

**Ministerium für Hochschulwesen  
und wissenschaftliche Forschung  
Universität Algier 2 Abou El Kacem Saadallah**



**Fakultät für Fremdsprachen  
Abteilung für Deutsch, Italienisch und Spanisch  
Fachbereich: Deutsche Literatur  
Doktorarbeit zum Thema:**

**Das Künstlerdasein als Genderproblematik in Christoph Heins Roman  
*Frau Paula Trousseau*(2007)**

**Vorgelegt von: Souad Rersa**

**Jurymitglieder:**

**Prof. Nadjia Hami      Universität Algier 2    Präsidentin**

**Dr. Ali Aberkane      Universität Algier 2    Betreuer**

**Prof. Rafika Beghoul      Universität Algier 2    Gutachterin**

**Prof. Abdelkader Behilil      Universität Oran 2    Gutachter**

**Prof. Abdelkarim Medghar      Universität Sidi Bel Abbès    Gutachter**

**Algier, 2021**

## **Widmung und Danksagung**

Meine Dissertation widme ich meinen Eltern und meinem Ehemann.

Mein besonderer Dank gilt insbesondere Herrn Dr. Ali Aberkane, dem Betreuer meiner Dissertation. Herr Aberkane setzte als Mentor, ein wunderbares Vorbild von unermüdlicher Geduld, Hilfsbereitschaft und Freundlichkeit. Ich bin ihm zu großem Dank verpflichtet.

Abschließend möchte ich mich bei meinen Geschwistern und meiner Freundin Katia bedanken, die mich bei der Erstellung dieser Dissertation begleitet haben.

<b>Einleitung</b> .....	1
<b>1 ‚Gender‘ und ‚Bildschriftlichkeit‘ als kultur- und literaturwissenschaftliche Begriffe</b>	
<b>1.1</b> Zum Geschlechtsbegriff: Gender vs. Geschlecht.....	8
<b>1.1.1</b> Gendering als Performativitätsakt .....	9
<b>1.1.2</b> Die Weiblichkeit als Ideologie .....	14
<b>1.1.3</b> Zum Subjektbegriff im Zeichen der Gender .....	18
<b>1.1.4</b> Geschlecht und Raum als paradigmatische Konstruktionen .....	24
<b>1.2</b> <i>Bildlichkeit</i> und <i>Schriftlichkeit</i> als inter-mediale und hybride Kunstdiskurse	31
<b>1.2.1</b> Zum diskurstheoretischen Stellenwert des Pikturalen.....	31
<b>1.2.1.1</b> <i>Die Pikturalität als Vertextungsphänomen</i> .....	36
<b>1.2.2</b> Der historische Ausschluss des Weiblichen aus den bildenden Künsten (Malerei).....	37
<b>1.2.2.1</b> <i>Paula Modersohn-Beckers Biografie und Rezeption</i> .....	41
<b>1.2.3</b> Zur Funktion der Metabilder im literarischen Diskurs.....	47
<b>2 Zu den narrativ-diskursiven Konstruktionen der Geschlechter in C. Heins <i>Frau Paula Trousseau</i></b>	
<b>2.1</b> Erläuterung des Romantitels .....	51
<b>2.2</b> Analyse und Funktion des multireferenziellen Textanfangs.....	57
<b>2.3</b> Die Erzählperspektive und Ambivalenz des Ichs.....	65
<b>2.3.1</b> Zum Perspektivenwechsel als Bewusstseinswandel und Spiel mit der Zeit.....	72
<b>2.3.2</b> Fokalisierung und innerer Monolog als Weg zu sich selbst.....	78
<b>2.3.3</b> Narrative Raumdarstellung und Geschlechterkonstruktion .....	83
<b>2.3.4</b> Die Dialogszenen und das implizite gendering .....	88
<b>2.3.5</b> Zu der narrativen Performativität .....	91
<b>2.4</b> Geschlechtsidentität und Bildliches als Narrative.....	93
<b>2.5</b> Bedeutung und Funktion der Analepsen .....	95
<b>2.5.1</b> Das Geschlecht, ein narrativer Gedächtnismodus? .....	99
<b>2.6</b> Schweigen als weiblicher Wille, Widersprache in Weigerung .....	108
<b>Fazit</b> .....	115
<b>3 Gender-Konflikt und Künstler-Dasein im Roman</b>	

<b>3.1</b>	Gender- und Handlungskonstruktion als kulturell-historische Variablen....	118
<b>3.2</b>	Figurenkonstellation und -charakteristik als Aktantenmodell .....	125
<b>3.2.1</b>	Weibliche Figuren und Pathologien als Deklassierungsmechanismen.....	130
<b>3.2.2</b>	Paula Trousseaus Geschlechts- und Identitätskonstruktion .....	133
<b>3.2.2.1</b>	<i>Weigerung gegen das fatale Schicksal als Ehefrau</i> .....	134
<b>3.2.2.2</b>	<i>Paulas Rebellion gegen ein patriarchal-diktiertes Mutter-Modell</i> ....	136
<b>3.2.2.3</b>	<i>Paula als Künstlerin</i> .....	138
<b>3.2.2.4</b>	<i>Paula als emanzipierte Frau</i> .....	141
<b>3.2.3</b>	Zum Patriarchat und seinen Archetypen .....	142
<b>3.2.3.1</b>	<i>Paulas Vater als infantilisierende und kastrierende Figur</i> .....	144
<b>3.2.3.2</b>	<i>Hans als Paulas Ehemann: eine Vergötterung patriarchaler Sieges-Ideologie</i> .....	149
<b>3.2.3.3</b>	<i>Kunstprofessoren als dogmatische Reproduzenten des Patriarchats</i> .	152
<b>3.2.4</b>	Zum Geschlechterdualismus als Machtverhältnis .....	154
<b>3.3</b>	Das Weibliche und seine textuellen Kunsttopoi .....	160
<b>3.4</b>	Paula Trousseaus künstlerische Bilderautonomie als Anti-Norm und anti-autoritärer Gestus.....	164
<b>3.4.1</b>	Zur Symbolik und Semiotik der weißen Leinwand.....	169
<b>3.4.2</b>	Die Winterlandschaft, eine mythologische und vielschichtige Textallegorie .....	172
<b>3.4.3</b>	Zur Kritik der patriarchalen Logos-Sprache.....	179
<b>3.5</b>	Zu den institutionellen und diskursiven Dispositiven der Gewalt .....	183
<b>3.6</b>	Vom traditionellen Frauenbild zur geschlechtlichen Selbstverwirklichung und -behauptung .....	190
<b>3.7</b>	<i>Frau Paula Trousseau</i> als Künstler- und Gender-Roman .....	196
<b>3.7.1</b>	FPT als Künstlerroman im Zeichen der Gender.....	198
<b>3.8</b>	Zur Räumlichkeit als Produktivitätsmetaphorik .....	201
<b>3.8.1</b>	Paulas Künstlerdasein zwischen Kunstproduktivität und Körperlichkeit .....	204
<b>3.9</b>	Die biographischen Zeichen und Enonciationsmomente .....	205
<b>3.9.1</b>	Zur Autorpräsenz, Ursprünglichkeit, Subjektambivalenz und ihrer Poetizität.....	206

<b>3.9.2</b>	Das intersubjektive androgyne Stimmenspiel .....	212
<b>3.9.3</b>	FPT, ein doppeltes, biografisches Portrait.....	216
<b>3.10</b>	„Selbstmord“ und „Hysterie“: Widerstand gegen patriarchale Machtstrukturen.....	221
<b>3.11</b>	Heins Kritik an der Ehe-Institution .....	227
<b>3.11.1</b>	Zur Bedeutung der Queer-Beziehungen.....	233
<b>Fazit</b>	.....	238
<b>4</b>	<b>Schlussfolgerungen und Ausblick</b> .....	241
<b>5</b>	<b>Literaturverzeichnis</b> .....	246

## **Abbildungsverzeichnis:**

**Abbildung I:** Diego Rodríguez de Silva Velázquez, Las Meninas 1656, Sammlung des Prado, Madrid, S. 49.

**Abbildung II:** Figurenkonstellation und -charakteristik als Aktantenmodell, S. 125.

**Abbildung III:** Stilleben mit Früchten, um 1905/ 1906, S. 217.

**Abbildung IV:** Paula Modersohn-Beckers Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag, Paris, 1906, S. 218.

## Einleitung

„Eine Frau braucht Geld und ein Zimmer für sich allein, wenn sie Bücher schreiben möchte [...]“<sup>1</sup>

In allen Kulturen und seit dem frühen Feminismus hat sich eine hierarchische Anordnung männlicher und weiblicher Geschlechterkategorien etabliert, mit der sich die Geschlechterforschung bzw. Gender Studies in den Geistes- und Humanwissenschaften bis heute noch auseinandersetzen. Unterschiedliche Geschlechterverhältnisse haben sich sowohl als literaturanthropologischer Forschungsgegenstand als auch weltliterarische Kernthematik etabliert. Es geht hierbei um die Unterordnung des Weiblichen und somit um dessen institutionelle Ausschließung aus dem wissenschaftlichen, historischen und literarischen Kanon. In diesem Zusammenhang markieren etwa die Arbeiten von Judith Butler und Virginia Woolf diesen Paradigmenwechsel, wie es das obige Zitat zum Ausdruck bringt.

Die Funktionen und Rollen, die Männlichkeit und Weiblichkeit übernehmen, ergeben sich daher nicht in erster Linie aus biologischen Unterschieden zwischen Mann und Frau, sondern sind sozialen und ideologischen Konstruktmechanismen ausgesetzt. Der 2007 erschienene Künstlerroman des Berliner Autors Christoph Hein *Frau Paula Trousseau*<sup>2</sup> wird in der vorliegenden Arbeit unter diesen Gesichtspunkten der Gender untersucht.

Die gleichnamige Protagonistin *Paula*, deren Schicksal im Roman facettenreich dargestellt wird, gehört zu den zahlreichen, weiblichen Figuren seines Gesamtwerkes. Dabei geht es um ihre Existenz als Malerin mitten einer patriarchal organisierten und diskriminierenden Gesellschaft, wobei die ganze Geschichte aus ihrem Standpunkt erzählt wird. Durch diese radikale Ich-Erzählform wird Paula als weiblicher Figur und deren Subjektwerdung Raum zugestanden. Paula kommt auf diese Weise zu Wort und erhält die Gelegenheit, ihre Geschichte aus ihrer ganz persönlichen Perspektive zu

---

<sup>1</sup> Virginia Woolf: Ein Zimmer für sich allein, Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart, 2012, S. 6.

<sup>2</sup> *Frau Paula Trousseau* wird im Folgenden als FPT abgekürzt.

erzählen. Sie setzt sich gegen patriarchale Strukturen, nämlich ihren Vater, Ehemann und ihre Kunstprofessoren, die ihr Leben zu kontrollieren, demütigen und zu erniedrigen versuchen. Der Weg zur Selbstbestimmung bzw. künstlerischen Emanzipation war ihr von Kind an verboten, indem sie ihren Entschluss zum Kunststudium affirmiert und hiermit eigene Kunst und Bilder malen will. In diesem Sinne fordert sie einen Impetus und Gestus zur geschichtlichen Sichtbarkeit und Anerkennung.

Mittels jener Thematisierung des Künstlerin-Daseins wird eine komplexe und tumultuöse weibliche Existenz dargestellt. Paula setzt sich kritisch auf die vermeintlich vollendete Weiblichkeit, auf die Rolle der Frau in der Mutterschaft.

Daher widmet sich unsere Arbeit der Frage des Geschlechts als sozialer Kategorie. Wie es der Roman darstellt, werden Geschlechterkonstruktionen in Heins Diskurs kritisch repräsentiert. Dabei ist von kulturellen und sozialen Machtverhältnissen sowie ideologischen Mechanismen, die den Status des Weiblichen bestimmen, die Rede. Dementsprechend wird das Geschlecht nicht als biologische Differenz untersucht, sondern eher als sozialer, institutioneller und kulturgeschichtlicher Begriff. Die Performativität des Geschlechts wird in dieser Hinsicht diskutiert, nämlich ob dieses als Konstruktion und Werden begreifbar wäre.

Heins Roman erzählt von der Konstruktion einer weiblichen Identität, die zudem eine Identitätsfrage hervorruft, wobei eine intersubjektive Reflexion zum Ausdruck kommt und was unseren Untersuchungsgegenstand weiterhin konstituiert. Selbstreflexive poetologische Passagen, die die eigene Situation des Schriftstellers und die Verortung des schreibenden Subjekts werden thematisiert und konstituieren somit wesentliche interdiskursive Orte. Aus geschlechtstheoretischer Perspektive bildet hiermit jene intersubjektive Autor-Figur-Ambivalenz den Gegenstand der vorliegenden Arbeit heraus.

Weiterhin nimmt Bildlichkeit in diesem Roman einen besonderen Stellenwert ein und weist einen konstruktivistischen Charakter auf. Auf diese Weise ist das Bildliche als Modus in *Frau Paula Trousseau* an der Geschlechterkonstruktion beteiligt. Das

Bildschriftliche eröffnet durch eine Ambivalenz der Zeichen, der Personenkategorie und der Geschlechter einen hybriden Raum für die Autorreflexion, weil der intermediale Zusammenhang zwischen Wort und Bild eine poetologische und ideologiekritische Reflexion zugleich in Gang setzt.

Die von uns ausgewählte Thematik soll einer Untersuchung unterzogen werden, weil ihr Stellenwert heutzutage in der Dekonstruktion patriarchaler Strukturen und der ideologischen einer performativen Weiblichkeit liegt. Alle diese Aspekte haben uns dazu motiviert, jene Genderthematik unter dem Gesichtspunkt eines Künstler-Daseins nachzugehen. Ein wichtiger Faktor mag in der traditionalistischen Repräsentation der Frauenfrage bzw. von feministischen Diskurseinheiten, die durch ein männliches Subjekt repräsentiert werden, liegen. Bemerkenswert ist u.a. hier das Hein'sche Weiblichkeitsbild, das die Antithese dessen konstituiert. Die Gender werden in Heins Texten bislang kaum untersucht. Die Themen der Genderproblematik und Künstler-Dasein sind hiermit von großem Interesse, da sie in vielerlei Hinsicht für seine Poetik relevant sind. Das von uns ausgewählte Korpus markiert eine wesentliche Neuperspektivierung des DDR-Feminismus in die heutige Gendertheorie.

In der bisherigen Forschung werden Heins Werke im Zeichen kulturkritischer Rezeption, vor allem im Rahmen der postmodernen Diskussion untersucht. Hierfür sollen eine Geschlechterdifferenz sowie ihre Interdependenz mit dem Künstlerdasein analysiert werden. Ihre Erläuterung ermöglicht hiermit eine interkulturelle Rezeption, aber auch die Situierung des Werks im Rahmen und Kontext einer Post-DDR-Literatur.

Demzufolge liegt das Hauptziel unserer Arbeit darin, das Werk Heins im Licht aktueller Ansätze der Gender sowie deren selbstreflexive Orte aufzuzeigen, indem sein subversives Schreiben als Hybridisierung und intersubjektives Stimmenspiel zwecks der Dekonstruktion patriarchaler sowie sozial-politischer Machtstrukturen analysiert wird.

Daher stellt sich die Frage, inwiefern der Roman unter dem Gesichtspunkt der Gender untersucht werden kann um daher zu zeigen, welchen ideologischen und

ästhetisch-poetischen Diskurs die hybride Weiblichkeit in *Frau Paula Trousseau* artikuliert. Es sollte auch nicht unerwähnt bleiben, dass die Bildhaftigkeit als narrativer Modus für eine genderorientierte, intersubjektive Identitätskonstruktion zentral ist. Sie lässt sich durch verschiedene Motive im ganzen Text situieren. Der Bildhaftigkeit des Erzählten sollte eine ausführliche Analyse gewidmet werden, sei es bezüglich der Kunstauffassung Heins oder der performativen Verwirklichung der Gender.

Ausgehend davon lässt sich die Problematik der vorliegenden Dissertation durch folgende Teilfragestellungen auffassen:

- Welche diskursive Korrelation besteht zwischen Künstler-Dasein und Gender?
- Welchen kritischen Diskurs artikuliert die Weiblichkeit und welche Tragweite hat sie in der Poetik des Autors?
- Welche ästhetisch-poetischen Funktionen erfüllen die Bilder in der Kunstauffassung Christoph Heins? Auch inwiefern können sie für Gender-Fragen sinnkonstitutiv sein?
- Inwiefern gilt *Frau Paula Trousseau* als Grundlage für einen hybriden Diskurs?
- Welche Kategorien der Ambivalenz und Andersheit werden intersubjektiv dargeboten?

Unsere Arbeit lässt sich in drei Teile zusammenstellen. Im ersten Kapitel, das als theoretischer Teil der Arbeit gilt, sollen Gender und Bildlichkeit als künstlerische und literarische Begriffe nachgegangen werden. Dieser befasst sich mit dem Begriff des Gendering, der als Akt der Performativität und zwecks einer Nuancierung zwischen ‚Geschlecht‘ und ‚Gender‘ analysiert wird. Zugrunde gelegt werden sollen auch *Bildlichkeit* und *Schriftlichkeit* als inter-mediale Kunstdiskurse. Das darauf folgende Unterkapitel behandelt auch die Biographie der deutschen Malerin Paula Modersohn-Becker, denn es geht um einen intertextuellen und intermedialen Einfluss, der die polyphone Narrativität des Romans konstituiert sowie zentrale biographische Aspekte an den Tag legt.

Des Weiteren handelt es sich um die Analyse der narrativ-diskursiven Konstruktionen der Geschlechter. Ein Aspekt, der einer zusätzlichen Untersuchung bedarf, ist die Analyse des Textanfangs, der als programmatischer Ort für den Autordiskurs fungiert. Danach wird der Versuch unternommen, die Erzählstruktur und die Funktion der Ich-Ambivalenz, die Rolle der Erinnerungsarbeit und den Stellenwert der narrativen Raumdarstellung und Geschlechterkonstruktionen zu untersuchen. Im dritten und letzten Kapitel werden wir uns mit der Analyse des Gender-Konflikts und Künstler-Daseins in Heins Roman weiter auseinandersetzen. Wir werden hiermit Schlüsselstellen, die auf die Genderfragen hinweisen, einer näheren Analyse untersetzen. Dieser Teil widmet sich der Erläuterung der Gender- und Handlungskonstruktion des Romans. Die Mechanismen der Gewalt wie etwa die ungewollte Mutterschaft, aber auch die Kritik an tradierten Herrschaftsstrukturen, werden textimmanent nachgegangen und durchgeführt. Zudem werden auch die Paradigmen einer ambivalenten weiblichen Identität untersucht wie etwa die subversiven Kategorien des Selbstmords und der Hysterie. Außerdem kommt auch die Institution der modernen Ehe in Frage. Schließlich widmet sich auch unsere Analyse der Bedeutung der Queer-Beziehungen im Roman.

Aus theoretisch-methodologischer Sicht erweisen sich die Ansätze von Butlers Text *Das Unbehagen der Geschlechter* sowie Virginia Woolfs *Ein Zimmer für sich allein* als unumgängliche Ansätze für die Analyse der Geschlechtsidentität, vor allem der Genderfragen wie die Diskriminierung und Unterdrückung der Frau in der hegemonialen Struktur des Patriarchats bzw. der männlichen Herrschaft. Die Unsichtbarkeit der Frau im öffentlichen, historischen bzw. künstlerischen Diskurs konstituiert einen weiteren, zu untersuchenden Kernpunkt. Diese Arbeit stützt sich u.a. auf Bovenschens Theorie *der imaginierten Weiblichkeit*. Hier handelt es sich um die Repräsentationsformen des Weiblichen, die problematische Bezeichnung des Mannes als das Universelle sowie um die Marginalisierung der Frau. In diesem Zusammenhang geht es auch in Heins Roman um eine subversive Geschlechterpolarität, vor allem um die Kategorisierung der Geschlechter in einem kulturhistorischen Prozess, wo sich Paula gegen die Objektation ihrer Person als Frau setzt. Im Hinblick auf Identität, Subjekt, Körper, aber auch auf die Konstruktion der

Queer-Identitäten, ist auch das Thema sexuelle Identität in unserer Arbeit zentral. Dadurch werden Machtverhältnisse entlarvt: Es handelt sich um die Ausübung von Gewalt und Reglementierung, die sich an Paulas Ehemann und Vater erkennen lässt, weil ihr Ehemann sie dazu zwingt, schwanger zu werden. Das Konzept des Körpers wird durch Macht, Tabus und andere Ausgrenzungsmechanismen dressiert, beherrscht und kontrolliert. In diesem Zusammenhang ist Michel Foucaults diskurstheoretische Studie *Überwachen und Strafen* ausschlaggebend für unsere Vorgehensweise. Im Zusammenhang mit der Pikturalität, die ein determinanter Bestandteil der Poetik Heins herausbildet, wird W.J.T. Michells *Bildtheorie* in Rücksicht genommen.

Der hier untersuchte Roman C. Heins war bisher noch nicht Gegenstand einer Dissertation, jedenfalls nicht hierzulande und nicht unter dem Gesichtspunkt der Genderfragen. Dennoch erschienen manche Rezensionen und Aufsätze über den Roman wie der Aufsatz von Emmanuelle Aurenche-Beau an der französischen Universität Lyon 2 in der Zeitschrift *Le texte et l'idée* unter dem Thema: „**Frau Paula Trousseau**“ de Christoph Hein où l'itinéraire d'une femme peintre dans l'ex-RDA et dans l'Allemagne réunifiée“ im Jahr 2014. Zudem sind uns andere Rezensionen bekannt wie:

- **Christoph Heins Roman "Frau Paula Trousseau" handelt von einer freudlosen Existenz**, von Ursula Homann, verfasst in Literaturkritik.de und am 5. Mai 2007 veröffentlicht;
- **Die wilden Erdbeeren der DDR Christoph Hein denkt mit "Frau Paula Trousseau": Ein großer Künstlerroman über eine scheiternde Egozentrikerin.** Besprechung von Martin Lüdke in der Frankfurter Rundschau, am 23.05.2007;
- **Cordula will nicht lesen**, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.03.2007;
- **Christoph Hein/ Frau Paula Trousseau: Schwatzhafter Realismus** von Katharina Bendixen, in Poetenladen.de, am 02.04.2007 erschienen;
- **Weiß ist meine Sehnsucht** Kunst, Glück, Hass und Tod: Christoph Hein erzählt in „Frau Paula Trousseau“ von einem Malerinnenleben in der DDR von Paul Michael Lützel in:

Tagesspiegel, am 21.03.2007;

- **Christoph Hein erzählt von der Malerin "Frau Paula Trousseau" und noch immer vom fremden Freund.** Liebe ist eben eine dumme Geschichte von Cornelia Geißler in der Berliner Zeitung vom 03.05.2007;
- **Paula T. une femme allemande", de Christoph Hein : le prix de la liberté** von Pierre Deshusses in *Le monde des livres*, 08.07.2010.

# 1 ‚Gender‘ und ‚Bildschriftlichkeit‘ als kultur- und literaturwissenschaftliche Begriffe

## 1.1 Zum Geschlechtsbegriff: Gender vs. Geschlecht

Während der Terminus *Sex* im Englischen sowie im Französischen auf das biologische Geschlecht verweist, bezeichnet Gender die soziokulturellen Merkmale von Geschlechtern und die entsprechenden sozialen Geschlechterrollen in ihrer kulturellen, historischen und diskursiven Bestimmtheit<sup>3</sup>. Der Begriff „Gender“ wurde 1955 von dem US-amerikanischen Psychologen John Money<sup>4</sup> in die Sexualwissenschaften eingeführt für die Beschreibung der Diskrepanzen zwischen physiologischen Geschlechtsmerkmalen und den soziokulturellen Bedeutungen von Weiblichkeit und Männlichkeit. Gender ist zudem mit den Kategorien „Ethnie“ und „Klasse“ eng verbunden<sup>5</sup>.

Tendenziell wird „Sex“ mit Geschlecht bzw. Gender gleichgesetzt. Aber an einer Schwelle der Geschichte bzw. Entwicklung der Gender Studies ist von der Unterscheidung beider Begriffe, nämlich das biologische vom sozial-kulturellen Geschlecht, die Rede. Dieser Begriff wird sehr häufig diskutiert und hat nicht mit dem traditionellen Verständnis des biologischen Geschlechts zu tun, sondern lässt sich eher als sozialer und kultureller Begriff<sup>6</sup> verstehen. In diesem Sinne wird eine kulturelle Dimension bezogen. Somit ist Gender u.a. eine kulturelle Konstruktion<sup>7</sup>. Hier geht es nicht bloß um eine Unterscheidung, sondern um die Problematisierung des vermeintlich naturgegebenen Kausalzusammenhangs zwischen dem biologisch fundierten Geschlecht und den jeweils kulturell konstruierten Geschlechtszuschreibungen.<sup>8</sup>

Der Begriff reflektiert die kulturelle Determination von Geschlechterrollen; er dient der Abgrenzung vom vermeintlich ahistorisch, biologisch bestimmten

---

<sup>3</sup> Vgl. Anna Babka und Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Wien, 2016, S. 56.

<sup>4</sup> Vgl. Ebd., S. 56.

<sup>5</sup> Siehe hierzu: Anna Babka und Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Wien, 2016.

<sup>6</sup> Vgl. Franziska Schößler: Einführung in die Gender Studies, Akademie Verlag GmbH, Berlin, 2008, S. 10.

<sup>7</sup> Vgl. Ebd., S. 10.

<sup>8</sup> Vgl. Babka/Posselt, 2016, S. 57.

Geschlechtskörper<sup>9</sup>. Die Ansicht hat sich durchgesetzt, dass auch das biologische Geschlecht nicht als eine ahistorische Größe angesehen werden kann.<sup>10</sup>

### 1.1.1 Gendering als Performativitätsakt

Der Begriff der *Performanz* bezeichnet in der Sprachwissenschaft, nach dem Begründer der Sprechakttheorie John L. Austin, einen Sprechakt, mit dem eine Handlung vollzogen wird. John L. Austin unterscheidet diese performativen Äußerungen im Unterschied zu den konstativen Äußerungen, welche einen Zustand beschreiben<sup>11</sup>. Menschliche bzw. sprachliche Handlungen werden laut Austin erst durch ein autonomes und intentional agierendes Subjekt hervorgebracht. Im Gegensatz dazu steht der Terminus der *Performativität*, der auch von John L. Austin ins Spiel gebracht wird. Er verweist hiermit mit dem Terminus auf die handlungspraktische Dimension des Sprechers, welcher aber nach Judith Butler das autonome und intentional agierende Subjekt negiert<sup>12</sup>. Auf diese Weise wird das Subjekt erst durch den Akt der Äußerung und die damit vollzogenen Handlungen hervorgebracht.

In den letzten Kapiteln von *Das Unbehagen der Geschlechter* unterscheidet die Theoretikerin die beiden Begriffe *Performanz* und *Performativität* voneinander. Der performative Akt ist nicht vom Subjekt steuerbar, sondern hat schon eingesetzt, „*bevor man auf dem Schauplatz erschienen ist.*“<sup>13</sup> Dieser Akt ist für die Konstitution des Subjekts bedeutend. Die Performanz lässt sich demnach als Teil des Prozesses der Performativität verstehen. *Performativität* ist für Butler ein wiederholtes „sprachliches“ Tun, das eine produktive und generative Wirkung auf die sozi-symbolische Realität entfaltet, gerade weil es mit kontingenten sozialen

---

<sup>9</sup> Vgl. Renate Kroll: Metzler Lexikon. Gender Studies, Geschlechterforschung, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 2002, S. 141.

<sup>10</sup> Vgl. Ebd., S. 141.

<sup>11</sup> Vgl. John L. Austin, zitiert nach Babka/Posselt, 2016, S. 112.

<sup>12</sup> Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, 9. Auflage, Berlin Verlag, 2017, S. 23.

<sup>13</sup> Judith Butler: „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“, in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, 6. Auflage, Frankfurt am Main, 2015, S. 312.

Grundlagen operiert<sup>14</sup>. Das *Sein* oder *So-Sein* eines Geschlechtes ist demnach kein ontologischer Status, der aus einer vordiskursiven Wirklichkeit schöpft. Es ist vielmehr das Ergebnis performativer Inszenierungen, die sich selbst erfolgreich als Sein darstellen. In diesem Sinne wird deren Konstruiertheit verschleiert und ein Naturalisierungseffekt hervorgerufen<sup>15</sup>. Geschlechtsidentität erscheint damit als das Ergebnis einer rituellen Wiederholungspraxis.

Diese Performativität ist nicht als freiwilliger Akt zu verstehen, sondern wird durch normative Grenzsetzungen gelenkt. Sie bestimmen mittels diskursiver Zwänge, welche Formen geschlechtlicher Identität vorstellbar sind. Sie erscheint als Handlung des Subjekts: „*Die Performativität beschreibt diese Beziehung des Verwickeltseins in das, dem man sich widersetzt, dieses Wenden der Macht gegen sie selbst, um alternative Modalitäten der Macht zu erzeugen.*“<sup>16</sup>

In den 80 er Jahren wurde der Begriff „doing gender“ von Candace West und Don Zimmerman geprägt<sup>17</sup>. In diesem Zusammenhang verweist *doing gender* darauf, dass Gender nicht einfach angegeben ist, sondern im Zuge sozialer Interaktionsprozesse zugeschrieben und ausgehandelt wird<sup>18</sup>. Laut der Auffassung der Pionierin und Vertreterin der Gender Studies Judith Butler erscheint das biologische Geschlecht nicht als naturgegeben, sondern ist ebenso als kulturelles Konstrukt wie das soziale Geschlecht zu verstehen. Wie es schon Simone de Beauvoir in ihrem Werk *Das andere Geschlecht* formulierte, kommt man nicht als Frau zur Welt, sondern man wird es.<sup>19</sup>

Butler begreift somit das Geschlecht als Effekt performativer Akte. Geschlecht und Subjektidentität entstehen nicht bloß aus der Entwicklung einer individuellen und geschlechtlichen Natur, sondern sind an sich performativ. Subjekt- und

---

<sup>14</sup>Vgl. Judith Butler: „Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der "Postmoderne"“, in: Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell und Nancy Fraser: *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*. Frankfurt am Main, 1993, S. 31-58.

<sup>15</sup>Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main, 1991, S. 79.

