

Sub-Versionen

Weiblichkeitsentwürfe in den Erzähltexten
Lou Andreas-Salomés

Birgit Wernz



Centaurus-Verlagsgesellschaft
Pfaffenweiler 1997

4. *Fenitschka* - Eine Dekonstruktion der Theorie des Weiblichen

4.1. 'Dichtung' versus 'Wissenschaft' - oder: der "bisexuelle Einschlag"

Die nähere Betrachtung von *Henrik Ibsen's Frauen-Gestalten* zeigte die Gabe Andreas-Salomés, Analyse und Synthese konstruktiv zusammenzuführen: detailorientierte wissenschaftliche Textarbeit und fiktive, von der Autorin hinzugefügte, Märchenelemente wechseln sich ab und entziehen sich einer klaren Textsortenbestimmung.

Auch die Schreibhaltung weist 'Grenzüberschreitungen' auf. In Zusammenhang mit der Infragestellung männlicher Imagination von Weiblichkeit wurde eingangs die Feststellung getroffen, Andreas-Salomé lasse oftmals aus der Perspektive des Mannes klischeehafte, gängige Vorstellungen von 'Weiblichkeit' berichten, wobei sich die Protagonistinnen den Zuschreibungen und Projektionen immer wieder entzögen. Im Nachtrag zu ihrem erst posthum erschienenen *Lebensrückblick* äußert sich Andreas-Salomé zu ihrer Einstellung beim Schreiben:

Hierbei will ich eine Wunderlichkeit verraten: Bei solchem begrifflichen Arbeiten empfand ich mich verstärkt als bei einem weiblichen Tun, dagegen bei allem, was in Dichterisches einschlägt, als bei einem männlichen; darum sind auch meistens die Frauengestalten von mir mit Augen des Mannes angeschaut. Der Grund für beides reicht noch aus dem Kindlich-jugendlichen herauf: denn in das Begriffliche, zu dem mein Freund mich erzog, ist die Liebe zu ihm weiblich einbezogen gewesen, wohingegen alles, was die Phantasie in Bewegung setzte, seinem Verbot unterlag und nur in männlich gerichteter Trotz Einstellung sich dem Gehorsam entziehen konnte. (*Lebensrückblick*: 172)

Der "Freund", Hendrik Gillot, ist Prediger an der holländischen Gesandtschaft in Sankt Petersburg¹ und zugleich ihr "Erzieher und Lehrer" (*Lebensrückblick*: 28). Er bereitet die 17jährige Lou Salomé für das Studium in Zürich vor, gleichzeitig nimmt mit ihm ihr Schreiben seinen Anfang: als Ausgleich für den zeitraubenden Unterricht fertigt sie ihm gelegentlich Predigten an (*Lebensrückblick*: 30). In einem Tagebucheintrag heißt es:

Bei mir ist dies vielleicht typische Verhältnis der Lebensalter zum Lebensstoff noch individuell ausgeprägt worden dadurch, daß Gillot die Phantastereien der Kindheit so energisch brach durch eine streng zwischengeschobene rein logische Dressur.²

¹ Ernst Pfeiffer bezeichnet ihn in seinem Kommentar als "de[n] damals bedeutendste[n] protestantisch-unorthodoxe[n] Kanzelredner der Stadt"; *Lebensrückblick*: 222.

² Tagebucheintragung vom 6.05.1902; Aus dem unveröffentlichten Nachlaß.

Der Ursprung für Andreas-Salomés Unterscheidung in "begriffliches Arbeiten" und "Dichterisches" ist in der Liebe zu suchen: "So merkwürdig gehorsam kann die Liebe machen, daß lange nach ihrem totalen Verlöschen alles noch den von ihr vorgeschriebenen Weg läuft."³ Dieser durch die Liebe gezeichnete Weg bedeutet für das Schreiben Andreas-Salomés: "she inverts the usual connection of the conceptual with masculinity and fiction with femininity."⁴ Biddy Martin ist hier zuzustimmen. Nicht richtig dagegen ist ihre davon abgeleitete Schlußfolgerung, Andreas-Salomé habe aufgrund der affektiven Bindung an Gillot wissenschaftlicher Arbeit vor literarischem Schreiben den Vorzug gegeben.⁵ Ein weiterer Tagebucheintrag Andreas-Salomés dementiert dies:

Der Grund, warum ich so viel öfter an künstlerischer als wissenschaftlicher Arbeit bin, liegt im seelischen Zustand, der mich zum Arbeiten treibt: einem Zustand der Überschätzung, der Verliebtheit nahe zum Gegenstand, wo man also weit eher geneigt ist, ihn zu besingen als zu zergliedern.⁶

In den Worten Heinz Kohuts liest sich dieser Sachverhalt folgendermaßen:

Die narzißtische Besetzungen des Künstlers sind meist weniger neutralisiert als die des schöpferischen Wissenschaftlers, und seine exhibitionistische Libido fließt anscheinend häufig leichter zwischen seinem Selbst und seinem narzißtisch besetzten Werk hin und her, als das beim Wissenschaftler der Fall ist.⁷

Eine Konsequenz daraus ist nach Kohut, daß das Werk des Künstlers unbewußt als unlösbar von dessen Persönlichkeit anerkannt werde, das Werk des Wissenschaftlers dagegen sei viel stärker losgelöst von seiner Persönlichkeit und gälte mehr als unabhängiges Objekt als das Werk des Künstlers.⁸

Auch hier zeigen sich Parallelen zu Andreas-Salomés Differenzierung zwischen wissenschaftlichem und literarischem Arbeiten. Die jeweiligen 'produktiven' Ergebnisse werden unterschiedlich be- (oder ge-)handelt. In einem Brief an Freud schreibt sie 1919:

Gegen Veröffentlichung von Aufsätzen etc. in Sachen die mir so am Herzen liegen, spricht sonst nichts in mir; nur Bücher die aus der Phantasie geboren sind (wovon ich bereits 8 in unserem Bank-Safe habe - zur Enttäuschung von zeitgemäßen

³ Tagebucheintragung vom 6.05.1902; Aus dem unveröffentlichten Nachlaß.

⁴ Biddy Martin, *Woman and Modernity. The (Life)Styles of Lou Andreas-Salomé*, Ithaca/London, 1991, S. 37.

⁵ "Salomé attributed her preference for conceptual work over literary writing to the specific effects of her love for Gillot"; Martin, *Woman and Modernity*, S. 37.

⁶ Tagebucheintragung vom 1.08.1903; Aus dem unveröffentlichten Nachlaß.

⁷ Franz Kohut, *Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*, Frankfurt a.M. 1976, S. 348.

⁸ Vgl. Kohut, *Narzißmus*, S. 350.

Plünderern welche dort Juwelen vermuten würden!) gebe ich ungern heraus aus purem Ehrgeizmangel [...], und nur allergemeinstes Mammonangebot besiegt ihn.⁹

Das literarische Schreiben war ihr "um des Vorgangs selber, um des Prozesses willen wichtig [...] und irgendwie lebensnotwendig" (Lebensrückblick: 172). Die Aufsätze "verschiedenster Art" (Lebensrückblick: 172) hat sie nicht gesammelt, vielmehr in alle Welt verstreut. Sie verdanken sich einem Thema, das ihr am Herzen lag oder waren "vorn vornherein durch wirtschaftliche Schwierigkeiten veranlaßt." (Lebensrückblick: 172)

So klar, wie die oben zitierten Selbstaussagen es vorgeben, verlief Andreas-Salomés Differenzierung zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit jedoch nicht. Das Beispiel *Henrik Ibsen's Frauen-Gestalten* zeigt es: Die Studie changiert zwischen textbezogener wissenschaftlicher Analyse und 'märchenhafter' Weiterentwicklung von Figuren und Handlung. Ein klares Unterscheiden in "weibliches Tun" beim begrifflichen Arbeiten und "männlicher" Blickweise bei 'dichterischem' Schreiben ist damit nicht möglich. Andreas-Salomé spricht auch lediglich von der Tendenz, daß ihre Einstellung "verstärkt" die beschriebene gewesen sei.

