

V&R

Palaestra

Untersuchungen zur europäischen Literatur

Band 340

Begründet von Erich Schmidt und Alois Brandl

Herausgegeben von

Heinrich Detering, Dieter Lamping und Gerhard Lauer

Editorial Board:

Irene Albers, Elisabeth Galvan, Julika Griem, Achim Hölder,
Karin Hoff, Frank Kelleter, Katrin Kohl, Paul Michael Lützeler,
Maria Moog-Grünwald, Per Øhrgaard

Natalia Igl

Geschlechtersemantik 1800/1900

Zur literarischen Diskursivierung der
Geschlechterkrise im Naturalismus

V&R unipress



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8471-0276-2

ISBN 978-3-8470-0276-5 (E-Book)

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

© 2014, V&R unipress in Göttingen / www.vr-unipress.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: Graeser, Camille: Komplementär-additional, 1965. © Camille-Graeser-Stiftung/
VG Bild-Kunst, Bonn 2014

Druck und Bindung: ⊕ Hubert & Co, Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Für Rosa

Inhalt

Vorwort und Dank	11
1. Geschlechtersemantik 1800/1900: Historischer Wandel und literarhistorische Relevanz	15
1.1 Von ›Frauenbildern‹, ›Frauentypen‹ und ›problematischer Weiblichkeit‹ – Geschlechterkrisen um 1900	15
1.1.1 Arthur Schnitzlers <i>Reigen</i> (1903) als literarische Anthropologie und exemplarische Inszenierung der Geschlechterproblematik innerhalb der Wiener Moderne	20
1.1.2 Literarische Anthropologie des Naturalismus – Vom Fokus auf das Fin de siècle hin zum Naturalismus als initialer Phase der Diskursivierung der Geschlechterkrise	25
1.1.3 Zusammenfassung: Gegenstand und Aufbau der Untersuchung	34
1.2 Methodisch-theoretische Vorüberlegungen und Explikation der Untersuchungsperspektive	39
1.2.1 Sozialgeschichtliche Grundlagen und deren systemtheoretische Perspektivierung	42
1.2.2 Begriffsgeschichte – Historische Semantik	46
1.2.3 Funktionen von Literatur – Historische und systematische Verortung	51
1.2.4 Positionierung zur Genderforschung – Zum Emanzipationsbegriff und der (historischen) Gleichheits- vs. Differenzhypothese	55
1.2.5 Zum Begriff des ›Diskurses‹	61

2. ›Weiblichkeit‹ zwischen ›Natur‹ und ›Kultur‹ – Die Herausbildung der komplementären Geschlechtersemantik um 1800 und ihre Relevanz in der Umbruchphase um 1900	65
2.1 Das komplementäre Geschlechtermodell als diskursivierte Semantik um 1800	65
2.1.1 Polarisierungen auf Gegenstands- und Metaebene – Potential und Präzisionsbedarf der Thesen zum polaristischen Modell der ›Geschlechtscharaktere‹	68
2.1.2 Die ›Komplementarität der Geschlechter‹ und die Ausdifferenzierung von ›Öffentlichkeit‹ und ›Privatheit‹	71
2.1.3 Konstruierte ›Natürlichkeit‹ – Die Universalität des Ordnungsschemas ›Geschlecht‹	84
2.1.4 Geschlechterspezifische Perfektibilität – Von der ›weiblichen Bestimmung‹ und der ›Erziehung zur Weiblichkeit‹ oder: Rousseau und die Folgen?	97
2.1.5 Zusammenfassung: Zur historischen Problemreferenz und Funktionalität des komplementären Geschlechtermodells	110
2.1.6 Exkurs: Zur ›Verwissenschaftlichung‹ der Geschlechtersemantik – Die Charakterologie der Geschlechter als Basis sprachwissenschaftlicher Taxonomie	112
2.2 Geschlechterkonzeptionen im Wandel – Zwischen Stabilisierungen der Komplementärsemantik und Radikalisierungen der Differenzhypothese um 1900	117
2.2.1 »Denn in der Familie stecken die Frauen« – ›Naturgeschichtliche‹ Stabilisierungsversuche der bürgerlichen Geschlechterordnung und die Rolle entwicklungstheoretischer Modellierungen	120
2.2.2 ›Bildung‹ und ›Perfektibilität‹ als zentrale Aspekte des Emanzipationskonzepts der bürgerlichen Frauenbewegung – Vom ›natürlichen‹ zum ›kulturellen Beruf‹ der Frauen	132
2.2.3 Die Soziologie der Geschlechter als Beitrag zur ›Verwissenschaftlichung‹ des Komplementärmodells	141
2.2.4 ›Weibliche Anthropologie‹ um 1900 als Radikalisierung der Differenzhypothese – Von der kompensatorischen zur ›pathologischen‹ Weiblichkeit	148
2.2.5 ›Weibliche Identität‹, ›Subjektivität‹ – und Exklusionsindividualität?	157
2.2.6 Zusammenfassung: Stabilisierungen, Krise und diskursive Relevanz der Geschlechtersemantik um 1900	162

3. Die komplementäre Geschlechtersemantik im Kontext des Naturalismus – Diskursivierung der Krise und Verhandlung des Ergänzungsgedankens	167
3.1 Der Naturalismus als ›Scharnier‹ der literarischen Moderne	167
3.1.1 Naturalistische Annäherungen an die ›Idee‹ – Zur Versöhnung von naturwissenschaftlicher Weltdeutung und ›Idealismus‹ im Monismus	175
3.1.2 Hin zur ›Idee‹ II – Zur Ibsen-Rezeption im deutschsprachigen Naturalismus und der Traditionslinie humanistisch-sozialkritischer Dramatik	187
3.1.3 ›Geschlecht‹ in der Krise – Semantisierungen des ›Weiblichen‹ und weibliche Autorschaft im Kontext des Naturalismus	196
3.1.4 Fallbeispiel: Naturalismus im Spannungsfeld von Tradition und Innovation – Zur Krise der »modernen Litteratur« als Krise des Bildungsbürgertums	207
3.2 Exemplarische (Funktions-)Analysen: Geschlechtersemantik und literarische Anthropologie des Naturalismus	223
3.2.1 Geglückte und verhinderte Paarbildungen – Die Problemkonstellation ›Liebe‹, ›Ehe‹ und ›Sexualität‹	228
3.2.2 Elsa Bernsteins Dramen als ›Brennglas‹ – Zwischen naturalistischer Programmatik und spezifischer Perspektivierung	236
3.2.3 Determination, freier Wille und ›Selbsterlösung‹ – Der dramatische Experimentalaufbau als implizite Poetologie in Elsa Bernsteins <i>Wir Drei</i> (1893)	253
3.2.4 Determinationshypothesen auf Text- und Figurenebene – Zur Fokussierung auf soziale Bedingungsfaktoren in Gerhart Hauptmanns <i>Vor Sonnenaufgang</i> (1889)	266
3.2.5 Naturalistische Wirkungsästhetik und ›ethischer‹ Naturalismus – Zur Diskursivierung eines ›überkommenen‹ weiblichen Bildungsmodells in Elsa Bernsteins <i>Dämmerung</i> (1893)	277
3.2.6 Zusammenfassung und Ausblick: ›Natur‹, ›Geschlecht‹ und ›Perfektibilität‹ im literarischen und pädagogischen Diskurs um 1900	293
4. Geschlechtersemantik und literarische Diskursivierung der ›Geschlechterkrise‹ – Fazit und Forschungsdesiderate	311

Verzeichnis der Siglen	317
Literaturverzeichnis	319
Primärtexte und Quellen	319
Forschungsliteratur	324
Personenregister	345

Vorwort und Dank

Die vorliegende Arbeit geht auf die leicht erweiterte und aktualisierte Fassung meiner Dissertation zurück, die 2011 an der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth angenommen wurde.

Ausgehend von der Beobachtung, dass die Kategorie ›Geschlecht‹ innerhalb des literarischen und poetologischen Diskurses um 1900 umfassend präsent ist, geht die Studie der These nach, dass das zeitgenössisch zunehmend verunsicherte Konzept der Geschlechterkomplementarität als eine zentrale Problemreferenz der Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts anzusehen ist. Das komplementäre Geschlechtermodell wird dabei als historische Semantik aufgefasst, die sich im Kontext einer spezifischen gesellschaftsstrukturell-semantic Problemkonstellation um 1800 diskursiv etabliert hat. Im ersten Hauptteil der Untersuchung steht zunächst die funktionsgeschichtliche Analyse dieser Geschlechtersemantik im Vordergrund, während sich der zweite Hauptteil mit der Relevanz derselben innerhalb der umfassenden Umbruchphase um 1900 befasst. Der Fokus der Untersuchung liegt jedoch im Gegensatz zur bisherigen Schwerpunktsetzung der Forschung nicht auf der Literatur der Wiener Moderne und des *Fin de siècle*, sondern auf dem Naturalismus als Initialphase der literarischen Diskursivierung der ›modernen‹ Geschlechterproblematik. Beleuchtet werden in dieser Hinsicht u. a. kanonisierte Dramen des Naturalismus wie Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* (1889), Max Halbes *Jugend* (1893) und Henrik Ibsens *Rosmersholm* (1887, im Orig. 1886), aber auch die bislang wenig erforschten naturalistischen und naturalismusnahen Dramen der Autorin Elsa Bernstein (1866–1949). Diese loten die Krise der Komplementärsemantik besonders deutlich aus und lassen sich daher fruchtbar als ›Brennglas‹ heranziehen, um die generelle Relevanz der Geschlechterproblematik in Bezug auf die naturalistische Dramenästhetik zu untersuchen. Der Naturalismus leistet, so eine zentrale These der Arbeit, nicht einfach die literarische Illustration zeitgenössischer Determinationshypothesen, sondern vielmehr deren durchaus skeptische Sondierung anhand literarischer ›Fallbeispiele‹. Die Krise der tradierten Komplementärsemantik von ›Geschlecht‹ erweist sich vor diesem Hin-

tergrund als zentral für den noch immer unterschätzten Beitrag des Naturalismus zur literarischen Anthropologie.