<sup>16</sup> Butler, 2017, S. 331.

<sup>17</sup> Babka/Posselt, 2016, S. 57.

<sup>18</sup> Ebd., S. 57.

<sup>19</sup> Vgl. Schößler, 2008, S. 10.

Geschlechtsidentität sind nicht Angegebenes, sondern ergeben sich im ständigen Vollzug. Performativität bedeutet, dass kulturelle Zuschreibungen bewusst am eigenen Körper wiederholt werden, damit das Einschreiben kultureller Erfahrungen von Geschlecht am eigenen Körper sichtbar wird.

In der Verheißung eines intelligiblen Subjektstatus, innerhalb dessen Denk- und Lebbarkeiten konfiguriert werden, liege laut Butler dabei die normierende Kraft performativen Sprechens<sup>20</sup>. Diese sprachliche Anrufung bringt Subjekte nicht nur als diskursive Instanzen hervor, sondern nimmt auch nach und nach „in körperlichen Stilen Form“ an, d.h. die Erstere materialisiert sich im *Habitus* des gesellschaftlich konstituierten Subjekts<sup>21</sup>. Der körperliche *Habitus* ist demnach ein Effekt von Performativität, aber er ist auch performativ, insofern er einen Glauben des Subjekts an die gesellschaftliche Wirklichkeit wiederholt setzt und das diskursive Terrain bestätigt.

Die Geschlechtsidentität wird weiterhin durch drei Aspekte konstruiert, nämlich das biologische Geschlecht, das soziale Geschlecht und die Orientierung des Begehrens, der Sexualität. Alle drei Aspekte sind für sie sozial sowie sprachlich-diskursiv konstruiert. Zudem betont sie das Begehren als zentrale Dimension, da sie es nicht dem sozialen Geschlecht unterordnet. Franziska Schößler verweist in ihrem Werk auf die Rolle jener Performativität in den Gender als Kategorie der Differenz:

Jede Kultur definiert Geschlechtlichkeit und die Geschlechtergrenzen anders, weshalb sich die Gender Studies vornehmlich mit „Prozessen der Um- und Neudeutung der Differenz“ auseinandersetzen.<sup>22</sup>

Indem der/ die Einzelne agiert bzw. sich kleidet und spricht, „produziert“ er/sie somit ein Geschlecht nach Maßgabe der gesellschaftlichen Vorgaben, die als variable, sich verändernde Normen aufgefasst werden<sup>23</sup>. Außerdem geht es auch um die Betonung dessen, dass sich ursprünglich Weiblichkeit und Männlichkeit gegenseitig definieren, d.h. es bestehen relationale Bezüge. In diesem Zusammenhang ist der

---

<sup>20</sup>Vgl. Butler, 2017, S. 21.

<sup>21</sup>Judith Butler: *Hass spricht*. Zur Politik des Performativen, Frankfurt am Main, 2006, S. 239.

<sup>22</sup>Schößler, 2008, S. 10.

<sup>23</sup>Vgl. Ebd., S. 10.

Verweis auf Christoph Heins Roman *Frau Paula Trousseau*, in dem sich Weiblichkeit über das, was Männlichkeit ist, bestimmt.

Die Performativität soll als diskursive Praxis verstanden werden, die von Menschen unbewusst, ständig und kollektiv ausgeübt wird. Denn performative Akte sind im Grunde genommen von hegemonialen Diskursen abhängig:

Zunächst einmal darf Performativität nicht als ein einzelner oder absichtsvoller „Akt“ verstanden werden, sondern als die ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs der Wirkungen erzeugt, die er benennt.<sup>24</sup>

Die Konzeption der Performativität des Geschlechts steht im Zentrum der vorliegenden Arbeit, die Butler in ihrem Werk *Das Unbehagen der Geschlechter* bereits konzipiert hat. Mit Bezug auf den Begriff ‚Performativität‘ werden Männlichkeit und Weiblichkeit als zwanghafte Wiederholungen reglementierender Normen aufgefasst, und somit lässt sich ‚Geschlecht‘ als Werden und Konstruieren mit grammatischer Tragweite begreifen:

In diesem Sinne ist die Geschlechtsidentität (gender) weder ein Substantiv noch eine Sammlung freischwebender Attribute. Denn wie wir gesehen haben, wird der substantivische Effekt der Geschlechtsidentität durch die Regulierungsverfahren der Geschlechter-Kohärenz (gender coherence) performativ hervorgebracht und erzwungen. Innerhalb des überlieferten Diskurses der Metaphysik der Substanz erweist sich also die Geschlechtsidentität als performativ, d.h. sie selbst konstruiert die Identität, die sie angeblich ist. In diesem Sinne ist die Geschlechtsidentität ein Tun, wenn auch nicht das Tun eines Subjekts, von dem sich sagen ließe, dass es der Tat vorangeht.<sup>25</sup>

In diesem Sinne ist die Geschlechterzugehörigkeit keineswegs die stabile Identität eines Handlungsortes, von dem dann verschiedene Akte ausgehen. Vielmehr ist sie eine Identität, die stets zerbrechlich, diskontinuierlich in der Zeit konstituiert ist, und somit eine Identität, die durch stilisierte Wiederholung von Akten zustande kommt<sup>26</sup>:

Wenn nun die Geschlechterzugehörigkeit durch von innen her diskontinuierliche Akte konstituiert wird, dann ist der *Anschein* von Substantialität eben dies: eine konstruierte Identität, eine

---

<sup>24</sup> Butler, 2017, S. 22.

<sup>25</sup> Butler, 1991, S. 49.

<sup>26</sup> Vgl. Butler, 2015a, S. 301f.

performative Leistung, an welche das weltliche gesellschaftliche Publikum einschließlich der Akteure selbst nun glaubt und die es im Modus des Glaubens performiert.<sup>27</sup>

Gemäß diesem Zitat ist die Geschlechtsidentität nicht stabil, indem diese Wiederholungen durch die Zeit stattfinden. In dieser Hinsicht bedeutet Gender für Butler keinen abgeschlossenen Prozess, sondern eine fortlaufende Entwicklung.

In Anlehnung an Michel Foucaults Studie *Überwachen und Strafen* über die Frage nach der Sprache der Innerlichkeit, wird vor dem Hintergrund des Performanz-Theorems das Verhältnis von Innen bzw. die Seele und Außen, nämlich der Körper, neu überdacht<sup>28</sup>. Butler geht im Anschluss daran, „*dass die Oberfläche des Körpers: die Haut, systematisch durch Tabus und antizipierte Übertretungen bezeichnet wird.*“<sup>29</sup>

Diese Innerlichkeit des Körpers wird durch reglementierende Einschreibungen produziert. Der Körper wird also durch kulturelle Gebote und Verbote markiert, und es ist dabei von der Entstehung eines Ortes, und zwar der „Seele“, die Rede. Laut Michel Foucault wird die Seele als Gefängnis des Körpers bezeichnet<sup>30</sup>. *Innerlichkeit* wie *Geschlecht* werden demzufolge in ihrem Spiel als kulturelle Verfahren betrachtet:

Die Akte, Gesten und Begehren erzeugen den Effekt eines inneren Kerns oder einer inneren Substanz; doch erzeugen sie ihn auf der *Oberfläche* des Körpers, und zwar durch das Spiel der bezeichnenden Abwesenheiten, die zwar auf das organisierende Identitätsprinzip hinweisen, aber es niemals enthüllen. Diese im allgemeinen konstruieren Akte, Gesten und Inszenierungen erweisen sich insofern als *performativ*, als das Wesen oder die Identität, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, vielmehr durch leibliche Zeichen und andere diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene Fabrikationen/ Erfindungen sind.<sup>31</sup>

Butler betont auf diese Weise, dass das soziale Geschlecht bzw. Gender das Anatomische produziert. Gender bringt den Körper als scheinbar vordiskursive, natürliche Determinante hervor. Hier sind Prädiskurse in Anlehnung an Michel

---

<sup>27</sup> Butler, 2015a, S. 302.

<sup>28</sup> Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main, 1976, S. 42.

<sup>29</sup> Butler, 1991, S. 194.

<sup>30</sup> Vgl. Foucault, 1976, S. 42.

<sup>31</sup> Butler, 1991, S. 200. Kursivteile im Original.

Foucault erkennbar. Die Geschlechtsidentität wird als Norm betrachtet, die sich in den Körper einschreibt. Im Anschluss daran wird der geschlechtliche Leib als gesellschaftliche und kulturelle Konstruktion betrachtet und seine Anatomie als Produkt kultureller Markierungen begriffen wird. Butlers Konzept der Performativität bezieht sich nicht nur auf Sprechakte, sondern beschreibt zudem die Vermittlung von Sprache und Handlung und lässt somit körperliche Inszenierungen einschließen.

### 1.1.2 Die Weiblichkeit als Ideologie

Da die Naturwissenschaften an der Geschlechterordnung bzw. Geschlechterideologie diskurshistorisch beteiligt sind, werden Männlichkeit und Weiblichkeit in einem Netzwerk aus biologischem, medizinischem, anthropologischem Wissen und kulturellen Riten definiert.

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts wird Weiblichkeit mit Natur gleichgesetzt<sup>32</sup>. Hiermit wird die Auffassung zunehmend gesetzt, dass Weiblichkeit ein Stück Natur sei, und somit lasse sich mit Passivität vermeintlich identifizieren. In Bezug auf dieses Naturkonzept bzw. Gleichsetzung der Frau mit der Natur, schreibt Silvia Bovenschen in ihrem Werk, dass die Frau als Verkörperung der Natureinheit dargestellt wird, das, was der Mann im Kunstwerk erst wiederherzustellen sucht<sup>33</sup>. In dieser Hinsicht lässt sich diese männlich geprägte Kunstauffassung seitens des Kunstlehrers der Hauptfigur Paula in Heins Roman, Herrn Pfarrer Tschäkel, erwähnen.

Die Autorin verweist in ihrem Werk *Die imaginierte Weiblichkeit* auf die vermeintliche Geschichtslosigkeit des Weiblichen. Das Weibliche hat nur im literarischen Diskurs eine offensichtliche Rolle gespielt, und zwar in der Fiktion, als Ergebnis des Phantasierens und Imaginierens<sup>34</sup>. Ausgehend von Bovenschens Erläuterung geht es sozusagen um die Verwandlung der Frau ins Kunstwerk:

Die Frau ist ein Erzeugnis des Mannes. Gott hat das Weibchen geschaffen und der Mann die Frau; sie ist das Resultat der Zivilisation, ein künstliches Werk. In den Ländern, in denen jede geistige Kultur fehlt, existiert sie nicht, denn sie ist ein Kunstwerk im menschlichen Sinn.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Siehe dazu: Schöblier, 2008, S.16.

<sup>33</sup> Vgl. Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit*, Frankfurt am Main, 1979, S. 37.

<sup>34</sup> Vgl. Ebd., S. 11.

<sup>35</sup> Ebd., S. 43.

Die Differenz, die zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit besteht, wird nach Schöblier als natürlich erklärt. Während Weiblichkeit als Unterordnung gilt, wird Männlichkeit als Autonomie sowie Überlegenheit aufgefasst<sup>36</sup>.

Da es von Weiblichkeit die Rede ist, sollen wir uns ebenfalls auf Theoreme der Psychoanalyse stützen, nämlich auf Sigmund Freuds Weiblichkeitstheorie. An dieser Stelle aber lässt sich sagen, dass Freuds Verständnis von Weiblichkeit vom patriarchalen Diskurs geprägt ist. Es geht also um die Frage, was eine Frau ist. Freuds Text lässt sich dennoch als paradigmatischen Schlüsseltext für die systematische Ausschließung des Weiblichen aus dem abendländischen Diskurs der Philosophie und der Wissenschaften verstehen<sup>37</sup>.

In seiner Vorlesung skizziert er die Entwicklung der Frau, die anders als die des Mannes verläuft, und betont somit deren Ausschluss aus der kulturellen Ordnung. Laut Freuds Theorie der Kastration wird die Frau als Rätsel sowie als Inbegriff für Identitätslosigkeit begriffen<sup>38</sup>.

Mit dem Wegfall der Kastrationsangst entfällt das Hauptmotiv, das den Knaben gedrängt hatte, den Ödipuskomplex zu überwinden. Das Mädchen verbleibt in ihm unbestimmt lange, baut ihn nur spät und dann unvollkommen ab. Die Bildung des Über-Ichs muss unter diesen Verhältnissen leiden, es kann nicht die Stärke und die Unabhängigkeit erreichen, die ihm seine kulturelle Bedeutung verleihen [...].<sup>39</sup>

Aufgrund des a-priori „schwachen“ Über-Ichs scheint die Frau nicht kulturschaffend zu sein. Von der Genese ihrer Weiblichkeit ausgehend, und nach Freuds Konstruktion, ist von ihrer Ausgrenzung aus dem Bereich der Kunst, Bildung, Politik und der Öffentlichkeit die Rede. Daher besäße die Frau nach Freud eine geringere Fähigkeit zur Triebsublimierung und zu kulturell wertvollem Schaffen<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup>Vgl. Schöblier, 2008, S. 24.

<sup>37</sup> Vgl. Babka/Posselt, 2016, S. 157.

<sup>38</sup> Vgl. Schöblier, 2008, S. 43f.

<sup>39</sup> Sigmund Freud: „Die Weiblichkeit“, in: Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey (Hg.): *Sigmund Freud, Studienausgabe. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge*, Bd. 1, Frankfurt am Main, 1969, S. 544-565. Hier S. 559f.

<sup>40</sup> Vgl. Nach Sigmund Freud, zitiert in: Schöblier, 2008, S. 45.

Christa Rohde-Dachser kritisiert ihrerseits die „Containerfunktion“, d.h. den weiblichen definierten imaginären Raum, wo Männer ihre Sehnsüchte, Ängste und Gelüste deponieren<sup>41</sup>. Die Frau fungiert somit als Projektionsfläche männlicher Fantasien, wie es im Roman Heins kritisch dargestellt wird.

Freud überträgt die männliche Prägung der Sexualität auch auf das Weibliche, wovon er die Theorie des Penisneides und das Erleben des Kastriertseins für das weibliche Geschlecht ableitet<sup>42</sup>. In Freuds Auffassung ist immerhin von einer vollendeten Weiblichkeit die Rede nur in der Erfüllung einer Frau die Rolle als Mutter eines Sohnes, d.h. er legt sie auf die Mutterschaft.

In diesem Zusammenhang betont Luce Irigaray hingegen in ihrem Werk *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, dass Freuds Text eine „Ökonomie der Repräsentation“ offenbart, aus der die Frau ausgeschlossen ist<sup>43</sup>. Auf das Hinterfragen dieser historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Gegebenheiten der Geschlechtskonstitution wird in Freuds Vorlesung verzichtet. Er setzt sie als naturgegebene, notwendige Norm, und geht von der Rekurrenz der Anatomie als unwiderlegbarem Kriterium der Wahrheit des Geschlechts aus. In diesem Zusammenhang weist Irigaray auf die Reduzierung der Frau auf die Mutterrolle und deren Auswirkungen für die Geschlechterdifferenz hin. Sie sei der Ort des Mannes<sup>44</sup>, sie nehme keinen Ort für sich selbst ein. Auf diese Weise wäre sie geschichtslos.

In Anknüpfung an Lacans Theorie, in der der Phallus eine zentrale Rolle einnimmt, begreift er diesen als Differenz und hiermit wird die Frau als Differenz begriffen, indem sie in der symbolischen Ordnung nicht repräsentiert wird, was aus

---

<sup>41</sup>Vgl. Christa Rohde-Dachser: Expedition in den dunklen Continent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse, Berlin, 1992, S. 100.

<sup>42</sup> Siehe hierzu Sigmund Freud: „Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds“, in: Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey (Hg.): *Sigmund Freud Studienausgabe, Sexualleben, Band V*, Frankfurt am Main, 1972, S. 253-266.

<sup>43</sup> Vgl. Luce Irigaray: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980, S. 30.

<sup>44</sup>Vgl. Ebd., S. 88.

feministischer Sicht kritisierbar ist. Daher wird Weiblichkeit mit Differenz gleichgesetzt<sup>45</sup>.

Weiblichkeit ist nicht nur eine biologische oder kulturelle Identität, sondern das differentielle Moment, das Identität erst ermöglicht, was daher in der zustande gekommenen Identität verdrängt wird. In diesem Sinne wird sie als negative Potenz, als Figur der Defiguration und Ent-stellung aufgefasst. Sie ist deshalb im Sinne von Barbara Vinken das Moment, das Identität durchkreuzt, die Frau hingegen als Ort, wo die Fixiertheit des Geschlechtes durch das Spiel von Differenz und Division rückt, wo Geschlecht, Bedeutung und Identität gleichzeitig erschaffen und zersetzt werden<sup>46</sup>.

Geschlechterrollen entpuppen sich jeweils als institutionalisierte Verkleidungen, Travestien, die durch kulturelle Codes etaliert sind. Männlichkeit und Weiblichkeit als soziale Konstrukte können auch als diskursiv erzeugt verstanden werden. Damit sind sie Bestandteil des kulturellen Symbolsystems, das in einer patriarchalen Gesellschaft männlich dominiert ist.

In der Frauen- und Geschlechterforschung wird der traditionelle Begriff der Weiblichkeit als das Resultat androzentrischer Definitionsmacht verstanden<sup>47</sup>. Nach den Erkenntnissen der Gender Studies ist die Erstere nicht mehr angeboren oder durch Anatomie oder Sexualität determiniert, sondern wird eher als gesellschaftlich und kulturell geschaffenes Konstrukt angesehen.

Hier lässt sich wiederum an Simone de Beauvoirs Auffassung anschließen, die besagt, dass man nicht als Frau geboren, sondern dazu gemacht wird<sup>48</sup>. Die weibliche Identität wird hiermit als Konstruktion aufgefasst, die auf Imitation basiert. Die Weiblichkeit hat somit einen performativen Charakter, wie wir schon in **1.1.1** festgestellt haben.

---

<sup>45</sup> Jacques Lacan, zitiert nach: Schöblier, 2008, S. 81.

<sup>46</sup>Vgl. Barbara Vinken: Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika, 3. Auflage, Frankfurt am Main, 2015, S. 19.

<sup>47</sup>Vgl. Kroll, 2002, S. 399.

<sup>48</sup>Daher ihre berühmte Aussage : „*On ne nait pas femme: on le devient*“. Simone de Beauvoir: Le deuxième sexe, Tome 2. Gallimard, Paris, 1949, S.15.

Das Weibliche bedeutet mehr als die Frau selbst. Es geht nicht um eine Theorie der Frau, sondern darum, dem Weiblichen einen Ort in der Differenz der Geschlechter zu verschaffen:

Denn ebensowenig wie es mir darum geht, aus der Frau das Subjekt oder Objekt einer Theorie zu machen, kann das Weibliche subsumiert werden unter irgendeinen Genre: die Frau. Das Weibliche lässt sich mit keinem Eigensinn, mit keinem Eigennamen, keinem Begriff, auch nicht der Frau bezeichnen.<sup>49</sup>

In Anlehnung an Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* hinsichtlich der Beschreibung des Prozesses der Zivilisation, kritisieren beide Autoren wiederum die Erklärung der Frau als Nichts, indem sie von etablierten Kunstsystemen als „Nicht-Subjekt“ aufgefasst wird:

Die Frau ist nicht Subjekt. Sie produziert nicht, sondern pflegt die Produzierenden, ein lebendiges Denkmal entschwundener Zeiten der geschlossenen Hauswirtschaft. [...] Sie wurde zur Verkörperung der biologischen Funktion, zum Bild der Natur in deren Unterdrückung der Ruhmestitel dieser Zivilisation bestand.<sup>50</sup>

An dieser Stelle muss betont werden, dass laut jeweiligen misogynen Theorien die Frau als Objekt bzw. als Lustobjekt des Mannes für die Befriedigung betrachtet wird, indem sie kein Subjekt verkörpert, womit wir uns im folgenden Teil auseinandersetzen werden.

### **1.1.3 Zum Subjektbegriff im Zeichen der Gender**

Weil das Subjekt aus den gesellschaftlichen Verhältnissen hervorgeht, ist es nicht souverän, sondern –  
im wahrsten Sinne des Wortes – Kind seiner Zeit.<sup>51</sup>

Der Subjekt-Begriff hat sich seit mehreren Jahren in der wissenschaftlichen Diskussion etabliert. Hiermit werden wir versuchen, wie das Subjekt aus feministischer Sicht bezüglich der Geschlechterproblematik angesehen ist, darzulegen. Es geht dabei nicht in erster Linie um die Bestimmung dessen, was ein Subjekt ist oder sein kann, sondern um dessen Rolle in der Gender Theorie, da der Status des

---

<sup>49</sup>Inge Stephan und Sigrid Weigel: Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft, Berlin, 1983, S. 107f.

<sup>50</sup>Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Amsterdam, 1947, S. 298.

<sup>51</sup>Dietmar Wetzlar: „Macht und Subjektivierung im flexibilisierten Kapitalismus –nach Foucault und Butler“. In: Ulrich Bröckling, Axel T. Paul und Stefan Kaufmann (Hg.): *Vernunft – Entwicklung – Leben. Schlüsselbegriffe der Moderne*, München, 2004, S. 250.

weiblichen Subjekts als eine der umstrittensten Fragen feministischer Untersuchung gilt wie etwa bei Simone de Beauvoir oder bei Judith Butler. Virginia Woolf setzte sich u.a. auch mit dem weiblichen Subjekt in ihrem Roman *Orlando*<sup>52</sup> auseinander.

Bevor wir uns mit der Subjektkonstitution aus feministischer Sichtweise auseinandersetzen, befassen wir uns zuerst mit vorigen Auffassungen von Autoren, nämlich mit denen von Lacan, Foucault und P.V. Zima, die für das Verständnis des Subjektkonzepts relevant sind.

Jacques Lacan versteht das Subjekt im *Spiegelstadium* prinzipiell als gespalten und gefangen zwischen einem Spiegelbild und der Realität. Er fasst das Subjekt als dynamisches, ständig in ein oder durch Begehren seiendes Ich, dessen Mitte nicht kernhaft im Sinne einer Substanz gedacht wird, sondern als Differenz von „je und moi“.<sup>53</sup>

Anders bei Foucault, wird das Subjekt als Diskursträger, und somit als autonom handelnder Diskursteilnehmer aufgefasst, weil die Erzeugung und Legitimierung des Subjekts nur durch den Diskurs ermöglicht werden. Er relativiert auf diese Weise die Rolle des Subjekts in den Diskursen und Praktiken und zeigt, wie das Subjekt Kontrollmechanismen von Macht in Geschichte und Kultur unterworfen wird. In der Subjektkonstitution wirft Foucault die Machtpraktiken als Konzepte auf<sup>54</sup>, indem er sie zugleich denunziert. Somit legt er die Begriffe der Subjektivation und Unterwerfung an den Tag.

Das Subjekt wird nicht im Sinne eines autonomen und einheitlichen Selbst begriffen, sondern eher als Produkt und Effekt ideologischer Interpellationen – im Anschluss an Lacan und Althusser<sup>55</sup> – sowie als Effekt sprachlicher Praktiken oder

---

<sup>52</sup> Virginia Woolf: *Orlando*. Eine Biografie, Insel Verlag, Berlin, 2012.

<sup>53</sup> Siehe dazu Jacques Lacan: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*. Bericht für den Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Zürich, am 17. Juli, 1949, S. 63-70.

<sup>54</sup> Michel Foucault in: Thomas Dörfler: *Das Subjekt zwischen Identität und Differenz. Zur Begründungslogik bei Habermas, Lacan, Foucault*, Ars Una, Neuried, 2001, S. 103f.

<sup>55</sup> Siehe Louis Althusser: „*Ideologie und ideologische Staatsapparate*, I. Halbband“, in: Frieder Otto Wolf (Hg.), VSA, Hamburg, 2010, S. 37-102. /Jacques Lacan: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*. Bericht für den Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Zürich, am 17. Juli, 1949.

normativer Machtverhältnisse im Sinne Foucaults<sup>56</sup>. Dementsprechend ist das Subjekt nicht als Ursprung zu betrachten, sondern als Effekt von Normen, diskursiven Verfahren und sozialen Praktiken, wodurch von der Konstituierung des Subjekts die Rede ist.

Der Frage nach dem Subjekt kommt seit Butlers Werk *Das Unbehagen der Geschlechter* ein besonderer diskurstheoretischer Stellenwert zu. Der Begriff des Subjekts nimmt ebenfalls eine wesentliche Rolle in ihrem Werk *Körper von Gewicht* ein. Ihr geht es um die Frage, wie sich das Subjekt über seine soziale Geschlechtsidentität entscheiden kann.<sup>57</sup> Da das Subjekt einen Körper besitzt, ist der Begriff der Materialität von zentraler Bedeutung. An dieser Stelle muss besonders betont werden, dass Begriffe wie etwa Diskurs, Macht, Körper, Norm, Performativität, Materialität und Subjektivation<sup>58</sup> zentral sind. Im Hinblick auf die Subjektivation bzw. Subjekt-Unterordnung lässt sich folgendes Zitat von Michel Foucault erwähnen: „Wir sollten versuchen, die Unterwerfung im wesentlichen als Konstituierung von Subjekten zu begreifen.“<sup>59</sup>

Um die Frage der Materialität angehen zu können, ist der Aspekt des biologischen Geschlechts dabei unumgänglich. Es wird als ideales Konstrukt, das mit der Zeit zwangsweise materialisiert wird, begriffen. Es gilt als Prozess, bei dem regulierende Normen „das biologische Geschlecht“ materialisieren und diese Materialisierung durch eine erzwungene ständige Wiederholung jener Normen erzielen.<sup>60</sup> Jene Materialität wird als Wirkung von Macht, oder besser gesagt, als deren produktivste Wirkung aufgefasst. Das biologische Geschlecht wird somit nicht mehr als ein körperlich Gegebenes ausgelegt, sondern als kulturelle Norm, die die Materialisierung von Körper regiert<sup>61</sup>. Butler beschreibt Materialität als Summe von

---

<sup>56</sup>Vgl. Babka/Posselt, 2016, S. 95.

<sup>57</sup>Vgl. Butler, 2017, S. 15.

<sup>58</sup> Laut Butler wird die Subjektivation folgendermaßen definiert: „Diese Subjektivation ist eine Art von Macht, die nicht nur einseitig beherrschend auf ein gegebenes Individuum einwirkt, sondern das Subjekt auch aktiviert oder formt“. In diesem Sinne erscheint Subjektivation als Unterordnung und Werden des Subjekts. In: Judith Butler: *Psyche der Macht*, 8. Auflage, Frankfurt am Main, 2015, S. 82.

<sup>59</sup> Nach Michel Foucault, zitiert in: Butler, 2015b, S. 7.

<sup>60</sup>Vgl. Butler, 2017, S. 21.

<sup>61</sup>Vgl. Ebd., S. 22f.

diskursiver Konstruktion, die sich im Prozess der Subjektkonstitution materialisieren. Die Bildung eines Subjekts verlangt laut Butler eine Identifizierung mit dem normativen Phantasma des *Geschlechts*.<sup>62</sup>

Es geht Butler weiterhin darum, den Körper und dessen Materialisierung in den Prozess der Subjektkonstitution einzubeziehen, und zwar als zentralen Mechanismus innerhalb der Performativität, da die Letzte einen bedeutenden Stellenwert in der Subjektkonstitution aufweist.

Wie bereits angedeutet, ist die Subjektivation für die Subjektkonstitution bedeutend und gilt demnach auch als wichtiger Aspekt der vorliegenden Arbeit. In Verbindung mit Foucaults Begriff des *assujettissement* erklärt Judith Butler in ihrem Werk *Psyche der Macht*, dass die Bildung unseres Selbst als Subjekt von Macht abhängig ist<sup>63</sup>. Die Macht lässt sich nicht unbedingt im negativen Sinn verstehen, sondern wird in Foucaults Verständnis als das, was die Bildung und Formung von Subjekt ermöglicht, angesehen. Die Subjektivation bezeichnet somit nach Butler den Prozess des Unterworfenwerdens durch Macht und den Prozess der Subjektwerdung<sup>64</sup>. Hier deuten beide Autoren auf die Rolle von Unterwerfung in der Konstitution und Bildung des Subjekts hin. Ein Subjekt ohne Unterwerfung sei demnach undenkbar. Die Unterwerfung wird also nicht nur als Teil einer Hervorbringung der Identität, sondern eher als Teil des Subjekts verstanden.

Butler greift das Subjekt wie folgt auf: „*Das Subjekt ist die sprachliche Gelegenheit des Individuums, Verständlichkeit zu gewinnen und zu reproduzieren, also die sprachliche Bedingung seiner Existenz und Handlungsfähigkeit.*“<sup>65</sup>

Sie geht auf die Besonderheit des Subjektbegriffs und dessen Unterscheidung von Individuum und Person zurück. Das Subjekt ist demnach eine kritische Dimension: „*Die Genealogie des Subjekts als kritischer Kategorie jedoch verweist darauf, dass das Subjekt nicht mit dem Individuum gleichzusetzen, sondern als*

---

<sup>62</sup>Vgl. Butler, 2017, S. 23.

<sup>63</sup> Vgl. Butler, 2015b, S. 7.

<sup>64</sup> Vgl. Ebd., S. 8.

<sup>65</sup> Ebd., S. 15.

*sprachliche Kategorie aufzufassen ist.*“<sup>66</sup> Ausgehend davon lässt sich das Subjekt als Prozess beschreiben, indem sich Struktur in das Subjekt einschreibt und die Formung dieser Kategorie vom Subjekt gemacht wird. In diesem Sinne gewinnt das Individuum an Verständlichkeit und Reproduzierbarkeit durch Sprache. Hier betont sie auch die Paradoxie und Zirkularität der Subjektkonstitution<sup>67</sup>.

Das Subjekt erscheint bei ihr nicht souverän, es kann nicht von der gesellschaftlichen Ordnung unbeeinflusst sein. Für die Analyse dieser Souveränität ist für Butler – Dietmar Wetzels Erklärung nach – das Geschlecht von großer Bedeutung: „*Bekanntlich arbeitet Butler insgesamt an der Dekonstruktion der Souveränität des (männlichen) Subjekts, welches sich hinter der Vorstellung verbirgt, das Subjekt sei ein prädiskursives ontologisches Faktum.*“<sup>68</sup> Butler geht es um die Frage, wie ein authentisches Selbst, ein autonom, männliches Subjekt zur Produktion herrschender Machtverhältnisse beitragen kann und wie diese Verhältnisse die Vorstellung eines autonomen Subjekts hervorbringen und stabilisieren<sup>69</sup>.

