

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 61 (1981)
Heft: 11

Artikel: Die Frau als Gestalt und als Gestalterin der Literatur
Autor: Wilker, Gertrud
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-163786>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Frau als Gestalt und als Gestalterin der Literatur

Ein Sprachkunstwerk, wie jedes andere Kunstwerk, ist vorerst das Dokument eines Individuums, nicht dasjenige seines Geschlechts. Aber in bezug auf das Problem der hauptberuflich tätigen Autorin greife ich doch gern auf eine wissenschaftliche Untersuchung der in Amerika dozierenden Germanistin Marianne Burkhard zurück. Und zwar, weil sie unter anderem sich auch mit den speziellen Arbeits- und Publikationsbedingungen von weiblichen Autoren beschäftigt hat. In nackten Zahlen hat sie nachgewiesen, dass Schriftstellerinnen in der Schweiz, mit ganz wenigen Ausnahmen, sehr viel später zu publizieren anfangen als ihre männlichen Kollegen, im Durchschnitt zwischen dem 30. und 35. Altersjahr. (Die männlichen Autoren zwischen 22 und 27.) Das komme, meint Marianne Burkhard, zum Teil davon her, dass Autoren oft einen beruflichen Vorteil haben, weil sie selber im Verlagswesen tätig sind, wie es bei 12 von 31 Autoren heute der Fall ist. Zum andern mögen indirekte geschlechtsspezifische Rollenvorstellungen zum Ausdruck kommen, was heisst, dass einige Autorinnen erst zu schreiben anfangen, als sie von der Rolle der Hausfrau und Mutter nicht mehr voll in Anspruch genommen wurden, dass aber auch kinderlose, unverheiratete Schriftstellerinnen Angst haben vor dem Wagnis aktiver Künstlerschaft, auf welches Wagnis sie sich als Frau erst nach reiflicher Überlegung einlassen.

Trotzdem bleibt dieses Wagnis, wie gesagt, vor allem das Dokument eines Individuums und nicht dasjenige seines Geschlechts. Aber es wird lohnend sein, der Frage nachzugehen, inwieweit eine von männlichen Autoren erfundene Frauengestalt sowohl für den Leser als für die Leserin zu einer Identifikationsfigur zu werden vermag, oder ob in den Frauenfiguren weiblicher Autoren ganz neue Identifikationsformen in Erscheinung treten.

Homers Helena, Sophokles' Antigone, Shakespeares Julia, Goethes Gretchen, Tolstois Anna Karenina, Flauberts Emma Bovary, Dürrenmatts Claire Zachanassian – das sind Frauengestalten, die unser Gedächtnis nicht nur als Kunstfiguren bevölkern, sondern die uns zum Teil so vertraut geworden sind wie Blutsverwandte.

Sogar wer nie von Homer gehört hat, stellt sich unter Helena, der schönsten Frau der Antike, etwas Bestimmtes vor. Und wenn ihr Name, z. B. als Markenzeichen für besonders sexy geschnittene Bluejeans verwendet wird, ist mit diesem Namen ein gewisser Frauentypus verknüpft.

«*Ich bin nicht deine Julia, du nicht mein Romeo*», habe ich einmal eine Schwarze zu ihrem Boyfriend sagen hören, obschon diese wohl nie Shakespeares Liebestragödie auf der Bühne gesehen hat. Aber Julia bedeutete für sie offenbar die Verkörperung einer Liebesform, an welcher sie ihre eigene Liebesbeziehung zu messen versuchte.

Wenn also solche erdichteten Frauengestalten, dargestellt von männlichen Autoren, mit uns eine so enge menschliche Nähe herzustellen fähig sind, sogar über zweitausend Jahre hinweg, wie kommt eine solche menschliche Nähe zustande? Gewiss, wir finden in ihren Umrissen Ähnlichkeiten mit uns selber vor; aber sie stellen zugleich gewisse Muster weiblicher Wesensart dar, die uns als unterschwellig wirkende Leitbilder begleiten. Auf eine ziemlich vereinfachende Formel gebracht, werden wir uns zu fragen suchen: haben wir es eigentlich mit allgemein menschlichen Identifikationsbildern oder mit weiblichen Modellgestalten zu tun oder mit beidem?

Ein paar der bekanntesten literarischen Frauengestalten wollen wir uns daraufhin näher ansehen.

Helena, die Verkörperung weiblicher Schönheit, für die sie nichts kann, die sie nicht ohne Würde trägt, ist für jene Männer, welche ihr begegnen und sie lieben, ein Verhängnis. Um ihretwillen wird sogar ein jahrzehntelanger Krieg geführt.