Ohne einige Personen wäre die vorliegende Studie nicht in dieser Form möglich gewesen, daher möchte ich ihnen an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen. Danken möchte ich zunächst den Herausgebern für die Aufnahme meiner Studie in die *Palaestra*-Reihe, sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Verlags für die gute Zusammenarbeit.

Prof. Dr. Martin Huber, der die Arbeit als Dissertationsschrift betreut hat, danke ich für Vieles: für den kontinuierlichen fachlichen Austausch, die Aufgeschlossenheit und Bestärkung, die anspornende Kritik und für die Möglichkeit, immer wieder neu von ihm zu lernen. Meine wissenschaftliche Sozialisation an der LMU München und damit auch die Grundlagen der vorliegenden Arbeit haben zwei weitere Personen stark geprägt. Viel verdanke ich Prof. Dr. Karl Eibl († 18.02.2014). Der intensive Austausch im Eibl'schen Oberseminar hat meine Auseinandersetzung mit Luhmanns Systemtheorie, mit Historischer Semantik und literarischer Anthropologie angespornt. Neben meinem Verständnis von Literatur als virtuellem Raum zur Verhandlung historisch-semantischer Problemkonstellationen hat die Zeit im Oberseminar auch meine Auffassung geprägt, dass gute Forschung nicht nur durch ›einsames‹ Arbeiten am Schreibtisch entsteht, sondern auch durch den streitbaren Diskurs – und nicht zuletzt durch gepflegte Geselligkeit. Nicht weniger verdanke ich Prof. Dr. Elisabeth Leiss. In ihren sprachwissenschaftlichen Seminaren wurde mein Blick für axiomatische Fragen geschärft und der Grundstein für meine interdisziplinäre Ausrichtung gelegt. Die Möglichkeit, für fünf Semester eine Assistentenstelle in der Germanistischen Linguistik zu vertreten, hat mein literaturwissenschaftliches Arbeiten immens bereichert und die fachliche Verbundenheit auf Dauer gestellt.

Mein besonderer Dank gilt PD Dr. Wolfgang Bunzel dafür, dass er mich durch sein im Wintersemester 2006/07 in München gehaltenes Hauptseminar mit Elsa Bernsteins kaum kanonisierten Dramen bekannt gemacht hat. Der im Seminar diskutierte Clou des ›blinden‹ Vererbungsmotivs in Bernsteins *Dämmerung* (1893) war ein wesentlicher Impuls für mich, einen genaueren Blick auf die Positionierung naturalistischer Dramatik zu den zeitgenössischen Determinationshypothesen zu werfen.

Ein nicht geringer Teil der Arbeit ist während zweier Forschungsaufenthalte im Deutschen Literaturarchiv (DLA) in Marbach entstanden – ein wunderbarer Raum zum Denken und Schreiben. Ich danke den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, die den Ort erst zu dem machen, der er ist. Namentlich danken möchte ich Dr. Marcel Lepper für die Bewilligung eines Aufenthaltsstipendiums des DLA in der Abschlussphase meiner Arbeit.

Eine Vielzahl weiterer Personen hat mich während meiner Promotionszeit durch Anregungen, bestärkende Gespräche und kritische Lektüren des Ge-

schriebenen begleitet. Besonders danken will ich Dr. Elisabeth Böhm und Dr. Martina Werner für ihre fachlichen Expertisen, ihren Rat und nicht zuletzt für ihre Freundschaft. Als wichtigster Begleiterin des gesamten Denk- und Schreibprozesses danke ich Dr. Sonja Zeman, Freundin, Kollegin und Mitstreiterin in allen Fragen zur Trias ›Sprache – Denken – Wirklichkeit‹.

Über den Raum des Akademischen hinaus danke ich meiner Familie und meinen Freunden für ihre Liebe, ihr offenes Ohr und ihre Geduld, für die vielen gemeinsamen Essen, Filmabende und Konzertbesuche. Jede Aufzählung von Namen bliebe selektiv, Ihr wisst, wer gemeint ist – ohne Euch würde das Wichtigste fehlen.

Bayreuth, im März 2014

Natalia Igl

1. Geschlechtersemantik 1800/1900: Historischer Wandel und literarhistorische Relevanz

1.1 Von ›Frauenbildern‹, ›Frauentypen‹ und ›problematischer Weiblichkeit‹ – Geschlechterkrisen um 1900

»Ich sags ja, Fräulein, Sie sind ein Problem.«¹

»Ich weiß nicht, Fräulein, ich versteh' Sie nicht –
aber Sie machen mich so traurig.«²

Um 1900 – so der Forschungskonsens – geraten »die Geschlechterverhältnisse und geschlechtstypischen Rollenzuweisungen in Bewegung«³. Dies findet seinen Niederschlag innerhalb Kunst und Literatur neben der Omnipräsenz der Themenfelder Geschlecht und Sexualität etwa in der »Pluralisierung der Frauenbilder«⁴, deren prominenteste und komplementär zueinander stehende Erscheinungsformen – die *femme fatale* und die *femme fragile* – dabei als besonders prägend für »die Weiblichkeitsvorstellungen der Jahrhundertwende«⁵ aufgefasst werden. Als diskurs- und kulturgeschichtlicher Kontext dieser Entwicklung ist dabei vor allem die Institutionalisierung und fortschreitende Ausdifferenzierung wissenschaftlicher Disziplinen wie der Psychologie und Psychiatrie, der Neurologie und Physiologie sowie der Anthropologie als relevant anzusehen. Über diese intensiv mit den Phänomenbereichen Sexualität, Geschlecht und Geschlechterrollen befassten Fachdiskurse und die teils inner-

1 Äußerung des Grafen gegenüber der Schauspielerin in der neunten Szene von Arthur Schnitzlers *Reigen*. *Zehn Dialoge* (Schnitzler 1962 [1903], S. 382). Zitate daraus werden im Folgenden unter der Sigle ›R‹ im Fließtext nachgewiesen.

2 Äußerung der Ärztin Sabine Graef gegenüber der jungen Patientin Isolde Ritter im zweiten Akt von Elsa Bernsteins unter dem Pseudonym ›Ernst Rosmer‹ veröffentlichtem naturalistischem Drama *Dämmerung* (Bernstein 2003 [1893], S. 80).

3 Fährnders 2010, S. 108.

4 Ajouri 2009, S. 188.

5 Fährnders 2010, S. 111.

halb, teils außerhalb derselben stattfindende Popularisierung⁶ des generierten Wissens vollzieht sich – auch das ist Konsens – eine grundlegende »Sexualisierung« der Gesellschaft und gesellschaftlicher Beziehungen.⁷ So führt etwa Stephanie Catani in ihrer an Wolfgang Riedels grundlegende Studie »*Homo Natura*«. *Literarische Anthropologie um 1900* (1996) anknüpfenden Arbeit *Das fiktive Geschlecht* (2005) anschaulich aus, dass die in der Literatur um 1900 omnipräsente Auseinandersetzung mit dem ›Weiblichen‹ in Relation zu den zeitgenössischen Versuchen der Anthropologie zu sehen ist, die die Beschaffenheit des ›weiblichen Wesens‹ zu bestimmen suchen.⁸ Diese massive Präsenz des ›Weiblichen‹ bzw. der Kategorie Geschlecht innerhalb der verschiedenen Diskursbereiche – der Wissenschaft, der Literatur und der Publizistik – setzt Catani in Bezug zu der von Riedel beschriebenen ›anthropologischen Wende‹ im 19. Jahrhundert, in deren Folge sich der Mensch zum »Stellvertreter seiner Sexualität« entwickelt habe, »deren Aufschlüsselung gleichzeitig die Annäherung an den ›ganzen Menschen‹«⁹ bedeute.

Damit einher geht eben jene Verunsicherung der Geschlechterkonzepte, wie sie in der Literatur um 1900 vielfach zum Gegenstand und in umfangreichen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen als relevanter literarhistorischer Kontextfaktor herausgearbeitet wurde. Als wesentlicher sozialgeschichtlicher Kontext wie zugleich Motor dieser Entwicklung wird konsensuell die seit dem späteren 19. Jahrhundert erstarkende Frauenbewegung angeführt, deren gesellschaftliches Reformprogramm auf die Formel vom Ziel der weiblichen Emanzipation aus den patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen gebracht wird.¹⁰

Das Hauptaugenmerk der literatur- und diskursgeschichtlichen Forschung zur ›Geschlechterkrise‹ um 1900 liegt bislang – über vereinzelte Akzentverschiebungen durch anders fokussierende Forschungsbeiträge¹¹ hinaus – klar auf der Wiener bzw. ›klassischen‹ Moderne als *der* historischen Konstellation, in der ein deutlicher gesellschaftlicher und literarischer Umbruch von Weiblichkeits-

6 Exemplarisch lässt sich hier etwa der Essayist, Literaturkritiker und ›Netzwerker der Moderne‹ (vgl. Sprengel 2010) Leo Berg anführen, der in Schriften wie *Das sexuelle Problem in Kunst und Leben* (1901), *Geschlechter* (1906, erschienen als 2. Band der von Berg herausgegebenen Reihe *Kulturprobleme der Gegenwart*) und Essays wie *Zur Kritik der Frauenfrage* (1901 [1899]) die zeitgenössisch aktuellen Diskurse um geschlechtliche Pathologien, Homosexualität, anthropologische Dispositionen und soziale Rollen behandelt.