In Anlehnung an Beauvoirs Verständnis entsteht „Identität“, indem sie sich entgegensetzt und dieses Entgegengesetzte als Anderes aus dem Radius des Selbstseins ausschließt<sup>70</sup>. Es geht somit um die Konstruktion eines Nicht-Ich, also eines Anderen: „*Das Subjekt setzt sich nur, indem es sich entgegensetzt: es hat das Bedürfnis, sich als das Wesentliche zu bejahen und das Andere als das Unwesentliche, als Objekt zu setzen.*“<sup>71</sup> Wenn wir also dieses Prinzip auf die Geschlechterordnung übertragen, setzt sich das männliche Subjekt als Zentrum der symbolischen Ordnung und grenzt sich aus dieser aus.

Laut Beauvoir nochmals lässt sich das Subjekt als Transzendenz, als Wahl und sich ständig revidierende Setzung begreifen:

---

<sup>66</sup> Butler, 2015b, S. 15.

<sup>67</sup> Vgl. Ebd., S. 16.

<sup>68</sup> Wetzels, 2004, S. 254.

<sup>69</sup> Vgl. Alexandra Ommert: Wo ist das politische Subjekt versteckt? Subjektkonstitution und Handlungsfähigkeit bei Judith Butler in der Diskussion, Johann Wolfgang Goethe-Universität, 2004, S. 31.

<sup>70</sup> Vgl. Simone de Beauvoir: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Hamburg, 1968, S. 11.

<sup>71</sup> Ebd., S. 11.

Das Subjekt setzt sich konkret durch Entwürfe hindurch als eine Transzendenz; es erfüllt seine Freiheit nur in einem unaufhörlichen Übersteigen zu anderen Freiheiten, es gibt keine andere Rechtfertigung der gegenwärtigen Existenz als ihre Ausweitung in eine unendlich geöffnete Zukunft.<sup>72</sup>

Beauvoir beschreibt in ihrem Werk die Sphären der Transzendenz, Subjektwerdung und der Selbstüberschreitung. Damit die Frau als Subjekt akzeptiert wird, muss sie sich insofern in einen Mann „verwandeln“, denn er stellt die Transzendenz dar<sup>73</sup>.

Hier geht es um die Vorstellung einer dialogischen Subjektivität. Beauvoir bemühte sich um eine androgyne Subjektivität. Bei dieser sogenannten ambivalent-dialogischen Subjektivität<sup>74</sup> handelt es sich keinesfalls darum, das Andere zu vereinnahmen oder es aufzugeben.

Bezüglich der Subjektivität ist in Luce Irigarays Werk *Das Geschlecht, das nicht eins ist* von der Konzeption der Frau ohne Subjektivität die Rede: *sie ist ohne Subjektivität, die sie zur Kenntnis nehmen, die als eigene anerkennen könnte*<sup>75</sup>. Im Anschluss daran werden laut Diane Elam Frauen zu Subjekten gemacht, nur wenn sie sich spezifischen und berechenbaren Subjektrollen anpassen<sup>76</sup>.

Als Alternative für eine binäre Auffassung von Identität wird ‚Androgynie‘ in literarischen Texten als ästhetisches Prinzip dargestellt, wie etwa im Werk von Virginia Woolf *Orlando*<sup>77</sup>, wo es um eine androgyne Dialogizität geht. Es ist aber auch dabei von der Frage des Subjekts die Rede.

Das *Androgyne* wird als dasselbe und das Andere, der Identische und der Different, der Maskuline und der Feminine, alles in einem aufgefasst<sup>78</sup>. Im

---

<sup>72</sup> Beauvoir, 1968, S. 21.

<sup>73</sup> Vgl. Schößler, 2008, S. 55.

<sup>74</sup> Peter V. Zima: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, 4. Auflage, Tübingen, 2017, S. 277.

<sup>75</sup> Luce Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Merve, 1979, S. 183.

<sup>76</sup> Vgl. Diane Elam: „Feminism and Deconstruction“, in: Zima, 2017, S. 287.

<sup>77</sup> „Und hier könnte man aus einer gewissen Zweideutigkeit ihrer Worte schließen, dass sie beide Geschlechter gleichermaßen tadelte, als gehörte sie keinem von ihnen an; und für den Augenblick schien sie tatsächlich unentschieden zu schwanken; sie war ein Mann; sie war eine Frau; sie wusste um die Geheimnisse und teilte die Schwächen beider.“ In: Woolf, 2012b, S. 140.

<sup>78</sup> Vgl. Françoise Rétif: *Simone de Beauvoir: L'autre en miroir, L'Harmattan*, Paris, 1998, S. 70.

Anschluss daran erscheint die Androgynie als ambivalente Figur des Modernismus und als Alternative zur Ideologisierung des Subjekts und zur dekonstruktivistischen Unentscheidbarkeit<sup>79</sup>.

#### 1.1.4 Geschlecht und Raum als paradigmatische Konstruktionen

Eine Frau braucht Geld und ein Zimmer für sich allein, wenn sie Bücher schreiben möchte.<sup>80</sup>

Aus soziologischer Sicht und der vorigen berühmten Aussage Virginia Woolfs wird der Raum sozial konstruiert und durch Praktiken angeeignet. Das soziale Geschlecht wird, wie wir bereits im ersten Teil festgestellt haben, ebenfalls als soziale Konstruktion, die sowohl normiert als auch performativ hervorgebracht ist, begriffen. Bei dieser Konstruktion und Normierung von ‚Geschlecht‘ spielen die soziale Produktion von Raum sowie die Aneignung von oder Exklusion aus verschiedenen Räumen eine wichtige Rolle.

Virginia Woolf setzte sich im selben Werk mit der Frage des Raumes auseinander und stellt sich dabei die Frage, ob dann die Frau eigentlich ein Zimmer für sich haben bzw. haben könne. Davon ausgehend, und da Frauen lange aus der Literaturtradition ausgeschlossen und unsichtbar waren, plädierten unterschiedliche Autorinnen für die Sichtbarkeit der Frau bzw. des anderen Geschlechts. Silvia Bovenschen betrachtet jene Geschichtslosigkeit der Frau kritisch, indem sie laut der männlich-patriarchalen Auffassung nur das Imaginäre verkörpert<sup>81</sup>.

Woolf ihrerseits setzte sich mit dem gesellschaftlichen Status von Frauen sowie deren produktiven Möglichkeiten auseinander. Sie weist kulturhistorisch auf die Frauen, die im 16. Jahrhundert mit einer dichterischen Begabung geboren waren, die aber als unglückliche Frauen dargestellt wurden, die mit sich selbst haderten, hin<sup>82</sup>. Das Wesentliche im Dasein einer Frau sei, der patriarchalen Auffassung nach, dass sie

---

<sup>79</sup> Vgl. Ursula Link-Heer: „Doppelgänger und multiple Persönlichkeiten. Eine Faszination der Jahrhundertwende“, in: Zima, 2017, S. 291.

<sup>80</sup> Woolf, 2012a, S. 6.

<sup>81</sup> Vgl. Bovenschen, 1979, S. 58.

<sup>82</sup> Vgl. Woolf, 2012a, S.70. Hier zitiert Woolf einige Autorinnen des 19. Jahrhunderts wie: Charlotte Brontë, Marian Evans und Amandine Aurore Lucie Dupin. Ebd., S. 164.

vom Mann besorgt wird und ihm zu Diensten ist. Demnach kann man intellektuell nichts von ihr erwarten. Sie hat kein Recht, das Elternhaus zu verlassen, um Malerin oder Dichterin zu werden.<sup>83</sup> In diesem Bezug lässt sich Paula Trousseau erwähnen, da sich ihr Vater gegen ihre Ausbildung in der Kunsthochschule<sup>84</sup> setzte.

In Woolfs Text geht es um die Verdeutlichung von den materiellen Bedingungen von Kunst und Bildung der Frau. Heins Roman deutet ebenfalls auf die Existenz von Paula als Künstlerin bzw. Malerin mitten einer patriarchalen Gesellschaft hin. Die Frau braucht, wie bereits erwähnt, für ihre Freiheit und Sichtbarkeit Geld und Raum, weil ohne Geld sie der männlichen Ordnung verpflichtet bleibt. Sie fordert somit eine Form von Geschichte<sup>85</sup> für ihre Sichtbarkeit, da sie in der patriarchal geprägten Geschichtsschreibung kaum berücksichtigt war. Ihre künstlerische Produktion ist problematisch und wird erschwert, weil Frauen nicht über eigene literarische Tradition verfügten. Damit weibliche Lebensverhältnisse veranschaulicht werden, plädiert Woolf für eine imaginäre Geschichte bzw. Fiktion, bei der jegliche Neutralität des Diskurses unmöglich ist<sup>86</sup>: *„Literatur wird nicht neutral, sondern geschlechtsgebunden geschrieben und gelesen und im kulturellen Kontext eines Herrschaftsverhältnisses zwischen den Geschlechtern Geschlechterbeziehungen widerspiegelt.“*<sup>87</sup>

Die Weiblichkeit wird somit als Gegenstand der Kunst präsentiert. Trotz ihrer vermeintlichen Unsichtbarkeit in der (Literatur-)Geschichte, gelten Frauen als zentrale Figuren von wissenschaftlichen Untersuchungen und künstlerischen Darstellungen. Für Woolf ist die Weiblichkeit in tradierten Kunst- und Wissenschaft-Diskursen eine imaginierte Größe, ein „Gefäß“ für männliche Zuschreibungen, die der narzisstischen Selbstversicherung dienen, den Mann überlegen darzustellen<sup>88</sup>.

Eine Frau im 19. Jahrhundert hatte in der patriarchalen Gesellschaft damals kein Recht, Künstlerin zu sein, sie wurde brüskiert, geohrfeigt und ermahnt<sup>89</sup>, wie es für die

---

<sup>83</sup> Vgl. Woolf, 2012a, S. 74.

<sup>84</sup> Siehe später 3.2.2.3.

<sup>85</sup> Vgl. Schöblier, 2008, S. 52.

<sup>86</sup> Vgl. Ebd., S. 52.

<sup>87</sup> Ebd., S. 65.

<sup>88</sup> Vgl. Woolf, 2012a, S. 52.

<sup>89</sup> Vgl. Ebd., S. 75.

Hauptfigur des Romans *Frau Paula Trousseau* von Christoph Hein (in einem 20. Jahrhundert noch) der Fall ist. Männer setzten sich tendenziell gegen die Emanzipation von Frauen sowie gegen eine weibliche Existenz und Literaturgeschichte.

Frauen besaßen wenig geistige Freiheit<sup>90</sup>, sie hatten kaum Chancen, ihnen war es sogar verboten Gedichte oder irgendwelches Werk zu schreiben, da sie keine Zeit hatten und nur mit dem häuslichen Bereich beschäftigt waren, jedenfalls auf Kosten anderer Lebensbereiche:

Wenn eine Frau schrieb, dann musste sie im gemeinsamen Wohnraum schreiben, und dort, wie Miß Nightingale so heftig klagte, ‚haben Frauen niemals eine halbe Stunde..., die ihnen ganz allein gehört‘. Jedenfalls war es leichter, dort Prosa oder Fiction zu schreiben als Gedichte oder ein Stück.<sup>91</sup>

Ein Beispiel, das uns Virginia Woolf liefert, ist Jane Austin<sup>92</sup>, die kein eigenes Zimmer für ihre Schreibarbeit besaß, und in dem gemeinsamen Wohnzimmer, wo sie alle Störungen ausgesetzt war, arbeiten musste. Hier ist der Grund dafür, weshalb eine Frau Geld und eigenen Raum für sich haben muss.

Als soziale Konstruktion kommt die Kategorie des Raumes zunehmend auch in ihrer wechselseitigen Verknüpfung mit der Kategorie Geschlecht bzw. Gender in den Blick. Es besteht ein Zusammenwirken zwischen den beiden Kategorien. Räume werden laut Sybille Bauriedl nicht geschlechtsneutral aufgefasst<sup>93</sup>. Auf diese Weise kommen Räume als „gendered“ bzw. vergeschlechtlicht zustande. Der Raum kommt als machtdurchdrungene Kategorie sozialer Ungleichheitsverhältnisse in den Blick, d.h. das Geschlecht verfügt über ungleich verteilte räumliche Aneignung- und Handlungsmöglichkeiten. Der Raum erscheint als Plattform, auf der soziales Leben sich abspielt<sup>94</sup>. Dieser Raum als Netz ist Ausdruck für eine räumliche Ordnung, die

---

<sup>90</sup> Vgl. Woolf, 2012a, S. 147.

<sup>91</sup> Ebd., S. 75f.

<sup>92</sup> Ebd., S. 91f.

<sup>93</sup> Vgl. Sybille Bauriedl, Michaela Schier, und Anke Strüver (Hg.): „Räume sind nicht geschlechtsneutral: Perspektiven der geographischen Geschlechterforschung“. In: Dies: *Geschlechterverhältnisse, Raumstrukturen, Ortsbeziehungen. Erkundungen von Vielfalt und Differenz im spatial turn*, Westf. Dampfboot, Münster, 2010, S. 10.

<sup>94</sup> Vgl. Bettina Fredrich, Pascale Herzig und Marina Richter: *Geschlecht räumlich betrachtet in Gender in Motion. Die Konstruktion von Geschlecht in Raum und Erzählung*, Frankfurt am Main, 2007, S. 56.

soziale Ordnungen reflektiert<sup>95</sup>. Während unterschiedliche Forscherinnen die Aufmerksamkeit auf das „doing gender“<sup>96</sup> richten, ist der „doing space“<sup>97</sup> um den performativen Charakter des Raumes in den Mittelpunkt zu rücken. Im Anschluss daran treten Raum und soziale Prozesse in eine gegenseitige Wechselwirkung miteinander. Zudem haben wir mit einer feministischen Kritik zu tun, wobei Frauen auf einen Raum, der eigentlich geschlechtslos theoretisiert wird, eingeschränkt werden<sup>98</sup>. In Bezug auf diese Raumordnung ist es u.a. von einer identitätsstiftenden Subjektkonstitution die Rede:

Die wechselnden Verortungen von Figuren im Raum sind selbst bedeutungs- und identitätsstiftende Akte, bei denen die kulturellen Wissensordnungen und gesellschaftlichen Hierarchien, die mit diesen Räumen verbunden sind, ständig neu gesetzt, reflektiert oder transformiert werden. In diesem Prozess werden Räume über körpernahe Sinnesmodalitäten mit individueller Bedeutung aufgeladen und zu Bezugsgrößen eigener Subjektivität gemacht.<sup>99</sup>

In Anlehnung an Judith Butlers Auffassung von der Materialität von Körper und deren Stellenwert in der Identitäts- und Subjektkonstitution, schlägt die Materialität hier eine Art Brücke zwischen dem Raumkonzept und einem diskursiven Verständnis von Geschlecht<sup>100</sup>. In diesem Sinne besteht eine Verbindung zwischen Raum und Individuum, und diese wird als körperlich konzipiert. Räume sind hiermit körperlich erfahrbare soziale Strukturen, in denen man Angst, Unbehagen und Geborgenheit empfindet oder sich fühlt. An anderer Stelle ist von einer Raumeignung die Rede, was geschlechtsspezifisch betrachtet wird. Während der Mann dem öffentlichen Bereich gehört, wäre der Ort der Frau das Haus. Diese Orte werden somit als hierarchische „Tat-Orte“<sup>101</sup>, in denen sich soziale Strukturen treffen, betrachtet.

Literarische Orte wie Haus, Straße, Stadt, Wildnis oder Garten haben laut Gisela Ecker sehr oft für weibliche Protagonisten eine ganz andere Bedeutung als für

---

<sup>95</sup>Vgl. Fredrich, 2007, S. 57.

<sup>96</sup> Siehe 1.1.1.

<sup>97</sup> Gillian Rose: „Performing space“, in: Doreen Massey, John Allen und Philip Sarre: *Human geography today*, Polity Press, Cambridge, 1999, S. 247-259.

<sup>98</sup> Vgl. Ebd., S. 58.

<sup>99</sup> Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld, 2009, S. 25.

<sup>100</sup> Siehe hierzu Rose, 1999, S. 67.

<sup>101</sup> Vgl. Ebd., S. 69.

männliche<sup>102</sup>. Geschlechterordnungen vollziehen sich immer als Raumordnungen, Zugangsregulierungen und Positionierungen im Raum sowie als Festlegungen des angemessenen Verhaltens und Erscheinungsbildes in der Öffentlichkeit. Gesellschaftliche Geschlechterordnungen lassen sich auch als soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung räumlich nach-vollziehen. Normative Ordnungen von Gender und Raum sind ein globales, zeit- und raumübergreifendes Phänomen. Es ist daher notwendig, bei der Analyse von Geschlecht und Geschlechterverhältnissen vergeschlechtlichte Positionierungen, Präsentationen und Praktiken stets auch als Verräumlichte zu begreifen<sup>103</sup>.

Soziologische Geschlechterforschung und raumsoziologische Forschung ist für unsere Arbeit von zentraler Bedeutung. Hier ist auf die Annahme eines wechselseitigen Bedingungsansatzes von Geschlechterverhältnissen und Raumordnungen zu verweisen, indem die Geschlechterverhältnisse für die Konstitution von Raumordnungen von zentraler Bedeutung sind. Ebenso bedeutend sind Raumordnungen für die Projektion und Reproduktion von Geschlechterverhältnissen.<sup>104</sup> Daher wird Raum als sozialwissenschaftliche Kategorie betrachtet. Wie bereits erläutert, ist in den Sozialwissenschaften seit dem sogenannten raumsoziologischen Paradigmenwechsel, dem Spatial Turn<sup>105</sup>, ein relationales Raumverständnis vorherrschend. Das Räumliche wird nicht mehr als voraussetzende Bedingung jeglichen Erkennens und Handelns oder als statische physische bzw. territoriale Entität betrachtet, sondern als kontingentes, dynamisches, diskursabhängiges und prozesshaftes Phänomen in den Blick gerückt<sup>106</sup>. Dementsprechend wird davon ausgegangen, dass die Herstellung von Räumen und

---

<sup>102</sup> Siehe Gisela Ecker: „Hortus conclusus. Weiblicher Körper und allegorischer Raum in der Literatur der Moderne“, in: Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel (Hg.): *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln u.a., 1994, S.171-185.

<sup>103</sup> Vgl. Gökçen Yüksel: *Raum und Gender. Die Verräumlichung von Geschlechternormen in der türkischen Provinz Hatay*, Basel, 2017, S. 8.

<sup>104</sup> Vgl. Yüksel, 2017, S. 12.

<sup>105</sup> Als *spatial turn* wird eine durch Michel Foucault angeregte, seit den 1980ern diskutierte Wende oder Kehre in den Kulturwissenschaften bezeichnet, die den Raum als kulturelle Größe wieder wahrnimmt und als Grundlage kultureller Praxen und Ordnungen zu bestimmen sucht. So rücken Räume als Bühne historischer und kultureller Ereignisse in den Vordergrund. In diesem Sinne werden Räume als soziale Produkte aufgefasst. Siehe unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/>. Zugriffsdatum: 10.08.2019.

<sup>106</sup> Vgl. Yüksel, 2017, S. 12.

Raumordnungen durch die relationale Positionierung und (An-)Ordnung von Personen und Objekten sozial geschieht und sich über anhaltende soziale Interaktions- und Aushandlungsprozesse (re-)konstituiert<sup>107</sup>.

In dieser Hinsicht ist der Raum nicht nur der physische Austragungsort von sozialen Prozessen und Interaktionen, sondern ebenso ein Gegenstand von Diskursen, Praktiken und sozialen Aushandlungsprozessen. Neben der Soziologie und der Humangeografie bzw. der politischen Geografie, beschäftigen sich unterschiedliche Disziplinen mit der Konfliktträchtigkeit von Raumaushandlungen und dabei mit Fragen nach den Wechselwirkungen von Macht und Raum, der Legitimation und Delegitimation von Grenzen, der Etablierung neuer Raumordnungen sowie mit Entgrenzungsprozessen<sup>108</sup>. Konzepte wie „Raumproduktion“, eigentlich „Doing Space“, bzw. „Geographie-Machen“ nehmen dabei auf die praktische Herstellung, die Prozesshaftigkeit, die Dynamik und Historizität räumlicher Ordnungen und auf die Materialisierung sozialer Ordnungen in Räumen, Bezug<sup>109</sup>. In diesem Zusammenhang wird verdeutlicht, dass Raum immer auch eine Machtdimension angewiesen ist und somit eine politische Dimension impliziert. Der Philosoph und Soziologe Henri Lefebvre deutete bereits, sowohl auf die Machtdimension als auch auf die politische Dimension von Räumen. Im Fokus auf Henri Lefebvres Auffassung ist hiermit Raum politisch und strategisch<sup>110</sup>. In der sozialwissenschaftlichen Forschung fand die räumliche Dimension des Sozialen erst in den 1990er Jahren stärkere Aufmerksamkeit. Somit gilt der Raum als Konkretisierung von Gesellschaft, der die Ordnung des Sozialen als räumliche Anordnung aufzeigt bzw. nachvollzieht<sup>111</sup>.

Der Raum gilt als Voraussetzung und zugleich Produkt jeglicher sozialer Praxis. In diesem Zusammenhang werden soziale Praktiken räumlich situiert und sind zugleich für die Ordnung und (Re-)Produktion des Räumlichen konstitutiv. Jene Praktiken sind nicht nur eine Ausführung sozialer Regeln und habitueller, nicht zuletzt auch vergeschlechtlichter Dispositionen, sondern umfassen auch die Dimension der

---

<sup>107</sup> Vgl. Yüksel, 2017, S. 12.

<sup>108</sup> Vgl. Ebd., S. 13.

<sup>109</sup> Vgl. Ebd., 2017, S. 13.

<sup>110</sup> Siehe hierzu Henri Lefebvre: *La production de l'espace*, Paris, 1974.

<sup>111</sup> Vgl. Yüksel, 2017, S. 13.

„Agency“, d.h. der sozial nicht umfassend determinierten Handlungsfähigkeit der Akteure<sup>112</sup>. Geschlechtsbezogene Praktiken werden ebenfalls räumlich normiert und reguliert.

Nach Gökçen Yüksel, und in Anlehnung an Foucaults Auffassung des Raumes, wird aus einer machttheoretischen Perspektive behauptet, dass Raumordnungen als Ausdruck hegemonialer Machtverhältnisse angesehen werden<sup>113</sup>. Der Raum ist also nach Foucault nicht nur als Behälter, in dem sich Menschengruppen und Kulturen bewegen, sondern wird als Gegenstand und Kategorie in den Sozial- und Kulturwissenschaften sowie als Ergebnis sozialer Beziehungen angesehen. Er spricht hiermit dem Raum eine besondere Bedeutung in der Konstituierung sozialer Beziehungen und Machtstrukturen zu. Bei ihm stellen Räumlichkeit und räumliche Anordnungen gesellschaftliche Kräfteverhältnisse und kulturelle Praktiken dar<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> Vgl. Yüksel, 2017, S. 14.

<sup>113</sup> Vgl. Ebd., S. 17.

<sup>114</sup> Vgl. René Kreichauf: Michel Foucault: Raum als relationales Mittel zum Verständnis und zur Produktion von Macht, Universität Brussel, 2017, S. 414.

## 1.2 *Bildlichkeit und Schriftlichkeit* als inter-mediale und hybride Kunstdiskurse

### 1.2.1 Zum diskurstheoretischen Stellenwert des Pikturalen

Alle Impulse aus den Medien wurden in die Schaltkreise meiner Träume eingespeist. Man denkt an Echos. Man denkt an ein Bild, das nach dem Ebenbild eines Bildes geschaffen wurde. Es war so komplex.<sup>115</sup>

Seit geraumer Zeit war von dem „Linguistic Turn“ die Rede, dann scheint sich heute eine andere Verschiebung, die eine wesentliche Rolle einnimmt, durchzusetzen. Diese Verschiebung lässt sich als „Pictorial Turn“<sup>116</sup> nennen. In der angloamerikanischen Philosophie beispielsweise lassen sich die Spuren dieser Wende schon früh erkennen, wie etwa in der Semiotik von Charles Sanders Peirce und dann in Nelson Goodmans *Sprachen der Kunst*<sup>117</sup>. Der Pictorial Turn lässt sich in Europa mit den Untersuchungen der Phänomenologie über die Einbildungskraft und die visuelle Erfahrung identifizieren oder mit Derridas *Grammatologie*, die das Phonozentristische Modell der Sprache dezentriert<sup>118</sup>, situieren. Der Pictorial Turn ist eine postlinguistische und postsemiotische Wiederentdeckung des Bildes als komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institutionen, Diskurs, Körpern und Figurativität<sup>119</sup>. Im Anschluss daran gilt er als Erkenntnis, dass die Formen des Betrachtens ein ebenso tiefgreifendes Problem ist wie die verschiedenen Formen des Lesens. Diese Aspekte sollen einer Untersuchung unterzogen werden, da sie in Heins Roman einen zentralen Aspekt einnehmen. Es ist von dem Vorrang des Visuellen bzw. des Bildlichen gegenüber dem Verbalen die Rede.

---

<sup>115</sup> Don DeLillo: „Americana“, in: W.J.T. Mitchell: *Bildtheorie*, Frankfurt am Main, 2008, S. 101.

<sup>116</sup> W.J.T. Mitchell: *Bildtheorie*, Frankfurt am Main, 2008, S. 102. *W.J.T.* steht auf dem Deckblatt seines Werkes und gilt als Abkürzung für: William John Thomas.

<sup>117</sup> Vgl. Ebd., S. 102.

<sup>118</sup> Vgl. Ebd., S. 102.

<sup>119</sup> Vgl. Ebd., S. 108.

Es ist von der Dominanz der Visualität in der Literatur und in Texten sowie von der Macht der Bilder<sup>120</sup> die Rede, wie es W.J.T. Mitchell in seinem Werk der Bildlichkeit unmittelbar betont hat.

Bilder sollen als eine Art Sprache verstanden werden; man hält sie nicht mehr für transparente Fenster der Welt, sondern begreift sie als die Art Zeichen, die sich trügerisch im Gewand von Natürlichkeit und Transparenz präsentiert. Hinter den Bildern lässt sich aber ein opaker, verzerrender, willkürlicher Mechanismus der Repräsentation, sowie ein Prozess ideologischer Mystifikation verbergen<sup>121</sup>.

Um den Begriff des Pikturalen bzw. des Bildlichen und dessen Funktion näher zu bestimmen, lässt sich Mitchells Zitat erwähnen, das dessen Inszenierungsfunktion in den Mittelpunkt rückt. In diesem Zusammenhang ist auf Heins Chroniken-Schreiben zu verweisen:

Bilder sind nicht bloß eine spezielle Art der Zeichen, sie sind vielmehr so etwas wie ein **Schauspieler auf der Bühne der Geschichte**, eine Gestalt oder ein Charakter von legendärem Status in einem historischen Zusammenhang, der den Geschichten entspricht und an ihnen beteiligt ist.<sup>122</sup>

Der Begriff des Bildes ist vieldeutig, es kann z.B. materiell fixierte und dauerhafte sichtbare Artefakte wie Gemälde, Fotos und Zeichnungen meinen, sie sind in gemalter oder gezeichneter Form sichtbar. Es gibt allerdings mentale oder geistige Bilder unserer Seh-Eindrücke, Erinnerungen, Vorstellungen oder Imaginationen<sup>123</sup>.

Winfried Nöth ist der Auffassung, dass Bilder Projektionen von pikturalen und diagrammatischen Konstruktionen sind. Somit gelten sie als Beschreibungen von räumlichen Relationen durch eine visuelle Sprache<sup>124</sup>.

Die Bildlichkeit konstituiert einen wichtigen Bestandteil der vorliegenden Arbeit, da der untersuchte Roman des Autors Christoph Hein, nämlich *Frau Paula Trousseau*, die Hybridität von Wort und Bild darbietet, wo aber auch von der Herrschaft und

---

<sup>120</sup> Vgl. Mitchell, 2008, S. 107.

<sup>121</sup> Vgl. Ebd., S. 18.

<sup>122</sup> Vgl. Ebd., S. 19. Hervorhebung von mir.

<sup>123</sup> Vgl. Winfried Nöth und Peter Seibert: Bilder beSchreiben. Intersemiotische Transformationen, Kassel, 2009, S. 9.

<sup>124</sup> Vgl. Ebd., S. 115.

Dominanz des Bildlichen bzw. des Pikturalen programmatisch die Rede ist. Bilder und Malerei spielen dabei eine bedeutende Rolle. Es lässt sich auch sagen, dass die Malerei in diesem Roman zentral ist, da die Hauptfigur Malerin ist und von Anfang an von Bildern erzählt wird.

Unterschiedliche Forschungen und Studien widmen sich der Frage der Beziehung zwischen der Literatur und bildender Kunst bzw. Malerei. Diese Arbeit beschäftigt sich hauptsächlich mit dieser Frage, die einen wichtigen Teil unserer Problematik herausbildet. Michel Foucault behauptet in *Die Ordnung der Dinge*, dass die Beziehung, die zwischen Sprache und Malerei besteht, eine unendliche ist, d.h. es ist die Suche nach einer absoluten künstlerischen Sprache jenseits der beschränkenden Logos-Sprache die Rede, was in Heins Roman motivisch dargestellt wird:

Aber die Beziehung der Sprache zur Malerei ist eine unendliche Beziehung; das heißt nicht, dass das Wort unvollkommen ist und angesichts des Sichtbaren sich in einem Defizit befindet, das es vergeblich anzuwetzen versuchte. Sprache und Malerei verhalten sich zueinander irreduzibel: vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt; und vergeblich zeigt man durch Bilder, Metaphern, Vergleiche, das was man zu sagen im Begriff ist.<sup>125</sup>

Im Anschluss daran ist hier die These, die bei Christoph Hein verteidigt wird zu erwähnen: Das Wort ist unvollkommen und vergesslich. Heins Poetik radikalisiert jenen Aspekt<sup>126</sup>.

