet.¹⁷⁶ Aus ‚Angst‘ vor weiblicher Rebellion, die größeren Handlungsspielraum einfordert, verschwinden im Laufe des 19. Jahrhunderts die positiv dargestellten weiblichen Leserinnen-Figuren in der französischen Literatur, die Deußenberger mit dem Aufstieg des Bildungsbürgertums und der folgenden Re-Etablierung eines strengen patriarchalen Gesellschaftsideals erklärt.¹⁷⁷ Den Leserinnen-Figuren des 19. Jahrhunderts wird laut Deußenberger eine kritisch-distanzierte Leseweise abgesprochen.¹⁷⁸ Auch wenn Sybil eine eifrige Leserin (vgl. MN 15) der 1920er ist, erinnert sie doch an die stereotype Leserinnen-Figur des vorherigen Jahrhunderts. Es wird nicht präzisiert, was sie genau liest, wenngleich es sich nicht um wissenschaftliche Lektüre handeln dürfte. Sie studiert nach dem Vorbild ihres Verlobten Konstantin manchmal Sachtexte, welche sie aber

¹⁷⁴ Breuer/Freud 1895, S. 15.

¹⁷⁵ Bronfen 1998, S. 254.

¹⁷⁶ Vgl. Woolf 2016, S. 34.

¹⁷⁷ Vgl. Deußenberger 2003, S. 44.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 33.

offenbar intellektuell überfordern: „Auf meinem Schreibtisch waren ganze Stapel Bücher [...] Keanes ‚Ethymology‘, ‚Die Reise nach Lhassa‘ [...] [,] ich habe alle Bücher durchstudiert. Und jede Zeile sofort vergessen.“ (MN 52) Sybils Mangel an wissenschaftlicher Bildung wird besonders durch den falschen Buchtitel ironisch hervorgehoben, handelt es sich doch um Keanes *Ethnology*; die zweite Referenz ohne Angabe eines Autors lässt sich nicht eindeutig klären, was unter Umständen auf einen womöglich ebenso fehlerhaften Titel zurückzuführen sein könnte. Doch liegt es nicht an den Kapazitäten ihres Intellekts per se, sondern können ihre intellektuellen Defizite mit dem fehlenden Bildungszugang und dem Mangel an persönlicher Förderung begründet werden. Um sich beispielsweise von der sittlichen Nebenbuhlerin bzw. Lukas’ Ehefrau abzugrenzen, stilisiert sie sich in ihrer Phantasie als Deserteurin, die Lukas nicht in den Krieg ziehen lässt: „Wir wären [...] desertiert, bei Nacht über die Grenze, — — ich bin eben nicht ehrbar. [...] Ich wäre bis zum Kaiser oder über die Grenze gegangen“ (MN 109) Es kann vermutet werden, dass die Lektüre ihre Phantasie anregt und als Ersatzerfahrung in ihrem Leben gilt, bis das nächtliche Rendezvous mit dem soeben kennengelernten Lukas Sybils Dasein aus der Bahn wirft. Lukas verknüpft in der erlebten Rede das Motiv des aufgeschlagenen Buchs mit dem Beginn des eigentlichen Lebens: „[E]in paar Stunden bevor das Leben begann, hatte Sybil noch Zeit gehabt, ein Buch zu lesen... Jetzt lag es da, mitten im Wort verlassen, töricht und stumm geworden.“ (MN 125) Sie wirkt völlig unvorbereitet auf die Ehe mit Konstantin sowie auf das ‚Liebesabenteuer‘ mit Lukas, weshalb sie zaudert, da sie eigentlich allein ist und ihr kein elterlicher oder freundschaftlicher Rat zur Verfügung steht. Sybil versucht, das fehlende Wissen über Beziehungen, Liebe und das Leben durch ihre Lektüre zu kompensieren, weshalb sie sich selbst als stereotype weibliche Rollenfigur der naiven bzw. blinden Verliebten inszeniert: „Ich bin ein verlorenes Geschöpf. [...] Bin ich vielleicht nur eine kleine Verliebte, die blind in jeden Arm fällt?“ (MN 74)

Neben dem Leserinnen-Motiv wird auch der Lektüremythos selbst in der Literatur bedient. Nicht verwunderlich ist es daher, dass gerade der Arzt Dutertre als Vertreter des medizinischen Diskurses Claudine aufgrund ihres Leseverhaltens rügt: „Tu ne devrais pas lire autant. Tu lis dans ton lit, je parie ?“ (CE 64) („Du solltest weniger lesen! Du liest natürlich im Bett, wie?“¹⁷⁹) Durch die Anspielung, dass Claudine im Bett lesen könnte, evoziert Dutertre eine sexuelle Konnotation, die das Lesen lasziver Lektüre impliziert. Der im 19. Jahrhundert geprägte Mythos erfährt jedoch zu Beginn des 20. Jahrhunderts, so

¹⁷⁹ Colette 1988, S. 61.

Deißenberger, einen Bedeutungswandel: „Moralische Korruption durch Literatur per se wird [...] bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts als simplifizierender Mythos entlarvt, [...] [es] scheint die angebliche lektüreinduzierte Verworfenheit nun eher männlichen Wunschvorstellungen zu entspringen.“¹⁸⁰ Das Motiv der gefährdenden Lektüre wird tatsächlich im zweiundzwanzig Jahre später publizierten *La Maison de Claudine* mit stark autobiographischen Bezügen von Colette wiederholt aufgegriffen, deren Relevanz Schechner hervorhebt.¹⁸¹ Im Kapitel „Ma sœur aux longs cheveux“ kapselt sich die Schwester der Erzählerin völlig durch das ununterbrochene Lesen ab:

À midi, elle lisait déjà, le grand déjeuner finissant à onze heures. Le matin, couchée, elle lisait encore. Elle détournait à peine, au bruit de la porte, ses yeux noirs mongols, distraits, voilés de roman tendre ou de sanglante aventure. [...] Elle lisait, enroulant machinalement à son poignet l'un de ses serpents de cheveux, et laissait parfois errer vers moi, sans me voir, le regard des monomanes.¹⁸²

(Mittags las sie bereits, denn unsere Mahlzeit war um elf Uhr beendet. Morgens im Bett las sie ebenfalls. Beim Knarzen der Tür wandte sie kaum ihre schwarzen Mongolenaugen, zerstreut, verschleiert von irgendeinem empfindsamen Roman oder blutigen Abenteuer ab. [...] Sie las, unbewusst eine ihrer Haarschlangen ums Handgelenk wickelnd, und ließ manchmal, ohne mich zu sehen, den Blick der Monomanen zu mir schweifen.¹⁸³)

Das Etikett ‚monomanisch‘ wird ins Spiel gebracht, um die zwanghafte/manische Dimension des Lesens zu unterstreichen. Die außergewöhnlich langen Haare der Schwester, welche die Mutter als ‚unheilbares Übel‘¹⁸⁴ bezeichnet, repräsentieren das ‚Andere‘ und fügen sich in das Bild des Weiblich-Unheimlichen nach Schaps ein.¹⁸⁵ Zunehmend schreiben sich Krankheitszeichen auf den Körper der Schwester ein:

[M]a sœur aux longs cheveux, enrhumée [...] lut à la flamme de la veilleuse. [...] Après le clair de lune, ma sœur aux longs cheveux, épuisée de romanesque insomnie, eut la fièvre, et la fièvre ne céda ni aux compresses, ni à l'eau purgative.“¹⁸⁶

(Meine Schwester mit dem langen Haar bekam Schnupfen, [...] las beim Flämmchen des Öllichts. [...] Nach dem Mondschein wurde meine Schwester mit dem langen Haar, erschöpft durch romanverschuldete Schlaflosigkeit, von einem Fieber gepackt, und das Fieber sank weder durch Kompressen noch Abführmittel.¹⁸⁷)

Vor allem bei der ‚romantischen‘ Schlaflosigkeit sowie dem Fieber, das offenbar weniger auf eine somatische Ursache zurückzuführen ist, liegt die Vermutung nahe, beide als hysterische Zeichen zu lesen. Die fiktionale Parallelwelt, die sich die lesende Schwester generiert, bleibt Claudine und der Leserschaft prinzipiell verschlossen, wobei die Mutter

¹⁸⁰ Deißenberger 2003, S. 161.

¹⁸¹ Vgl. Schechner 2004, S. 77.

¹⁸² Colette 2004, S. 45–46.

¹⁸³ Dies. 2025, S. 65–67.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 45.

¹⁸⁵ Vgl. Schaps 1992, S. 141.

¹⁸⁶ Colette 2004, S. 47.

¹⁸⁷ Dies. 2025, S. 69.

Sido in einem Moment einen kurzen Einblick erhält, als die Tochter in ihrem Delirium den Autor Catulle Mendès in der Mutter zu erkennen glaubt.¹⁸⁸ Clark erläutert den biographischen Hintergrund der Szene über die Schwester mit den langen Haaren:

[T]he central character is Colette's half-sister Juliette who committed suicide in 1911 [...] In the narrative, she is cast behind the dark veil of her hair [...] Here, the reading is viewed as passive—her submission to the text allows it to conquer her complete being. But more than this, I consider the possibility that the reading is an active pursuit of the fictional universe unconnected to the reader's world—a practice that Colette strongly critiques.¹⁸⁹

Man könnte nun schlussfolgern, dass dieses Narrativ die These der gefährlichen Lektüre des damaligen medizinischen Diskurses affirmieren würde, doch scheint dies ein voreiliger Trugschluss zu sein: Erstens legt das Indiz des Suizids nahe, dass das reale Vorbild, die Halbschwester, eine psychopathologische Disposition aufwies, was widerlegen würde, dass psychische Störungen allein durch das Lesen induziert werden. Zweitens kontrastiert Claudine gegen die Schwester, da sie, wie in *Claudine à l'école* und *La Maison de Claudine* hervorgehoben wird, eine ebenso eifrige Leserin darstellt, die jedoch relativ reflektiert ist. Auch wenn Clark die Szene als Kritik von Colette an der vereinnahmenden Lesepraxis deutet, lässt sich schwer abschätzen, ob Colettes Sicht oder jene der im Roman präsenten und autobiographisch angelehnten Mutterfigur Sido vertreten wird (der familiäre Hintergrund weicht im Übrigen bei *La Maison de Claudine* von *Claudine à l'école* ab, da Claudine im ersten Band allein vom Vater großgezogen wird). So kritisiert die Mutter Sido zum Teil auch Claudines Lesestoff: „Mon pauvre Minet-Chéri, les gens ont d'autres chats à fouetter, dans la vie. Tous ces amoureux que tu vois dans les livres, ils n'ont donc jamais ni enfants à élever, ni jardin à soigner ?”¹⁹⁰ („Meine arme Minet-Chéri, die Leute haben im Leben andere Sorgen. All diese Verliebten, die du in den Büchern siehst, haben die niemals Kinder, die sie großziehen, einen Garten, um den sie sich kümmern müssen?”¹⁹¹) Die Mutter nimmt zwar eine abwehrende Haltung gegenüber Leseerfahrungen als Realität ersatz ein, aber man kann dennoch konstatieren, dass der Lektüremythos nicht bloß reproduziert, sondern auf ihn differenziert Bezug genommen wird.

Bei Hartwig und Lederer wird der Mythos zwar nicht explizit benannt, aber implizite Indizien finden sich in Hartwigs Novelle *Das Verbrechen*, die auf ihn im Zusammenhang mit dem Motiv des fehlenden weiblichen Erfahrungsschatzes anspielen. Es ist wieder ein Arzt, in diesem Fall Dr. Zuba, der diese Zuschreibungen trifft. In seinen Augen habe Agnes

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 48.

¹⁸⁹ Clark, Lauren Elaine: Usage of Books in Domestic Space in Colette's *La Maison de Claudine* and Other Writings. Diss. der University of Iowa 2010, S. 42–43.

¹⁹⁰ Colette 2004, S. 23.

¹⁹¹ Dies. 2025, S. 34.

eine zügellose Phantasie. (Vgl. DV 12) Zudem sei sie ein romantisches Persönchen (vgl. DV 15–16) und er urteilt über seine Tochter: „[...] Du liebst große Worte. Über diese Unart der Pubertät solltest du hinaus sein, die mit Worten Erlebnisse ersetzen und erzwingen will. [...]“ (DV 9) Dabei provoziert er die psychische Abhängigkeit seiner Tochter und raubt ihr mögliche Erfahrungen in der Welt, indem er sie an sich bindet. Der Vater tut zudem ihren psychischen Konflikt als ‚primitiv‘ ab: „Du hast nicht das Recht, einen primitiven erotischen Konflikt [...] zu einer persönlichen Frage um Sein und Nichtsein aufzuwerfen.“ (DV 16) Mit der Hamlet-Referenz gesteht der Vater ihr weder Hamlets Konflikt noch dessen Zweifel und Hin- und Hergerissen-Sein zu. In seinen Augen fügt sie sich offensichtlich nicht in die Rolle des Hamlets ein. Implizit rückt er sie damit in die Nähe einer anderen Figur, nämlich der verstummenden bzw. ‚wahnsinnigen‘ Ophelia. Showalter erläutert, dass Ophelia den Inbegriff weiblichen Wahnsinns darstellt: „The stage conventions associated with the role have always emphasized the feminine nature of Ophelia’s insanity as contrasted with Hamlet’s universalized metaphysical distress.“¹⁹²

Dementsprechend scheint bei *Das Mädchen George* ein weiterer intertextueller Verweis auf Hamlet bzw. auf seinen berühmten Monolog über „Sein oder Nicht-Sein“ beachtenswert. Genauer gesagt stilisiert sich George als Hamlet und eben nicht als Ophelia, nachdem sie eine Nacht mit einem Fremden verbracht hat: „„Schlafen“, denkt George. „Schlafen und nie mehr aufwachen...““ (MG 46). Dass es sich zwar um eine indirekte, aber dennoch bewusste Anspielung handelt, legt Georges Kanonwissen nahe, denn sie ist seit ihrer Kindheit eine eifrige Leserin: „Sie las die Geschichte des Dorian Grey, die Königsdramen, Heine. Wenn François heimkam, rezitierte sie mit hoher Stimme Monologe, Gedichte, Prosastellen. François lachte und war entzückt“. (MG 11) Lickhardt affirmiert die These, dass George sich nach François’ Vorbild literarischer Figuren bedient, um sich selbst als verschiedene zu inszenieren:

Georges Vater ist mit seinem Hang zur ästhetischen Selbstinszenierung und -stilisierung ansatzweise als Dandy entworfen, der das Mädchen George wesentlich prägt. Angeregt von ihrem Vater, liest George gleich zu Beginn des Romans *The Picture of Dorian Gray* (1891) von Oscar Wilde, [...] [der] sie zusätzlich zum Einfluss ihres Vaters in ihrem Hang, ihr Leben zu ästhetisieren und zu übersteigern, ebenso [inspiriert].¹⁹³

Dass sie dafür tendenziell männliche literarische Figuren mit ikonischem Status wie Hamlet oder Dorian Gray auswählt, kann als nicht zufällig eingeschätzt werden. Beispielsweise verrät sie Gil, dass sie auch von Robinson Crusoe angetan war. (Vgl. MG

¹⁹² Showalter 1985, S. 10–11.

¹⁹³ Lickhardt, Maren: Joe Lederer und Irmgard Keun. Glück als Ästhetik der Oberfläche und Vergnügen bei der Lektüre. In: Gerck, Anja: Glück paradox. Moderne Literatur und Medienkultur – theoretisch gelesen. Bielefeld: transcript 2010, S. 166.

101) Die subtilen Inszenierungsversuche betonen den Wunsch nach literarischer Selbsterhöhung, da sie als Frau durch die in der Gesellschaft verankerte Widerstände marginalisiert wird. Das wiederkehrende Einstreuen literarischer Schnipsel in den Alltag von George wird an einer Stelle durch das Motiv der akuten Geldnot konterkariert: „Die Miete am Ersten! Die Lichtrechnung! Und der Schumacher George! [...]’ George liest hingebungsvoll den ‚Gesang zu Zweien in der Nacht’“. (MG 63-64) Indem sie hier Mörike zitiert, versucht sie, ihr Leben zu ästhetisieren, doch wird sie nicht nur von den Sorgen der Mutter eingeholt, sondern ist am nächsten Tag auch der Kündigung schonungslos ausgesetzt. Auch Gil reproduziert in gewisser Weise Elemente des Lektüremythos und handelt, um mit Schneider zu sprechen, implizit als Agent der männlich geprägten Lektürepolitik. Denn er traut ihr anscheinend nur weiblich konnotierte Literatur zu. Nach Georges Selbstmordversuch beruhigt er sein eigenes Gewissen, indem er einen zweiten Versuch für unwahrscheinlich erklärt: „Aber Mädchen, die sich vergiften, die finden auch Schreibtischschlüssel? Oh nein, den findet sie nie. Der Revolver ist in der Schreibtischlade, der Schlüssel dazu im Bücherkasten, hinter dem ‚Jean Christophe’“ (MG 136). Der intertextuelle Verweis bezieht sich auf Romain Rollands Romanzyklus *Jean Christophe* (1904–1912), der die persönliche und künstlerische Entwicklung des gleichnamigen Protagonisten bzw. laut Fraisse die Geschichte einer künstlerischen Berufung erzählt.¹⁹⁴ Damit scheint Gil George die potentielle Lektüre des Entwicklungsromanzyklus *Jean Christophe* abzusprechen, weil er ihr die Fähigkeit zur persönlichen Weiterentwicklung abspricht. Tatsächlich ist ihr eine Entwicklung verwehrt, doch wohlgerne nicht aufgrund ihres Intellekts, was der weibliche Lektüremythos implizieren würde, sondern wegen der Widerstände, die ihr in ihrem kurzen Leben widerfahren. Tatsächlich liest George eben nicht nur fiktionale Literatur, sondern versucht sich ebenso an theoretischen Schriften; ihre Lektüre in den Arbeitspausen umfasst Bebel, Freud sowie Weininger. (Vgl. MG 63) George versucht zwar François, später auch Gil, in ihrem intellektuellen Habitus zu imitieren, wird jedoch dabei eingeschränkt, da sie im Gegensatz zu den zwei dargestellten Dandy-Figuren kaum Zeit für Weiterbildung hat und zudem keine intellektuelle Förderung erhält. Denn sie muss stets ihre Rolle als funktionale arbeitstätige Frau (zuerst als Stenotypistin, danach als Gils Privatsekretärin) erfüllen. Da sich die Zeit fürs Lesen auf die Mittagspause beschränkt, scheint es plausibel, dass George die Texte nur oberflächlich rezipiert. George liest zum einen Weininger und Freud, die ein pathologisiertes Weiblichkeitsbild vertreten, zum anderen Bebel, der mit dem bereits erwähnten Werk *Die*

¹⁹⁴ Vgl. Fraisse, Luc: Juste avant la „Recherche du temps perdu“. Proust et le „Jean-Christophe“ de Romain Rolland. In: Romanische Forschungen Nr. 116/4 (2004), S. 468.

Frau und der Sozialismus die Emanzipation der Frau verfehlt. Die ideologisch widersprüchliche Textauswahl deutet auf eine möglich unkritische Auseinandersetzung mit der Lektüre hin. Die Vermutung liegt daher nahe, dass sie die theoretischen Widersprüche weder erkennen noch den misogynen Gehalt gewisser Positionen entlarven kann, weil sie die Autoren offenbar gleichzusetzen scheint.

In einer Referenz auf Goethes *Die Wahlverwandtschaften* (1809) werden, um mit Schneiders Terminologie zu sprechen, gewisse Zeichen von Weiblichkeit fixiert, die Leserinnen bzw. in diesem Fall George prägen. Sie spielt dieses Mal auf eine weibliche Figur an, nämlich Ottilie, aus deren Tagebuch der Verweis stammt und deren Schicksal eine Parallele mit jenem von George aufweist: „Abends geht sie mit ihm [Gil] durch den Hotelpark, den gepflegten Weg auf und ab, unter Palmen. ‚Das bleibt nicht ungestraft‘, denkt George glücklich“ (MG 73–74). Zwar ist die Beziehungskonstellation bei den Figuren Ottilie und George eine andere, aber es handelt sich um zwei Frauen, die beide gesellschaftliche Konventionen beugen. Die unverheirateten Figuren gehen mit wesentlich älteren Männern eine Beziehung ein, die am Ende scheitert und die sie darüber hinaus mit ihrem Leben bezahlen, wie das Zitat mit den Palmen antizipiert. Auch wenn Lederers Hauptfigur sich zumeist nach dem Vorbild ikonischer männlicher Protagonisten inszeniert, kommt ihr die Selbststilisierung als Ottilie doch am nächsten. Statt aktiv zu handeln, nimmt sie wie Ottilie eine stumme bzw. passive Rolle ein, denn auch George ergibt sich im Verlauf des Romans ihrem Schicksal, indem sie die notorische Untreue Gils bloß zur Kenntnis nimmt und gegen ihre Tuberkulose sowie psychischen Symptome nichts unternimmt.

4.3 ‚Gegen den Strich lesen‘: Von unangemessenen und verbotenen Lektüren

Im letzten Kapitel wurde ersichtlich, dass der Lektüremythos bei Colette, Hartwig und Lederer durchaus präsent ist, aber nicht unbedingt bestätigt, sondern differenziert aufgegriffen wird. Dass Lesen nicht immer die Weiterentwicklung fördert, kann nicht mit dem vermeintlich ‚mangelhaften‘ weiblichen Intellekt begründet werden, sondern wird durch verschiedene Widerstände erklärt. Nichtsdestotrotz stellt sich die Frage, ob und unter welchen Bedingungen die Kulturtechnik Lesen nicht aber auch eine Subversionsstrategie darstellen kann, welche die männliche Lektürepolitik zu unterlaufen vermag. Tatsächlich offenbart sich Renée als Kontrastfigur im Vergleich zu den anderen Leserinnen der behandelten Werke, da Colette anhand der Figur versucht, den Lektüremythos infrage zu stellen: Renée ist tatsächlich eine reflektierte und kritische Leserin. Schon zu Beginn des Romans werden ihre intensiven Lesegehnheiten hervorgehoben, indem die

Aufmerksamkeit auf das immer wieder von Neuem gelesene Buch (vgl. V 5) in ihrer Künstlergarderobe gelenkt wird. Des Weiteren hinterfragt sie implizit das Stereotyp der zugeschriebenen weiblichen Emotionalität: „Il y a bien longtemps, il me semble, que je n’ai songé à eux [les sens]... La meilleure littérature—et la pire aussi— tâche de m’apprendre que toutes les voix se taisent quand celle des sens a parlé. Qu’en faut-il croire ?” (V 68-69) („Die besten Bücher und auch die schlechtesten bemühen sich, mir zu beweisen, dass alle anderen Stimmen verstummen, wenn die des Gefühls gesprochen hat. Soll man das glauben?“¹⁹⁵) Sie gibt auch zu bedenken, dass die Lektüre sie nicht von ihrem Selbst abzulenken vermag. Hervorgehoben wird ebenso die Materialität des Buches mit der frischen Tinte und dem Papier, welche die Sinne zu benebeln und die Phantasie anzuregen scheinen. (Vgl. V 13) Durch ihr Leben als Variété-Künstlerin hat sie im Gegensatz zu anderen Frauen den Vorteil, nicht unbedingt auf Ersatzerfahrungen in der Lektüre angewiesen zu sein, weil sie diese selbst erleben kann. Dennoch erkennt sie Widerstände, sozusagen gewisse Sehnsüchte, die sie sich mit ihrem Lebensstil nicht erfüllen kann und die sie als ‚Gespenster‘ bezeichnet:

Les départs m’attristent et m’enivrent, c’est vrai, et quelque chose de moi se suspend à tout ce que je traverse,—pays nouveaux, ciels purs ou nuageux, mers sous la pluie couleur de perle [...] derrière moi mille et mille petits fantômes à ma ressemblance, roulés dans le flot, bercés sur la feuille, dispersés dans le nuage... Mais un dernier petit fantôme, le plus pareil de tous à moi-même, ne demeure-t-il pas assis au coin de ma cheminée, rêveur et sage, penché sur un livre qu’il oublie de lire ?... (V 83-84)

(Jeder Abschied macht mich traurig und wehmütig, das stimmt, und ein Teil von mir bleibt immer in den Gegenden zurück, durch die ich komme — neue Länder, heitere oder wolkenverhangene Landstriche, Meere, die wie graue Perlen schimmern — [...] [hinter mir] Tausende von kleinen Geistern [...], die mir ähneln, die auf den Fluten dahintreiben, auf den Blättern schaukeln und mit den Wolken ziehen ... Aber ist nicht auch ein kleiner Geist, der mir in allem am meisten ähnelt, zurückhaltend und verträumt bei mir zu Hause in der Kaminecke sitzen geblieben, über ein Buch gebeugt, das zu lesen er vergisst?...¹⁹⁶)

Das Vagabundenleben beurteilt Renée somit als ambivalent. Beachtenswert ist hier gerade das Motiv der Leserin, die zu Hause sitzt und, von der Lektüre angeregt, träumt. Auch wenn die ungebundene Renée die Freiheit hat, die Welt selbst zu entdecken, scheint ihr ein bürgerlich konformer Lebensentwurf, in dem sie sich ins Häusliche zurückzieht, nicht unattraktiv. Sie ist somit nicht vor Zweifeln gefeit, weshalb sie ihre nonkonformistische Position vor sich selbst immer wieder legitimieren muss.