7 Vgl. Fähnders 2010, S. 110.

8 Vgl. Catani 2005.

9 Catani 2005, S. 9, in Anschluss an Riedels zentrale These von der »biologische[n] Transformation des Naturbegriffs im neunzehnten Jahrhundert« (Riedel 1996, S. XIII). Auf Catanis wichtige Beobachtungen zum anthropologischen und literarischen Diskurs des ›Weiblichen‹ um 1900 wird in Kapitel 2.2.4 näher einzugehen sein.

10 Vgl. etwa Ajouri 2009, S. 13 sowie Fähnders 2010, S. 109.

11 Zentral zu nennen ist hier die Arbeit *Geschlechterprogramme* von Urte Helduser (2005).

und Männlichkeitsvorstellungen¹² präsent wird. Als exemplarisch für diesen Forschungskonsens lässt sich etwa Walter Fähnders Einführungsband zur *Avantgarde und Moderne* (erstmals 1998, in zweiter Auflage 2010) anführen. Im Kapitel »Fin de siècle, Ästhetizismus, Wiener Moderne« findet sich dort auf sechs Seiten ein Überblick zu verschiedenen literarisch typisierten ›Frauenbildern‹, denen ein Abriss zu zeitgenössischen ›emanzipativen‹ Entwürfen von Weiblichkeit, sowie zu der in Anthropologie, Psychologie und Psychoanalyse intensiv betriebenen Erforschung von Sexualität und Geschlechterrollen bis hin zur Dämonisierungen ›des Weiblichen‹ vorangeht.¹³

Der von Fähnders in Übereinstimmung mit der Forschung gesetzte Fokus auf das Fin de siècle als prominenter Phase der Diskursivierung der Geschlechterkrise innerhalb der literarischen Moderne ist zunächst aus Sicht der vorliegenden Studie durchaus plausibel. Dass dieser Fokus jedoch mit Blick auf die *Initialphase* des umfassenden Krisendiskurses einer Justierung bedarf, wird im Folgenden zu zeigen sein.

Die Problematisierung der Geschlechterrollen spiegelt sich auch in den beiden Eingangszitaten wider, anhand derer exemplarisch deutlich wird, dass der Krisendiskurs bereits im Naturalismus entscheidend präsent ist. Das erste Zitat – »Ich sags ja, Fräulein, Sie sind ein Problem.« – entstammt Schnitzlers im Folgenden näher zu beleuchtenden Stück *Reigen. Zehn Dialoge* (1903), genauer dem Dialog zwischen den Figuren »Graf« und »Schauspielerin« in der neunten Szene (R, S. 382). Die Attribuierung der weiblichen Figur als ›problematisch‹ zielt an dieser Stelle auf deren *femme-fatale*-Gestus ab, den der folgende Auszug illustriert:

SCHAUSPIELERIN. Nun, Herr Graf, Sie sind ein Ehrenmann. Setzen Sie sich näher.

GRAF. Bin so frei.

SCHAUSPIELERIN. Hierher. *Sie zieht ihn an sich, fährt ihm mit der Hand durch die Haare.* Ich hab gewußt, daß Sie heute kommen werden!

GRAF. Wieso denn?

SCHAUSPIELERIN. Ich hab es bereits gestern im Theater gewußt.

GRAF. Haben Sie mich denn von der Bühne aus gesehen?

SCHAUSPIELERIN. Aber Mann! Haben Sie denn nicht bemerkt, daß ich nur für Sie spiele?

GRAF. Wie ist das denn möglich?

SCHAUSPIELERIN. Ich bin ja so geflogen, wie ich Sie in der ersten Reihe sitzen sah!

GRAF. Geflogen? Meinetwegen? Ich hab keine Ahnung gehabt, daß Sie mich bemerkten!

SCHAUSPIELERIN. Sie können einen auch mit Ihrer Vornehmheit zur Verzweiflung bringen.

12 Vgl. dazu den Forschungsüberblick von Erhart 2005 zur Entwicklung der *Men's studies* sowie den in der Forschung konstatierten ›Krisen der Männlichkeit‹ um 1900 und 2000.

13 Vgl. Fähnders 2010, S. 108–114.

GRAF. Ja Fräulein ...

SCHAUSPIELERIN. »Ja Fräulein«! ... So schnallen Sie doch wenigstens Ihren Säbel ab!

GRAF. Wenn es erlaubt ist. *Schnallt ihn ab, lehnt ihn ans Bett.*

SCHAUSPIELERIN. Und gib mir endlich einen Kuß.

GRAF *küßt sie, sie läßt ihn nicht los.*

SCHAUSPIELERIN. Dich hätte ich auch lieber nie erblicken sollen.

GRAF. Es ist doch besser so! –

SCHAUSPIELERIN. Herr Graf, Sie sind ein Poseur!

GRAF. Ich – warum denn?

SCHAUSPIELERIN. Was glauben Sie, wie glücklich wär mancher, wenn er an Ihrer Stelle sein dürfte!

GRAF. Ich bin sehr glücklich.

SCHAUSPIELERIN. Nun, ich dachte, es gibt kein Glück. Wie schaust du mich denn an? Ich glaube, Sie haben Angst vor mir, Herr Graf!

GRAF. Ich sags ja, Fräulein, Sie sind ein Problem.

SCHAUSPIELERIN. Ach, laß du mich in Frieden mit der Philosophie ... komm zu mir. Und jetzt bitt mich um irgendwas ... du kannst alles haben, was du willst. Du bist zu schön. (R, S. 381 f.)

Wie im Text deutlich wird, werden dieser Gestus und die mit ihm verbundene sexuelle Freizügigkeit von der männlichen Figur einerseits durchaus positiv-affirmativ aufgenommen. Aus dem dominanten Agieren der weiblichen Figur ergibt sich andererseits aber auch ein Spannungsverhältnis, was die in Schnitzlers Text ›ausgestellten‹ Geschlechterrollenkonzepte angeht. Aufgrund der Gleichzeitigkeit von sexueller Anziehungskraft und der Verkehrung der um 1900 vorliegenden geschlechterstereotypen Zuordnung des Schemas ›aktiv/passiv‹ zu ›männlich/weiblich‹ wird die *femme fatale* als Figur *per se* zum Problem für andere – zumal männliche – Figuren.

Das zweite Eingangszitat hingegen entstammt dem zehn Jahre vor Schnitzlers Stück erschienenen, naturalistischen Drama *Dämmerung* von Elsa Bernstein¹⁴ (1866–1949), dessen Analyse – neben anderen naturalistischen und naturalismusenahen Dramen Bernsteins – in der vorliegenden Studie eine ›Brennglasfunktion‹ zukommen wird: »Ich weiß nicht, Fräulein, ich versteh' Sie nicht – aber Sie machen mich so traurig.« – So äußert sich die im Text zunächst als Idealtypus der ›emanzipierten Frau‹ erscheinende¹⁵ Augenärztin Sabine Graef gegenüber ihrer jungen, aus bürgerlich-gehobenem Hause stammenden Patientin Isolde Ritter, als letztere damit kokettiert, wie oft sie sich in »interessante junge Männer« verliebe, was doch »das einzige Amüsante im Leben« sei (D, S. 80).

14 Für einen Überblick zu Leben und Werk der seit einiger Zeit stärker ins Interesse der Forschung gerückten Dramatikerin, die die meisten ihrer Stücke unter dem (allerdings früh gelüfteten) Pseudonym Ernst Rosmer publiziert hat, vgl. den Band von Kraft / Lorenz (Hg.) 2007; siehe auch die Rezension von Igl 2010.

15 Siehe hierzu die detaillierte Analyse in Kapitel 3.2.5.

Anders als im Schnitzler-Beispiel wird die Bewertung der auf Sexualität fokussierenden Figur hier nicht von einer männlichen, sondern von einer weiblichen Figur vorgenommen, die an dieser Stelle nicht nur dezidiert kein sexuelles Interesse am Kommunikationspartner hat, sondern sich zudem von der bürgerlich institutionalisierten Sexualisierung der weiblichen Geschlechterrolle explizit abgrenzt. Damit liegt in *Dämmerung* im Vergleich zur Konstellation im *Reigen* für die evaluierende Figur kein Spannungsverhältnis aufgrund der gleichzeitigen Bedrohung männlicher Rollenidentität und der sexuell anziehenden weiblichen Promiskuität vor – sondern ein Spannungsverhältnis zwischen zwei unterschiedlichen weiblichen Rollenkonzeptionen.

Auch im *Reigen* ist die gleichgeschlechtliche Vergleichsdimension inszeniert: Die verschiedenen Figuren verweisen auf verschiedene weibliche wie männliche (Stereo-)Typen, Geschlechterrollen erscheinen insofern variabel, als es im Text nicht *den* ›männlichen‹ und *den* ›weiblichen‹ Typus gibt. Dass jedoch geschlechtliches Rollenhandeln aus der Figurenperspektive oder (spezifisch im Falle narrativer Texte) aus der übergeordneten Perspektive einer Vermittlungs- oder Erzählinstanz explizit als problematisch gewertet wird, setzt zunächst einmal voraus, dass das Problem der Variabilität versus Invariabilität gesellschaftlich ausagierter Geschlechterrollen diskursiv präsent ist. Generell werden Probleme, die im Zusammenhang mit der (sozialen) Kategorie ›Geschlecht‹ stehen, natürlich nicht erst in der Literatur des Naturalismus verhandelt, jedoch lässt sich dieser als erste Phase der intensiven literarischen wie außerliterarischen Diskursivierung derjenigen Krise verstehen, die mit der Infragestellung des geschlechtlichen Ergänzungsgedankens¹⁶ aufkommt. Bevor also in Schnitzlers *Reigen* die Schauspielerin als Verkörperung eines spezifischen (medialdiskursiv inszenierten) Typus von Weiblichkeit, nämlich der *femme fatale*,¹⁷ als Problem adressiert werden kann, geht zunächst einmal das Obskurwerden des ›Weiblichen‹ – respektive der Geschlechtervorstellungen und Rollenkonzeptionen – voran.