In der Antike gilt bereits das Prinzip „ut pictura poesis“ aus der *Ars Poetica* von Horaz<sup>127</sup> für die Beziehung zwischen Literatur und Malerei als zentral. Horaz plädiert für eine Gleichsetzung, da beide Künste dazu dienen, Bilder zu evozieren. Die Malerei wird als Kunst der Re-präsentation<sup>128</sup> par excellence gekennzeichnet, indem Malen als topische Metapher für beschreiben und schildern ist: „*La toile est un miroir où l'objet présenté, même loin du modèle est encore répété.*“<sup>129</sup> Zudem betont Charles Batteux

---

<sup>125</sup> Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, 15. Auflage, Frankfurt am Main, 1999, S. 38.

<sup>126</sup> Siehe unter 3.4.2.

<sup>127</sup> Nöth/Seibert, 2009, S. 274.

<sup>128</sup> Ebd., S. 274.

<sup>129</sup> Antoine-Martin Lemierre: *La peinture, poème en trois chants*, Merigot le jeune, Paris, 1769, S. 5-6.

den mimetischen Charakter, den alle Künste gemeinsam haben, und zwar die Nachahmung der Natur: „*Ainsi la peinture imite la belle nature par les couleurs, la sculpture par les reliefs.*“<sup>130</sup>

Im 20. Jahrhundert treten Literatur und Malerei in einen interaktiven Prozess ein, der die Positionen beider Künste verändert. Während die bildende Kunst sich Elemente des Sprachlichen aneignet, findet Literatur in der bildhaften Gestaltung statt.

Literatur gelangt zum Visuellen und da ist eine Vermischung von Bild und verbaler Sprache erkennbar<sup>131</sup>. Um das Gemeinsame zu benennen, das hinter der Bewegung der Literatur zum Visuellen führt, redet Wolfgang Max Faust von der *Ikonisierung der Sprache*<sup>132</sup>. Das Visuelle in der Literatur wird als Resultat aus dem Graphischen der Schrift angesehen. Im 20. Jahrhundert ist eine Trennung zwischen Literatur und Kunstwissenschaft angesichts der Bedeutung von Bild-Wort-Formen kaum vorstellbar. Stellvertretend für den Zusammenhang, der zwischen Wort und Bild besteht, ist weiterhin das folgende Zitat Goethes, das das dialektische Verhältnis beider Aspekte betont:

Wort und Bild sind Korrelate, die sich immerfort suchen, wie wir an Tropen und Gleichnissen genugsam gewahr werden. So von jeher, was dem Ohr nach innen gesagt oder gesungen war, sollte dem Auge gleichfalls entgegenkommen.<sup>133</sup>

Laut Mitchell sind alle Künste „komposit“ in diesem Sinne, dass sie aus Text und Bild bestehen<sup>134</sup>. Das Bild ist das Zeichen, das den Anspruch erhebt, kein Zeichen zu sein, und sich als natürliche Unmittelbarkeit und Gegebenheit maskiert. Das Wort wird dann als das „Andere“ des Bildes konzipiert, eine künstliche, willkürliche Hervorbringung des menschlichen Willens, die das natürlich Gegebene durch die Einführung so unnatürlicher Elemente wie Zeit, Bewusstsein und Geschichte und das

---

<sup>130</sup> Charles Batteux: *Les beaux arts réduits à un même principe*. Slatkine Reprints, Genf, [1746] 1969, S. 59.

<sup>131</sup> Vgl. Wolfgang Max Faust: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, Hanser, 1977, S. 9.

<sup>132</sup> Vgl. Ebd., S. 10.

<sup>133</sup> Goethe zitiert nach Gottfried Willems: „Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodologischen Grundlagen und Perspektiven“, in: Wolfgang Harms (Hg.): *Text und Bild – Bild und Text*. DFG-Symposium 1988. Stuttgart, 1991, S. 414.

<sup>134</sup> Vgl. Mitchell, 2008, S. 152.

Einschalten einer symbolischen Vermittlung mit ihrer entfremdenden Wirkung zertrümmert<sup>135</sup>.

Für die Anschaulichkeit des Verhältnisses zwischen Literatur und bildender Kunst bzw. des Wortes und Bildes ist hiermit die Studie von Gottfried Willems von Relevanz. Er teilt die Beziehung im literarisch-ästhetischen Leben in drei Grundformen ein<sup>136</sup>: Erstens die Vereinigung von Wort und Bild im einzelnen Artefakt zur Wort-Bild-Form. Zweitens die Erscheinung von Wort und Bild in Wechselbeziehungen, indem beide untereinander Stoffe und Formen austauschen, dafür stellvertretend. Drittens wird beim Wort der Versuch unternommen, es sich zur bildlichen Rede, das Bild als künstlerisches, sich zum sprechenden Bild zu gestalten<sup>137</sup>. Somit entstehen wechselseitige Beziehungen des Wortes zur Sphäre des Bildes und des Bildes zur Sphäre des Wortes.

In der Bildtheorie unterscheidet man weiterhin drei Aspekte von Bildlichkeit, diese sind: eine primäre, sekundäre und tertiäre Bildlichkeit<sup>138</sup>. Mit der primären Bildlichkeit ist laut Winfried Nöth und Peter Seibert eine piktorial konstituierte Bildlichkeit gemeint, also die eigentliche, unmetaphorische Qualität gemalter Bilder<sup>139</sup>. Die sekundäre Bildlichkeit hingegen meint die verbale Thematisierung oder Realisierung primärer Bildlichkeit. Die tertiäre Bildlichkeit versteht sich schließlich als verbale, indirekte Inszenierung von Bildlichkeit.

Zudem wird die Sinnlichkeit des wahrnehmbaren Subjekts beansprucht: *„Das Ohr stumm, der Mund taub, aber das Auge vernimmt und spricht. In ihm spiegelt sich von außen die Welt, von innen der Mensch.“*<sup>140</sup> Ausgehend davon lässt sich schlussfolgern, dass, was sich im Auge spiegelt, Bilder sind. Das Bild hat eine sinnliche Qualität und die Funktion, etwas zu reflektieren, ein Abbild der Welt zu sein. In der philosophischen Tradition gilt das Bild als Medium, durch dessen

---

<sup>135</sup> Vgl. Mitchell, 2008, S. 73.

<sup>136</sup> Siehe hierzu Willems, 1991, S. 419-429.

<sup>137</sup> Vgl. Ebd.

<sup>138</sup> Vgl. Nöth/Seibert, 2009, S. 279.

<sup>139</sup> Vgl. Ebd., S. 279.

<sup>140</sup> Nach Goethe, zitiert in: Volker Bohn (Hg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt am Main, 1990, S. 7.

Vermittlungsleistung in der Erkenntnis die Distanz zwischen Subjekt und Objekt überbrückt wird.<sup>141</sup> Im Folgenden soll von der Vertextungsrolle jener Bildlichkeit die Rede sein.

### ***1.2.1.1 Die Pikturalität als Vertextungsphänomen***

Das Kunstwerk ist eine Abbildung des Unendlichen im Endlichen.<sup>142</sup>

Wie wir bereits festgestellt haben, nimmt die Pikturalität im literarischen Diskurs einen wesentlichen Stellenwert ein. Sie ist besonders wichtig im Roman *Frau Paula Trousseau*, weil sie eine poetologische und ideologiekritische Reflexion in Gang setzt. Wie es das obige Zitat von Jurij Lotman besagt, ist das Kunstwerk ein Modell, eine Übersetzung und keine Kopie, das auf dessen Unendlichkeit angewiesen ist. Paulas Bilder bzw. das weiße Bild ist das Nicht-gewordene und Unendliche, diese Bildebene ist hiermit das andere Pendant für die Schrift.

Es lässt sich wohl sagen, dass Bildlichkeit die „optimale“, unüberbietbare Präsenz dessen, was ein literarischer Text entwirft, bezeichnet und darstellt, ist. Sie ist das, was der Text in Abhebung gegen jenes diffuse kulturelle Wissen, von dem jede Kunsterfahrung ausgeht, als seinen genuinen individuellen Sachverhalt erstellt. Es ist der Inbegriff dessen, wofür ein literarischer Text im Aspekt seiner Gegenständlichkeit einsteht<sup>143</sup>. Die Aufmerksamkeit wird somit auf die hybride Verwobenheit, Textualität und Pikturalität des Textes anhand pikturaler Zeichen gelenkt.

Die Schrift wird als eine Existenzform des Textes angesehen, die in diesem Sinne aus einem vielgestaltigen Netz von Spuren entsteht<sup>144</sup>. In der Schrift erkennt man, wie Jakobson schon erklärt, das graphische Moment. Dieses findet sich ausschließlich nicht bei Kalligrammen, sondern in einer ganzen Reihe von Texten, was Jean Gérard Lapacherie als Grammatextualität<sup>145</sup> nennt. Diese also zeigt sich in künstlerischen

---

<sup>141</sup> Vgl. Bohn (Hg.), 1990, S. 7.

<sup>142</sup> Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, München, 1972, S. 301.

<sup>143</sup> Vgl. Eckhard Lobsien: „Bildlichkeit, Imagination, Wissen. Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten“, in: Bohn (Hg.), 1990, S. 90.

<sup>144</sup> Vgl. Jean Gérard Lapacherie: „Der Text als ein Gefüge aus Schrift (Über die Grammatextualität)“, in: Bohn (Hg.), 1990, S. 69.

<sup>145</sup> Ebd., S. 70.

Praktiken wie etwa in der bildlichen Darstellung. Zum Forschungsgebiet der Grammatextualität gehören die Verfahrensweisen der Zeichen<sup>146</sup>. Voltaire definierte dementsprechend die Schrift als Abbild, indem diese die Sprache in Zeichen verwandelt. Sie ist vor allem eine Erscheinungsform des Graphischen bzw. des Visuellen, da sie auf einer Anstrengung der Hand beruht<sup>147</sup>. Das Medium der Schrift dekonstruiert in jedem Fall, sei es aus der Perspektive des Visuellen oder der des Verbalen, die Möglichkeit eines reinen Bildes oder eines reinen Textes, zusammen mit dem „Buchstäblichen“ und dem „Figürlichen“; hier sind Bilder gemeint, von denen sie abhängt<sup>148</sup>. Die Schrift ist in ihrer physischen und graphischen Form, eine untrennbare Vernähung des Visuellen und des Verbalen, der inkarnierte „Bildtext“ selbst. Hier ist von dem zweideutigen Status der Schrift als Bildschriftlichkeit die Rede.

Aus poststrukturalistischer Sicht wird der Text als Gewebe<sup>149</sup>, semantische Konstruktion und Netz definiert, das aus Schrift besteht. Dieser aber ist nicht nur Schrift, sondern ein Kompositum von Logos und Bild, wie es der Roman von Heine poetisch veranschaulicht.

Diese diskursinterne Bildebene überschreitet die Logos-Sprache, sie blickt auf die Innerlichkeit der Hauptfigur zurück und impliziert ein Begehren. Die Pikturalität ist kein Text, der gelesen werden will; bei ihr wird die eigene Stimme des Autors hineinprojiziert.

### **1.2.2 Der historische Ausschluss des Weiblichen aus den bildenden Künsten (Malerei)**

Der Künstlerschriftsteller Karl Scheffler<sup>150</sup> vertritt die misogynen These, dass eine Frau, die sich professionell der Kunst widmet, es mit Krankhaftigkeit, Perversion bezahlen müsse<sup>151</sup>. Nach ihm hat die Frau in der Geschichte zu keiner Zeit eine Rolle als

---

<sup>146</sup> Vgl. Lapacherie, 1990, S. 70.

<sup>147</sup> Vgl. Ebd., S. 77.

<sup>148</sup> Vgl. Mitchell, 2008, S. 153.

<sup>149</sup> Vgl. Lapacherie, 1990, S. 84.

<sup>150</sup> Siehe: Karl Scheffler: Die Frau und die Kunst. Eine Studie, Verlag Julius Bard/Berlin, 1900.

<sup>151</sup> Vgl. Karl Scheffler, zitiert nach: Renate Berger: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, 2. Aufl., Köln, 1986, S. 67.

produktive Künstlerin gespielt<sup>152</sup>. Die Kunst ist nach ihm vom Mann und für den Mann gemacht worden. Die Kunst werde immer wieder neu geboren aus dem Zwang des männlichen Gemüts, der Frau hingegen sei die Kunst nicht notwendig. Er betont, dass der Frau die schöpferischen Fähigkeiten und die Kraft im Schaffen und Genuss der Kunst fehlen<sup>153</sup>. Auf diese Weise sei die Frau imstande nicht fähig, Kunst zu schaffen. Während der männliche Schöpfer als Kulturschaffende zu betrachten sei, wäre sie selbst als Seele und Erscheinung ein Kunstwerk der Natur<sup>154</sup>.

Die Geschichte der Frauen wird von Silvia Bovenschen als Geschichte eines Verschweigens, einer Aussparung und einer Absenz aufgefasst<sup>155</sup>.

Eine Künstlerexistenz in Deutschland als weibliches Dasein war noch um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert kaum vorstellbar<sup>156</sup>. In unterschiedlichen Gesellschaften waren die künstlerischen Fähigkeiten der Frau und sowie ihre künstlerische Betätigung behindert. Der künstlerischen Berufsausübung von Frauen stehen oft einschränkende kulturelle Vorstellungen, familiäre Zwänge, gesellschaftliche Konventionen und ökonomische Interessen entgegen.<sup>157</sup>

Der Weg zur weiblichen künstlerischen Autonomie führte nur langsam über die Öffnung der patriarchalisch strukturierten akademischen Einrichtungen. Sich frei und selbstständig zu bewegen, unabhängig von familiären Zwängen, sich mit größter Entschlossenheit dem Ziel der persönlichen Verwirklichung und einer künstlerischen Profession hinzugeben, war für eine Frau alles andere als selbstverständlich. Staatliche Kunstakademien und Kunstschulen verweigerten den Zutritt von Frauen (später auch partiell) und damit ihre Ausbildung als Malerinnen. Für die Verweigerung der weiblichen Ausbildung an einer Kunstakademie, steht Heins Paula als entsprechendes Beispiel. Ihr war es anfangs verboten Kunst zu studieren oder aus der einen Beruf zu machen. Über die Diskriminierung hinsichtlich einer professionellen Ausbildung und

---

<sup>152</sup> Vgl. Karl Scheffler: Die Frau und die Kunst. Eine Studie, Verlag Julius Bard/Berlin, 1900, S. 72.

<sup>153</sup> Vgl. Ebd., S. 29.

<sup>154</sup> Vgl. Ebd., S. 32.

<sup>155</sup> Vgl. Bovenschen, 1979, S. 10.

<sup>156</sup> Martina Schaser: „Wahre Kunst und künstlerisches Frauenschaffen. Zur Konzeption des Künstlers bei Getrud Bäumer“, in: Martina Kessel (Hg.): *Kunst, Geschlecht, Politik: Geschlechterentwürfe in der Kunst des Kaiserreichs und der Weimarer Republik*, Campus, Frankfurt am Main, 2005, S. 87.

<sup>157</sup> Beate Talmon de Cardozo: *Kuba-Kunst: Die Frau im Fokus künstlerischen Schaffens vom Ende der Kolonialzeit bis zur Gegenwart*, Marburg, 2010.

Berufsausübung von Künstlerinnen schreibt Victoria Åberg, die finnische Landschaftsmalerin der Düsseldorfer Schule, darüber:

Wir bezahlen für unser Maleriestudium, usw., in Gold, während Männer es an ihren Akademien kostenlos erhalten; zudem zahlen wir nicht nur für die Anleitung, sondern auch für Ateliers, Heizung, Modelle! Wie kann das Leben in der heutigen Zeit so ungerecht sein?<sup>158</sup>

Erst ab 1919, dem Jahr, indem Frauen in Deutschland Wahlrecht und Lehrfreiheit erhielten, gab es auch an der Berliner Hochschule für die bildenden Künste eine eigene Klasse für Künstlerinnen<sup>159</sup>. Es war der „Verein der Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen“<sup>160</sup>, der erstmals in Deutschland die professionelle Ausbildung für Künstlerinnen möglich machte, wie es für etwa die Ausbildung von Paula Modersohn-Becker der Fall war, die auf Grund einer im Roman biographisch thematisierten Analogie eine bedeutende Rolle in unserer Untersuchung einnimmt. Hier erfährt man, wie erfolgreich diese Begründung war, nämlich in der Geschichte der Malerei. Das veränderte auch den Status der Künstlerinnen:

Es ist an erster Stelle seine Absicht, eine gediegene Zeichenschule zu gründen, in welcher jungen, strebenden Künstlerinnen die Gelegenheit geboten wird, all das zu erlernen, was für eine erfolgreiche Ausübung ihres Berufes von ihnen gefordert wird.<sup>161</sup>

Nur wenige Künstlerinnen bzw. Malerinnen fanden Anerkennung und ein gutes Auskommen. Frauen wie Männer waren berufsmäßige Maler. Es wurde immer intensiver im bürgerlichen Lager gefordert, Frauen alle Berufe und eine gute Berufsausbildung offen stehen zulassen, damit sie ohne Ehemann ein gesichertes Leben führen können<sup>162</sup>, was in der männlich dominierten Gesellschaft unterschiedliche Fragen hervorrief, und hiermit die Reaktion vieler, die sich gegen diese Emanzipation offenbar gesetzt haben. Auf die Frage, ob Frauen eine Ausbildung

---

<sup>158</sup>Nicole Roth: „Ulrika Victoria Åberg“, in: Bettina Baumgärtel (Hg.): *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918*, Band 2, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2011, S. 228.

<sup>159</sup>Vgl. Rainer Stamm und Hans-Peter Wipplinger: *Paula Modersohn-Becker. Pionierin der Moderne*, Hirmer Verlag, 2010, S. 28f.

<sup>160</sup>Barbara Beuys: „Selbstbewusste Frauen in der Kunstgeschichte. Der „Verein der Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen“, Dies.: *Paula Modersohn-Becker. Oder: Wenn das Leben die Kunst ist*, Carl Hanser Verlag, München, 2007, S. 79.

<sup>161</sup>Ebd., S. 83.

<sup>162</sup>Vgl. Beuys, 2007, S. 82.

an den Kunstakademien betreffe, war die vorherrschende Antwort „Nein“<sup>163</sup>. Im Anschluss daran äußert sich Wilhelm Lübke, Professor für Kunstgeschichte, in seinem Werk *Die Frauen in der Kunstgeschichte* wie folgt: „*Sie selber sind >das Kunstwerk des Lebens<, was brauchen sie erst zu Pinsel und Palette ihre Zuflucht zu nehmen?*“<sup>164</sup> Zu dieser Zeit eröffnete sich als einzige Möglichkeit für den Eintritt der Frauen in Akademien, lediglich als Modell ausgesetzt zu sein. Im Atelier verfügte der Künstler über eine unbekleidete Frau als Objekt. Das Aktmodell galt zugleich als Projektionsfläche erotischer Fantasien und Wünsche des Mannes<sup>165</sup>. Männer waren nicht in der Lage einzunehmen, dass Frauen in bildenden Künsten bzw. in der Malerei begabt waren.

Nach der Gründungsfeier des Vereins im November 1867 konnte schon im Oktober 1868 die Mal- und Zeichenschule eröffnet werden. Es sind siebenundzwanzig Frauen, die eine professionelle Ausbildung zur bildenden Künstlerin begannen<sup>166</sup>, was eine einmalige Gelegenheit im deutschsprachigen Raum repräsentiert.

Der Berliner Verein zählte im Jahr 1880 131 Künstlerinnen und 321 Kunstfreundinnen.<sup>167</sup> Sie wirkten nicht im Hintergrund, sondern in der Öffentlichkeit. Somit änderte sich die Wahrnehmung von Künstlerinnen.

In androzentrisch<sup>168</sup> geprägten Gesellschaften unterliegt die Arbeit von Künstlerinnen weiterhin kulturellen Beschränkungen, sozial kontrollierten Verboten und misogynen Karrierehindernissen. Missachtung sowie Abwertung künstlerischer Arbeiten von Frauen ziehen sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der Moderne.

Ludwig Pietsch erkannte die Begabung von Frauen in der bildenden Kunst und schrieb einen Artikel über *Deutsche Malerinnen der Gegenwart*. Er denunziert die Stigma-Fixierung weiblicher Kunst:

---

<sup>163</sup> Vgl. Beuys, 2007, S. 82.

<sup>164</sup> Nach Lübke, in: Beuys, 2007, S. 82.

<sup>165</sup> Vgl. Ebd., S. 83.

<sup>166</sup> Vgl. Ebd., S. 84f.

<sup>167</sup> Vgl. Ebd., S. 85.

<sup>168</sup> „Der Begriff verweist darauf, dass alles Denken, Fühlen und Handeln nicht geschlechtsneutral ist. Zuschreibungen an Männlichkeit gelten als Werte und Normen des Denkens und Handelns in der Gesellschaft, Politik und Kultur. Der Mann ist auf diese Weise die Norm. Es geht somit um die Marginalisierung und Ausschließung von Frauen“. In: Kroll, 2002, S. 11.

Begabte Frauen zumal in Deutschland, England und Frankreich haben in den letzten dreißig Jahren den Beweis geführt, wie unwahr, wie nur einem althergebrachten Vorurteil entstammend, jene Ansicht sei, nach welcher der weibliche Genius in seinem künstlerischen Schaffen unentrinnbar in die Grenzen des Dilettantismus gebannt wäre.<sup>169</sup>

Paula Becker beginnt ihren professionellen Mal- und Zeichenkurs im Herbst 1896: „*Wer Malerin wird, wagt sich in eine offene Zukunft. Für Paula Becker beginnt diese Zukunft im Oktober 1896 in Berlin.*“<sup>170</sup>

### **1.2.2.1 Paula Modersohn-Beckers Biografie und Rezeption**

Ich weiß, ich werde nicht lange leben.[...] Und wenn nun die Liebe mir noch blüht, vordem ich scheide, und wenn ich drei gute Bilder gemalt habe, dann will ich gern scheiden mit Blumen in den Händen und im Haar.<sup>171</sup>

Paula Modersohn-Becker gehört zu den bedeutendsten Malerinnen bzw. Künstlerinnen der Kunstgeschichte. Sie war eine deutsche Malerin und Vorläuferin des Expressionismus. Ihr Werk gilt sowohl aus sozialer wie formaler Sicht als wegbereitend für die Moderne in Deutschland, denn sie war ständig auf der Suche nach der großen Einfachheit der Form und dem lebendigen Ausdruck der Farbe<sup>172</sup>. Ihre Bilder entstanden nicht im Zeichen eines spontanen Malprozesses, sondern sind Ergebnis eines wohl reflektierten Vorgangs. Paula Becker war Polemiken ausgesetzt. Sie hat den Plan, nämlich ihre künstlerische Ausbildung zu führen, in Paris, an der Académie Colarossi, fortzusetzen. Hier ist von dem Bruch mit der akademischen Malweise die Rede, wie es für Paula in C. Heins Roman der Fall ist. Somit entstehen für Paula Modersohn-Becker Spielräume bzw. künstlerische Spielräume, die ihr neue Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten gestatteten.

Paula war ein autonomer Geist. Fragen wie der Verzicht auf Familie, Mutterschaft, Sicherheit und gesellschaftliche Reputation, waren kaum bei ihr gestellt. Wesentlich war für sie das Streben nach Vervollkommnung, einer totalen Hingabe an

---

<sup>169</sup> Nach Ludwig Pietsch in: Beuys, 2007, S. 85f.

<sup>170</sup> Ebd., S. 90.

<sup>171</sup> Nach Paula Modersohn-Becker, 26. Juli 1900, in: Stamm/ Wipplinger, 2010, S. 40f.

<sup>172</sup> Vgl. Ebd., S. 34.

die Kunst<sup>173</sup>. Paula zählt zu den wenigen Künstlerinnen, die zu ihrer Zeit den Mut hatten, sich dem herrschenden Rollenbild widerzusetzen.

Sie hat das Familienhaus verlassen und war mit dem Künstler Otto Modersohn liiert. Ihre Umgebung war von männlichen Autoritäten dominiert, nämlich dem Vater, Künstlerfreunden und vom Ehemann, die ihr mit harscher Kritik und Gleichgültigkeit begegneten<sup>174</sup>.

Ihre eheliche Beziehung mit Otto Modersohn war ambivalent in diesem Sinne, dass die Beziehung einerseits von Respekt und Unterstützung geprägt war. Andererseits herrschten zwischen den Beiden Konflikte und Verständnislosigkeit im Kunstbereich. Otto Modersohn verstand nichts von ihrer Kunst. In seinem Tagebuch bezeichnet Otto Modersohn Paula als Egoistin, die aber künstlerisch begabt war:

Leider ist Paula auch sehr von diesen modernen Ideen angekränkt. Sie leistet auch etwas in Egoismus. [...]Ob wohl alle begabten Frauenzimmer so sind? Begabt in der Kunst ist Paula ja sehr, ich bin erstaunt über ihre Fortschritte. Wenn sich damit doch mehr menschliche Tugenden verbänden. Das muss das schwerste für ein Frauenzimmer sein: geistig hoch, intelligent und doch ganz Weib.<sup>175</sup>

Kompromisslos verfolgte sie ihren eigenen bzw. emanzipatorischen Weg und verließ das eheliche Leben. Sie befand sich in einer tiefen Ehekrise mit ihrem Ehemann und wollte ihn verlassen, was wir durch ihren Brief an Otto erfahren: „*Gib mich frei, Otto. Ich mag dich nicht zum Manne haben. [...]Auch war mein Wunsch kein Kind zu bekommen.*“<sup>176</sup>

Es ging ihr keinesfalls darum, Moden zu folgen oder aktuelle Ismen in der Kunst zu imitieren, sondern darum, einen eigenen Weg zu finden, und zwar in aller Stille an ihren gestalterischen Visionen zu arbeiten: „*Ernstes Streben und Leben für die Kunst, ein Ringen und Kämpfen mit allen Kräften*“<sup>177</sup>, nur das zählte für sie.

Paula studierte aufmerksam kunstgeschichtliche Stile und künstlerische Bewegungen, aber lass sich davon nicht richtig beeinflussen. Sie war ständig auf der

---

<sup>173</sup> Stamm/ Wipplinger, 2010, S. 31.

<sup>174</sup> Vgl. Ebd., S. 32.

<sup>175</sup> Otto Modersohn, in: Marina Bohlmann-Modersohn: Paula Modersohn-Becker. Eine Biographie mit Briefen, 8. Auflage, München, 2007, S. 189.

<sup>176</sup> Paula Modersohn-Becker an Otto Modersohn, Brief vom 03. 09. 1906, in: Stamm/ Wipplinger, 2010, S. 38.

<sup>177</sup> Paula Becker: Tagebucheintrag vom 16. 12. 1898, in: Stamm/Wipplinger, 2010, S. 33.

Suche nach Innovationen. Ihr ging es nicht um künstlerische Reproduktion, sondern darum, mit visionärer Kraft umzugehen, neue Denk- und Interpretationsebenen zu schaffen und damit eine kontinuierliche Wirklichkeitsbefragung in formaler und motivischer Hinsicht voranzutreiben<sup>178</sup>.

Paula hatte eine besondere Art des Malens, Farbe und Form sollten bei ihr nicht mehr den eigentlich definierten Gegenstand reflektieren, sondern eine Autonomie erlangen. Die Künstlerin beschritt bei den Bildinhalten neue Wege. In der Sujetwahl sticht vor allem ihre Hinwendung zu weiblichen Motiven ins Auge<sup>179</sup>. In dieser Hinsicht sind weibliche Figurenbilder, Mutter-Kind-Darstellungen und Frauenportraits vorherrschend.

Während das Weibliche idealisiert und mystifiziert in der Kunst repräsentiert wird, wie etwa durch die Einbettung der Frau in idyllische Umgebungen, werden ihre Figuren losgelöst von ornamentalen Verstrickungen in einem real existierenden Umfeld dargestellt. Ihr Fokus liegt in Aspekten wie Armut, Hässlichkeit und Phänomenen wie existenzielle Vereinzelung<sup>180</sup>. Ihre Modelle werden als isolierte Kreaturen mit enigmatischer Aura gezeigt. Modersohn-Becker präsentierte die Frau nicht mehr als bloßes sinnlich-ästhetisches Objekt, sondern als individuelles selbstbestimmtes Subjekt, das mit eigener Wahrnehmung und Identität ausgestattet ist.

Eine häufig verwendete Motivik bei der Malerin ist die der Mutter-Kind-Beziehung, die nicht nur Geburt und Wachstum darstellt, sondern als Metapher für Neuanfang und Neubeginn, Aufbruch und Fortschritt gilt, wie es in Heins Roman durch die Figur Paula thematisiert und stilisiert wird. Sie verwendet auch unterschiedliche Blumenattribute, die ebenfalls für die Thematik des Werdens repräsentativ sind<sup>181</sup>. Sie bergen in sich in ihrer Mehrdeutigkeit aber den Hinweis auf Vergänglichkeit und Tod. Diese Symbole lassen sich als Ausdruck für biografische Identifikationen der Künstlerin interpretieren, wie etwa, wenn sie über Todesahnungen schreibt, wie schon zuvor angegeben worden war. Es ist vielfach von Künstlern

---

<sup>178</sup>Vgl. Stamm/Wipplinger, 2010, S. 33.

<sup>179</sup> Ebd., S. 35.

<sup>180</sup> Vgl. Ebd., S. 35.

<sup>181</sup> Ebd., S. 36.

überliefert, dass sie in der Angst leben, nicht genug Zeit zu haben, um ein großes ausgereiftes Werk zu schaffen. Paula Modersohn-Becker kennt das, und spürt somit die eigene Vergänglichkeit. Im Kunstwerk, unsterblich zu werden, ist nur möglich, wo der Tod zum Leben gehört.<sup>182</sup> Die Künstlerin hat verschiedene Selbstportraits überliefert. In ihren Bildern zeigen sich Authentizität und harmonische Ruhe. Es sind außergewöhnliche Zeugnisse, in denen sich das Ich als Objekt der Hinterfragung und Erkundung manifestiert<sup>183</sup>.