In *Das Verbrechen* erweist sich Lektüre als Versuch weiblichen Aufbegehrens: Durch die erstarkende inzestuöse Bindung nimmt Agnes die Erlebnisse in der Außenwelt wie Theater, Konzerte, Besuche als seltsame Leere wahr (vgl. DV 22) und versucht, durch Lesestoff

¹⁹⁵ Colette 2021, S. 71.

¹⁹⁶ Ebd., S. 88.

rund um Inzest die Sensation, die ihr im Alltag verwehrt ist, in der Lektüre nachzuempfinden:

[Agnes] veranlaßte prophylaktisch eine Umwälzung ihrer Lektüre [...] [,] fand da und dort ein Buch anderer Länder, Zeiten, [...] das sie belehrte, daß das Todesurteil, das über ihre Liebe verhängt war, einen Moralbegriff der Zeit darstellte [...]. [Sie] kämpfte sich mühselig durch einige geschichtliche, philosophische, wirtschaftliche, juridische und staatswissenschaftliche Werke durch und sammelte ein Kauderwelsch von Begriffen, die sie zu einem kühnen Kartenhaus der Verteidigung auftürmte [...] [,] ihre Phantasie dem Zwang dieser Vorstellung unterjochte und ihre wache Erotik von dem eigenen Körper ablenkte und an dieses Gleichnis der Liebe fixierte. (DV 27–28)

Die Lektüre verengt somit Agnes' Perspektive auf den ödipalen Konflikt, da durch die verschiedenen literarischen Bearbeitungen das Ödipus-Motiv in ihrer Gedankenwelt immer wieder aufflammt. Andererseits bildet ihre Phantasie auch einen vom Körper unabhängigen Ersatzraum für ihre (sexuellen) Sehnsüchte, der sich der Kontrolle des Vaters entzieht. Darüber hinaus kann sie durch die Lektüre erkennen, dass ihr innerlicher Konflikt keinen ‚abnormen‘ Einzelfall darstellt, sondern in der Menschheitsgeschichte ein rekurrentes Topos bildet, was ihre psychopathologische Disposition relativiert. Das Adjektiv ‚prophylaktisch‘ mit seiner Bedeutung, gegen Erkrankung vorzubeugen, stützt die Argumentation, dass Lektüre Hysterie in diesem Fall eben nicht induziert. Durch die Lektüre allein gelingt ihr jedoch noch keine Emanzipation, denn sie kann die Termini verschiedener Diskurse, die sie aufschnappt, nicht richtig einordnen. Folglich vermag sie es nicht, die Argumentation zu begreifen, sodass sich die Begriffe zu einem ‚Kauderwelsch‘ vermengen. So repräsentiert das Lesen eine ambivalente Tätigkeit, die im Spannungsfeld zwischen Fixierung des ödipalen Konflikts und dem Widerstand gegen die Macht des Vaters oszilliert.

Im Fall der Figur Claudine kann Lektüre als Aufbegehren gegen Autoritäten verstanden werden. In *La Maison de Claudine* steht im Kapitel „Ma Mère et les livres“ die Autorität der Mutter im Zentrum. Die Mutterfigur offenbart sich prinzipiell des Öfteren als Garantin der vom Patriarchat geprägten Erziehungsstrukturen, wie beispielsweise Else Jerusalem in der ironischen Widmung ihrer Schrift *Gebt uns die Wahrheit! Ein Beitrag zu unserer Erziehung zur Ehe* (1902) impliziert: „Meiner guten Mutter gewidmet zum innigen Dank dafür, dass sie keine Zeit zu meiner Erziehung fand“.¹⁹⁷ Die Mutter Sido beschäftigt sich zwar intensiv mit Claudines Erziehung, aber fügt sich nur zum Teil in das Bild der Garantin ein. Laut Schechner lehne die Mutter nämlich das Lesen nicht per se, sondern nur einen übermäßigen Bücherkonsum ab.¹⁹⁸ Einzelne Verbote (bezogen auf Zola-Werke)

¹⁹⁷ Jerusalem-Kotányi, Else: *Gebt uns die Wahrheit! Ein Beitrag zu unsrer Erziehung zur Ehe*. Leipzig: Seemann 1902. zit. nach: Kerekes 2005, S. 275.

¹⁹⁸ Vgl. Schechner 2004, S. 78.

gehen auch vom Vater aus, der die Romane von Zola im Bücherschrank einsperrt. Als sie zur verbotenen Lektüre greift, wird Claudine von der minutiösen Beschreibung einer Geburt verstört: „[U]ne minutie anatomique, une complaisance dans la couleur, l’odeur, l’attitude, le cri, où je ne reconnus rien de ma tranquille compétence de jeune fille des champs. Je me sentis crédule, effarée, menacée dans mon destin de petite femelle... ”¹⁹⁹ („[An der] anatomischen Genauigkeit, einem Wohlgefallen an Farbe, Geruch, Körperhaltung, Schrei, und in alldem erkannte ich nichts wieder von meinem unbekümmerten, ländlichen Jungmädchenwissen. Ich fühlte mich leichtgläubig, verstört, bedroht in meinem kleinen Frauenschicksal... ”²⁰⁰) Claudine scheint überfordert, weil sie in diesem Moment das fehlende Wissen vieler Mädchengenerationen über weibliche Sexualität im 19. Jahrhundert und um die Jahrhundertwende verkörpert. Auch Jerusalem prangert die defizitäre Vermittlung von Sexualkunde für Mädchen an: „Die Erziehung des weiblichen Wesens [...] ist eine durchaus verfehlte und verderbliche gewesen. [...] Man verberge ihr nicht, was in der Natur verborgen ist. [...] Wissende Mädchen — glückliche Frauen. [...] Wissende Mädchen, schuldlose Mütter ”.²⁰¹ Daraus kann man schlussfolgern, dass das Wissen über Sexualität die Selbstbestimmung der Frau stärkt. Die Kontrolle der Lektüre von Mädchen und jungen Frauen begründet sich in der Tabuisierung weiblicher Sexualität, da nach dem damals vorherrschenden Sexualitätsdispositiv Frauen von Sexualitätsdiskursen weitgehend ausgeschlossen wurden. Sido bricht das Tabu, indem sie die Missachtung des Romanverbots durch die Tochter nicht sanktioniert, sondern mit ihr über das Gelesene reflektiert. Dabei fokussiert sie auf den weiblichen Blick bezüglich des Motivs der Geburt: „Ce n’est pas si terrible, va, c’est loin d’être si terrible, l’arrivée d’un enfant. [...] La preuve que toutes les femmes l’[= la peine] oublient, c’est qu’il n’y a jamais que les hommes — est-ce que ça le regardait, voyons, ce Zola? — qui en font des histoires... ”²⁰² („Ist nicht so schlimm, pah, ist gar nicht so schlimm, die Geburt eines Kindes. [...] Der Beweis, dass alle Frauen sie [die Schmerzen] vergessen: Nur die Männer — was ging ihn das überhaupt an, diesen Zola? — machen immer ein solches Getue ... ”²⁰³) Der *male gaze*, den Sido kritisiert, spiegelt zudem die von Woolf beschriebene Asymmetrie wider, da selbst Themen wie die Geburt, die mit Weiblichkeit assoziiert werden, meist aus der männlichen Perspektive vermittelt werden. Diese und weitere

¹⁹⁹ Colette 2004, S. 25.

²⁰⁰ Dies. 2025, S. 36–37.

²⁰¹ Kerekes 2005, S. 280.

²⁰² Colette 2004, S. 26.

²⁰³ Dies. 2025, S. 38.

Szenen aus *La Maison de Claudine* bereichern den zwei Jahrzehnte zuvor publizierten Erstlingsroman von Colette, der unkontrollierte Lektüre zwar thematisiert, aber im Verborgenen lässt, wie die junge Protagonistin die Konfrontation mit sexuellen Themen konkret verarbeitet.

In *Claudine à l'école* richtet sich die Rebellion gegen die Institution Schule und ihre Repräsentantinnen sowie gegen die Autorität des Arztes. Claudine wird allgemein als eifrige Leserin beschrieben, die nur Bücher verschmäht, die sie als langweilig empfindet, und sich durch die Bibliothek des Vaters durcharbeitet, der ihren Lesegewohnheiten keine Grenzen setzt. (Vgl. CE 25) Während exzessives Lesen die Schwester mit den langen Haaren krank gemacht haben zu scheint, verhält es sich bei Claudine sozusagen umgekehrt: „[J]e pris la rougeole, ce qui me contraignit à trois semaines de lit [...]. Sans les livres et sans Fanchette, que serais-je devenue” (CE 101) („[Ich] erkrankte an Masern, was mich zu drei Wochen Bettruhe [...] verurteilte. [...] Fanchette und meine Bücher waren mein einziger Trost”²⁰⁴). Neben ihrer Katze Fanchette erweist sich ihr Lesestoff offenbar als Mittel der Psychohygiene, um die Quarantäne zu überstehen. Als Dutertre sie fragt, wie viel sie von der ‚gewagten‘ Literatur versteht, weicht sie aus: „Non, je ne comprends pas tout, malheureusement, mais assez de choses tout de même. Et j’ai aussi lu, l’autre semaine, la Suzanne, de Léon Daudet. Je termine l’Année de Clarisse, un Paul Adam qui me ravit !” (CE 65) („Nein, ich verstehe durchaus nicht alles — schade, nicht wahr? — aber immerhin eine ganze Menge! Vorige Woche habe ich Suzanne gelesen, von Léon Daudet. Und jetzt bin ich am Ende eines herrlichen Buches von Paul Adam angelangt: *L’Année de Clarisse*.”²⁰⁵) Mithilfe des Lesestoffs eignet sie sich für Mädchen (verbotenes) Wissen an und versucht immer wieder, die Reaktionen autoritärer Instanzen auszutesten, um in Erfahrung zu bringen, wie sie sich das Wissen strategisch in ihrem Aufbegehren zunutze machen kann. Claudines subtile Provokation in Form des Bücherstapels mit dem skandalösen Roman *Aphrodite* (1896) von Pierre Louÿs verhilft Claudine, autoritäre Strukturen zu unterwandern und bringt die Hilfslehrerin in Verlegenheit: „Et je pose devant elle, ostensiblement, la pile de livres, avec l’audacieuse *Aphrodite* et les numéros du Journal amusant pliés dessus, l’image en dehors. Elle voit tout de suite ; ses joues rouges deviennent plus rouges” (CE 17) („Und ich stelle ihr einen Stoß unter die Nase, obenauf die gewagte *Aphrodite* sowie ein paar Nummern des *Journal Amusant*, mit den Bildern nach außen. Sie merkt sofort, was gespielt wird, ihre roten

²⁰⁴ Dies. 1988, S. 97.

²⁰⁵ Ebd., S. 62.

Wangen färben sich noch röter”²⁰⁶). Abgesehen von Louÿs nennt Deißenger weitere intertextuelle Referenzen (siehe vorletzte Textstelle), die ein Gesamtbild von Claudines Lektüre abbilden: „So zählen zur Lektüre der fünfzehnjährigen Claudine im Jahr 1899 u.a. Léon Daudet, Paul Adam und Catull [sic!] Mendès. Auch ihre Schulkolleginnen, sowie die Direktorin selbst ergötzen sich an einer damals für Frauen als zu freizügig empfundenen Literatur”.²⁰⁷ Claudine ist den anderen lesenden Mädchen jedoch mit ihrem kritischen Charakter einen Schritt voraus, denn für eine Mitschülerin wird der Roman zur Projektionsfläche für individuelle Sehnsüchte, was Claudine durchschaut: „[S]i je veux lui prêter Le Roman d’un jeune homme pauvre [...] ! Certes, elle l’aura demain, son Feuillet romanesque ; elle me fait pitié, cette abandonnée ! Je l’élèverais bien au rang d’alliée, mais comment compter sur cette pauvre fille ?” (CE 91) („Sie [...] fragt, ob ich ihr am Ende den ‚Roman eines armen jungen Mannes‘ leihen könnte [...]. Aber gewiß, mit Vergnügen! Schon morgen soll sie ihren romantischen Schmöker bekommen. Ich würde sie ja gern zur Verbündeten erheben, aber auf dieses farblose Wesen [auf dieses arme Mädchen] [...] ist bestimmt kein Verlaß.”²⁰⁸) Zwar stellt Claudine eine mögliche Allianz infrage, doch demonstriert der Gedanke an die Formierung weiblicher Bündnisse das Bedürfnis, im Kollektiv subversive Strategien auszuhandeln, um sich gegen autoritäre Strukturen zu behaupten. Am Beispiel von Claudine und Renée, aber auch zum Teil an Agnes kann man erkennen, dass die Schlussfolgerung zu kurz gegriffen wäre, Lektüre fixiere ausschließlich stereotype Zeichen von Weiblichkeit. Tatsächlich können reflektierte Lesegewohnheiten — indem man ‚gegen den Strich‘ der zeitgenössischen Weiblichkeitsdiskurse liest — konstruierte Rollenbilder subversiv unterlaufen und damit den Lektüremythos ins Wanken bringen.

4.4. Theater und Schauspielerei im Zeichen von Hysterie

Auch wenn Theaterrezeption und Schauspielerei streng genommen nicht auf den Gebrauch der Kulturtechnik Lesen reduziert werden können, stellt das Lesen zumindest eine Komponente in der Dimension des Theaters dar. Es konnte außerdem festgemacht werden, dass sich Figuren wie George zum Beispiel als gewisse Rollen stilisieren. Zum anderen lässt sich ein Bogen zu hysterischen Zeichen spannen, denn schon die Erkrankung Hysterie zeichnet sich durch ihren Inszenierungscharakter aus: Im hysterischen Anfall werden akrobatische Bewegungen vollzogen, alle möglichen Laute gemacht und verschiedene

²⁰⁶ Ebd., S. 17.

²⁰⁷ Deißenger 2003, S. 77.

²⁰⁸ Colette 1988, S. 87. [Anmerkung Übers. M.F.]

Affekte schreiben sich auf den Körper ein. Bronfen betont, dass vor allem die Hysterieforschung die Inszenierung der Hysterieattacken vorantreibt, weil „Charcot erstmals auf die Theatralik und Visualität der Hysterie insistiert und den hysterischen Körper zu einem öffentlichen Spektakel macht, das sich vorführen, aufzeichnen und reproduzieren läßt [...] so führt uns sein Werk auch zu der Vorstellung der Hysterie als einer Krankheit durch Repräsentation zurück.“²⁰⁹ Laut Bronfen zählen zu den Rollen, die weibliche Archetypen repräsentieren, unter anderem die Verführerin, die Märtyrerin, das Opfer oder die Spötterin.²¹⁰ In Charcots *tableaux vivants* werden die Hysterikerinnen während eines Anfalls photographiert; dabei verkörpern sie weniger eine Rolle, sondern wird ihnen diese vielmehr zugeschrieben. Doch stellt das Maskenspiel nicht unbedingt ein Merkmal der Erkrankung dar, sondern greift auf Weiblichkeitsmythen patriarchal geprägter Diskurse zurück, wie Lindhoff erklärt: „Die Hysterikerin tritt auf [...] in bestimmten Weiblichkeitsrollen, die auf den ersten Blick zwar auf das vertraute Arsenal der ‚imaginierten Weiblichkeit‘, aber nicht unbedingt auf das Phänomen der Hysterie verweisen“.²¹¹ Showalter stellt eine inhaltliche Verbindung zwischen dem Theater bzw. der Schauspielerei und dem Phänomen der Hysterie her, da insbesondere die Bewegungen der *grande hystérie* den stilisierten Posen der klassischen Schauspielkunst deutlich entsprechen.²¹² Infolgedessen werden Weiblichkeitsbilder, welche die weiblichen Figuren dramatischer Texte widerspiegeln, auch weiter tradiert bzw. fixiert, um die Terminologie Schneiders ein weiteres Mal zu verwenden.

George ist beispielsweise fasziniert vom Theater und auf ihr Drängen hin gibt ihr der Schauspieler Koerber Schauspielunterricht. Sie solle, so Koerber, das Gretchen aus Goethes *Faust* (1808) einstudieren (vgl. MG 29), eine klassische Rolle, die jedoch ein tendenziell passives Frauenbild abbildet. In Hartwigs Roman *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* (1930) hat das Motiv der Schauspielerei eine besondere Bedeutung, weshalb ein kurzer Einblick in Bezug auf Hysterie und Theater gegeben und die Motive bei Lederer und Colette verglichen werden sollen. Die Identität der Protagonistin Luise scheint mit jener der Schauspielerin Elisabeth verflochten zu sein. Elisabeth verkörpert unter anderem „die Julia und die Judith, die Hedda Gabler und die Elektra, die Eboli und Cyprienne und wie sie alle hießen, [...] Es war zweifellos ungemein schwierig, unter den unzähligen

²⁰⁹ Bronfen 1998, S. 260.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 299.

²¹¹ Lindhoff Lena: Dekonstruktive Hysterie oder Die Entrückung der 'Frau' in die Texte der Männer. In: Bürger, Christa (Hg.): Literatur und Leben: Stationen weiblichen Schreibens im 20. Jahrhundert. Stuttgart [u.a.]: M & P für Wissenschaft und Forschung 1996, S. 167–168.

²¹² Vgl. Showalter 1997, S. 144.

Traummenschen, die in ihr steckten [...], den einen Menschen herauszufinden, der sie selbst war.“²¹³ Bei Hartwig werden dramatische Frauenfiguren aufgezählt, welche sich durch eine tendenziell gesteigerte Emotionalität auszeichnen, die traditionell mit Weiblichkeit assoziiert wird. Hartwig betont das Maskenspiel von Elisabeth, was eine instabile Identität vermuten lässt. Lindhoff verknüpft das Maskenspiel tatsächlich mit Hysterie, die sie als weibliches Aufbegehren versteht: „Hysterie, bevor sie zum poststrukturalistischen Maskenspiel wird, ist eine verzweifelte Suche nach Identität“.²¹⁴ Das heißt, das Anlegen von verschiedenen Masken bzw. das Spielen von Rollen könnte im weiteren Sinne als ein hysterisches Zeichen gelesen werden, da sich das Maskenspiel in das Motiv der pathologisierten Weiblichkeit einfügt. Wenig überraschend wird Elisabeth gerade im Kontext ihrer Theaterrauftritte von somatischen sowie psychischen Symptomen heimgesucht.²¹⁵ Nach den missglückten Schauspielstunden, die in einem kurzen Verhältnis zwischen Koerber und der noch minderjährigen George münden, versucht George, sich von Koerber und dem Theater zu lösen. Sie verbrennt ihre Rollenbücher, doch greift sie das Maskenspiel weiterhin in ihrem Alltag auf. Neben der wiederkehrenden Inszenierung als literarische Figur imaginiert sie für den nächsten Verehrer eine fiktive Geschichte ihrer Herkunft: „George erzählt flüsternd eine unendlich lange Geschichte von Proletarierkindheit und Hunger. Schmückt sie mit liebevollen Details aus.“ (MG 46)

Interessant ist, dass Renée in *La Vagabonde* wie Elisabeth Symptome entwickelt, als sie auf ihren Auftritt als Figur Salomé wartet: „Cette perruque de Salomé étreint mes tempes et renforce ma migraine... J’ai froid...“ (V 50) („Die Perücke der Salome drückt an den Schläfen und verschlimmert meine Kopfschmerzen... Mir ist kalt...“²¹⁶) Salomé stellt eine Frauenfigur dar, die wie das Figureninventar von Hartwigs Elisabeth von ihren Affekten getrieben ist. Sie wird als *femme fatale* inszeniert, indem animalische und mythologisch aufgeladene Metaphern evoziert werden:

Un beau serpent s’enroule sur le tapis de Perse, une amphore d’Egypte se penche [...], une bête féline s’élance, se replie,— un sphinx, couleur de sable blond [...] Ces gens-là existent-ils ?... Non, non, il n’y a de réel que la danse, la lumière, la liberté, la musique... (V 53)

(Eine schillernde Schlange windet sich über den Perserteppich, eine ägyptische Amphore neigt sich vor, [...] ein katzenartiges Raubtier springt hoch, krümmt sich zusammen; eine Sphinx, gelblich wie Wüstensand [...]. Diese Leute, gibt es die denn überhaupt? ... Nein, nein, nur der Tanz, die Lichter, die Freiheit und die Musik sind wirklich.²¹⁷)

²¹³ Hartwig, Mela: Bin ich ein überflüssiger Mensch? Graz/Wien: Droschl 2001, S. 81.

²¹⁴ Lindhoff 1996, S. 190.

²¹⁵ Vgl. Hartwig 2001, S. 83, 87.

²¹⁶ Colette 2021, S. 53.

²¹⁷ Ebd., S. 56.

Doch ihr Schauspiel erweist sich als Subversionsstrategie — sie bringt selbst den Begriff *liberté* ins Spiel — da sie sich nicht auf ein zu betrachtendes Objekt reduzieren lässt, sondern das Publikum ausblendet und nur noch die Musik, die Bewegungen und das Licht wahrnimmt. Mesch erklärt die Bedeutung der Szene wie folgt: „Renée will incarnate the symbol of mysterious and dangerous female sexuality, object par excellence of the fin-de-siècle voyeuristic and fetishistic male gaze. Yet within the text this gaze is represented only through Renée’s own eyes.”²¹⁸ Der Tanz bzw. das Schauspiel als Salomé wird nur aus ihrer Perspektive geschildert, weshalb dem Konzept des *male gaze* ein *female gaze* entgegengesetzt wird: „Peu à peu, le voile se desserre, s’enfle, vole et retombe, me révélant aux yeux de ceux qui sont là [...] pour me regarder [...]... Je les vois. Malgré moi, je les vois. En dansant, en rampant, en tournant, je les vois,—et je les reconnais!” (V 51) („Nach und nach löst sich der Schleier, bläht sich auf, flattert, fällt zu Boden und gibt mich den Blicken der Anwesenden preis, die [...] mich [...] betrachten [...]. Ich sehe sie. Ich sehe sie, obgleich ich sie nicht sehen will. Während ich tanze, mich drehe und am Boden krieche, sehe ich sie — und erkenne sie!”²¹⁹) Obwohl die Bewegungen der kriechenden und sich drehenden Renée mit jenen von Rune in ihrer Ekstase konvergieren, kann Renées Inszenierung von Salomé nicht als hysterisches Zeichen gelesen werden. Zwar entspricht ihre Interpretation der Figur dem Motiv der *femme fatale*, doch indem sie sich vom Objekt zum Subjekt erhebt, unterwandert sie es gleichzeitig. Trotz der Verbindung zwischen Hysterie als kulturelle Narration und Schauspielerei kann man abschließend festhalten, dass der Akt des Schauspiels nicht unbedingt hysterische Zeichen fixieren muss, sondern unterschiedliche Funktionen einnehmen kann: Während Elisabeth als ein Mime im Zeichen von Hysterie eingestuft werden könnte, scheint Renée in ihren Darstellungen, subversive Positionen auszutesten.

5. Die Kulturtechnik des Schreibens bei Colette, Hartwig und Lederer

5.1. Techniken des (Ab)Schreibens

Nachdem die Dimension des Lesens ausführlich in den vorigen Kapiteln behandelt wurde, fokussieren wir uns nun auf die Kulturtechnik des Schreibens, die unterschiedlichste Funktionen erfüllen kann. Schreiben dient nicht nur dem Überliefern, sondern unter anderem auch dem Erzählen und nicht zuletzt der Artikulation der eigenen Gedanken. Auf

²¹⁸ Mesch 2006, S. 73.