Ein anderer Aspekt gewinnt hier an Bedeutung. Es ist dies der "bisexuelle Einschlag", "das Stück Mann im Weib, Weib im Mann, das ein jeder besitzt"¹⁰ und sich individuell ganz verschieden auswirke. Die dem Tagebuch anvertrauten Reflexionen zum bisexuellen Charakter des Menschen erweisen sich als äußerst fruchtbar, um Andreas-Salomés Unterscheidung in begriffliches und dichterisches Arbeiten zu verstehen. In Auseinandersetzung mit Otto Weiningers 1903 publizierter Schrift *Geschlecht und Charakter*, verwirft Andreas-Salomé dessen rigoroses Bemühen, das Männliche (=M) und das Weibliche (=W) zu definieren. "Grade weil Männlich und Weiblich Grundbestandteile alles Lebens sind", notiert sie in ihr Tagebuch, "machen sie, von irgendeinem Punkt an, Mann wie Weib beiderseitig aus."¹¹ Während dies die Einen eher von ihrem Geschlecht emanzipiere, dessen innere Harmonie störe, präge es die Anderen um so mehr in deren "auch geistigen Geschlechtstönung":

Es ist, als *orientiere* man sich an einer steten Gegenwart des Partners *in einem selbst* wie an einer höhern eignen Einheit, die *grade daher* nie verwirklichte Einseitigkeit

⁹ Sigmund Freud Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel, hg. v. Ernst Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1966, S. 105.

¹⁰ Andreas-Salomé, In der Schule bei Freud. Tagebuch eines Jahres 1912/1913, hg. v. Ernst Pfeiffer, Zürich 1958, S. 218.

¹¹ Lou Andreas-Salomé, In der Schule bei Freud, S. 49.

werden kann. Sicherlich wird das Bisexuelle nur von dieser Situation her produktiv [...].¹²

Es ist dies der Punkt, wo sich nach Andreas-Salomé "haarscharf schöpferische Art von selbstgefälliger"¹³ scheidet.

4.2. Die Position der Forschungsliteratur

Die Tatsache, daß die 1898 veröffentlichte Erzählung *Fenitschka*¹⁴ den einzigen fiktiven Text Andreas-Salomés darstellt, der von der Forschung wirklich zur Kenntnis genommen wurde - stiefmütterlicher behandelt wird die mit *Fenitschka* zusammen in einem Band veröffentlichte Erzählung *Eine Ausschweifung* - rechtfertigt eine kurze Diskussion der Forschungsansätze. Ein Grund für die Aktualität dieser Texte ist wohl vor allem darin zu sehen, daß Ernst Pfeiffer 1983 eine Neuauflage des Buches besorgte, der 1988 eine weitere Ausgabe folgte.¹⁵ Über kurze Inhaltsreferate geht diese Zurkenntnisnahme jedoch selten hinaus. Es werden meist schlagwortartige Thesen formuliert, die unbegründet bleiben.

Hans Jürgen Bab sieht in der Erzählung den "Zwiespalt zwischen eigenständiger Geistigkeit und Liebeshingabe" thematisiert, wobei ein "weiterer moderner Zug"¹⁶ die Auseinandersetzung mit der aufgezwungenen Heimlichkeit in der Liebe sei.

Ganz ähnlich interpretiert Leonie Müller-Loreck. Für sie konzentriert sich der Konflikt der Protagonistin Fenitschka in dem Gegensatz von "Liebesbindung und freier persönlicher Entfaltung, zwischen Ehe und Beruf"¹⁷.

Für Hiltrud Gnüg verkörpert Fenitschka "eine unverkrampft emanzipierte Frau", die in ihrem "femininen Avantgardismus"¹⁸ Mißverständnisse hervorruft.

¹² Andreas-Salomé, In der Schule bei Freud, S. 218. (Hervorh. LAS)

¹³ Andreas-Salomé, In der Schule bei Freud, S. 218.

¹⁴ Lou Andreas-Salomé, Fenitschka. Eine Ausschweifung. Zwei Erzählungen, neu hg. und mit einem Nachwort versehen v. Ernst Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1983. Folgend im Text mit Fenitschka + Seitenzahl zitiert.

¹⁵ Die beiden Erzählungen *Fenitschka* und *Eine Ausschweifung* wurden in dieser Ausgabe in der bei Ullstein verlegten Taschenbuchreihe "Die Frau in der Literatur" herausgegeben, was zusätzlich eine verbreiterte Rezeptionsbasis schaffte, vor allem auch vor dem Hintergrund der florierenden Vermarktung sogenannter 'Frauenliteratur'.

¹⁶ Hans Jürgen Bab, Lou Andreas-Salomé. Dichtung und Persönlichkeit, Diss. Berlin 1955, S. 64.

¹⁷ Leonie Müller-Loreck, Die erzählende Dichtung Lou Andreas-Salomés: Ihr Zusammenhang mit der Literatur um 1900, Diss. 1972, veröff. Stuttgart 1976, S. 78; Müller-Loreck widmet der Erzählung *Fenitschka* im Rahmen ihrer Dissertation ein ganzes Kapitel.

Gisela Brinker-Gabler sieht in Fenitschka ganz richtig die Problematik der Frau verkörpert, die sich im Bezugssystem der bürgerlichen Doppelmoral, die zwei Klassen von Frauen schafft, zwischen Liebe und Ehe zu entscheiden hat. Die Transgression herkömmlicher Vorstellungen versteht auch sie als eine "Dezentralisierung der männlichen Position"¹⁹, ohne jedoch näher darauf einzugehen, wie diese statthat.

Nach Linde Salber, die sich in ihrer Bildmonographie zu Lou Andreas-Salomé auch kurz zu der Erzählung *Fenitschka* äußert, "geht es in 'Fenitschka'" - ganz im Sinne des literarischen Impressionismus - "um die Frage der Rechtfertigung des Augenblicks. Eigenart und Glück des Augenblicks treten an die Stelle der suspekt gewordenen Ewigkeitswerte"²⁰.

Uta Treder²¹ und auch Brigid Haines²² stellen einen engen Bezug zu Andreas-Salomés ein Jahr nach *Fenitschka* veröffentlichtem Essay *Der Mensch als Weib* her. Treder's These: Der Aufsatz sei als "theoretische Abhandlung des in 'Fenitschka' episch verarbeiteten Materials zu verstehen"²³, ist allein schon aufgrund der immanenten Unstimmigkeiten ihrer Ausführungen zu widersprechen.

Haines Ansatz eines "feminist poststructuralist point of view"²⁴ setzt sich zusammen aus: "feminist in that I see gender as a product of the conflict between competing forms of subjectivity"²⁵, "poststructuralist in that I propose 'a subjectivity which is precarious, contradictory and in process, constantly being reconstituted in discourses each time we think or speak'".²⁶ Ihr 'point of view' bleibt leider halbherzig, da sie darauf verzichtet, feministische Theorieansätze heranzuziehen. M. E. setzt die Interpretin falsche Prämissen, wenn sie davon

¹⁸ Hiltrud Gnüg, Erotisch-emanzipatorische Entwürfe. Schriftstellerinnen um die Jahrhundertwende, in: *Frauen. Literatur. Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. v. H. Gnüg und Renate Möhrmann, Stuttgart 1985, (S. 260-280), S. 270.

¹⁹ Gisela Brinker-Gabler, Zwischen Tradition und Moderne. Literatur, Publizistik und Wertwandel im frühen 20. Jahrhundert; Perspektiven des Übergangs. Weibliches Bewußtsein und frühe Moderne, in: *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945*, hg. v. G. Brinker-Gabler, München 1986, S. 169-205, S. 195.

²⁰ Linde Salber, Lou Andreas-Salomé mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1990, S. 74.

²¹ Uta Treder, Von der Hexe zur Hysterikerin. Zur Verfestigungsgeschichte des 'Ewig Weiblichen', Bonn 1984; darin Kap. X: *Fenitschka - Der Mensch als Weib*, S. 124-132.

²² Brigid Haines, Lou Andreas-Salomé's "Fenitschka": A Feminist Reading, in: *German Life and Letters* 44, Oct. 1991, Special Number: Women's Studies, S. 416-425.

²³ Treder, Von der Hexe zur Hysterikerin, S. 129.

²⁴ Haines, Lou Andreas-Salomé's "Fenitschka", S. 417.

²⁵ Haines, Lou Andreas-Salomé's "Fenitschka", S. 417.

²⁶ Haines, Lou Andreas-Salomé's "Fenitschka", S. 417.

ausgeht, es sei die Protagonistin Fenitschka, die sich kontinuierlich im Gespräch mit der Gegenfigur Max Werner entwickle und sich deshalb stets neu zu definieren habe. Der Text beschreibt Fenitschka vielmehr von Anfang an als Persönlichkeit, die - zwar reflexions- und gesprächsbereit - ihre Position entschlossen vertritt, was die männliche Gegenfigur zur Revision seines Frauenbildes zwingt. Auch Bab ist der Auffassung, daß die Figur Fenitschka eine "Haltung innerer Wahrhaftigkeit"²⁷ einnimmt, kann jedoch nicht umhin, diese Haltung als die "des männlich Aufrechten"²⁸ zu interpretieren.

