



**Berliner  
Wissenschaft-  
lerinnen  
stellen sich vor**

**Nr. 31**

**Gisa Hanusch**

**Kulturelle Muster  
weiblicher Kreativität und Selbstbeschränkung  
in den „Deutschen Stücken“ von  
Tankred Dorst und Ursula Ehler**

Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe  
„Berliner Wissenschaftlerinnen stellen sich vor“  
der Zentralenrichtung zur Förderung von Frauenstudien  
und Frauenforschung an der Freien Universität Berlin

*In der Reihe Berliner Wissenschaftlerinnen stellen sich vor*  
werden Vorträge publiziert, die an der Freien Universität gehalten wurden. Ziel ist es, ein Forum für die Diskussion von Forschungsergebnissen im fächerübergreifenden Bereich der Frauenforschung zu schaffen.

**Gisa Hanusch**

**Nr. 31**

**Kulturelle Muster weiblicher Kreativität und  
Selbstbeschränkung in den "Deutschen Stücken" von  
Tankred Dorst und Ursula Ehler**

Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe  
"Berliner Wissenschaftlerinnen stellen sich vor"  
der Zentraleinrichtung zur Förderung von Frauenstudien und  
Frauenforschung an der Freien Universität Berlin

7. Mai 1996

Herausgegeben von der  
Zentraleinrichtung zur Förderung von Frauenstudien  
und Frauenforschung  
an der Freien Universität Berlin  
Königin-Luise-Str. 34  
14195 Berlin

Redaktion: Dr. Ulla Bock  
Druck: Zentrale Universitätsdruckerei Berlin  
Auflage: 150  
Berlin 1996

ISSN 0936-2819

### **Kulturelle Muster weiblicher Kreativität und Selbstbeschränkung in den "Deutschen Stücken" von Tankred Dorst und Ursula Ehler<sup>1</sup>**

Die "Deutschen Stücke" zeigen - biographisch motiviert und vielfältig bei Dorst - individuelle Befreiungsversuche inmitten angstbesessener Konventionalität. Die - überwiegend - weiblichen Hauptfiguren sind Menschenkinder voll Elan und kritischem Weltverbesserungsgeist und doch geraten sie in weiblichkeitsfallen, das ist die These dieser Studie - daß es Männlichkeitsfallen unbestritten auch gibt, folgt aus der obigen These, die auf dem Ansatz der Geschlechtergeschichtsforschung aufbaut. In der Fokussierung auf die Viten weniger Figuren in einem kleinen thüringischen Dorf wollen Dorst/Ehler in sechs Stücken, die für diverse Medien zwischen 1975 und 1985 entstanden sind, eine deutsche Geschichte von den 20er Jahren an bis in die Gegenwart schreiben. Drei der Stücke werde ich im folgenden vorstellen.

Aussagen zur Hierarchie der Geschlechter sind in der abendländischen Kultur seit Plato und Paulus zwar ähnlich im Ergebnis, aber verschieden in den historisch bestimmten Begründungen. Der für diese Studie bedeutsame sozialphilosophische Horizont soll kurz skizziert werden. Die in der Neuzeit entwickelte Vorstellung einer 'weiblichen Sonderanthropologie'<sup>2</sup> arbeitet mit zwei Argumenten: Erstens sei die weibliche Unterlegenheit 'natürlich' - diese naturwissenschaftlich gefärbte These ist Resultat der sich entwickelnden Medizin um 1800 und ein Novum -, das führe zweitens auf moralischer Ebene dazu, daß sich die 'vernünftige' Frau in Anbetracht dieses Umstandes freiwillig unterordne. Der weibliche Part innerhalb der moderneren subordinationsistischen Mann-Frau-Relation zwischen 'vernünftigen Persönlichkeiten' wird treffend klug "Das schöne Eigentum"<sup>3</sup> genannt.

## 1. Dorothea Merz - Die "undefinierbare Frau"

In den "Buddenbrooks" warnt Konsul Buddenbrook seine heranwachsende Tochter Tony in einem Brief davor, ihren Vorstellungen und Gefühlen zu folgen: "Wir sind nicht lose, unabhängige und für sich bestehende Einzelwesen, sondern wie Glieder in einer Kette <...> und Du müßtest nicht meine Tochter sein, nicht die Enkelin Deines in Gott ruhenden Großvaters und überhaupt nicht ein würdiges Glied unserer Familie, wenn Du ernstlich im Sinne hättest, Du allein, mit Trotz und Flattersinn Deine eigenen, unordentlichen Pfade zu gehen."<sup>4</sup>

Tony Buddenbrook<sup>5</sup> ist eine Figur, die gebunden bleibt an väterlich gesetzte Maßstäbe und an eigene Wunschvorstellungen. Sie hat sich aus einem Amalgam von väterlicher Firma und persönlicher Würde eine Familienidealität aufgebaut, die nach der oben gezeigten Stillstellung ihres gefühlgeleiteten Ausbruchversuchs - eine Verbindung mit dem Medizinstudenten Morten Schwarzkopf aus der Familie eines für ihre Kreise gesellschaftlich unangemessenen Lotsenkommandeurs - alle weiteren Katastrophen unbeschadet überdauert. Die ideale Familie ist mit der realen Familie nur dem Namen nach identisch. Während die wirkliche Familie tatsächlich ausstirbt, hält Tony Buddenbrook unbeirrt an der Idee von ihrer Familie fest. Alle ihre Ideen "obliegen fast ausschließlich einer Beschäftigung, welche nach Schopenhauer das Komische hervorbringt: der Registrierung eines Gegenstandes unter einem ihm völlig ungemäßen Begriff. Hätte sie überhaupt keine Idee davon, was ihr und ihrer Familie zustößt, so wäre sie nur bedauerenswert. Sie ist komisch - und eine von Thomas Manns besten komischen Gestalten -, weil sie hoffnungslos ungemäße Ideen hat."<sup>6</sup> Sie wird als kleines Mädchen eingeführt mit einer eigenwilligen Theorie über Blitz und Donner, und ihr Vater "verteidigt die autonomen Rechte der kindlichen Phantasie".<sup>7</sup>

Diese Verbindung von Förderung der Phantasie und Forderung, bedingungslos den Geschäftsinteressen zu folgen, bildet den Kern der weiblichen Erziehung im Bürgertum. Tony kann, wie von Heller treffend gezeigt, als Narr, als "Parodie des Lebens", eines im Leeren wollenden Willens, unempfindlich gegen die Zweifelsucht der Erkenntnis<sup>8</sup> beschrieben werden; ihr frühliches Bild eines weiblichen Sozialcharakters unterschlägt jedoch die Befreiungsversuche und die damit verbundenen Verletzungen des eigenen lebendigen Fühlens durch die "sanfte Gewalt, mit der Tonys Eingliederung in das merkantile Familienbewußtsein der Buddenbrooks betrieben wird."<sup>9</sup> Die gegenwärtige Blindheit ist das Resultat grausamer Blendung.

Dorothea Merz, die zentrale Frauenfigur der *Deutschen Stille*, ist auch eine literarische Tochter aus gutem Haus. Das Titelbild der Erstausgabe von *Dorothea Merz* zeigt sie mit bedeckten Augen. Sie läßt sich blind von ihrem Mann führen; den Kopf hat sie eigenwillig erhoben, und darin lassen sich hinter der Hand, die die Augen bedeckt hält, eine Fülle von "ungemäßen" Ideen vermuten. Die spezifisch töchterlich-weiblich konnotierte Spannung zwischen Gefühl und Konvention, Phantasie und Gesellschaft, hat sich nach 1900 wenig verändert. Dorothea Merz verläßt zwar gerne ihre Herkunftsfamilie, um den Mann ihrer Wahl zu heiraten, sie geht aber nur mit väterlicher Erlaubnis, nachdem eine Auskunftei die Solvenz des zukünftigen Ehemanns bescheinigt hat. Ihre Aufgabe sieht sie nun darin, die neue Familienidee zu besetzen. Im Unterschied zur Epoche Tony Buddenbrooks fungieren die Vorväter nicht mehr als fraglose Garant einer Familienidentität, nachdem sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts das Konzept der romantischen Liebe mit der einzig persönlich legitimierten Partnerwahl durchgesetzt hat. Nun muß in jeder Generation auch die Familie neu gegründet werden. Aus den Ingredienzien Lektüre (Walden<sup>10</sup>, "Ein Leben in den Wäldern" (D 17)), Sentimentalität ("... in den Wäldern soll es meinetwegen sein, da bin ich am liebsten mit Rudolf", (D, 20)) und einer eigenwilligen Vorstellung von Menschenfreundlichkeit (gespeist aus den philanthropischen Neigungen (vgl. D, 26)) und

dem patriarchalischen Eigensinn (D, 22) des Schwiegervaters) kreiert Dorothea Merz das Fundament einer imaginären Familienidentität, die die Entzweiung in der Familie über die Krankheiten von Mann und Kind, den frühen Tod des Ehemannes, den Verlust der Fabrik, sogar den Verlust der Landschaft, "der Wälder", überdauert. Das Leben als Fabrikantengattin in einem Dorf unterscheidet sich zwar völlig von den Verhältnissen, die ihr Lieblingsdichter in den amerikanischen Wäldern schildert: Dort führte ein sozial engagierter Schriftsteller, der Autor Thoreau selbst, ein begrenztes gesellschaftskritisches Experiment durch, über ein Jahr. Einsamkeit und Blockhütte sind für Dorothea Merz Metaphern ihrer romantischen Sehnsucht, die die kultivierte thüringische Landschaft mit Wäldern und Feldern sowohl befriedigt als auch neu befördert. Sie liebt es, barfuß sogar übers Stoppelfeld zu gehen und kleine Wanderungen in die Umgebung zu machen, wo sie ihre schöne Villa von den angrenzenden Bergen aus anschauen kann.