²¹⁹ Colette 2021, S. 53–54.

der letztgenannten Funktion soll das Hauptaugenmerk liegen, da der Frage nachgegangen wird, inwieweit die Protagonistinnen einem persönlichen und selbstreflexiven Schreiben nachgehen. Wie Woolf in ihrem Essay erwähnt, konnten Frauen traditionell kaum buchstabieren²²⁰ und es ist davon auszugehen, dass in der Erziehung allgemein bzw. im restriktiven Bildungsapparat des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts die (reflexive) Schreibkompetenz noch weniger als die Lesekompetenz gefördert wurde. Dies lässt sich mit Messerlis Argument über die mangelnde Kontrollierbarkeit des Schreibens erklären: „Man konnte sowohl die Produktion als auch die Distribution der ihr zugrunde liegenden gedruckten Texte überwachen. Das Schreiben entzieht sich hingegen grundsätzlich der Kontrolle”.²²¹ Ein Kommentar von Woolf über ihre eigene Notizführung erweist sich als durchaus beachtenswert: „[E]ven the handwriting had become in its distraction indecipherable.”²²² Denn ihr Schriftbild könnte nicht nur wegen ihrer ‚Zerstreutheit‘ schwer zu lesen sein, sondern macht vielleicht implizit das Motiv der ‚mangelnden‘ Schreibkompetenz der Frau sichtbar, da die Handschrift gerade dann unleserlich wird, als sie über das weibliche Geschlecht reflektiert. Der Aspekt der Handschrift führt uns nun zur Technik des Schreibens. Das Schreiben kann nicht als eine rein geistige Tätigkeit wahrgenommen werden, weil sie von der Technologie und vom Medium abhängig ist, worauf der Terminus ‚Kulturtechnik‘ bereits verweist. So erläutert Siegert: „Eine Kulturtechnik besteht also immer aus einem mehr oder weniger komplexen Akteur-Netzwerk, das technische Objekte und die Handlungsketten einbegreift, in die sie eingebunden sind, die sie konfigurieren oder die sie konstitutiv hervorbringen”.²²³ Zu einem ähnlichen Fazit kommt Campe, der die Tätigkeit Schreiben unter das Konzept der ‚Schreibszenen‘ stellt: „[D]ie Regulation des Körpers im oder zum Sinn bzw. die Medientechnik gibt es nie *ohne Zusammensein mit* der Schrift des Textes, mit Hinblick auf Sprache. [...] [J]egliche Instrumentalität des Schreibkörpers tritt bestimmend in die Schreib-Szene, insofern dies von der Struktur der Schrift grundiert ist.”²²⁴ Folglich rechtfertigt es die zu untersuchende Frage, wie der Kontrast zwischen handschriftlichem Schreiben und Tastaturschreiben bei Colette, Hartwig und Lederer zu deuten ist.

²²⁰ Vgl. Woolf 2016, S. 23.

²²¹ Messerli, Alfred: Einführung. In: Ders. und Roger Chartier (Hg.): Lesen und Schreiben in Europa. 1500–1900. Vergleichende Perspektiven [Tagung in Ascona, Monte Verità, von 11. bis 14. November 1996]. Basel: Schwabe 2000, S. 22.

²²² Woolf 2016, S. 17.

²²³ Siegert 2023, S. 26.

²²⁴ Campe, Rüdiger: Die Schreibszenen. Schreiben. In: Gumbrecht, Hans Ulrich und Ludwig Pfeiffer (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 767.

Renées Beschreibung der Tätigkeit Schreiben, die für sie Luxus darstellt, fügt sich in die behandelte theoretische Argumentation ein:

Écrire! pouvoir écrire! cela signifie la longue rêverie devant la feuille blanche, le griffonnage inconscient, les jeux de la plume qui tourne en rond autour d'une tache d'encre [...] jusqu'à ce qu'il [= le mot imparfait] perde sa figure lisible de mot, mué en insecte fantastique, envolé en papillon-fée...(V 15)

(Schreiben! Schreiben dürfen! Das bedeutet: Träumen vor einem weißen Blatt Papier, unbewusstes Gekritzeln, das Spiel der Feder, die rund um einen Tintenklecks Kreise zieht, bis es [das unvollkommene Wort] kein leserliches Wort mehr ist, sondern sich in ein fantastisches Insekt verwandelt hat und als verzauberter Schmetterling fortfliegt.²²⁵)

Die Feder als Schreibgerät nimmt somit Einfluss auf den ‚magischen‘ Schreibakt; Renée scheint sich im ‚unbewussten‘ Kritzeln von der Feder führen zu lassen, aus der am Ende ein märchenhafter ‚Schmetterling‘ entsteht, was metaphorisch auf ihre Entwicklung bzw. ‚Metamorphose‘ hinweisen könnte. Die individuelle Handschrift verleiht ihr zudem eine persönliche Note bzw. Authentizität. Wie Renée ist auch Claudine eine ‚fleißige‘ Schreiberin, die ihre Erfahrungen in ihrem *Journal intime* handschriftlich zusammenfasst und berichtet. Kittler hebt gerade den individuellen Charakter der Graphie eines Tagebuchs hervor: „Tagebuchschreiber haben an ihrer Handschrift Kenntlichkeit und Kohärenz, also Individualität.“²²⁶ Die Vermutung liegt daher nahe, dass das selbstreflexive Schreiben durch eine solche Schreibszene tatsächlich gefördert werden kann. In Claudines Schule wird das Schreiben jedoch stark reglementiert: Die Schreibaufträge erlauben zumeist kein freies Schreiben; des Weiteren wird häufig das Abschreiben praktiziert. Claudine gelingt es, die starre Methodik des Französischunterrichts auszuhebeln, indem sie gelegentlich einen Rollenwechsel vollführt und sie statt der Lehrerin ihren Mitschülerinnen ihre extravaganten Ideen diktiert. (Vgl. CE 49) Während Claudine und Renée die Gewohnheit haben, häufig handschriftlich zu schreiben, wird bei Hartwig und Lederer sichtbar, dass handschriftliche Schreibgewohnheit keine Selbstverständlichkeit für Frauen am Anfang des 20. Jahrhunderts darstellt.

Geschlechtsspezifische Unterschiede treten deutlich bei *Musik der Nacht* zutage: Der Verlobte der Hauptfigur, Konstantin, hat eine saubere Handschrift, die selbst nach der Hiobsbotschaft von Sybils tödlicher Krankheit gestochen scharf ist. Sybil hebt die zierlichen und grausam exakten Buchstaben des Briefes hervor (vgl. MN 241) und stellt erzürnt fest: „Er ist ein dozierender Krämer, wenn ihn etwas schmerzt, kann er nicht den Mund auf tun, vielleicht zerbricht ihm das Herz, aber er schreibt eine Handschrift, sauber wie ein Kalligraphielehrer“ (MN 243). Sie bewundert auch Lukas’ Schulbildung (vgl. MN

²²⁵ Colette 2021, S. 15.

²²⁶ Kittler 2003, S. 429.

102), die ihr als Frau in dem Ausmaß vermutlich nicht zuteil wurde. Lukas wiederum stilisiert seine Ehefrau Gertie in seiner Erinnerung als Schulmädchen „mit nackten Beinen und einem Tintenkleck auf der Wange“ (MN 91) und könnte damit ein geschlechtsspezifisches Erziehungstereotyp affirmieren. Das Bild des Tintenkleckes bringt nämlich zum Ausdruck, dass die Frauen weniger Übung im (handschriftlichen) Schreiben als Männer hatten, weshalb sich Gertie damals mit der Feder offenbar selbst beschmutzte.

Der Apparat Schreibmaschine kann jedoch laut Kittler die Asymmetrie des Beherrschens der Kulturtechnik Schreiben durchbrechen: „Remingtons verkehren das systematisch produzierte Handicap der Frauen, ihre mangelnde Schulbildung, in eine historische Chance. [...] Die sogenannte ‚Emanzipation der Frauen‘ ist ihr Griff nach einer Maschine, die mit pädagogischen Diskurskontrollen aufräumt.“²²⁷ Durch die Büroarbeit mit der Schreibmaschine wird Frauen prinzipiell als Sekretärin oder als Stenographistin ein neues Berufsfeld eröffnet, das auf einen Weg zu mehr Selbstbestimmung lenkt, doch sind dem auch Grenzen gesetzt. Emanzipationsbestrebungen werden oft nicht eingelöst. Die Ambivalenz des Motivs der berufstätigen Frau veranschaulicht Renée in ihrer Selbstreflexion: „Mais, moi, que voulez-vous que je fasse ? De la couture, de la dactylographie, ou le trottoir ? Le music-hall, c’est le métier de ceux qui n’en ont appris aucun.“ (V 161-162) („Aber ich, was sollte ich sonst tun? Nähen, tippen oder etwa auf den Strich gehen? Das Varieté ist der Beruf von Leuten, die sonst nichts gelernt haben.“²²⁸) Die Arbeitsmöglichkeiten der Frau sind nur sehr begrenzt, zum Teil mit gesellschaftlicher Ausgrenzung verknüpft (im Fall von der Prostituierten, aber auch bei Variété-Künstlerinnen). Die traditionell weiblichen Berufe der Näherin und der Prostituierten werden auf dieselbe Stufe mit dem ‚neuen‘ Beruf der Sekretärin gestellt, was einen mangelhaften emanzipatorischen Fortschritt andeutet. Das Motiv der Schreibmaschine veranschaulicht die Ambivalenz der Figur der „Neuen Frau“, die zwar aufstreben möchte, doch durch patriarchale Strukturen zurückgehalten wird. So produzieren die Frauen an der Schreibmaschine nämlich nicht selbst Texte, sondern schreiben nur von Männern verfasste Textprodukte ab. Ihre Stimmen bleiben selbst jedoch stumm. George beschreibt ihre Tätigkeit als Sekretärin wie folgt: „Drei Briefe, die man täglich von neun bis eins, von zwei bis sechs auf der Schreibmaschine herunterhackt. Drei Walzen im Hirn.“ (MG 61) Bei Agnes wird die Asymmetrie zwischen männlich codiertem Schreiben und weiblich

²²⁷ Kittler 2003, S. 428.

²²⁸ Colette 2021, S. 170.

codiertem Abschreiben an die Spitze getrieben, da sie ‚Liebesbriefe‘ abschreiben muss und mit der Perspektive des männlichen Verführers immer wieder aufs Neue konfrontiert ist: „Sie wird seine Sekretärin, er diktiert ihr Briefe an Frauen in der Maschine, sie trägt sie zur Post, gibt sie im Haus ab. Frauen, Frauen! Sein Leben enthüllt sich immer mehr vor ihr, aus Briefen werden seine Nächte lebendig“ (DV 39). Dass Abschreiben die Frau per se verstummen lässt, wäre eine undifferenzierte Schlussfolgerung, da der Fall von Agnes demonstriert, dass in ihren Gedanken eine Reflexion angestoßen wird und Agnes durch die Konfrontation mit der männlichen Perspektive den Mut für einen Rebellionsversuch fasst und den Vater anschließend zur Rede stellt. (Vgl. DV 39)

George wiederum geht in der Figur der „Neuen Frau“ ganz auf und ihre Identität scheint von ihrer Tätigkeit als Sekretärin überschrieben zu werden. Ihre einzige bedeutsame Qualifikation für eine Stelle als Privatsekretärin von Gil umfasst in ihren Augen ihre Effizienz als abschreibende Angestellte: „Er muß doch wissen, wieviel Silben ich in der Minute stenographiere.“ (MG 68) Des Weiteren stilisiert sie sich als heilige ‚Tippmamsell‘, wobei hier das Bild des Bürofräuleins mit dem Motiv der Heiligen hyperbolisch überzeichnet wird: „Ich werde täglich ein Jubilate auf der Maschine klappern. Auf einer Underwood! Einfache Umschaltung! Neuestes System! Stell dir das nur vor — diese Karriere! Alle Tippmamsellen werden zu mir beten! Die heilige George!“ Eine ähnliche ironische Brechung findet man auch an der Stelle, als George auf das Zwitschern einer Nachtigall im Garten — der Gesang des Singvogels ist poetisch aufgeladen — mit der modernen, im Büro geläufigen Technologie der Telegraphie antwortet: „Du mußt dich beherrschen!“ telegraphiert die besorgt lauschende George der unbekannten Nachtigall.“ (MG 103) Wenn George handschriftlich schreiben möchte, scheitert sie mehrfach daran, denn sie ‚schreibt‘ nicht mehr die Buchstaben bzw. Worte, sondern scheint diese zu ‚malen‘. Das Verfassen von Briefen fällt ihr im Laufe des Romans immer schwerer. Wenn ihr die Worte fehlen, malt sie „Zickzack-Linien aufs Papier, quer über das ‚Liebe Mama‘.“ (MG 111) Bezogen auf das Leitmotiv ihres schnellläufigen, aber kurzen Lebens wird erneut auf das Verb ‚malen‘ zurückgegriffen: „JE SUIS PRESSÉE!“ malt George mit Riesenschrift auf einen Zettel und hängt ihn über ihrem Bett auf“. (MG 22) ‚Malen‘ könnte im metaphorischen Sinne als Fixierung auf das Visuelle und nicht Schriftliche, sozusagen als ‚Sprachlosigkeit‘ gelesen werden, und auf Defizite im selbstreflexiven Schreiben hinweisen, was im nächsten Kapitel behandelt werden soll.

5.2. Ausdrucksdefizite: Wenn die Worte fehlen

Betrachten wir die Schreibgewohnheiten der Protagonistinnen, fällt auf, dass Colettes Figuren viel schreiben, während jene von Lederer und Hartwig keine intensive Schreibpraxis pflegen. Auch wenn George eigentlich eine belesene Figur darstellt, bekommt sie zunehmend Schwierigkeiten, Briefe an ihre Mutter zu verfassen, als sie sich mit Gil auf Reisen befindet: „Was soll man nur antworten auf diese guten Mutterbriefe? ‚Liebe Mama‘, schreibt George und starrt so lang auf das graue Papier, daß die Tinte an der Feder eintrocknet. Was soll man schreiben? Sonne? Viel Arbeit?“ (MG 110) Ihr Unvermögen, Briefe zu schreiben, begründet sie selbst mit den Krankheitszeichen, die immer stärker werden: „Ich müßte doch an Hilde schreiben. Aber sich wirklich hinsetzen, mit Feder, Tinte... wer bringt diese Energie auf? Immer bin ich müde, ja, das Fieber macht mich müd.“ (MG 138) Zwar kann sie ihre körperlichen Symptome artikulieren, aber nicht ihre psychische Instabilität fassen. Deswegen liegt die Vermutung nahe, dass Georges ‚Schreibblockaden‘ auch als ein hysterisches Zeichen interpretiert werden können, da Gils Zuschreibung sie nicht nur als hysterisch markiert (vgl. MG 121), sondern er durch sein einnehmendes Verhalten George in den Hintergrund drängt. Nach dem Selbstmordversuch gesteht er ihr keine Stimme zu, die sich erklärt, und bestätigt implizit Showalters These, dass Hysterie ein Verstummen oder eine Art Zum-Schweigen-gebracht-Werden sei.²²⁹ Er hebt ihr Schweigen im Kontext der Morphin-Überdosis sogar positiv hervor: „Anständig, daß sie keine Abschiedsbriefe hinterlassen hat.“ (MG 121) George hat daher keine Möglichkeit, über ihre Krankheit und über ihre psychischen Probleme zu reflektieren. Es scheint ihr nicht zu gelingen, an die Freundin Hilde zu schreiben. Auch wenn ihr Gedanken, die sie ihr mitteilen möchte, durch den Kopf schwirren, kann sie diese nicht zu Papier bringen.

In *Musik der Nacht* wird Sybil zwar nicht als Schreibende entworfen, dennoch kann man annehmen, dass sie zumindest gelegentlich mit Konstantin Briefe austauscht, weil sie ihn wiederum für sein knappes Schreibverhalten kritisiert: „Ja, es war Konstantins Krankheit, nur ungern und lakonische Briefe zu schreiben“. (MN 65) Ihr Kommentar enthält eine ironische Brechung, da man später durch Konstantins Brief von Sybils Krankheit erfährt. Zudem hat Sybil Schwierigkeiten, sich selbst in manchen Situationen zu artikulieren. Dass sie vor verschlossenen Türen des Reisebüros steht, deutet Sybil als böses Omen für die Heirat mit Konstantin, denn sie konnte plötzlich „nicht atmen, die Worte zerbrachen ihr im Mund.“ (MN 31) Lederer nimmt möglicherweise Bezug auf die Metapher der im Mund

²²⁹ Vgl. Showalter 1997, S. 129.

zerfallenen Worte von Hofmannsthals *Chandos-Brief* (1902). Während sich aus dem Brief des Lord Chandos eine kollektive Sprachskepsis herauslesen lässt, verweist ironischerweise Sybils Aussage nur auf ihre eigene eingeschränkte persönliche Reflexions- und Ausdruckskompetenz. Sprachlosigkeit erlebt Sybil besonders in Situationen, in denen sie ihre Gefühle artikulieren müsste. Als sie sich zwischen Konstantin und Lukas entscheiden muss, sucht sie langsam nach Worten wie in einem Irrgarten einer ihr fremden Sprache. (Vgl. MN 193) Lukas stellt fest: „Sybil spricht viele Sprachen, aber ihr Herz kennt nur zwei Worte: Ja oder Nein!“ (MN 195) Ihre Defizite im selbstreflexiven, sprachlichen Ausdruck haben nicht unbedingt eine individuelle Ursache, sondern fügen sich in die gestörte Kommunikation einer ganzen Generation ein, was ein zentrales Motiv des Romans darstellt: Sybil erkennt während der zufälligen Begegnung die Leere der Kommunikation mit ihren vermeintlichen Freunden; sie bezeichnet Töny als leere Paragraphenmaschine (vgl. MN 66) und die Gruppe als plappernde Automaten. (Vgl. MN 67) Im gezeichneten Großstadtpanorama Wiens wird das Motiv ironisch in einer biblischen Referenz auf die Genesis überspitzt: „Schwankende Omnibus-Karren, Laternen und Trambahngleise. Die Welt war Chaos und Leere gewesen. Aber dann war die Stadt erstanden, mit Häusern, Nacht, Lichtketten, *Schweigen*“²³⁰ (MN 108). Die Ironie liegt darin, dass Sybils Mikrokosmos sich durch Leere und Chaos auszeichnet, da Schweigen bzw. Verschweigen das herrschende Prinzip der gestörten Kommunikation darstellt. Konstantin verschweigt ihr ihre Krankheit, Sybil ihm den Nebenbuhler Lukas. Anstatt zu hinterfragen, warum Konstantin sie plötzlich doch heiraten möchte, nimmt Sybil seine Entscheidung wie ‚gottgegeben‘ hin: „Konstantins Wege sind wunderbar. Ich habe nichts von ihnen verstanden und bin herumgetappt wie eine Blinde.“ (MN 189) Die Formulierung, die auch den Roman einleitet (vgl. MN 7), verfremdet das biblische Motiv von den wunderbaren bzw. unergründlichen Wegen Gottes im Christentum. Damit wird Konstantins Dominanz hervorgehoben, der sich das Schreiben des Briefs an Marion als Mittel zur Psychohygiene zunutze macht. Sybil hat hingegen nicht gelernt, Schreiben als selbstreflexive psychohygienische Strategie zu nutzen. Sie scheitert daran, ihre körperlichen und psychischen Symptome zu artikulieren sowie ihre Affekte zu deuten. Als sie aufgrund eines Briefes eine Affäre zwischen Marion und Konstantin vermutet, stiehlt sie den Brief und es gelingt ihr nicht, die Umstände rational einzuordnen sowie ihre Affekte zu kontrollieren: Der Brief „hatte eine Stimme bekommen, knisternde, raschelnde Fieberstimme: ‚Lies mich, lies mich doch!‘“ (MN 29) Beachtenswert ist, dass auch in *Das*

²³⁰ [Hervorhebung M.F.]

Verbrechen ein Brief einen Kontrollverlust und das vorübergehende Verstummen der Protagonistin provoziert. Agnes findet den Brief der Geliebten des Vaters: „Das Parfüm widert sie an, sie zögert, kämpft mit sich, erbricht ihn [den Brief], liest. [...] Sie liest und liest und begreift endlich, daß diese Frau ihren Vater liebt [...]. Halb bewußtlos nimmt sie ihren Hut, geht. Irrt durch Straßen” (DV 33). Womöglich entfalten die ‚verbotenen‘ Briefe nicht nur wegen des ‚kränkenden‘ Inhalts ihre Wirkung auf die Hauptfiguren, sondern weil sie sich darin mit ihrem eigenen ‚Ausdrucksdefizit‘ konfrontiert sehen und ihre Gefühle nicht artikulieren können. Hysterische Zeichen schreiben sich auf den Körper ein und fixieren die ‚Sprachlosigkeit‘, wobei bei Agnes das Motiv der Hexe verwendet wird: „Ihre Gedanken waren ausgetrocknet von der Fieberhitze schwindelnder Visionen über einem Abgrund, in dem sich Grauen und Lust wie in einem Hexenkessel mischten.” (DV 36)

Das Motiv des Verstummens kulminiert in der Figur Rune, weil sie von Anfang an sozusagen ‚stumm‘ ist. Da ihr das Sprechen nicht gelehrt wird, wird ihr somit jegliche Möglichkeit der Selbstreflexion geraubt und sie kann keine stabile Identität entwickeln. Erst als sie im Soldatenlager ist, beginnt sie im Zelt des Hauptmanns ihren Namen erstmals auszusprechen, denn sie lauschte „in wilder Andacht dem schwingenden Rhythmus der Worte, erfüllte in einem ungeheuren Erlebnis des Ohres dumpf einen hymnischen Sinn [...], wiederholte stammelnd mit ungeübter Zunge das Wort [...] ‚Rune!’” (H 229) Rune eignet sich ihren eigenen Namen an, was durchaus als erster identitätsstiftender Schritt begriffen werden kann, weil sie sich durch den Namen von anderen abgrenzen, sich aber noch nicht als ‚Ich‘ begreifen kann. Zudem ist sie nicht mehr allein auf die Sprache des Körpers begrenzt. Es wird die heilende Wirkung des Spracherwerbs hervorgehoben, der sie nicht mehr ganz hysterischen Zeichen wehrlos aussetzt: „Rune feierte Feste des Klanges, Orgien des Ohres [...] und begann zu genesen” (H 230). Als sie wissen will, was eine Frau ist, antwortet der Hauptmann: „‚Du, Rune, du bist eine Frau.’ ‚Nein, nein!’” murmelte das Mädchen verstört.” (H 235) Rune identifiziert sich nicht als Frau, was auf zwei Gründe zurückzuführen sein könnte: In ihrem ‚kindlichen‘ Denken verknüpft sie ihr Geschlecht nicht mit ihrer Identität, weil sie in ihrer geistigen Entwicklung stark beeinträchtigt wurde. Die andere Erklärung ist, dass sie sich den anderen Frauen als nicht zugehörig empfindet, weil diese sie systematisch ausgrenzen und ihr mit Misstrauen begegnen. Durch die jahrelange intellektuelle Verwahrlosung kann Rune ihre sprachlichen Defizite nicht auflösen, aber lernt zumindest, sich mitzuteilen und ihr ‚geheimes‘ Wissen über die Quelle und das Gold weiterzugeben. Als der jahrelang unterdrückte weibliche Intellekt die Chance hat, sich zu entfalten und sich das Werkzeug Sprache zunutze zu machen, nehmen die Menschen im Soldatenlager Rune als zunehmende Bedrohung wahr. Sie ahnt die Gefahr,

aber kann sie nicht vollends artikulieren und somit begreifen: „Blut, ich spüre Blut, viel, zu viel Blut [...] Ein Fluch rast über die Erde hin“ (H 242). Ihr Denken bleibt bildhaft und in ihrer sprachlichen Entwicklung ist sie noch nicht so weit, auf einer abstrakten Metaebene zu reflektieren. Man kann nach Betrachtung der Beispiele resümieren, dass ‚Ausdrucksdefizite‘ und fehlende selbstreflexive Schreibgewohnheiten die Figuren für hysterische Zeichen anfällig machen.