*Tadelt nicht die Troer und die hellumschienten Achaier,
die um ein solches Weib so lang ausharren im Elend.
Einer unsterblichen Göttin fürwahr gleicht jene von Ansehn.*

So wird sie von Homer umschrieben.

Von dieser unwiderstehlichen Helena, für welche die tapfersten Krieger im Elend ausharren, führt eine direkte Verbindung zu jenen Hexen des Mittelalters, welchen ihre Liebhaber nicht zu widerstehen vermochten, bis hin zum modernen männerverschlingenden Kinovamp. Sie werden von ihren Erfindern wie ein geheimnisvoller Lockvogel dargestellt, dessen rätselhafter Anziehung sie sich mehr oder weniger willenlos ausgeliefert fühlen.

Hingegen ihren Geschlechtsgenossinnen können diese selben Frauengestalten ausserdem auch ein peinliches Vorbild sein. Denn müssen sie nicht am eigenen Leib die unweigerliche Vergänglichkeit sowohl körper-

licher Schönheit als deren Anziehungskraft erfahren und wissen nur zu genau, wie es um ihre Göttinnenähnlichkeit bestellt ist?

Die unwiderstehlich schöne Frau, von einem weiblichen Autor dargestellt, kann deshalb etwas schadenfroh Entlarvendes an sich haben, als ob es gelte zu beweisen, wie wenig es mit diesem unwiderstehlichen Liebesanreiz, sachlich besehen, eigentlich auf sich habe.

In Virginia Woolfs Roman «*Die Wellen*» stellt sich Jinny, eine hinreissend schöne Frau, folgendermassen selber dar:

Meine Vorstellungskraft ist die des Körpers. Ihre Visionen sind nicht feingesponnen und weiss. Männer und Frauen, in Uniform, Perücken, Talaren . . ., schön offen am Hals, und die unendliche Verschiedenheit von Frauengewändern (ich bemerke immer alle Kleider), entzücken mich. Ich wirble mit ihnen ein und aus, in Säle, hierhin, dorthin, überallhin. Ich bin nie allein. Ich bin wie ein Hündchen, das der Regimentskapelle die Strasse entlang nachtrabt.

Männer – wie viele von ihnen – sind von der Wand weg auf mich zugekommen. Ich brauchte nur die Hand zu heben. Pfeilgerade sind sie zu dem Ort des Stelldicheins gekommen . . .

Ich bin vor dem Spiegel gesessen so wie ihr am Schreibtisch sitzt und Zahlen zusammenzählt. So habe ich, vor dem Spiegel, in dem Tempel meines Schlafzimmers, meine Nase, mein Kinn kritisch betrachtet, meine Lippen, die sich zu weit öffnen und zu viel Zahnfleisch sehen lassen. Ich habe hingesehen. Ich habe vermerkt . . . Und nun wird mein Haar grau. Nun werde ich hager. Aber ich blicke mein Gesicht an, am Mittag, im hellen Tageslicht, vor dem Spiegel sitzend, und betrachte sehr genau meine Nase, mein Kinn, meine Lippen, die sich zu weit öffnen und zu viel Zahnfleisch sehen lassen. Doch ich fürchte mich nicht.

Diese Unerschrockenheit vor den Folgen des Alterns einer schönen Frau, die Sachlichkeit, womit sie den Nimbus ihrer rätselhaften Anziehungskraft vor sich selbst analysiert, das ist wohl jene Dimension der dichterischen Darstellung weiblicher Schönheit, die so nur einer Autorin möglich ist. Und zwar weil sie ja eigene Erfahrungen in der Art mit einbringt, wie Christa Wolf ihre schriftstellerische Arbeit zu charakterisieren versuchte:

Erzählen, das heisst, wahrheitsgetreu zu erfinden auf Grund eigener Erfahrung.

In Sophokles' *Antigone* finden wir dann allerdings eine andere Art von Weiblichkeit verkörpert, die schwesterliche nämlich, deren physische Schönheit vor dem Glanz ihrer liebevollen Seelenhaftigkeit zurücktritt.

Antigone entfacht keinen Krieg. Sie will den Frieden innerhalb ihres

engsten Lebenskreises bewahren, und sie dehnt ihre Bemühung um eine liebevolle Einigkeit auch auf die Toten ihrer Familie aus.