Idee und Realität verhalten sich nun bei Dorothea Merz so ungemäß zueinander wie bei Tony Buddenbrook, so daß auch eine Art von 'komischer' Figur entsteht; die Dorst/Ehlersche Figur fasziniert jedoch weniger durch "die entwarfahnde Naivität ihres Selbstbewußtseins"<sup>11</sup>, sie irritiert vielmehr durch die bizarren Formen, die ihre forcierte Arglosigkeit annimmt, so daß eine tragisch-groteske Figur entsteht.<sup>12</sup>

In der Eingangsszene reist Dorothea Merz nach der Hochzeitsfeier bei ihrer Familie im Rheinland allein nach Grünitz am Wald, einem kleinen Dorf im Thüringer Wald, wo ihr Mann, Rudolf Merz, kurz vorher die Leitung der Maschinenfabrik von seinem Vater übernommen hat. Während der Zugfahrt läßt sie einen Schuh aus dem Abteilfenster fallen, oder wirft sie ihn absichtlich hinaus, als sie aus dem Fenster gelehnt den linken Schuh auszieht und am Riemen hin und her schaukeln läßt? (D, 13 f)

*Später hat sich Dorothea oft an diesen Moment erinnert: wie sie den Schuh hinauswarf, oder fallen ließ. Nein, sie hat ihn hinausgeworfen, in voller Absicht. Das hat ja seine Bedeutung, es bedeutet, hier will ich für immer bleiben, oder was bedeutet es? Weit hinaus, ja, aus purem Übermut, weil sie nun das Leben beginnen wollte, das sie sich vorstellte, das einfache, schöne Leben. (D, 14)*

Sie präsentiert häufig diese kleine Anekdote, in der sie sich auf die Darstellung einiger weniger Grundstrukturen eines idealisierten Selbstbildes beschränkt. Rudolf Merz weist auf den Unterschied von stilisierter Episode und realem Ereignis hin:

*- Du darfst es nicht so oft erzählen, du hast sonst nur noch deine hübsche Geschichte in Erinnerung und vergißt, wie es wirklich war. - Wie es war! Das erzähle ich ja gerade! Rudolf lachtelte. (D, 15).*

Dorothea beabsichtigt mit der Fixierung des bedeutsamen Ereignisses, an der Herstellung einer verbürgten Familienordnung mitzuwirken und sich darin einen bedeutenden Platz zu sichern; die Stillisierung zur "barfüßigen Braut" kann jedoch in der unübersichtlichen und erschreckenden Lebenswirklichkeit der Familienmitglieder keine verbindliche Ordnung stiften. Zum einen verbringt Dorothea Merz sich in einem Klischee, dem überindividuellen, festgefügtten Ausdruck "Die barfüßige Braut", zum anderen schafft sie sich durch die "hübsche Geschichte" ein stilisiertes Ausdrucksbild ihrer Gefühle. Beide Ausdrucksformen sind gekennzeichnet durch "Überhöhung oder Ästhetisierung des Vorgefundenen."<sup>13</sup> Entgegen ihrer Behauptung, aus "Übermut" ein Leben nach "eigenen Vorstellungen" beginnen zu wollen, betreibt sie in ihrem Verhalten die Stillisierung des vorgeblichen Ausbruchs. Indem sie ihre wirklichen Empfindungen durch vorgeprägte Stillisierungen entrealisiert, begibt sie sich der Möglichkeit, ihre Ausbruchsaffekte tatsächlich zu nutzen. Das Titelbild zeigt Dorothea, die sich die rechte Hand vor die Augen hält, geführt von Rudolf, der ihren linken Arm stützt, ihre linke Hand faßt seine linke Hand, die noch das Fernglas trägt. Sie hält

sich die Augen zu, macht sich blind, vertraut seiner Führung - und ihrer Imagination.

*- Ach, und da unten vor dem weißen Gartentor, da steht jemand, da steht ein Mann und der lachelt so ... das bist ja du!*

*Sie dreht sich nach ihm um und sieht ihn an. (D, 18)*

Entscheidend ist, daß Dorothea Merz sich selber blind macht, daß sie sich weigert, auf den Weg zu sehen, auf den Weg zu achten, so daß diese Szene zum Zeichen ihrer hilflosen Verstrickung in eigene Strategien wird.

Die gesellschaftliche Einführung von Dorothea Merz findet im Rahmen einer Einladung zum Abendessen anläßlich der Hauseinweihung der Jungvermählten statt. Der Text setzt ein mit einem Widmungsgedicht an das "edle Paar", in dem ein befreundeter Bildhauer, Theodor Wollschedel, den Gastgeber mit den Wendungen "Ritter", "unser junger Held" und "ein holdes Weib, gar elfenschön" (D, 32) Glück im neuen Haus wünscht. Während alle Anwesenden das Gedicht "mäßig komisch" (D, 32) finden, erweist sich die angesprochene junge Hausherrin als widerspenstig gegenüber der Bezeichnung 'Weib':

*In Gedichten kommt immer das Wort "Weib" vor, und da hört man es auch ganz gerne. Wenn mich aber jemand als Weib ansprache, ... das ist doch ein schußliches Wort! (D, 32)*

Auf eine komische, gleichwohl konventionelle Huldigungsgeste antwortet die Geehrte mit existentieller Betroffenheit. Die in der Wendung "holdes Weib" versteckte soziale Abwertung versetzt sie in Aufruhr, der im Gedicht unspezifisch-altertümlich verwandte Ausdruck trifft in ihre diffuse Erfahrung von Verachtung qua Geschlecht, der sie sich persönlich widersetzt. Das antiquierte Wort 'hold' hat etymologiehistorisch im Verhältnis zwischen Lehns Herrn und Gefolgschaft einerseits die Bedeutung von 'herablassend, gnädig' und andererseits die von 'treu, ergeben'. Der sprachliche Verweis auf ehemals wechselseitig anerkannte

Funktionen von Schutz und Huldigung wird von Dorothea Merz nicht in seiner ironischer Brechung aufgenommen.

Eine weitere Dimension der Widerspenstigkeit wird sichtbar in einer späteren Interaktion zwischen Dorothea Merz und Theodor Wollschedel, wo ein zentrale Aspekt der Figur Dorothea Merz, ihre Sehnsucht nach Unversehrtheit, erstmals thematisiert wird. Als das Tischgespräch Zerörungsexzesse, die im ersten Weltkrieg stattfanden, behandelt, entdeckt der Bildhauer eine zerbrochene Porzellanfigur. Das Döschchen, ein Geschenk einer Pensionatsfreundin Dorotheas, symbolisiert Dorotheas Wunsch nach Unversehrtheit und Verletzungs- und Wiedergutmachungsphantasien über das weibliche Geschlecht. Als Rudolf im Gespräch auf den zerstörerischen Intentionen deutscher Soldaten beharrt, was Dorothea sich nicht "vorstellen" (D, 35) kann, wird ihre Not sogleich gewendet: es geschieht Heilung, die Reparatur des Döschens durch den Kirt, den der Professor bei sich trägt. Die Vaterfigur repariert, heilt die zerbrochene Figur, stellt die moralisch-politische 'Unschuld' wieder her. Dorothea Merzens Vorstellung von Reparaturbedürftigkeit verbindet sie mit dem Geschöpf Pygmalions, der mythischen Galatea, einer "Frau, die glaubt, daß sie eine Reparatur nötig habe.<...> Die Galatea aus Fleisch und Blut liefert sich mit Körper, Seele und Geist an Pygmalion aus und gestattet ihm, ihr unvollkommenes Selbst zu seinem Bild von der perfekten Frau umzuformen."<sup>14</sup>

Das 'holdes Weib' des 'edlen Ritters' war das Thema des Tischgesprächs. Die mit Rittertum und seiner modernen Form des Soldatentums verbundenen destruktiven Kräfte in der gesellschaftlichen Realität verleugnet Dorothea Merz ebenso, wie sie die wie die sozialen und körperlich-naturwissenschaftlichen Konnotationen des Wortes 'Weibs' abwehrt. Durch diese Strategien des Verleugerns und Ausweichens verhindert sie ihren Aufruhr in den realen neuen Lebensbereich. Sie ist beständig damit beschäftigt, einen Schleier oder Filter vor die Wirklichkeit zu legen.

Die Wirwe Dorothea Merz wird in einer winzigen Szene im Gespräch mit ihrer Schwester, Ida Wienkötter, charakterisiert:

## ZWEI SCHWESTERN

*Frau Wienkötter:*

*Das ist alles selbstverschuldet.*

*Dorothea:*

*- Was heißt verschuldet!*

*Frau Wienkötter:*

*- Verschuldet heißt verschuldet.*

*Dorothea:*

*- Was soll ich denn verschuldet haben!*

*Frau Wienkötter:*

*- Das weißt du doch wohl selbst am besten. (D, 212)*

Die Schwester Ida Wienkötter ist die Verkörperung des bourgeois Kleingeistes mit materiell-begrenzter Perspektive und emotionaler Kosten-Nutzen-Rechnung. Ihrer Art entsprechend macht sie nach gewissenhafter Buchhaltung des Lebens der Schwester Bilanz: Alle Schuld ist auf Dorotheas Seite.

Was berührt in der Szene, ist jedoch die Hermetik des Gesprächs, die ungeheure Energie, die auf die Geschlossenheit des Austauschs verwandt wird. Konstatierung von Schuld und Leugnung von Schuld treffen mit Vehemenz aufeinander und neutralisieren sich auf diese Weise. Es gibt keine Entwicklung, sondern nur lineare Wiederholung, eine ewige Wiederkehr des Immergleichen. An die Familienarbeit-Perspektive anschließend entstehen Bilder vom alltäglichen Einerlei der notwendig gleichbleibenden Hausarbeit weiblicher Protagonistinnen, deren Immanenztendenzen Simone de Beauvoir<sup>15</sup> nachdrücklich formuliert hat. Daneben aber tritt der Eindruck einer verweirgerten Bewegung ins Offene. Statt des Motivs des entspannten 'natürlichen' Kreislaufs als Ausdruck ruhiger zyklischer Abläufe im häuslichen Lebensbereich der Frau erscheint eine spannungsreiche Figuration von Zick-Zack-Linien; Dorotheas Ausdrucksweise wirkt hektisch und unruhig, auch fähig, wie von einer un-freien Person.

Das Bild entspricht einer Frau, die große "Anstrengungen zur Erhaltung einer 'unglaublichen Diskretion über sich selbst'"<sup>16</sup> unternimmt. Diese Diskretion hinsichtlich ihrer Selbsterkenntnis

basiert auf starker Vitalität, auf Überlebensinstinkten oder "Elastizität"<sup>17</sup>. Zu dem eher ungewöhnlichen Ehlerschen Wort Elastizität gibt es in der Frauenliteratur der Weimarer Zeit einen interessanten Hinweis: Die Elastizität eines Edelmetalls, die auf der besonderen Verbindung von Abwehrstärke und Aufnahme-fähigkeit beruht, gilt als Zeichen weiblicher Kraft.<sup>18</sup> 'Elastizität' beschreibt bildlich die sozialverträgliche alltagskreative Geschmeidigkeit dieses Weiblichkeitstypus, der der Ausdruck 'Labilität' als Hinweis auf sozial belastende Anfälligkeiten gegenübersteht.