5.3. Der Schreibakt als Methode der Psychohygiene

Bevor wir zu den Schreiberinnen-Figuren Claudine und Renée übergehen, werfen wir einen abschließenden Blick auf Sybil, die nach der Flucht von Lukas in einem Brief an den Geliebten versucht, ihre Gefühle zu artikulieren und zu ordnen:

Das dunkle Pflaster beginnt zu schaukeln, „Nein ruft Sybil“ und läuft ins Zimmer zurück. Sie hat kleine Schweißperlen auf der Stirn [...], reißt die Schublade auf. [...] — — Wo hier ist das Briefpapier? [...] „Lieber“, schreibt Sybil, „ich hoffe, daß ich diesen Brief abschicken werde. Du bist fort [...]“. Die Buchstaben tanzen übers Papier, zart, hilflos und leicht. Es ist eine altmodische Schrift, die viel Platz verbraucht, in langen Endstrichen Atem holt und sich besinnt. (MN 151–152)

Sybil versucht, den Schreibakt als Methode zur psychischen Selbstregulation zu nutzen, um dem Kontrollverlust über ihre Affekte sowie einem Schwindelanfall (vgl. MN 149) gegenzusteuern, der als ein potentiell hysterisches Zeichen gelesen werden könnte. Ihre Handschrift scheint ihre vulnerable psychische Verfassung (man achte auf das Adjektiv ‚hilflos‘) sichtbar zu machen: Zuerst wirkt die Graphie ungeordnet, allmählich ‚besinnt‘ sie sich. In einem Moment könnte man meinen, der Schreibprozess entfaltet seine therapeutische Wirkung. Sie spielt auf ihre Kriegserinnerungen an (vgl. MN 156) und deutet ihre Geburt im Hotel als Symbol für ihre Rastlosigkeit. (Vgl. MN 153) Doch verliert sie sich im Schreiben: „[I]hre Hand jagt hinter den Gedanken her wie ein Windspiel hinter dem elektrischen Hasen. Es ist ein Kampf, bei dem die Worte verlieren. Sybil gönnt ihnen kein Komma, keinen I-Punkt und reißt ihnen die wichtigsten Buchstaben aus dem Leib.“ (MN 153) Die rausgerissenen Buchstaben repräsentieren metaphorisch den fehlenden Kern ihrer Reflexion, da sie Zentrales wie ihre psychopathologische Disposition ausblendet. Auch der Suizid des Vaters wird nur von der Erzählstimme berichtet. (Vgl. MN 150) Dass der Verlust einem Trauma gleicht, wird jedoch angedeutet, da Sybil immer wieder aus dem Fenster in die Tiefe blickt und in einem Augenblick implizit über einen Sprung nachdenkt, ohne bewusst den Gedanken mit dem Selbstmord des Vaters zu assoziieren. Dass sie am Ende plötzlich verstummt, ‚verwirrt‘ zurückbleibt (vgl. MN 158) und Lukas den Brief nicht geben wird, verdeutlicht, dass sie das Schreiben nicht als Mittel zur Psychohygiene fruchtbar machen kann. Dies mag an fehlenden reflexiven Schreibgewohnheiten und daran

liegen, dass ihr die Kulturtechnik bzw. die Selbstreflexion von ihrem Umfeld nicht als Werkzeug an die Hand gegeben wurden.

Schreiten wir nun zu Colettes Figuren: *Claudine à l'école* ist in das Schreibprojekt der Hauptfigur eingebettet, die in einem Art *journal intime* als autodiegetische Erzählerin von ihrem Schulleben berichtet. (Vgl. CE 10) Deswegen verfügt sie über ausgeprägte Schreiberfahrungen und nutzt ihr Schreiben, um über das soziale Gefüge der Schule zu reflektieren. So spielt sie beispielsweise im Geometrieunterricht auf die *menage à trois* zwischen Mlle Aimée und Mlle Sergent an, die wiederum mit Dutertre ein Verhältnis hat, indem sie das Wort ‚Dreieck‘ mit der übertragenen Wendung des Liebesdreiecks assoziiert. Claudine kommentiert, dass der Himmel ähnliche Dreiecke verwechsle. (Vgl. CE 108) Des Weiteren analysiert und bewertet sie den sprachlichen Ausdruck anderer Figuren, unter anderem auch den Liebesbrief ihrer Klassenkollegin Anaïs: „Grosse déception ! Ce n'est pas ce que je pensais. Un mélange de sentimentalités bébêtes et d'indications pratiques : ‚Je pense à toi toujours quand il fait clair de lune [...]‘. Et puis des allusions peu claires” (CE 129–130) („Tiefe Enttäuschung! Dieses Gemisch aus Backfischsentimentalität und praktischen Anweisungen entspricht durchaus nicht meinen Erwartungen: ‚Bei Mondenschein denke ich immer an dich...‘ [...] Es folgen unklare Anspielungen”²³¹). Mit ihren hohen Ansprüchen an den sprachlichen Ausdruck grenzt sie sich auch bewusst von den anderen Figuren ab und entwirft sich selbst als kritische schreibende Person. Diese Inszenierung dient ihr in gewisser Weise als Maske, da sie ihre eigenen Gefühle und Ängste nur sehr vereinzelt anspricht und kaum reflektiert. Sie fokussiert sich mehr auf die Beziehung zwischen den zwei Lehrerinnen, als dass sie ihre eigene Zuneigung zu Mlle Aimée hinterfragt. Als ihr Anaïs unterstellt, Eifersucht wegen Mlle Aimée zu empfinden, reagiert Claudine im Affekt und bezeichnet Anaïs in ihren Gedanken pejorativ als *peste*. (Vgl. CE 21) Eine Reflexion über den Kommentar der Kollegin bleibt jedoch in ihrem Tagebuch eine Leerstelle.

Auch wenn Claudine die Außenwelt durchaus kritisch betrachtet, bezieht sie sich in ihrem Tagebuch tendenziell mehr darauf als auf ihre eigene Innenwelt. Renées autodiegetische Erzählung hingegen entspricht deutlicher einem expressiv-personalen Schreibsetting. Schon zu Beginn wird das Motiv des Spiegelbildes ins Spiel gebracht. Die Reflexion im Spiegel der Künstlergarderobe wird mit der eigenen Selbstreflexion auf der Metaebene verknüpft: „[J]e vais me trouver seule avec moi-même, en face de cette conseillère maquillée qui me regarde, de l'autre côté de la glace”. (V 5) („[Ich] werde [...] mit mir

²³¹ Colette 1988, S. 123.

allein sein, allein mit dieser geschminkten Kritikerin, [...] [die mir] aus dem Spiegel entgegenblickt.”²³²) Das Schreiben stellt für sie eine Methode zur psychischen Selbstregulation dar, die sie dabei unterstützt, ihre Position als alleinstehende Frau zu entwerfen, zu legitimieren und gegebenenfalls zu modifizieren. Denn sie muss sich den Widerständen stellen, denen sie in ihrem Alltag als Geschiedene begegnet: „Quand on est ‚dame seule’, c’est-à-dire tout ensemble la bête noire, la terreur et le paria des propriétaires, on prend ce qu’on trouve, on gîte où l’on peut” (V 11) („Wenn man eine ‚alleinstehende Dame’ ist, also gleichzeitig das schwarze Schaf, der Schrecken und der Paria für den Hausbesitzer, dann nimmt man eben, was man findet, man haust, wo es gerade geht”²³³). Der Schreibakt sei laut Mesch identitätsstiftend: „Indeed, the possibility of writing is for Renée the possibility of writing the self; written expression is coextensive with self-expression”.²³⁴ Renée kreiert einen Raum, in dem sie die Möglichkeit schafft, sich mit ihrem Selbst zu konfrontieren, weswegen das Motiv des Spiegelbildes hier bewusst eingesetzt wird. Die Selbstkonfrontation gleicht dem ungehemmten Schreiben, einem ‚Sich-von-der-Seele-Schreiben’, bei dem die Hand als Kontrollinstanz außer Kraft gesetzt wird: „Écrire ! verser avec rage toute la sincérité de soi sur le papier tentateur, si vite, si vite que parfois la main lutte et renâcle, surmenée par le dieu impatient qui la guide” (V 16) („Schreiben! Mit wütendem Eifer sein Innerstes zu Papier bringen, rasch, so rasch, dass sich manchmal die Hand verkrampft und nicht weiterschreiben kann, überfordert von dem ungeduldigen Geist, der sie führt.”²³⁵) Die Praxis des Selbstgesprächs stellt für Renée eine weitere Methode der Selbstreflexion dar, um ihre Gedanken zu artikulieren. Sie gibt außerdem über ihre Einsamkeit Aufschluss, die selbst gewählt ist und die sie als Freiheit wahrnimmt:

Car je cède maintenant à l’habitude du soliloque, de la conversation avec la chienne, le feu, avec mon image... C’est une manie qui vient aux reclus, aux vieux prisonniers mais, moi, je suis libre... Et, si je me parle en dedans, c’est par besoin littéraire de rythmer, de rédiger ma pensée... (V 15)
(Denn die Einsamkeit [das Selbstgespräch] ist mir bereits vertraut; ich spreche mit meiner Hündin oder mit dem Feuer oder mit meinem Spiegelbild... Das ist eine Manie, die bei Einsiedlern oder bei alten Gefangenen auftritt, aber ich bin doch frei... Und wenn ich Selbstgespräche führe, so tue ich das aus dem literarischen Bedürfnis heraus, meine Gedanken rhythmisch zu gliedern und auszuarbeiten.²³⁶)

Renée etikettiert die Praxis per se als ‚Manie’, die pathologisch konnotiert scheint, die sie jedoch in eine literarische Praxis überführt und somit entpathologisiert. Als Renée, von

²³² Dies. 2021, S. 5.

²³³ Ebd., S. 11.

²³⁴ Mesch 2006, S. 73.

²³⁵ Colette 2021, S. 16.

²³⁶ Ebd., S. 14–15. [Anmerkung Übers. M.F.]

Einsamkeit abgemagert (*maigrie de solitude*; vgl. V 195), wieder einen Mann, den Geliebten Max bzw. Maxime, in ihr Leben lässt, konstatiert sie, dass sie ihre Freiheit aufgibt und ebenso ihre Schreib- bzw. Reflexionsroutinen: „[J]’ai envoyé au diable tous mes souvenirs-et-regrets, et ma manie [...] et mes si, mes car, mes mais, mes cependant... Nous nous voyons à toute heure, il m’entraîne, m’étourdit de sa présence, m’empêche de penser. Il décide, il ordonne presque, et je lui fais, en même temps [...] l’hommage de ma liberté” (V 147) („Ich habe all meine Bedenken zum Teufel gejagt, ebenso wie meine sentimentalischen Erinnerungen und meine *Wenn*, meine *Aber*, meine *Ob* und meine *Doch*... Wir sind sehr viel zusammen, seine Gegenwart reißt mich mit, berauscht mich und hindert mich am Denken. Er entscheidet, ja befiehlt geradezu, und ich opfere ihm [...] meine Freiheit”²³⁷). Max erweist sich sowohl im übertragenen Sinn als Eindringling in Renées Raum des literarischen Selbstentwurfs als auch in ihren eigentlichen Wohnraum, wie Christiansen erläutert: From the very start, then, Renée views Max as a usurper of her space: her shadow and footprints are in effect appropriated by his [...] [,] nevertheless [she] gradually accepts this invasion”.²³⁸ Während sie sich anfänglich von Max’ männlicher Dominanz einnehmen lässt, erweist sich ihr Rückgriff auf ihre Schreibpraxis als Strategie, weibliche Gegenpositionen auszutesten und einzunehmen, indem sie ähnlich wie Claudine beginnt, seine Briefe analytisch zu ‚zerlegen‘: „[H]uit pages, de quelques ‚Je t’adore‘, de malédictions amoureuses, de grands regrets tout brûlants. Cela se lit en vingt secondes ! et je suis sûre que, de bonne foi, vous croyez m’avoir écrit une longue lettre ?” (V 199) („[A]cht Seiten mit einigen ‚ich verehere Dich‘, mit zärtlichen Verwünschungen und dem Ausdruck voller Bedauern. Und all das lässt sich in zwanzig Sekunden lesen! Dabei sind Sie aufrichtig davon überzeugt, dass Sie mir einen langen Brief geschrieben haben!”²³⁹) Einen anderen Brief lobt sie wiederum als ‚richtigen‘ Liebesbrief, der neben der Zärtlichkeit einen autoritären Ton hat, wobei seine Autorität durch ihre Bewertung ironischerweise wieder zunichte gemacht wird. (Vgl. V 213) Mesch erklärt, dass mithilfe dieser Strategie die Begehrensbekundungen des Liebhabers von Renées narrativen Umdeutungen untergraben werden.²⁴⁰ Dem männlichen Schreiben wird ein selbstsicheres weibliches Schreiben entgegengesetzt. Inwieweit Renées Schreibgewohnheiten nun zur Emanzipation beitragen, wird im nächsten Teil der Arbeit untersucht.

²³⁷ Ebd., S. 154–155.

²³⁸ Christiansen, Hope: Finding A Room of Her Own in Colette’s *La Vagabonde*. In: *Dalhousie French Studies* Nr. 44 (1998), S. 86.

²³⁹ Colette 2021, S. 209.

²⁴⁰ Vgl. Mesch 2006, S. 70–71.

6. Abwehrstrategien gegen Hysterie

6.1. Emanzipation durch Schreiben und Lesen

Nachdem die Kulturtechnik des Schreibens bzw. präziser gesagt das reflexive Schreiben das Potential hat, sich als eine Methode der Psychohygiene zu erweisen, liegt die Vermutung nahe, dass es auch als eine Strategie gegen weibliche Pathologisierung fungieren kann. Denn auffallend ist, dass sich gerade bei Figuren, die sich der potentiellen *writing cure* bedienen, um den Terminus von Herndl ins Spiel zu bringen, tendenziell weniger hysterische Zeichen einschreiben. Dementsprechend könnte es sich um eine Korrelation zwischen Schreiben und der Abwehr von Hysterisierung handeln. Hartwigs und Lederers Hauptfiguren haben begrenzte bis gar keine Schreibgewohnheiten. So sind George und Sybil zunehmend von psychischen und somatischen Krankheitszeichen befallen; zudem vollführen Runes und Agnes' Körper mehrfach hysterische Choreographien. Wie schon beleuchtet, pflegen hingegen Colettes Protagonistinnen eine ausgeprägte Schreibpraxis, die sie unter anderem dafür nutzen, sich ihre Positionen im sozialen Gefüge auszuhandeln, und versuchen damit, ihre eigene Identität zu entwerfen. Das Schreiben umfasst bei Renée von Beginn an einen Akt des Aufbegehrens, da sie sich von ihrem ersten Mann, dem berühmten Maler Adolphe Taillandy, emanzipieren möchte. Das künstlerische Motiv, das er zu malen pflegt, veranschaulicht, wie weibliche Geschlechterstereotypen fixiert und reproduziert werden. Tatsächlich malt er seit zwanzig Jahren das gleiche Porträt einer dekolletierten Frau mit samtigem Gesicht, was Renée als fehlendes Talent kommentiert. (Vgl. V 27) In ihrer Ehe hat Renée mit psychischen Krisen zu kämpfen und, wie sie in der Retrospektive im Gespräch mit Hamond feststellt, hat sie das Korsett der Ehe eingezwängt: „Souvenez-vous, Hamond, de ce que fut pour moi le mariage... [...] Il s'agit de la domesticité conjugale, qui fait de tant d'épouses une sorte de *nurse* pour adulte" (V 166) („Bedenken Sie, Hamond, was die Ehe für mich war... [...] Es handelt sich um die eheliche Versklavung, die aus so vielen Frauen ein Kindermädchen für Erwachsene macht"²⁴¹). Sie etikettiert sich damals selbst als ‚krank‘ und stellt sich als unberechenbar dar, woraufhin sie das literarische Schreiben für sich als Therapiemethode entdeckt:

„Si vous saviez comme j'ai été malade, il y a quatre ans!" Et, [...] j'avoue: „J'ai été jalouse jusqu'à vouloir tuer et mourir", [...] je m'étais mise à souffrir avec un orgueil et un entêtement intraitables, — et à faire de la littérature. Pour le seul plaisir de me réfugier dans un passé tout proche, j'écrivis

²⁴¹ Colette 2021, S. 174.

un petit roman provincial, *Le Lierre sur le Mur*, souriant, plat et clair comme les étangs de mon pays. (V 30)
(„Wenn Sie wüssten, wie krank ich vor vier Jahren gewesen bin!“ Und wenn ich gestehe: „Ich war so eifersüchtig, dass ich zu Mord und Selbstmord fähig gewesen wäre“ [...] [Ich] verlegte [...] mich darauf, stolz und unnachgiebig, schweigend zu leiden - und ich begann zu schreiben. Aus reiner Freude daran, mich in eine nahe Vergangenheit zu flüchten, schrieb ich einen kleinen Provinzroman — *Efeu an der Mauer*, heiter, alltäglich und klar wie die Teiche in meiner Heimat.²⁴²)

Christiansen zieht folglich das Fazit, dass die Schreibpraxis ein Gegenmittel gegen den Schmerz ist, wobei das Leiden und Schreiben einander bedingen und zusammen auftreten.²⁴³ Ihre ersten drei Romane, die sie sogar publiziert, spiegeln gewisse Widerstände gegen das Schreiben wider, die sie zu überwinden lernen muss. Sie vergleicht an einer Stelle ihr ‚fragmentarisches‘ Schreiben mit männlicher Autorschaft: „Et puis, je ne suis pas Balzac, moi... Le conte fragile que j’édifie s’émiette quand le fournisseur sonne, quand le bottier présente sa facture” (V 16) („Und außerdem bin ich kein Balzac. Das zerbrechliche Gerüst meiner Erzählung fällt in sich zusammen, wenn dauernd ein Lieferant läutet, der Schuhmacher seine Rechnung bringt“²⁴⁴). Damit deutet sie an, dass ein männlicher Autor des Bürgertums wie Balzac im Gegensatz zur schreibenden Frau selbstverständlich die Bildung und finanzielle Ressourcen genießt, die er für seine Tätigkeit benötigt. Auch wenn Renée über literarisches Wissen verfügt und die Widrigkeiten in ihrer Arbeit als Schriftstellerin reflektieren kann, wird sie immer wieder auf ihre finanziell herausfordernde Situation zurückgeworfen. Die Widerstände, die ihr begegnen, wirken sich zum Teil auf ihre Selbsteinschätzung bezüglich ihrer eigenen schriftstellerischen Fähigkeiten aus. Ihren ersten Roman bezeichnet sie beispielsweise als ‚seicht‘. Des Weiteren gesteht sie sich ein, dass die Bedeutung des dritten und von der Kritik schlecht aufgenommenen Romans für das Lesepublikum im Dunklen bleibt, für sie selbst jedoch Klarheit schafft: „Incompréhensible? pour vous, peut-être. Mais, pour moi, sa chaude obscurité s’éclaire de lueurs merveilleuses” (V 31) („Unverständlich? Für Sie vielleicht. Aber für mich wird seine warme Dunkelheit durch ein wunderbares Leuchten erhellt“²⁴⁵). Zwar wendet sie sich vom Romanschreiben eine Zeit lang ab, gibt aber ihre Gewohnheit des Schreibens nicht auf, da die reflexive Schreibpraxis ihr die Möglichkeit bietet, ihre wiederkehrenden psychischen Krisen zu artikulieren (vgl. V 22, 70–71) und sich mit ihrer eigenen Identitätskonzeption auseinanderzusetzen. Ihr Identitätsentwurf als unabhängige Frau wird von Max ‚bedroht‘, doch lässt sie ihn bewusst in ihr Leben treten,

²⁴² Ebd., S. 31–32.

²⁴³ Vgl. Christiansen 1998, S. 84.

²⁴⁴ Colette 2021, S. 16.

²⁴⁵ Colette 2021, S. 32.

denn sie hat nachgegeben und nicht einem Geliebten, sondern, so Renée, einem gierigen Zuseher (*un avide spectateur*; vgl. V 125) ihres Lebens und ihrer Person den Eintritt erlaubt. Im Schreiben erprobt sie den Selbstentwurf der Geliebten, wenngleich sie das zeitgenössische stereotype Frauenbild auch hier konterkariert, indem sie ihre gestalterische Position hervorhebt und die Kontrolle über Max' Schreiben übernimmt, indem sie ihm Anweisungen gibt: [E]mplissez les pages avec le même mot tendre, répété comme le cri d'un oiseau amoureux qui appelle! (V 212) („[F]üllen Sie meinerwegen die Seiten mit einem einzigen zärtlichen Wort, immer wiederkehrend wie der Ruf eines lockenden, verliebten Vogels!“²⁴⁶) Nachdem Max ihr einen Heiratsantrag gemacht hat, hat Renée zunehmend Zweifel, möchte sich von ihm lösen und zu ihrem Leben als Variété-Künstlerin zurückkehren. Die sich wandelnde Schreibroutine von Renée erweist sich als initiatorisches Moment, wie Christiansen erklärt: „As Renée ceases to use writing to communicate her true feelings to Max, she gradually discovers its ability to capture the beauty of the natural world.“²⁴⁷ Sie macht sich das literarische Schreiben zunutze, um ihre Position als Autorin zu entwerfen und sich von einem bürgerlichen Lebensentwurf endgültig zu emanzipieren. Beim Betrachten der Natur gerät Max in Vergessenheit: „Pendant combien de temps venais-je, pour la première fois, d'oublier Max? [...] [C]omme s'il n'y avait pas de soin plus impérieux, dans ma vie, que de chercher des mots, des mots pour dire combien le soleil est jaune, et bleue la mer, et brillant le sel en frange de jais blanc...“ (V 231) („Wie lange ist es her, dass ich Max zum ersten Mal ganz vergessen habe? [...] Vergessen, als hätte es in meinem Leben nie etwas Dringenderes gegeben, als Worte dafür zu suchen, wie gelb die Sonne, wie blau das Meer und wie weiß das Salz ist, das wie Perlen schimmert...“²⁴⁸). Die Passage unterstreicht, dass das personal-reflexive Schreiben im Sinne einer therapeutischen Methode sie in der Bewältigung ihrer persönlichen Krisen unterstützt. Jedoch erst durch ihr literarisches Schreiben, dadurch dass ihr Schreibprojekt zunehmend Form annimmt, lernt sie, eine machtvolle Gegenposition zu entwerfen, mit der sie weibliche Stereotype unterlaufen kann. Colette entwirft den Roman *La Vagabonde* als Renées Schreibprojekt, mit dem sich Renée eine neue Position erarbeitet und der sich der Einordnung in eine bestimmte Gattungskategorie (Tagebucheinträge, Briefe, Reflexionen) entzieht. Laut Mesch kann der Roman als Ausdruck eines *besoin littéraire* gelesen werden, der die Kluft zwischen *fille publique* bzw. Variété-Künstlerin und

²⁴⁶ Ebd., S. 223.

²⁴⁷ Christiansen 1998, S. 93.

²⁴⁸ Colette 2021, S. 247.

Autorin schließt.²⁴⁹ Herndl schätzt das Potential weiblichen Schreibens wie folgt ein: „In the male-defined signifying system, the woman, who has historically been the subject of literature cannot be the subject-who-writes; thus, in becoming a writer, the woman comes to inhabit a different cultural position, a position which opens new possibilities to her.”²⁵⁰ Man darf nicht vergessen, dass Renée zu Beginn des Romans auch als Leserin gezeichnet wird. Im Rahmen der Analyse der Lektüre- und Schreibgewohnheiten der Figuren konnte festgestellt werden, dass unter bestimmten Bedingungen hysterische Zeichen durch Lesen fixiert werden können. Dennoch muss man Schneiders These bezüglich des Lektüremythos differenziert betrachten, da sie nur dann gültig scheint, wenn die Lesepraxis als tendenziell unreflektiert beschrieben werden kann. Es sei nochmals darauf hingewiesen, dass mit ‚unreflektiert‘ nicht der Intellekt der Figur per se bewertet wird, sondern der Begriff verweist auf den Zugang zu intellektueller Förderung bzw. zu Bildungsmöglichkeiten. Wie das reflexive Schreiben kann eine kritische Lektürehaltung ein Mittel zur Förderung der Selbstbestimmung sein. Lesen und Schreiben bedingen einander und sind miteinander verzahnt, wenn lesende und schreibende Frauen sprachliche Ausdrucksfähigkeit und ein kritisches Bewusstsein entwickeln.