Nicht mitzuhassen, mitzulieben leb ich,

sagt sie und ist damit eine Vorläuferin der barmherzigen Heiligen des christlichen Zeitalters, denn auch sie setzt ihre Hoffnung auf eine versöhnliche Wiederbegegnung mit ihren Angehörigen jenseits dieses Lebens:

*Doch grosse Hoffnung trag ich, wenn ich komme,
dir, Vater, lieb zu sein, und lieb auch dir,
o Mutter, dir auch, brüderliches Haupt.*

Von einer ähnlichen Schwesterlichkeit gelenkt, nur unpathetisch, vor allem lebenszugewandter als Antigone, die schliesslich, weil sie den unbestatteten Bruder Polineikes trotz Verbot begraben hat, selbst lebendig begraben wird, hat sich Anais Nin in ihrem Tagebuch über ihre Gründe des Mitliebens anstatt Mithassens ausgesprochen:

Jedem Leben so viel Sinn geben wie nur möglich, erscheint mir richtig. Ich gehöre zum Beispiel zu keiner politischen Bewegung, die, wie ich sehe, voller Fanatismus und Ungerechtigkeiten sind. Aber ich behandle jeden Menschen demokratisch und human. Ich gebe jedem menschlichen Leben das Seine. Klasse und Besitz interessieren mich nicht. Ich respektiere nur Geist und menschliche Qualitäten, und Bedürfnisse, insoweit, als ich fähig bin, sie zu erfüllen. Wenn alle so handeln würden wie ich, gäbe es keine Kriege und keine Armut. Ich habe mich selbst für jeden verantwortlich gemacht, dem ich begegne.

Aus dieser Tagebuchaufzeichnung, erschienen 1979, spricht nicht bloss eine von der Natur mit einer schwesterlichen Seele ausgestatteten literarische Gestalt. Sondern hier äussert sich eine Autorin, die ihre weibliche Eigenart sehr bewusst als Recht für sich beansprucht. Überzeugt von diesem Recht erklärt Anais Nin in einem Brief an Henry Miller, warum sie nicht, wie er, die Notwendigkeit des Kampfes einsehe.

Für mich, so meint sie, ist der Kampf relativ unwichtig. Der Kampf findet auf einem Niveau statt, über das ich hinausgewachsen bin . . . Die Kampfthat, die ich für wertvoll halte, ist das Ringen mit mir selbst (das schriftstellerische Werk).

Hierzu wäre eine Stelle aus Christa Wolfs Ansprache, gehalten beim Empfang des Büchnerpreises im Oktober 1980, anzuführen, die geradezu als eine Fortsetzung dessen gelten kann, was Anais Nin über das Ringen mit sich selbst im dichterischen Werk notierte. Auffällig ist bei zwei so

verschieden angelegten Naturen und Begabungen die gleiche hingebungs-volle Hoffnung, die sie in die Wirkung ihrer Arbeit setzen:

Die Sprache der Literatur, heisst es bei Christa Wolf, scheint es merkwürdigerweise zu sein, die der Wirklichkeit des Menschen heute am nächsten kommt, die den Menschen am besten kennt, wie immer Statistiken, Zahlenspiegel, Normierungs- und Leistungstabellen dagegen angehen mögen.

Die Naturwissenschaftler haben ihre Erfindungen mit Hilfe einer Spezialsprache vor ihren eigenen Gefühlen in Sicherheit gebracht. Scheinlogische Sprachkonstruktionen stützen die fixe Idee von Politikern, die Rettung der Menschheit liege in der Möglichkeit, sie mehrfach zu vernichten.

Literatur heute muss Friedensforschung sein. Es soll Literatur endlich einmal beim Wort genommen und herangezogen werden, um sichern zu helfen den Bestand des Irdischen.

Anais Nin wie auch Christa Wolf, beides Autorinnen des 20. Jahrhunderts, haben sich mit der passiven Barmherzigkeit Antigones auf keinen Fall zufrieden geben wollen, obwohl sie diese als dichterische Frauengestalt gewiss in ihren Beweggründen anerkennen und auch verstehen.

Aber schon Bettine von Arnim, originellste Autorin der Romantik, hat ihr schwesterliches Mitlieben anders als Antigone umgesetzt: eine Angehörige der besten Gesellschaftskreise, ist sie um 1830 herum die erste schreibende Frau in Deutschland gewesen, die für die notleidenden schlesischen Weber eintrat und sich beim preussischen König für die aufständischen Polen namentlich verwendete.

Dank ihrer schriftstellerischen Ausdrucksfähigkeit, verbunden mit grossem Einfühlungsvermögen, wie wir es auch in Antigone angelegt finden, hat Bettine den wahnsinnigen Hölderlin so beschrieben, wie wir ihn von keinem männlichen Autoren seiner Zeit dargestellt finden:

Gewiss ist mir doch bei diesem Hölderlin, als müsse eine göttliche Gewalt mit Fluten ihn überströmt haben, und zwar die Sprache – im überwältigen Sturz seine Sinne überflutend und diese darin ertränkend. Und als die Ströme verlaufen sind, da waren die Sinne geschwächt und die Gewalt des Geistes überwältigt und getötet.