Im Frauen-Muster der "Richtigen"<sup>19</sup> charakterisiert Alice Rühle-Gerstel 1932 den zentralen Aspekt des Frauentypus der Dorothea Merz, die "äußerst prosaische und rationale Zwangsläufigkeit im weiblichen Dasein, deren Überzeugungskraft keiner mystischen Ersatzwelt bedarf, sondern darin besteht, daß sie funktioniert: den Konformismus."<sup>20</sup> Dieser Typus ist gekennzeichnet durch die Verbindung von "Selbstlosigkeit" (D, 148) und Familienegoismus, von Konformismus und Flucht in die Idylle. "Damit hat Alice Rühle-Gerstel ein Grundmuster funktionierender Normalität getroffen, das auch unter dem Nationalsozialismus den Zusammenhalt des Systems garantierte."<sup>21</sup>

*Dorothea Merz* ist die 'vernünftige' Frau, die die Unterwerfung unter männlich-väterliche Gesetzmäßigkeiten durch eigenes ideologisiertes Zutun stabilisiert. Entgegen dem objektiven Bild der 'Richtigen' sieht sie und erlebt sie sich jedoch als eine Figur, die allen Widersprüchen trotz und an ihren 'unbestimmten' Werten festhält. Dorotheas 'Wesen' wird im Roman, "IM EINVERSTÄNDNIS" (D 133), als 'Unbestimmtheit' und unbestimmte Selbstgewiltheit beschrieben. In der spezifischen Verbindung von idealisierender Überhöhungsbereitschaft, Erfahrungsverweigerung und mangelnder Welt- wie Selbstreflexion repräsentiert Dorothea Merz den modernen Weiblichkeitstypus der 'unbestimmten Frau', der im Kontext der eingeführten Terminologie - 'Femme fatale', 'Femme fragile', 'Femme virginale'<sup>22</sup>, u.a. - 'Femme indéfinie' genannt wird. Die vorgebliche Unbestimmtheit präsentiert sich zum einen als Wunsch nach Bestim-

mung durch andere, vorrangig den Ehemann, und zum anderen als Form von Unabhängigkeit, als nie vollständig zu erreichende Bestimmtheit und somit als 'Unbestimmbarkeit'.<sup>23</sup> Mit der Struktur der Selbstidealisierung, die die weiblichen Anteile der Selbststilisierung und Selbstinszenierung innerhalb des Geschlechterdiskurses akzentuiert, enthüllen Dorst/Ehler eine der subtilsten und wirksamsten Formen der Selbstbehinderung von Frauen: ihre Strategie, der Fülle der Erfahrungen nicht zu begegnen.

## 2. Klaras Mutter - Die "Gebildete, nonkonformistische Frau"

Beide Frauenfiguren, "Klara" Falk und ihre "Mutter" Anna Falk, sind schon bekannt aus dem fragmentarischen Roman *Dorothea Merz*, wo sie als Freundin der Protagonistin, Klara Falk, und Gegenspielerin, Anna Falk, auftreten. Indem Anna Falk mit ihrer Tochter Klara Ansätze der Lebensreformbewegung praktisch umsetzt, erhält sie in den *Deutschen Stücken* die narrativ-dramaturgische Funktion, die bildungsbürgerlich vom einfachen Leben schwärmende Dorothea Merz zu "denunzieren".<sup>24</sup> Im Unterschied zur privat begrenzten Idealvorstellung von Dorothea Merz bedeutet die Falksche Zielpjektion 'Gemeinschaft' paradigmatische Orte für Gruppen gesinnungsmäßig verbundener Menschen.

Frau Falk ist im größten Haus des Dorfes aufgewachsen und hat es als Erbinrichte auch übernommen. Als junges Dienstmädchen in eine lebensreformistische Familie am Bodensee verschlagen, nimmt sie die Gelegenheit wahr, sich zur Handarbeitslehrerin auszubilden. Ins Bild vom einfachen Leben, das Anna Falk aufgrund ihrer lebensreformistischen Kenntnisse und Kontakte entwirft, gehen die entwickelten Humanitätsideale des Sozialismus ein. Nun bewohnt sie das großes Anwesen ihres verstorbenen Onkels und besitzt noch ein "Grundstück draußen" (K, 233), so daß ihre materiellen Verhältnisse als sicher und sie und ihre Tochter Klara, die als junge Lehrerin in der Dorfschule ar-

beitet, innerhalb ihres Umfeldes als privilegiert gelten können. Aus weltanschaulichen und finanziellen Gründen gibt Anna Falk Strickstunden für die Mädchen des Dorfes und der Umgebung.

Anna Falk verkörpert in ihrer lebensreformistischen Lebensweise als gebildete Nonkonformistin ein Bild "der Rebellion gegen die klassischen Imaginationen des Weiblichen, die positiv besetzten Bilder von der Jungfrau und Mutter sowie das negativ belastete der Hure. Es markiert eine Befreiung aus einem marginalen, bloß gefühlseitigen Dasein, dem kein öffentlich relevanter Handlungsspielraum zukommt."<sup>25</sup> Anna gerät aber als Rebellin unter das Hurenverdikt, der befreiende Aufbruch wird stillgestellt. Sie kann in der Erzählung nur in einem Bereich in ihrer Selbstgewißheit getroffen werden, in dem äußerer und innerer Bevormundung ausgesetzten Bereich weiblicher Sexualität. In der 'freien Liebe' mit Kupka, einem jungen Mann aus Polen, den Anna Falk auf einem Treffen der Lebensreformer als Gitarrenspieler kennengelernt hat, finden die Nachbarn den längst gesuchten Angriffspunkt gegenüber der irritierend anderen Figur. Dorst/Ehler zeigen, daß sich die manifeste Aggression der Dorfbevölkerung aus unterschiedlichen Quellen speist: Die Angehörigen der sozial niedrigen und instabilen Heimarbeiterschicht erleben die Falks als Frauen, die sich unerklärlicherweise Freiheiten herausnehmen, und warten unverhüllt auf Gelegenheiten, selbst erfahrene Verachtung an diese weiterzugeben, während die etablierten Gruppen eher ordnungspolitischen Normierungswünschen nachgeben.

Anläßlich offener Repressalien während ihrer Unterrichtsstunden wird der Nonkonformistin Anna Falk deutlich, daß ihr Perspektiven und Kraft fehlen, sich der gefährlichen politischen Entwicklung im vöfaschistischen Deutschland zu widersetzen oder auszuwandern. Historisch konkret werden in Klara Falk, Herbert Kupka und Anna Falk drei bekannte Verhaltensvarianten beim Übergang zum Nationalsozialismus dargestellt: Anpassung (Klara wechselt über in die 'Normalität' der Zeit), Exil (Kupka wandert aus nach Amerika) oder Freitod (der Weg, der Anna bleibt).



Anna Falks Resignation wird im Stück in eine kulturelle Dimension gestellt, die auf einen christlich geprägten Zusammenhang von Sexualität und moralischer Schuld, entsprechend religiöser Vorstellung Sünde genannt, verweist: "das Matratzenzimmer war <...> ein Raum, der für die Falk, wenn sie es sich auch nicht eingestand, mit Sünde und Schuld belastet war". (K, 282) Das christlich beeinflusste Weiblichkeitsmuster liegt auch dem Spotvers: "Rode Haar und Sommersprossen/sind des Deufels Volksgenossen" (K, 280) zugrunde, den die Dorfkindeinem sexuell geschändeten Mädchen in litaneiartiger Wiederholung nachrufen. Die im Fränkisch/Thüringischen als 'Schlampe' titulierte Figur der Hexe wird hier evoziert, mit den Kennzeichen 'rotes Haar', 'Sommersprossen', 'soziale Randständigkeit' und 'sexuelle Freizügigkeit', die als Buhlschaft mit dem Teufel den zentralen Topos der Hexenverfolgung bildet. Die Figur Anna wird vermittelt über drei Stufen in den Zusammenhang der Teufelsbuhlschaft gebracht: Ein Lehrerkollege demütigt die Tochter Klara Falk, indem er den Schulkindern abgelesenes Gerede über das Liebespaar Anna Falk und Herbert Kupka auf dem Schulhof öffentlich macht: "Der sucht des Deufelshaar?" (K, 263)

Die Aufbruchswünsche der Tochter Klara gehen nicht ins Weite, sondern ins Enge. Wenn Klara den unausgesprochenen Vertrag, die gemeinsame lebensreformerische Überzeugung, durch ihr Verhalten kündigt, durch ihre "ungültige" politische Stimmabgabe (K, 293) öffentlich für nichtig erklärt, ist Anna Falks Lebenshoffnung zerstört. Der Aufbruch der Tochter in die Normalität stellt den Aufbruch der Mutter still.

- *Und das nächste Mal wähle ich wie die andern wählen.*
- *Die andern! Die andern! Was gehen ins denn die andern an! Wer sind denn die andern! schrie die Falk außer sich. (K, 293)*

Klaras Geschichte zeigt, "daß der Wunsch, wie alle zu sein, den exotischen Reiz des Andersseins weit übertreffen kann, vor al-

lem, wenn für dieses Anderssein ein so unmenschlicher Preis bezahlt werden muß."26 Klara, die als junge Lehrerin massiver sozialer Verachtung ausgesetzt ist, sucht die schützende Konformität.

*Nach der Schule ließ sie die Kinder, die mit ihr gehen und die Mappe tragen wollten, stehen, sie rannte nach Hause, hinauf in das Schlafzimmer, riß das Leintuch von ihrer Matratze, nahm Plumeau und Kopfkissen und trug es hinüber in ihr Zimmer. Die Mutter hörte sie rumoren, kam dazu, Klara ging ohne Blicke an ihr vorbei durch den Tanzsaal. (K, 263)*

Anna Falk "hatte sich eingeredet" (K, 263), sie könne der 'Sache mit Kupka' durch Stillschweigen eine Art Beiläufigkeit geben, so daß das vorgebliche Zentrum ihres Lebens, die Gemeinsamkeit mit Klara, unberührt bliebe.

*Klara schlug die Tür hinter sich zu, die Mutter stand im Saal und drehte sich herum, zweimal drehte sie sich herum, wollte ihr nachgehen und nicht nachgehen. Und Klara setzte sich in ihrem Zimmer auf das hohe Sofa, hielt das dicke Plumeau umklammert und bewegte sich nicht. Das hatte sie nun getan. Eine halbe Stunde saß sie so, dann weinte sie. (K, 264)*

Für die Frau, die bislang treffend durch die Aussage: "Aber Klara wehrte sich nicht" (D, 59) gekennzeichnet war, gilt nun: und sie wehrt sich doch! Sie hat widerständig gehandelt: "Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht"27 ist sie nach dem Abschlüteln der elterlichen Autorität. Nur ist ihre Motivation nicht die der Kleinsichen Figur der Marquise von O..., "sich mit Stolz gegen die Anfälle der Welt zu rüsten"28, sondern im Gegenteil die, den 'Anfällen der Welt' nachzugeben.