Dass nichtsdestotrotz die Kategorisierung zwischen ‚unreflektiert‘ und ‚reflexiv‘ mit Vorsicht zu genießen ist, zeigt das Beispiel George. Sie besitzt einen durchaus kritischen Geist, der in einem Moment Gils problematischen intertextuellen Verweis entlarvt, der nur vermeintlich eine romantische Erklärung darstellt, aber sich auf Heines düstere Ballade *Ritter Olaf* bezieht, doch im nächsten dominiert wieder eine andere Facette Georges, welche ihre romantischen Sehnsüchte, offensichtlich durch Romanlektüre und Theater angeregt, auf Gil projiziert:

„Du weißt nicht, wie lieb ich dich hab.“ Das ist von Heine, denkt George ganz schnell. „So kalt ist das Grab“, heißt die nächste Zeile. Er kann ja auch etwas anderes sagen. [...] Und die andere George: „Ich hab Romane gelesen, Syntax und Rollen studiert. Ich wollte etwas Großes werden. [...] Und immer, immer, immer nur auf dich gewartet!“ (MG 104)

Die literarische Bildung, über die George verfügt, befähigt sie zum einen noch nicht zu einer kritisch-distanzierten Leseweise, zum anderen dürfte ihr die Schreibpraxis fehlen. Im Gegensatz zu George wird in *La Maison de Claudine* explizit betont, dass sich Claudine nicht vom Lektüremythos einnehmen lässt, wobei sie selbst keine Erklärung dafür findet: „Je ne sais quelle froideur littéraire, saine à tout prendre, me garda du romanesque, et me porta un peu plus tard, quand j'affrontai tels livres dont le pouvoir éprouvé semblait

²⁴⁹ Vgl. Mesch 2006, S. 73.

²⁵⁰ Herndl 1988, S. 53.

infaillible — à raisonner quand je n’aurais dû être qu’une victime enivrée.”²⁵¹ („Ich weiß nicht, welche alles in allem gesunde literarische Kälte mich vor dem Romanirrsinn bewahrte und mich etwas später, als ich diesem oder jenem Buch gegenüberstand, dessen bewährte Macht unfehlbar schien, zum Widerspruch drängte, obwohl ich nur ein beraushtes Opfer hätte sein sollen.”²⁵²) Dafür finden sich Hinweise in *Claudine à l’école*, die veranschaulichen, dass die Umstände es ihr ermöglichen, einen kritischen Blick zu entwickeln. Natürlich ist Claudine literarisch gebildet, so zitiert sie in ihrem Tagebuch an einer Stelle einen Aphorismus nach Fontaine (vgl. CE 38) und im Brevet reichert sie ihren Text mit intertextuellen Verweisen an, um ihr Wissen über Molière zu beweisen. (Vgl. CE 160) Deißberger erläutert, dass in ihrer „vermeintlichen, undiplomatischen Renitenz dieser Romanheldin [...] bereits die grundsätzliche Emanzipation von Autoritäten durch[schimmert], wobei die frei gewählte Lektüre sowohl Ausdruck, als auch [...] Konsequenz derselben ist”.²⁵³ Sie stellt die schulischen Autoritäten wiederholt infrage, wenn sie zum Beispiel eine Karikatur des Schulinspektors in seiner kurzen Abwesenheit zeichnet. (Vgl. CE 120) Aber besonders kritisiert sie, wenn ihre Schreibpraxis reglementiert wird, da sie sich nicht auf unauthentische Schreibaufträge einlassen möchte: „Des sujets stupides et abominables : ,Imaginez les pensées et les actions d’une jeune fille aveugle.’ (Pourquoi pas sourde-muette en même temps ?)” (CE 24) („Diese dummen, abscheulichen Themen! ,Beschreibung der Gedanken und Handlungen einer Blinden’ (warum nicht gleich einer Taubstummen [warum nicht gleich auch noch taubstumm])?”²⁵⁴) Nicht zuletzt versucht sie, sich auch aus den ,Fängen’ des übergriffigen Arztes zu befreien, indem sie hervorhebt, zukünftig Widerstand zu leisten, denn laut Claudine ist nun die Zeit vorbei, dass sie sich von Dutertre allein auf den Gang bringen lässt. (Vgl. CE 207) Obwohl Claudine sich prinzipiell gegen Autoritäten auflehnt, wird gegen Ende des ersten Bandes der Eindruck geweckt, dass auf Dauer „selbst die abgebrühte und durchaus keine emotional-identifikatorische Lesart pflegende Claudine nicht gegen romantische Illusionen gefeit”²⁵⁵ ist, wie Deißberger konstatiert. Der Ball, der an die Ballnacht aus *Madame Bovary* erinnert, regt ihre romantische Phantasie an:

Je n’aurais dû songer qu’au plaisir de danser [...] et, de cette valse-là, je ne retire que du chagrin, une tristesse, niaise peut-être, mais si aiguë que je retiens mes larmes à grand-peine... Pourquoi ? [...] – je me sens l’âme tout endolorie, parce que [...] j’aimerais danser avec quelqu’un que j’adorerais de tout mon cœur, parce que j’aurais voulu avoir là ce quelqu’un, pour me détendre à lui

²⁵¹ Colette 2004, S. 24.

²⁵² Dies. 2025, S. 35.

²⁵³ Deißberger 2003, S. 77.

²⁵⁴ Colette 1988, S. 23–24. [Anmerkung Übers. M.F.]

²⁵⁵ Ebd., S. 79.

dire tout ce que je ne confie qu'à Fanchette ou à mon oreille (et même pas à mon journal), parce que ce quelqu'un-là me manque follement. (CE 246)

(Kann ich mich nicht dem Tanz hingeben [...] ? Stattdessen empfinde ich nur Kummer, eine vielleicht dumme, aber so schneidende Traurigkeit, daß ich nur mit größter Mühe die Tränen zurückhalten kann... Warum? [...] Mich schmerzt die Seele, weil ich, die ich nicht gern tanze, so gern mit jemandem tanzen würde, dem meine ganze Liebe gälte, weil ich diesen Jemand an meiner Seite haben möchte, um ihm endlich, endlich all das sagen zu können, was ich nur Fanchette oder meinem Polster anvertraue (und nicht einmal meinem Tagebuch), weil dieser Jemand mir entsetzlich fehlt.²⁵⁶)

Hier wird das Inventar emotionalisierter Ausdrucksformen, die mit Weiblichkeit assoziiert werden, wie Kummer, Schmerz und das Etikett ‚verrückt‘ (*follement*) evoziert. Man kann vermuten, dass Claudine sich deshalb nicht ganz dem Einfluss weiblich konnotierter Zuschreibungen entziehen kann, weil ihre Schreibpraxis nur bis zu einem gewissen Grad reflexiv ist, sich aber insgesamt zu wenig auf ihre Innenwelt bezieht, der sie sich im Gegensatz zu Renée weniger stellt. Denn wie sie in der oben genannten Textstelle gesteht, würde sie ihrem Tagebuch offenbar ihr Innerstes nicht anvertrauen. Insbesondere am Beispiel Claudines kann man erkennen, dass eine endgültige Bewertung des Emanzipationsgrades der Komplexität der Darstellung nicht gerecht wird. Dennoch kann man resümieren, dass reflexive Schreib- und Lesepraxen eine potentiell effiziente Strategie im Kampf um Selbstbestimmung darstellen können, wenngleich im nächsten Kapitel andere subversive Methoden in den Blick genommen werden.

6.2. Subversion der Geschlechter als Abwehr gegen Hysterie?

Der Fall der berühmten Hysterikerin Augustine aus der Salpêtrière erweckt unsere Aufmerksamkeit, denn sie emanzipierte sich von Charcot und befreite sich selbst, indem sie eines Tages als Mann verkleidet die Klinik, in der sie interniert war, verließ, wie Bronfen berichtet.²⁵⁷ Dass sie in Männerkleidern den emanzipatorischen Schritt vollzieht, scheint mehr als eine schlüssige Fluchtstrategie zu sein, sondern das *cross-dressing* ist darüber hinaus symbolisch aufgeladen. Im Hysteriediskurs wird das Anlegen von Männerkleidern eigentlich pathologisiert; so klassifiziert Krafft-Ebing es als hysterisches Symptom, das auf eine gestörte Sexualität schließen lasse.²⁵⁸ Nachdem das Phänomen der Hysterie weiblich codiert wird, kann das *cross-dressing* als Akt des Aufbegehrens verstanden werden, da sich Frauen damit gegen hysterische Zuschreibungen auflehnen. Dementsprechend soll überprüft werden, ob und wie das Überschreiten von binären Geschlechterordnungen eine Destabilisierungsstrategie darstellen kann. Beginnen wir mit

²⁵⁶ Ebd., S. 233.

²⁵⁷ Vgl. Bronfen 1998, S. 299.

²⁵⁸ Vgl. Krafft-Ebing 1894, S. 339.

einem besonderen Namen, der ins Auge sticht, aber bei genauem Betrachten veranschaulicht, dass genderspezifische Grenzüberschreitungen nicht automatisch einen subversiven Charakter besitzen: Lederers Protagonistin trägt den männlich konnotierten Namen George, da ihr Vater sich einen Sohn wünschte. (Vgl. MG 7) Wiederholt wird ihr das Attribut ‚tapfer‘ zugeschrieben (vgl. MG 44, 107, 112), das mit traditionellen Männlichkeitsbildern assoziiert wird, weil es mit dem Motiv des Soldaten verknüpft wird. (Vgl. MG 27) So evoziert Gil das Bild des Soldaten ein weiteres Mal: „Er streicht sehr sanft eine Haarsträhne zurück, die ihr in die Stirn gefallen ist. ‚Braver Soldat!‘“ (MG 78) Auch François verweist implizit darauf, indem er kurz vor seinem Tod gemeinsam mit seinem Kind den aus dem ersten Weltkrieg stammenden Militärmarsch *It's a long way to Tipperary* singt. (Vgl. MG 12) Die Anspielungen auf den ‚Soldaten‘ sind Fremdzuschreibungen, die Männer der Hauptfigur attribuieren. François projiziert nämlich seine unerfüllten Träume auf George und möchte sich in seinem Kind verwirklichen. Jedoch muss sie die Rolle des fehlenden männlichen Erben übernehmen, in die sie sich wie ein gehorsamer Soldat einfügen versucht. So stilisiert sie sich immer wieder als männliche literarische Figur, ist aber zum Scheitern verurteilt, weil die Erwartungshaltung des Vaters nicht den normativen Vorstellungen der Rolle der Tochter entspricht. George scheint zwischen den fremdbestimmten Anforderungen und dem Wunsch nach Selbstbestimmung hin- und hergerissen zu sein. Tatsächlich spiegelt ihr Name, auch wenn sie ihn nicht selbst ausgewählt hat, die innere Zerrissenheit wider, die auch weibliche Autorinnen mit dem männlichen Pseudonym George erlebt haben, wie Woolf zeigt: „George Eliot, George Sand, all the victims of inner strife as their writings prove, sought ineffectively to veil themselves by using the name of a man.”²⁵⁹ Gleich wie die Schriftstellerinnen kann die Figur George trotz der männlich konnotierten Maske ihre ‚Weiblichkeit‘ nicht ablegen und den damit einhergehenden Zuschreibungen ebenso wenig entgehen.

Im Fall von Claudine und Renée wurde bereits im letzten Kapitel gezeigt, dass sie sich das Lesen und Schreiben als subversive Strategie zunutze machen, aber man kann darüber hinaus feststellen, dass die Geschlechterordnungen destabilisiert werden. In *Claudine à l'école* wird mit dem traditionellen Sexualitätsdispositiv durch den Fokus auf die lesbische Beziehung zwischen den zwei Lehrerinnen sowie auf die homoerotische Zuneigung von Claudine für Aimée gebrochen. Laut Mesch fügt sich das Motiv der Homoerotik in das Schreiben weiblicher Autorinnen der Epoche um 1900 ein, weil die lesbische Pariser

²⁵⁹ Woolf 2016, S. 25.

Subkultur Einfluss auf französische Schriftstellerinnen genommen habe.²⁶⁰ Cliche formuliert darüber hinaus die These, dass Colette „mit der Homo- ebenso wie mit der Heterosexualität [...] in *Claudine à l'école* [...] [spiele] [...], dass die Identitätskategorien, die sex, gender und Begehren fundieren, im Werk von Colette destabilisiert werden“.²⁶¹ Im Auftreten von Claudine wird die Destabilisierung nochmals sichtbar gemacht, da sie sowohl mädchen- als auch jungenhafte Züge hat. Vom Lehrpersonal aus der Region wird sie mit Argwohn betrachtet: „C'est une jeune fille intelligente, mais hardie comme un page et dont il ne faut imiter ni les manières de garçon ni la coiffure [...], on dit que vous êtes un peu folle, et passablement excentrique...” (CE 156) („Diese Claudine ist blitzgescheit, aber frech wie ein Junge. Weder ihre Frisur noch ihr Lausbubenbenehmen sind nachahmenswert [...]. Man bezeichnet sie [...] als verrückt und ziemlich exzentrisch...”²⁶²). Des Weiteren versuchen sowohl Claudine als auch Renée, sich die traditionell männlich markierte Praxis des Vagabundierens anzueignen. Nachdem im 19. Jahrhundert der öffentliche Raum von Männern dominiert und ihnen vorbehalten war, entwickelt sich die literarische Figur des Flaneurs (*le flâneur*), der bei Baudelaire und Walter Benjamin zum Beispiel männlich codiert ist und im Gegensatz zum Vagabundieren, Praxis marginalisierter Figuren, ein Privileg des wohlhabenden Bürgertums darstellt. Während Claudine das Vagabundieren und die ‚Eroberungen‘, die noch in einem geschützten Raum, dem ländlichen Wald, (*des vagabondages éperdus, conquêtes*; vgl. CE 7) stattfinden, durchstreifen Renée und ihr Hund Fossette einen Park und ein Wäldchen von Paris. Renée eignet sich diese an, worauf das Possessivpronomen im Folgenden verweist: „C'est notre forêt, notre parc, à Fossette et à moi, vagabondes citadines qui ne connaissons plus guère la campagne” (V 37) („Das ist unser Wald, unser Park, denn Fossette und ich sind richtige Stadtstreicher; die sich auf dem Land kaum auskennen...”²⁶³). Dass ihr Hund sie dabei begleitet, scheint kein Zufall, weil das Motiv des Hundes die Ambiguität des Vagabundentums repräsentiert (vgl. V 44), denn der Hund schwankt klassisch zwischen der Lust zu streunen und der Loyalität gegenüber seinem Besitzer bzw. seiner Besitzerin.

So ist auch Renée in der Beziehung mit Max unentschlossen, was die Entscheidung für oder gegen das Vagabundentum bzw. ein bürgerliches Leben betrifft. Zum einen sehnt sie

²⁶⁰ Vgl. Mesch 2006, S. 43.

²⁶¹ Cliche, Élène: Die Destabilisierung der Geschlechter bei Colette. In: Link-Heer, Ursula/Ursula, Hennigfeld/Hörner, Fernand (Hg.): Literarische Gendertheorie. Eros und Gesellschaft bei Proust und Colette. Bielefeld: transcript 2015, S. 119.

²⁶² Colette 1988, S. 148.

²⁶³ Dies. 2021, S. 39.

sich nach der Freiheit der wandernden Einzelgängerin, aber zum anderen fürchtet sie auch die Einsamkeit: „[I]l faudra trouver et renouveler sans cesse en moi ce trésor d’énergie que réclame la vie des errants et des solitaires ? Il faudra lutter [...] contre la solitude elle-même... [...] Un trille étouffé de sonnette, suivi de l’abolement de ma chienne, me délivre enfin d’une si amère songerie.” (V 136) („[S]tändig [werde ich] bis an die Grenzen meiner Energiereserven gehen müssen, die ein unstetes, einsames Leben beansprucht... Ich werde also wieder gegen [...] die Einsamkeit selbst kämpfen müssen [...]. Das schrille Klingeln der Haustürglocke, gefolgt vom Gebell meiner Hündin, reißt mich schließlich aus meinen quälenden Gedanken.”²⁶⁴) Dass sie gerade durch das Läuten von Maxime und durch das Bellen ihrer Hündin aus ihrer Reflexion gerissen wird, verweist auf die temporäre Abkehr vom Vagabunden-Dasein, das sie in diesem Moment als negativ (*une amère songerie*) erlebt. Die Bedeutung des Hundemotivs entfernt sich nun von seinem ambivalenten Charakter und fokussiert auf den Aspekt der Domestizierung bzw. Zähmung. Diese Nuance greift Renée kurze Zeit später auf, um sie symbolisch auf sich selbst zu beziehen: [Le] regard de chienne soumise, [...] un peu battue, très choyée, et qui accepte tout,—la laisse, le collier, la place aux pieds du maître” (V 144) („[Der] Blick einer folgsamen, etwas verwirrten, schon ein wenig geschlagenen, sehr verwöhnten Hündin, die alles hinnimmt: die Leine, das Halsband, und den Platz zu Füßen ihres Herrn”²⁶⁵). Dennoch gelingt es Renée, sich im weiteren Romanverlauf dem Lebensentwurf der Vagabundin wieder anzunähern, wie auch der Titel *La Vagabonde* nahelegt, da dem klassisch männlich konnotierten Begriff eine weibliche Perspektive entgegengesetzt wird. Wie im Kapitel 4.4. schon ausgeführt wurde, wird der *male gaze* von einem weiblichen Blick in ihren Bühnenauftritten abgelöst. Nachdem sie den öffentlichen Raum selbstständig durchstreifen kann, der Frauen allein sonst zumeist verwehrt war, konstatiert Mesch folglich: „Renée’s journey in this wandering text can be seen as the shift from to-be-looked-at-ness to vagabondage, a term in itself suggestive of the mobilized gaze of the flâneur. The discovery of visual freedom allows Renée to construct an intellectual identity beyond the patriarchal structures of femininity imposed on her by profession”.²⁶⁶ Als Vagabundin steht es ihr frei, auf Tournee zu gehen und verschiedene Räume zu entdecken, ohne dabei auf Ersatzerfahrungen aus der Lektüre angewiesen zu sein. Das Vagabundieren fügt sich in Renées Praxis ein, weil es sich um ein Treiben handelt, das am Ende doch einen Zweck verfolgt, nämlich eine Praxis, mit der sie die Welt wahrnimmt und aufsaugt, die sie

²⁶⁴ Ebd., S. 143.

²⁶⁵ Ebd., S. 152.

²⁶⁶ Mesch 2006, S. 70.

Richtung Selbstbestimmung und laut Renée in die Freiheit führt. (Vgl. V 135) Den Begriff der *flânerie* lehnt sie selbst jedoch ab, weil das ziellose Sich-Treiben-Lassen auf die Muße reduziert ist: „L’oisiveté de mon ami, cette flânerie de lycéen en vacances perpétuelles est un sujet fréquent d’effarement pour moi, presque de scandale” (LV 186) („Die Untätigkeit meines Freundes, dieses Herumflanieren wie ein Schüler, der ständig Ferien hat, ist ein häufiger Anlass für Verwirrung und Ärger”²⁶⁷). Mit ihrem Lebensstil ist die *flânerie* nicht vereinbar. Sie erinnert mehrfach daran, dass sie sich ihren Lebensunterhalt selbst verdienen muss, um finanziell unabhängig sein zu können. Sie stellt sich als kleine ‚Händlerin‘ dar, die den Beruf schnell erlernen muss, weil ihre Freiheit und ihr Leben davon abhängen. (Vgl. V 32)

Renée kontrastiert gegen Maxime, der einer freier Müßiggänger (vgl. V 158) und faul wie ein verwöhnter Ehemann (vgl. V 122) ist. Die traditionellen Geschlechterrollen werden in der Beziehung von Max und Renée fortlaufend dekonstruiert: Neben der Tatsache, dass Renée die Berufstätige in der Beziehung ist, beschreibt sie beispielsweise Max’ lange Wimpern als weiblich (vgl. V 158) und kommt allgemein zu dem Schluss: „Cette idée baroque que, de nous deux, c’est lui la courtisane, me cause une brusque gaieté” (V 159) („Der verrückte [barocke] Gedanke, dass eigentlich er von uns beiden die Kurtisane ist, erscheint mir unheimlich belustigend”²⁶⁸). Als sie zur Tournee aufbricht, wird das Motiv der vom Helden zurückgelassenen Geliebten abgewandelt und ironisch gebrochen, denn ist es hier der Mann, der zurückbleibt, aber trotzdem spöttisch als resignierender ‚Held‘ (*le héros acquiesce d’un signe de tête résigné*; vgl. V 178) bezeichnet wird. Nicht nur die Berufstätigkeit allein trägt zu Renées selbstbestimmter Entwicklung bei, sondern das Milieu der Music Hall erweist sich als günstiger Ort, denn er zeichnet sich laut Cliche durch die „Theatralität der Verhaltensweisen, die ständige Geschlechterinszenierung [aus], die den Mann verweiblicht und die Frau vermännlicht [...]“. Dies zeigt, dass der sexuierte Körper ein Ort kultureller Einschreibungen ist”²⁶⁹. Es liegt die Vermutung nahe, dass Renée durch ihre Arbeit als Variété-Künstlerin, in der Geschlechtergrenzen gesprengt werden, verschiedene Positionen austesten kann, die dazu beitragen, genderspezifische Zuschreibungen zu untergraben. Während sie sich in der Ehe als ‚krank‘ bezeichnet und in der Zeit Mühe hatte, ihre Affekte zu kontrollieren, wendet sie sich in ihrer neuen Position als alleinstehende Frau vom Bild des ‚schwachen‘ Geschlechts bewusst ab und weist hysterische Zeichen wie das Motiv ‚An-Kummer-zu-Sterben‘ zurück:

²⁶⁷ Colette 2021, S. 195.

²⁶⁸ Ebd., S. 167. [Anmerkung Übers. M.F.]

²⁶⁹ Cliche 2015, S. 120.

„Elle est morte de chagrin”... Hochez, en entendant ces clichés, une tête sceptique plus qu’apitoyée : une femme ne peut guère mourir de chagrin. C’est une bête si solide, si dure à tuer! Vous croyez que le chagrin la ronge? Point. Bien plus souvent elle y gagne, débile et malade qu’elle est née, des nerfs inusables, un inflexible orgueil, une faculté d’attendre, de dissimuler, qui la grandit [...], on s’écrit : „Elle est en acier!” Elle est „en femme”, simplement. (V 35–36)
 („Sie ist an gebrochenem Herzen gestorben”... Schüttelt man nicht eher zweifelnd den Kopf, anstatt Mitleid zu empfinden, wenn man diese abgedroschenen Redensarten hört? Eine Frau kann kaum an gebrochenem Herzen sterben. Sie ist so widerstandsfähig, so schwer umzubringen! Sie glauben, das der Kummer sie innerlich zerfrisst? Keineswegs. Sehr viel häufiger gewinnt sie dadurch neue Kraft, wie schwach und leidend sie auch sein mag: eiserne Nerven, einen unbeugsamen Willen, die Fähigkeit zu warten und die Fähigkeit sich zu verstellen, die sie größer werden lässt. [...] „Sie ist stahlhart!”, wird es von ihr heißen. Sie ist einfach „weiblich”, und das genügt.²⁷⁰)

Zwar bezeichnet sie die Schwäche und Krankheit der Frau als ‚angeboren’, doch könnte sie damit eigentlich auch die Konstruiertheit der weiblichen Pathologisierung andeuten, da sie die hysterische Disposition bis zu einem gewissen Grad zurückweist, nachdem die Frau in ihren Augen zu widerstandsfähig sei, als dass sie die hysterischen Zeichen zum Schweigen bringen. Im Gegenteil: Gerade an der psychischen Krise kann die Frau ihr Nervenkostüm und ihre Widerstandsfähigkeit stärken. Dieses Leitmotiv, an der Krise zu wachsen, begleitet Renée durch den ganzen Roman und entfaltet sein Potential am Ende.

Beachtlich ist, dass Renée und Claudine sich beiden subversiven Strategien, dem Gebrauch von Kulturtechniken sowie der Destabilisierung der Genderkonstruktionen, bedienen, wohingegen Agnes einen anderen Weg einschlägt. Dieser zeigt, dass Lesen und Schreiben nicht die einzige potentiell effiziente Methode darstellt. Ihre Lektüre über das Ödipus-Motiv kann als (wenn jedoch im ersten Moment gescheiterter) Widerstand gegen den Vater gelesen werden. Nicht das Schreiben, sondern das Lesen allein scheint das Aufbegehren erst richtig ins Rollen gebracht zu haben. Laut Erhärt/Schmiedebach erweist sich die genderspezifische Subversion als Quintessenz im Kampf gegen die Hysterisierung durch den Vater: „Der weibliche Körper von Agnes, [...] ‚Einschreibefläche’ männlich-psychiatrischer Diskurse, [...] bereite die Rebellion vor, sabotiere und dekonstruiere das vom Vater repräsentierte Wissen und unterlaufe die Grenzen der binären Geschlechterordnung”.²⁷¹ Der Vater überreicht Agnes einen Revolver und übt mit ihr Schießen, da er ihr den Vaternord nicht zutraut. Der Revolver stellt eine Art Phallus-Symbol dar, der die Geschlechterrollen sprengt und ihr eine neue Machtposition verschafft, wovon der Vater überrascht wird. Die Waffe „gewinnt für sie die Bedeutung eines Talismans, ihr Vater wird nachgiebig, beinahe weich, wenn er ihn in ihren Händen sieht.” (DV 48) Während der weibliche ‚hysterische’ Körper stumm, ohne Abwehr und ohne Handlungsspielraum ist, verschiebt sich das Machtgefälle, da Agnes durch den Revolver

²⁷⁰ Colette 2021, S. 37–38.