Ihr Selbstbildnis am 6. *Hochzeitstag vom 5. Mai 1906*<sup>184</sup>, auf dem sie sich entkleidet und nackt darstellt, hatte einen Skandal ausgelöst<sup>185</sup>. Nackte Frauen erschienen als erotisierender Gegenstand männlicher Begierde. Traditionelle und tabuhafte Vorstellungen werden in diesem Bildnis konterkariert. Es geht um die Definition der Künstlerin als Geschöpf der Natur, als selbstbestimmtes und zugleich bescheidenes Wesen<sup>186</sup>, als hätte es in der Geschichte nie den Druck von männlichen Protagonisten und den Projektionen, wie eine Frau zu sein hat, gegeben. Die entstandene Weiblichkeitskonzeption erfährt hiermit einen Paradigmenwechsel. Paula Modersohn-Becker als Künstlerin und Frau erscheint auf diese Weise in einer realen Präsenz, die keiner theatralischen Inszenierung bedarf. Sie bringt ihre Weiblichkeit in Natürlichkeit und Authentizität. Dieses Bildnis wird laut Rainer Stamm als „revolutionäres Programmbild“<sup>187</sup> erklärt.

Wer im „Verein der Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen“ das Zeichnen gut beherrscht, wird zum Malen mit Ölfarben zugelassen. Und nur wer im Malen zu den besten zählt, kann von der Klasse der Landschaftsmalerei zum Porträtmalen aufsteigen<sup>188</sup>. Paula Becker zeigt somit ihre Erfolge. Im Mittelpunkt aller Briefe, die sie ihren Eltern schrieb, steht das Zeichnen und Malen. Nach ihr geht die Kunst weit über alle handwerklichen und technischen Übungen und Feinheiten hinaus<sup>189</sup>. Sie war

---

<sup>182</sup> Vgl. Beuys, 2007, S. 308.

<sup>183</sup> Vgl. Stamm/Wipplinger, 2010, S. 37.

<sup>184</sup> Ebd., S. 37.

<sup>185</sup> Vgl. Ebd., S. 37.

<sup>186</sup> Vgl. Ebd., S. 37.

<sup>187</sup> Ebd., S. 38.

<sup>188</sup> Vgl. Beuys, 2007, S. 92.

<sup>189</sup> Vgl. Ebd., S. 93.

einundzwanzig und davon überzeugt, dass zwischen ihr und Malen eine „Liebesbeziehung“ bestünde. Spannungen treten zwischen ihren Eltern und ihr über das Verständnis der Kunst bzw. der modernen Kunst. Kritische Meinung bekam sie seitens ihres Vaters, der ihre Kunst dunkel fand, und ihr einen Mangel an Farben vorwarf. Ihre Familie bezeichnete Paulas Kunst als fremde Kunst-Welt.

Paula Becker war von ihrer Lehrerin, Jeanne Bauck, beeinflusst worden. Für sie war Jeanne Bauck das Vorbild. Diese war als eigenständige Malerin tätig. Nach einem Besuch bei ihr, berichtet sie ihren Eltern von dieser Bewunderung: *„Es hingen famose Sachen im Atelier, Porträts und Landschaften, eine große einfache Auffassung in jedem Bild und doch nicht maniert; fein, fein.“*<sup>190</sup>

Paula Becker setzte sich neben anderen Malerinnen wie Hermione von Preuschen für die Frauenemanzipation und äußerte sich darüber folgendermaßen: *„Ich glaube an die Berechtigung der Frauenemanzipation – wie ich an die Sonne glaube. Sie liegt in der Luft, sie ist zeitgemäß unaufhaltsam.“*<sup>191</sup> Sie war höchst wählerisch in ihren Freundschaften, ihren Gesprächspartnerinnen und -partnern. Ihr Erfolg hing nicht nur von ihrem Talent ab, sondern auch von der Öffentlichkeit, wie es das Motto C. Hein analog postuliert<sup>192</sup>.

Paula Modersohn-Becker verhalf lange vor den Aufbrüchen der feministischen Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dazu, das Bild des Weiblichen in der Kunst aus einer anderen, differenzierten Perspektive zu affirmieren. Sie war einunddreißig Jahre alt, als sie starb. Sie hinterließ rund 750 Bilder und 1400 Handzeichnungen<sup>193</sup>. Paula Modersohn-Becker erweist sich mit ihren Bildern als bedeutende Vorläuferin und Wegbereiterin für die moderne Malerei in Europa.

Nach ihrem Tod wusste erst keiner, sei es ihre Familie oder ihr Freundeskreis, welcher Platz ihr im Panorama der modernen Kunst zukommen würde, da sie nur vier Bilder verkauft hatte. Nach Untersuchung und Studie ihrer Handzeichnungen wurde

---

<sup>190</sup> Vgl. Beuys, 2007, S. 103.

<sup>191</sup> Ebd., S. 104.

<sup>192</sup> Siehe hierzu Christoph Hein: Öffentlich arbeiten. Essays und Gespräche, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004.

<sup>193</sup> Vgl. Stamm/Wipplinger, 2010, S. 39.

sie zu den alten Meistern erklärt<sup>194</sup>. Briefe und Tagebucheintragen der Künstlerin waren seit 1913 in knapper Auswahl, später in weitem Umfang und Buchform veröffentlicht, die einen großen Leserkreis und in der Folge zahlreiche Auflagen fanden<sup>195</sup>. Heutzutage gilt sie als Symbol für die weibliche Künstlergeneration. Ihre Werke scheinen aber immer Missverständnisse hervorzurufen.

Auf die Frage „Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?“ antwortet Linda Nochlin<sup>196</sup> wie die Künstlerin und freie Schriftstellerin Christa Mulken<sup>197</sup> mit dem Hinweis auf die Schwierigkeiten, mit denen Frauen auf die Rollenverteilung konfrontiert sind, welche angeblich auf biologischen Unterschied zwischen den Geschlechtern zurückgehen.

Eine Frau, die diesen hindernisreichen Weg beschritt, war Paula Modersohn-Becker. Die „naturegegebene“ Schicksalsgebundenheit einer Frau, ihre ursprüngliche Abhängigkeit, welche sich einigermaßen in der Mutterschaft reflektiert, verliert an Bedeutung<sup>198</sup>. Frauen sind nicht mehr an Haus, Hof, Kinder und Küche gebunden, sondern setzen sich mit ihren künstlerischen Arbeiten auseinander. Paula Modersohn-Becker ordnete ihre Kunst nicht häuslichen und familiären Gegebenheiten unter, sondern ganz im Gegenteil: ihr gesamter Lebensrhythmus war auf ihre Kunst abgestimmt<sup>199</sup>. Mit Paula Modersohn-Beckers Kunst vollzog sich mit dem anbrechenden 20. Jahrhundert ein Wandel im allgemeinen Kunstgeschehen, Frauen nahmen nun an diesem aktiv teil.

Es geht somit um ihren Status als Frau sowie ihren Beitrag als Künstlerin bei der Schaffung einer neuen Öffentlichkeit, wie es C. Hein auch in den Mittelpunkt seiner Reflexionen rückt. Die Biografie der Malerin ist von großer Bedeutung für die

---

<sup>194</sup> Vgl. Günter Busch: Paula Modersohn-Becker. Malerin, Zeichnerin, Frankfurt am Main, 1981, S. 65.

<sup>195</sup> Vgl. Ebd., S. 66.

<sup>196</sup> Siehe Linda Nochlin: Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben? , in: Beate Schöntgen (Hg.): Rahmenwechsel, Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin, 1996, S. 27-56.

<sup>197</sup> Christa Mulken: Paula Modersohn-Becker, Köln, 2007, S. 24.

<sup>198</sup> Vgl. Juliane Felsch: Paula Modersohn-Becker - Eine Frau auf dem Weg ins 20. Jahrhundert, Grin Verlag GmbH, 2008, S. 3.

<sup>199</sup> Vgl. Ebd., S. 3.

vorliegende Arbeit, da es sich um einen intertextuellen und intermedialen Bezug handelt. In Analogie mit Paula Modersohn-Beckers Schicksal finden wir in Heins Roman unterschiedliche intertextuelle sowie intermediale Bezüge mittels der Figur Paula, sei es in der Malweise oder im Künstler-Dasein, die wesentliche poetische Prinzipien wie „Bildschriftlichkeit“ hervorrufen und hervorbringen.

### **1.2.3 Zur Funktion der Metabilder im literarischen Diskurs**

Der vorhandene letzte Teil des ersten Kapitels beschäftigt sich mit der Funktion der Metabilder im literarischen Diskurs. Es geht in diesem Zusammenhang um Bilder über Bilder, oder besser gesagt, um Bilder, die sich auf sich selbst oder andere Bilder beziehen. In der modernen Ästhetik sowie in ihren postmodernen Revisionen ist die Selbstreferenz<sup>200</sup> ein wesentliches Phänomen, das jene Metabildlichkeit reflektiert und einen Stellenwert in die Poetik Heins einnimmt.

Was die Postmoderne angeht, gilt die These, dass das Kunstwerk „selbstanalytisch“ ist<sup>201</sup>. Auf diese Weise soll auch von den determinierenden Bedingungen des Werkes wie etwa dem institutionellen Ort sowie historischer Positioniertheit verwiesen werden:

Wenn man sagt »das Kunstwerk ist selbstanalytisch« [...] Das heißt, dass ein Werk durch die Ereignisse konstituiert wird, die die Selbstevidenz der eigenen Identität in Frage stellen und andere Möglichkeiten, die sie rückwirkend neu interpretieren, erschließen.<sup>202</sup>

Ziel ist somit aufzuzeigen, dass Bilder über ihre eigene Metasprache verfügen, sie können sich selbst reflektieren sowie einen Diskurs zweiter Ordnung mit artikulieren. Diese Bilder, die sich selbst beschreiben, sind damit selbstreferenzielle Metabilder in Kunst. Statt nur abzubilden, zeigen diese Bilder, wie sie abbilden oder auch nicht mehr abbilden<sup>203</sup>. Hier haben wir sozusagen mit metaphorischen Bildern zu tun, da diese sich selbst durch ihren Code beschreiben. Diese Idee lässt sich am Beispiel Arnulf Rainers Selbstporträt *Das leere Bild* (1951) veranschaulichen, wo das

---

<sup>200</sup> Siehe dazu Christer Petersen: Der postmoderne Text. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel von Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr, Ludwig, Kiel, 2003, S. 190.

<sup>201</sup> Vgl. Felsch, 2008, S.173.

<sup>202</sup> Ebd., S. 173.

<sup>203</sup> Vgl. Nöth/Seibert, 2009, S. 11.

Bild den Künstler zwischen drei seiner eigenen Bilder zeigt, von denen eines insofern „leer“ ist, weil es nur einen Rahmen ohne Inhalt zeigt. Dieses „leere Bild“ an der Wand der Galerie rechts neben dem Künstler ist ein selbstreferenzielles Metabild<sup>204</sup>, d.h. es bildet nicht die Leere eines anderen Bildes, sondern seine eigene Leere und thematisiert somit seine Bildhaftigkeit, wie es der Roman Heins durch die weiße Leinwand thematisiert<sup>205</sup>. Mittels dieser Bildkategorie ist ein autodeiktisches Zeichen enthalten. Seit der Moderne sind solche Selbstbeschreibungen ein Charakteristikum der Kunst, das in zunehmendem Maße die Bedingungen der Malerei thematisiert und diese in Frage gestellt hat<sup>206</sup>.

Unsere Welt ist eine Welt, die sich nicht bloß von Bildern repräsentieren lässt, sondern wird durchs Bildermachen wirklich konstituiert und ins Leben gerufen. Demensprechend leben wir in einer Welt von Bildern, in der, um Derrida zu paraphrasieren, nichts außerhalb des Bildes ist<sup>207</sup>. Die Frage, die sich beim Metabild stellen lässt, ist nämlich nach der doppelten Struktur von *Innen* und *Außen*, von einer Repräsentation erster und zweiter Ordnung, auf der die gesamte Konzeption des »Meta-« beruht<sup>208</sup>. Die meisten Metabilder zeigen ein Bild im Bild, das eines von vielen dargestellten Objekten ist. Ein Bild im Bild, das sein rahmendes Bild verdoppelt im Sinne des Effekts der *mise en abîme*<sup>209</sup>, kann prinzipiell an der Getrenntheit seiner Ebenen und Grenzen festhalten. Metabilder sind Bilder, die sich zeigen, um sich zu erkennen d.h. sie inszenieren die Selbsterkenntnis der Bilder. Dies entspricht auf bemerkenswerte Art und Weise der Duplizität des literarischen Diskurses.

Pikturale Selbstreferenz ist nicht ein formaler, interner Zug, der gewisse Bilder auszeichnet, sondern ein pragmatischer, funktionaler, der von Gebrauch und Kontext abhängt<sup>210</sup>. Jedes Bild also, das zur Reflexion von Wesen des Bildes dient, ist ein Metabild. Daher ist von einer Performativität der Bilder die Rede.

---

<sup>204</sup> Vgl. Nöth/Seibert, 2009, S. 41.

<sup>205</sup> Siehe später unter 3.4.1.

<sup>206</sup> Vgl. Nöth/Seibert, 2009, S. 43.

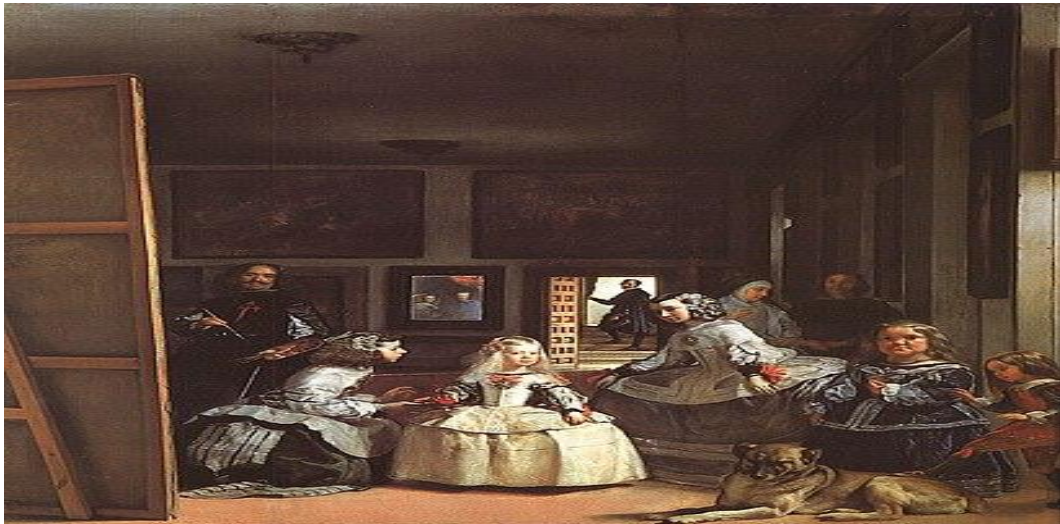
<sup>207</sup> Jacques Derrida, zitiert in: Mitchell, 2008, S. 180.

<sup>208</sup> Vgl. Mitchell, 2008, S. 181.

<sup>209</sup> Ebd., S. 181.

<sup>210</sup> Vgl. Ebd., S. 199.

In diesem Zusammenhang ist für die Analyse der Metabilder exemplarisch *Las Meninas* von dem spanischen Maler Diego Rodríguez Velázquez nennenswert, das als Metabild fungiert, und als kanonisches Meisterwerk der westlichen Malerei und Gegenstand einer umfangreichen kunsthistorischen Literatur gilt.



**Abbildung I: Diego Rodríguez de Silva Velázquez, *Las Meninas*, Sammlung des Prado, Madrid.**

In *Las Meninas*<sup>211</sup> ist die formale Struktur ein enzyklopädisches Labyrinth pikturaler Selbstreferenz, welches das Wechselspiel zwischen Betrachter, Produzenten und Objekt der Darstellung als einen komplexen Zyklus von Austauschvorgängen und Substitutionen aufzeigt<sup>212</sup>. In diesem Gemälde richtet sich die Selbstreflexivität auf eine eigene Art von Malerei sowie auf eine ganze Institution und einen Malerei-Diskurs. Metabilder rufen nicht bloß eine doppelte Sicht, sondern auch eine doppelte Stimme hervor sowie eine zweiseitige Relation zwischen Sprache und visueller Erfahrung. Sie besitzen den Effekt einer Interpellation. Mitchell verweist demzufolge auf die Rolle des Metabildes als Bühne der Interpretation.<sup>213</sup>

Bilder spielen nicht einfach die Rolle von Illustrationen. Das Metabild soll nicht lediglich im Sinne einer Untergattung der schönen Künste verstanden werden, sondern

<sup>211</sup> „Las Meninas“ wird als „Die Hoffräulein“ übersetzt. Es ist ein Gemälde des spanischen Malers Diego Velázquez, das im Jahr 1656 entstanden ist. Siehe: <https://www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/kunst/artikel/diego-velazquez>. Zugriffsdatum: 09.07.2021.

<sup>212</sup> Vgl. Mitchell, 2008, S. 201.

<sup>213</sup> Vgl. Ebd., S. 226.

wird laut Mitchell als fundamentales Potential, das der pikturalen Repräsentation als solcher inhärent ist, begriffen, d.h. es ist der Ort, an dem Bilder sich offenbaren und „wissen“, wo sie über die Überschneidungen von Visualität, Sprache und Ähnlichkeit reflektieren.<sup>214</sup>

Metabilder sind sowohl aus linguistischer, philosophischer als auch aus literarischer Sicht bedeutend. Sie sind besonders wichtig, da sie die Sichtweise eines Künstlers bzw. Malers implizieren, als Mechanismus gelten und somit eine komplexe, mehrdimensionale Botschaft ausdrücken, wie wir es bereits aus den vorigen Beispielen veranschaulicht haben. Diese sollen einer weiteren Untersuchung unterzogen werden, da die Bilder, die die Hauptfigur Paula malt und von denen sie erzählt, zu dieser selbstreflexiven Kategorie gehören.

Wir sollen hier nicht die Verbindung, die zwischen der Bildlichkeit und Weiblichkeit besteht, ausblenden. Mitchell selbst deutet in seiner Bildtheorie auf diese Beziehung hin. Bilder gelten auch als Zeichen für Gender und sexuelle Identität, wie es für die Bilder der Hauptfigur Paula der Fall ist. Davon ausgehend lässt sich im Folgenden über die Narrativität beider Größen fragen.

---

<sup>214</sup> Vgl. Mitchell, 2008, S. 233.

## 2 Zu den narrativ-diskursiven Konstruktionen der Geschlechter in C. Heins *Frau Paula Trousseau*

### 2.1 Erläuterung des Romantitels

Bevor wir uns mit den narrativ-diskursiven Konstruktionen der Geschlechter in C. Heins FPT auseinandersetzen, sollen wir zuerst den Romantitel analysieren, der im Zeichen der hiermit untersuchten Geschlechterkonstruktionen einen wichtigen Bestandteil des Werkes herausbildet.

Die aktuelle Titelforschung kennt mehrere Klassifikationen von Funktionen und Aufgaben der literarischen Titel. In der deutschsprachigen Literaturwissenschaft wird häufig auf zwei romanistische Arbeiten der 80er Jahre zurückgegriffen, nämlich auf Arnold Rothes *Der literarische Titel*<sup>215</sup> und auf Genettes *Paratexte*<sup>216</sup>.

Der Titel stellt häufig die eigentliche Nahtstelle zwischen der empirischen Realität und der Fiktion dar<sup>217</sup>. Laut W. Schönau sei er „*Teil der Wirklichkeit, als erstes Wort zugleich oft schon Teil der fiktiven Werkwelt.*“<sup>218</sup> *Frau Paula Trousseau* als Romantitel gilt in diesem Sinne als Teil der Wirklichkeit, da der Vorname *Paula* auf die Künstlerin Paula Modersohn-Becker onomastisch referiert. Der Name drückt hiermit eine intersubjektive Identität aus<sup>219</sup>.

Dem Titel werden unterschiedliche Funktionen zugewiesen, wie etwa metatextuelle, phatische, poetische, Appell-, Darstellungs- und Ausdrucksfunktionen<sup>220</sup>. Die metatextuelle Funktion bezeichnet die Grundfunktion jedes Titels. Sie ist prinzipiell die Voraussetzung dafür, dass Titel eigenen Status bekämen<sup>221</sup>. Sie wird dadurch realisiert, sodass der Titel als solcher aufgrund eines

---

<sup>215</sup> Arnold Rothe: *Der literarische Titel. Formen, Funktionen, Geschichte*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1986.

<sup>216</sup> Gérard Genette: *Paratexte*, Frankfurt am Main, 2001.

<sup>217</sup> Vgl. Walter Schönau: „In medias res: Zur Aktualisierung des unvermittelten Anfangs moderner Erzähltexte“, in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 2, 1973, S. 56.

<sup>218</sup> Ebd., S. 56.

<sup>219</sup> Vgl. Hilke Elsen: „Die Aufgaben der Namen in literarischen Texten – Science Fiction und Fantasy“, in: Wolfgang Haubrichs (Hg.): *Genealogische Diskurse. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Stuttgart, 2007, S. 152.

<sup>220</sup> Vgl. Regina Bouchehri: *Filmtitel im interkulturellen Transfer*, Berlin, 2008, S. 25.

<sup>221</sup> Vgl. Ebd., S. 25.

bestimmten Kommunikationskontextes oder durch eine typische Titelform<sup>222</sup> erkannt wird.

Im Grunde unterscheiden sich zwei Formen der Darstellungsfunktion. Genette redet in diesem Zusammenhang von *thematischen Titeln*<sup>223</sup>: damit wird gemeint, dass der Titel auf das Textreferens<sup>224</sup> Bezug nimmt. Indes übernimmt der Titel die Funktion des Ko-Textes, was Genette als *rhematischen Titel*<sup>225</sup> bezeichnet.

Bei *thematischen Titeln* wie ‚Frau Paula Trousseau‘ wird auf Personen und ihr Geschlecht sowie auf Gegenstand, Vorgänge, Raum und Zeit der Handlung, Thema und Rahmung Bezug genommen<sup>226</sup>. *Rhematische Titel* hingegen verhalten sich anders, da sie explizite Angaben über die Form des Ko-Textes vermitteln, durch die eine metatextuelle Funktion verbalisiert wird<sup>227</sup>. Bestimmte sprachliche Signale, die der Titel enthält – wenn es um einen Eigennamen geht, verweisen auf das Genre z.B. „Roman“ sowie das Geschlecht, das bei der Rezeption unterschiedliche Fragen hervorruft.

*Frau Paula Trousseau* ist eindeutig ein thematischer Titel, weil er den Gegenstand des Textes benennt. Hier lässt sich trotzdem darüber fragen, was genau dieser Gegenstand darstellt. Durch jenen Titel wird ein fundamentaler Aspekt des Textes direkt angesprochen. Es geht um Paulas Schicksal und Leben bzw. Subjekt.

Harald Weinrich schreibt dem Titel die Funktion der Erinnerung und Speicherung zu. Er geht davon aus, dass der Titel das Zentrum des gesamten Erinnerungsprozesses der Protagonistin und des Erzählers bildet; das geschieht durch Prägnanz sowie Kürze, was Heins Romantitel anbietet. Hier geht es somit um die memoriale Funktion<sup>228</sup> des Titels, die als Subfunktion der phatischen Funktion<sup>229</sup>

---

<sup>222</sup> Vgl. Bouchehri, 2008, S. 25.

<sup>223</sup> Genette, 1989, S. 79f.

<sup>224</sup> Ebd., S. 79f.

<sup>225</sup> Ebd., S. 80.

<sup>226</sup> Vgl. Bouchehri, 2008, S. 27.

<sup>227</sup> Vgl. Ebd., S. 27.

<sup>228</sup> Siehe dazu Harald Weinrich, in: Yvonne Griesel: Die Inszenierung als Translat. Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübertitelung, Frank & Timme, GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur, Berlin, 2007, S. 111f.

fungiert. Auf poetologischer Ebene werden weiterhin poetische bzw. rhetorische Figuren in den Titel eingesetzt wie etwa Metaphorik und Mehrdeutigkeit.

Die Appellfunktion hingegen gilt als fakultative Funktion, die nicht in allen Titeln auftaucht. Zur Appellrealisierung in Titeln werden unterschiedliche lexikalische Mittel verwendet wie Wortspiele, Metonymie sowie abgehandelte Formen von Sprichwörtern oder Zitaten<sup>230</sup>. Zur Verstärkung der Appellfunktion können u.a. orthographische sowie typographische Besonderheiten, aber auch ungewöhnliche Formen der Interpunktion, nämlich Frage- und Ausrufezeichen usw., auftauchen<sup>231</sup>. Sie (Appellfunktion) wird auch durch sprachliche Mittel realisiert, hier nennen wir sprechende Namen, die interpretationssprechende Wirkung auf den Leser haben, wie es für den Titel des untersuchten Romans der Fall ist: „Frau Paula Trousseau“ ist ein nominaler Titel, der aus einem Eigennamen besteht<sup>232</sup>, der durch andere Mittel ergänzt werden kann, was bereits Heins Romantitel veranschaulicht.

Es lässt sich allerdings bemerken, dass Titel, in denen Eigennamen vorkommen, Komplexitäten im literarischen Diskurs hervorrufen. Die folgende Untersuchung beruft sich auf Genettes Konzept, bei dem mindestens vier Titelfunktionen unterschieden werden können: eine Bezeichnungs- oder Identifizierungsfunktion, deskriptive Funktion, konnotative Funktion und Verführungsfunktion<sup>233</sup>.

Was uns in erster Linie bei der Interpretation des Romantitels interessiert, ist seine deskriptive und konnotative Funktion, da sie mit der Semantik des Textes eng verbunden sind. Während die deskriptive Funktion sich auf den Inhalt und die Form des Textes bezieht, hängt die konnotative Funktion damit zusammen, auf welche Art

---

<sup>229</sup> „Die phatische Funktion stellt zwischen dem Autor und dem Leser eine bestimmte emotionale Strömung her, die der Kommunikation förderlich ist. Auf der Titelseite eines Buches wird diese Funktion immer dann besonders verwirklicht, wenn der Titel beim Leser, wie die Psychologen sagen, gewisse „Anmutungserlebnisse“ hervorruft, die das „Klima“ der Rezeption bestimmen“. In: Jochen Mecke und Susanne Heiler (Hg.): Titel – Text – Kontext: Randbezirke des Textes. Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag, Glienicke/ Berlin, Galda und Wilch, Cambridge/Massachusetts, 2000, S. 8.

<sup>230</sup> Vgl. Bouchehri, 2008, S. 35.

<sup>231</sup> Vgl. Ebd., S. 35.

<sup>232</sup> Vgl. Ebd., S. 46.

<sup>233</sup> Vgl. Gérard Genette: *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, S. 87-89.

und Weise der Text „seine Denotation vornimmt“<sup>234</sup>. Genette redet von einem „anderen Typus sekundärer semantischer Effekte“ bei der konnotativen Funktion<sup>235</sup>. An dieser Stelle wird also die deskriptive Funktion als die *primäre* semantische Funktion und die konnotative Funktion als die *sekundäre* semantische Funktion kategorisiert. Die deskriptive Funktion wird deshalb primär dargestellt, weil sie die Beziehung des Titels zum Text charakterisiert. Zudem ist die konnotative Funktion sekundär, weil es um die Beziehung des Textes zum Kontext geht.

Die interpersonelle Identifizierung als Grundfunktion des Namens ist zugleich in literarischen Werken bedeutend, da die Kategorie der Person schlechthin auftaucht. Hier werden wichtige Aspekte eines literarischen Werkes indiziert, wie etwa die soziale Dimension. Mit diesem Romantitel lenkt der Autor die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Vornamen *Paula*, der das Subjekt sowie das weibliche Geschlecht markiert. Gleichwohl suggeriert er, dass Paula im Mittelpunkt des Romans steht, die demnach als Hauptfigur des Romans gilt. Der Nach- und Vorname, die hier genannt werden, sind Signifikante. Mit dem Nachnamen ihres Ehemanns lässt sich erkennen, dass sie nur als Frau bzw. als Ehegattin erkannt war, was einigermaßen impliziert, dass sie ihre Freiheit „relativ“ verliert. Das Wort „Frau“ weist auf ihren sozialen Status als „Gattin“ hin<sup>236</sup>.

Umberto Eco schreibt in *Titel und Sinn* zu den aus Personennamen bestehenden Titeln Folgendes:

Ein Titel ist leider bereits ein Schlüssel zu einem Sinn. Niemand kann sich den Suggestionen entziehen, die von Titeln wie Rot und Schwarz oder Krieg und Frieden ausgehen. Am meisten Respekt vor dem Leser bezeugen Titel, die sich auf den Namen des Helden beschränken [...].<sup>237</sup>

Entsprechend dieser Auffassung, haben Eigennamen nach Umberto Eco keine Bedeutung, sondern nur eine Bezeichnungsfunktion. Mit dieser Auffassung aber

---

<sup>234</sup> Vgl. Genette, 2001, S. 90.

<sup>235</sup> Vgl. Ebd., S. 89.

<sup>236</sup> Hiermit lässt sich über die Wahl des Namens bzw. Wortes „Trousseau“ fragen, das die Idee eines künstlerischen Artefaktes hervorruft.

<sup>237</sup> Umberto Eco: „Titel und Sinn“, in: Ders.: *Nachschrift zum Namen der Rose*. Aus dem Italienischen übersetzt von Burkhard Kroeber, Hanser, München – Wien, 1986, S. 10.

übersieht er das Spezifikum der literarischen Eigennamen, wie es Jurij Tynjanov behauptet:

In einem Kunstwerk gibt es keine nichtssagenden Namen. Dort gibt es keine unbekannt Namen. Alle Namen sagen etwas. Jeder Name, der in einem Werk der Literatur fällt, ist bereits Bezeichnung, die in allen verfügbaren Farben glitzert. Er entfaltet mit maximaler Kraft alle Nuancen, an denen wir im Leben vorbeigehen.<sup>238</sup>

Ausgehend von diesem Zitat, wird von Jurij Tynjanov hingegen betont, dass in einem literarischen Werk kein Name willkürlich vergeben wird und keineswegs ein farblos ist, sondern erfüllt stets eine poetische sowie ästhetische Funktion.