In ihrer Studie *Woman and Modernity. The (Life)Styles of Lou Andreas-Salomé*, die Biographie und Textanalyse zu verbinden sucht, wird von Biddy Martin als einziger fiktiver Text die Erzählung *Fenitschka* besprochen. Das Kapitel *Femininity in Salomé's Fiction*²⁹ erschöpft sich daher leider auch auf dessen Analyse. Martin versteht *Fenitschka* als beispielhaft dafür, daß die Texte Andreas-Salomés aus einem männlichen Blick heraus geschrieben sind. Gerade das erlaube den Geschichten, männliche Weiblichkeitsprojektionen zu erkunden und zu diagnostizieren.³⁰ Diese von Martin vertretene Auffassung bildet auch für die im Anschluß zu leistende Interpretation ein wesentliches Fundament. Es soll jedoch gezeigt werden, daß der Text gerade nicht bei einer Bestandsaufnahme verharret, sondern durch die von ihm verfolgte Strategie des Nachvollzugs, Bestehendes in Frage stellt und damit neue Perspektiven eröffnet.

4.3. Inszenierung und Desillusionierung von Weiblichkeitsvorstellungen

Ausgangs- und damit auch Angelpunkt der folgenden Interpretation ist die These: Die Erzählung *Fenitschka* kann gelesen werden als Dekonstruktion der Theorie des Weiblichen.

Andreas-Salomé transzendiert "the extrem images of 'angel' und 'monster'"³¹, indem sie die männlich geprägten Vorstellungen über die 'Frau' und das 'Weibliche' auf der Textebene mimetisch nachzeichnet. Diese mimetische 'Nachzeichnung' der dogmatisch gesetzten 'Wahrheit' entspricht jener, von Kristeva so benannten, 'zweiten Wahrheit', die selbst keine neuen Inhalte vorgeben soll, sondern das Ziel

²⁷ Bab, Lou Andreas-Salomé, S. 65.

²⁸ Bab, Lou Andreas-Salomé, S. 65.

²⁹ Martin, *Woman and Modernity*, S. 176-191.

³⁰ Vgl. "Precisely because the texts are narrated from a man's point of view, however, Salomé's stories succeed in exploring and even diagnosing masculine projections of femininity."; Martin, *Woman and Modernity*, S. 176/177.

³¹ Sandra M. Gilbert und Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the nineteenth-century Literature Imagination*, New Haven and London 1979, S. 16.

verfolgt, die Bedeutung der ersten, gesetzten 'Wahrheit' offenzulegen (vgl. auch Kapitel 1 dieser Arbeit).

Die Wahl der Erzählperspektive unterstreicht die Intention, der Bedeutung der 'Frau' im männlichen Diskurs nachzugehen. Andreas-Salomé wählt einen männlichen personalen Erzähler. Der Blick auf die Protagonistin Fenitschka ist somit - bezogen auf die Autorin - ein imitierter männlicher, das heißt die weibliche Hauptfigur soll innerhalb der Erzählung mit den Augen des Mannes gesehen werden; dahinter jedoch steht die Frau als Autorin, die diesen männlichen Blick inszeniert. Auch wenn sich die 'Inszenierung' teilweise einer Orientierung am Gegengeschlecht in sich selbst verdankt, wie Andreas-Salomé in ihren Tagebucheintragungen zum Aspekt des bisexuellen Charakters der Menschen notiert, so bleibt es aufgrund der patriarchal organisierten Gesellschaft doch eine Inszenierung. Der 'männliche Blick' reduziert sich nicht darauf, mit den Augen des Geschlechtswesen 'Mann' wahrzunehmen, er transportiert vielmehr die dominierende patriarchale Struktur.

Auktoriale Einsprengsel in Form von Kommentaren und Wertungen geben diese Inszenierung - nicht zuletzt auch in ironischer Distanzierung - zu erkennen. Die personale Erzählhaltung wird also nicht konsequent durchgeführt. Zudem finden Änderungen der Blickrichtung statt, indem vorübergehend aus der Perspektive Fenitschkas berichtet wird. Vorherrschend aber ist der männliche Erzähler, wobei sich hier Außen- und Innenperspektiven abwechseln, eine berichtende Erzählhaltung und ein 'style indirect libre' variieren.

Max Werner, promovierter Psychologe und männlicher Gegenpart, aus dessen Perspektive über die weibliche Hauptfigur Fenitschka berichtet wird, entwirft sukzessive verschiedene Weiblichkeitsbilder. Vielmehr, er bedient sich schon bestehender, um sie jeweils auf die ihm zunächst unbekannte, und ihm auch weitgehend unbekannt bleibende, Fenitschka zu applizieren. Diese entzieht sich stets aufs neue der Zuordnung, negiert die männlichen Projektionen und entlarvt sie so als Klischees. Max Werner wird auf diese Weise zum Sprachrohr tradierter Vorstellungen von Weiblichkeit. In seiner Person bleiben die überkommenen Zuschreibungen präsent und damit auch lesbar; zugleich verweist jedoch deren Aufhebung auf neue mögliche Inhalte und Bedeutungen. Kurzzeitig jeweils vor einem Rätsel stehend, orientiert sich Max Werner immer wieder rasch an einem anderen, neuen Modell von Weiblichkeit. Als Repräsentant der männlichen Sichtweise gerät er aufgrund seiner Festgefahrenheit mitunter beinahe zur Karikatur.

Persiflage und Karikatur bannen die Gefahr einer sich spiegelnden Eindeutigkeit. Analog zu Kristeva versteht Irigaray Mimen als Widerspiegeln der herrschenden männlich geprägten Normen, zugleich aber auch als Möglichkeit, "das herrschende

Spiel”³² lächerlich zu machen. Der Prozeß des Mimens ermöglicht ein ‘Durchqueren’, das die Rede über die Frau überwinden, den herrschenden Diskurs aus der Perspektive der Frau durchbrechen soll. Ein solches Verfahren wird von Irigaray als ‘Frau sprechen’ bezeichnet.

Schon bei der ersten Begegnung Max Werners mit der jungen Russin Fiona Iwánowna Betjagin in Paris weist die Verkürzung ihres Namens - “ihren langklingenden Namen überhörte er bei der Vorstellung, doch wurde sie von den anderen einfach als ‘Fenia’ oder ‘Fénitschka’ angeredet” (Fenitschka: 7) -, Nomen est omen, voraus auf die Reduzierung ihrer Persönlichkeit durch ihn. Akustisch wie optisch nimmt er nur oberflächliche Merkmale wahr: “das schwarze nonnenhafte Kleidchen”, “ihre mittelgroße unauffällige Gestalt” (Fenitschka: 7). Vom Kleid schließt er auf “unpariserisch” und ordnet sie den Züricher Studentinnen³³ zu. Sie macht “zunächst auf ihn keinerlei besonderen Eindruck” (Fenitschka: 7). Sieht er sie dennoch etwas genauer an, so deshalb, “weil ihn im Grunde alle Frauen ein wenig interessierten, wenn nicht den Mann, dann mindestens den Menschen in ihm” (Fenitschka: 7).

Ein zweiter Blick fängt vor allem Augen und Nase auf, aus ersteren liest er Farbe und Intelligenz heraus, die Nase setzt er in Kuß-Funktion - eine “von Max Werners Lieblingsnasen, die da vernünftigen Platz zum Kusse lassen, - was eine Nase doch gewiß tun soll” (Fenitschka: 8) - und somit eher in Beziehung zu sich selbst, denn zu der Trägerin. Die Blässe ihres Gesichts ordnet er vorausgegangenen Geistesanstrengungen zu, was seine Phantasie bremst und das ursprüngliche Nichtinteresse ihr gegenüber bestätigt.

Aufgehoben wird dieses Nichtinteresse durch Fenitschkas engagiertes Verhalten gegenüber einem Pariser Straßenmädchen und durch ihre offene, unerschrockene Art zu sprechen. Von Überraschung zeugt der emphatische Ausruf “Donnerwet-

³² Luce Irigaray, *Ce sexe que n'en est pas un*, Paris 1977; dt.: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin 1979, S.117.