Es liegt mir indessen fern zu behaupten, die Gestalt Antigones sei als reine Wunschfigur eines grossen Dichters anzusehen, und nun im nachhinein beweisen zu wollen, dass dieser deswegen etwas an Echtheit abgehe. Aber wir werden ganz von selber auf den Gedanken verwiesen, dass die Autorin als Gestalterin von Frauenfiguren diese auf eine Art und Weise

zu beschreiben vermag, wodurch der Literatur ein beachtlicher Reichtum an neuen Einsichten erwächst.

Man vergleiche z. B. Goethes Gretchen mit Mara, einer Frauenfigur aus Natalia Ginzburgs 1973 erschienenem Roman *«Caro Michele»*. Gretchen, jenes mädchenhafte Geschöpf, welches die Verkörperung der Liebeshingabe an einen Partner darstellt, der selber nicht zur selben Hingabe bereit und fähig ist, bleibt noch als Kindsmörderin, noch im Kerker, das Inbild der unschuldig Erniedrigten.

*Doch – alles was mich dazu trieb,
Gott, war so gut, ach war so lieb,*

so sagt sie.

Mara dagegen, welche ein uneheliches Kind zur Welt brachte, bespricht mit einem Freund diesen Umstand folgendermassen:

Das Kind habe ich Paolo Michele genannt. Weisst du, ich könnte Michele ja einen Prozess machen. Weil ich minderjährig bin. Wenn ich Michele einen Prozess machte, müsste er mich heiraten.

Möchtest du denn Michele heiraten?

Nein, das käme mir vor, als würde ich meinen kleinen Bruder heiraten. Als ich merkte, dass ich schwanger war, dachte ich, dass ich dieses Kind wollte. Ich war ganz sicher, dass ich es wollte. Noch nie war ich einer Sache so sicher. Ich schrieb meiner Schwester in Genua, und sie schickte mir Geld für eine Abtreibung. Da habe ich ihr geschrieben, das Geld behalte ich, aber abtreiben wolle ich nicht. Sie antwortete, ich sei verrückt.

Wenn eine Frau ein Kind gekriegt hat, möchte sie es am liebsten aller Welt zeigen. Deshalb würde es mich freuen, wenn Michele es sich anschaute. Aber ihn heiraten, ich bitte dich. Ich bin auch nicht in ihn verliebt. Verliebt war ich überhaupt nur einmal, in den Mann meiner Kusine.

Man darf sich durch die kahle Sprache dieses Dialogs nicht darüber wegtäuschen lassen, dass Mara mehr, als man vermuten möchte, mit Gretchen gemein hat: nämlich dieselbe naturhafte Unschuld, nur dass Gretchen aus religiösen und gesellschaftlichen Rücksichten sich dieser Unschuld nicht hat hingeben können, während Mara sich ohne Skrupel dazu bekennt, bestärkt dadurch, dass sie deswegen nicht aus der Gesellschaft ausgestossen wird. Der grösste Unterschied zwischen Goethes und Natalia Ginzburgs Darstellung, abgesehen von der grossen zeitlichen Distanz, welche sie trennt, liegt aber darin, dass die Autorin dem ungebrochenen mütterlichen Grundgefühl Maras ein Hauptgewicht beimisst, wozu Goethe gar nicht imstande gewesen wäre, weil er als Mann ein solches selber nie verspürte,

auch wenn er sich mit erstaunlicher Einfühlungskraft in Gretchens Not hat versetzen können.

Shakespeares Julia dagegen, getrieben von der selben Fähigkeit bedingungsloser Hingabe, hat in Romeo einen gleichermassen Liebenden gefunden. Und obgleich die beiden am Konflikt zwischen dieser ihrer Liebe und der Verfeindung ihrer beiden Familien zugrunde gehen, sind sie dadurch geeint, dass Julia nicht das Opfer eines männlichen Ausbeuters ist, sondern auch im Tod seine ebenbürtige Partnerin.

Was aber ist aus einem Liebespaar wie Romeo und Julia – bereit, sich ganz seiner Liebe zu überlassen – unter dem Blick einer Autorin wie Ingeborg Bachmann geworden? Sie geht so an ihr Thema heran, wie es sich Virginia Woolf einmal, Jahrzehnte früher, als Arbeitshypothese vorgenommen hatte:

Es gibt einen Punkt von der Grösse eines Schillings am Hinterkopf, stellt Virginia Woolf fest, welchen man selber nie wird sehen können. Dies ist einer der guten Dienste, die das eine Geschlecht für das andere leisten kann – diesen Punkt von der Grösse eines Schillings am Hinterkopf des andern zu beschreiben.