Anna Falk verschwindet aus dem Dorf, ohne Aufsehen zu machen, doch das ist nicht das Ende: Sie wird dem Publikum der *Deutschen Stücke* noch zweimal vorgeführt, wie sie als totes schwarzes Bündel durchs Dorf treibt.29 Den Menschen im Dorf

zeigt sie sich in erbärmlichem Zustand: "Ezd issa durchn ganzn Ort geschwomma und hod sich überall noch amol gezeichd." (K, 302 + D, 200), unwürdig, "Ein so unwürdiger Tod" (D, 203) Rattenfütter, "Noja die Ratzn" (K, 302 + D, 200), und die Grünitzer rufen: "Des hodsa jezđ davoo" (K, 302 + D, 200), recht geschieht ihr. Keine Trauer wird ihr entgegengebracht, weder von den Dörflern noch von der Tochter. Die Szene wirkt, verstärkt durch die Wiederholung in zwei der sechs *Deutschen Stücke*, wie ein merkwürdiges Ritual. In dem als ungewöhnlicher Empfangszug, "Sie rannten durch das Dorf und schrien: Die ald Falk! Die ald Falk lisch im Wasser!" (K, 299 + D, 199), gestalteten Versuch, der Leiche im Fluß habhaft zu werden, werden Verbindungen zur Verspottungsszene Jesus vor Pilatus erkennbar, die unter der Bezeichnung *Ecce homo*<sup>30</sup> seit dem Spätmittelalter als Teil der malerischen Passionsprogramme im christlichen Umfeld große Verbreitung findet. Der erbarmungswürdigen Anna Falk wird das peinigende Volk gegenübergestellt. Anna Falk wird im Zusammenhang mit dem oben genannten Teufelmotiv, das explizit christliche Traditionen aufnimmt, mit Hilfe des *Ecce-homo*-Motiv zum Sinnbild des unschuldig mißhandelten, leidenden Menschen.

*Anna Falk* widerspricht der Subordinationsthese mit Worten und Taten. Als Nachfolgerin des Kulturtypus der 'Gelehrten'<sup>31</sup> aus der Anfangsperiode der Aufklärung vertritt sie in der Weimarer Zeit utopisch-moralische Überzeugungen der Lebensreformbewegung. Ihr erster Aufbruch in die abstrakte Vorstellungswelt einer Gemeinschaft 'freier Menschen' kommt inmitten dörflicher Zwänge im utopischen Mutter-Tochter-Idyll zum realativen Stillstand. Ein zweiter konkreter Aufbruch in eine 'paradiesische' Siedlungshütte scheitert zum einen aufgrund der Geschlechterfolge, der naturgegebenen Trennungsgeschichte von Mutter und Tochter, und zum anderen aufgrund gesellschaftlicher Verleumdung und Verfolgung von Anna Falk als Frau, deren Engagement für eine soziale Reformbewegung, die die Praxis 'freier Liebe' einschließt, in der vorfaschistischen Phase der Weimarer Republik nicht geduldet wird.

### 3. Elsa Bergk - Die "unverstandene Frau"

Das Theaterstück *Die Villa* spielt an einem Wintertag des Jahres 1948 in einer Villa in Thüringen nahe der Zonengrenze. Die thüringisch-oberfränkische Grenze, die Grenze zwischen den beiden entstehenden deutschen Nachkriegsstaaten, ist das Kennzeichen des Schauplatzes. Vorbereitungen für die Geburtstagsfeier der Hauptfigur Elsa Bergk, der ehemaligen Herrin der Villa, bilden das Zentrum der Handlung. Sie ist die junge Frau des durch einen Betriebsprüfer der Industrie- und Handelskammer Weimar von Enteignung bedrohten Unternehmers Kurt Bergk, in dessen Villa mehrere Flüchtlinge einquartiert sind.

'Salon' wird die Halle der Villa, der zentrale Handlungsort des Stücks, genannt, (V, 448, 450) in Anknüpfung an die Tradition des bürgerlich-liberalen 'offenen Hauses'. In Ergänzung der Pflege des geradezu geheiligten Privatbereichs des bürgerlichen Hauses übernehmen die etablierten Familien in ihren Privaträumen eine Art von öffentlicher, geselliger Aufgabe.<sup>32</sup> Tilmann Merz beschreibt mit Elsa Bergks Anziehungskraft auf andere, "Es sind doch immer alle wegen dir in das Haus gekommen" (V, 382), die in der Frühromantik entstandene und idealisierte Realität 'Frau', den weiblichen Sozialcharakter des Bürgertums.<sup>33</sup> In "Lucinde", der Titelfigur des gleichnamigen Romanfragments, stellt Friedrich Schlegel diesen sozialhistorisch wirksamen Typus dar: Der Mann Julius zieht mancherlei Menschen an, gewährt ihnen Zutritt zu seinem Haus: "Julius sprach seltener mit ihnen, aber Lucinde wußte sie gut zu unterhalten."<sup>34</sup>

Psychohistorische Voraussetzung einer solch gefälligen weiblichen Rolle ist Disponibilität. Disponibilität kann eine Fülle von produktiven Bedeutungen umfassen, die den Konnotationen von Empfindlichkeit, Gestimmtheit und Verfügbarkeit entsprechen. Im Zusammenhang mit einschränkenden Weiblichkeitszuschreibungen ist Disponibilität jedoch seit Rousseau ein sowohl naturhaft gesetztes, als auch qua Erziehung herzustellen-

des, als auch glanzvoll verklärtes<sup>35</sup> Bedürfnis des Mädchens, des weiblichen Menschen. Unbedingte Verfügbarkeit bedingt eine Verunsicherung im Innersten. Ein solches weibliches Idealbild verfügt demzufolge über keine eigene Entschlußkraft.<sup>36</sup> Als Elisa von der Faszination des Kurt Bergk erfaßt wird, heiratet sie ihn:

*ELSA Mir wurde ganz schwindlig, wenn ich ihn draben vor der Schule stehen sah, wenn er da wartete um mich abzuholen in seiner Luftwaffenuniform. <...> Und er erzählte von Nachtflügen. - Alle Mädchen in der Klasse haben mich beneidet. (V, 382f.)*

Wenn eine ein Schwindel erfaßt, fällt sie als extremste Form in Ohnmacht, verliert sie das Bewußtsein; in milderer Form hat sie nur Schwindelgefühle. Alles dreht sich, die gewohnten Ordnungskategorien geraten in Bewegung, wirbeln durcheinander. Mit den veränderten Wahrnehmungsmustern schwindet die Bedeutung der objektiven Realität zugunsten eines subjektiven Empfindungsstaumels, eines Mitgerissenseins, einer Entgrenzungserfahrung. Das von Kindern geliebte Karussell-Fahren kann im Bild einer Reise im kleinsten Kreise die Merkmale von Bewegung und Stillstand veranschaulichen. Elsas prinzipielle Anfälligkeit für Entgrenzungserfahrungen wird auch in einem vertraulichen Gespräch mit ihrem jugendlichen Wunsch-Geliebten Heinrich deutlich:

*ELSA Ich finde es wunderbar, wenn Menschen irgendwohin gehen und etwas Neues anfangen.  
HENNRICH Wohin denn?  
ELSA Aus ihrem Leben einfach fortgehen. (V, 415f.)*

Eines nachts will Elisa Bergk sich dann tatsächlich "mit dem Globus" (V, 417), den sie vom Schreibtisch des Ehemanns genommen hat, auf und davon machen, - dem Globus, der den ganzen Erdball und zugleich die Orientierung darauf repräsentiert: ein schwindelerregendes Weltkarussell als Symbol für ihre weltumfassende Sehnsucht. Sie will eine Weltreise antreten mit einer Zufallsbekanntschaft, einem Flüchtenden, der in der Dun-

kelheit vor der Volkspolizei Unterschlupf in der Villa sucht und bald unerkannt verschwindet. Sie bleibt jedoch als 'Sitzengelassene' zurück: "Da blieb ich auf dem Schemel neben dem Waschkessel sitzen, saß da zwischen den Zinkwannen die ganze Nacht, mit meinem Rucksack und mit dem Globus." (V, 417)

Zuerst versetzt aber Kurt Bergk das Schulmädchen Elisa in diesen Taumel. Er ist, es handelt sich um die ersten Kriegsjahre, als Soldat ein Held, einer, auf den sie stolz sein kann, um den sie beneidet wird, und er ist in der Luftwaffenuniform ein besonderer Held, dem als gefährdetem Aufklärer oder gefährlichem Bomber außerordentliche kollektive Bewunderung zuteil wird. Sie befindet sich in Übereinstimmung mit den gesellschaftlichen Wertmaßstäben, sie entspricht dem weiblichen Stereotyp perfekt. Daß in dem Ausdruck 'Schwindel' auch die Konnotation falsche Vorstellung, oder, um es umgangssprachlich zu sagen, 'Alles Lüge' mitschlingt, hat sich für Elisa Bergk in der Situation 1948 in Thüringen längst bitter bewahrheitet. Die gründliche Zerstörung der kollektiven Bewunderungsstereotypen des Nationalsozialismus, denen sie verfallen ist, ist Teil ihres persönlichen Dilemmas.

Elisa Bergks disponible 'Kunst der Geselligkeit' wird im Stück eingefordert, eingesetzt und zur Karikatur verwandelt durch die ungeschickten Bemühungen des Fabrikanten Bergk, mit allen Mitteln den Betriebsprüfer zu beeinflussen, von einer Enteignung abzusehen. Vor dem Krieg sind alle wegen der liebenswürdig eleganten Dame des Hauses gekommen, bildete weibliche Attraktivität und Gunst den legitimen Kristallisationspunkt für Gäste mit unterschiedlichsten Absichten und Neigungen (V, 382). "Zu uns sind die Leute immer gern gekommen, wir haben immer ein offenes Haus gehabt" (V, 412), betont der Hausherr gegenüber den Sympathisanten des neuen sozialistischen Staats, die "die Gründe, warum die einzelnen Leute ins Haus kommen" (V, S. 412) kennen wollen, weil sie die Besucher antisozialistischer Interessen verdächtigen. Kurt Bergk erwartet, daß seine Frau den Betriebsprüfer Weiss "nur richtig behandeln"

wird (V, 382), wie sie es bei russischen Offizieren geschafft hat, besonders beim Oberst Trofinov:

*KURT Im Winter so a dimmes Seidenkleid ... Da hat sich schon der Oberst Trofiniv drüber amüsiert ... Der war ja ein paarmal bei uns. Von dem hat sie auch a weng russisch gelernt. Gell, Elsa?*

*ELSA lacht Doch nur ein paar Worte ... einen Abzählvers.*

*KURT Sags nur!*

*ELSA Gori gori jasmu*

*cioby nie pogasio*

*vaz dwa tri*

*KURT ahmt russischen Akzent nach*

*"Brenne brenne klar*

*daß nicht Licht ausgeht... "*

*Das sagen die Kinder in Rußland, hat er uns erzählt...*

*hat uns so manches erzählt aus seiner Kindheit, gell*

*Elsa?*

*ELSA Ja. (V, S. 386)*

Diese peinliche Demonstration der Sprachbegabung seiner Frau, die an eine Papageiendressur erinnert, entlarvt grotesk die Entwicklung, die die konventionelle Rollenzuweisung der Geschlechter genommen hat: Der töricht auftrumpfende Mann verlangt von seiner Frau, alberne Kunststückchen vorzuführen, und sie erfüllt seine Forderung, obwohl diese Vorführungen obsolet geworden sind. Frau Bergk entledigt sich der Aufgabe, die das weibliche Ideal in den geselligen Zirkeln zu erfüllen hat, die bürgerlichen Konventionen sind zur Farce verkommen in diesen Umbruchzeiten, die Hausherrin verschwindet: "Elsa geht die Treppe hinauf." (V, 440)

Als später eine improvisierte Theateraufführung im Salon stattfindet, nutzt der Schauspieler Herzog die desolade Situation sogleich für eigene künstlerische und persönlich-erotische Passionen:

*HERZOG kommt mit einem Textbuch "Rameaus Nefte" zurück Ich spiele einen Heuchler ... einen Parasiten, der sich in die Gesellschaft einschmeichelt. Ein geniales Schwein, ein Genie der Anpassung. Verstehen Sie?*

*ROBERT Ja, ich verstehe. (V, 441)*

Der aus dem Tritt geratene Schauspieler unterhält sich mit dem zukünftigen sozialistischen Herrn im Land, dem Studenten Robert Scharwenka. In dem Moment, in dem 'die Frau', die Hausherrin Elsa Bergk, den ihr zugeschriebenen Ort, den Salon, verläßt, nehmen sogleich andere den freigewordenen Platz ein, um, im Unterschied zu einer idealisierten Integrationsfigur wie Lucinde, ihre persönlichen Neigungen und Interessen durchzusetzen.