³³ Diese Zuordnung kommt nicht von ungefähr. Allgemein waren die wenigen Frauen, die in Zürich studierten, bestrebt, sich so wenig wie möglich von den männlichen Kommilitonen abzuheben. Elise Richter schreibt: “Ich befließigte mich auch einer Art Mimikry, indem ich ausschließlich in einfachster, dunkler, glatter Kleidung erschien.” Elise Richter, *Erziehung und Entwicklung*, in: *Führende Frauen Europas*, hg. v. Elga Kern, München 1929, S. 70-93; S. 85. In Zürich, wo sich die Pforten der Universität schon in den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts für Frauen öffneten, prägten vor allem auch die russischen Studentinnen das Bild durch ihr meist kurzes Haar, Reformkleid, Brille und männliches Auftreten. Vgl. Käthe Leichter, *Lebenserinnerungen*, in: *Käthe Leichter. Leben und Werk*, hg. v. Herbert Steiner, Wien 1973, S. 235-385, S. 373.

ter!“ mit dem er ihr Handeln quittiert.³⁴ Seine vorab getroffene Einschätzung greift ins Leere. Nachdem er seinen ersten Eindruck revidieren muß, ist er auf der Suche nach einer neuen Zuordnung:

Immer wieder schweiften seine Augen und seine Gedanken zu ihr hinüber, von der er argwöhnte, sie halte sich eine höchst kluge und gelungene Maske vor. Steckte nicht hinter diesem Nonnenkleidchen, das unter den andren Toiletten fast auffiel, etwas recht Leichtgeschürztes, - hinter diesem offenen, durchgeistigten Gesicht nicht etwas Sinnenheißen, worüber sich nur ein Töpel täuschen ließ? - Spielte nur seine eigene Phantasie ihm einen Streich, oder erinnerte Fenitschka nicht an die Magerkeit, Geistigkeit und stilisierte Einfachheit einer modernen präraphaelitischen Gestalt, die so keusch ausschauen will und doch geheimnisvoll umblüht wird von verräterisch farbenheißen, seltsam berauschenden Blumen - - ? (Fenitschka: 13)

Die Polarisierung der von ihm gewählten Bilder und Begriffe - “Nonnenkleidchen”/”etwas Leichtgeschürztes”; “durchgeistigtes Gesicht”/ ”etwas Sinnenheisses” - verweist auf seine Irritation, die in der Unterstellung gipfelt, Fenitschka halte sich eine Maske vor.

Im Gegensatz zu ihrer ersten Begegnung fühlt sich Max Werner nun “stark von ihr gereizt”, nimmt er “etwas Aufregendes” (Fenitschka: 13) wahr, das von ihr ausgeht. In “verliebter Neugier” und “nervöser Erregung” (Fenitschka: 16) verspricht er ihr zunächst Begleitung durch das nächtliche Paris und dann Kaffee. Ihre Bereitwilligkeit, letzteren sogar in seinem Hotel anzunehmen, irritiert ihn, macht ihn wütend: “seine Unklarheit über dieses Mädchen quälte ihn” (Fenitschka: 17). Als sie sich schließlich auf seinem Zimmer befinden und er sich ihr nähert, sagt sie nur “Wie schade!” (Fenitschka: 17) und will gehen. Die Situation spitzt sich zunächst zu und entschärft sich dann wieder. Am Ende teilt sie sein Schuldgeständnis und bittet ihrerseits ihn um Verzeihung dafür, daß sie ihn, ohne ihn zu kennen für einen ‘anständigen’ Mann (Fenitschka: 19) gehalten habe.

Nachdem sich beide aus den Augen verloren haben, sehen sie sich nach einem Jahr, zu Beginn des zweiten Kapitels anlässlich einer Hochzeit in der russischen Provinz wieder. Fast erkennt Max Werner Fenitschka nicht mehr, so sehr glaubt er sie verändert. Dominierten in Paris in seiner Wahrnehmung von ihr Vokabeln wie: “wunderlich ernst”, “ergriffen”, “intelligente Augen”, “sachliches Interesse” (Fenitschka: 8), so nimmt er sie jetzt in “lässiger Haltung”, “träger Gebärde”, “heiter la-

³⁴ Brigid Haines bemerkt hierzu: “His reactions, [...] act as a yardstick against which to measure her divergence from accepted codes of behaviour.”, Lou Andreas-Salomés “Fenitschka”: A feminist reading, S. 420; Das Bild des Zollstocks scheint m.E. nicht ganz passend, da Irritationen und Überraschungen als emotionale Reaktionen mit dem exakten, der Rationalität zugeordneten Meßinstrument kaum eingefangen werden können, zumal auch die Neuordnungen aus dem bestehenden Bildmaterial mit extremen Gegensätzen operieren.

chend", "zerstreut", "verträumt" wahr (Fenitschka: 20/21). Trug sie in Paris ein schwarzes, hochgeschlossenes Kleid, so trägt sie jetzt eines aus Seide in leuchtendem Weiß. Die Irritation, die sie in Paris in ihm auslöste, ist abgefallen, "den beunruhigenden Reiz von damals übte sie nicht mehr auf Max Werner aus" (Fenitschka: 21).

Das Widerspruchsvolle, Geheimnisvolle, was ihn damals an der fremden Studentin anzog und abstieß, schien von ihr abgestreift zu sein, seitdem das Weib, das er so unruhig in ihr gesucht hatte, in ihrem Äußeren hervorgetreten war. (Fenitschka: 21)

Er glaubt nun, ein festes, abgeschlossenes Bild von Fenitschka zu haben, wie die Epitheta "weich", "abgerundet" und "harmonisch" (Fenitschka: 21), mit denen er ihre Bewegungen und ihr Aussehen belegt, bezeugen. Dennoch bleiben kleinere Irritationen zurück, die motivisch vorausweisen auf bevorstehende größere: "Ihre Mienen wechselten im Ausdruck so sehr, daß sie fast auch in der Form zu wechseln schienen; nur wie ein promovierter Doktor sah sie niemals aus, eher wie alles andre" (Fenitschka: 28). Was mit "alles andre" gemeint ist, bleibt offen, fest steht, ihre akademische Bildung fügt sich nicht in sein neu entworfenes Bild von ihr.

Max Werner gesteht Fenitschka, in Deutschland heimlich verlobt zu sein. Er erhofft sich von seinem Geständnis, daß Fenitschka ihn nun über die weibliche Psyche aufklären möge. Irmgard, seine Verlobte, repräsentiert das klassische Frauenideal: zurückhaltend, dem Mann untergeordnet, heiratswillig, und personifiziert damit eine Art Gegenmodell zu der Protagonistin Fenitschka. Ihre Existenz bleibt im Textgeschehen ganz auf die Figur Max Werner bezogen, aus dessen Perspektive durchgehend über sie berichtet wird. Ihre Funktion innerhalb der Textorganisation beschränkt sich darauf, regulatives Vergleichsmoment zu sein, d.h. sie dient Max Werner, den Fenitschka immer wieder vor Rätsel stellt, als rückversichernder Halt.

In einem Gespräch über die Liebe, das Max Werner mit der Frage einleitet, "wie Sie sich die Liebe denken würde[n], wenn Sie daraufhin examiniert werden sollte[n]" (Fenitschka: 28/29), wird Fenitschka von ihrem Gesprächspartner wiederholt mit der Frau als Gattungswesen gleichgesetzt. Das Personalpronomen 'ihr' in den Sätzen: "Noch etwas andres erwartet ihr davon" und "was die Liebe euch geben kann" (Fenitschka: 29) verraten es. Auf seine Frage, "wie sie sich die Liebe denken würde" antwortet Fenitschka:

O ganz einfach. So ganz einfach und gesund. Ich würde sie dann sicher mit den Dingen vergleichen, die am allerwenigsten dämonisch und romantisch sind. Mit dem guten gesegneten Brot, womit wir täglich unsern Hunger stillen, mit dem frischen erhaltenden Luftstrom, dem wir jeden Tag unsre Stuben öffnen. Mit einem Wort: mit dem Wichtigsten, Schönsten und Selbstverständlichsten, dem wir alles verdanken und wovon wir am wenigsten Phrasen machen. (Fenitschka: 29)

Fenitschkas Liebesauffassung³⁵ paßt so wenig in sein vorgefaßtes Konzept - Frauen erwarteten von der Liebe die große Sensation des Lebens³⁶ -, daß er sich gezwungen sähe, seine eigene Auffassung zu revidieren oder wenigstens in Frage zu stellen, bliebe da nicht die bequemere Lösung, Fenitschka schlicht zu unterstellen, sie urteile "nur deshalb in dieser Weise, weil sie wie ein Blinder von der Farbe sprach" (Fenitschka: 29). Als auf seine ungläubig nachhakende Frage, was Fenitschkas Meinung nach das Kostbarste an der Liebe sei, diese mit "Frieden!" (Fenitschka: 29) antwortet, bewährt sich das Gegenmodell der Verlobten als Korrektiv: "Irmgard würde ihm schwerlich eine solche Antwort gegeben haben" (Fenitschka: 29). Die Projektionen auf die ferne Verlobte, die stets auch nur aus dem Gedächtnis zitiert wird, bleiben aufgrund ihrer Abwesenheit unwidersprochen. Max Werners Reaktion auf Fenitschkas Äußerungen widerlegt jedoch dessen vorgebliche Intention, durch Hinzunahme der weiblichen Sichtweise den eigenen, männlichen Blick zu erweitern. Was die eigene Auffassung nicht bestätigt, wird von ihm als unqualifiziert abgetan.