²⁷¹ Erhärt/Schmiedebach 2023, S. 15.

potentiell handlungsfähig wird. Wie sie mit dem Vaternord die Übermacht des Vaters schlussendlich destabilisiert, soll nun im nächsten Kapitel geklärt werden.

6.3. Die Suche der Protagonistinnen nach einem *Room of One's Own*

Kehren wir zu Woolf zurück und greifen ihr Motiv des eigenen Raums auf, der im wahrsten Sinne des Wortes nicht nur eine Grundvoraussetzung für die schriftstellerische Tätigkeit darstellt, sondern sich metaphorisch auf die Selbstinszenierung und -entwürfe der Autorinnen übertragen lässt, wie Gellai veranschaulicht: „Moreover, the driving forces behind their works are always creative crisis experienced by the female authors [...] it is far more a playground of artistic subjectivities that *simultaneously* opens, i.e., a room of one's own in which women can find and invent themselves as artists.”²⁷² Zwar bezieht sich Woolf vorrangig auf Schriftstellerinnen, aber hier sei ihre Idee auf die behandelten Protagonistinnen ausgeweitet, um den eigenen Raum vereinfacht als einen Ort der Selbstentfaltung zu begreifen. Da sich die fiktionale Figur Renée als Autorin etabliert, scheint die Frage nach einem *room of one's own* besonders berechtigt, wie es Christiansen betont, weil Colette Woolfs Konzept des eigenen Zimmers in der Entwicklung ihrer Figur Renée *avant la lettre* einlöst.²⁷³ So bezeichnet sie sich zu Beginn des Romans als eine auf die schiefe Bahn geratene Schriftstellerin (*une femme qui a mal tourné*; vgl. V 15), die von Krisen heimgesucht wird und ihre Stimme finden muss. Doch das Austreten eines bürgerlichen Lebensentwurfs mit Max bildet den finalen Impuls, erneut das Vagabunden-Dasein aufzunehmen, auch wenn sie durch die Heirat mit ihm finanziell abgesichert wäre. Die Entscheidung für das Variété fällt sie nicht aus Geldnot wie beim ersten Mal nach ihrer Scheidung, sondern es handelt sich dieses Mal um eine bewusste Entscheidung für diesen Lebensstil. Simonet-Tenant erläutert, dass es Renée von der erlittenen Einsamkeit in die selbstgewählte *solitude* treibt.²⁷⁴ Um symbolisch einen Raum für sich zu schaffen — ein materielles Zimmer hätte sie durchaus zur Verfügung — muss sie sich von Max lösen, der sozusagen einen ‚Eindringling‘ darstellt, die Music Hall als Renées Arbeitsplatz kritisiert (vgl. V 190), und damit einer Facette ihrer Identität mit Ablehnung begegnet. In ihrem persönlichen ‚Raum‘ korreliert jedoch ihre Arbeit als Variété-Künstlerin mit der schriftstellerischen Tätigkeit. Als sie sich von Max lossagt, hebt Renée ihren

²⁷² Gellai 2023, S. 21.

²⁷³ Vgl. Christiansen 1998, S. 95.

²⁷⁴ Vgl. Simonet-Tenant, Françoise: De „La Vagabonde” à „La Naissance du jour”. Le déclin du romanesque dans l'oeuvre de Colette ? In: Romanesques. Revue du Cercll. Nr. 11 (2019), S. 149.

Identitätsentwurf als freie Vagabundin hervor, gibt aber auch zu, dass die Sehnsucht nach Bindung und Liebe weiter wirksam ist:

Je m'échappe, mais je ne suis pas quitte encore de toi, je le sais. Vagabonde, et libre, je souhaiterai parfois l'ombre de tes murs... Combien de fois vais-je retourner à toi, cher appui où je me repose et me blesse? [...] Ah ! tu seras longtemps une des soifs de ma route ! Je te désirerai tour à tour comme le fruit suspendu, comme l'eau lointaine, et comme la petite maison bienheureuse que je frôle...(V 248)

(Ich wende mich ab, aber ich bin noch nicht befreit von dir, das weiß ich. Ich bin zwar eine Vagabundin und frei, aber ich werde wohl noch einige Male deinen Schatten an der Wand herbeisehnen. Wie oft werde ich zu dir zurückkehren, du teurer Rückhalt, bei dem ich Ruhe finde und an dem ich mich verletze? [...] Ach, die Sehnsucht nach dir wird mich noch lange begleiten! Ich werde dich abwechselnd begehren wie die verbotene Frucht, wie das unerreichbare Wasser und wie das traute Heim, an dem ich vorüberfahre...²⁷⁵)

Der gewählte Lebensentwurf ist folglich mit Verzicht verbunden und demonstriert, dass das Einnehmen einer gestalterischen Position, die gesellschaftliche Normen unterläuft, sich nicht mit einer bürgerlichen und der Gesellschaft konformen privaten Existenz vereinbaren lässt. Für diese ‚neue‘ Position tritt Renée ein. Ihre Geschichte kann als eine ‚Wiedergeburt‘ interpretiert werden, wie ihr Name Renée Néré laut Southworth impliziert: „As the name of the protagonist suggests, this text is about a renewal: *renée* means reborn in the feminine. However, it is the rebirth of an errant (*nére-erré*), echoed semantically by the title of the work, which is being celebrated here.”²⁷⁶

Schreitet man weiter zu Claudine, muss zuerst festgehalten werden, dass ihr Identitätsentwurf noch lange nicht abschließend in *Claudine à l'école* gezeichnet ist, da ihre Geschichte über mehrere Bände erzählt wird. Ihre Entwicklung im Laufe der Romanreihe in einer weiteren Untersuchung zu beleuchten, könnte durchaus aufschlussreich sein. Ihre Jugend findet in einem prinzipiell geschützten Raum in ihrem Elternhaus bzw. im ländlichen Montigny statt, in dem sie mit ihrer Katze Fanchette frei ‚herumstreunen‘ kann. Im Übrigen erinnert der Name der Katze klanglich an Renées Hund Fossette und deutet somit eine Verbindung zwischen den beiden Werken an, die durch weitere Parallelen und mehrere wiederkehrende Motive verstärkt wird. Die personifizierte Bedrohung der kindlichen Welt bildet jedoch der Arzt Dutertre, den Delecour-Hennart wie folgt deutet: „Dutertre, qui, s'il apparaîtrait comme une caricature à la fois d'homme politique et de médecin de campagne, est déterminant dans l'éveil de l'héroïne à la sensualité”.²⁷⁷ Nichtsdestotrotz sollte hinzugefügt werden, dass das langsame Erwachen der Sexualität

²⁷⁵ Colette 2021, S. 266–267.

²⁷⁶ Southworth, Helen: Rooms of Their Own. How Colette Uses Physical and Textual Space to Question a Gendered Literary Tradition. In: Tulsa Studies in Women's Literature, Nr. 20(2) (2001), S. 261.

²⁷⁷ Delecour-Hennart, Audrey: De Claudine à l'école à La Maison de Claudine. Aux origines de la vocation de Colette. In: Roman 20–50 Nr. 61 (2016), S. 89.

von Claudine ambivalent erlebt wird, weil Dutertre eine problematische Figur ist. Er nutzt seine Macht aus, sexualisiert die minderjährigen Schulumädchen und wird an mehreren Stellen sogar übergriffig. Claudine kritisiert die von Dutertre gebilligten Verwüstungen der Wälder. Sie sind Schauplatz ihrer Streifzüge und kindliches Refugium, das vom ‚System‘ Dutertre zerstört wird. Sie konstatiert daher, dass er das Land vergiftet. (Vgl. CE 212) Infolgedessen formiert sich in Claudine zunehmend Widerstand gegen Dutertre. So zertrümmert sie beispielsweise symbolisch die Krone, welche die Mädchen auf der von Dutertre veranstalteten Zeremonie für den Minister tragen sollen, und rekonstruiert sie nach ihren eigenen Vorstellungen. (Vgl. CE 213) Zudem wird ihm das Wort in ihrem Tagebuch nicht zuteil, als er die Rede auf der Zeremonie hält, sondern Claudine übernimmt die Kommentierung: „Monsieur le Ministre, [...] son discours [est] adroit et brutal, plein de compliments grossiers [...] pour son glorieux ministre et cher ami – ils ont dû faire de sales coups ensemble” (CE 238) („Eure Exzellenz! [.....] Seine ebenso brutale wie geschickte Rede strotzt von grobschlächtigen Komplimenten [...] [für den] glorreichen Minister und teuren Freund (wahrscheinlich sind sie zusammen in schmutzige Geschichten verwickelt)“²⁷⁸). Claudine ist schon im jungen Alter eine reflektierte Figur, die Strategien beherrscht, gegen weibliche Stereotypisierung Widerstand zu leisten. Während ihrer Geschichtsprüfung im Brevet affirmiert sie etwa nicht die männlich dominierte Geschichtsschreibung, sondern entwirft eine ‚herstory‘ auf die Frage nach Louis XV.: „C’était le temps où Mme de La Tournelle exerçait sur lui une influence déplorable...” (CE 176) („Es ist [...] die Epoche, da Madame de la Tournelle auf den Monarchen ihren bedauerlichen Einfluß ausübte...”²⁷⁹).

Tatsächlich ist sie in weiten Teilen des ersten Bands kaum hysterischen Zeichen ausgesetzt. Nur am Ende des ersten Teils erkrankt sie vorübergehend an Masern. Da dies unmittelbar nach einem Akt des Aufbegehrens in der Schule passiert, liegt es nahe, die somatischen Symptome als psychisch motiviert zu lesen. Ansonsten finden sich hysterische Zeichen in ihrem Fall beim Sichtbar-Werden ihrer Sexualität und beim Übertritt in die Erwachsenenwelt, in der sie als ‚Frau‘ und nicht mehr als Mädchen markiert wird. Dass sie sich gerade im Ballkleid und mit Krone als Ophelia, Inbegriff pathologisierten Weiblichkeit, stilisiert, weist auf diesen Übertritt hin. Jedoch wird die Selbstzuschreibung wieder relativiert, weil Claudine die Krone zum Symbol des Widerstands umgeformt hat und im selben Moment betont, dass sie zuerst sich und nicht andere zufriedenstellen

²⁷⁸ Colette 1988, S. 224. [Anmerkung Übers. M.F.]

²⁷⁹ Ebd., S. 167.

möchte. (Vgl. CE 227) Als Dutertre ihr am Ball die Krone wegnehmen will, widersetzt sie sich ihm. Da sie die kindliche Welt bald verlassen wird, ist die vom Arzt ausgehende Bedrohung gebannt, denn laut Claudine sei sie nächsten Winter schon in Paris bei einer Tante und der Arzt werde sie kaum wiedersehen. (Vgl. CE 249) Man kann vermuten, dass Claudine durch ihre erworbene Widerstandsfähigkeit bis zu einem gewissen Grad auch weiterhin hysterischen Zeichen trotzen kann. Der Verweis auf Ophelia sowie die bereits erwähnten und vom Ball evozierten romantischen Illusionen zeigen nichtsdestotrotz, dass sie mit dem Eintritt in das Pariser Leben ihre Kindheit aufgibt und zunehmend als Frau mit normativen Vorstellungen und stereotypisierten Weiblichkeitsbildern konfrontiert sein wird. Der letzte Satz scheint neben seiner ironischen Nuance durchaus eine mögliche Desillusionierung der Pariser Welt zu antizipieren: „Je vais vous quitter pour entrer dans le monde ; ça m’étonnera bien si je m’y amuse autant qu’à l’école.” (CE 255) („Die große Welt erwartet mich. Wahrscheinlich werde ich mich dort nicht halb so gut unterhalten wie in der Schule.”²⁸⁰)

Hartwigs Protagonistinnen werden hingegen gehemmt, eine selbstbestimmte Identität aufzubauen. Ihnen wird ein pathologisiertes Weiblichkeitsbild zugeschrieben, das sie als ‚abnorm‘ markiert. Als Agnes sich jedoch zur Wehr setzt und nach Wegen sucht, der Übermacht des Vaters zu entkommen, scheint ihr der Vaternord schlussendlich als einziger Ausweg. Dass ihr der Vater den Revolver gibt, deutet Schmid-Bortenschlager als Ersatz-Phallus „jedoch nicht in Form des Kindes, das sie gewünscht hat, sondern im Revolver, dem Machtsymbol über Leben und Tod, der alten Rechte des *pater familias*.”²⁸¹ Der Vater erkennt das veränderte Machtgefüge, da er ihr zwar ein potentiellcs Mordwerkzeug in die Hand gibt, sich durch die ödipalen Gefühle der Tochter jedoch in Sicherheit wähnt, denn sie könne ihn, so der Vater, zwar ermorden, aber nicht vergessen. (Vgl. DV 50) Dass er ihr die Handlungsfähigkeit bis dahin nicht zugetraut hatte, wird in dem Moment klar, als sie auf ihn zielt und er am Ende doch um Gnade fleht. (Vgl. DV 53) Das Ödipus-Motiv wird hier verfremdet, da es sich zwar um einen Vaternord handelt, aber der Vater nicht der Nebenbuhler, sondern das Objekt der Begierde ist. Nachdem sie ihn erschossen hat, lässt sie die Polizei und einen Arzt rufen. In der letzten Szene wird die Ambivalenz des Befreiungsschlags angedeutet: „Jetzt ist es zu Ende“, sagt er [der Arzt] streng. „In wenigen Augenblicken wird die Polizei hier sein. [...]“ Leise, zuversichtlich, beinahe jubelnd, wiederholt Agnes: „Mein Leben beginnt!“ (DV 54) Die Vermutung liegt nahe, dass sich

²⁸⁰ Ebd., S. 240.

²⁸¹ Schmid-Bortenschlager 1979, S. 82.

der Titel *Das Verbrechen* weniger auf den Vaternord, sondern auf den psychischen Missbrauch des Vaters bezieht. Moralisch scheint Agnes aufgrund der Umstände freigesprochen zu sein, doch stellt sich die Frage, inwieweit sie tatsächlich ein selbstbestimmtes Leben führen kann. Sie hat zwar einen Vertreter des Patriarchats umgebracht, aber der nächste, nämlich der Arzt, der den Tod des Vaters feststellt, ist schon zur Stelle. Während sie den Beginn ihres Lebens bejubelt, konstatiert der Arzt hingegen das ‚Ende‘. Zwar kann man durchaus ihre wachsende Widerstandsfähigkeit im Kampf gegen die Unterdrückung und die Emanzipation vom Vater erkennen, doch bleibt sie dem patriarchalen System ausgesetzt. Auch wenn nicht mehr Teil der Novelle, ist es naheliegend, dass Ärzte, Vertreter der Exekutive und Judikative die Tat als ‚hysterisch‘ motiviert beurteilen werden und den Mythos pathologisierter Weiblichkeit reproduzieren werden. Agnes könnte womöglich anschließend in eine psychiatrische Anstalt oder in ein Gefängnis gebracht werden, wie es der Vater bereits in der Novelle antizipiert. (Vgl. DV 52) Trotz der widrigen Umstände, die Agnes vermutlich erwarten werden, ist ihre Zukunft womöglich nicht vollständig ausweglos, da sie über das Potential verfügt, weiterhin ihre resiliente Haltung zu bewahren.

Rune bildet das augenfälligste Opfer patriarchaler Strukturen, die Weiblichkeit im 17. Jahrhundert dämonisieren. Rune konnte in den Klosterjahren keine Identität entwickeln, da ihr die Sprache als Werkzeug zum Begreifen der Welt und des eigenen Ichs verwehrt war, was die Korrelation von Sprache und Identitätskonstruktion hervorhebt. Darüber hinaus wird sie in den Zuschreibungen von außen immer auf ihre Sexualität reduziert. So wird sie von den Mönchen als ‚Miniatur der Versuchung‘ gesehen, vom Hauptmann sowie von den Soldaten wiederum als ‚Hexe‘ und somit als Inbegriff dämonisierter Weiblichkeit wahrgenommen. Gerade ihre ungehemmte Sexualität, die eben nicht ‚natürlich‘ gegeben ist, sondern Produkt der permanenten Sexualisierung der Figur, wird als Bedrohung wahrgenommen, die nur mit dem Auslöschen ihrer Identität in den Augen der Frauen des Lagers bekämpft werden kann. Die Frauen erweisen sich als Garantinnen und Komplizinnen des Patriarchats, die sie auf den Scheiterhaufen bringen: „Als die Flammen über dem verkohlten Körper zerfielen, entblößten die Männer die Häupter, und einer nach dem andren schlich sich davon. Nur das blutige Lachen der Weiber [...] gellte noch lange durch die empfindliche Stille des Todes.“ (H 245) Rune sieht ihren eigenen Tod voraus, indem sie vor Errichtung des Scheiterhaufens sagt, dass sie zu viel Blut spüre und dass sie brenne. (Vgl. H 242) Sie wiederholt in ihren letzten Augenblicken die Formulierung: „„Ich brenne.““ (H 244) Dass sie sich erst im Angesicht der Vernichtung als Individuum wahrnimmt, wirft die Frage auf, wie diese späte Selbstbenennung gedeutet werden kann,

zumal die Novelle bewusst offen endet. Es könnte sich einerseits um einen Akt des Widerstandes gegen Fremdzuschreibungen handeln, da sich Rune endlich als ‚Ich‘ begreift, dies artikuliert und damit der jahrelangen intellektuellen Verkümmern und Verwahrlosung trotzt. Andererseits könnte man ihre letzten Worte auch als Bestätigung der fremden Projektionen lesen, indem Rune das Bild der ‚brennenden‘ Hexe aufgreift und auf sich bezieht.

Das Motiv des Scheiterhaufens wird auch in *Musik der Nacht* implizit bedient, da Sybil immer wieder von einem Feuer träumt, an dem sie zu verbrennen droht. (Vgl. MN 252) Das Motiv symbolisiert den weiblichen Untergang und antizipiert somit ihr frühes Ende. Lederers Protagonistinnen schaffen es beide trotz der zeitgenössischen Entwicklung der „Neuen Frau“ nicht, dass sie sich selbstbestimmt in der Gesellschaft positionieren. Sie werden als ewig ‚Suchende‘ beschrieben, die in der Welt herumirren und keinen Platz für Entfaltung finden. Sybils ausgeprägte Reiselust verdeutlicht dies: „Sybil, die große Reisende, die nie ans Ziel kam, weil sie immer auf namenlosen unbekannten Stationen ausstieg. [...] Sybil [...] [brachte] den wunderbaren Duft der Ferne mit [...] und fremde zärtliche Worte, die sie eine Weile mit sich trug“ (MN 11). George wird wiederum auf ihrer Suche nach Identität von den männlichen Figuren überschattet, was zum Beispiel in einem ironischen Selbstkommentar über sich als „Fräulein Dingsda, Stenotypistin des Herrn Gilbert Host“ (MG 77) oder in der Verfremdung des Motivs der Märchenerzählerin sichtbar wird: „Und die Frauen werden noch immer in ihn verliebt sein. [...] In seine Tausendundeinenacht-Geschichten. Und du? Du bist in zehn Jahren neunundzwanzig. Verstehst du das? Das ist eine Addition, George“. (MG 126) Während die orientalischen Märchen traditionell von einer Frau, nämlich Scheherazade, erzählt werden, scheint George, von Selbstzweifeln zerfressen, in der Anwesenheit von Gil zu verstummen und er die Rolle des Märchenerzählers zu übernehmen. George und Sybil werden beide desillusioniert, als sie sich lebenshungrig in die weite Welt begeben, aber durch bestehende normative Vorstellungen und Stereotypisierungen eingeschränkt werden. Vollmer zieht das Fazit, dass die Emanzipationsbestrebungen der „Neuen Frau“ nicht eingelöst werden:

[Die weiblichen Figuren verschiedener Autorinnen] springen hemmungslos und vergnügungsbegierig [...] aus der Monotonie des freudlosen Alltags [...] in das geldregierte und entseelte ‚Lebensgeschäft‘, [...] benutzen ihre Sexualität, um ganz egoistisch für den eigenen Lebensgenuss zu sorgen. [...] Von einer ‚weiblichen Befreiung‘ kann dabei nicht die Rede sein; vielmehr wird die alte ich-determinierende Rolle der dienenden und willfährigen Frau [...] perpetuiert.²⁸²

²⁸² Vollmer 1998, S. 277.

In der Folge werden Lederers Hauptfiguren krank. Dass ihre eigentlich somatischen Krankheiten dennoch mit einem seidenen Faden an ihrer Seele hängen, lässt sich dadurch begründen, dass beide psychische Krisen erleben und sich das Leben nehmen möchten. Sybil begeht schließlich Selbstmord, der ihren fehlenden Handlungsspielraum und ihr Verstummen verdeutlicht. Sie fällt lautlos aus dem Fenster, ohne dass man einen bewusst vollzogenen Sprung wahrnehmen kann; es war nur „eine matte tastende Bewegung ins Leere hinein. Sybil ließ sich fallen, lautlos, mit geschlossenen Augen. Sie war todmüde...“ (MN 258) George überlebt den Selbstmordversuch, verstirbt aber kurze Zeit später an Tuberkulose. In ihrem Fieberwahn zieht sie eine triste Bilanz: „Mein zerrissenes Leben, mein ungelesenes Leben. [...] In der Brust drängt es, quillt, steigt empor. [...] ‚JE SUIS PRESSÉE!‘ steht auf dem Zettel über dem Kinderbett. Die Buchstaben platzen, rieseln übers Kinn. Feuerwerk! Raketen! Ach, wie heiß ...“ (MG 162) Abschließend werden somit verschiedene rekurrente Motive kombiniert, vom Leitmotiv ihres Lebens seit der Kindheit über das Chaos der Buchstaben bis hin zur Stilisierung als männliche literarische Figur. Das Motiv der empor drängenden Brust spielt auf Faust und die Zwei-Seelen-Problematik an, denn wie Faust ist George eine nach Erfüllung Suchende. Die Inszenierungen als Faust und Hamlet deuten darauf hin, dass George Mühe hat, einen eigenen Selbstentwurf zu gestalten. Sie bezeichnet ihr eigenes Leben resigniert als ‚ungelesen‘, was ihre innere Zerrissenheit zum Ausdruck bringt, da ihr das eigene Schicksal nicht ‚lesenswert‘ erscheint. Die Verbindung von Lesen und Leben bzw. das Motiv des ‚Gelesen-Werdens‘ stellt für George ein Garant für Identität dar, weshalb sie nach einem Zimmer für sich in den ‚Räumen‘ literarischer Protagonisten sucht. Jedoch muss sie an der Suche zwangsläufig scheitern, weil sie ihr Leben nicht zu einer ikonischen literarischen Existenz wie Hamlet oder Faust überhöhen kann.