16 Die Konstitution der komplementären Geschlechtersemantik als einer historisch spezifisch konturierten Konzeption wird in Kapitel 2.1 ausführlich behandelt.

17 Stephanie Catani hebt dabei in ihrer bereits genannten Studie einen wichtigen Aspekt hervor, dem auch die vorliegende Untersuchung Rechnung tragen wird: Geschlechtertypisierungen wie das Konzept der *femme fatale* sind nicht einfach das Resultat literarischer Inszenierungen, sondern speisen sich aus verschiedenen, im 19. Jahrhundert eng aufeinander bezogenen Diskursen aus Wissenschaft, Gesellschaft und Kunst (vgl. Catani 2005, S. 95).

1.1.1 Arthur Schnitzlers *Reigen* (1903) als literarische Anthropologie und exemplarische Inszenierung der Geschlechterproblematik innerhalb der Wiener Moderne

Zunächst lässt sich – als ›Sprungbrett‹ für die nachfolgende Darlegung der Motivation und Zielsetzung dieser Studie – an einem Textbeispiel veranschaulichen, wie zentral das Themenfeld um Sexualität, Geschlecht und vor allem *Geschlechterkrise* für die Literatur der Jahrhundertwende ist: an Arthur Schnitzlers szenischem Text *Reigen*, der eine äußerst eindrückliche Inszenierung der Krise der tradierten Geschlechterrollen zeigt.¹⁸

Die Akteure in Schnitzlers Stück sind typisierte Figuren, die auf soziale Gruppen bzw. Rollen verweisen und statt mit Eigennamen unter Gattungsbezeichnungen auftreten:¹⁹ »Die Dirne«, »Der Soldat«, »Das Stubenmädchen«, »Der junge Herr«, »Die junge Frau«, »Der Ehemann« bzw. »Der Gatte«, »Das süsse Mädels«, »Der Dichter«, »Die Schauspielerin« und »Der Graf«. Innerhalb der Dialoge spielen die Eigennamen der Figuren durchaus eine Rolle, nicht zuletzt gerade dort, wo sie *nicht* genannt werden. So wird etwa der Soldat von der Dirne – die sich als Leocadia vorstellt – nach seinem Namen gefragt, bleibt jedoch die Antwort schuldig (vgl. R, S. 329). Der Soldat wiederum erfragt im nächsten Dialog den Namen des Stubenmädchens und rät zunächst fälschlich »Kathi« statt »Marie« (wobei auch »Marie« im Dialog unbestätigt bleibt; vgl. R, S. 330 f.), und so fort.

Dass dieses Spiel mit den Figurennamen und die zwischen Typus und Individuum angelegte Figurencharakteristik sich als eine der Inszenierungsstrategien auffassen lässt, die dem Text den Charakter einer Fallstudien-Sequenz verleihen, wird im Folgenden näher auszuführen sein. Zunächst ist festzuhalten, dass die Figuren im *Reigen* sich trotz einer zum Teil markierten Standeszugehörigkeit gesellschaftlich nicht eindeutig verorten und mit tradierten Rollenvorstellungen in Deckung bringen lassen – wie besonders am Frauen- bzw. Figurentypus des ›süßen Mädels‹²⁰ deutlich wird. Die in den zehn Dialogen spielerisch zur Schau gestellte gesellschaftliche Doppelmoral konstituiert sich über die im Spannungsverhältnis von *Figurenrede* und *Figurenhandeln* aufgerufenen Ideale von ›Weiblichkeit‹ und ›Männlichkeit‹ sowie demgegenüber der

18 Für einen aktuellen Überblick zum diskursgeschichtlichen Kontext des Skandalstücks siehe Catani 2005, S. 142–161; zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte siehe grundlegend auch die Studie und Materialsammlung von Pfoser / Pfoser-Schewig / Renner 1993.

19 Siehe dazu Pross 2002, besonders S. 252 f. Mit Pross lässt sich die Typisierung pointiert als »das durchgängige Prinzip der Figurengestaltung« im *Reigen* bezeichnen (ebd., S. 252).

20 Vgl. dazu aktuell die typologische und literarhistorische Übersicht bei Catani 2005, S. 109–113.

Aufspaltung in Rollen und ›Geschlechterinszenierungen‹, die das Ideal *des* ›Weiblichen‹ und *des* ›Männlichen‹ in Frage stellen.

Der Text stellt dabei die Verunsicherung der tradierten Rollenmodelle heraus und macht eine Diskrepanz zwischen der von den Figuren beanspruchten, auf den Konzepten Exklusivität, Emotionalität und Individualität basierenden Liebessemantik und ihrem jeweiligen konkreten ›Liebesverhalten‹ deutlich.²¹ Als Kernkonzept von ›Liebe‹ erweist sich Sexualität: Triebhaftigkeit fungiert als Motor der Paarbildung und zugleich als inhärente Bedrohung für deren Stabilität. Im Text wird die geglückte Paarbildung durch das szenische Strukturprinzip des Kreis- oder Reihentanzes als nicht zu verstetigen gezeigt. Das Anordnungsprinzip des Reigens, bei dem eine Paarkonstellation (beginnend mit Dirne und Soldat) durch den Wechsel eines Akteurs in die nächste übergeht, bis sie schließlich (endend mit Graf und Dirne) wieder auf die Ausgangskonstellation zuläuft, erweist sich dabei als prädestiniert für die literarische Inszenierung der Geschlechterkrise.

Auf das hier zugrunde liegende, für Schnitzlers Text inhaltlich wie strukturell konstitutive Spannungsverhältnis von ›Allgemeinmenschlichem‹ und ›Individuellem‹ geht Caroline Pross in ihrem Beitrag zum »Gesetz der Reihe« und der Engführung von Literatur, (medizinisch-psychologischem) Wissen und Anthropologie pointiert ein: Analog zu dem in der zeitgenössischen anthropologischen und psychopathologischen Forschung praktizierten analytischen Strukturprinzip der Reihenbildung im Sinne der Sammlung von Fallbeispielen, mit der Schnitzler sich als Mediziner fachwissenschaftlich auseinandersetzt,²² kommt im *Reigen* die Reihenbildung als in anthropologischer Hinsicht erkenntnisgenerierendes Mittel zum Einsatz:

Auch in »Reigen« verbindet sich die Bildung einer Reihe mit der Formulierung von Aussagen über die Natur des Menschen und die allgemeinen Gesetze seines Handelns. Dieses Wissen ist nicht von Beginn an gegeben, es konstituiert sich erst im Laufe des Textes, in der Abfolge der zehn Szenen und der zehn Akte. Dabei sind es die Figuren selbst, die die Frage nach dem Allgemeinen und dem Individuellen aufwerfen und die Aufmerksamkeit auf den Anteil an Einmaligem und Wiederkehrendem in ihrem

21 Vgl. dazu den Beitrag von Neudeck / Scheidt 2002 zum Konnex von Liebessemantik(en) und Subjektivitätsproblematik in Schnitzlers Dramen. Zugrunde liegt die im Kern anschlussfähige Leitthese, dass Schnitzler in *Reigen* wie auch im *Anatol*-Zyklus »mittels der Liebesthematik den Zerfall des Subjektbegriffs [reflektiert] und [...] zugleich mögliche Lösungskonzeptionen für eine Restituierung des Subjekts« verhandelt (ebd., S. 268).

22 So etwa mit Richard von Krafft-Ebings epochemachender, bis ins 20. Jahrhundert in vielfacher Neuauflage erschienener Schrift *Psychopathia sexualis* (1886). Insgesamt arbeitet Pross (2002, S. 254–257) sehr luzide Schnitzlers deutliche Orientierung am induktiven Vorgehen zeitgenössischer medizinisch-anthropologischer Sammlungen von Fallbeispielen heraus, die auf die Ableitung eines anthropologischen Paradigmas aus einer »syntagmatischen Aneinanderreihung von Einzelbeobachtungen« (ebd., S. 256) abzielen.

Handeln lenken. [...] Im Verlauf des Textes kommt es in »Reigen« somit zu einer sukzessiven Erweiterung des Aussageradius. Dieser bezieht sich zu Beginn der »Szenenreihe« noch auf die Einzelperson, von Szene zu Szene erstreckt er sich auf immer größere Gruppen, am Ende werden Aussagen über die Geschlechter und die Gattung als ganze gemacht.²³

Die Figurencharakteristik und Figurenrede ist dabei trotz der starken Typisierung detailrealistisch-authentisch inszeniert, die Figuren erscheinen psychologisch motiviert und – unter anderem durch den Einsatz von soziolektalen und dialektalen Elementen in der Figurenrede – »empirisch« abgesichert. Dieser Realismus der Figurenzeichnung ist gerade die Voraussetzung dafür, dass die zehn Dialoge als Fallbeispiele fungieren können, über die anthropologische Erkenntnisse zugleich inszeniert wie potentiell generiert werden können.²⁴ Zu den reihen- und damit zugleich für den Gesamttext strukturbildenden Elementen, die den einzelnen Szenen den Status von Fallbeispielen verleihen,²⁵ gehört neben den genannten Charakteristika der Figurenrede auch der charakteristische Einsatz des *Abbruchs* der Rede²⁶: So fällt die temporär zustande kommende Paarbildung auf dem Höhepunkt jeweils zusammen mit einer anhand von Gedankenstrichen markierten Ellipse – der eigentliche Akt bleibt also ausgeblendet. Ein Auszug aus der Szene »Der Gatte und das süsse Mädal« (Dialog VI) illustriert diesen funktionalen Einsatz der Aussparung:

DAS SÜSSE MÄDEL. [...] Du, in dem Wein muß was drin gewesen sein.