Im Hörspiel «*Der gute Gott von Manhattan*», 1958, behandelt Ingeborg Bachmann genau diesen Punkt von der Grösse eines Schillings am Hinterkopf des männlichen Geschlechts. Es geht darin um zwei Liebende, welche ohne äussere Hindernisse sich immer weiter von der Welt und ihren alltäglichen Ansprüchen entfernen, sich aus dem 1. bis ins 30. Stockwerk eines Wolkenkratzers in New York zurückziehen, um dort unbehelligt und ganz und gar ihrem absoluten Gefühl leben:

Sie gaben einem Verlangen nach, das von der Schöpfung nicht so gedacht sein kann, und schwuren sich Gegenwart und sonst nichts, mit jedem Blick, jedem heftigen Atemzug und jedem Griff in das hinfälligste Material der Welt, dieses Fleisch, das vor Traurigkeit bitter schmeckte und in dem sie gefangen lagen, verurteilt zu lebenslänglich.

Aber dieses Paar sucht nicht einen gemeinsamen Tod. Nur das Mädchen kommt an seiner Liebe um. Der Liebende hingegen *verspürte plötzlich Lust, eine halbe Stunde ruhig zu sitzen und zu denken. Er war normal, gesund und rechtschaffen wie ein Mann, der vor dem Abendessen ein Glas in Ruhe trinkt und aus dem Ohr das Flüstern einer Geliebten verscheucht hat.*

Die beiden fallen auseinander in eine absolut liebende Frau und in einen Mann, der «gesund und rechtschaffen» ist, in eine Liebende, welche an

ihrer Unbedingtheit zugrunde geht, und einen Geliebten, der «lange leben wird».

Anna Karenina sagt von sich:

Wenn ich etwas anderes sein könnte als seine Geliebte, die nur leidenschaftlich nach seinen Liebkosungen verlangt ... Aber ich kann und will nichts anderes sein. Und ich rufe durch mein Verlangen nach Liebe nur Abneigung bei ihm hervor, und er erweckt meinen Zorn, und anders kann es auch nicht sein.

So sieht bei Tolstoi Anna Kareninas quälende Analyse ihrer Liebe zu ihrem Geliebten aus, so hat er, der Gestalter einer der eindrücklichsten literarischen Frauenfiguren, den Konflikt zwischen männlichen und weiblichen Liebesansprüchen beschrieben.

Und für Flaubert sieht derselbe Konflikt in den Worten Emma Bovarys folgendermassen aus:

D'ou venait donc cette insuffisance de la vie? Chaque sourire cachait un baillement d'ennui, tout plaisir son dégoût, et les meilleurs baisers ne nous laissent sur la lèvre qu'une méprisable envie d'une volupté plus haute.

Dieser selbe Konflikt ist nun aber für eine Autorin wie Ingeborg Bachmann ganz anders zu verstehen, nicht als Unersättlichkeit oder Langeweile der liebenden Frau, sondern als Unfähigkeit des Mannes, die er selber nicht imstande ist zu erkennen, den bedingungslosen Liebesansprüchen seiner Geliebten ebenso bedingungslos zu entsprechen.

Für Ingeborg Bachmann gibt es keinen ebenbürtigen Partner, kann es keinen geben. In ihrer Novelle «Drei Wege zum See» lässt sie ihre Hauptfigur sagen:

Nur eine Hoffnung durfte und wollte sie sich nicht offen lassen, denn wenn sie in fast dreissig Jahren keinen Mann getroffen hatte, einfach keinen, der von ausschliesslicher Bedeutung für sie war ..., jemand, der stark war und ihr das Mysterium brachte, auf das sie gewartet hatte, keiner, der wirklich ein Mann war und nicht ein Sonderling, Verlorener ..., dann gab es den Mann eben nicht, und solange es diesen neuen Mann nicht gab, konnte man freundlich sein und gut zueinander, eine Weile. Mehr war daraus nicht zu machen. Und es sollten die Frauen und die Männer am besten Abstand halten, nichts zu tun haben miteinander, bis beide herausgefunden hatten aus ihrer Verwirrung und der Verstörung, der Unstimmigkeit aller Beziehungen. Eines Tages konnte dann etwas anderes kommen, aber nur dann, und es würde stark und mysteriös sein und wirklich Grösse haben, etwas, dem jeder sich wieder unterwerfen konnte.

Es ist kein Zufall, dass es erst eine Autorin der letzten zwanzig Jahre unternommen hat, diese Unstimmigkeit aller Beziehungen zwischen den Geschlechtern in künstlerisch gültiger Form darzustellen. Denn das jahrhundertlang auch für weibliche Autoren prägende Modell einer Liebesbindung zwischen Mann und Frau über alle äusseren und inneren Verschiedenheiten hinweg ist offenbar ein Modell, welches die ihre eigene Natur schöpferisch ausdrückende Autorin für ihre Liebesansprüche nicht als verbindlich betrachten will.