Das Ende dieses zweiten Textkapitels deutet an, was Thema des dritten sein wird: In Sankt Petersburg, wo Fenitschka sich zu Studien-, Max Werner zu Besichtigungszwecken aufhält, wird sie von ihrem Onkel mit dem "schändlichen Gerücht" konfrontiert, "zu sehr vorgerückter Nachtstunde in einer entlegenen Straße, - zusammen mit einem Herrn" (Fenitschka: 32) gesehen worden zu sein. Max Werner liest gemäß seinem neugewonnenen, abgerundeten Bild von ihr in ihrem Äußeren eine "eisige, unanzweifelbare Reinheit" (Fenitschka: 32). Um so größer ist sein Erstaunen als er kurz darauf erfährt, daß Fenitschka tatsächlich einen

³⁵ Die zitierte Textpassage widerlegt die vereinseitigende Lesart Uta Treders: "Deutlich liegt die Betonung auf dem Geschlechtscharakter der Liebe als Ausdruck der erotischen Erfüllung der Frau"; Treder, *Von der Hexe zur Hysterikerin*, S. 128. Vgl. auch Müller-Loreck, die in ihrem *Fenitschka*-Kapitel schreibt: "[...] liegt auch bei Lou Andreas-Salomé die Betonung deutlich auf dem Geschlechtscharakter der Liebe", Müller-Loreck, *Die erzählende Dichtung Lou Andreas-Salomés*, S. 91.

³⁶ Diese Auffassung, der fiktiven Gestalt Max Werner in den Mund gelegt, entlehnt Andreas-Salomé dem 'realen' Mann Friedrich Nietzsche, der in *Jenseits von Gut und Böse* schreibt: "Die ungeheure Erwartung in Betreff der Geschlechtsliebe, und die Scham in dieser Erwartung, verdirbt den Frauen von vornherein alle Perspektiven." Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, in: Ders., *Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin/New York 1967ff, Bd. 5, S. 9-245, S. 93. Ganz ähnlich lautet die Formulierung in einem 1882, also vier Jahre vor der Schrift *Jenseits von Gut und Böse*, an Andreas-Salomé adressierten Brief: "Die ungeheure Erwartung in Betreff der Geschlechtsliebe verdirbt den Frauen das Auge für alle fernen Perspektiven"; Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe*. *Kritische Studienausgabe* in 8 Bänden, hg. v. G. Colli u. M. Montinari, Berlin/New York 1975ff, Bd. 6, S. 243.

heimlichen Geliebten hat: "Sollte Fenitschka ihn zum zweitenmal in seinem Leben zum Dummen gemacht haben, - dieses Mal in entgegengesetztem Sinn wie damals?" (Fenitschka: 36). Die Frage, die er sich stellt, verwechselt die Ursachen: sie vertauscht seine einseitige Projektionen mit einer Fenitschka unterstellten bewußten Täuschung. Trotz allem führt ihn die erneut aufgezwungene Revision seines Bildes zu grundsätzlicher Reflexion:

Warum hatte er in beiden Fällen ihr Wesen zu typisch genommen, so grob fixiert? fragte er sich. Es war ganz merkwürdig, wie schwer es fiel, die Frauen in ihrer rein menschlichen Mannigfaltigkeit aufzufassen und nicht immer nur von der Geschlechtsnatur aus, nicht immer nur halb schematisch. Sei es, daß man sie idealisierte oder satanisierte, immer vereinfachte man sie durch eine vereinzelter Rückbeziehung auf den Mann. Vielleicht stammte vieles von der sogenannten Sphinxhaftigkeit des Weibes daher, daß seine volle, seine dem Mann um nichts nachstehende Menschlichkeit sich mit dieser gewaltsamen Vereinfachung nicht deckte. (Fenitschka: 36)

Die Erkenntnis, "Frauen in ihrer rein menschlichen Mannigfaltigkeit auffassen" zu müssen, die auch Gegensätzliches vereint, findet zu Beginn des dritten Kapitels eine räumliche, vorausweisende Entsprechung: Das "Hotel de Paris", in dem Max Werner zunächst während seines Aufenthalts in Sankt Petersburg gastiert, knüpft an das erste Kapitel an und evoziert seinen damaligen Blick auf Fenitschka. Analog zu seiner eingegengten Sicht bei ihrer ersten Begegnung in Paris, fühlt er sich nun in seinem Zimmer "eingeklemmt". Ohne ein Fenster, das zu öffnen wäre, "droht er fast zu ersticken". Er verläßt das "Hotel de Paris" und zieht in einen "echt russischen Gasthof". Dort findet er ein ihn ansprechendes Zimmer "mit viel Licht und freiem Blick über den weiten Platz vor dem Moskauer Bahnhof" (Fenitschka: 35).

Die mehrfach verdichtete Metaphorik - hell, frei, weit -, die Max Werners nun unverstellten Blick auf Fenitschka unterstreichen soll, kulminiert in der Lokalität des Bahnhofs, der als offener Ort der Ankunft und Abfahrt Flexibilität und die Flüchtigkeit von Berührungspunkten symbolisiert. Indem Max Werner Fenitschka nun in ihrer "menschlichen Mannigfaltigkeit" erfaßt zu haben glaubt, sieht er seine Beziehung zu ihr neu definiert. Nachdem sie alle möglichen und unmöglichen Projektionen durchlaufen, er das gesamte Bildmaterial auf sie angewandt hat, ist er schließlich dazu fähig, ihr von Mensch zu Mensch zu begegnen. Durch den Freundschaftskuß besiegelt, findet ihre "neue Beziehung" im veränderten Anrede- und sprachlichen Ausdruck.

Die "rein menschliche Mannigfaltigkeit", die Max Werner - wenn auch nur theoretisch und auch nur für den Augenblick - Frauen zuzugestehen bereit ist, wird bei

Uta Treder zur "größeren Mannigfaltigkeit"³⁷ der Frau dem Manne gegenüber. Treder recurriert hier auf den schon erwähnten Aufsatz Andreas-Salomés *Der Mensch als Weib*, in dem diese die Ansicht vertritt, die Frau ruhe in sich selbst, "als sei sie mit dem allerhaltenden unendlichen Ganzen noch weit unmittelbarer verbunden" (Mensch: 9). Diese Auffassung mißversteht Treder als "größere Nähe der Frau zur Natur"³⁸, Natur gelesen im Sinne einer außerhalb des eigenen Selbst stehenden Größe. Im gegebenen Kontext meint 'Natur' bei Andreas-Salomé jedoch, was schon in ihrer Beschäftigung mit den Dramen Ibsens von ihr als 'innere Heimat' der weiblichen Hauptcharaktere bezeichnet wurde. Daher ist die Frau "auch so viel weniger kultivierbar" als er, kann

sie sich als Natur nicht verlieren, nicht so leicht schwächen [...] wie er, der sich alle Augenblicke überkultiviert, indem er seine darin opferwillige Natur zu den verschiedensten Aufgaben teils dressiert teils wirklich sublimiert, bis sie gar keine einheitlich wirkende Organisation mehr sein kann. (Mensch: 32/33)

Treders *Fenitschka*-Interpretation, die in der Protagonistin "das Beispiel einer utopischen Regression der Frau in den Mythos mimetischer Naturaneignung"³⁹ sieht, unterliegt somit einer Fehldeutung Andreas-Salomés Naturbegriff. Treder führt fort:

Sie [d. i. Fenitschka; B.W.] stellt den Versuch dar, eine qualitativ andere Kultur zu schaffen. Aus der geschichtlichen Schwächung der Frau, ihrer größeren Naturverbundenheit wird ihre zukünftige Stärke. Das sympathetisch-mimetische Naturverhältnis der Frau wird von Lou Andreas-Salomé als Zeichen einer Noch-Nicht-Vergesellschaftung wieder eingebracht zu einer neuen weiblichen Kulturgründung.⁴⁰