DER GATTE. Ja, warum denn?

DAS SÜSSE MÄDEL. Ich bin ganz ... weißt – mir dreht sich alles.

DER GATTE. So halt dich fest an mich. So ... *Er drückt sie an sich und wird immer zärtlicher, sie wehrt kaum ab.* Ich werd dir was sagen, mein Schatz, wir könnten jetzt wirklich gehn.

DAS SÜSSE MÄDEL. Ja ... nach Haus.

DER GATTE. Nicht grad nach Haus ...

DAS SÜSSE MÄDEL. Was meinst denn? ... O nein, o nein ... ich geh nirgends hin, was fällt dir denn ein –

23 Pross 2002, S. 256 f.

24 Vgl. dazu grundlegend den Beitrag »Arthur Schnitzlers »Reigen« und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende« von Thomé 1998.

25 Vgl. Pross 2002, S. 256 f.

26 Zum Einsatz der Gedankenstriche bzw. der Ellipsen in Schnitzlers *Reigen* vgl. den Beitrag von Schlösser 2006, der in den Abschnitten »Kleine Strichkunde« (S. 39 f.) und »Ein Blick ins 18. Jahrhundert« (S. 40–42) eine knappe Skizze der typographischen sowie kunst- und literarhistorischen Funktionen des Gedanken- bzw. (typographisch gesprochen) des Geviertstrichs liefert. Die inszenierte Aussparung des sexuellen Aktes in Schnitzlers *Reigen* steht dabei in einer Tradition, für die die seit dem 18. Jahrhundert populären Bildserien *Before* und *After* (1730/31 und vor allem die Kupferstichsequenz von 1736) des englischen Malers und Satirikers William Hogarth (1697–1764) als exemplarisch anzuführen sind (vgl. Schlösser 2006, S. 38 f. sowie Pfoser / Pfoser-Schewig / Renner 1993, S. 15–17).

DER GATTE. Also hör mich nur an, mein Kind, das nächste Mal, wenn wir uns treffen, weißt du, da richten wir uns das so ein, daß ... *Er ist zu Boden gesunken, hat seinen Kopf in ihrem Schoß.* Das ist angenehm, oh, das ist angenehm.

DAS SÜSSE MÄDEL. Was machst denn? *Sie küßt seine Haare.* ... Du, in dem Wein muß was drin gewesen sein – so schläfrig ... du, was g'schieht denn, wenn ich nimmer aufstehn kann? Aber, aber, schau, aber Karl ... und wenn wer hereinkommt ... ich bitt dich ... der Kellner.

DER GATTE. Da ... kommt sein Lebtage ... kein Kellner ... herein ...

DAS SÜSSE MÄDEL *lehnt mit geschlossenen Augen in der Diwanecke.*

DER GATTE *geht in dem kleinen Raum auf und ab, nachdem er sich eine Zigarette angezündet. Längeres Schweigen.*

DER GATTE *betrachtet das süsse Mädel lange, für sich.* Wer weiß, was das eigentlich für eine Person ist – Donnerwetter ... So schnell ... War nicht sehr vorsichtig von mir ... Hm ...

DAS SÜSSE MÄDEL *ohne die Augen zu öffnen.* In dem Wein muß was drin gewesen sein.

DER GATTE. Ja, warum denn?

DAS SÜSSE MÄDEL. Sonst ...

DER GATTE. Warum schiebst du denn alles auf den Wein?

(R, S. 360)

Die Ausblendung der sexuellen Handlung durch die Gedankenstriche zitiert an dieser Stelle zugleich die Zensurpraxis des 18. und 19. Jahrhunderts und lässt sich im Sinne einer vom Autor inszenierten eilfertigen Vorwegnahme möglicher Textstreichungen durch einen Zensor als ironischer Metakommentar lesen. In jedem Fall heben die Auslassungen als entsprechend semantisch aufgeladener ›Marker‹ die jeweiligen nicht dargestellten Sequenzen gerade hervor, was die oben angesprochene Deutung stützt, dass der Text den Fokus auf Sexualität als Motor der Paarbildung auf der Handlungsebene legt – und zugleich als die den Text ordnende Dynamik im metaphorischen Sinne des Klimax als dem (idealtypischen) dramatischem Strukturprinzip. Die spezifische Gattungsinnovation des Stücks liegt an dieser Stelle in der Reihung der in sich klimaktisch angeordneten Einzelszenen, wodurch eine klimaktische Struktur auf der *Makroebene* des Textes gerade unterbunden wird: Der *Reigen* ist, wie oben bereits angesprochen, nicht nur das passende Bild für die Bewegung der Figuren innerhalb der Textwelt, sondern auch eine pointiert gewählte Bezeichnung für das ästhetische Strukturprinzip des Textes.

Wenngleich ein genauerer Blick auf die Figurenkonzeption und das Spannungsverhältnis der anzitierten normativen Geschlechterrollenkonzeption und der inszenierten Überschreitung in Bezug auf die Neukonzeptualisierung der Geschlechtersemantik innerhalb der Wiener Moderne durchaus analytisch lohnenswert ist, stehen jedoch im Folgenden weniger die ästhetischen *Innovationen* von Schnitzlers Drama im Vordergrund als vielmehr die dort aufgegrif-

fenen ästhetischen und gattungsspezifischen *Traditionen*: Im Einsatz der konkreten dramatischen Mittel – sowohl mit Blick auf die spezifischen Strategien der ›Authentifizierung‹ der Figurenrede und des funktionalen Redeabbruchs wie auch mit Blick auf die Anlage der Figuren zwischen Typus und Individuum – steht Schnitzlers Text deutlich in der Traditionslinie naturalistischer Poetologie. So fungiert beispielsweise in Gerhart Hauptmanns Drama *Vor Sonnenaufgang* (1889) der Abbruch der Rede in analog signifikanter Weise als ›Marker‹ für eine Schlüsselsequenz, bei der es um die Möglichkeit der Paarbildung und – als Voraussetzung derselben – die gelingende Kommunikation zwischen den Geschlechtern geht:²⁷

LOTH. [...] Also ... – *er geht auf sie zu und gibt ihr die Hand* – leben Sie recht glücklich! *Er wendet sich und steht sogleich wieder still.* Ich weiß nicht ...! oder besser: – *Helene klar und ruhig ins Gesicht blickend* – ich weiß, weiß erst seit ... seit diesem Augenblick, daß es mir nicht ganz leicht ist, von hier fortzugehen ... und ... ja ... und ... naja!
HELENE. Wenn ich sie aber – recht schön bäte ... recht sehr ... noch weiter hierzu bleiben –?

LOTH. Sie teilen also nicht die Meinung Ihres Schwagers?

HELENE. Nein! – und das – wollte ich Ihnen unbedingt ... unbedingt noch sagen, bevor ... bevor – Sie – gingen.

LOTH *ergreift abermals ihre Hand.* Das tut mir wirklich wohl.

HELENE *mit sich kämpfend. In einer sich schnell bis zur Bewußtlosigkeit steigern den Erregung. Mühsam hervorstammelnd.* Auch noch mehr wollte ich Ihnen ... Ihnen sagen, nämlich ... näm-lich [sic]: daß – ich Sie sehr hoch-achte [sic] und – verehere – wie ich bis jetzt ... bis jetzt noch – keinen Mann ... daß ich Ihnen – vertraue – daß ich be-reit [sic] bin, das ... das zu beweisen – daß ich – etwas für – dich, Sie fühle ... *Sinkt ohnmächtig in seine Arme.*

LOTH. Helene!²⁸

Das durch die Gedankenstriche, die Auslassungszeichen sowie die Trennstriche innerhalb einzelner Worte (»näm-lich«, »be-reit«, »hoch-achte«) auch im Schriftbild sichtbar gemachte Stocken, Abreißen und Wiederaufnehmen der Figurenrede markiert die Kommunikationssituation als ungewöhnlich und ›diskursiv unsicher‹. Die spezifische Funktion dieser inszenierten Unsicherheit ist – wie in Schnitzlers *Reigen* – sowohl auf der Handlungsebene relevant, als auch auf der Ebene der spezifischen Wirkungsästhetik des Stücks, wie die Analyse von Hauptmanns Drama in Kapitel 3.2.4 zeigen wird.

Der bisherige Fokus der Forschung auf die literarische Anthropologie von Fin de siècle und Wiener Moderne übersieht zu weiten Teilen eben jene eng an die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen anthropologischen Fragen geknüpft

27 Siehe hierzu die detaillierte Analyse in Kapitel 3.2.4.

28 Hauptmann 1981 [1889], S. 62 f. Zitate daraus werden im Folgenden unter der Sigle ›VS‹ im Fließtext nachgewiesen.

naturalistischen Wirkungsästhetik und deren Relevanz für die literarischen Folgeströmungen. Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung ist entsprechend eine Fokusverschiebung auf den Naturalismus als literarische Strömung, die sich unter anderem über die intensive Verzahnung von literarischem und (natur)wissenschaftlichem Diskurs konstituiert.