In Abgrenzung zu Ecos These wird im Folgenden der aus einem Eigen- und Nachnamen bestehende Titel ‚Paula Trousseau‘ für einen solchen gehalten, der nicht nur *einen Schlüssel zu einem Sinn*<sup>239</sup>, sondern vielmehr einen ganzen Schlüsselbund zu mehreren Bedeutungsmöglichkeiten und Konnotationen anbietet. Paradoxerweise ist ein kurzer, nur aus dem Vornamen der weiblichen Protagonistin bestehender Titel besonders geeignet, die Polyfunktionalität des literarischen Titels bereits zu demonstrieren. Bei dem Titel *Frau Paula Trousseau* wird unterschiedlich kontextualisiert und somit interpretiert. Es gibt u.a. eine biografische Färbung. Genette führt andere Typen von Titeln, diese sind synekdochische, metonymische und metaphorische Titel<sup>240</sup>. Frau Paula Trousseau erweist sich unseres Erachtens als indirekter bzw. porträtartiger Titel.

Im Anschluss an die konnotative Funktion des Titels ist ‚Frau Paula Trousseau‘ intermedial, indem er als Text auf einen anderen Bezug nimmt. Mit Genettes Theorie der Intertextualität ist auch von Anspielung die Rede. Gleichfalls schreibt Harald Weinrich dem Titel eine intertextuelle Funktion zu, die auf die Titel, in denen Personenamen erscheinen, verweisen. Dies ist:

[...]auffällig, dass gerade sie offensichtlich die Autoren dazu inspirieren, literarische Reihen zu bilden [...], so auch Thomas Manns Doktor Faustus zu Goethes Faust – der seinerseits schon auf ein spätmittelalterliches Faustbuch

---

<sup>238</sup> Jurij Tynjanov: Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur. Aus dem Russischen übersetzt von Alexander Kaempfe, Frankfurt am Main, 1967, S. 34.

<sup>239</sup> Vgl. Eco, 1986, S. 10.

<sup>240</sup> Vgl. Genette, 2001, S. 83-85.

Bezug nimmt. Man könnte solche Zusammenhänge vielleicht als Ausdruck einer ‚intertextuellen Funktion‘ zu beschreiben versuchen.<sup>241</sup>

Von den vorigen Angaben ausgehend wird im vorliegenden Kapitel der intertextuellen Funktion des Titels als ein wichtiger Bestandteil seiner konnotativen Funktion nachgegangen. Im Hinblick auf die konnotative Funktion des Titels gibt es auch andere Unterfunktionen, die in Anknüpfung an die Genette'sche Transtextualität noch die architextuelle Funktion<sup>242</sup> des Romantextes aufweisen.

Christoph Heins Titel *Frau Paula Trousseau* verweist also auf Intertexte. Er ist daher nicht eindeutig. Mit dem Titel würde der Leser vermuten, dass die Protagonistin französischer Herkunft wäre, was sich aber nach der Lektüre des Textes als unkorrekt erweist. Paula ist deutscher Herkunft. Im Bezug auf Intertextualität handelt es sich einerseits um die wohl bedeutendste Literarisierung des Lebens der Hauptfigur Paula, die als Künstlerin in der DDR tätig ist. Christoph Hein inspiriert sich vermutlich – und von der Vornamenähnlichkeit ausgehend – vom Leben der Expressionistin Paula Modersohn-Becker, die und deren Existenz in seinem Text fiktionale Konturen bzw. Akzente annimmt<sup>243</sup>. Der Titel fungiert somit metaphorisch, da er auf das weibliche Geschlecht referiert, was die Geschlechterproblematik und Differenz des Weiblichen impliziert. In dieser Hinsicht ist von einer weiblichen Konstruktion die Rede. Mit dem Nachnamen *Trousseau* lässt sich auch vermuten, dass es sich um Paulas Eheschließung geht.

Obwohl in Christoph Heins Werke weibliche Figuren eine wesentliche Rolle übernehmen, ist es im Gegensatz zu den anderen Werktiteln, die Heins Werke kennzeichnen, das erste Mal, dass ein weiblicher Name auftaucht, was die Kategorie des Geschlechts unmittelbar mit einbezieht. Da er ehemaliger DDR-Autor ist, schreibt er über Frauen und deren Schwierigkeiten in der DDR, wie etwa Claudia, die Hauptfigur der Novelle *Der fremde Freund*, die wiederum als ‚Kunstfigur‘ nämlich als

---

<sup>241</sup> Weinrich, 2007, S. 9f.

<sup>242</sup> Zum Begriff „Architextualität“ siehe: Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt am Main, 1993, S. 13-14.

<sup>243</sup> Dieser kann auch auf die Schwierigkeiten, mit denen Frauen im künstlerischen Bereich konfrontiert sind, die aber auch den Weg der Selbstbestimmung gehen möchten, referieren.

Fotografin, und nicht nur als Ärztin dargestellt ist, wobei sie zugleich Opfer patriarchaler Gesellschaft gilt.

Geschlechterprobleme sowie Emanzipationsdefizite werden in Heins Literatur häufig thematisiert, wie es im hier untersuchten Roman radikalisiert wird. Paula als Künstlerin ist in diesem Roman in eine Identitäts- und Existenzkrise geraten. Frauen werden oft in Männerphantasien klischeehaft dargestellt, Hein hingegen schreibt der Frau einen größeren Handlungsspielraum zu, indem er Bilder von sich emanzipierenden bzw. rebellierenden Frauen in seinem Werk darstellt und entwirft.

## **2.2 Analyse und Funktion des multireferenziellen Textanfangs**

Wie es sich im vorigen Unterkapitel bereits herausgestellt hat, stellt der Paratext einen besonderen Stellenwert in der Konstitution von literarischen Werken dar. Am Anfang von Heins Roman *Frau Paula Trousseau* stoßen wir auf eine Widmung, die kursiv geschrieben ist: „Für Paula T.“<sup>244</sup>

Bei vielen literarischen Texten fungiert die Widmung nicht nur biographisch, sondern kann auch als Teil einer Kommunikationsstrategie mit poetischen Aspekten angesehen werden.<sup>245</sup> Der in der Widmung erwähnte Vorname Paula ist nicht zufällig und ist eher eine chiffrenhafte Appellfunktion an den Leser und gilt demnach als mehrdeutiges Zeichen, das u.a. intertextuell an Christa T. chiffrhafter Buchstabe Wolfs<sup>246</sup> denken lässt. Bei Christa Wolf geht es um Anonymität und historische Breite als Anspielung.

Demzufolge eröffnet diese Widmung unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten. Dies könnte als Widmung an Paula Modersohn-Becker gelesen werden, die aus geschlechterorientierter Perspektive eine intensive Rolle in der Frauenemanzipation spielte, durch die sich auch die Rolle und Funktion der Frau in der Kunst verändert haben.

---

<sup>244</sup>FPT, S. 6.

<sup>245</sup> Vgl. Peter Fröhlicher: *Theorie und Praxis der Analyse französischer Texte: Eine Einführung*, Tübingen, 2004, S. 99.

<sup>246</sup> Christa Wolf: *Nachdenken über Christa T.*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007.

Auf Grund dieser Widmung lässt sich vermuten, dass der Autor diese Person oder ihre Kunstwerke rezipierte. Diese lässt sich u.a. als Erinnerungsprozess verstehen, indem er Paula in der Geschichte Platz eingeräumt. Der Roman fängt mit dem Schluss, eigentlich mit dem Selbstmord der Protagonistin an, wobei die Widmung hier die Funktion eines Erinnerungsanlasses übernimmt. Bei dem gewaltsamen Tod der Hauptfigur lassen sich die Spuren der Frühromantik erkennen, als wäre von einer Art „Neoromantik“ die Rede<sup>247</sup>. Der Identitätsverlust und die Suche nach dem Sinn des Lebens werden hiermit thematisiert<sup>248</sup>. Die Selbsttötung kommt im Roman häufig vor.

*„Das erste Kapitel ist immer die Hauptsache und in dem ersten Kapitel die erste Seite, beinah die erste Zeile. [...] Bei richtigem Aufbau muss in der ersten Seite der Keim des ganzen stecken.“*<sup>249</sup>

Im Anschluss an Fontanes Äußerung geht es weiterhin um die tragende Bedeutung der ersten Seite bzw. des Textanfangs. Als „Romananfang“ oder „-eingang“ wird der erste Sinnabschnitt bezeichnet, der in die Erzählung hineinführt und in dem noch keine Handlung stattfindet.<sup>250</sup> Dem Textanfang kommt besondere Bedeutung zu. Am Anfang wird der Aufbau des Ganzen reflektiert:

Wenn man generell sagen kann, dass jedes Detail eines Kunstwerks die Eigenarten des geschlossenen Ganzen in sich berge [...], so kommt doch dem Anfang noch eine besondere und exemplarische Bedeutung zu: er enthält *in nuce* nicht allein die Eigenheiten des ganzen Romans, sondern auch die charakteristischen Züge seines Autors und schließlich der Zeit, der Roman und Romananfang angehören.<sup>251</sup>

Der Textanfang gilt als programmatischer Ort, der uns nicht nur den Inhalt des Textes beleuchtet, sondern das ganze literarische Programm seines Autors „verrät“. Dieser Vorort erklärt die verschiedenen Motive und die Struktur des Textes. Der Grund zur Berücksichtigung des Textanfangs liegt darin, dass eine Erzählung in ihrem

---

<sup>247</sup> Paulas Selbstmord evoziert die Frühromantik wie etwa das bekannte Selbstmordmotiv bei Karoline von Gräfin Rodde.

<sup>248</sup> d.h. das Genie-Zeit-Motiv ist als Voraussetzung des Künstler-Daseins.

<sup>249</sup> Theodor Fontane, zitiert in: Gotthard Erler (Hg.): Fontanes Briefe in zwei Bänden, Aufbau Verlag, Berlin, 1968, S. 27.

<sup>250</sup> Peter Erlebach: Theorie und Praxis des Romaneingangs. Untersuchungen zur Poetik des Englischen Romans. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1990, S. 40.

<sup>251</sup> Norbert Miller: Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an den Romananfängen des 18. Jahrhunderts, München 1968, S. 9.

Beginn überschaubar ist als im Fortgang, weil ihre diversen Stränge noch nicht ineinander verschlungen sind, sondern je für sich in *statu nascendi* darstellen und sich als solche ansehen lassen<sup>252</sup>. Nach Stanzels Auffassung wird mit dem Textanfang die den gesamten Text formierende epische Situation etabliert:

Der Vermittlungsmodus einer Geschichte muss am Erzählanfang am stärksten in Erscheinung treten, denn schon mit dem ersten Wort der Erzählung beginnt der Vorgang, durch den die Vorstellung des Lesers auf den jeweiligen Modus des Erzählens eingestellt wird.<sup>253</sup>

Da der Textanfang die Erzählsituation erstmals und durchgängig „fixiert“, handelt es sich um die Perspektivierung des gesamten fiktionalen Geschehens. Demgegenüber macht er auch die Grundvoraussetzungen des Geschehens und der erzählten Geschichte namhaft.<sup>254</sup>

Laut Georg Bossong wird dem Textanfang eine besondere Funktionalität zugesprochen: Bei ihm lässt sich eine kommunikative Funktion erkennen. Der Leser erhält am Texteingang die ersten unmittelbaren Informationen über die sich aufschließende neue Welt:

Zu Beginn einer narrativen Sequenz geht es zunächst darum, den Informationsvorsprung des Senders gegenüber dem Empfänger dahingehend abzubauen, dass ein sinnvolles Reden über bestimmte Personen und ihre Handlungen ermöglicht wird. Dies gilt bei der indirekten Kommunikation zwischen Autor und Leser übrigens ebenso wie bei der mündlichen Erzählung, bei der Sender und Empfänger physisch in Kontakt stehen. In beiden Fällen ist die relevante Information nicht durch den situationellen Kontext des Kommunikationsaktes vorgegeben, sie muss vielmehr sprachlich vermittelt werden.<sup>255</sup>

Am Textanfang findet die erzählte Situation statt. Hier erfährt der Leser unmittelbar über Raum, Zeit, und Figuren. Es geht aber nicht bloß um die Erfahrung des situationellen Rahmens der Ereignisse, sondern vielmehr um deren Perspektivierung. In Heins Roman stützen wir uns auf die Kapitelangabe *1. Buch*.

---

<sup>252</sup> Vgl. hierzu Heidi Aschenberg: Kontexte in Texten: Umfeldtheorie und literarischer Situationsaufbau, Tübingen, 1999, S. 201.

<sup>253</sup> Franz Karl Stanzel: Theorie des Erzählens, 8. Auflage, Vandenhoeck & Ruprecht, GmbH & Co. KG, Göttingen, 2008, S. 207.

<sup>254</sup> Vgl. Aschenberg, 1999, S. 202.

<sup>255</sup> Georg Bossong: „Zur Linguistik des Textanfangs in der französischen Literatur“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 94, 1984, S. 1-16.

Dieser Teil fängt folgendermaßen an: „*Drei Wochen zuvor hatte sich Paula bei ihm gemeldet, so erschien es ihm jedenfalls.*“<sup>256</sup>

Im vorliegenden Erzähleingang tritt eine Kombination von Plusquamperfekt und Präteritum auf. Durch das *Plusquamperfekt* wird deutlich, dass die Kenntnis der Vorgeschichte zum Verständnis der erzählten Handlung notwendig oder wünschenswert ist.<sup>257</sup>

Im Textanfang wird Paula indirekt aufgegriffen, indem der Autor mittels eines dramatischen Modus auf deren Selbstmord eingeht. Der Anfang eines Textes stellt einen radikalen Einschnitt dar. Mit dem Textanfang geschieht das Durchbrechen des Schweigens, das vor der in ihm enthaltenen Wirklichkeit steht. Er lässt die Umrisse einer Welt entstehen, wo vorher nur Leere war, und überführt hiermit in ein – imaginäres – Dasein. Mit diesem Akt tritt der Anfang in die Realität des Lesers ein. Der Textanfang führt auch die Erzählperspektive und Erzählweise ein<sup>258</sup>.

Christoph Bode redet in seiner Romantheorie über *fingierte*<sup>259</sup> *Anfänge*<sup>260</sup>, d.h. Romane und Erzählungen fungieren so, als ob sie mit dem Anfang anfangen, sie fingieren einen<sup>261</sup>. Dieser fingierte Anfang wird somit als erster Schnitt, als erste Entscheidung. Diese Entscheidung ist stets hinterfragbar<sup>262</sup>. Aristoteles definierte den bereits als „*Anfang [...], was selbst nicht notwendig auf ein anderes folgt, aus dem aber ein anderes natürlicherweise wird oder entsteht.*“<sup>263</sup>

Mit der Analyse des Textanfangs lassen sich Romananfänge in drei Kategorien einteilen: den *Ab ovo-Eingang* und den *medias in res-Eingang*<sup>264</sup>, die laut Constance Krings in Anlehnung an Horaz in *Ars Poetica* vorkommen, sowie einen *metatextuellen*

---

<sup>256</sup> FPT, S. 7.

<sup>257</sup> Vgl. Annette Retsch: Paratext und Textanfang, Würzburg, 2000, S. 41.

<sup>258</sup> Vgl. Erlebach, 1990, S. 50.

<sup>259</sup> Hier lässt sich Käte Hamburger erwähnen. Siehe dazu: Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, 3. Auflage, Stuttgart, 1977.

<sup>260</sup> Christoph Bode: Der Roman. Eine Einführung, 2., erweiterte Auflage, Tübingen und Basel, 2011, S. 1.

<sup>261</sup> Vgl. Ebd., S. 1.

<sup>262</sup> Vgl. Ebd., S. 1.

<sup>263</sup> Aristoteles: „Poetik“, zitiert nach: Bode, 2011, S.2.

<sup>264</sup> Die Begriffe „ab ovo“ und „in medias res“ beziehen sich auf die Fortsetzung nach dem Proömium und stellen mitnichten zwei verschiedene Möglichkeiten dar, eine Erzählung zu beginnen.

*Anfang*<sup>265</sup> signalisieren. Es ist von der Unterscheidung von Texten, die *ab ovo* d.h. am Ursprung anfangen, und die anderen, die *in medias res* d.h. mitten im bereits entwickelten Geschehen ansetzen, die Rede.

Im ersten Fall kommen Ort, Zeit und Personen zustande. Der *ab ovo*-Eingang kann situations- oder charakterbezogen vorliegen. Er wird stets als Erzählerbericht gestaltet. Die Handlung beim *medias in res*-Eingang hingegen ist bereits im Gange<sup>266</sup> und der Beginn findet unvermittelt statt.<sup>267</sup> FPT entspricht hiermit dem *medias in res*-Eingang.

In dieser Hinsicht haben wir hiermit „epische“ und „unvermittelte“<sup>268</sup> Anfänge. Heins Romananfang erweist sich auf diese Weise abrupt und unvermittelt, da wir auf einen Bruch stoßen. Beim metatextuellen Anfang kommt der Erzähler zu Wort und begründet entweder seine Erzählung, was mit dem antiken Proömium vergleichbar ist, oder er äußert eine allgemeingültige Aussage über Sachverhalte, die der Roman behandelt. FPT beginnt, wie bereits angedeutet, unvermittelt mit einem Temporaladverb:

Drei Wochen zuvor hatte sich Paula bei ihm gemeldet, so erschien es ihm jedenfalls. Er war derart merkwürdig und unerklärlich auf ihren Namen gestoßen, dass er den ganzen Tag immer wieder an sie denken musste und schließlich mit einem befreundeten Computerspezialisten telefonierte, um von ihm eine Erklärung für das Geschehene zu bekommen.<sup>269</sup>

Die Ähnlichkeit zur Kriminalgeschichte als Nebenhandlung ist hier auffällig, da der Roman wie ein Kriminalroman anfängt; Der Selbstmord der Hauptfigur steht im Mittelpunkt der Handlung. Die Geschichte bietet dem Leser spannende Unterhaltung und fordert den Leser zum Nachdenken auf. Paulas Tod wirkt wie in einem Kriminalroman rätselhaft. Motive der Tat werden nicht genannt. Die Frage nach dem Täter und Opfer lässt sich u.a. stellen.

---

<sup>265</sup> Constance Krings: „Analyse von Erzählanfang und -schluss“, in: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse: Kategorien, Modelle, Probleme*. WVT, Trier, 2004, S. 164f. Krings bezeichnet den metatextuellen Eingang mit „Vorwort“ und fügt als vierte Kategorie den „Beginn in ultimas res“ hinzu, der allerdings bei einem Überblick über eine größere Zahl deutschsprachiger Romane nicht auftritt und daher nicht berücksichtigt wird.

<sup>266</sup> Retsch, 2000, S.139.

<sup>267</sup> Krings, 2004, S.166.

<sup>268</sup> Schönau, 1973, S. 50.

<sup>269</sup> FPT, S. 7.

Der Erzähler des Textanfangs versetzt den Leser in eine Situation, die schon im Verlauf ist und verwendet somit das *medias in res*-Verfahren. Der erste Satz fordert zum Weiterlesen auf, da weder Kenntnisse über die genannte Figur Paula angegeben sind, noch ist der Sinn dieses Satzes verständlich, was für Kriminalliteratur typisch ist. Anaphorika werden auch an diesem Anfang verwendet. Außerdem erfährt der Leser nicht über dessen, was das Personalpronomen *Er* referiert, was das Leserverständnis herausfordert:

Es war eine Liste von mehreren hundert Namen, da er nie eine Adresse löschte, auch wenn es seit Jahren keinen Kontakt mehr gab und die Angaben möglicherweise überholt waren. Als er die Namen durchrollen ließ, stutzte er. Der Name Paula Trousseau war zweimal vorhanden.<sup>270</sup>

An dieser Stelle tritt der auktoriale Erzähler hervor. Der Text wird nicht chronologisch erzählt, sondern ist anachronistisch. Hier geht es eher um das Textende als um den Textanfang, da der Erzähler uns im ersten Kapitel Paulas Selbstmord ankündigt. In diesem Sinne ist von einer zyklischen Erzählweise die Rede. Informationen über ihre Herkunft sowie ihren sozialen Status sind uns in diesem Textanfang noch nicht bekannt.

Im Verlauf des ersten Kapitels erfahren wir, dass das *Er* auf Sebastian Gliese referiert, der zuvor mit Paula befreundet war. Es wird hauptsächlich im Präteritum sowie im Plusquamperfekt erzählt. Sebastian Gliese spielt eine besondere Rolle in diesem Kapitel, weil er die einzige Person war, mit der die Gendarmerie von Vendome Kontakt nehmen konnte. Ein halbes Jahr nach dem Anruf der Gendarmerie, erfährt er von Michael Trousseau, Paulas Sohn sowie von Paula Trousseaus Tod. Das thematisiert auch Paulas Gleichgültigkeit, Zurücktreten und ihre Isolierung von der Gesellschaft: „*Und er telefonierte mit zwei ihrer Kollegen, die er vor Jahren bei ihr kennengelernt hatte, aber keiner von ihnen konnte genauere Auskünfte geben.*“<sup>271</sup> Weiterhin kommt Folgendes: „*Paula musste sich vor vier Jahren von allen Freunden*

---

<sup>270</sup> FPT, S. 7.

<sup>271</sup> Ebd., S. 10.

*ohne Lebewohl verabschiedet haben.*<sup>272</sup> Als Paula von der Polizei aufgefunden worden war, war sie zu diesem Zeitpunkt bereits vier Wochen tot.<sup>273</sup>

Durch jene *In medias res-Technik* will der Autor den Leser auf Paulas Schicksal bzw. von ihrem Künstler-Dasein und deren Mord aufmerksam machen, indem eine Frau in einer patriarchal-elitären und akademischen Kunstwelt nicht als Künstlerin richtig anerkannt wurde, wie es in der DDR der Fall war. Hier geht es bereits um die Denunziation eines patriarchalen sowie eines archaischen Sozialsystems. Das Schicksal der Protagonistin führt in brisante Selbstgewalt hin:

Dieser Nebenarm sei ein fast stehendes Gewässer, kaum tiefer als einen Meter, es sei unzweifelhaft festgestellt worden, dass seine Mutter keinem Gewaltverbrechen zum Opfer gefallen sei, sondern Selbstmord verübt habe. Sie war in dem Wasser nicht ertrunken, vielmehr habe sie sich mit einem Mix unterschiedlichster Tabletten vergiftet.<sup>274</sup>

Im Zusammenhang mit dem Tod und Gewalt lässt sich hier Jacques Derrida erwähnen: *„Das Leben eines Menschen, so einzig wie sein Tod, wird immer mehr als ein Paradigma sein und immer etwas anderes als ein Symbol. Und es ist dieses selbst, was ein Eigenname immer nennen sollte.*<sup>275</sup>

Am Anfang des ersten Kapitels erfährt der Leser u.a., dass Paula Künstlerin ist. Ihre Arbeit wurde aber nicht ernst genommen bzw. verkannt. Im Folgenden sind Pronomenwechsel und Annäherung des Lesers vorhanden: *„Ich habe ihr gesagt, Mensch, Mädels, so wie du ausschaust, da musst du doch deine Zeit nicht mit Malen verplempern. Such dir einen Kerl, der Moos hat, und genieße das Leben.*<sup>276</sup>

An einer anderen Textstelle kommt die Geringschätzung von Paulas Kunst als künstlerisches Pathos und Bilder wiederum in der Du-Form zustande: *„Du zerquälst dich doch nur auf der Leinwand. Das ist Tristesse mit Trauerrand, was du da pinselst. Wer soll das kaufen? Oder hast du einen Großauftrag vom Beerdigungsinstitut?*<sup>277</sup> In

---

<sup>272</sup> FPT, S. 10.

<sup>273</sup> Vgl. Ebd., S. 12.

<sup>274</sup> Ebd., S. 12.

<sup>275</sup> Jacques Derrida: Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale, 4. Auflage, Frankfurt am Main, 2014, S. 7.

<sup>276</sup> FPT, S. 10. Die Hervorhebungen hier und im Folgenden von mir.

<sup>277</sup> Ebd., S. 10.

einem Brief, den Paula vor ihrem Tod geschrieben hat, steht der folgende Satz: *„Ich wünschte, ich wäre nur irgendein Mädchen gewesen, nicht hübsch, nicht begabt und vor allem ohne Träume.“*<sup>278</sup>

Weiterhin geht es um die Rekonstruktion des Mordes aus Michael Trousseaus Perspektive, indem wir auch mit einer Multiperspektivität zu tun haben: die Pronomina sind vermischt, einmal ist eine *Er-Perspektive*, eine *Es-Perspektive* und andersmal eine *Ich-Perspektive* vorhanden.<sup>279</sup> Die Letzte gilt in den folgenden Kapiteln des gesamten Romans als vorherrschend. An diesem Textanfang wird deutlich, welche Rolle Paula in der Handlung einnimmt.

Chronologisch gesehen, indiziert das erste Kapitel das Ende von Paulas Geschichte, da wir im letzten Kapitel, nämlich im achtzehnten Kapitel des fünften Buches des ganzen Romans, erfahren, dass Paula eine Reise nach Frankreich, genauer nach Vendome, vorhat: *„Nun, einen Monat später, will ich tatsächlich nach Frankreich fahren, aber nicht nach Dijon und auch nicht zu Jorge, der inzwischen in Paris lebt. [...] Meinen Koffer werde ich in Orleans oder in Vendome unterstellen[...].“*<sup>280</sup>

Sie will auch von Verwandten Abstand nehmen: *„Ich möchte in ein fremdes, in ein fernes, in ein anderes Land, ich will mich nicht mit Freuden treffen.“*<sup>281</sup> Vendome fungiert sowohl im Textanfang als auch im Textschluss als symbolischer Ort für den Mord der Hauptfigur. Paula wusste, was sie machte, ihre Freundin Katharina vermutete in der folgenden Passage auch, dass etwas nicht Ordnung war bei ihrer Freundin: *„»Muss ich mir Sorgen machen?«, fragt sie beim Abschied. [...] »Was ist jetzt los? Die Stunde der Wahrheit?«*<sup>282</sup>.

---

<sup>278</sup> FPT, S. 13.

<sup>279</sup> Siehe 2.3.

<sup>280</sup> FPT, S. 536.

<sup>281</sup> Ebd., S. 536.

<sup>282</sup> Ebd., S. 536.

### 2.3 Die Erzählperspektive und Ambivalenz des Ichs

Wo eine Geschichte erzählt wird, begegnen wir einem Mittler, wird die Stimme des Erzählers somit hörbar<sup>283</sup>. In dieser Hinsicht wird die Frage „wer erzählt?“ gestellt. Die Stimme des Erzählers, die Genette auf die Aktiv- und Passivform des Verbs bezieht, wirkt angeblich abstrakt, neutral und geschlechtslos. Dennoch ist Sprechen oder die Stimme niemals neutral, Luce Irigaray meint dazu: *Parler n'est jamais neutre*<sup>284</sup>. Bemerkenswert ist hier die Stimme als Trägerin weiblicher Subjektivität, welche im männlichen Diskurs zum Schweigen verurteilt wurde. Der Begriff der ‚Stimme‘ taucht auch in Mieke Bals *Narratology* als *narrative voice*<sup>285</sup> signifikant auf. Ihrer Auffassung nach konstituieren (Erzähl-)Stimmen Textsubjekte und demnach Subjektpositionen, die geschlechtlich sein können. An dieser Stelle wird der metaphorische Status der Stimme getrennt<sup>286</sup>.

Die gender-orientierte Erzählforschung geht davon aus, dass die erzählerische Vermittlung ein historisch relevanter Indikator weiblicher und männlicher Wirklichkeitserfahrung ist. Die Berücksichtigung des Geschlechts ist bei der Modellbildung gefordert und der Wirklichkeitsbezug von Literatur darf nicht ausgeblendet werden<sup>287</sup>.

Aus kulturwissenschaftlicher Sicht der Geschlechterforschung sind Erzähltechniken nicht bloß erzähltechnische oder strukturelle Merkmale von Texten, sondern hochgradig semantisierte narrative Modi, die aktiv an der Konstruktion von Geschlechtsidentitäten und Geschlechterrollen beteiligt sind<sup>288</sup>.

---

<sup>283</sup> Vgl. Stanzel, 2008, S. 15.

<sup>284</sup> Nach Luce Irigaray, in: Angela Walz: *Erzählstimmen verstehen. Narrative Subjektivität im Spannungsfeld, von Trans/Differenz am Beispiel zeitgenössischer britischer Schriftstellerinnen*, Verlag Münster, 2005, S. 10.

<sup>285</sup> Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press, Toronto, 1985, S. 65.

<sup>286</sup> Vgl. Sigrid Nieberle und Elisabeth Strowick: *Narration und Geschlecht. Texte-Medien-Episteme*, Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln, 2006, S. 144.

<sup>287</sup> Vgl. Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart, 2004, S. 10.

<sup>288</sup> Vgl. Ebd., S. 11.

Spivak deutet beispielsweise auf die unreflektierte Situation der Frau hin, was die als subaltern bezeichnet wird, die keine Stimme besäße. Sie könne vermeintlich nicht sprechen: *„Wenn der Subalterne im Kontext der kolonialen Produktion keine Geschichte hat und nicht sprechen kann, dann steht die Subalterne als Frau noch deutlich mehr im Schatten.“*<sup>289</sup>

In Betracht der weiblichen Stimme im männlichen Diskurs spricht Spivak weiterhin von räumlicher Bedingtheit: *„There is no space from which the sexed subaltern subject can speak. [...] The subaltern as female cannot be heard or read.“*<sup>290</sup>

Heins Roman ist an sich polyphon und dialogisch geprägt. Darin stoßen wir auf eine Multiperspektivität, die wir bereits im vorigen Teil eingeleitet haben. Dennoch lässt sich jene Polyphonie des Ichs in diesem Text akut wahrnehmen. Wir haben hiermit mit einem Ich-Erzähler, genauer gesagt, mit einer Ich-Erzählerin zu tun. Die Geschichte wird von einer weiblichen Stimme erzählt, nämlich von Paulas Stimme. Dies kann auch metanarrativ erfolgen. Es geht um die Abgrenzung des weiblichen Ichs von Männerstimmen. Der Schatten ist hier, der einer Kindheit und die Vaterstimme gilt als bedrohliche Stimme: *„Ich schrak zusammen. Vaters Stimme hatte diesen klirrenden, bedrohlichen Klang, der mich zu Eis erstarren ließ, jenen Ton, der als Schatten über meiner ganzen Kindheit lag [...]“*<sup>291</sup>

Die Ich-Erzählsituation scheint die „natürlichste“ der drei Grundsituationen<sup>292</sup>, denn, was könnte es Einfacheres geben, als seine eigene Geschichte erzählen? Diese erlaubt die Identifizierung mit einer bestimmten Figur, indem der Leser in die fiktionale Welt Stellung einnimmt, von der aus der Ich-Erzähler die Geschichte erlebt und erzählt<sup>293</sup>.