7. Entwürfe eines *Room of One's Own* der Autorinnen

7.1. Colette

Nach der Analyse der Identitätsentwürfe der Protagonistinnen von Colette, Hartwig und Lederer stellt sich die Frage, inwieweit die Figuren die Suche der Autorinnen nach einem *room of one's own* selbst widerspiegeln, da doch einige Parallelen mit den Lebensläufen der Schriftstellerinnen festzustellen sind. Zunächst wollen wir mit Colette beginnen. Die Entstehungsgeschichte ihres ersten Romans *Claudine à l'école* bringt Colettes ambivalente Haltung zum Schreiben zum Ausdruck. Schechner verweist auf Colettes erste Schreibszene, in der Willy seine Ehefrau in ein Zimmer eingesperrt und sie zum

Niederschreiben ihrer Kindheitserinnerungen aufgefördert haben soll. Laut Schechner bildet die fehlende literarische ‚Berufung‘ in Colettes Augen den Kern des persönlichen inneren Konflikts als weibliche Schriftstellerin.²⁸³ In *Claudine à l'école* kann man eine gewisse autobiographische Prägung feststellen, die Colette selbst eingesteht.²⁸⁴ Laut Lottman betont sie ebenso, dass sie nichtsdestotrotz vieles von Claudine trenne und sie nicht auf die Figur reduziert werden möchte.²⁸⁵ Darüber hinaus wird die problematische männliche Autorschaft sichtbar, die das weibliche Schreiben überschattet, denn der Roman sowie die weiteren Claudine-Bände wurden nämlich ausschließlich unter Willys Namen publiziert. Es dürfte sich jedoch um ein offenes Geheimnis gehandelt haben, kursierte doch die Anekdote, dass der Schriftsteller Catulle Mendès sie bei einem Treffen in Willys Abwesenheit heimlich darauf angesprochen habe.²⁸⁶ Inwieweit der Ehemann tatsächlich einen Beitrag zum Werk geleistet hat, lässt sich nicht eindeutig beantworten, gilt doch das Originalmanuskript von *Claudine à l'école* als nicht auffindbar.²⁸⁷ Es liegt dennoch die Vermutung nahe, dass Willys Einfluss auf die Romane nur begrenzt war, zumal er oft andere für sich schreiben ließ. Auch Colette schätzt in der Retrospektive seine Unterstützung von untergeordneter Bedeutung ein, wie Delecour-Hennart erklärt und dafür auf eine Aussage von Colette zurückgreift: „[T]out en affirmant que c'est Willy, son premier époux, qui est à l'origine de sa carrière d'écrivain, elle tente de mettre à distance la dimension littéraire de l'aide qu'il lui a apportée, évoquant ‚des indications, [...] plutôt deux ou trois conseils...des piments !’“²⁸⁸ Sie erlebt männliche Autorschaft als problematisch, weil sowohl ihr Ehemann als auch ihr eigener Vater unproduktive Autoren waren, weshalb es nicht verwundert, dass auch der Vater der Protagonistin diesem Autortypus entspricht. Claudines Vater grenzt sich im ersten Band vollends von der Welt ab und verliert sich in seiner Arbeit über Weichtiere (*la malacologie du Fresnois*), die er laut Claudine niemals beenden wird. (Vgl. CE 28) Schechner kommt zum Schluss, dass Colette aufgrund der biographischen Umstände das Schreiben lange Zeit als männliche Domäne wahrnimmt: „Colette's father led his family to believe that he was a writer [...] [but] the books were blank. Colette's first husband was a writer of sorts, employing a large

²⁸³ Vgl. Schechner 2004, S. 75.

²⁸⁴ Vgl. Delecour-Hennart 2016, S. 93.

²⁸⁵ Vgl. Lottman, Herbert: Colette. Eine Biographie. Wien: Zsolnay 1991, S. 13.

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 70.

²⁸⁷ Vgl. ebd., S. 66.

²⁸⁸ Delecour-Hennart 2016, S. 87.

number of ghost writers [...]. In spite of both men's failed attempts to write, Colette came to see writing as the province of men."²⁸⁹

Doch lernt sie mit der Zeit, der ‚männlichen‘ Pseudo-Autorschaft ein produktives ‚weibliches‘ Schreiben entgegenzusetzen. Sie demonstriert ihre Emanzipation von Willy nicht nur als Ehemann, sondern auch als literarischen Mentor, indem sie circa zwei Jahrzehnte später Claudine wieder zum Leben erweckt. Delecour-Hennart zieht folgendes Fazit: „En faisant de nouveau appel, en apparence, au personnage de Claudine dans *La Maison de Claudine*, Colette reprend en effet à son compte l'œuvre de ses débuts et justifie pleinement sa vocation, de manière à intégrer ses écrits de jeunesse au projet artistique développé après sa séparation".²⁹⁰ Colette richtet ihr literarisches Projekt in *La Maison de Claudine* neu aus, weil nicht mehr die Beobachtung der zum Teil delikaten Schulerlebnisse im Zentrum steht, sondern die Wahrnehmung der Natur. Die Begegnung ihrer Sinne mit der Natur dient ihr als Impuls und Inspirationsquelle für ihr literarisches Schreiben, wie Schechner erläutert.²⁹¹

Ihre schriftstellerische Tätigkeit kann darüber hinaus als Aufbegehren verstanden werden, da sie nach der Scheidung von Willy ihren neuen Lebensentwurf rechtfertigt. Denn wie Renée verlässt auch Colette ihren Ehemann und entscheidet sich für ein Leben als Variété-Künstlerin. Dass *La Vagabonde* ebenso stark autobiographisch geprägt ist, könnte daran liegen, dass sie sich als Autorin eine Stimme in hegemonialen Diskursen verschaffen muss, ihre Perspektive als Frau in einer unkonventionellen Position sichtbar machen und nicht zuletzt eine Gegenposition zu herrschenden stereotypen Narrativen entwerfen möchte. Gerling hebt hervor, dass Colette auf mehreren Ebenen marginalisiert war: „Als alleinstehende, geschiedene Frau, die am Variété ihr eigenes Geld verdiente und sich häufig als ‚garçonne‘ kleidete, lebte sie ein außerhalb der gesellschaftlichen Norm stehendes Leben".²⁹² Ihr Schreiben ermöglicht es ihr, verschiedene Identitätsentwürfe auszuhandeln und gegen Marginalisierung anzukämpfen. So muss sie zum Beispiel ihre Position als geschiedene Frau verteidigen, die von Willy nach der Scheidung im Roman *Pimprenette de Foligny* (1908) durch gezielte Provokation attackiert wird, wie Francis/Gontier konstatieren: „Das Porträt Pimprenettes sollte Colette verletzen. Willy [...] flocht zahlreiche Anspielungen auf ihre Schulbildung ein und mokierte sich über Sido [...]. Colette [...] ließ seinem René [Willys Protagonist] durch den Mund von Renée, der Heldin

²⁸⁹ Schechner 2004, S. 81.

²⁹⁰ Delecour-Hennart 2016, S. 88.

²⁹¹ Vgl. Schechner 2004, S. 86.

²⁹² Gerling, Vera Elisabeth: Emanzipation der/durch Sprache. Subversion von Genderdiskursen bei Colette. In: Link-Heer/Hennigfeld/Hörner 2015, S. 77.

von *La Vagabonde*, antworten.”²⁹³ Tatsächlich emanzipiert sich die Protagonistin Renée von ihrem ersten Ehemann sowie ihrem Geliebten Max und findet schlussendlich ihre Stimme als Schriftstellerin. Doch Colette lässt in ihrem Schreiben auch andere an den Rand der Gesellschaft gedrängte Figuren sichtbar werden. So kontrastieren beispielsweise der wohlhabende und faule Müßiggänger Max gegen die ausgegrenzten Varieté-Künstler, die sich ihren Lebensunterhalt hart erarbeiten müssen. Renée schildert den herausfordernden Alltag des Varietés, darunter zum Beispiel das betrunkene Publikum, das mit Mandarinen und Zigarren während der Vorstellung um sich wirft (vgl. V 64), oder den schlecht ernährten Künstler *le Troglodyte* (Höhlenmensch), der nur schwer über die Runden kommt. (Vgl. V 201) Somit gibt Colette im Roman laut Francis/Gontier einen Einblick in das Leben der von der bürgerlichen Gesellschaft ausgeschlossenen Künstler: „Während der Tournee erlebt Colette, obwohl sie der Star der Vorstellungen ist, immer wieder Momente der Niedergeschlagenheit [...], beschreibt den Alltag der kleinen Artisten, den betrunkenen Souffleur, [...] die jungen Künstler, die sich prostituieren, um zu überleben.”²⁹⁴ Das heißt, dass die Voraussetzung für ihre schriftstellerische Tätigkeit die Arbeit im Varieté bzw. der Music Hall ist, um finanziell unabhängig zu sein. Gleichzeitig ist die Bühne der Ort, an dem sie verschiedene Rollen austesten und lernen kann, Geschlechtergrenzen zu unterlaufen.

Auf der Suche nach einem metaphorischen *room of one's own* hat die Kategorie Gender eine zentrale Bedeutung für Schriftstellerinnen am Anfang des 20. Jahrhunderts, da unterschiedliche Geschlechterrollen erprobt werden, wie Gellai erläutert: „These women's demand for creative and artistic agency challenged [...] the polarity of ‚female‘ versus ‚male‘ [...]. The resulting subjectivities by no means conform to one homogenous concept of gender, femininity, or female authorship.”²⁹⁵ Dies führt uns zu Woolf zurück, die in ihrem Essay eine androgyne Autorschaft in Betracht zieht: „[I]t is fatal for anyone who writes to think of their sex. It is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly.”²⁹⁶ Während Woolfs Idee der Künstlerandrogynie laut Lindhoff oft als Flucht vor der eigenen Weiblichkeit interpretiert wurde²⁹⁷, geht Colette einen etwas anderen Weg. Wie im Kapitel 6.2. thematisiert, versuchen auch ihre Figuren Claudine und Renée, Geschlechtergrenzen zu untergraben. Cliche betont, dass Colette eine

²⁹³ Francis, Claude und Fernande Gontier: Colette. Biographie. Übers. von Linda Gränz. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1998, S. 312–313.

²⁹⁴ Ebd., S. 309.

²⁹⁵ Gellai 2023, S. 114.

²⁹⁶ Woolf 2016, S. 48.

²⁹⁷ Vgl. Lindhoff 2000, S. 106.

Destabilisierung der Kategorien ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ vornimmt²⁹⁸, was Colettes unterschiedliche Inszenierungen als Frau in der Öffentlichkeit in männlich und weiblich codierter Kleidung widerspiegeln. So kann man abschließend festhalten, dass Colette sich nicht eindeutig verorten möchte, weder in Bezug auf Gender noch auf ihre soziale Position in der Gesellschaft. Ihr Entwurf des eigenen ‚Zimmers‘ zeichnet sich durch Dynamik und eine gewisse Fluidität aus. Southworth greift das Konzept des *room of one's own* nach Woolf auf und kommt hinsichtlich Colette zu folgendem Schluss: „Rather than occupy a static, closed room, the dimensions of which are prescribed by the husband, by tradition, the female protagonists of her novels, like Colette herself, elect to remain on the move. Thus, [...] Colette creates spaces in her texts that are fluid and necessarily incomplete.”²⁹⁹

7.2. Mela Hartwig und Joe Lederer

Während Colette über Jahrzehnte erfolgreich ist, kann man im Fall von Mela Hartwig und Joe Lederer feststellen, dass beide als Schriftstellerinnen schlussendlich nicht Fuß fassen können. Aufgrund gewisser biographischer Parallelen sollen ihre Selbstentwürfe hier im Vergleich miteinander betrachtet und der Frage nachgegangen werden, inwieweit äußere Widerstände und innere persönliche Konflikte Einfluss auf die Sichtbarkeit der Autorinnen nehmen, die bis heute im literarischen Kanon weitgehend unsichtbar sind. Den offensichtlichsten Widerstand stellt die Verdrängung bzw. Verfolgung im Dritten Reich dar, die Hartwig und Lederer wegen ihrer jüdischen Herkunft zwang, für mehrere Jahre zu emigrieren. Hartwig verbringt ihr Exil ab 1938 in Großbritannien, wo sie deutsche Übersetzungen verfasst, unter anderem auch für Woolf, mit der sie im Exil tatsächlich Freundschaft knüpft.³⁰⁰ Nach Ende des Krieges kehrt sie zurück, laut Kudryashova mit der Hoffnung, ihre Karriere als Schriftstellerin fortzusetzen, doch gelingt es ihr nicht, sich am literarischen Markt zu etablieren.³⁰¹ Lederer emigriert bereits 1934 nach Shanghai, kehrt aufgrund ihrer Erkrankung an Tuberkulose nach Europa zurück und arbeitet als Hausangestellte und Sekretärin in Großbritannien, bis sie in den 1950er Jahren nach München zieht. Sie publiziert in Deutschland zwar wieder einige Romane und Artikel, doch kann sie an frühere literarische Erfolge nicht mehr anknüpfen, wie Vollmer

²⁹⁸ Vgl. Cliche 2015, S. 118.

²⁹⁹ Southworth 2001, S. 276.

³⁰⁰ Vgl. Fraisl, Bettina: Nachwort. In: Hartwig 2001, S. 164.

³⁰¹ Vgl. Kudryashova 2023, S. 187.

feststellt.³⁰² Es liegt die Vermutung nahe, dass sie sowohl als weibliche als auch als jüdische Stimmen marginalisiert wurden und gewisse Benachteiligungen am literarischen Markt erfuhren, da Ressentiments und antisemitische Einstellungen nach dem Ende des NS-Regimes latent fortwirkten. Kudryashova stuft Hartwig als literarische Außenseiterin ein: „[S]he was by all means an outsider who acted in relative isolation from literary groups, salons, or circles and had to work hard to establish connections in the literary world [...] [like] many (Jewish) women writers.”³⁰³ Im Hinblick auf Lederer zieht Polt-Heinzl ein ähnliches Fazit und verweist auf die Entwurzelung jüdischer Autorinnen und Autoren; sie erläutert, dass Lederer „mit ihrem ersten Buch knapp 24-jährig eine Art Bestseller gelang, [...] sie als Wunderkind [markiert,] [...] nach 1945 [...] ist [sie], rezeptionshistorisch gesehen, wie so viele von der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft entwurzelte und vertriebene SchriftstellerInnen, nie mehr wirklich zurückgekehrt.”³⁰⁴

Damit wird ein zweiter relevanter Aspekt ins Spiel gebracht, nämlich jener der Autorinszenierung, die zwischen Selbstentwurf und fremdbestimmter Darstellung des Literaturbetriebs schwanken kann. In der Vermarktung ihres ersten Romans *Das Mädchen George* wird Lederer als ‚Wunderkind‘ bezeichnet, doch die Etikettierung schränkt sie in ihrer Autoridentität ein, da der Begriff impliziert, dass der Erfolg nur solange währt, bis Lederer aus dieser Vermarktungsstrategie ‚herausgewachsen‘ ist. Wenn Woolf in ihrem Essay das Motiv des Ausgesperrt-Seins dem Eingesperrt-Sein gegenüberstellt, könnte man es auf die Methodik des Framings von Schriftstellerinnen und Schriftstellern im Literaturbetrieb übertragen: „I thought how unpleasant it is to be locked out; and I thought how it is worse perhaps to be locked in”.³⁰⁵ Nachdem Lederer sich als Vertreterin einer jungen Schriftstellerinnengeneration in den Typus der „Neuen Frau“ wie ihre Protagonistin George einfügt, bleibt sie in dieser Repräsentation wie ‚eingesperrt‘ und wird darauf reduziert. Dementsprechend könnte das Framing der Autorin eine Erklärung für ihre späteren Publikationsschwierigkeiten darstellen, weil sie weiterhin als „Neue Frau“ wahrgenommen wurde, doch dieser Typus mit dem Wandel des Zeitgeists an Relevanz verlor. Wie durch die phonetische Ähnlichkeit zwischen ‚George‘ und ‚Joe‘ von Lederer selbst angedeutet, betont Vollmer die Nähe zwischen der Autorin und der Protagonistin

³⁰² Vgl. Vollmer/Lederer 2008, S. 170–171.

³⁰³ Kudryashova 2023, S. 190.

³⁰⁴ Polt-Heinzl, Evelyne: Neun Porträts. Von der ersten Krimiautorin Österreichs bis zur ersten Satirikerin Deutschlands. Wien: Milena 2005, S. 120.

³⁰⁵ Woolf 2016, S. 14.

ihres ersten Romans: Denn wie „ihre Romanheldin mit maskulinem Vornamen selbstbewusst, kühn und erfolgssuchend an die Öffentlichkeit tretend, personifizierte Joe Lederer beispielhaft die moderne, junge Schriftstellerin, die den in akzelerierter und multipler Weise erlebbaren Zeitgeist der zwanziger Jahre“³⁰⁶ gestaltete. Lederer verarbeitet in ihren Werken persönliche Schicksalsschläge wie den Tod des Vaters sowie ihre beruflichen Erfahrungen als Sekretärin. Sie verwebt in den Texten laut Polt-Heinzl „ein gutes Stück ihrer eigenen Jugendgeschichte [wie] [...] die letztlich zurückgewiesene Liebe zum 22 Jahre älteren Balder Olden“.³⁰⁷ Zwar lässt sich eine autobiographische Prägung der Texte nicht abstreiten, aber herrschte damals in literarischen Diskursen die Tendenz zu einer undifferenzierten, rein autobiographischen Lesart von Texten der „Neuen Frau“. So wird Lederers Roman *Musik der Nacht* vom Schriftsteller Steinbach in der ersten Ausgabe von 1930 als authentisches Dokument gelesen. Er spricht von einem ‚erlebten‘ Leben, „von einer naturgewordenen Frauenseele zum Roman geformt“.³⁰⁸ Deswegen kommt Vollmer zum Schluss, dass bei Literatur über die „Neue Frau“ eine „Konfusion ästhetischer und ethischer Beurteilung [vorliegt], die primär auf die Frage nach der Authentizität und Fiktionalität bezogen ist“.³⁰⁹ Zum einen inszeniert sich Lederer selbst nach dem Vorbild ihrer Hauptfiguren, doch zum anderen wird ihr diese Etikettierung auch von außen zugewiesen. Weil die Texte der „Neuen Frau“ im Allgemeinen als authentisch gelesen werden, kann sie diese Rolle nicht richtig ablegen. Zudem sieht sich Lederer einem weiteren Widerstand ausgesetzt. Sie verfügt nicht über ausreichende finanzielle Ressourcen, die bereits Woolf als essentiell für die schriftstellerische Tätigkeit einstuft. Somit muss Lederer selbst die Grenzen der Emanzipationsbestrebungen der modernen Frau erkennen. Die propagierte Unabhängigkeit wird nicht eingelöst, was die unverheiratete und somit finanziell nicht abgesicherte Lederer am eigenen Leib im Berufsleben in Österreich und im Exil erfährt. Sie berichtet in einem Brief vom Arbeitsalltag: „[Ich] bin seit Wochen Parlour-Maid, manchmal am Mittwoch Nachmittag frei. Von Romanschreiben ist keine Rede mehr — ich habe von sieben Uhr morgens bis zehn, elf abends zu arbeiten.“³¹⁰ Das Beispiel veranschaulicht, wie die Vorstellung der Unabhängigkeit von der „Neuen Frau“

³⁰⁶ Vollmer/Lederer 2008, S. 163.

³⁰⁷ Polt-Heinzl 2005, S. 124.

³⁰⁸ Steinbach, Walter: Rezension *Musik der Nacht*, Leipziger Rundfunk. In: Lederer 1930, o.S.

³⁰⁹ Vollmer 1998, S. 270.

³¹⁰ Lederer, Joe: Brief an Hilde Spiel vom 8.12.1939. In: Nachlaß Hilde Spiel. Österreichisches Literaturarchiv der österr. Nationalbibliothek, zit. nach.: Heidegger 1998, S. 119.

und die Realität divergieren. Auf diese Widersprüchlichkeit macht Lederer laut Meisenbichler auch in ihren Texten aufmerksam:

Lederer [vermeidet] eine allzu erklärende Sicht auf das Phänomen „Neue Frau“, indem sie mit den medialen Erwartungen, die an den Typus der „modernen Frau“ von außen herangetragen werden, von vornherein bricht. Lederers differenzierte Interpretation des zeitgenössischen Geschlechterdiskurses ist nicht zuletzt auf das kontinuierliche (berufliche) Scheitern der Protagonistin an den ökonomischen und patriarchalen Strukturen zurückzuführen, durch welches die vermeintliche Emanzipation der Angestellten George Bruckner von Anfang an fragwürdig erscheint.³¹¹

Trotz ihres kritischen Bewusstseins scheint es Lederer nicht zu gelingen, sich später vom Framing als Autorin des Typus „Neue Frau“ zu distanzieren.

Im Gegensatz zu Colette und Lederer ist es beachtenswert, dass die behandelten Texte von Hartwig kaum biographische Bezüge erahnen lassen. Es sei jedoch angemerkt, dass ähnlich wie bei Lederer der Forschungsstand über Hartwig lückenhaft ist. Hartwig studiert am Wiener Konservatorium Gesang und Schauspiel, tritt in Wien und Berlin auf, bevor sie den Anwalt Robert Spira heiratet.³¹² Mit der Heirat wendet sie sich zwar einem bürgerlichen Lebensstil zu, aber setzt, so Meisenbichler, dem „bürgerlichen Ideal der Hausfrau und Mutter [...] eine dezidiert künstlerische Berufslaufbahn entgegen – zunächst als Schauspielerin, in späteren Jahren als Schriftstellerin und Malerin.“³¹³ Betrachten wir ihre Figuren Rune oder Agnes, fällt auf, dass sie vor allem Ausgegrenzten eine Stimme verleiht. Sie versucht, hegemoniale Diskurse zu untergraben, indem sie alternative Narrative für Außenseiter-Figuren wie die vermeintliche Hexe Rune und die scheinbar psychisch kranke Agnes entwirft. Kudryashova konstatiert: „Moreover, Hartwig’s Expressionist vernacular stages an intervention by granting a voice to those who have been silenced, objectified, and abjectified. In so doing, her revolutionary stories continue to defy categorization in terms dictated by dominant discourses and to draw our attention to conflicts history sought to suppress“³¹⁴. Sie thematisiert pathologisierte Weiblichkeit in ihrem expressionistischen Schreibprojekt *Ekstasen* und entlarvt laut Schmid-Bortenschlager darin „die Schwierigkeiten der durchschnittlichen Frau, mit ihrer Sexualität zurecht zu kommen in einer Welt, die ein idealisiertes oder dämonisiertes Bild der Frau hat“.³¹⁵ Man kann resümieren, dass Hartwigs Identitätskonstruktion als Autorin sich durch die sprachliche und narrative Sichtbarmachung marginalisierter Subjekte auszeichnet.

³¹¹ Meisenbichler 2020, S. 187.

³¹² Vgl. Kudryashova 2023, S. 186.

³¹³ Meisenbichler 2020, S. 166.

³¹⁴ Kudryashova 2023, S. 202.

³¹⁵ Schmid-Bortenschlager 1979, S. 91.

Doch auch Hartwig kann sich nach ihrer Rückkehr nach Graz nicht mehr als Schriftstellerin etablieren. In der Folge wendet sie sich laut Fraisl, die auf einen Brief von Hartwig über die künstlerische Neuorientierung verweist, „ganz der Malerei zu und verschafft sich [...] ‚ein von der deutschen Sprache unabhängiges Ventil‘“.³¹⁶ Ob das Zurückgreifen auf eine sprachunabhängige Kunstform als Hinweis auf eine sprachliche Entwurzelung gelesen werden kann, lässt sich nicht seriös beantworten. Dennoch liegt die Vermutung nahe, dass der schöpferische Akt der Malerei als ein Versuch der Neuausrichtung eines ästhetischen Selbstentwurfs gedeutet werden kann. Aus welchen Gründen die beiden Schriftstellerinnen ihre literarische Präsenz nicht zurückgewinnen konnten, lässt sich im Nachhinein nicht gesichert feststellen. Dennoch werden gewisse Widerstände wie die Marginalisierung jüdischer Schriftstellerinnen oder fremdbestimmte Zuschreibungen im Literaturbetrieb sichtbar, die den Handlungsspielraum der Autorinnen hinsichtlich ihrer Selbstrepräsentation einschränkten.