1.1.2 Literarische Anthropologie des Naturalismus – Vom Fokus auf das Fin de siècle hin zum Naturalismus als initialer Phase der Diskursivierung der Geschlechterkrise

Der oben skizzierte, von Caroline Pross beleuchtete Zusammenhang von Schnitzlers *Reigen* mit dem Diskurs der zeitgenössischen ›Scientia sexualis‹ rückt aus Sicht der vorliegenden Arbeit sehr überzeugend den seit dem 18. Jahrhundert explizit formulierten Anspruch von Literatur ins Zentrum, einen eigenständigen Beitrag zum Wissen über die ›Natur‹ des Menschen – zur Anthropologie – zu leisten.²⁹ Bis hierher stehen die Ausgangsbeobachtungen der vorliegenden Studie in Übereinstimmung mit den bisherigen Forschungsergebnissen. Die Geschlechterkrise als zentrales Thema der literarischen Anthropologie um 1900 und deren bislang in der Forschung konsensuell vorgenommene Verortung innerhalb der Wiener Moderne bzw. des Fin de siècle ist jedoch – wie im Folgenden zu zeigen sein wird – mit Blick auf die literarische Anthropologie des *Naturalismus* neu zu bewerten. Die Grundlagen für eine entsprechende Neubewertung sind innerhalb der Forschung etwa mit der Studie *Geschlechterprogramme* (2005) von Urte Helduser gelegt: Anknüpfend an die unter anderem bereits von Horst Thomé in seinem Grundlagenaufsatz »Modernität und Bewußtseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siècle« pointiert umrissene Beobachtung, dass das tradierte Modell der Geschlechterrollenverteilung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in seinem Geltungsanspruch grundlegend fragwürdig geworden ist,³⁰ geht Helduser auf die konstitutive Rolle der Kategorie ›Geschlecht‹ bzw. des ›Weiblichen‹ innerhalb der literarischen Moderne ein, nimmt dabei aber eine wichtige Öffnung der

29 Zur ›Literarischen Anthropologie‹ als Manifestation einer seit dem 18. Jahrhundert beobachtbaren Affinität der sich neu etablierenden wissenschaftlichen Disziplin der Erforschung des Menschen und der ›schönen‹ Literatur vgl. die Überblicksdarstellung von Košenina 2008; für die Zeit um 1900 siehe die bereits genannte Grundlagenstudie »*Homo Natura*« von Riedel 1996. Zur ›Literarischen Anthropologie‹ im Sinne einer literaturwissenschaftlichen Forschungsperspektive siehe grundlegend Pfotenhauer 1987 und Schings 1994, sowie als fundierte theorie- und methodengeschichtliche Überblicksdarstellung van Laak 2009.

30 Vgl. Thomé 200, S. 23.

Forschungsperspektive von der dominanten Fokussierung auf das *Fin de siècle* hin zum Naturalismus vor.

Die vorliegende Studie zum Wandel der Geschlechtersemantik im ›langen 19. Jahrhundert‹ und der Relevanz dieses Wandels mit Blick auf das Sozial- und Symbolsystem ›Literatur‹ legt nun eine ähnliche Perspektive zugrunde: Anders als es etwa die knapp gehaltenen Ausführungen in Fährnders literaturgeschichtlichem Überblick suggerieren, lässt sich der Naturalismus nicht befriedigend als Phase »neue[r] Akzentuierungen beim Frauenbild«³¹ oder – wie es Günther Mahal in seinem Epochenüberblick von 1975 formuliert hat – als Phase des ersten Auftretens von »Emanzipierten‹ der deutschen Literatur«³² beschreiben. Stattdessen erscheint er als erste intensive Phase der literarischen Diskursivierung der Geschlechterkrise, wie im Folgenden anhand detaillierter Analysen poetologisch-programmatischer Schriften, publizistischer Essays und nicht zuletzt dramatischer Texte zu zeigen sein wird. Die vermeintlich ›emanzipierten‹ Figuren – gerne wird hier in der Forschung auf die Figur der Nora aus Henrik Ibsens Stück *Et dukkehjem* (*Nora oder Ein Puppenheim*, 1879) als ›Prototyp‹ verwiesen³³ – zeigen sich bei genauerer Betrachtung als in sich oftmals brüchig dargestellte Charaktere, anhand derer in den Texten die spezifische gesellschaftliche und semantische Problemkonstellationen entwickelt und fassbar gemacht werden.

Eine Untersuchungsperspektive, die Geschlechterkonzepte nicht als historisch-kulturelle, in spezifischen Funktionszusammenhängen stehende Semantik in den Blick nimmt, sondern im Sinne einer Beschreibung und Klassifikation von ›Frauenbildern‹, ›Frauentypen‹, ›Weiblichkeits- bzw. ›Männlichkeitsentwürfen‹³⁴ deskriptiv-typologisch ausgerichtet ist, hat hier einen entscheidenden

31 Fährnders 2010, S. 108. Auch in Wolfgang Bunzels *Einführung in die Literatur des Naturalismus* (2008), die insgesamt knapp, aber pointiert auf die Zusammenhänge von Naturalismus und Frauenbewegung eingeht, findet sich die Formulierung vom »veränderten Frauenbild« (vgl. ebd., S. 80). In (alltagssprachlicher) Analogie zum Begriff des ›Menschenbildes‹ ist der Terminus durchaus plausibel zu verwenden, als wissenschaftlicher Analysebegriff birgt er jedoch Probleme (vgl. Igl [in Vorbereitung]).

32 Mahal 1975, S. 133; vgl. Bunzel 2008, S. 80.

33 Siehe Fährnders 2010, der in seiner Darstellung kaum mehr zur Geschlechterproblematik innerhalb des Naturalismus ausführt als folgenden Abschnitt: »Mit der Krise des Ich geraten im *Fin de siècle* die Geschlechterverhältnisse und geschlechtertypischen Rollenzuweisungen in Bewegung, an deren Umwertung bereits die naturalistische Literatur sich versucht hat – am einflussreichsten sicher Ibsen mit seinem *Nora*-Drama, aber auch Strindberg mit *Fräulein Julie*. Beide, Nora wie Julie, setzen sich über die traditionellen Rollenzuweisungen in der patriarchalischen Gesellschaft hinweg und postulieren selbständige und selbstbestimmte Weisen einer weiblichen Existenz.« (Ebd., S. 108) Auf die hier vorgenommene Reihung von ›Krise des Ich‹ und ›Geschlechterkrise‹ wird in Kapitel 3.1.3 näher einzugehen sein.

34 Auffällig ist dabei, dass innerhalb der Forschung kaum analog zum ›Frauenbild‹ vom ›Männerbild‹ gesprochen wird; eine BDSL-Titelstichwortsuche (getätigt am 07.10.2012)

Nachteil: Die Formierungsphasen, in denen sich Typisierungen wie *femme fatale* und *femme fragile*, die ›Hysterikerin‹ respektive der ›Neurastheniker‹, der ›Dandy‹ und ›Flaneur‹ – die Liste ließe sich fortsetzen – herausbilden und diskursiv verfügbar werden, geraten kaum ins Sichtfeld. Und die Frage, *warum* sich diese Typisierungen etablieren und in welcher Weise sie literarisch eingesetzt und (eventuell widersprüchlich) perspektiviert werden, lässt sich deskriptiv-typologisch nicht beantworten.

Ein Kurzschluss von entworfenener Textwelt und außertextueller sozialer Wirklichkeit, wie ihn etwa ein stark literaturkritisch ausgerichteter Zweig dekonstruktivistischer Ansätze vornimmt, liefert auf die Frage nach dem ›Warum‹ aus funktionsanalytischer Sicht ebenfalls keine befriedigenden Antworten. Im weiteren Verlauf der vorliegenden Untersuchung werden die Grenzen entsprechender ausgerichteter Analysezugriffe im je konkreten Fall aufzuzeigen sein. An dieser Stelle seien zur Verdeutlichung zwei exemplarische Seitenblicke auf dekonstruktivistisch ausgerichtete Untersuchungen zu Schnitzlers *Reigen* geworfen: Rudolf Schier stellt in seinem Aufsatz »Zigarre, Mieder und Madonna: Schnitzlers *Reigen* im Hinblick auf Ibsens *Ein Puppenheim*« den Versuch einer kontrastiven ›Messung‹ des emanzipatorischen bzw. feministischen Gehalts von Ibsens Drama an; das Fazit birgt dabei jedoch nicht nur aufgrund der mangelnden Unterscheidung zwischen ›literarischer Figur‹ und ›realer Person‹ Irritationspotential:

Es mag einem nicht sofort ins Bewusstsein kommen, aber in Wahrheit geht der *Reigen* in mancher Hinsicht bedeutend weiter als *Ein Puppenheim*. Nora mag ein damals in ganz Europa bewundertes Beispiel für das Ausbrechen aus einem patriarchalischen Prokrustesbett gewesen sein, aber ob sie, nachdem sie ihren Mann verlassen hat, eigene selbstbestimmte sexuelle Beziehungen eingehen wird, oder ob es bei ihr gar zu einer weiterführenden Selbstverwirklichung kommt, wissen wir nicht. Das mag den *Reigen* nicht unbedingt zu einem feministischeren Text machen als *Ein Puppenheim*, aber feministischer, als man es Schnitzler bisher zugetraut hätte, ist er allemal.³⁵

liefert für den Zeitraum von 1988 bis 2011 gerade einmal 19 Treffer; bei ›Frauenbild‹ sind es für diesen Zeitraum 185 Treffer. Die Ursachen (und Implikationen) dieser Verteilung liegen nur zum Teil im historischen Gegenstand selbst begründet (vgl. Igl [in Vorbereitung]). Insgesamt scheint ›Männlichkeit‹ – auch post-dekonstruktivistisch – ontologisch noch immer ›stabiler‹ als ›Weiblichkeit‹ wahrgenommen zu werden. Die semantische Tradition der Abgrenzung des ›Weiblichen‹ als dem ›Anderen‹ in Bezug auf das unmarkierte ›Männliche‹ als dem ›Normalen‹ und ›primär Gegebenen‹ setzt sich hier in der Tat fort; vgl. dazu exemplarisch den Forschungsüberblick *Um-Ordnungen der Geschlechter* von Claudia Opitz (2005). Mittlerweile geraten aber auch die komplexen gesellschaftlichen Prozesse der Konstitution und Stabilisierung (sowie Destabilisierungen) von ›Maskulinität‹ und männlichen Rollenkonzeptionen in literaturwissenschaftlichen Studien verstärkt in den Blick, vgl. den bereits genannten Forschungsbericht von Erhart 2005 sowie exemplarisch den Sammelband von Hindinger / Langner (Hg.) 2011 zu Männlichkeitskonzepten in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart.