Was möglich ist, hat Ingeborg Bachmann geschrieben, ist Veränderung. Und die verändernde Wirkung, die von neuen Werken ausgeht, erzieht uns zu neuer Wahrnehmung, neuem Gefühl, neuem Bewusstsein.

Eine verändernde Wahrnehmung, ein neues Bewusstsein der literarisch gestalteten Frauenfigur also können die Romanautorinnen in ihr Werk einbringen, einen ergänzenden Blick, gewissermassen von der Rückseite des Spiegels her.

Die englische Autorin Doris Lessing, geb. 1919, hat diesen ergänzenden Blick auf ihre Weise im Roman «*The Golden Note Book*», erschienen 1962, fast programmatisch darzulegen versucht:

Um eine Frau zu zeigen, die einen Mann liebt, sollte man zeigen, wie sie ein Essen für ihn kocht oder eine Flasche Wein zum Essen öffnet, während sie darauf wartet, dass es an der Tür klingelt. Oder wie sie morgens vor ihm aufwacht, um zu beobachten, wie sich sein Gesicht aus der Ruhe des Schlafs in ein Begrüssungslächeln verwandelt. Ja. Und das tausendmal.

Demnach will Doris Lessing in einem Roman festhalten – sie hat es auch getan –, wie die banalsten alltäglichen Verhältnisse und Verrichtungen lebenswichtige Haltungen eines Menschen und seiner gesellschaftlichen Umwelt zu prägen vermögen, dass sie, versteckt wie ein unterirdisches Wurzelgeflecht, Familientragödien heraufbeschwören, die politischen Verhältnisse beeinflussen, das Liebesleben des Einzelnen mitformen, z. T. unterwühlen oder unmerklich zerfallen lassen. Darum kann man von den zwei weiblichen Hauptfiguren Anna und Julia im eben erwähnten Roman kein eindeutiges handfestes Bild entwerfen. Sie erscheinen in immer neuen Situationen immer wieder als neue Personen, als zwei im eigentlichen Wortsinn «ungebundene Frauen», beide geschieden, beide mit einem Kind, welches sie allein aufziehen, und jede versucht, einerseits traditionelle Bindungen zu vermeiden, ist aber immer wieder auf dem Weg, sich eine ihr entsprechende neue Bindung an einen Mann zu schaffen. Das Auseinanderfallen in winzige Fragmente, in teilweise entgegengesetzte Eigenheiten, die alle nicht absolut genommen werden können, sondern

abhängig sind von Stimmungen, Umständen, anderen Menschen – das unbestechlich genaue Wissen um solche fragmentarische Einzeldaten anstatt geradlinig verlaufender Entwicklungen oder festumrissener menschlicher Porträts –, dieses Wissen hat Natalie Sarraute, geb. 1902, in ihren Texten künstlerisch zum erstenmal bis zur äussersten Konsequenz festgehalten.

Qui ne sait que les fusions les plus complètes ne durent que peu d'instantes? Il est imprudent d'engager trop souvent, de prolonger trop longtemps l'épreuve même entre proches, même entre soi . . . Une autre forme, une autre ligne ramenée d'ailleurs, ne suffit-elle pas pour qu'aussitôt se séparent, s'éloignent l'une de l'autre, encerclées de solitude, les deux âmes sœurs? N'est-ce pas là notre lot à tous, notre inévitable sort commun?

So heisst es in Sarrautes Roman «*Vous les entendez?*», erschienen 1972, und in einem Interview hat sie ihre schriftstellerische Arbeit so zu umschreiben versucht:

Ich versuche nicht, die Empfindung zu erklären, sondern sie fühlen zu lassen. Die Wissenschaft will etwas erklären. Darum geht es nicht in der Literatur. Das Erklären kommt erst danach. Man versteht, weil man empfindet.

Mit dieser Feststellung Natalie Sarrautes, «man versteht, weil man empfindet», können wir vielleicht ein ganz besonders faszinierendes Phänomen zu erklären versuchen. Nämlich die Tatsache, dass einige wenige Autorinnen dieses Jahrhunderts es unternommen haben, in erzählender Form einen Wechsel ihres Geschlechts in das männliche darzustellen. Das heisst, aus ihrer weiblichen Geschlechtsrolle in die männliche hinüberzuwechseln, eben um diese zu verstehen, weil sie zu empfinden versuchten, was Männer empfinden.

1928 erschien unter dem Titel «*Orlando*» Virginia Woolfs Roman, über dessen Pläne sie ins Tagebuch notierte:

Eine Biografie, beginnend im Jahr 1500 und fortlaufend bis zum heutigen Tag, betitelt ORLANDO, über Vita (das war eine ihrer Freundinnen), jedoch mit einem Wechsel von einem Geschlecht zum andern.