Ein wichtiger Hinweis auf die zweite Dimension der Figur der Elsa Bergk wird in der Eingangsszene von ihrem Schulfreund Tilmann Mertz genannt, der Ausdruck 'Käfig':

*TILMANN <...> Du rennst immer hin und her.*

*ELSA Muß ich ja.*

*TILMANN Wie in einem Käfig. Lacht verlegen.*

*ELSA Ja. Wie in einem Käfig. Genau so. Und vollkommen sinnlos. Sie setzt sich und hin und bleibt sitzen.*

*Ach, Tilmann. (V, 382)*

In Romanen der Gegenwart ist sowohl das Motiv weiblich-häuslicher Einengung als auch die Metapher 'Käfig' geläufig, so bei der Zeitgenossin Dorsts, Marlen Haushofer<sup>37</sup>, die in ihrer Erzählung "Wir töten Stella" die Metapher 'Käfig' steigert zum 'Kerker': "hat sich der goldene Käfig in einen Kerker verwandelt"<sup>38</sup> und "die völlige Ausweglosigkeit des Kerkers"<sup>39</sup> Seit der Verbreitung der bürgerlichen Institution der Ehe wird in der Literatur die Fragwürdigkeit der mit hohem moralischem Anspruch versehenen Lebensform der Ehe, vor allem für die Frau, deutlich beschrieben; die Verständigung zwischen den Ehepartnern gelingt kaum oder gar nicht. Es ist wieder der Schulfreund Tilmann Mertz, der in der Eingangsszene das Wort nennt, das El-

sa Bergs Partnerwahl entscheidend charakterisiert, ihre Unverstandtheit:

*TILMANN* <...> *da hast du mir plötzlich gesagt, du heiratest Kurt. "Er versteht mich am wenigsten, deshalb heirate ich ihn."* (V, 383)

Mit dem Ausdruck "berufsmäßige unverstandene Frauen" ironisiert Karl Kraus verheiratete Frauen des gehobenen Wiener Bürgertums, in denen er um die Jahrhundertwende einen modernen kulturellen Geschlechtertypus erkennt.<sup>40</sup> Maßgebliche Figur des ästhetischen Typus ist Mme Bovary, sie gilt als Inbegriff moderner Weiblichkeitsvorstellungen, als "Archetypus der 'Emanzipation', der sich bei all seinen Bemühungen doch stets in den Fesseln der weiblichen Geschlechterrolle bewegt und verfängt."<sup>41</sup> Die Femme incomprise wird ausdrücklich als sozio-kultureller, d.h. durch gesellschaftlich-historische Strukturen bedingter Typus definiert, der in einer Phase entsteht, in der "das traditionelle physiologische Rollenverständnis keine unbedingte Gültigkeit mehr besaß".<sup>42</sup> "Die *femme incomprise* stellt als Komplementäterscheinung zum vielbeschworenen Ideal <...> einen Antitypus dar. Ihre Darstellung im 19. Jahrhundert bedeutet Annäherung und Tabuverletzung zugleich <...> und nimmt neben Frauenverherrlichung und Frauenverhöhung eine neuartige Stellung ein. Opfer ihres gesellschaftlichen und kulturellen Umfeldes, rächt sich in der *femme incomprise* das Bild vom weiblichen Objekt, auf das die Handelnde, sei es mit oder ohne Eigenverschulden zurückgeworfen wird."<sup>43</sup> Kennzeichnend für diesen Typus ist eine grundsätzliche "Fehleinschätzung alles und jeden", ein "circulus vitiosus des Wahns", dem die Betroffene kaum aus eigener Kraft zu entkommen vermag.<sup>44</sup>

Ein wesentlicher Aspekt des Typus der Femme incomprise besteht darin, daß "das Empfinden der eigenen Unverstandtheit grundsätzlich eine innere Revolte"<sup>45</sup> kennzeichnet. Einige "Verachtungsszenen" in *Die Villa* können das in aller Schärfe beleuchten. Vollends evident wird das katastrophische Verhältnis der Ehepartner in der vorletzten Szene des Stücks, als Elisa der Tat-

sache nicht mehr ausweichen kann, "daß sie in ein Vergeltungsszenario verwickelt ist."<sup>46</sup> Sie rächt sich an dem, der über sie bestimmen will, dem sie sich ausgeliefert fühlt, sie handelt aus den einander widersprechenden Haltungen von Abhängigkeit und Abscheu, die in Rachsucht umschlagen. Die Konfrontation zeigen Dorst/Ehler in dieser Szene, indem sie unterschiedliche Weiblichkeitsstereotype kreuzen: Elisa Bergk verhält sich entsprechend Aspekten der Femme incomprise, der Revoltierenden, während Kurt Bergk sich auf die disponible Frau bezieht, deren Einbildungen durch ihre Gefügigkeit im Zaum gehalten werden sollen. Die diffuse Geschlechterspannung trägt das Zusammenspiel der Partner, bestimmt die einzelnen Schritte, produziert die präzise treffenden Verletzungen.

Die autoritäre Vereinnahmung von Elisa: "Wir lassen uns nicht einfach nehmen, was wir haben: Da bin ich, und da blieb ich. Und du auch!" (V, 432) führt zu Elisa Bergks latent aggressivem Demutsverhalten: "ELSA Entschuldige, Kurt." (V, 432)

Sie hat versäumt, ja zu sagen. Indem sie die Rolle, ihren Mann permanent zu bestätigen, ihm also ständig automatisch zuzustimmen, verläßt, wird die unausgesprochene Übereinkunft der Eheleute aufgekündigt. Sie macht Kurt dadurch, daß sie etwas zu entschuldigen versucht, darauf aufmerksam, daß sie eine eigene Person ist. Sie kann versagen in seinem System, sie könnte ihre unterdrückte, verschwiegene Meinung ausdrücken.

KURT in einem plötzlichen Wutanfall *Immer diese Rätselhaftigkeit! Und das Augenunterschlagen! Immer so Stimmungen! Das ist doch bloß überspannt, Krampf ist das bloß, weiter nichts. Keine Unterstützung hat man von seiner Frau, -- immer bloß alles negativ. Redet sich in Wut. Es ist ja nicht so einfach, optimistisch sein! Man weiß ja ned was ma machen soll, was richtig ist! Was noch alles kommt, da bei uns! Es sind ja keine rosigen Zeiten! Und wenn ich amal a weng optimistisch bin, dann guckt sie, und dann denk ich gleich ich bin a Kasper!* "Entschuldige Kurt... "Was soll das heißen? Sag mir mal, was das heißen soll?" "Entschuldige, Kurt!" -- *Ich bin ja überhaupt a primitiver Kerl für die! Ich bin gar ned wert, daß ich überhaupt da sitz!* Ist es so oder ist es nicht so? Los, sags nur! (V, 432)

In gezügelter Leidenschaftlichkeit versucht sie sich von dem zu befreien, an den sie sich gebunden hat. Sie demütigt ihn:

ELSA höhnisch *Das Wort, das deine Mutter zu dir gesagt hat! <...> Wissen Sie, was das heißt? Lakaienseele heißt das! Lakaienseele.*

KURT Sags nur! Sags nur!

ELSA Verachtet hat sie dich! Verachtet hat sie dich und deinen Vater! Wie leid hat er mir da getan, der arme Kurt! <...> Sie war doch verrückt, nicht war? Kurt!

KURT Hör auf, hör auf!

ELSA Weil sie im blauen Paillettenkleid draußen herumtief und dem Gärtner Anträge machte, - nur aus Haß gegen euch! Weil sie euch verachtet hat, - feige, kleine Biednjak.... So verrückt war sie, - hat euch lächerlich gemacht in der ganzen Stadt. Und so verrückt bin ich auch! Schlag mich nur! Sperr mich ein, in das Zimmer mit den Milchglasscheiben! (V, 433)

Sie plädiert auf "Verrücktheit", sie agiert als moralisch überlegene Frau bei gleichzeitiger gesellschaftlicher und sozialer Unterlegenheit. Ihr Wertesystem entspricht offenbar nicht den gängigen

Normen, sie beansprucht, wie die alte Frau Bergk, ein höheres eigenes Recht gegenüber der Lakaienseele und ihrer Moral. Damit agiert sie entsprechend den Vorstellungen der Femme incomprise, die das Gefühl, unverstanden zu sein, grundsätzlich mißt an einem illusionären, für sie verbindlichen, relativ unbeweglichen Wertesystem.

Sie übernimmt die Maske der polnischen Schwiegermutter, indem sie ihre Sprache spricht und sich mit ihrem Verhalten identifiziert in dem Machtkampf der Ehepartner. Hier werden Aspekte eines weiteren Typus erkennbar: Erstens die der *Femme fatale* eigene Aura des Geheimnisvollen, Rätselhaften<sup>47</sup>, die Elisa seit Anfang des Stücks umgibt, - "geheimnisvoll" ist eines ihrer ersten Worte (V, 381) und ihr Mann benennt mit ihrer "Rätselhaftigkeit" (V, 432) das zentrale bedrohliche Ärgernis dieser Frau für ihn. Und zweitens der Aspekt der Hypertrophierung des Sexus, der vor allem in der Figur der Schwiegermutter Bergk gestaltet wird. In knapper, doch sehr stereotyper Überzeichnung erscheint das kultivierte Lustwesen Frau in der Paillettenkleid-Gärtner-Szenerie begehrllich auf der Suche nach Naturburschensexualität, triebhaft und ausgeliefert "irgendeinem fremden Soldaten, der zwanzig Jahre jünger war als sie, eine alte Frau mit einem Zwanzigjährigen." (V, 434) Da Dorst/Ehler die Figur der Elisa Bergk in ihrer Maskerade wie in ihrer Revolte deutlich mit erotischem und/oder sexuellem Begehren verbinden, schließen sie an dämonisierende Weiblichkeitsbilder von Typ der Femme fatale an, in denen Formen weiblichen Revoltierens und Scheiterns ausschließlich sexual motiviert werden.