35 Schier 2003, S. 14.

Hier wird ein gesellschaftlicher (und sich historisch wandelnder!) Wertbegriff – ›feministisch‹ – als literaturwissenschaftlicher Terminus der Analyse verwendet. Nicht nur die Ebenen ›Figur‹ und ›Person‹ geraten hierbei durcheinander, sondern auch die Ebenen ›Textwelt‹ und ›realgeschichtliche Welt‹.

Eine ähnliche Blickrichtung auf den feministisch-emanzipatorischen Gehalt findet sich im Beitrag von Simela Delianidou zu den »Gestörte[n] Geschlechterbeziehungen in der literarischen *Décadence* um 1900: Arthur Schnitzlers *Reigen*«, der Schnitzlers Text den »Einsatz[] dekonstruktiver Methoden«³⁶ zuschreibt. So zeige sich an der Figur der Schauspielerin besonders deutlich die für den Text konstitutive »Subversion der tradierten Geschlechterverhältnisse«³⁷:

Das bewußte Spiel der Rollen und Selbstinszenierungen erfährt in der Figur der Schauspielerin seinen Höhepunkt. Die eingesetzten Mittel zur Distanzierung von stereotypen geschlechts- und weiblichkeits-ideologischen Mustern sind reichhaltig. *Maskerade* und *Travestie* dienen qua parodistischer Übertreibung diesem subversiven Spiel ebenso wie ihre Rolle als *femme fatale* und *phallische Frau*, die als *gender trouble* zur totalen Inversion der binären Geschlechtermatrix führen, und so nicht nur die Dekonstruktion der Konstitution sowohl männlicher als auch weiblicher Geschlechterrollen sondern auch die Dekonstruktion der Geschlechterdifferenz zur Folge haben. [...] Die Figur der Schauspielerin stellt in ihrem übertriebenen Rollenspiel, in dieser Übererfüllung der Rolle eine subversive Drohung für die patriarchale Ordnung dar. Sie versteht es, die altbewährten *Projektionen* weiblicher und männlicher Geschlechterrollen auf der Bühne zu aktualisieren, die dort aber der Lächerlichkeit preiszugeben und in diesem dekonstruktiven Potential der be- bzw. verlachbaren Komödie zerbröckeln zu lassen.³⁸

Die Beobachtungen sind im Einzelnen durchaus anschlussfähig, etwa mit Blick auf die vorangehend bereits angesprochene Überzeichnung von Geschlechterklischees in der Figurentypisierung. Der von Delianidou hervorgehobene Charakter des (Rollen-)Spiels lässt sich neben der zyklischen Anordnung der Szenen in der Tat als prägendes Strukturprinzip des Textes verstehen. So setzt sich etwa das »Süsse Mädel« in der oben zitierten Sequenz mit dem »Gatten« durch ihren Ausspruch »In dem Wein muß was drin gewesen sein.« (R, S. 360) als verführte Unschuld in Szene – und grenzt sich dadurch zugleich von der sexuell freizügigen Dirne ab. Dass dies ein Spiel mit Rollen ist – die Figur des ›süßen Mädels‹ ist gerade durch den Status der Uneindeutigkeit, durch die Position zwischen naiver Geliebten und professioneller (Gelegenheits-)Liebhabein charakterisiert –, wird im genannten Dialog sehr deutlich: Die Entgegnung des Gatten, »Warum schiebst du denn alles auf den Wein?« (R, S. 360), verweist

36 Delianidou 2003, S. 231.

37 Delianidou 2003, S. 227.

38 Delianidou 2003, S. 231.

darauf, dass die Rolleninszenierung auch auf der Figurenebene wahrnehmbar wird.

Problematisch an Delianidous Deutungsansätzen ist nun jedoch zum einen die implizit vorgenommene Gleichsetzung von Objekt- und Metaebene, zum anderen die intentionalistische Deutungstendenz. Delianidou setzt aus dekonstruktivistischer Sicht konsistenterweise den Modus der Subversion bzw. Dekonstruktion als programmatisch an (bzw. als Programm, auf das ›gute‹ Literatur letztlich verpflichtet zu sein hat):

Im *Reigen* sind eine Vielzahl dekonstruktiver Mittel, die der Subversion der tradierten Geschlechterverhältnisse dienen, eingesetzt, die zeigen, daß das traditionelle Bild der Frau eine Projektion und Täuschung ist, ja selbst die Geschlechterrolle des Mannes wird streckenweise parodiert.³⁹

Neben dem zu beobachtenden Intentionalismus – aus wessen Sicht »dienen« die »Mittel« einem ›subversiven‹ Zweck? – erweisen sich Delianidous Hypothesen als äußerst monoperspektivisch: Wieso ist die Parodie der (traditionellen) männlichen Geschlechterrolle durch den Zusatz »ja selbst« als unerwartet hervorzuheben? Der Grund ist meines Erachtens ein axiomatischer: Das Subversionsparadigma, dem die (oft auch implizit bleibende) Funktionshypothese von Literatur als einem Mittel der ›Subversion‹ bestehender Normen, Strukturen und Ordnungen zugrunde liegt, ist eng mit der nicht unproblematischen Repressionshypothese älterer ›feministischer‹ Forschungsansätze verknüpft, auf die im Weiteren noch näher einzugehen ist. ›Subversion der tradierten Ordnung‹ bedeutet vor dieser Folie stets ›Subversion der *patriarchalen* Ordnung‹. Es scheint plausibel anzunehmen, dass dekonstruktive Tendenzen daher in entsprechend ausgerichteten Untersuchungen häufiger mit Blick auf Konzeptionen von ›Weiblichkeit‹ konstatiert werden als mit Blick auf die implizit als hegemonial definierte ›Männlichkeit‹. Durch die implizite Kategorisierung der Dekonstruktion von ›Weiblichkeit‹ als dem unmarkierten Standardfall des Subversionsparadigmas werden jedoch potentiell Artefakte der Analyse erzeugt.⁴⁰

39 Delianidou 2003, S. 227.

40 Nicht zuletzt wird ›Subversion‹ gerade in Untersuchungen zu weiblichen Autoren häufig zu einem Bewertungskriterium, das über ›Güte‹ und ›Richtigkeit‹ von Texten entscheidet. Eine (mittelbare) Zielsetzung vieler entsprechender Beiträge ist dabei auch die Reflexion und Revision des tradierten literaturwissenschaftlichen (Kern-)Kanons, in dem in der Tat Texte weiblicher Autoren unterrepräsentiert sind. Eine Vielzahl von Autorinnen, nämlich gerade die populären und auf dem literarischen Markt erfolgreichen, die z. B. wesentlich am Erfolg des Massenmediums Familienzeitschrift im 19. Jahrhundert beteiligt waren, fallen bei diesem intentionalistisch-gesellschaftspolitisch verkürzten Literaturbegriff jedoch aus dem dekonstruktivistischen Suchraster; vgl. dazu grundlegend den Beitrag »Die Mädchenfrage. Zum historischen Bezugsproblem von Gabriele Reuters *Aus guter Familie*« von Katja Mellmann (2008).

Kommen wir noch einmal zurück auf Schnitzlers Stück, das vorangehend als exemplarischer Beitrag zur literarischen Anthropologie innerhalb der Wiener Moderne skizziert wurde: Wie oben ausgeführt, weisen die Figuren zugleich Typisierungen wie auch Individualisierungs- und Authentizitätsmerkmale auf, die über die Figurenrede konstituiert werden. Das Personal des *Reigen* ist damit durchaus im Sinne der naturalistischen Poetologie entworfen, für die etwa Wilhelm Bölsche in seiner Schrift *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* (1887) eine psychologisch motivierte Figurencharakteristik fordert, die das Allgemeine im Besonderen darstellen soll:

Einen Menschen bauen, der naturgeschichtlich echt ausschaut und doch sich so zum Typischen, zum Allgemeinen, zum Idealen erhebt, dass er im Stande ist, uns zu interessiren aus mehr als einem Gesichtspunkte, – das ist zugleich das Höchste und das Schwerste, was der Genius schaffen kann.⁴¹

Die Traditionslinie von Naturalismus und Wiener Moderne bzw. Fin de siècle ist in dieser Hinsicht deutlich.⁴² Die psychologisch stimmige Figurencharakteristik wird sowohl innerhalb des Naturalismus als auch innerhalb der Strömungen der ›klassischen Moderne‹ als Grundvoraussetzung relevanter literarischer Entwürfe von ›Realität‹ gewertet. Allerdings verlagert die Literatur der Wiener Moderne den Blick programmatisch ins Innere⁴³ des Subjekts, was sich beispielsweise in einem hohen Maß an Innovation im Bereich narrativer Gattungen niederschlägt.⁴⁴ Der Fokus bei der Figurenkonzeption und der in den Texten entworfenen Handlungsstruktur liegt dabei im Vergleich zur naturalistischen Poetologie wie auch literarischen Praxis stärker auf den psychologischen statt den sozialen (und biologischen) Aspekten.⁴⁵

41 Bölsche 1976 [1887], S. 11. Auf Wilhelm Bölsches Ausführungen zu einer »naturwissenschaftlich« fundierten Figurencharakteristik wird in den Kapiteln 3.1.1 sowie 3.2.4 näher einzugehen sein.