Eine "neue weibliche Kulturgründung" wird von Andreas-Salomé explizit nie in Erwägung gezogen und selbst der von Treder als vermeintlicher Beleg herangezogene Essay *Der Mensch als Weib* entkräftet diese These, indem darin männliche und weibliche Lebensweise - bei aller Verschiedenheit - für absolut gleichwertig und sich dialektisch ergänzend erklärt werden:

Das sind zwei Arten zu leben, zwei Arten, das Leben zu höchster Entfaltung zu bringen, das ohne die Geschlechterteilung auf tiefstem Niveau hätte stehen bleiben müssen, - müßig aber ist, darüber zu streiten, welche von beiden Arten wertvoller ist oder den mächtigeren Kraftaufwand bedingt: ob diejenige, deren Kräfte sich vorwärtsringend spezialisieren, oder die andere, in der sie gleichsam in den eignen Mittelpunkt zurückschlagen und sich so in ihrer Selbstbeschränkung vollenden. (Mensch: 10)

³⁷ Treder, Von der Hexe zur Hysterikerin, S. 126.

³⁸ Treder, Von der Hexe zur Hysterikerin, S. 126

³⁹ Treder, Von der Hexe zur Hysterikerin, S. 11.

⁴⁰ Treder, Von der Hexe zur Hysterikerin, S. 11.

Diese Art von "Selbstbeschränkung" bedeutet für Andreas-Salomé keinerlei Reduktion, sie entspricht vielmehr der

weibliche[n] Tendenz, auch mit allen möglichen geistigen Entwicklungsbestrebungen im Grunde nur sich selbst zu breiterer, reicherer Seinsentfaltung zu bringen, anstatt dies eigene Sein in sachlicher Hingebung an ein Einzelziel zu setzen. (Mensch: 25)⁴¹

Fenitschkas und Max Werners Gespräch über ihr jeweiliges Studium liest sich als anschauliches Beispiel des in der Theorie Nachgereichten. Max Werner empfindet die "Bücherstudiererei" als "ärgsten aller Frondienste":

Es ist [...] das Beschränkendste, Einschränkendste, was es auf der Welt gibt! [...] Die Wissenschaft führt an der Wirklichkeit des Lebens, mit all seinen Farben, all seiner Fülle, [...], völlig vorbei. [...]. Deshalb ist der Wissenschaftler, der ihr dient, an so viel Selbstkasteiung gebunden, an so viel bloße Schreibtischexistenz und geistige Bleichsucht. (Fenitschka: 14)

Fenitschka bedeutet ihr "Geistesstudium" eine Befreiung: "Für uns Frauen", entgegenet sie ihrem Vorredner, "ist es durchaus nicht so" (Fenitschka: 15).

Wer von uns sich dem Studium hingibt, tut es nicht nur mit dem Kopf, mit der Intelligenz, sondern mit dem ganzen Willen, dem ganzen Menschen! Er erobert nicht nur ein Wissen, sondern ein Stück Leben voll von Gemütsbewegungen. (Fenitschka: 14)

"Was nicht in unser Gefühl eintritt, das beschäftigt unser Denken nicht lange" (Mensch: 26) lautet die Quintessenz von Fenitschkas Ausführungen in dem Essay *Der Mensch als Weib*. In diesem Sinne kann, so Andreas-Salomé, die Frau nicht umhin, "von jeglichem nur aufzunehmen, was sie nährt, was sie belebt, was sich assimilieren und zum Leben zurückwandeln läßt" (Mensch: 25). Daher fällt es ihr - im Gegensatz zu ihm - schwer, "eine immer weiter geradeaus laufende Linie zu verfolgen" (Mensch: 25). Dies macht "sie zu so viel untauglicher" als den Mann, gleichzeitig kann sie dadurch Verständnis für Dinge entwickeln,

die dem Verstand als solchem nicht plausibel zu machen sind; sie kann viel mehr Widersprüche in sich aufnehmen und organisch verarbeiten, wo der Mann dieselben erst theoretisch ausmerzen muß, um mit sich zur Klarheit zu kommen. (Mensch: 25)

Auch hier läßt sich ein konkreter Bezug zu der Erzählung *Fenitschka* herstellen. Anlässlich der Hochzeit von Max Werners Schwester spricht Fenitschka in großer Begeisterung von der Ehe, assoziiert Schönheit und Feierlichkeit und nimmt doch zugleich Abstand davon.

⁴¹ Vgl. hierzu auch Gropp, die den Begriff 'Weib' als Chiffre liest, die die menschliche Existenz generell codiert; Rose-Maria Gropp, Das 'Weib' existiert nicht, in: Lou Andreas-Salomé, hg. v. der Rilke-Gesellschaft, Karlsruhe 1986, S. 46-55.

So erfährt Max Werner auch im vierten Kapitel eine Überraschung: Fenitschka lehnt den Heiratsantrag ihres Geliebten ab: "Heim, Familie, Hausfrau, Kinder, - es ist mir fremd, fremd, fremd!", lautet die energisch vorgetragene Erklärung, der sie ergänzend hinzufügt: "Liebe und Ehe sind eben nicht dasselbe." (Fenitschka: 56)⁴²

Das Gespräch über die Liebe zeigt, daß Max Werner nach wie vor in seinen Klischees befangen und nicht in der Lage ist, "die rein menschliche Mannigfaltigkeit" auch für die Frau gelten zu lassen. "Rein sinnliche Leidenschaft" (Fenitschka: 57) diskreditiert die Frau in seinen Augen. Fenitschka erkennt die Täuschung, in ihm auf Offenheit und Verständnis gestoßen zu sein. Sie "enteilt ihm", "entschwindet". Er will sie fassen, greift dabei "ins Leere" (Fenitschka: 58). Das Nichtfunktionieren der Bilder findet seinen Niederschlag in der Inszenierung vollkommener Stille: "Still, ganz totenstill lag die breite Nebenstraße, wo sie gestanden, plötzlich da, wie eine schlafende, verschneite Welt" (Fenitschka: 58). In sechsfacher Variation aufgenommen, wird der semantische Kern der Stille von der inneren Leere in ein äußeres Bild transferiert.

Parallel zur Dekonstruktion männlicher Weiblichkeitsvorstellungen klingt in *Fenitschka* der Entwurf einer neuen, anderen Form von 'Weiblichkeit' an. Am Beispiel der Hauptfigur Fenitschka wird ein unangepaßtes, autonomes Leben der Frau vorgeführt, die für sich Konventionen außer Kraft und alles daransetzt, "frei und selbständig" (Fenitschka: 55) zu werden. Sie geht als eine der ersten Frauen nach Zürich, um dort ein Studium aufzunehmen, promoviert, reist, hat einen freien, kameradschaftlichen Umgang mit den überwiegend männlichen Kommilitonen, übt ihren Beruf als Lehrerin aus und führt eine Liebesbeziehung, die sie abbricht als er sie heiraten will.

Dieser Entwurf einer neuen, anderen Form von 'Weiblichkeit' kann nicht unabhängig von den schon bestehenden, vorrangig von Männern entworfenen Bildern stattfinden, da er sich ja auch in nicht unwesentlichem Maße in bewußter Abgrenzung zu diesen artikuliert. Es ist Treder daher zu widersprechen, die in Fenitschka "das Symbol einer vom männlichen Denken unabhängigen, die Vorzeichen männlicher Weiblichkeitsvorstellungen umkehrenden Verwirklichung des Menschen als Frau"⁴³ sieht. Auch kehrt Fenitschka die bestehenden Weiblichkeitsvorstellungen nicht einfach um, sondern versucht, die vielfachen, isolierten Bilder in ihrer Person zu integrieren und so Anspruch zu erheben auf - die für den Mann so selbstverständliche - "rein menschliche Mannigfaltigkeit" (Fenitschka: 36).

⁴² Fenitschkas strikte Unterscheidung zwischen 'Liebe' und 'Ehe' wird im Rahmen der Auseinandersetzung mit Andreas-Salomés Begriffsdifferenzierung in 'Liebe', 'Ehe' und 'Erotik' im siebten Kapitel dieser Arbeit mehr Transparenz erhalten.

⁴³ Treder, Von der Hexe zur Hysterikerin, S. 128.