8. Résumé

Durch den Fokus auf die Kulturtechniken Lesen und Schreiben in der Analyse der Werke kann folgendes Fazit gezogen werden: Unterschiedlich ausgeprägte Lese- und Schreibgewohnheiten der Protagonistinnen bewegen sich zwischen der Anfälligkeit für hysterische Zuschreibungen und dem Ausbruch aus geschlechterspezifischen Stereotypen. Das Phänomen der Hysterie offenbart die Pathologisierung von Weiblichkeit in verschiedenen Diskursen des 19. Jahrhunderts, wobei Hysterisierung als Mechanismus fungiert, um Frauen, die sich gegen patriarchale Strukturen auflehnen, zu stigmatisieren. Hysterie entwickelt sich infolgedessen zur kulturellen Narration, die mit ihren Topoi und Tropen Eingang in Kunst und Literatur fand und weiblich konnotierte Stereotype festigt. Der Lektüremythos stellt ein daraus resultierendes Motiv dar, der die patriarchal verankerte Überwachungspraxis weiblicher Lese- und Schreibgewohnheit veranschaulicht. Er spielt selbst im Zeitraum der behandelten Werke von 1900 bis 1930 eine nicht zu unterschätzende Rolle und wird von den Autorinnen implizit oder explizit aufgegriffen. Laut dem Mythos führe exzessiver Literaturkonsum bei den Leserinnen zu Hysterie. Jedoch wird Hysterie nicht wie angenommen als Erkrankung weitergegeben, sondern die Literatur des männlich geprägten Literaturbetriebs bestätigt und formt die kulturelle Narration der Hysterie, die

³¹⁶ Fraisl/Hartwig 2001, S. 165.

pathologisierte Weiblichkeitsbilder immer wieder reproduziert. Die Krankheitszeichen, Zuschreibungen, Gesten und Posen, die sich in diese Repräsentationen einfügen, werden in der Arbeit als ‚hysterische‘ Zeichen begriffen. Tatsächlich werden hysterische Zeichen besonders bei jenen Hauptfiguren sichtbar, die wegen mangelnder intellektueller Förderung nur unkritisch Literatur rezipieren können und folglich stereotype Geschlechtervorstellungen verinnerlichen. Jene Protagonistinnen wiederum, die kritische Leserinnen darstellen, machen sich die Kulturtechnik des Schreibens in Form von Tagebuchschreiben oder durch die Realisierung literarischer Projekte zunutze. Zum einen dient das persönliche Schreiben als eine Methode der Psychohygiene; zum anderen eröffnet es einen Raum, in dem sich die Figuren eine Stimme verschaffen, unterschiedliche Selbstentwürfe austesten und aushandeln können. Reflexive Lese- und Schreibpraxen haben als Subversionsstrategie das Potential, dass gewisse Figuren diese fruchtbar machen, indem sie sich von hysterischen Zuschreibungen und Geschlechterstereotypen distanzieren und diese untergraben.

Damit kommen wir zu den in der Einleitung formulierten Thesen, die nun mit Blick auf die Erkenntnisse der Untersuchung verifiziert bzw. unter Umständen adaptiert werden sollen. Die erste These lautete: Weibliche Figuren, welche sich nicht oder nur mangelhaft selbst ausdrücken können, verstummen und der weibliche Körper wird zur Projektionsfläche für hysterische Zeichen. Sie erweist sich als plausibel, weil sich besonders bei Hartwigs Protagonistinnen hysterische Zeichen auf den Körper einschreiben, zumal sie aufgrund unterschiedlicher Ausdrucksdefizite auf die Sprache des Körpers fixiert sind. Nichtsdestotrotz bedeutet dies nicht zwangsläufig, dass die Figuren zunehmend verstummen, sondern theoretisch auch auf Basis von Lernerfahrungen eine Entwicklung in die entgegengesetzte Richtung machen können. So vollführt Runes Körper im Zuge ihres Spracherwerbs weniger hysterische Choreographien. Sie wird jedoch am Ende durch die Außenwelt zum Schweigen gebracht. Mithilfe der Beschäftigung mit Lektüre über den Ödipus-Komplex nimmt Agnes neue Perspektiven wahr und lernt Schritt für Schritt, ihren Widerstand sprachlich gegen den Vater zu artikulieren. Je weiter Sybils und Georges Krankheiten voranschreiten, desto deutlicher kann man bei ihnen hysterische Zeichen erkennen, die mit somatischen Symptomen verknüpft sind. Lederers Figuren gehen beide an ihren Leiden zugrunde, sodass sie letztlich ebenso verstummen.

Nun soll die zweite These ins Gedächtnis gerufen werden: Protagonistinnen, die sowohl weiblich als auch männlich codierte Verhaltensmuster aufweisen, lesen sowie schreiben reflexiv und können sich somit gegen Hysterie beweisen. Wie die These vorwegnimmt, kann man schlussfolgern, dass die Verzahnung von reflexiven Lese- und

Schreibgewohnheiten eine effiziente Strategie gegen hysterische Zuschreibungen darstellt. Renée und Claudine veranschaulichen, dass diese Methode mit dem Austesten unterschiedlicher Rollen, die binäre Geschlechterordnungen infrage stellen, einhergeht. Die These muss dennoch abgewandelt werden, weil sie sich als unpräzise offenbart. George veranschaulicht, dass ihr, obwohl sie in ihren Inszenierungen als literarische Figuren männlich codierte Verhaltensmuster auszutesten versucht, die Emanzipation von hysterischen Zuschreibungen nicht gelingt. Dementsprechend wird die zweite These modifiziert: Protagonistinnen, die sowohl weiblich und männlich codierte Verhaltensmuster aufweisen als auch kritische Leserinnen und Schreiberinnen darstellen, können sich gegen Hysterie beweisen. Dennoch wäre es zu kurz gegriffen, Lesen und Schreiben als einziges potentiell Abwehrmittel gegen Hysterie zu betrachten. Agnes' Widerstand gegen den Vater fruchtet nämlich erst ab dem Moment, als sie sich durch den Revolver, symbolischer Phallus, einen größeren Handlungsspielraum erkämpft.

Die dritte These bezieht sich auf die Schriftstellerinnen: Die Hauptfiguren zwischen Hysterie (vgl. These 1) und Emanzipation hysterisch induzierter Zeichen (vgl. These 2) spiegeln Krisen und literarische Selbstentwürfe der Autorinnen wider. Jedoch ist Vorsicht geboten, dass man die Protagonistinnen mit ihren Schöpferinnen nicht gleichsetzt. Für die These sprechen folgende Indizien: Colettes Hauptfiguren zeichnen sich durch ihr Aufbegehren gegen patriarchale Strukturen aus. Claudine trotzt Autoritäten und Renée bricht mit normativen Rollenerwartungen, indem sie sich als geschiedene Frau, Variété-Künstlerin und Schriftstellerin gesellschaftlich neu positioniert. Es scheint, dass Colette vor allem in der Gestaltung von Renée ihren eigenen Selbstentwurf als unabhängige Autorin antizipiert. Bei Hartwig lassen sich zwar wenig Verbindungen zwischen den Protagonistinnen der *Ekstasen* und der Autorin selbst herstellen, aber dürfte Hartwigs Blick auf gesellschaftlich ausgeschlossene Figuren einerseits Zentrum ihres literarischen Projekts zu sein; andererseits könnte die Marginalisierung, mit der sie als jüdische Autorin konfrontiert ist, ein Grund ihrer schriftstellerischen Krise sein. Gleiches könnte auch auf Lederer zutreffen. Sie wird wiederum auf den Typus der „Neuen Frau“ reduziert, weil ihre Figuren George und Sybil diesem Bild entsprechen. Dies erschwerte womöglich eine Neuorientierung des Selbstentwurfs der Autorin im Zuge des sich wandelnden Zeitgeistes. Letztlich ist es sowohl bei Lederer als auch bei Hartwig schwierig festzustellen, ob persönliche Krisen oder äußere Widerstände für ihre (weitgehende) Unsichtbarkeit im Literaturbetrieb bzw. im Kanon verantwortlich sind. An dieser Stelle soll erneut auf den bislang begrenzten Forschungsstand vor allem bezogen auf Joe Lederer, aber auch zum Teil hinsichtlich Mela Hartwig hingewiesen werden. Eine vertiefende Auseinandersetzung

mit Lederers Spätwerk oder Hartwigs intermedialer Praxis zwischen Literatur und bildender Kunst könnte für die Forschung weitere lohnenswerte Erkenntnisse bringen.

Betrachten wir abschließend die Arbeit auf einer übergeordneten Ebene, war das Ziel der Arbeit, den Blick auf eine weibliche Perspektive in literarischen Diskursen über Hysterie am Anfang des 20. Jahrhunderts zu richten. Darüber hinaus soll die Untersuchung veranschaulichen, wie eine Gesellschaft in einem spezifischen Epochenabschnitt mit psychischen Symptomen umgeht, wie psychische Leiden in einen umfassenden Deutungskontext gestellt und nicht zuletzt wie diese kulturell verarbeitet werden. Jedoch handelt es sich um einen begrenzten Einblick, der die Gesamtheit weiblicher Stimmen in literarischen Hysteriediskursen der Epoche nicht fassen kann, sondern exemplarisch hysterische ‚Spuren‘ bei ausgewählten Werken der Schriftstellerinnen Colette, Mela Hartwig und Joe Lederer verfolgte. In fortführenden Untersuchungen könnte es gewinnbringend sein, die Präsenz zeitgenössischer Hysteriediskurse im Zusammenhang mit Lektüremythen bei weiteren Autorinnen am Fin de Siècle und zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu erforschen und zu überprüfen, ob weitere Strategien sich als ein effizientes Mittel zur Abwehr von Hysterisierung erweisen. Darüber hinaus sollte das Phänomen der Hysterie nicht allein als Erscheinung einer vergangenen Epoche betrachtet werden. Hysterieepidemien rekurren im Laufe der Geschichte. Zwar werden psychopathologische Dispositionen in der Gegenwart in einem anderen medizinischen Rahmen interpretiert, aber sie spiegeln nichtsdestotrotz damals wie heute kollektive Verunsicherung und Ängste einer Gesellschaft wider. Wurde im 19. Jahrhundert die Diagnose Hysterie bei Frauen und um die Jahrhundertwende Neurasthenie bei Männern massenhaft gestellt, lassen sich diese heute mit frequenten Krankheitsbildern wie Erschöpfungsdepression, in der Alltagssprache besser unter Burnout bekannt, oder posttraumatische Belastungsstörung vergleichen. Es entstehen, wie Showalter betont, neue mutierende Formen von Hysterie, „die von den modernen Kommunikationsmitteln und allerlei Ängsten des Fin de Siècle multipliziert werden. Heutige Hysteriepatienten — weibliche und männliche — suchen die Ursachen ihrer psychischen Probleme in äußeren Quellen, in einem Virus, sexueller Belästigung, chemischer Kriegsführung, in [...] Verschwörungen“.³¹⁷ Folglich könnte man in der literaturwissenschaftlichen Forschung der Frage nachgehen, welche Narrative und Topoi sich in der Literatur aus aktuellen Hysterieerscheinungen entwickeln und welche Parallelen sowie Differenzen sich im Vergleich zum Motiv der Hysterie des hier behandelten Zeitraums feststellen lassen. Dies

³¹⁷ Showalter 1997, S. 13.

eröffnet ein weitläufiges Forschungsfeld, das natürlich auf einen gewissen Aspekt bzw. Blickwinkel eingegrenzt werden müsste. Hierbei könnte es aufschlussreich sein, Machtstrukturen der gegenwärtigen (medizinischen) Diskurse in der Literatur zu analysieren. Ein besonderes Augenmerk könnte man auf marginalisierte Autorstimmen bzw. auf Autorinnen und Autoren legen, die den von aktuellen Hysterieerscheinungen betroffenen, aber ausgegrenzten Figuren eine Stimme im Diskurs verschaffen. Ein mögliches Forschungsinteresse könnte die Suche und Analyse von zeitgenössischen Texten umfassen, welche die Frage in den Blick nehmen möchte, ob die Narration der Hysterie bei Frauen noch nachwirkt und die diskursive Wahrnehmung der Erschöpfungsdepression zum Beispiel nach wie vor mit traditionellen Rollenbildern und geschlechterspezifischen Stereotypen verknüpft ist. Colette, Mela Hartwig und Joe Lederer leisteten mit ihrer schriftstellerischen Arbeit einen Beitrag, Hysteriezuschreibungen infrage zu stellen, indem sie die weibliche Perspektive ins Zentrum rückten, sich gegen allmögliche Barrieren behaupteten und, um den Bogen zum Eingangsmotiv von Woolf zu spannen, die Freiheit ihres Geistes (*freedom of their mind*) verteidigten. Nach ihrem Vorbild könnte der Fokus in künftiger Forschung auf marginalisierte Perspektiven gelegt werden, mit dem Ziel zeitgenössische Hysteriephänomene zu dekonstruieren.

9. Bibliographie

Primärliteratur:

Colette: Claudine à Paris. Paris: Bibliothèque numérique romande 2025 [1901].
Colette: La Vagabonde. Paris: Librairie Générale Française 1990 [1910].
Colette: La Maison de Claudine. Salt Lake City: Project Gutenberg 2004 [1922].
Colette et Willy: Claudine à l'école. Paris: Albin Michel 2018 [1900].
Flaubert, Gustave: Madame Bovary. Paris: Livre de Poche 1999 [1857].
Hartwig, Mela: Bin ich ein überflüssiger Mensch? Graz/Wien: Droschl 2001 [1930].
Hartwig, Mela: Ekstasen. Novellen. Frankfurt a. M.: Ullstein 1992 [1928].
Lederer, Joe: Das Mädchen George. Hamburg: Igel 2008 [1928].
Lederer, Joe: Musik der Nacht. Berlin: Universitas 1930.

Übersetzungen:

Colette: Claudine erwacht. Übers. von Lida Winiewicz. Berlin: Knaur 1988.
Colette: La Vagabonde. Übers. von Grit Zoller und neu bearbeitet von Judith Petrus.
Berlin: ebersbach & simon 2021.
Colette: Claudines Elternhaus. Übers. von Elisabeth Edl. Wien: Zsonlay 2025.
Flaubert, Gustave: Madame Bovary. München: dtv 2017.

Verwendete Siglen:

V: La Vagabonde
CE: Claudine à l'école
H: Die Hexe
DV: Das Verbrechen
MG: Das Mädchen George
MN: Musik der Nacht

Sekundärliteratur:

Bergengruen, Maximilian/Müller-Wille Klaus/Pross, Caroline (Hg.): Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach 2010 (Reihe Literae Band 175).
Breuer, Josef und Sigmund Freud: Studien über Hysterie. Leipzig/Wien: Franz Deuticke 1895.
Bronfen, Elisabeth: Das verknotete Subjekt: Hysterie in der Moderne. Übers. von Nikolaus G. Schneider. Berlin: Volk & Welt 1998.
Campe, Rüdiger: Die Schreibszene. Schreiben. In: Gumbrecht, Hans Ulrich und Ludwig Pfeiffer (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 759–772.
Charcot, Jean-Martin: Leçons sur les maladies du système nerveux. Faites à la Salpêtrière. Recueillies et publ. par Bourneville. Tome 1. Paris: A. Delahaye 21875.

- Christiansen, Hope: Finding A Room of Her Own in Colette's *La Vagabonde*. In: *Dalhousie French Studies* Nr. 44 (1998), S. 81–96.
- Clark, Lauren Elaine: Usage of Books in Domestic Space in Colette's *La Maison de Claudine* and Other Writings. Diss. der University of Iowa 2010.
- Deißenberger, Barbara Maria: „Frauen und Literatur“ als literarisches Motiv. Von der *liaison dangereuse* zur Überwindung des Bovary-Syndroms [Flaubert - *Madame Bovary*, Colette - *Claudine*, Musil - *Diotima*, Sagan - *Nathalie*]. Wien: Praesens 2003.
- Delecour-Hennart, Audrey: De *Claudine à l'école* à *La Maison de Claudine*. Aux origines de la vocation de Colette. In: *Roman* 20–50 Nr. 61 (2016), S. 87–100.
- Dornblüth, Otto: *Die Psychoneurosen. Neurasthenie, Hysterie und Psychasthenie. Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte*. Berlin/Boston: De Gruyter 2021 [Leipzig: Veit & Comp. 1911].
- Fast, Evelyn: *Das Frauenbild in der Literatur der 1920er Jahre. Die „Neue Frau“ bei Irmgard Keun, Marieluise Fleißer und Mela Hartwig*. Hamburg: Diplomica 2015.
- Foucault, Michel: *Die Macht der Psychiatrie. Vorlesungen am Collège de France 1973–1974*. Übers. von Claudia Brede-Konersmann. Berlin: Suhrkamp 2015.
- Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen. Band 1*. Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988.
- Fraisse, Luc: Juste avant la „Recherche du temps perdu“. Proust et le „Jean-Christophe“ de Romain Rolland. In: *Romanische Forschungen* Nr. 116/4 (2004), S. 468–484.
- Francis, Claude und Fernande Gontier: *Colette. Biographie*. Übers. von Linda Gränz. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1998.
- Freud, Sigmund: *Bruchstück einer Hysterie-Analyse*. Berlin: Lunata 2021.
- Gellai, Szilvia: *Glass Scenographies. Notes on Spaces of One's Own*. Weimar: M Books 2023.
- Gisbertz, Anna-Katharina/Meineke, Eva/Neu-Wendel, Stephanie: *Creazione e (ri-)nascita del soggetto femminile. CoSMo*, Nr. 21 (2022), S. 73–88.
- Haberer, Anja: *Zeitbilder. Krankheit und Gesellschaft in Theodor Fontanes Romanen Cécile (1886) und Effi Briest (1894)*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2012 (Epistamata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 757).
- Hall, Murray G.: *Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Band 45*. Berlin/Boston: De Gruyter 1994.
- Heidegger, Gabriele: *Joe Lederer. Eine Monographie. Dipl.-Arb. der Universität Wien* 1998.
- Herndl, Diane Price: The Writing Cure. Charlotte Perkins Gilman, Anna O., and „Hysterical“ Writing. In: *NWSA Journal* 1, Nr. 1 (1988), S. 52–74.
- Kerekes, Amália: *Mehr oder Weininger. Eine Textoffensive aus Österreich, Ungarn*. Wien: Braumüller 2005.
- Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800–1900*. München: Fink 2003.
- Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung. Eine klinisch-forensische Studie*. Stuttgart: Enke 1894.

- Kristeva, Julia: De Claudine à Sido. Colette ou la chair du monde. In: Brunet, Alain/ Charles-Roux, Edmonde/Ducrey Guy (Hg.) [u.a.]: Notre Colette. Rennes: Presses universitaires de Rennes 2016, S. 39–49.
- Kronberger, Silvia: Die unerhörten Töchter. Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie. Innsbruck/ Wien [u.a.]: Studien-Verlag 2002.
- Kudryashova, Aleksandra: The Ecstasies of Mela Hartwig-Spira. Between Laughter and Terror. In: Shoults, Julie und Anke Finger (Hg.): Gender/Sexuality/Activism. Michigan: University of Michigan Press 2023, S. 285–208.
- Lakhardi, Sadi: Hypnose, hystérie, extase. De Charcot à Freud. In: Savoirs et clinique. Nr. 8(1) (2007), S. 201–209.
- Lickhardt, Maren: Joe Lederer und Irmgard Keun. Glück als Ästhetik der Oberfläche und Vergnügen bei der Lektüre. In: Gerck, Anja: Glück paradox. Moderne Literatur und Medienkultur — theoretisch gelesen. Bielefeld: transcript 2010, S. 153–182.
- Lindhoff, Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler 2003.
- Lindhoff, Lena: Dekonstruktive Hysterie oder Die Entrückung der ‚Frau‘ in die Texte der Männer. In: Bürger, Christa (Hg.): Literatur und Leben: Stationen weiblichen Schreibens im 20. Jahrhundert. Stuttgart [u.a.]: M & P für Wissenschaft und Forschung 1996, S. 164–193.
- Lindhoff, Lena: Zwischen Hysterie und Androgynie. (Post-)Feministische Perspektiven und weibliche Autorpositionen am Beispiel von Ingeborg Bachmann und Gertrude Stein. In: Becker, Sybille und Ute Gerhard (Hg.): Das Geschlecht der Zukunft. Frauenemanzipation und Geschlechtervielfalt. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer 2000, S. 93–118.
- Link-Heer, Ursula, Ursula, Hennigfeld/Hörner, Fernand (Hg.): Literarische Gendertheorie. Eros und Gesellschaft bei Proust und Colette. Bielefeld: transcript 2015.
- Lottman, Herbert: Colette. Eine Biographie. Wien: Zsolnay 1991.
- Meisenbichler, Gernot Gottlieb: Zwischen Autonomie und Abhängigkeit. Möglichkeiten und Grenzen der „Neuen Frau“ in ausgewählten Romanen Wiener Autorinnen der Ersten Republik, Diss. der Karl-Franzens Univ. Graz 2020.
- Mesch, Rachel: The Hysteric’s Revenge. French Women Writers at the Fin de Siècle. Nashville: Vanderbilt 2006.
- Messerli, Alfred und Roger Chartier (Hg.): Lesen und Schreiben in Europa. 1500–1900. Vergleichende Perspektiven [Tagung in Ascona, Monte Verità, von 11. bis 14. November 1996]. Basel: Schwabe 2000.
- Meyer, Katrin: Vom Aufstand der Hysterikerinnen und den Dispositiven der Unterwerfung. Zur Disziplinarmacht der Psychiatrie. In: Vogelmann, Frieder (Hg.): „Fragmente eines Willens zum Wissen“. Michel Foucaults Vorlesungen 1970–1984. Berlin: Metzler 2021, S. 71–86.
- Polt-Heinzl, Evelyne: Neun Porträts. Von der ersten Krimiautorin Österreichs bis zur ersten Satirikerin Deutschlands. Wien: Milena 2005.
- Radkau, Joachim: Die wilhelminische Ära als nervöses Zeitalter. Oder: Die Nerven als Netz zwischen Tempo- und Körpergeschichte. In: Geschichte und Gesellschaft 20, Nr. 2 (1994), S. 211–241.

- Sarasin, Philipp: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers. 1765–1914. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Schechner, Stephanie: A Delicate Balance. Becoming a Woman and a Writer in Colette's *Claudine à l'école* and *La Maison de Claudine*. In: *Dalhousie French Studies* Nr. 67 (2004), S. 75–87.
- Schaps, Regina: Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau. Frankfurt/New York: Campus 1992.
- Schlichter, Annette: Die Figur der verrückten Frau. Weiblicher Wahnsinn als Kategorie der feministischen Repräsentationskritik. Diss. der Univ. Berlin 2000.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse in Mela Hartwigs Novellen. In: *Modern Austrian Literature* 12, Nr. 3/4 (1979), S. 77–95.
- Schneider, Manfred: Hysterie als Gesamtkunstwerk. Aufstieg und Verfall einer Semiotik der Weiblichkeit. In: *Merkur* Nr. 39(9) (1985), S. 879–895.
- Sforzini, Arianna: Widerstehende und kämpfende Körper auf den Bühnen Michel Foucaults. In: Drews, Ann-Cathrin und Katharina D. Martin (Hg.): *Innen – Außen – Anders. Körper im Werk von Gilles Deleuze und Michel Foucault*. Bielefeld: transcript 2017, S. 321–344.
- Showalter, Elaine: *Hystorien. Hysterische Epidemien im Zeitalter der Medien*. Übers. von Anke Caroline Burger. Berlin: Berlin Verl. 1997.
- Showalter, Elaine: *The Female Malady. Women, Madness and English Culture. 1830–1980*. New York: Penguin Books 1985.
- Siegert, Bernhard: *Kulturtechniken. Rastern, filtern, zählen und andere Artikulationen des Realen*. Baden-Baden: Rombach Wissenschaft 2023.
- Simonet-Tenant, Françoise: De „La Vagabonde” à „La Naissance du jour”. Le déclin du romanesque dans l'oeuvre de Colette ? In: *Romanesques. Revue du Cercll*. Nr. 11 (2019), S. 147–159.
- Southworth, Helen: *Rooms of Their Own. How Colette Uses Physical and Textual Space to Question a Gendered Literary Tradition*. In: *Tulsa Studies in Women's Literature*, Nr. 20(2) (2001): S. 253–278.
- Stammberger, Birgit/Lipinski, Birte/Borck, Cornelius (Hg.): *Schwache Nerven, starke Texte. Thomas Mann, die bürgerliche Gesellschaft und der Neurasthenie-Diskurs*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2021.
- Vollmer, Hartmut: *Liebes(ver)lust. Existenzsuche und Beziehungen von Männern und Frauen in deutschsprachigen Romanen der zwanziger Jahre. Erzählte Krisen — Krisen des Erzählens*. Oldenburg: Igel-Verl. 1998.
- Vukadinovic, Vojin Saša und Marijke Box (Hg.): *Mela Hartwig*. München: edition text + kritik 2023.
- Woolf, Virginia: *A Room of One's Own*. Chicago: Prakash Books 2016.

Online-Quellen:

Bebel, August: Die Frau und der Sozialismus. Die Frau in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Stuttgart, Dietz 1879. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/bebel/frausoz/frau0041.html> [26.05.2025].

Freud, Sigmund: Zur Ätiologie der Hysterie. In: Kleine Schriften I. Wien: 1896. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/freud/kleine1/Kapitel3.html> [26.05.2025].

Lass, Magdalena: Art. Nieren. In: Bibelwissenschaft (2020). URL: <https://www.die-bibel.de/ressourcen/wibilex/altes-testament/nieren-> [13.06.2025].

Maupassant, Guy: Une femme. Paris: Gil Blas 1882. URL: [https://fr.wikisource.org/wiki/Une_femme_\(Maupassant\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Une_femme_(Maupassant)) [26.05.2025].