---

<sup>289</sup> Gayatri Chakravorty Spivak: „Can the subaltern speak?“, in: Patrick Williams und Laura Chrisman (Hg.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York, 1994, S. 83.

<sup>290</sup> Gayatri Chakravorty Spivak: „Can the subaltern speak?“, in: Cary Nelson und Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke, 1988, S. 271-313, hier S. 297. Auf Deutsch: *„Es gibt keinen Raum, aus welchem das geschlechtliche subalterne Subjekt sprechen kann. Die Subalterne als Frau kann nicht gehört oder gelesen werden.“* Von mir übersetzt.

<sup>291</sup> FPT, S. 20.

<sup>292</sup> Vgl. Bode, 2011, S. 152.

<sup>293</sup> Vgl. Ebd., S. 152f.

Unsere Analyse der Fragen *wer spricht* und *wer schweigt?*<sup>294</sup> sowie *welches Geschlecht hat eine Erzählinstanz?* sind wesentlich, weil sie zu Folge haben, dass Literatur nicht nur sozio-kulturelle Repräsentationen von *Weiblichkeit* und *Männlichkeit* reflektiert, sondern auch über diese Repräsentationen an der Konstruktion von Gender narratologisch beteiligt ist<sup>295</sup>. Da es um Geschlechterkonstruktionen geht, lassen sich diese im Kontext der Gender Studies situieren. Erzählinstanzen sind keine Neutra, sondern sind geschlechtlich markiert<sup>296</sup>.

Auf der Ebene der Handlung werden nicht geschlechtslose Charaktere dargestellt, sondern eine geschlechterbedingte Figurenkonstellation. In FPT erscheinen weibliche sowie männliche Figuren, die unterschiedliche Rollen übernehmen. Erzählt wird auch dieser Text von einem ambivalenten Ich. Hier erkennen wir die Ich-Ambivalenz:

»[...] So einen hätte ich mir als Sohn gewünscht, einen handfesten Kerl. [...] Außerdem wird dich die Kunsthochschule in Berlin gar nicht aufnehmen. Die lachen sich tot, wenn sie deine Zeichnungen sehen. Komm endlich zur Vernunft, Paula. Ich meine es nur gut mit dir.«<sup>297</sup>

Die Konstruktion von Weiblichkeit und Männlichkeit auf narrativer Ebene wird als Manifestation und Realisierungsform von asymmetrischen, hierarchischen Geschlechterverhältnissen, nämlich als Ausdruck eines Machtverhältnisses untersucht<sup>298</sup>.

Verschiedenartig und unterschiedlichen Grades kann die geschlechtliche Markierung von Erzähler oder Figur vorgenommen werden<sup>299</sup>. Susan Lanser geht von der Unterscheidung von Sex und Gender aus. Hiermit unterscheidet sie narratologisch die formale Identifikation eines Erzählers oder einer Figur als weiblich oder männlich. Diese Identifikation geschieht mit expliziten Erläuterungen oder durch entsprechende weibliche und männliche Pronomen als „sex“ von dem durch konventionelle kulturelle

---

<sup>294</sup> Johanna Bundschuh-van Duikeren: *Geschlecht und Postmoderne. Zur Auslotung eines komplexen Verhältnisses am Beispiel des niederländischsprachigen Romans*, Göttingen, 2014, S. 71.

<sup>295</sup> Vgl. Bode, 2011, S. 279.

<sup>296</sup> Vgl. Bundschuh-van Duikeren, 2014, S. 71.

<sup>297</sup> FPT, S. 23.

<sup>298</sup> Vgl. Bode, 2011, S. 279.

<sup>299</sup> Vgl. Bundschuh-van Duikeren, 2014, S. 72.

Codierung wie Eigennamen<sup>300</sup>. Im Folgenden ist die Symbolik des Fensters erkennbar: „»Wir reden mit dir, Paula. Würdest du bitte aufhören, aus dem Fenster zu starren. Schließlich geht es um deine Zukunft.«<sup>301</sup>

Im Gegensatz zu den heterodiegetischen Erzählinstanzen in der Literatur, die häufig nicht markiert vorkommen, ist das Vermeiden der geschlechtlichen Markierung eines Ich-Erzählers selten vorhanden<sup>302</sup>:

That the sex of heterodiegetic-extradiegetic narrators is normally unmarked, while the sex of both homodiegetic and intradiegetic narrators is normatively marked. This distinction follows quite simply from the fact that both homodiegetic and intradiegetic narrators are normally also narrated characters, if not in their own narratives then in the narratives that beget them.<sup>303</sup>

Die Kategorie des Erzählgeschlechts in FPT ist determinant, denn Gender – wie wir schon im ersten Kapitel gesehen haben – ist eine Konstruktion. In diesem Fall ist von der narrativen Konstruktion von Gender die Rede. Der Ich-Erzähler in Heins Roman ist weiblichen Geschlechts, was allerdings unterschiedliche Fragen hinsichtlich der Kategorie der Person und des Subjekts der Enonciation hervorruft. Da er aber zugleich polyphon ist, handelt es sich um eine Ambivalenz zwischen einem männlichen Autor und seiner „weiblichen“ Protagonistin. Es handelt sich um eine Asymmetrie, und davon ausgehend ist es von einem intersubjektiven Stimmenspiel die Rede. Allerdings scheinen beide Ichs intermedial ineinander zu verschmelzen: „In Kietz hatte ich angefangen zu schreiben. Es waren keine Geschichten, vielmehr Impressionen, die ich nicht mit dem Pinsel festhalten wollte, sondern mit den für mich ungewohnten Worten.“<sup>304</sup> Im Hinblick auf diese Ambivalenz des Ichs lässt sich ein wichtiges weiteres Konzept erwähnen, nämlich die *cross-gendered narratives*<sup>305</sup>.

---

<sup>300</sup> Susan S. Lanser, in: Bundschuh-van Duikeren, 2014, S. 72.

<sup>301</sup> FPT, S. 20.

<sup>302</sup> Vgl. Bundschuh-van Duikeren, 2014, S.72.

<sup>303</sup> Susan S. Lanser : „Sexing Narratology: Towards a Gendered Poetics of Narrative Voice“, in: Walter Grünzweig und Andreas Solbach (Hg.): *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context*, Tübingen, 1999, S. 167-183. Hier auf S. 173.

<sup>304</sup> FPT, S. 505.

<sup>305</sup> „Cross-gendered narratives are texts that are authored by individuals of one sex and told in the first-person as if by a person of the other sex“. Nita Schechet: *Narrative Fissures. Reading and Rhetoric*, Fairleigh Dickinson University Press, 2005, S. 31.

Seit dem sogenannten Narrative Turn besteht ein wechselseitiger Zusammenhang zwischen Erzählen<sup>306</sup> und Identität: „*Narrative plays a central, structuring role in the formation and maintenance of our sense of identity.*“<sup>307</sup> Das Narrative<sup>308</sup> ist nach Paul John Eakin zentral und konstitutiv für die Identitätsbildung, er entwirft hierfür das Konzept der *Making Selves*<sup>309</sup>. Hingegen ist dem wechselseitigen Zusammenhang zwischen Erzählen und der Konstruktion von Geschlechtsidentitäten erst in jüngster Zeit Beachtung geschenkt worden. Ein enger Zusammenhang besteht zwischen dem Erzählen von Geschichten und Geschlechterkonstruktionen, weil Erzählungen nicht nur Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit darstellen und inszenieren, sondern bringen die auch aktiv hervor<sup>310</sup>. Die Funktion von Erzählungen besteht demzufolge nicht nur im „making selves“, sondern auch im „making gendered selves“<sup>311</sup>. Susan Lanser weist im selben Zusammenhang auf die Wechselwirkung von sozialer Identität und narrativer Form auf: „*That female voice [...] is a site of ideological tension made visible in textual practices.*“<sup>312</sup> In diesem Sinne verweist Paulas Stimme auf ideologische Spannungen, die somit Machtverhältnisse sichtbar machen.

Lansers Auffassung weiterhin sind narrative Formen nicht als Produkt gesellschaftlicher Ideologien zu betrachten, sondern eher als Verkörperungen sozialer, ökonomischer und literarischer Bedingungen<sup>313</sup>. Ihr Interesse wird auf die Formen der Stimme, „Forms of voice“<sup>314</sup> eigentlich gelenkt. Sie untersucht auf diese Weise den

---

<sup>306</sup> Diese sind identitätsstiftende Zeichen.

<sup>307</sup> Paul John Eakin: *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, Ithaca, London, 1999, S. 123.

<sup>308</sup> „*Erzählen wird als eine Form des doing gender verstanden, das medienübergreifend in verschiedenen Diskursen und Epistemen wirksam ist. Literatur, Film und Fernsehen, aber auch wissenschaftliche Disziplinen, sofern sie sich auf zeitliche und räumliche Strukturen sowie Handlungsabläufe beziehen, sind Schauplätze des Narrativen. Mit einem kulturwissenschaftlich erweiterten Begriff des Narrativen lassen sich diese Schauplätze als Verhandlungsorte von Identität begreifen, welche immer auch geschlechtlich bestimmt ist. [...] Erzählendes und erzähltes Geschlecht stehen in einem Verhältnis wechselseitiger Bedingtheit, welches sich mit dem englischen Ausdruck „narrating gender“ umschreiben lässt.*“ In: Nieberle/Strowick, 2006, S. 7f.

<sup>309</sup> Paul John Eakin: *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, Ithaca, London, 1999, S. 123.

<sup>310</sup> Vgl. V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 1.

<sup>311</sup> Vgl. Nieberle/Strowick, 2006, S. 25.

<sup>312</sup> Susan Sniader Lanser: *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, 1992, S. 6.

<sup>313</sup> Vgl. V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 17.

<sup>314</sup> Lanser, 1992, S. 15.

Status der weiblichen Stimme in der patriarchalen Gesellschaft, was für die Untersuchung von Paulas Stimme bedeutend ist.

Laut Vera und Ansgar Nünning wird das Narrative als eine gattungs- und medienübergreifende kulturelle Praxis begriffen, die von weitreichender Bedeutung für die Geschlechtskonstruktionen und Geschlechterverhältnisse ist<sup>315</sup>. Wie bereits im vorigen Teil angedeutet, werden Vorstellungen von ‚Geschlecht‘ in Erzählungen nicht nur reflektiert oder inszeniert, sondern auch hervorgebracht. Aus dieser Sicht erscheint Erzählen somit als einer der performativen Akte, die Identitäten und Geschlechterkonstruktionen überhaupt erst erzeugen und kulturell stabilisieren<sup>316</sup>.

Darauf aufbauend werden in Heins Roman die Geschlechtsidentität und -konstruktion narrativ bzw. erzählerisch hervorgebracht. Die weibliche Stimme Paulas erzählt ihre Geschichte, ihr Schicksal sowie ihr Trauma mitten einer patriarchalen Gesellschaft in der DDR, wo freie Kunst ihr verboten war. Wegen ihres Geschlechtes als Frau, wird sie in der künstlerischen Welt nicht aufgenommen und erkannt. Dennoch hält sie ihre erfolgreiche Prüfungsaufnahme für einen Sieg gegen jegliche Diskriminierung: *„Ich war zur Kunsthochschule gefahren, obwohl alle dagegen waren, ich hatte die Prüfung bestanden, ich hatte mich von keiner Drohung einschüchtern lassen, und selbst die Ankündigung, dass die Heirat ins Wasser fallen werde [...]“*<sup>317</sup>

In einem Gespräch mit ihrem Lehrer in der Kunsthochschule, der nichts von Künstlerinnen erwartet, wird die Diskriminierung Paulas angesichts ihres Frauseins bzw. ihres weiblichen Geschlechts herauskristallisiert. Das Narrative der eigenen weiblichen Affirmation erfolgt hier im Wir-Modus (in dialogischer Anrede) sowie durch den Imperativ: *„Ich war ganz ruhig und bemühte mich, ihn ironisch anzulächeln: »Warten wir es ab, Herr Professor. Warten wir ab, ob ich es nicht doch schaffe, obwohl ich nur eine Frau bin.«* <sup>318</sup>

---

<sup>315</sup> Vgl. V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 22.

<sup>316</sup> Vgl. Ebd., S. 22.

<sup>317</sup> FPT, S. 59.

<sup>318</sup> Ebd., S. 137.

In der männlich-patriarchalen Literaturtradition werden die meisten weiblichen Figuren, die im Roman vorkommen, instrumentalisiert und als Objekte dargestellt sind, und keine Stimme besitzen. In dieser Hinsicht und in Anlehnung an Spivak kommen sie keineswegs zu Wort. In Heins Roman hingegen wird aufgezeigt, dass durch die Erzählform vermehrt weiblichen Stimmen Raum zugestanden wird. Paula kommt zu Wort und erhält die Gelegenheit, ihre Geschichte aus ihrer ganz persönlichen Perspektive zu erzählen.

Die Bevorzugung der weiblichen Figurenperspektive gegenüber einer männlichen Erzählperspektive im Roman impliziert daher Strategien der Enthierarchisierung, d.h. ein gleichzeitiges Nebeneinander aller Einzelperspektiven und artikuliert zugleich eine literarisch inszenierte Kritik an etablierten Machtverhältnissen zwischen den Geschlechtern<sup>319</sup>. Heins Roman thematisiert diese Enthierarchisierung bzw. Geschlechterproblematik beispielsweise durch Paulas konflikthafte Vater-Tochter-Beziehung:

Als ich die Haustür hinter mir geschlossen hatte, war ich stolz auf mich. [...] ich hatte mich gegen Vater durchgesetzt, und ich hatte nicht geweint [...]. Nie wieder würde ich wegen ihm weinen, nie wieder würde er mich demütigen und kleinkriegen. Ich war zur Kunsthochschule gefahren, obwohl alle dagegen waren, ich hatte die Prüfung bestanden, ich hatte mich von keiner Drohung einschüchtern lassen [...].<sup>320</sup>

Hein denunziert mittels Paulas Erzählstimme unmittelbar, was Frauen während der realsozialistischen Ära zu genügen hatten. Hier ist auch wichtig zu betonen, dass der reale Sozialismus im Gegensatz zum „Theoretischen“ für die Gleichberechtigung aller seiner Bürger-innen plädierte. Hier steht eine Paradoxie, da Frauen nur als Aufgabe hatten, Männern und Kindern zu dienen, indem ihnen der Weg zur Selbstbestimmung bzw. Emanzipation verboten war. Die Ehe steht als einzige Möglichkeit, über die eine Frau verfügt. Das stellt unbestimmt das archaische Denken dar, das besagt, dass sie für den häuslichen Bereich geeignet wäre.

Durch das Ich-Erzählen werden soziale sowie politische Probleme im Roman diskursiv und narrativ vermittelt, die Geschlechterproblematik wird vor allem dadurch

---

<sup>319</sup> Vgl. V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 166.

<sup>320</sup> FPT, S. 59.

thematisiert. Hans, der in der folgenden Passage erwähnt wird, ist Paulas Ehemann. An dieser Stelle lässt sich auch ein narratives intertextuell hergerufenes Motiv erkennen. Sie lässt an Ingeborg Bachmanns *Undine geht*<sup>321</sup> denken, genauer an die sogenannte patriarchal-männliche „Hans-Welt“:

Eine Heirat ist nicht so wichtig, nicht für einen Mann, aber auch nicht für eine Frau. Für Hans waren Frauen ein nettes Zubehör, ein Extra, um das Leben angenehmer zu gestalten, ein kleiner kostbarer Schmuck. Wo immer ich mit ihm auftauchte, musste ich strahlen.<sup>322</sup>

### 2.3.1 Zum Perspektivenwechsel als Bewusstseinswandel und Spiel mit der Zeit

For the condition of being woman in a male–dominant society may well necessitate the double voice, whether as conscious subterfuge or as tragic dispossession of the self.<sup>323</sup>

In Anlehnung an Susan S. Lanser, die im obigen Zitat von *Double-voiced discourse* redet, geht es im vorliegenden Unterkapitel um den doppelten gendergeprägten Status der Stimme. Das Spiel mit der Stimme erlaubt, narrative Techniken nicht als Produkt von Ideologie, sondern eher als ideologische Praxen und als performative Akte zu begreifen<sup>324</sup>. Aus dieser Sicht erscheint Erzählen somit als einer der performativen Akte, die Identitäten und Geschlechterkonstruktionen überhaupt erst erzeugen und kulturell stabilisieren<sup>325</sup>.

Die Beschäftigung mit der erzählerischen Vermittlung in Heins Roman hat gezeigt, dass die kritische Auseinandersetzung mit etablierten Geschlechterkonventionen nicht nur thematisch, sondern mittels innovativer Erzählverfahren inszeniert wird, wie etwa „*Fragmented writing, stream of*

---

<sup>321</sup> „Ihr Ungeheuer mit euren Frauen![...] Hast du nicht gesagt: Meine Frau, ja, sie ist ein wunderbarer Mensch, ja, sie braucht mich, wüßte nicht, wie ohne mich leben –?[...]Die ihr die Frauen zu euren Geliebten und Frauen macht, Eintagsfrauen, Wochenendfrauen, Lebenslangfrauen und euch zu ihren Männern machen laßt.[...]Hans, Hans, [...]. Ja, dazu nehmt ihr euch die Frauen auch, damit ihr die Zukunft erhärtet, damit sie Kinder kriegen, [...].“ In: Ingeborg Bachmann: „Undine geht“, in: Ingrid Strohschneider-Kohrs: *Stimme und Sprache. Ingeborg Bachmanns Version des Undine-Themas*, P. Kirchheim Verlag, München, 2003, S. 13f.

<sup>322</sup>FPT, S. 51f.

<sup>323</sup> Susan Sniader Lanser: *Toward a Feminist Narratology*, *Style* 20.3, 1986, S. 349.

<sup>324</sup> Vgl. Nieberle/Strowick, 2006, S. 144.

<sup>325</sup> Vgl. Ebd., S. 115.

*consciousness, dislocated point of view, an unreliable narrator, oblique description, and nonrealist passages.*<sup>326</sup>

In Heins Roman stoßen wir auf einen Perspektivenwechsel, genau auf den Wechsel des Ich-Erzählers zum Er-Erzähler. Gender fungiert in diesem Roman u.a. als Faktor erzählerischer Vermittlung. Dieses Erzählen impliziert eine Art ‚Spannungsverhältnis‘ zwischen Täter und Opfer bzw. Mann und Frau.

In Anlehnung an Susan S. Lansers Typologie<sup>327</sup> sind die narrativen Typen der *authorial voice*, der *personal voice* und der *communal voice* nennenswert<sup>328</sup>. Der Begriff der *authorial voice* entspricht der auktorialen Erzählsituation und wird mit narrativer Autorität und „*broad powers of knowledge and judgment*“<sup>329</sup> assoziiert. Unterschiedliche Kategorien der Person lassen sich im Hinblick auf diese Perspektive formulieren. Es geht somit um eine männliche „narrative“ Autorität. Der Stimmenwechsel lässt sich an der folgenden Passage erkennen. In der Diegese findet ein Stimmenechsel vom Ich zum Er statt. An dieser Stelle und in Anlehnung an Lansers Typologie erneut ist auch hier die *personal voice* zu erwähnen. Dies umfasst eine individualisierte Erzählinstanz bzw. weibliche Stimme, die ihre eigene Geschichte bewusst erzählt, was wir im vorigen Teil festgestellt haben. Allerdings ist laut Lanser die Autorität dieser Stimme begrenzt<sup>330</sup>. Ein Künstler-Dasein wird mit reflektiert:

Ich sollte für mich malen, ich sollte einem hübschen Hobby nachgehen, mit meinen Bildern wollte er die Zimmerwände schmücken, er wollte sie den Freunden zum Geburtstag schenken, doch keinesfalls sollte ich Ehrgeiz entwickeln und daran denken,

---

<sup>326</sup> Talia Schaffer und Kathy Alexis Psomiades (Hg.): *Women and British Aestheticism*. VA/London, UP of Virginia, Charlottesville, 1999, S. 16. Auf Deutsch heißt es: „*Fragmentarisches Schreiben, Bewusstseinsstrom, verschobene Erzählperspektive, ein unzuverlässiger Erzähler, schräge Beschreibung, und unrealistische Passagen.*“ Übersetzung von mir.

<sup>327</sup> Die Typologie, die die verschiedenen Erzählformen explizit historisch kontextualisiert, umfasst die folgenden Typen: *authorial voice*, *personal voice* und *communal voice*.

<sup>328</sup> Susan Lanser, zitiert nach V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 145.

<sup>329</sup> Gaby Allrath und Marion Gymnich: „Feministische Narratologie“, in: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.), *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, wissenschaftlicher Verlag, Trier, 2002, S. 19.

<sup>330</sup> Susan Lanser, in: V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 146.

das Malen als Beruf auszuüben. [...] und Malerei in seinen Augen nur ein Zeitvertreib. Er hatte nie begriffen, was das Malen für mich wirklich bedeutet, er konnte es nicht, weil es außerhalb seiner Vorstellungswelt lag. Frauen, die Erfolg in ihrem Beruf hatten, verachtete er, sie waren für ihn lächerliche und bedauernswerte Mannweiber, die keinen Kerl gefunden hatten.<sup>331</sup>

Die *personal voice* ist hingegen stärker als die *authorial voice* in die Geschlechtnormen ihrer Zeit eingebunden<sup>332</sup>. Bei der *authorial voice* lässt sich jedoch anmerken, dass eine gewisse Distanz gegenüber der Geschichte vorhanden ist.

Bezüglich des Stimmenwechsels ist vor allem auf eine Pluralität und Polyphonie zu verweisen. Heins Roman soll aufgrund seiner offenen Perspektivenstruktur als polyphon gelesen werden. Dies erinnert wohl an Michail Bachtins Dialogismus-Begriff<sup>333</sup>. In einem polyphonen Text, wie in *Frau Paula Trousseau*, ergänzen viele unterschiedliche Stimmen, Perspektiven und Weltanschauungen einander, die auch miteinander in dialogischem Konflikt treten können. Somit steht der polyphone Roman im deutlichen Gegensatz zum monologischen Roman, bei dem eine dominante Stimme hervortritt, und die alle anderen verstummen lässt.

Bei dem Einsatz beider Erzählformen ist von einer temporalen Zweideutigkeit die Rede, d.h. dem gleichzeitigen Gebrauch von Präsens und Präteritum, wie es das obige Zitat aus dem Roman veranschaulicht; somit ist die personale Zweideutigkeit gefolgt, also die simultane Anwendung von Ich und Er<sup>334</sup>. Daher handelt es sich um eine ambivalente Zeitlichkeit. Das Ich vereint die beiden Ebenen auf ambivalente Art und Weise: Das Erzählen (Gegenwart) und das Erzählte (Vergangenheit), was bei der Er-Form nicht der Fall ist, wo beide Momente voneinander klar und strikt unterschieden sind. Somit geht es um eine Pendelbewegung zwischen Vergangenheit und Gegenwart des erzählenden und erlebenden Ich<sup>335</sup>. Das Ich erscheint auf diese

---

<sup>331</sup> FPT, S. 56.

<sup>332</sup> Vgl. V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S.146.

<sup>333</sup> Siehe hierzu Michail Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt a. M., 1979.

<sup>334</sup> Vgl. Emmanuelle Prak-Derrington: Ich und Er: Vom Schreiben in der Ich-Form. Zur Kommunikationssteuerung durch Pronomina, Universität Lyon, 2017, S. 7.

<sup>335</sup> Ebd., S. 20.

Weise als angemessenste Form, um temporale narrative Diskontinuität zu erzeugen.

Das „Jetzt“ gilt der Erkenntnis:

**Er konnte** seinen Spott über mich ausgießen, und **ich hatte** nichts entgegensetzen, weil **ich** von ihm abhängig **war**. **Er genießt** deine Abhängigkeit, **sagte ich** mir, ihm **gefällt** es, dir zu helfen, aber nur, weil **er** sich dadurch bestätigen **kann**, weil **er** seine Macht zeigen **kann**, seinen Einfluss. **Er hilft** dir nur, um dich zu demütigen.<sup>336</sup>

Das Ich schafft über Selektionswechsel nicht nur ein besonderes Verhältnis zu seiner eigenen Geschichte. Mit dieser Äußerung kommt die Geschlechterdifferenz zudem als diskursiv-narrative Konstruktion zustande. Der Stimmenwechsel deutet u.a. auf das Verhältnis zwischen Gender, auf Macht sowie die performative Dimension der Geschlechterkonstruktion im Roman hin. Hier hat man den Eindruck, die Erzählinstanz habe sich die inneren Umstände (Gedanken) der dritten, anderen (maskulinen) Er-Person angeeignet, und zwar in Form eines auktorialen Ichs, das hier die Geschlechterhierarchie wieder bestimmt:

Er lief wie ein römischer Imperator durch mein Zimmer, jede Bewegung strahlte seinen Triumph aus. Er sagte nichts, aber sein Gesicht, seine Augen, jede seiner Gesten drückte tiefe Befriedigung aus. Er glaubte, er habe mich vernichtet, mich für immer unglücklich gemacht, und er genoss sichtlich den Erfolg.<sup>337</sup>

Der Er-Erzähler stellt im Roman die autoritäre und patriarchale Instanz dar. Mittels dieser Strategie werden Ausgrenzung, Macht, Gewalt sowie Verbot thematisiert:

Ich dachte nur, er will mich wieder bevormunden, er will durch seinen Freund die Kontrolle über mich behalten, und vermutlich wird er zweimal in der Woche mit ihm telefonieren, um sich über mich zu erkundigen und herauszubekommen, was ich so treibe, mit wem ich ausgehe, ob ich über Nacht nach Haus komme.<sup>338</sup>

An einer Passage wird von einer besonderen Form der Gewalt erzählt, indem Paula sich als vergewaltigt und geschändet fühlt. Mittels des Perspektivenwechsels erzählt sie ihre „Leere“ gegenüber der ungewollten Mutterschaft. Die folgende Textstelle veranschaulicht jenen

---

<sup>336</sup> FPT, S. 252. Hervorhebungen von mir.

<sup>337</sup> Ebd., S. 157.

<sup>338</sup> Ebd., S. 104.

Geschlechterdualismus mittels eines Perspektiven- und Pronomenwechsels. Es handelt sich um die narrative Darstellung patriarchaler Ordnung. Paula wird gegen ihren Willen geschwängert. Der Körper wird als Besitz betrachtet:

Ich hatte mich endlich einmal durchgesetzt, war erwachsen geworden hatte allen gezeigt, dass ich mich behaupten kann, dass ich erwachsen bin. Und dann hatte er seine Entscheidung dagegengesetzt, um mir zu zeigen, dass ich ein Nichts bin. Vielleicht hatte er sich mit meinem Vater zusammengesetzt und diesen teuflischen Plan ausgedacht. Vielleicht war es sogar mein Vater gewesen, der diesen Einfall hatte, vielleicht war er es, der ihm gesagt hatte: Schwängere sie, dann ist das Problem gelöst, dann hat die dumme Kuh genug zu tun, ein Baby wird ihr die Flausen austreiben.<sup>339</sup>

Dieser Stimmenwechsel reflektiert die gesellschaftlichen Herrschafts- und Machtverhältnisse beider Geschlechter. Dies ermöglicht u.a. die Subversion der Wahrnehmung von patriarchalisch strukturierten Geschlechtsidentitäten an den Tag zu legen.

Dementsprechend ist damit eine einhergehende Kontrastierung männlicher und weiblicher Perspektiven auf eine narrative Inszenierung der Beziehung zwischen den Geschlechtern thematisiert worden. Die Beziehungen zwischen den Geschlechtern erscheinen als Korrelate zu gesellschaftlichen Strukturen. Während die öffentlichen Stimmen des hierarchisch übergeordneten Erzählers formal männlich sind, sind die untergeordneten privaten Stimmen zumeist weiblich.<sup>340</sup>

Eine äußerst innovative Form der Subversion dualistischer Geschlechterkonzeptionen und der Enthüllung des Konstruktcharakters von Geschlechtsidentitäten durch diesen Perspektivenwechsel findet sich auch im Roman, indem das Neben- und Gegeneinander unterschiedlicher Geschlechtervorstellungen narrativ inszeniert wird. Daraus resultiert ein Aufeinanderprallen unterschiedlicher Geschlechtervorstellungen, das

---

<sup>339</sup> FPT, S. 69.

<sup>340</sup> Vgl. V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 165.

innerhalb einer einzelnen Perspektive angelegt ist<sup>341</sup>, weil durch Paula ganz unterschiedliche Positionen und Diskurse zu Wort kommen.

Weiterhin werden nicht nur Vorstellungen von der Geschlossenheit des Subjekts problematisiert, sondern auch Denkmuster im Zusammenhang mit Körper und Geschlecht ins Wanken gebracht.

Im Roman taucht diese Problematik auf, die durch den Stimmenwechsel implizit formuliert wird. An manchen Stellen ist die Abschaffung bzw. „Suspension“ der männlichen Figur feststellbar, der Mann wird durch Paula als „Phantom“ dargestellt, was als Affirmation der eigenen Geschlechtsidentität jenseits binärer oder paradigmatischer Strukturen gedeutet werden kann: *„Jan fragte, wo denn mein Maler sei, wieso er nicht zu meiner Ausstellung gekommen sei. Ich brauchte eine Sekunde, bevor ich begriff, dass er von meinem Phantom redete.“*<sup>342</sup>

Der Gebrauch des Possessiv-Pronomens vermittelt den Eindruck, Paula hätte einen Maler, der sie als Malerin abstrahiert bzw. abstrahieren lässt. Ähnliches wird durch die folgende Textstelle wiederum suggeriert, wobei die Mutterschaft-Problematik mit einbezogen wird:

Das war gelogen, denn das Kind sollte schon am zehnten Mai kommen, aber wenn sie Jan von meiner Schwangerschaft erzählte, sollte er sich nichts ausrechnen können. Mein Kind hatte ein Phantom als Vater, und dabei sollte es bleiben.<sup>343</sup>

Der Wechsel der Perspektive lässt sich vor allem an dieser folgenden Passage erkennen, durch die der Zusammenhang zwischen den Geschlechtern durch die Ehe thematisch problematisiert und reflektiert wird. Im Folgenden stellt Paula die männliche Identität Heinrichs in Frage, die sie hiermit in eine Kindliche zu „neutralisieren“ bzw. zu infantilisieren versucht. Sie substituiert sozusagen die Rolle des Mannes hier, was als Form von Gendering zu betrachten ist:

---

<sup>341</sup> Vgl. V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 168.