Was an diesem brillant geschriebenen Roman besonders auffällt, ist die Selbstverständlichkeit, womit sich der Held in eine Heldin, diese wieder in einen Helden und so fort verwandelt, eine Selbstverständlichkeit, die der Lesende mit einer Art von schmunzelnder Verwunderung ohne weiteres auch selbst mitvollzieht:

Denn Orlando hatte eine grosse Zahl verschiedener Ich, welche sie rufen konnte, zu viele, als dass wir Platz für sie alle finden könnten. Wenn wir

also bloss diejenigen auswählen, für die wir Platz finden, rief Orlando vielleicht den Knaben herbei, der den Mohrenkopf herabschlug, oder sie rief vielleicht den jungen Mann herbei, der sich in Sascha verliebte, oder den Höfling. Oder sie wollte vielleicht, dass der weibliche zu ihr komme, die Zigeunerin, die feine Dame, oder die, die in das Leben verliebt war. Und wenn das Bewusstsein, vom selben Geschlecht wie die andern Frauen zu sein, überhaupt eine Wirkung hatte, war es die, die Gefühle, die Orlando als Mann empfunden hatte, zu beleben und zu vertiefen. Denn nun wurden ihr tausend Andeutungen und Geheimnisse klar, welche ihr unverständlich gewesen waren. Nun war die Undurchsichtigkeit, welche die Geschlechter trennt und in ihrem Dunkel unzählige Unlauterkeiten verweilen lässt, beseitigt.

Rund fünfzig Jahre später entwirft Christa Wolf ihrerseits die Geschichte eines Geschlechtertauschs, diesmal mit wissenschaftlicher Genauigkeit, sagt aber gleich zu Anfang ihrer Erzählung *«Selbstversuch, Traktat zu einem Protokoll»*, dass es unrentabel gewesen wäre, zuerst ein Präparat zur Verwandlung von Männern in Frauen zu entwickeln, weil sich für ein so abwegiges Experiment keine Versuchsperson gefunden hätte.

Im Verlauf dieser Erzählung nun erscheint der in einen Mann verwandelten Versuchsfrau die Männerwelt gar nicht so erstrebenswert. Sie lässt sich deshalb wieder in eine Frau zurückverwandeln, und zwar um der grösseren Gefühlsskala, der stärkeren Liebesbereitschaft der weiblichen Seele willen. Was aber jetzt noch ausstehe, heisst es am Schluss der Geschichte, sei die Erfindung dessen, den man lieben könne.

Es steckt in diesen Erzählungen eines Geschlechtertauschs weiblicher Autoren (es wären noch Sarah Kirsch und Irmtraut Morgner mit je einem Versuch zu erwähnen), eine erstaunliche Portion gelassener Zuversicht. Alle versuchen sie nämlich den Beweis anzutreten, dass es möglich sei, das männliche Wesen ebenso als eine veränderbare Grösse zu betrachten wie das eigene, das weibliche, dass darum zwischen beiden eine Verständigungsmöglichkeit bestehen müsse und dass gerade sie, die Schriftstellerinnen, einer solchen auf der Spur bleiben wollen.

In einem Gedicht, worin sie den letzten gemeinsamen Tag eines Ehepaars beschwört, hat Marie Louise Kaschnitz sogar das für eine solche Verständigungsmöglichkeit entsprechende Wort neu erfunden: *«Mannundfrau»* heisst es und wird in einem einzigen Wort geschrieben:

*Am letzten Tag sitzt Mannundfrau zusammen
am Tisch und sagt, man darf nicht dergleichen tun,
so halten wir's auf.*

Dass die Kaschnitz dieses Wort gerade in einem Gedicht verwendet, ist, wie ich glaube, sehr bezeichnend.

Es hat die weiblichen Autoren eine ungeheure Anstrengung gekostet, bis sie nicht mehr davor zurückgeschreckt sind, ihre Kunstfiguren als Blut vom eigenen Blut und Fleisch vom eigenen Fleisch zu erkennen zu geben. Der Weg, den sie dabei zurückzulegen hatten (er ist nicht etwa schon ausgeschritten), ist ein mühsamer und ein oft belächelter oder misskannter Weg gewesen, und während Jahrhunderten sind sie ihn vor allem in der Lyrik gegangen. Denn, sagt Emil Staiger in seinem Buch *«Grundbegriffe der Poetik»*:

Der Epiker, der Romanautor stellt die Aussenwelt dar, der Lyriker die Innenwelt.