4.4. Der 'doppelte Ort der Frau'

Die von Fenitschka unternommene Anstrengung, ein selbstbestimmtes Leben zu führen, findet sich relativiert durch die von ihr inszenierte Maskerade. In gesellschaftlichen Konventionen und Zwängen befangen, verheimlicht sie vor der Familie und der Sankt Petersburger Gesellschaft ihre Liebesbeziehung zu einem russischen Offizier, den sie somit auch nur an verborgenen Plätzen treffen kann. Die Gesellschaft glaubt an eine Doppelgängerin, sie selbst führt eine 'Doppelexistenz', symbolisiert durch das sich leitmotivartig durch den Text ziehende Bild des Schleiers.

Die Theoretikerin Luce Irigaray spricht diesbezüglich von einem doppelten Ort der Frau: ihrer Funktion im Symbolischen - das Symbolische steht als Sammelbegriff für die gesellschaftlich festgeschriebenen Zeichensysteme, für Ordnung, Gesetz und Herrschaftsdiskurs - und dem 'Anderswo', dem Rest, der in ihre soziale Identität nicht eingeht.⁴⁴ Beim Erlernen der symbolischen Funktionen (zu denen vor allem auch die Sprache zählt) nehmen Frauen keine Identifikation mit diesen vor, sondern bringen bei ihrem "Zutritt zur zeitlichen Bühne" zugleich eine Differenz zum Ausdruck.⁴⁵ Eine wesentliche Ursache hierfür sieht Irigaray in der sexuellen Konstitution der Frau.⁴⁶ Irigaray versteht diese als eine Selbstbezüglichkeit, von der die Frau beim Eintritt in die Sprache, und damit in eine andere Ökonomie, abgeschnitten wird. In dieser Ökonomie befinden sich Frauen in einem Zustand der Maskerade, in der ihr Begehren nicht aufgeht. Es stellt dies für die Frau jedoch die einzige Möglichkeit des Erscheinens dar.

Sigrid Weigels Begriff der 'Doppelexistenz' rekurriert auf diesen 'doppelten Ort der Frau', der Irigarays Ausführungen zugrunde liegt. 'Doppelexistenz' meint ein Zugleich des Lebens im Muster der herrschenden Frauenbilder und der Antizipation der befreiten Frau. Die Frau ist daher an der gesellschaftlichen Ordnung zugleich beteiligt und von ihr ausgegrenzt.⁴⁷ Auf den Text *Fenitschka* bezogen meint dies: Auch die Protagonistin Fenitschka hat Teil an den gesellschaftlichen Konventionen, indem sie sich über diese nicht hinwegsetzt, ihre Liebesbeziehung nicht offen lebt. Zugleich unterwandert sie die gesellschaftlichen Normen, indem sie ein für die Zeit atypisches Leben führt, das auch ein außereheliches Verhältnis einschließt.

⁴⁴ Vgl. Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Paris 1974; dt.: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt a.M. 1980, S. 438.

⁴⁵ Irigaray, *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, S. 139.

⁴⁶ Vgl. auch den Titel Irigarays letzter, in Deutschland erschienener Veröffentlichung: *Éthique de la différence sexuelle*, Paris 1984; dt.: *Ethik der sexuellen Differenz*, Frankfurt a.M. 1991.

⁴⁷ Sigrid Weigel, *Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis*, in: Inge Stephan und S. Weigel, *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, (Argument Sonderband) Berlin 1983, S. 83-137, S. 86.

Die von Irigaray konstatierte Differenz macht sich in der Erzählung symbolisch im schon erwähnten Schleier fest, der Fenitschka den Text hindurch begleitet. Davon abgesehen, daß er zu den selbstverständlichen Accessoires der zeitgenössischen Damenmode zählt, spielt er als Metapher der Maskerade eine nicht zu vernachlässigende Rolle.⁴⁸ Gleich zu Beginn der Erzählung zieht Fenitschka "furchtsam ihren Schleier fester" (Fenitschka: 8), um ihre Benommenheit zu verbergen. Offensiv geht sie Max Werner entgegen, der ihr, um sie nicht zu kompromittieren, ausweichen will. Sie gesteht ihm ihre heimliche Liebesbeziehung und reißt dabei "den Schleier von ihrer Mütze", krampft ihn in ihrer Hand zusammen mit den Worten: "Sie glauben, mich mitleidig ignorieren zu müssen [...], mich schützen, - ich bin doch keine Verbrecherin, die man aus ritterlicher Schonung nicht erkennt!" (Fenitschka: 42)

Fenitschka exemplifiziert den 'doppelten Ort der Frau', indem sie in der Sankt Petersburger Gesellschaft eine Doppelexistenz führt und diese an eine Doppelgängerin glauben läßt. Ihre Verwirklichung als Frau kann sie innerhalb der patriarchalisch strukturierten Gesellschaft nur im Verborgenen, im nicht sanktionierten Raum vollziehen, da sie sich weigert, ihre Liebe auf die einzig für gut befundene Rolle des Weiblichen, auf Mutterschaft und Familie, fixieren zu lassen. Sie selbst erfährt sich dabei als gespalten in eine geistig-ethische und sinnlich-erotische Persönlichkeit.

Der 'doppelte Ort der Frau' hat nach Irigaray eine 'doppelte Stellung' der Frau zur Sprache als Konsequenz, er bedingt so den uneigentlichen Sinn weiblicher Rede. In der Stimme der Frau finden sich Spuren von jenen Konflikten, die im Prozeß der Entwicklung zu einem Glied der Gesellschaft stattgefunden haben, ihre Stimme bewahrt Zeichen des dabei Verdrängten und Überschießenden auf.

Kristeva nennt diese Zeichen des 'Verdrängten und Überschießenden' eine Überschreitung der symbolischen Setzung durch das Semiotische, das heißt eine rückläufige Reaktivierung des Widerspruchs, den seinerzeit die Setzung herbeigeführt hatte. Sie definiert das Semiotische als Negativität, da es in das Symbolische eingeschleust wird und dessen Ordnung verletzt.⁴⁹ Das Symbolische, das ja gemäß Kristevas Terminologie als Sammelbegriff für die gesellschaftlich festgeschriebenen Zeichensysteme, für Ordnung, Gesetz und Herrschaftsdiskurs steht, ist mit dem

⁴⁸ Der Schleier in seiner Doppelbedeutung des Verhüllenden und zugleich Entlarvenden spielt auch eine bedeutende Rolle in anderen Erzählungen Andreas-Salomés. In *Vor dem Erwachen* hält die männliche Figur bei der Verabschiedung der Geliebten deren Reiseschleier in der Hand, wozu der Erzähler vermerkt: "Den Schleier hatte er nicht von ihrem Wesen gehoben." (Menschenkinder: 48).

⁴⁹ Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris 1974; dt.: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a.M., S. 78.

Semiotischen, das die vorsprachliche Existenz der Triebe und Bedürfnisse bezeichnet, im Prozeß der Signifikation untrennbar verbunden.

Wir unterscheiden das Semiotische (die Triebe und ihre Artikulation) von der Bedeutung und deren Bereich, der immer auch einer des Satzes und des Urteils ist, anders ausgedrückt: der ein Bereich von Setzungen ist.⁵⁰

Kristeva versteht dabei das Semiotische als dem Symbolischen inhärent. Nur die Theorie vermag es als vorgängig zu isolieren, um seine Funktionsweise zu spezifizieren. Erst nach dem Einschnitt durch das Symbolische funktioniert das Semiotische in den signifikanten Praktiken als Übertretung des Symbolischen. Voraussetzung für die Überschreitung des Symbolischen ist, daß der Trieb in die universelle, signifikante Ordnung eindringt, die jede soziale Einheit zusammenschließt.

Als Paradigma für die Überschreitung des Symbolischen gilt der Traum. Gemäß Kristeva ist es die Logik des Traumes, die auf die semiotischen, triebhaften Prozesse und Relationen aufmerksam macht. Was Kristeva für das Subjekt und die Funktionsweise der poetischen Sprache geltend macht, ist auch erhellend in Sicht auf die Konzeption von Erzählfiguren.