In Elisa Bergks Maske der 'Verrückten', der Schwiegermutter, verbinden sich ästhetisch-verfeinerte und antikonventionell-dämonische Weiblichkeitsimaginationen, die den dritten Aspekt der Femme fatale ausmachen, den der Frau als Zerstörerin, der im klassischen Muster die Frau in die Selbstzerstörung treibt.<sup>48</sup> Der Zerstörungsgestus, der von ihr aus ging, hat sich gegen sie gewandt, sie ist die Ausgrenzte, die Verstoßene:

*KURT Ich sperr dich doch nicht ein! Von mir aus ...  
geh nur hin, wo du hinwilst! Von mir aus über die  
Grenze - geh! (V, 433)*

Der zweite tatsächliche Aufbruch der Elsa Bergk nach der mißglückten Globus-Reise ist ein Aufbruch in den endgültigen Stillstand, den Tod. Elsa Bergk stirbt nicht nur von fremder Hand, sie vergiftet sich mit den von Heinrich geschmuggelten Schlafabletten, sondern auch, in wiederholter Brechung des Authentischen, im fremden Gewand, im Abendkleid ihrer Schwiegermutter, "Das wunderbar blaue Paillettenkleid". (V, 449) Handlungsfähigkeit bedeutet für Elsa Bergk in der Todszene wie in der Verachtungsszene die paradoxe Bindung an die Fesseln weiblicher Stereotypen, tödliche Stillstellung in der Maske- rade statt Aufbruch aus dem Käfig voller Kostüme.

*Elsa Bergk* entspricht der subordinativen Geschlechter- beziehung in loyaler Opposition, oder unter existentiellen Pro- test. Dorst/Ehler zeigen sie als eine um sich selbst Kreisende, deren Revolten und Befreiungsversuche aus dem Käfig der Ehe scheitern. Die ästhetischen Selbstvergewisserungen dieser Tüch- tigen und Eleganten haben ihren Ort in der besonderen häusli- chen Sphäre, dem Reich der Affektivität, der Körperlichkeit, der Schönheit, "der täglichen Reaffirmation des Lebens"<sup>49</sup>. In Ver- bindung mit den Elsa Bergk attribuierten erotischen Aneken- nungswünschen und Abhängigkeiten, den Attributiven Sinn- lichkeit, Sexualitätsgebundenheit oder sogar Tribschickal, und den Attributiven Entscheidungsschwäche und Mutlosigkeit, re- präsentieren die ästhetischen Selbstvergewisserungen zum einen das bekannte 'weibliche' Minderwertigkeitsrepertoire. Sie reprä- sentieren zum anderen aber auch die Ansprüche einer 'weibli- chen' Frauenfigur wie Elsa Bergk auf Wahrnehmung und Aner- kennung, hier durch die abwertenden und ablehnenden Männer Kurt, Tilmann und Heinrich. Wie die Parallelfigur Mme Bovary ist Elsa Bergk nicht allein "ein überdrehtes, unnützes Geschöpf, das kein Überlebensrecht hat", sondern sie verkörpert wie "die rebellische Sünderin jene apriorische Überlegenheit über die Welt des Vaters und der Männer, die der muttergebundene Kna-

be Flaubert ihr verleiht"<sup>50</sup>. Das Stück ist folglich nicht nur zu verstehen als Darstellung einer ästhetisch verblendeten jungen Frau, sondern auch als die Darstellung der Verblendung von verständnislosen Männern, die sich gegen die Ansprüche einer weiblichen Person, ihre Absichten und Gefühle, verschließen.<sup>51</sup>

#### 4. Kontext der neueren deutschen Frauenbewegung

Ein entscheidender kulturhistorischer Bezugsrahmen der *Deut- schen Stücke* ist die Entwicklung der neuere Frauenbewegung in der BRD. Parallel zur Kritik der neueren Frauenbewegung an ge- sellschaftlichen Bildern von Weiblichkeit Anfang der siebziger Jahre legen Dorst/Ehler das Weiblichkeitskonstrukt 'schönes Ei- gentum' in den *Deutschen Stücken* sozusagen literarisch frei.

Die neuere Emanzipationsbewegung der Frauen in den 70er Jahren thematisiert kritisch den Zusammenhang von biogra- phisch-privaten und gesellschaftlich-politischen Momenten und führt die öffentliche soziale und kulturpolitische Auseinan- derung mit stereotypen Weiblichkeitsbildern wie der Mutter und der Hure, der Heiligen und der Hexe, der Muse und des Blaustrumpfs. Eben diese Stereotypen werden in den *Deutschen Stücken* dargestellt. Dorst/Ehler beleuchten die "komplizierte kulturelle Verfassung der Weiblichkeit"<sup>52</sup> zu einem Zeitpunkt, zu dem in Teilen der neueren Frauenbewegung selbst eine Art von undifferenziertem, nahezu magischem 'Weiblichen' Hoch- konjunktur hat. Die Frau als Verbündete der Natur, als Spezia- listin für Wärme und Geborgenheit soll in einer bedrohlichen Zivilisation die Ressourcen der 'Welt der Frau' zur Verfügung stellen und Heilung gewähren.<sup>53</sup> Dorst/Ehlers zentrale Figur der *Deutschen Stücke* verkörpert den Stoff 'Weiblichkeit', von dem man/frau sich genesend ernähren zu können hofft, in idealtypi- scher Weise. Dorothea Metz ist ein Exemplar der Spezies der bürgerlichen Hausfrau und Mutter, deren rührend-katastro- phisches Agieren Dorst/Ehler geduldig sezierender Wahrneh- mung aussetzen.

Zugleich beteiligen sich Dorst/Ehler in den *Deutschen Stricken* an einem zentralen historischen Projekt der neueren Frauenbewegung, an der Begegnung mit und der Unterscheidung von unterbrochenen Traditionen der feministischen Emanzipationsbewegung, d.h. Forschungen mit und über Zeitzeuginnen der Zeit des Nationalsozialismus. Unter dem provokativen Titel "Unschuldrituale in der deutschen Frauenforschung zum Nationalsozialismus" faßt Meike Baader ihre Beobachtungen zusammen, die sie anhand der Forschungsarbeiten und Tagungen von Wissenschaftlerinnen zum Thema Frauen im Nationalsozialismus gemacht hat.<sup>54</sup> Im künstlerischen Bereich entspricht den wissenschaftlichen 'Unschuldritualen' die idealisierende Darstellung von Frauenfiguren zur Zeit des Nationalsozialismus. Stark idealisierende Züge tauchen auf in den Reminiszenzen an weibliche Unschuldfiguren in Edgar Reitz' Filmmepos "Heimat"<sup>55</sup>. Die Mutterfigur heißt "Maria", und sie wird in allen politischen und persönlichen Unbildern als ein gefühlsstarker guter Mensch gezeigt. Die scharfe Kritik der amerikanischen Historikerin Claudia Koonz betont die fatalen politischen Implikationen derartig unkritischer Überhöhungen von Weiblichkeit: "In *Heimat* - eine *Chronik in elf Teilen* von Edgar Reitz (erklärtermaßen im Kontrast zu *Holocaust* gedreht) ist es Maria, die das Leben aufrecht erhält, während die Männer gleichermaßen hilflos wie harmlos erscheinen."<sup>56</sup> Koonz erkennt "das gängige Bild: die Frau als Unschuldige qua Gnade der weiblichen Geburt".<sup>57</sup> Frauengestalten wie die "Maria" von Edgar Reitz<sup>58</sup> werden von Koonz dem Bild von der aufrechten, starken deutschen Frau zugeordnet, die sich am Rand der geschichtlichen Ereignisse befindet. "Diese Filme verewigen einen Mythos: Das NS-Regime war das Werkmächtiger, politisch agierender Männer, während die bürgerlichen Tugenden von starken, apolitischen Frauen hochgehalten wurden. Diese Klischees vertragen sich aufs Beste mit dem Konzept der getrennten sozialen und moralischen Welten beider Geschlechter, wie es die Nazis selbst propagierten."<sup>59</sup>

Neben der Kritik am Mythos von dem unpolitischen besseren Menschen 'Frau' zeigen die *Deutschen Stücke* in den Figuren

der Anna Falk und Klara Falk Beispielbiographien für die durch den Nationalsozialismus sowohl pervertierten als auch verschütteten lebensreformerisch geprägten Traditionen. Anna Falk und ihre Tochter Klara sind Vertreterinnen der Gruppierungen der Weimarer Zeit, die als Vorläufer der alternativen Bewegungen zu verstehen sind, die sich am Ende der 60 Jahre in der BRD entwickeln.

Das Sujet 'Frauenalltag' der *Deutschen Stücke* entspricht dem Untersuchungsthema einer bedeutenden sozialphilosophischen Studie vom Ende der 70er Jahre über 'weibliches Wünschen'. Unter dem Titel "Weiblicher Lebenszusammenhang. Von der Beschränktheit der Strategien und der Unangemessenheit der Wünsche"<sup>60</sup> werden kulturhistorische Fragestellungen nach den Funktionen den 'privaten' Imaginationsphären der Frauen verfolgt. Das schwärmerische Pathos, das in Teilen allen genannten Frauenfiguren der *Deutschen Stücke* zu eigen ist, ist eher utopisch denn utopisch zu nennen: Es handelt sich im Unterschied zu produktivem - utopischen - Wünschen um *konsumierendes* - utopistisches - Wünschen. Den Terminus 'Utopiekonsum' übernehme ich von Karl Riha, der den Utopiebegriff im Zusammenhang einer Untersuchung von Trivalliteratur psychologisiert und relativiert, um die spezifische Dimension lebenspraktischer utopischer Projektionen zu erfassen.<sup>61</sup> Riha bestimmt als utopistische Vorstellungen diejenigen, die durch das Ansprechen eines größeren Welt- und Schicksalszusammenhangs, der sich in idealisierender, problemlösender Funktion behauptet, einen quasi physikalischen Ausgleich von Verzweiflung und Glück herstellen. Es handelt sich um die im weiblichen Arbeitsalltag vertraute tagräumerische Verarbeitung von Wirklichkeit, um ein "halluzinatorisches Einbeziehen von Utopien"<sup>62</sup> in den Erlebnisbereich. Die "mobilen Projektionen"<sup>63</sup> unterscheiden sich von den produktiven Aspekten einer sowohl planvollen als auch aktiven Entwicklung von Zukunftsentwürfen, die Utopien auszeichnen, insofern, als ihre Entstehung als beiläufige und passive erlebt und auf verändernde Umgestaltung der Welt verzichtet wird. Gleichwohl sind enorme psychische Energien und Anstrengun-



gen erforderlich, um die Fluchten in die utopistische Projektion zu organisieren und aufrechtzuerhalten.