Und innerhalb der weiblichen Lyrik ist vielleicht die Entwicklung der Autorin von einem Wesen, das sich höchstens in Versen ganz zu entblößen wagte, bis zur selbstbewussten Gestalterin, besonders einleuchtend aufzuzeigen.

Wenn Annette von Droste-Hülshoff, Mitte des letzten Jahrhunderts, ihren Wunsch nach einer ihr innerlich entsprechenden Lebensführung im Gedicht *«Am Turme»* zu äussern wagte, so war das damals eine fast verwegene Kühnheit, wurde aber, weil der Wunsch in Versen auftrat, bei weitem nicht so ernst genommen, wie er gemeint war.

*Wär ich ein Jäger auf freier Flur,
ein Stück nur von einem Soldaten,
wär ich ein Mann doch mindestens nur,
so würde der Himmel mir raten.
Nun muss ich sitzen so fein und klar,
gleich einem artigen Kinde,
und darf nur heimlich lösen mein Haar
und lassen es flattern im Winde.*

Für Patti Smith hingegen, die amerikanische Rocklyrikerin, wird der Wunsch nach der ihr gemässen Lebensführung als selbstverständliche Forderung behandelt. Im Gedicht *«Female»* schreibt sie 1967:

*Female: feel male. Seit ich den Zwang zur Wahl
kenne, hab ich «männlich» gewählt. Ich spürte den Rhythmus der Boys
als ich kurze Hosen trug. Also trug ich weiterhin Hosen.
Ich weinte, wenn ich auf die Damentoilette
musste. Mein Unterzeug machte mich verlegen.
Jede weibliche Geste, die ich von meiner Mutter
auffing, hat mich erniedrigt ...*

Bei Elisabeth Meylan, einer Schweizer Autorin der jüngeren heutigen Generation, tönt es in einem Gedicht aus dem Jahr 1979 wieder etwas anders. Sie wünscht sich keine männliche Verkleidung, sondern steht ganz als sie selbst auf dem Papier:

*Ich schlage Wörter auf das eingespannte Blatt,
die vielleicht etwas mit mir zu tun haben,
die vielleicht sehr viel mit mir zu tun haben.
Ich baue eine Ebene mit einem Fluss
und einem raschen Auto und zerreiße das Ganze
gelegentlich in kleine Stücke.
Oder dann stehe ich ganz allein auf dem Papier.*

Die junge deutsche Lyrikerin Ursula Krechel wiederum mahnt sich selber im Gedicht «Umsturz»:

*o hock nicht mehr im Nest, versteck
die Flatterflügel, damit ihr glauben könnt,
ihr habt sie mir gestutzt. Den leeren Käfig
stellt mal ins historische Museum
Abteilung Mensch, weiblich.*

und im «Selbstporträt am Mittag» der selben Autorin spricht ein ganz ungebrochenes Gestalterinnenbewusstsein. Eines, in welchem Marie Louise Kaschnitzes Wortschöpfung «Mannundfrau» schon eine Selbstverständlichkeit zu werden beginnt:

*hier seht ihr mich mit dem lieben alten Löffel
in der Hand, vor mir die bescheiden dampfende Suppe,
mir gegenüber der Mann, der sie gekocht hat.*

Es ist ein Bewusstsein, das selber die Rolle wählt, in welcher es sich dem Leser zu erkennen geben will als eine Frau, die schreibt und dem Mann gegenüber sitzt, der unterdessen für beide gekocht hat.

Zum Schluss sei ein Gedicht von Sarah Kirsch aus dem Jahr 1974 angefügt, ein Selbstbildnis wiederum, das anima und animus, männliche und weibliche Seiten der selben Autorin gleichmütig miteinander in eine eigenständige Verbindung bringt:

*Ich
Meine Haarspitzen schwimmen im Rotwein, mein Herz
sprang – ein Ei im kochenden Wasser – urplötzlich
auf und es fiel, sprang wieder; ich dachte
Wo du nun wärest, da flogen die Schwäne dieses*

*Und auch des anderen Spreearms schnell übern Himmel.
Das Morgenrot, das dezemberliche, Bote
Vielleicht frühen Schnees, hüllte sie ein und die Hälse
Verlockung, sich zu verknoten, sie stiessen
fast mit der Kirche zusammen. Ich stand
Auf eigenen Füßsen, Proleten unter den Gliedern, ich hätte
Mir gern einen Bärn aufgeladen ein Zopf aufgebunden
ein Pulverfass aufm Feuer gehabt.*

Mit dem Satz «*ich stand auf eigenen Füßsen*» befinden wir uns heute an einem Punkt innerhalb der Literatur, wo die Frau als Gestalt und als Gestalterin anfängt, sich immer mehr zu einem einzigen Wesen zu entwickeln.