Fenitschka träumt in Paris zu sein. Sie erkennt sich in ihrem Traum als eine der Grisetten⁵¹ wieder, denen sie bei ihrem Paris-Aufenthalt begegnet war. Dieser Traum gibt der Autorin Andreas-Salomé Gelegenheit, mittels der Figur Fenitschka Reflexionen allgemeiner Art über die Traumdeutung anzustellen. So entgegnet Fenitschka auf Max Werners beschwichtigend gemeinte Bemerkung, das sei ein "ganz dummer Traum":

Nicht so dumm, wie du meinst - - . Aber woher sollten Träume eigentlich auch klug sein? Ich glaube, unsere klugen Gedanken wirken nur wenig mit am Traumgewebe. -
- Nein, alle die klugen Gedanken, die wir uns so allmählich erwerben, alle die aufgeklärten und vernünftigen Ansichten, die träumen wir wohl nur wenig. - - Im Traum taxieren wir uns anders, - uns und die Dinge, - verworren und wirr vielleicht, aber doch so ganz naiv. (Fenitschka: 61/62)

"Naiv" in seiner ursprünglichen etymologischen Bedeutung gelesen, nämlich 'natürlich, unbefangen', aus dem französischen "naïv" entlehnt, das wiederum auf lateinisch "nativus", d.h. 'ursprünglich, natürlich, angeboren', zurückgeht⁵², rückt

⁵⁰ Kristeva, Die Revolution der poetischen Sprache, S. 53.

⁵¹ "Grisette" bedeutet im wörtlichen Sinne 'Graukleid', bezogen auf junge Pariser Näherinnen und Putzmacherinnen, im übertragenen Sinn ist daraus die Nebenbedeutung 'leichtfertiges junges Mädchen' entstanden. Vgl. Großes Fremdwörterbuch, erarbeitet vom bibliographischen Institut Leipzig, Leipzig 1977.

⁵² Vgl. Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, völlig neu bearbeitet v. Elmar Seebold, Berlin 1989.

das "andre Taxieren im Traum", von dem Fenitschka spricht, in die Nähe dessen, was Kristeva unter der "psychosomatischen Funktion des Prozesses der Sinngebung"⁵³, unter dem Semiotischen versteht.

Eine oberflächliche Lektüre des Traumes Fenitschkas läßt vermuten, sie teile im Grunde die Ansichten der Gesellschaft, sie habe deren moralische Kategorien verinnerlicht und ihr Traum symbolisiere die Angst, auch selbst öffentlich den Grisetten zugeordnet zu werden.⁵⁴ Dies würde eine Verlagerung der eigenen Verurteilung ihrer außerehelichen Liebesbeziehung auf gesellschaftliche Ächtung bedeuten, da das Traumgeschehen sie fern der sogenannten 'guten Gesellschaft' an einen Nebentisch verbannt.

Der Gedanke ist wohl nicht grundsätzlich falsch, jedoch falsch akzentuiert. Wie aus dem Gespräch mit Max Werner hervorgeht, schämt sich Fenitschka nicht, ihre Gefühle und ihre Sexualität im nicht-sanktionierten, außerehelichen Raum gelebt zu haben. Der Grund, weshalb sie sich selbst "nicht ertragen" (Fenitschka: 63) kann, ist vielmehr, daß der Geliebte an die gemeinsame Verbindung andere Vorstellungen knüpfte, sie ihn durch ihr ungewohntes Verhalten verletzt und - wie sie sich vorwirft - ihn dadurch betrügt.

Diese Interpretation unterscheidet sich von Müller-Lorecks⁵⁵ und Haines Auffassung, Fenitschkas Traum symbolisiere die eigene Verurteilung der außerehelichen, sexuellen Liebesbeziehung als unmoralisch: "Later, however, she also rejects the love that she has experienced as something which has debased her."⁵⁶ Aber nicht die Liebe oder ihre Gefühle haben Fenitschka destabilisiert - dagegen spricht schon allein das von ihr sehr plastisch gewählte Bild einer glücklich grasenden Kuh⁵⁷, in das sie ihren in sich ruhenden Zustand Max Werner gegenüber kleidet -, sondern der gesellschaftliche Kodex, der auch den Erwartungshorizont des Geliebten prägt. Eine sexuelle Liebesbeziehung ohne Tauschein wird in der Gesellschaft, in der sich Fenitschka bewegt, nicht akzeptiert.

⁵³ Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 39.

⁵⁴ Haines unterstellt ein aktives Vorgehen, wenn sie schreibt: "His mention of the Grisettes leaves a deep impression on Fenitschka, for she starts to compare her behaviour with theirs"; Haines, Lou Andreas-Salomé's "Fenitschka", S. 423. Die Gleichsetzung Fenitschkas mit den Grisetten im Traum ist jedoch ein unbewußter Vorgang. Auch findet keine direkte Erwähnung der Grisetten im dem Traum vorangehenden Gespräch zwischen Max Werner und Fenitschka statt.

⁵⁵ Vgl. Müller-Loreck, *Die erzählende Dichtung Lou Andreas-Salomés*, S. 79.

⁵⁶ Haines, Andreas-Salomé's "Fenitschka", S. 418.

⁵⁷ Auch dem Berg-Prediger, auf den Zarathustra trifft, symbolisieren Kühe "das Glück auf Erden". Er verkündet Zarathustra: "Das Himmelreich aber ist bei den Kühen", denn "Am weitesten freilich brachten es die Kühe: die erfanden sich das Wiederkäuen und In-der-Sonne-Liegen. Auch enthalten sie sich aller schweren Gedanken, welche das Herz blähn."; Nietzsche, Also sprach Zarathustra, in: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 4, S. 334ff.

Aufgrund der Tatsache, daß es Männern innerhalb einer patriarchalisch geprägten Gesellschaft schwer fällt, Frauen in "ihrer menschlichen Mannigfaltigkeit" aufzufassen, neigen sie dazu, diese "durch vereinzelte Rückbeziehung auf sich selbst" (Fenitschka: 36) schematisch zu vereinfachen. Die der Figur Max Werner in den Mund gelegte Erkenntnis benennt die Ursache des 'uneigentlichen Sinns' weiblicher Rede. Die Rollenfestschreibung der Frau fixiert diese auf eine Sprache, die immer nur Teilbereiche ihres Seins abzudecken vermag. Max Werner ist es wiederum, der Fenitschka darüber unterrichten darf:

Unsere Mädchen und Frauen werden so daran gewöhnt, mit den Männern ihrer Umgebung eine rein konventionelle, ganz unsinnliche Verkehrsform zu üben, daß sie in dieser Sprache auch das noch ausdrücken, was ganz und gar nicht so abstrakt gemeint ist. (Fenitschka: 12)

Zum erlaubten Austausch von Geistesinteressen und Seelenfreundschaft tritt "oft unbewußt" (Fenitschka: 12) erotisches Begehren, das sich durch die gesellschaftlich vorgeschriebene Symbolstruktur, durch die konventionalisierten Zeichen hindurch teilt.⁵⁸ Daß es sich hierbei eindeutig um eine Überschreitung, um ein Unterlaufen des Verbots handelt, belegt ein Satz Max Werners: "Für die Damen unserer Gesellschaft ist es das rücksichtslose Sich-Ausleben des Weibes", das "gewissermaßen ausgeschlossen" (Fenitschka: 12) ist.

Die Zeichenstruktur der sogenannten 'Grisetten' basiert hingegen auf der sinnlichen Äußerungsform. Die Rollenfestlegung ordnet "diesen Wesen" als "geläufige Verkehrsform" eine "Art von Sprache" zu, die die "menschliche Anteilnahme eines Mannes" (Fenitschka: 11) auf der symbolischen Ebene ausschließt. "Seelenregungen der Freundschaft, Dankbarkeit und Sympathie", so Max Werner, passen in "die sinnliche Äusserungsform nicht genau hinein" und können höchstens "unwillkürlich" (Fenitschka: 11) zum Ausdruck gebracht werden. Dies bedeutet, daß auch hier ein ursprüngliches, natürliches Bedürfnis als rückläufige Reaktivierung des Widerspruchs sich Zugang verschaffen muß in den offiziellen Diskurs.

⁵⁸ Dieser Sachverhalt läßt sich auch mit dem von Michail M. Bachtin entworfenen Konzept der Dialogizität des Wortes beschreiben, auf das Haines in ihrem Aufsatz verweist. Sie nimmt diesen Hinweis jedoch nicht als Grundlage einer näheren Analyse, was gerade aufgrund der vordergründigen Dialogstruktur des Textes sicherlich sehr fruchtbar wäre. Allein schon die Bachtinsche Begriffsdifferenzierung in 'direktes', 'objekthaftes' und das 'auf das fremde Wort eingestellte Wort' böte einen vielversprechenden Ansatz, ironische Distanzierungen der Autorin mittels des 'objekthaften' Wortes Max Werners herauszukristallisieren. Vgl. Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Gröbel, Frankfurt a.M. 1979, S. 176-187.