Die Kraft, die aus Illusionen stammt, ist eine elende Krücke, deren Gebrauch nur in der Verzweiflung und Selbstverachtung endet.<sup>64</sup> Diese Warnung der Frauenforscherin Thürmer-Rohr an die seit Jahrhunderten mit illusionären Phantasien erzeugenen Frauen scheint direkt an die gezeigten Frauenfiguren der *Deutschen Stücke* adressiert zu sein. Gegen diesen verständlichen Realismus wendet sich die Überlegung, daß die traditionell in Phantasie-Nischen gelockten Frauen zwar Illusionierungen mißtrauen sollten - wie gebrannte Kinder das Feuer scheuen -, aber nur traumatisierte Über-Ängstliche sich freiwillig der kreativen Möglichkeiten berauben werden, die mit der Dimension von Illusionen verbunden sind. Die anhand der Mme-Bovary-Figur von Kingler entwickelte typisch weibliche Oppositionsstruktur Illusionsbildung versus Realitätskompetenz<sup>1</sup> kann differenziert werden, wenn die Eckpunkte der Oppositionsbildung kritisch reflektiert werden. Winnicott beschreibt jede Art kultureller Erfahrungen als "illusorische Erfahrungen, die das Subjekt in einer Art 'Schutzzone' frei von Realitätsdruck machen kann - in einem Niemandsland zwischen Ich und Nicht-Ich. Von außen <...> gesehen, lebt das Subjekt in diesem Feld in einem produktiven Zustand permanenter *Illusionsbildung*."<sup>65</sup> Gemäß Winnicotts Subjektbegriff geht es bei den Frauenfiguren Dorothea Merz, Anna Falk, Klara Falk und Elsa Bergk nicht um die Beschränkung oder gar Abwertung illusionärer Aktivitäten, sondern um angemessene Handhabungen von Illusionen. Wenn illusionäre Erfahrungen die Bedingungen von Realitätskompetenz sind, ist es widersinnig, ihnen Illusionen zu versperren. "Es geht um das, was ins eigene Selbst aufgenommen oder ausgegrenzt wird, also um die *schöpferische Konstitution* der eigenen Grenzen."<sup>66</sup>

Dorst/Ehler enthüllen den stereotypen Charakter *beschränkender* kultureller Weiblichkeitsbilder, die den Frauenfiguren Akte kreativer Freiheit<sup>67</sup> versperren. Anstelle eines Plädoyers für kreative Enthaltensamkeit enthalten die dargestellten Weiblich-

keitsbilder ein Plädoyer für den eigennützigen und eigenverantwortlichen Gebrauch *aller* weiblichen Fähigkeiten.

Die Akzeptanz eines schöpferischen konfliktreichen inneren Selbst setzte die weiblicher Figuren in der Lage, "das Unversöhnbare und den Widerspruch als Reichtum des Realen"<sup>68</sup> zu lesen. Während vom Realismus über die klassische Moderne bis heute in idealisierenden Weiblichkeitsbildern gesellschaftliche Authentizitätssuche<sup>69</sup> aufgehoben scheint, enthüllen Dorst/Ehler moderne Bilder von Weiblichkeit, die vielmehr die noch ausstehende Einbürgerung des Weiblichen in die Realität<sup>70</sup> nahelegen.

#### Anmerkungen

- 1 *Abkürzungen* für die zitierten *Deutschen Stücke* = Tankred Dorst: *Deutsche Stücke*. Mitarbeit Ursula Ehler. Frankfurt/M. 1985: D - Dorothea Merz, Roman, K- Klaras Mutter, Erzählung, V - Die Villa, Theaterstück, C - Auf dem Chimborazo, Theaterstück und Fernsehspiel. - Alle Texte, mit Ausnahme von *Die Villa* 1980 Theaterstück, werden in mindestens zwei Medien veröffentlicht: *Auf dem Chimborazo* 1975 Theaterstück und Fernsehspiel 1977; *Dorothea Merz* 1976 Buch und Fernsehfilm; *Klaras Mutter* 1977 Film in eigener Regie und Buch 1978; *Mosch* 1980 Film in eigener Regie und Buch; *Heinrich oder die Schmerzen der Phantasie* 1985 Theaterstück nach dem 1984 veröffentlichtem Buch *Die Reise nach Steitlin*; 1985 erscheinen die *Deutschen Stücke* als der erste Band der Werkausgabe. - Seit 1970 arbeitet der Autor mit Ursula Ehler zusammen, die bei allen Werken für Mitarbeit verantwortlich zeichnet.
- 2 Vgl. Claudia Honegger: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaft vom Menschen und das Weib. Frankfurt/M./New York 1991.
- 3 Barbara Duden: Das schöne Eigenum. Zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, in: Kursbuch Nr. 47. Berlin 1977, S. 125-140.
- 4 Thomas Mann: Buddenbrooks. Frankfurt/M. 1967, S. 128.
- 5 Im Roman ist sie im Jahr 1835 ein achtfähriges Mädchen; wirksam ist der Typus bis heute.
- 6 Erich Heller: Thomas Mann: Buddenbrooks, in: Deutsche Romane von Grimmeishausen bis Musil. Frankfurt/M. 1966, S. 246.

- 7 Ebd. S. 241.
- 8 Ebd. S. 248.
- 9 Bettina Klingler: Emma Bovary und ihre Schwestern. Die unverstandene Frau: Variationen eines literarischen Typus von Balzac bis Thomas Mann. Rheinbach-Merzbach 1986, S. 190.
- 10 Henry D. Thoreau: (Walden or Life in the Woods. Boston 1854.) Walden oder das Leben in den Wäldern. Zürich 1979.
- 11 Klingler 1986, S. 198.
- 12 Vgl. Gisa Hanusch: Stillgestellter Aufbruch. Bilder von Weiblichkeit in den "Deutschen Stücken" von Tankred Dorst und Ursula Ehler. Frankfurt/M. u.a. 1996, S. 103 f.
- 13 Norbert Müller: Mummabungen über lebende Bilder. Artitude und "tableau vivant" als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.): Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst. Frankfurt/M.: 1972, S. 106-130.
- 14 Louise J. Kaplan: Weibliche Persionen. Von befleckter Unschuld und verweigerter Unterwerfung. Hamburg 1991, S. 287.
- 15 Simone de Beauvoir: Das andere Geschlecht. Sitt und Sexus der Frau. Reinbek 1968, S.249.
- 16 Hedwig Dohm: Der Frauen Natur und Recht (1876) Neunkirch 1986, S. 47, zit. in: Christina Thümmel-Rohr "...Opfer auf dem Altar der Männeranbetung", in: Gudrun Kohn-Waechter (Hg.): Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert. Berlin 1991, S. 23-37, S. 31.
- 17 "Auf Dorothea kann man natürlich besser hausen". Aus einem Gespräch mit Tankred Dorst und Ursula Ehler bei den Vorarbeiten zu meiner Dissertation, als Anhang in: Gisa Hanusch: Stillgestellter Aufbruch, 1996, S. I-XXIII, S. XIV." Auf Dorothea kann man natürlich besser hausen", S. VII.
- 18 Vgl. Gertrud Bäumer: Gestalt und Wandel. Frauenbildnisse. Berlin 1939, S. 402.
- 19 Alice Rühle-Gerstel: Formenwandel weiblicher Leitlinien, in: Dies: Das Frauenproblem der Gegenwart. (1932) 1972, zit. in: Ingeborg Nordmann: Alice Rühle-Gerstel. Frauen-Muster, Musterfrauen. Formenwandel weiblicher Leitlinien, in: Freibauer 38. Berlin 1988, S.115-119.
- 20 Ingeborg Nordmann: Alice Rühle-Gerstel. Frauen-Muster, Musterfrauen. Formenwandel weiblicher Leitlinien, in: Freibauer 38. Berlin 1988, S. 115-127, S. 125.
- 21 Ebd. S. 126.
- 22 Vgl. Claudia Balk: Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit. Frankfurt 1994.
- 23 Vgl. Susanne Kellner: Die Egozentrik der undefinierten Frau. Zu Marie Luise Kaschnitz' autobiographischem Roman 'Das Haus der Kindheit', in: Uwe Schweikert (Hg.): Marie Luise Kaschnitz, S. 78 ff.
- 24 Tankred Dorst: Arbeit an einem Stück, in: Spectaculum 11. Frankfurt/M. 1968, S. 328-333, S. 329.
- 25 Carola Hilmes: Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart 1990, S. XIV.
- 26 Heike Hurst: Die Bilder des Stückeschreibers, in: Günther Erken (Hg.): Tankred Dorst. Suhrkamp Taschenbuch Materialien. Frankfurt/M. 1989, S. 300-306, S. 301.
- 27 Heinrich von Kleist: Die Marquise von O..., in: Ders.: Werke in einem Band. München 1966, S. 658-687, S. 674.
- 28 Ebd. S. 674.
- 29 Wörtliche Text-Wiederholung, bis auf wenige Sätze bzw. einen längeren Einschub, von Teilen aus Dorothea Metz in Klaras Mutter. D, S. 198-203 ist gleich K, S. 299-302 und 303-306.
- 30 Vgl. Jesus vor Pilatus, Bibel, Neues Testament, Johannes-Evangelium, Kap. 19, 2-6.
- 31 Vgl. Sylvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt/M. 1979.
- 32 Die 'romantische' Schleiermachersche Gedankenkerne 'Berufliche Ansprüche an den Mann - Kompensation im Liebesraum Ehe - Wesen der Frau ist ganz Liebe' scheint obsolet in der Zeit, in der die Figur der Elsa Bergk angesiedelt ist, als nach langen Mühen die formale Gleichheit der Geschlechter im Rahmen des Wahlrechts durchgesetzt ist. Als Leitbild für die Frau der bürgerlichen Mittelschicht, der Elsa Bergk angehört, besteht die Vorstellung von der Ehe als natürlicher Lebensform der Frau jedoch in veränderter Akzentuierung fort.
- 33 Vgl. Sabine Gürtler/Gisa Hanusch: Tischgesellschaften und Tischszenen in der Romanik, in: Athenäum. Jahrbuch für Romanik 2. Jg.. Paderborn/München/Wien/Zürich 1992, S. 223-241, S. 224 f.
- 34 Friedrich Schlegel: Lucinde, in: Ders.: Dichtungen, hg. von Hans Eichner. München/Paderborn/Wien 1962, S. 57.
- 35 Vgl. Verena Ehrlich-Häfele: Zur Genese der bürgerlichen Konzeption der Frau. der psychohistorische Stellenwert von Rousseaus Sophie, in:

- Freiburger literaturpsychologische Gespräche Bd. 12. Würzburg 1993, S. 89-134, S. 99 f.
- 36 Vgl. ebd. S. 117.
- 37 Geb. Frauenstein/Oberstreich 1920, gest. Wien 1970.
- 38 Marlen Haushofer: *Wir töten Stella* (1958), in: Dies.: *Wir töten Stella und andere Erzählungen*. München 1990, S. 53-101, S. 70.
- 39 Haushofer (1958) 1990, S. 60.
- 40 Karl Kraus: *Die Fackel* Nr. 73, 1901, zit. in Nike Wagner: *Geist und Geschlecht*. Karl Kraus und die Wiener Moderne. Frankfurt/M. 1982, S. 46.
- 41 Monika Becker-Fischer/Gotfried Becker: *Emma Bovary - eine Manierphantasie*, in: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche* Bd. 12. Würzburg 1993, S. 135-166, S. 157.
- 42 Klingler 1986, S. 28.
- 43 Ebd. S. 1.
- 44 Ebd. S. 32.
- 45 Ebd. S. 199.
- 46 Kaplan 1991, S. 281.
- 47 Hilmes 1990, S. 3.
- 48 Ebd. S. 224 f.
- 49 Rossana Rossanda: *Einnischung*. (Le altre, 1979) Frankfurt/M. 1983, S. 34.
- 50 Becker-Fischer/Fischer 1993, S. 155.
- 51 Vgl. Rossanda 1983, S. 38.
- 52 Gisela von Wysocki: *Weiblichkeit und Modernität*. Über Virginia Woolf. Frankfurt/M. und Paris 1982, S. 9.
- 53 Mit den Worten "Das Ewig-Weibliche ist eine Lüge" wendet sich Simone de Beauvoir in der Zeitschrift *Emma* 1978 gegen Vertreterinnen, die eine Rückkehr zur 'Weiblichkeit' fordern. Vgl. Gisela Brinker-Gabler (Hg.): *Zur Psychologie der Frau*. Frankfurt/M. 1978, S. 7.
- 54 Meike Baader: *Unschuldsrituale in der deutschen Frauenforschung zum Nationalsozialismus*, in: *Babylon*. Beiträge zur jüdischen Gegenwart, Heft 9/1991 Frankfurt, S. 140-145.
- 55 Edgar Reitz: *Heimat*, Fernsehserie und Kinofilm. Produktion 1981-1984; - "Heimat" will deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert von unten her auf unverwechselbare Weise erzählen (vgl. Presstext); das Milieu ist im Gegensatz zu den Deutschen Stücken kein bürgerliches.
- 56 Claudia Koonz: *Mütter im Vaterland*. Frauen im Dritten Reich. Freiburg 1991, S. 18.
- 57 Ebd. S. 18.
- 58 Vgl. die gleichzeitig entstandenen Filmfiguren der "Maria" in Werner Fassbinders "Die Ehe der Maria Braun" und der Mutter in Helma Sanders-Brahms' "Deutschland, bleiche Mutter", ebd. S. 18 f.
- 59 Ebd. S. 18 f.
- 60 Ulrike Prokop: *Weiblicher Lebenszusammenhang*. Von der Beschränktheit der Strategien und der Unangemessenheit der Wünsche. Frankfurt/M. 1976.
- 61 Karl Rihla: *Abschied und Wiedersehen*. Utopisches und Utopistisches beim Schläger, in: Hiltrud Gnüg (Hg.): *Literarische Utopie-Entwürfe*. Frankfurt/M. 1982, S. 311-324.
- 62 Ebd. S. 320.
- 63 Ebd. S. 314.
- 64 Thürmer-Rohr 1987, S. 55.
- 65 Gabriele Schwab: *Die Subjektgenese, das Imaginäre und die poetische Sprache*, in: Renate Lachmann (Hg.): *Dialogizität*. München 1982, S. 63-84, S. 71.
- 66 Ebd. S. 72.
- 67 Vgl. Jean-Paul Sartre: *L'imaginaire*. Paris 1940, S. 161 ff. 228 ff. zit. in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 1976, S. 220.
- 68 Wysocki 1982, S. 14.
- 69 Claude Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt/M. 1971, S. 391 ff.
- 70 Analog zu Silvia Bovenshens Formulierung der "Ausbürgerung" des Weiblichen aus der Realität, Bovenshens 1979, S. 264.

*Gisa Harnusch, geb. Derksen*, Jahrgang 1946, freie Literatur- und Kunsthistorikerin in Berlin. Magister Artium München 1971, Berufstätigkeit in Verlag, Schule, Erwachsenenbildung und Museum. Dissertation in Bayreuth 1995: Stillgestellter Aufbruch. Bilder von Weiblichkeit in den "Deutschen Stücken" von Tankred Dorst und Ursula Ehler. Frankfurt/Main u.a. 1996. Arbeiten zu Themen der Frauen- und Geschlechtergeschichte und der Kulturgeschichte.

Adresse: Nöldnerstr. 43, 10317 Berlin

**Bisher in dieser Reihe erschienen:**

- Nr.1 **Behrend, Heike:** Die Menschwerdung eines Affen. Bemerkungen zum Geschlechterverhältnis in der ethnographischen Feldforschung. Berlin 1988
- Nr.2 **Sieverding, Monika:** Was ist dran an der These der "androgynen Revolution"? Erwartungen an Idealpartner und Partnerschaft bei Berliner Studentinnen und Studenten. Berlin 1988 (*vergriffen*)
- Nr.3 **Treusch-Dieter, Gerburg:** Die Selbsterschaffung der Frau heute. Das Ende der dreifachen Produktivität des Weiblichen als Materie Mutter und Arbeitern. Berlin 1989
- Nr.4 **Hahn, Barbara:** Von Berlin nach Krakau. Zur Wiederentdeckung von Rahel Varhagens Korrespondenz. Berlin 1989
- Nr.5 **Jetschmann, Maxine:** Hannah Arendts Politikbegriff im Spannungsverhältnis von Freiheit und Gemeinsein. Berlin 1989
- Nr.6 **Ottmüller, Uta:** Körpersprachliche Voraussetzungen der Rationalisierung. Ein Metadiskurs. Berlin 1989
- Nr.7 **Thiele-Knobloch, Gisela:** Olympe de Gouges - oder Menschenrechte auch für Frauen? Berlin 1989 (*vergriffen*)
- Nr.8 **Wobbe, Theresa:** Ein Streit um die akademische Gelehrsamkeit: Die Berufung Mathilde Vaertings (1884-1977) im politischen Konfliktfeld der Weimarer Republik. Berlin 1991
- Nr.9 **Reese, Dagmar:** Eine weibliche Generation in Deutschland im Übergang von der Diktatur zur Demokratie. Berlin 1991
- Nr.10 **Schwickert, Eva-Marie:** Die Moralkritik Carol Gilligans - Aktuelle Herausforderung der philosophischen Ethik. Berlin 1992
- Nr.11 **Bechen, Johanna Gisela:** Ein schön geordnetes Individuum? Versuch einer Annäherung an die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Subjekt-Begriffs im Prozeß weiblicher Subjektwerdung. Berlin 1992
- Nr.12 **Hark, Sabine:** Vom Subjekt zur Subjektivität: Feminismus und die Zerstreung des Subjekts. Berlin 1992
- Nr.13 **Landweer, Hilge:** Zur Thematisierung von Subjektivität und Geschlechtlichkeit - Rhetorische Strategien in der Frauenforschung. Berlin 1992
- Nr.14 **Fischer-Defoy, Christine:** Paula Salomon-Lindberg und Charlotte Salomon - eine Liebesgeschichte in Bildern und Gesprächen. Mit Abb. Berlin 1992

- Nr.15 **Patry, Nevenka:** Die Darstellung des weibliche Körpers in der Großplastik der griechischen Antike - Die Frau, ein "verunglückter Mann"? Mit Abb. Berlin 1992
- Nr.16 **Litgens, Annelie:** Bilder des Weiblichen und Männlichen im Werk Jeanne Mammens um 1910. Mit Abb. Berlin 1992
- Nr.17 **Baumgärtel, Bettina:** Angelika Kaufmann (1741-1807). Zu Selbstentwürfen von Malerinnen der Aufklärung - Selbstbildnisse im Gewand des Herkules am Scheideweg. Mit Abb. Berlin 1992
- Nr.18 **Berger, Renate:** "Moments can change your life". Kreative Krisen im Leben von Tänzerinnen der 20er Jahre. Mit Abb. Berlin 1992
- Nr.19 **Rabelt, Vera:** Feministische Kritik am naturwissenschaftlichen Denken oder: Hat Adam den Apfel nicht verdaut? Berlin 1993
- Nr.20 **Christel, Marianne:** Das weibliche Tier - Soziobiologische Konzepte weiblicher Verhaltensweisen. Berlin 1993
- Nr.21 **Auhagen, Ann Elisabeth:** Ein gutes Miteinander: Freundschaft unter Erwachsenen. Berlin 1993
- Nr.22 **Salsch, Maria von:** "Mensch ärger' dich nicht." Ärger und seine Regulierung bei Kindern. Berlin 1993
- Nr.23 **John, Claudia:** "Institutionalisierte Autonomie". Arbeitsbeziehungen von Frauen an der Universität. Berlin 1993
- Nr.24 **Kauke, Marion:** Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Interaktion zwischen Jungen und Mädchen im Grundschulalter in Ost-Berlin. Berlin 1993
- Nr.25 **Kraft, Christiane:** Die Sozialpsychologie von Liebe und Paarbeziehung. Berlin 1993
- Nr.26 **Karin Flaake:** Ein eigenes Begehren? Weibliche Adoleszenz und das Verhältnis zu Körperlichkeit und Sexualität. Berlin 1994
- Nr.27 **Kay Sauerteig:** Dilemmata "weiblicher" Wissensbildung - Schlaglichter auf das prekäre Verhältnis von Frau und Geist. Berlin 1994
- Nr.28 **Angelika Ebrecht-Laermann:** Bemächtigung, Verschmelzung und soziale Beziehung - Narzissmus und Objektliebe im Geschlechterverhältnis. Berlin 1994
- Nr.29 **Elke Rövekamp:** Das Paar existiert nicht - Konstruktionen des Geschlechterverhältnisses bei Freud. Berlin 1994
- Nr.30 **Lore Maria Peschel-Gutzeit:** 50 Jahre organisierte Frauenpolitik - Tradition oder Neubeginn? Berlin 1995

Die Hefte des Forums sind über die Zentraleinrichtung zur Förderung von Frauenstudien und Frauenforschung an der FU Berlin, Königin-Luise-Str. 34, 14195 Berlin, Telefon: (030) 838-3378 erhältlich.