42 Wenngleich die Wiener Moderne bzw. die Strömung des ›Jungen Wien‹ sich dezidiert in Abgrenzung zur naturalistischen Bewegung konstituiert, hat sie ihre Wurzeln dennoch im (Berliner) Naturalismus – die zentrale Vermittlerfigur dabei ist Hermann Bahr, auf den im Weiteren noch einzugehen ist. Siehe dazu grundlegend die Überblicksdarstellung zur *Wiener Moderne* von Dagmar Lorenz (2007) sowie den Band von Peter Sprengel und Gregor Streim zur *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik* (1998).

43 Alice Bolterauer spricht diesbezüglich pointiert von der »impressionistisch-symbolistisch motivierten ›Wende nach Innen‹« (Bolterauer 2007, S. 189), die sich ausdrucksseitig im (psychologisch basierten) Begriff der ›Seele‹ manifestiert (vgl. ebd., S. 188 f.).

44 Konkret etwa in der Etablierung narrativer Darstellungsstrategien wie der des inneren Monologs. Auch die Lyrik als »subjektive« Gattung bzw. »das Lyrische« als ein die Gattungsgrenzen überschreitender Modus stehen im Fokus der Wiener Moderne; vgl. Bolterauer 2007, S. 188 f.

45 D.h., die Handlungen der Figuren werden in der Regel als psychologisch motiviert vorgeführt (so etwa in Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* [1900] oder Hugo von Hofmannsthal

Richten wir jedoch die Perspektive entsprechend der Ausgangsbasis der Untersuchung wieder auf den Naturalismus aus, so lässt sich festhalten: Konstitutiv für die naturalistische Anthropologie ist gerade der Fokus auf die gesellschaftlichen und biologisch-›natürlichen‹ Bedingungsgefüge des Menschen. Anders als es die bisherige Forschung jedoch gemeinhin postuliert, setzt der Naturalismus dabei nicht einfach die zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Positionen und gesellschaftlichen Debatten zu Themen wie Vererbung, Willensfreiheit und biologisch wie milieubedingter Determiniertheit des Menschen literarisch um – sondern liefert einen eigenständigen Beitrag zum anthropologischen Diskurs. Insgesamt versteht sich die vorliegende Arbeit in diesem Sinne als literaturwissenschaftlicher Beitrag zur Erforschung der historischen Semantik von ›Geschlecht‹ und der literarischen Diskursgeschichte von ›Geschlechterkrisen‹ – sowie zugleich als Beitrag zu einer Literaturgeschichte der literarischen Anthropologie.⁴⁶

Der Untersuchung liegen dabei zwei spezifische Perspektivensetzungen zugrunde. Mit Blick auf die bisherige Forschung zur Geschlechterkrise innerhalb der literarischen Moderne betrifft die erste Justierung der Ausgangsperspektive die Fokussierung auf den Naturalismus. Dieser wird als eine in ihrer generellen literaturgeschichtlichen Relevanz mithin unterschätzte Strömung zu beleuchten sein, in der zentrale gesellschaftliche Konzepte wie Geschlechterrollen, Ehe und Familie innerhalb stark interdiskursiv ausgerichteter literarischer und programmatisch-essayistischer Entwürfe konträr verhandelt und in ihrem Umbruchcharakter greifbar gemacht werden. Die zentrale Ausgangsthese ist dabei, dass die gesellschaftliche wie semantische Umbruchsituation im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, deren initiale literarische Diskursivierung innerhalb des Naturalismus zu beobachten ist, sich erst differenziert in den Blick nehmen lässt, wenn man den massiven – und für die Konstitution der bürgerlichen Gesellschaft in seinen Auswirkungen nicht zu überschätzenden – Wandel der Geschlechterverhältnisse entsprechend einbezieht. Dies geschieht in der gegenwärtigen Forschung zum Naturalismus noch nicht in ausreichendem Maße, wie auch die oben angesprochene wichtige Studie *Geschlechterprogramme* von Urte Helduser zur Relevanz der Kategorie ›Geschlecht‹ innerhalb des poetologischen Diskurses um 1900 deutlich macht.

Die zweite Perspektivierung, die die Arbeit innerhalb des Kontextes der naturalistischen Diskursivierung der Geschlechterkrise vornimmt, ist die

Das Märchen der 672. Nacht [1895]). Siehe dazu exemplarisch Hermann Bahrs Essay *Die neue Psychologie* (1980) sowie den Band von Anz / Pfohlmann (Hg.) 2006 zur Psychoanalyse in der literarischen Moderne.

46 Zum Zusammenhang der Forschungsparadigmen ›Historische Semantik‹ und ›Anthropologie‹ vgl. aus sprachwissenschaftlicher Sicht den bereits etwas älteren, jedoch instruktiven Beitrag ›Linguistische Anthropologie. Skizze eines Gegenstandsbereiches linguistischer Mentalitätsgeschichte‹ von Fritz Hermanns (1994).

Schwerpunktsetzung auf die naturalistischen bzw. naturalismushnahen Dramen der in der jüngeren Forschung wiederentdeckten⁴⁷ Autorin Elsa Bernstein. Bernsteins Texte legen einerseits den Fokus auf die Auseinandersetzung mit der ästhetischen Moderne, insofern in ihnen zum Teil explizit auf Figuren- und Handlungsebene⁴⁸, sowie implizit poetologische Fragen verhandelt werden. Neben dieser in den Texten starken poetologischen Perspektive ist – wie die sozialkritische Grundtendenz der Diskursformation ›Naturalismus‹ erwarten lässt – die intensive Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Moderne für die im Kapitel 3 analysierten Dramen konstitutiv, wobei die zentral gesetzten Diskursbereiche diejenigen sind, die die (Meta-)Kategorie ›Geschlecht‹ in ihren gesellschaftlich-kulturellen, psychologisch sowie physiologisch-anthropologischen Dimensionen verhandeln. Die detaillierte Analyse von Bernsteins im Kapitel 3 der Arbeit behandelten Dramen liefert dabei ein ›Brennglas‹, um die spezifische Wirkungsästhetik naturalistischer Dramatik näher in den Blick zu nehmen, die sich entgegen der noch immer bestehenden Forschungsmeinung⁴⁹ gerade nicht auf eine Illustrationsfunktion des positivistisch-naturwissenschaftlichen Weltbildes reduzieren lässt.

Der Naturalismus wird in der vorliegenden Untersuchung insgesamt als ›Scharnierepoche‹ der literarischen Moderne in den Blick genommen. Als Phase der umfassenden Diskursivierung und performativen Proklamation des gesellschaftlichen und (literar-)ästhetischen Wandels wird er im Folgenden als eine Art Verhandlungsraum der naturwissenschaftlich bzw. konkret ›darwinistisch herausgeforderten‹ idealistischen Leitkonzepte wie ›Bildung‹, ›Perfektibilität‹ sowie – mit diesen zusammenhängend – geschlechtlicher Komplementarität aufgefasst. Auf den hier konstatierten Zusammenhang der komplementären Geschlechtersemantik mit dem Perfektibilitätskonzept und einem teleologischen Bildungsbegriff wird im ersten Hauptteil der Arbeit ausführlich einzugehen sein. In dessen Zentrum steht eine für literaturwissenschaftliche

47 Vgl. Kraft / Lorenz (Hg.) 2007 sowie Igl 2010.

48 Siehe die Analyse zu *Wir Drei*, Kapitel 3.2.3.

49 So skizziert etwa Walter Fähnders die naturalistische Dramenästhetik zusammenfassend als eine Art Illustrationsprogramm »positivistische[r] Lehren und Erkenntnisse«: »Seinem wissenschaftlichen Anspruch folgend führt das naturalistische Theater positivistische Lehren und Erkenntnisse vor – Taines Trias der den Menschen determinierenden Faktoren *race*, *milieu* und *moment/temps* werden von Anbeginn an auf der Bühne zu realisieren versucht [...]. In Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* (1889) ist es ein vom Alkoholismus und seiner (als gesicherte Erkenntnis ausgegebenen) Vererbung determiniertes Milieu, das den Protagonisten ihre Verhaltensweisen vorgibt und keine Chance eines selbstbestimmten Handelns gegen diese Gesetze gestattet.« (Fähnders 2010, S. 47) Anknüpfend an Barbara Böfflichs luzide Analyse in ihrem Beitrag »Anamnesen des Determinismus, Diagnosen der Schuld« (2008) wird in Kapitel 3.2.4 deutlich zu machen sein, dass diese Deutung des Dramas der empirischen Prüfung nicht standhält – und ebenso wenig die generelle Einschätzung, dass die naturalistische Dramatik die Taine'sche Determinationstrias illustrierte.