<sup>342</sup> FPT, S. 446.

<sup>343</sup> Ebd., S. 449.

Vielleicht war er zu jung oder der falsche Mann für mich. Wenn ich ihn und Michael zusammen spielen sah, hatte ich das Gefühl, zwei Kinder zu haben, aber ich wollte kein weiteres Kind. Als Mann weckte Heinrich in mir Aggressionen. [...] Er war **ein lieber Junge**, er war verlässlich, geduldig, aufmerksam, hilfsbereit, **aber kein Mann**, er war ein verlässlicher **Lebensgefährte**, aber kein Kerl. Er war geruchlos und **neutral**. Ich hatte in meinem Leben nicht viel Glück mit Männern, sie haben mich unglücklich gemacht und mehr als nur das, [...].<sup>344</sup>

Schließlich ergeben sich Spannungen zwischen den Geschlechtervorstellungen hiermit eben nicht allein aus der Heterogenität von Sichtweisen, sondern zudem durch experimentelle Erzählverfahren wie wechselnde Erzählstimmen, die im folgenden Unterkapitel weitere Erläuterung finden.

### 2.3.2 Fokalisierung und innerer Monolog als Weg zu sich selbst

Da es weiterhin um die Fokalisierung in der narrativen Struktur des Romans geht, soll die Frage *Aus welcher Sicht wird erzählt?* gestellt werden. Die Darstellung eines Geschehens im Allgemeinen erfolgt aus verschiedenen Blickwinkeln. Für die Analyse der Erzählhaltung ist demnach der Standpunkt der erlebenden Figur ein wesentlicher Parameter der Diegese. Heins Roman wird durch die gleichnamige Protagonistin erzählt. Paula gilt zugleich als erzählende und erlebende Instanz des Romans.

Gérard Genette unterscheidet in seiner *Erzählung* drei Typen der Fokalisierung:

Wir werden also den ersten Typus, [...] unfokalisierte oder Erzählung mit Nullfokalisierung nennen. Der zweite dann ist die Erzählung mit interner Fokalisierung. [...] Unser dritter Typ schließlich ist die Erzählung mit externer Fokalisierung [...].<sup>345</sup>

Im Fokus auf der Position der Übersicht findet die Innenwelt des Erzählers Ausdruck. In FPT haben wir z. T. mit einer Nullfokalisierung, genauer mit einem auktorialen Ich zu tun, indem uns Paulas Innenwelt wie etwa Gedanken und Gefühle vermittelt wird: *„Ich wollte bei ihm nicht die gleichen Fehler machen wie bei Cordula, ihm wollte ich all das geben, was ich meiner Tochter zu geben nicht imstande gewesen war, was ich als Kind nie erlebt hatte.“*<sup>346</sup>

---

<sup>344</sup> FPT, S. 496.

<sup>345</sup> Gérard Genette: *Die Erzählung*. Übers. v. Andreas Knop, München, 1994, S. 134f.

<sup>346</sup> FPT, S. 469.

Im Sinne Genettes erhält die Hauptfigur bzw. die Erzählerin größere Freiheit bei der Erzählung. Die Nullfokalisierung ist unter anderem mit der Frage des Subjekts der Wahrnehmung verbunden. Die Nullfokalisierung fungiert eher als Funktion der „Bewusstwerdung“ eines weiblichen Subjekts über eigene Umstände.

In dieser Textpassage handelt es sich gewissermaßen um eine Nullfokalisierung. Der Leser erfährt über Paulas innerliche Ängste. Das Seelenleben der Protagonistin wird somit dargestellt, da der innere Monolog umfassende, mentale Zusammenhänge im Denken der Charaktere möglichst wahrnehmbar repräsentiert:

Ich lag ängstlich und wie erstarrt auf meiner Seite der Schlafcouch. Ich wagte mich nicht zu rühren, und als ich auf die Toilette gehen musste, tastete ich bei der Rückkehr mit den Fingerspitzen vorsichtig die Bettdecke ab, bevor ich mich wieder hinlegte.<sup>347</sup>

Der Wahrnehmungshorizont in diesem Text ist deutlich erkennbar, wir bekommen einen direkten Einblick in das Denken und Fühlen der Protagonistin. Dies wird unter anderem durch die Form der inneren Rede bzw. des inneren Monologs ermöglicht. Heins Roman wird durchgehend in Form eines inneren Monologs erzählt.

Der innere Monolog stellt eine besondere Erzählform und Technik dar. Er dient als adäquate Erzähltechnik zur literarischen Umsetzung des sogenannten Stream of Consciousness<sup>348</sup>. Dorrit Cohn unterscheidet bekanntlich zwei grundlegende Typen davon, nämlich Bewusstseinsdarstellungen in Er-Erzählungen sowie Bewusstseinsdarstellungen in Ich-Erzählungen<sup>349</sup>.

Bewusstseinsdarstellungen in Er-Erzählungen sind nach ihr als „Psychonarration“ im Sinne einer erzählenden Darstellung von Gedankengängen, als zitierte Monologe zu verstehen, bei denen die Gedankengänge eines Helden bzw. einer Heldin repräsentiert werden. Zudem gibt es erzählte Monologe, in welchen die Gedankengänge eines Helden durch den Erzähler in Form einer darstellenden

---

<sup>347</sup> FPT, S. 40.

<sup>348</sup> Vgl. Günther Schweikle und Irmgard (Hg.): Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur. J.B. Metzler, Stuttgart, 1984, S. 425.

<sup>349</sup> Dorrit Cohn: „Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction“, in: Alexandra Strohmaier: *Kultur-Wissen-Narration: Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*, Bielefeld, 2013, S. 399.

Erzählung gestaltet sind<sup>350</sup>. Bewusstseinsdarstellungen in Ich-Erzählungen hingegen bezeichnet Cohn als Retrospektion und Übergang von der Narration zum Monolog<sup>351</sup>. In Heins Roman sind Bewusstseinsdarstellungen in dieser Form vorhanden: „*Meine halbe Kindheit hatte ich an diesem Stein verbracht, aber damit sollte endgültig Schluss sein. Du musst erwachsen werden, Paula, sagte ich laut zu mir.*“<sup>352</sup>

Der innere Monolog als modernes Erzählelement dominiert in der ganzen Geschichte. Die Darstellung der inneren Unruhen der Ich-Erzählerin fängt mit der psychoanalytischen äußeren Beschreibung des Vaters an, der in manchen Stellen zu Wort kommt. Es handelt sich im Folgenden auch um einen psychoanalytisch sowie metanarrativ geprägten und metasprachlich motivierten Erzählakt:

Wenn Vater mit dieser **Stimme sprach** erfor alles in mir, und steif vor Entsetzen erwartete ich die darauf folgende Eröffnung, die sich ankündigende Drohung, einen **Satz**, der mit bössartiger Ironie mir und meiner Schwester mitteilte, dass wir beschränkt und faul seien.<sup>353</sup>

Die innere Handlung, die sich im Bewusstsein der Ich-Erzählerin und anderer Figuren abspielt, bringt verschiedene Gefühlsaufbrüche zum Ausdruck, mal intensiv und mal abgeschwächt, aber manchmal bevorzugt sie zu schweigen. Ihr eigenes Schweigen fungiert hier strategisch: „*Ich schwieg, es hatte keinen Zweck, noch etwas zu sagen*“<sup>354</sup>.

Für die Protagonistin gibt es kaum Distanz zum Geschehen. Auf diese Weise kommen unkontrollierbare Reflexe, Emotionen und Einstellungen zum Vorschein. Die innere Sprache der Protagonistin wird ablesbar und dem Leser größtenteils zugänglich gemacht bzw. exteriorisiert. Die Technik des inneren Monologs entwickelt einerseits einen Weltentwurf, indem „*die Welt als Reflex im Subjekt dargestellt wird*“. Andererseits reflektiert er die Tendenz „*zur Problematisierung der Identität des Subjekts und seiner Geschlossenheit.*“<sup>355</sup>

---

<sup>350</sup> Vgl. Cohn, 2013, S. 399.

<sup>351</sup> Vgl. Ebd., S. 399.

<sup>352</sup> FPT, S. 59.

<sup>353</sup> Ebd., S. 21.

<sup>354</sup> Ebd., S. 23.

<sup>355</sup> Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighof (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, 3. Auflage, Stuttgart/Weimar, 2007, S. 221.

Bei dieser Technik ist das äußere Geschehen von sekundärer Bedeutung im Gegensatz zu den Empfindungen, Gedanken sowie Gefühlen Paulas. Im Roman wird mittels jener Technik nicht nur das Innere reflektiert, sondern es werden gesellschaftliche Normen dargestellt, von denen Paula konditioniert wird. In der erzählerischen Vermittlung des inneren Monologs zeigt sich u.a. eine Geschlechterordnung.

Hier geht es um die Darstellung des Nicht- oder Unbewussten der Figur. Laut Iris Paetzke handelt es sich dabei um eine destruktive Kraft, die aus dem Bereich des Unbewussten entsteht:

Als tiefgreifendes Leiden erscheinen der Realitätsverlust und die Selbstbezogenheit, die mangelnde Einheit des Bewusstseins und die Wirksamkeit des Verdrängten, die die Erzählungen über ihre Figuren gestalten. [...] Egal wie unterschiedlich die Texte ihrem Sujet nach sind, [...] die innere Gebrochenheit ihrer Figuren ist ihnen allen gemeinsam. Das Verhältnis von Subjekt und Welt ist in jedem dieser Texte gestört, aber so, dass die gestörte Beziehung vor allem als subjektives Problem erscheint[...].<sup>356</sup>

Wolfgang G. Müller ist der Einsicht, dass in der Technik des inneren Monologs die Bewusstseinsdarstellung zu größter Unmittelbarkeit geführt wird, indem es im Vergleich zur freien indirekten Gedankenwiedergabe alle Erzählpräsenz tilgt und die innerste Sprache eines Charakters, die intimsten Bewusstseinsabläufe, ungefiltert im Präsens und der ersten Person vernehmlich werden lässt.

Wenn das „unrettbare Ich“ als fremdbestimmtes Subjekt erscheint, verweisen noch die Werke, die einen exklusiven, scheinbar gesellschaftsfernen Raum entwerfen, negativ auf die gesellschaftlichen Verhältnisse, welche eine gelungene Identität verhindern.<sup>357</sup>

Mittels dieser Technik wird die Tendenz der modernen Erzählkunst zur Innenweltdarstellung und zu einer subjektivistischen und relativistischen Epistemologie markiert, in der die Möglichkeit einer objektiven

---

<sup>356</sup> Iris Paetzke: Erzählen in der Wiener Moderne, Francke, Tübingen, 1992, S. 136f.

<sup>357</sup> Ebd., S. 141.

Wirklichkeitserkenntnis und das Subjekt-Sein in Frage gestellt werden. Der innere Monolog gibt daher die stumme Sprache wieder<sup>358</sup>.

In einer von Männern geprägten und beherrschten Gesellschaft schildert Hein eine Gender-Thematik, aber aus Paulas Perspektive. Somit werden Gedanken und Empfindungen aus einem männlichen Denkschema herausgelöst, die unmittelbar zur Sprache kommen.

Laut Alfred Dopplers Auffassung ist nicht mehr von der Überlegenheit des Männlichen die Rede, sondern es geht vielmehr um die revidierte Position der Frau, da aus deren Sicht Underdrückung sowie Geschlechterverhältnisse reflektiert sind.

Es ist ihm [Arthur Schnitzler<sup>359</sup>] fortan nicht mehr allein wichtig, was die Männer von den Frauen halten und wie sie über sie denken, sondern er stellt auch aus der Perspektive der Frauen dar, wie diese in der Gesellschaft zurechtkommen, vor der sie geformt werden, wie sie sich das Idealmodell menschlichen Zusammenlebens vorstellen, und er stellt dar, was sie in der gegebenen gesellschaftlichen Situation denken und was sie erleiden.<sup>360</sup>

Dies kann anhand folgender Stelle weiterhin veranschaulicht werden: „*Mit der Ehe würde ich wieder in ein Haus eingesperrt sein, und alles was ich dann noch zu erwarten hätte, das wären der Ehealltag, die Kinder und schließlich das Altern und der Tod.*“<sup>361</sup> Paulas Bewusstsein wird auf diese Weise enthüllt, indem sie sich vom weiblichen Lebensmodell emanzipieren will und die Heirat mit Hans verschiebt.

Trotz aller Demütigung seitens ihrer Familie und ihres Ehemanns, strebt Paula in Form eines Ich-Du-Monologs nach Freiheit und Kunststudie, sie will ihren Traum keineswegs aufgeben, was u.a. mittels des inneren Monologs in der Du-Form artikuliert wird: „*Du schaffst es, sagte ich mir immer wieder, du schaffst es.*“<sup>362</sup> In diesem Sinne ist Paulas innerer Monolog von der Macht vergangener Ereignisse

---

<sup>358</sup> Vgl. Wolfgang G. Müller: „Innerer Monolog“, in: Viktor Žmegač und Dieter Borchmeyer (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt am Main, 1987, S. 190-193.

<sup>359</sup> Er schrieb zwei Monolognovellen: *Leutnant Gustl* (1900) und *Fräulein Else* (1924). In *Leutnant Gustl* ist die Hauptfigur ein Mann. Die Geschichte wird aus seinem Blickwinkel erzählt. In *Fräulein Else* hingegen ist die Hauptfigur eine Frau und die Handlung wird aus ihrem Blickwinkel geschildert.

<sup>360</sup> Alfred Doppler: *Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, 2. Auflage, Innsbruck, 1990, S. 100.

<sup>361</sup> FPT, S. 50.

<sup>362</sup> Ebd., S. 42.

konditioniert. Demgemäß offenbart er zugleich Geschlechterhierarchie und Machtverhältnisse.

Schließlich reflektieren Paulas Monologe das ausgegrenzte Andere und dessen Ausschließung. Die eigene Entfremdung lässt sich auch erwähnen, da Heins weibliche Figuren dazu „tendieren“, in eine frühere Lebensphase selbst-reflexiv zurückzukehren: „*An anderen Tagen beschimpfte ich mich wegen meiner Ängste, sagte mir, ich sei ein unreifes, verschüchtertes Mädchen, ich müsse endlich erwachsen werden.*“<sup>363</sup>

Aus der Sicht der Gender Studies ist das Wort „Mädchen“ von großer Bedeutung, da es patriarchische Infantilisierung impliziert, die möglicherweise aus der Erniedrigung seitens des Vaters entsteht.

### **2.3.3 Narrative Raumdarstellung und Geschlechterkonstruktion**

Für die gender-orientierte Narratologie erweist sich der erzählerische Raum als bedeutende Kategorie für Geschlechterkonstruktionen. Der Raum, in dem sich die Figur befindet, verweist stark auf ihre soziale Realität.

Laut Vera und Ansgar Nünning sind Raumdarstellungen wie Natur, Stadt, Heimat sowie Fremde ideologienfällig und aufgrund ihrer Vagheit als Projektionsflächen für unbewusste Wünsche und Ängste geeignet<sup>364</sup>. Die Natur wird im Grunde genommen weiblich konzipiert und mit Vorstellungen von Chaos und Unkontrollierbarkeit, Verführung und Unterwerfung, Triebhaftigkeit und Zivilisationsferne, Leben und Tod assoziiert.

Die Stadt hingegen lässt sich als ihr „zivilisatorischer Gegenpol“ verstehen, sie ist asexualisiert und wird als Ort der Zivilisation und Kultur für eine Zuschreibung von Männlichkeit beansprucht<sup>365</sup>. Für die Analyse der Raumdarstellung sind die narrativen Textverfahren der erzählerischen Vermittlung bedeutsam, wie etwa deren Wahrnehmung, die im vorigen Teil behandelt worden ist.

---

<sup>363</sup> FPT, S. 51.

<sup>364</sup> Vgl. V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 50.

<sup>365</sup> Vgl. Ebd., S. 50f.

Parallel zu äußeren Räumen werden mentale (innere) Räume im Text entworfen, in denen Figuren – vor allem Frauen – innere Freiheit gewinnen können, wobei sie verschiedene Identitäten und Fantasien erproben und demnach gesellschaftlich vorgeschriebene Normen ablehnen können. In der folgenden Textpassage wird der eigene Freiraum als bewusste reflexive Kategorie aufgezeigt:

Ich fürchtete, den **Freiraum**, den ich mir seit meinem Weggang von daheim erobert hatte, zu verlieren. Es war nur ein winziger Freiraum, der aus einer anderen Stadt bestand, aus den wenigen Stunden nach der Arbeit, in denen mir keiner reinreden und sagen konnte, was ich zu tun und zu lassen hatte [...]. Es war eine lächerlich kleine Unabhängigkeit, aber die erste, die ich je erlebt hatte, und ich wollte sie und mich nicht aufgeben.<sup>366</sup>

Die mentalen Räume, die Paula entwirft, bestehen aus projizierten Zukunftsereignissen, vergangenen Erinnerungen sowie aus Versuchen, den Weg der Selbstbestimmung zu finden und wagen. Sie gewinnt somit ein Moment eigener Identitätskonstruktion. Sie stellt sich nicht das Leben als unterdrückte, zu Hause eingesperrte Frau dar, sondern hat Heirat abgelehnt und ist Künstlerin geworden. Die Kunsthochschule wird demnach einerseits als Ort der Befreiung und Emanzipation dargestellt. Andererseits aber als Ort der Diskriminierung für eine Frau. Aufschlussreich für die Geschlechterproblematik und Erzählliteratur und die sich wandelnde Position der Frau in der Gesellschaft lässt sich der Ort der Arbeitswelt konsequent erwähnen. Paula als Künstlerin wird nicht in der männlichen Arbeitswelt angenommen. Es wird behauptet, dass eine Frau in der Kunst keine Rolle hätte. Diese narrative Problematik stellt einen bedeutenden Genderaspekt in Heins Roman dar:

»Nicht die allerschlechtesten Leute«, meinte er, »aber ich halte nicht viel davon, wenn **Mädchen** malen. Für die gibt es doch die Klassen Mode und Design, das sollten die **Damen** studieren. [...] Aber für mich haben die Frauen in der Kunst nichts zu suchen. [...] Und die Kunst ist nichts für **Frauen**. [...]. «Schau dir die Kunstgeschichte an, die Malerei, das ist kein Frauenberuf [...] Und Malerei und Bildhauerei sind Männerberufe.<sup>367</sup>

In einem Gespräch mit ihrem Lehrer, Herrn Pfarrer Tschäkel in der Kunsthochschule, erlebt Paula weitgehende Misogynie und Infantilisierung. Als Gegenpol zu männlicher Kontrolle bietet sich für Paula das „planlose Schweifen“

---

<sup>366</sup> FPT, S. 50.

<sup>367</sup> FPT, S. 348.

durch die Natur an, das geschlechtsneutral ist. Dazu äußern sich Vera und Ansgar Nünning folgendermaßen:

Während Kontrolle über den Raum Wachsamkeit, Zielorientiertheit, Selbstdisziplin und die Unterdrückung von Gefühlen erfordert, ermöglicht die zweckfreie und kontemplative Bewegung durch den Raum, die Möglichkeit für Unmittelbarkeit der Wahrnehmung und freies Wechselspiel von Gedanken und Gefühlen.<sup>368</sup>

Das Haus erscheint zwar soziokulturell als Schutzraum und wird als Ort der familiären Geborgenheit konzipiert, dieser kann jedoch für Frauen und Kinder andere Bedeutungen haben, wenn sie der männlichen Gewaltausübung ausgesetzt sind<sup>369</sup>. Dies stellt Christoph Hein gleichfalls in seinem Roman dar, wo Paulas Vater seine Macht über Ehefrau, Sohn und Töchter ausübt. Für Paula erweist sich hiermit das Elternhaus als Gefängnis mit unüberwindbaren Konventionen, wobei sie durch Gehorsamsbindungen festgehalten wird. Durch eigene Retrospektiven wird das Elternhaus als Ort patriarchaler Gewalt geschildert, nämlich im Dialog mit ihrem Bruder:

»Sei nicht so schreckhaft, Paula. Schlägt dich der Alte? « Sie schloss die Augen und erstarrte. »Was ist? Schlägt er dich? « Sie nickte fast unmerklich.

»Dieses Schwein. Irgendwann bringe ich ihn um, ich schwörs dir. Mit mir macht er so was nicht mehr. Ich habe ihn einmal vermöbelt, seitdem traut er sich nicht mehr an mich heran. [...].«<sup>370</sup>

Fremde wird laut Vera und Ansgar Nünning als eine Situation außerhalb der gewohnten Ordnung repräsentiert und verkörpert das Unberechenbare, Irrationale und wird mit Erlösungswünschen verknüpft<sup>371</sup>. Bei Paula ist das durchaus der Fall, da sie sich danach sehnt, frei zu sein. An dieser Stelle ist die Bedeutung der reflexiven Form nicht zu versehen, weil Paula auch vor ihr selbst fliehen will, indem sie den Weg der Selbstbestimmung gehen möchte. Sie äußert somit eigenes kritisches Selbstbewusstsein: *„Ich habe die Bewerbungsunterlagen abgeschickt, um vor mir selbst zu fliehen, und ich*

---

<sup>368</sup> V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 68.

<sup>369</sup> Vgl. Ebd., S. 53.

<sup>370</sup> FPT, S. 329.

<sup>371</sup> Vgl. V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 51.

*hatte mich ich in Berlin und nicht in Leipzig beworben, um der Ehe mit Hans zu entgehen.*<sup>372</sup>

Paulas Emanzipationsanstrengungen finden in räumlichen Versetzungen Ausdruck, die mit eigenen Schwierigkeiten und Konflikten verbunden sind. Hier geht es eigentlich um einen Wechselbezug zwischen Raumerfahrung und Identitätskonstitution.

Die Landschaft bleibt in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt, da Paulas Bilder über eine weiße Landschaft erzählen, die später u.a. eine Geschlechterkonstruktion durch das Prisma eines Künstler-Daseins implizieren:

Er überließ mir die Bildgestaltung, und so begann ich mit den Skizzen zu einem **Landschaftsbild**, bei dem ich mich von den Fotos anregen ließ, ihnen jedoch nicht sklavisch folgen musste. Das alte **Haus** sollte der Mittelpunkt des Bildes werden, sich aber vollkommen in die Landschaft fügen, in deren Struktur und Farben. Das Bild stellte ich mir vor, sollte von Bäumen und Wiesen bestimmt sein und das Haus wie ein Teil der Landschaft wirken [...].<sup>373</sup>

Die Landschaft fungiert hier als das Moment der Befreiung von häuslichen Zwängen und zugleich als emanzipatorische naturverbundene Persönlichkeitsentwicklung. In mehreren Stellen erscheint die Landschaft als erzählerisches Leitmotiv, die an Paula verknüpft ist, was auch die Bedeutung ihrer Kunst bekräftigt. Eine kontrapunktliche Opposition der archaischen Naturmimesis patriarchaler Provenienz wird zudem suggeriert. Hervorgehoben wird eine selbstbewusste, performative Aneignung der Natur:

Drei Monate später begann ich mit meiner ersten großen Leinwand, ein Landschaftsbild, eine Waldlichtung mit zwei Parkbänken, im Hintergrund, ein winziger Fluss und eine Häuserzeile. [...] stellte ich den neuen Rahmen hoch und skizzierte sofort die Umrisse **eines weiblichen Akts** [...].<sup>374</sup>

In dieser Hinsicht lässt sich wiederum eine andere Textstelle erwähnen, die die vorige Idee betont. Die Metanarration ist hier von großer Bedeutung:

Ich malte nur Blumen und große Insekten vor einer angedeuteten Landschaft, **keine Personen** kamen ins Bild, keinerlei menschliche Spuren,

---

<sup>372</sup> FPT, S. 49f.

<sup>373</sup> Ebd., S. 374.

<sup>374</sup> Ebd., S. 187.

nichts als Natur, die zugleich anziehend und schrecklich war, bedrohlich für den Betrachter durch ihre Größe und Nähe. [...] **Diese Bilder erzählten im Verborgenen etwas von mir** [...].<sup>375</sup>

Die Landschaft als narrative Raumdarstellung ist an der Geschlechterkonstruktion meta-diskursiv beteiligt und gilt als Spiegelbild und Selbstrepräsentation und wird auf diese Weise als Spiel im Spiel betrachtet. An dieser Textstelle lässt sich auch ein Metabild erkennen, es geht hiermit um die narrative Dimension der Bildlichkeit, die gewissermaßen Enonciationsmomente einverleibt.

Der übliche Geschlechterdualismus wird auch durch Paulas „eskapischen“ Umzug und ihren Sohn von der Großstadt aufs Land situiert:

Dann wurde ein chronischer Katarrh festgestellt, die Ärzte empfahlen, die Großstadt zu verlassen und aufs Land zu ziehen, am heilsamsten sei die See oder das Gebirge, denn die Erkrankung würde durch jede weitere Infektion schwieriger und gefährlicher werden.<sup>376</sup>

Die Dominanz des Naturmotivs ist im ganzen Roman festzustellen. Es geht darin um Ursprünglichkeit und Vitalismus: „*Dieses Gras hat überhaupt keinen Mutterboden, ich weiß gar nicht wovon es sich ernährt. Das hier ist alles trockener Sand, und es überlebt dennoch. Was für eine ungeheure Kraft muss in dieser Pflanze stecken!* [...]«.<sup>377</sup>

Im 17. Kapitel des vierten Buches, das retrospektivistisch Paulas Kindheit schildert, geht es um Paulas Besuch bei den Großeltern, wo die Landschaft wiederum einen bedeutenden Stellenwert aufweist: „*Das Mädchen beobachtete die Mitreisenden, hörte ihren Gesprächen zu und schaute sich die vorbeigleitende Landschaft an und war glücklich, als es schließlich auf einen Fensterplatz rücken konnte.*“<sup>378</sup>

An dieser Passage ist nicht zu versehen, dass der Blick aus dem Fenster auch in der Erzähltheorie und in den Gender Studies eine wesentliche Rolle spielt. Er markiert die Grenze zwischen Drinnen und Draußen und vermag die Schwierigkeit der Grenzüberschreitung zu symbolisieren<sup>379</sup>. Dies mag in Heins Roman als Reaktion auf

---

<sup>375</sup> FPT, S. 513.

<sup>376</sup> Ebd., S. 477.

<sup>377</sup> Ebd., S. 402.

<sup>378</sup> Ebd., S. 396. An dieser Stelle ist ein strategischer Regress ins Mädchen-Sein anzumerken.

<sup>379</sup> Vgl. V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 53.

die bestehende patriarchale Ordnung gedeutet werden. Paula legt das Haus zu der umgehenden wilden Natur offen, damit werden die Grenzen zwischen zivilisatorischen Zwängen und natürlichem Chaos aufgeweicht. In diesem Zusammenhang ist von einem anderen Moment für eine perspektivierte Geschlechterkonstruktion die Rede.

#### **2.3.4 Die Dialogszenen und das implizite gendering**

An dieser Stelle ist bereits anzumerken, dass aus der Sicht der gender-orientierten Narratologie Dialogszenen auf Figurenebene einen besonderen Stellenwert in der Geschlechterkonstruktion aufweisen. *Frau Paula Trousseau* als Roman bietet unterschiedliche Gesprächsformen, die nicht übersehbar bleiben müssen, da ein *gendering* mit impliziert wird.

Bei den Dialogszenen stoßen wir auf die Dualität eines „Ich“ und „Du“, das sich vom eigenen monologischen „Du“ unterscheidet. Somit wird die Frage *wer spricht hier?* gestellt. Das Erzählen in der zweiten Person ruft bei den LeserInnen Ambivalenz hervor.

Diese Erzählform hat spezielle Motivationen, denn für das Anreden einer „Person, der man ihre eigene Geschichte erzählt“<sup>380</sup>, bedarf es eines Kommunikationsrahmens. Jemand spricht dauernd einen Anderen an, aber man weiß nicht, wer genau da spricht. Und die angesprochene Person ist der zentrale Handlungsträger, der nicht zur Sprache kommt. In der folgenden Passage handelt es sich um einen Dialog, wo aber der/die Angesprochene abstrahiert wird, als wäre etwa ein abwesender Adressat damit gemeint. Es handelt sich um das „Nicht-Vorhanden-Sein“ einer öffentlichen Sprechgelegenheit: „*Ich habe versprochen, mit dir zu leben, aber ich habe nie gesagt, dass ich für dich alles aufgeben werde, dass ich mein Leben für deins opfere. Ich wollte mit dir leben, aber ich bin nicht bereit, für dich zu sterben [...]*“<sup>381</sup>

Die Erniedrigung Paulas seitens ihres Vaters kommt wiederum zustande, als wäre sie noch ein Kind und dabei infantilisiert sowie als unvernünftig charakterisiert,

---

<sup>380</sup> Michel Butor: „Der Gebrauch der Personalpronomen im Roman“, in: Nieberle/Strowick, 2006, S. 47.

<sup>381</sup> FPT, S. 73.

wobei Frauen historisch gesehen und in archaischen Gesellschaften tendenziell als wahnsinnig und hysterisch bezeichnet werden. Außerdem ist aus genderorientierter Perspektive der Begriff *Mädchen* in der folgenden Passage von zentraler Bedeutung, denn das *Mädchen-Werden*<sup>382</sup> wird erzwungen, dessen symbolische Macht die Formierung einer körperlich gesetzten Weiblichkeit regiert. In dieser Hinsicht erscheint Weiblichkeit nicht als Ergebnis einer Wahl, sondern als das zwangsweise Zitieren einer Norm, deren Geschichtlichkeit untrennbar ist von den Verhältnissen der Regulierung und des Strafens. Im Folgenden handelt es sich weiterhin um den „Ersatz“ der Tochter und Ablehnung deren Weiblichkeit, wobei sich Paulas Vater einen Sohn erwünscht hätte:

Etwas Wichtigeres als eine Hochzeit gibt's für ein **Mädchen** gar nicht. [...] Deine **dämliche Tochter** glaubt plötzlich, sie sei eine **Künstlerin**, nur weil sie in der Kunsterziehung nicht so schlechte Noten bekam wie in allen anderen Fächern. Hans könnte jedes Mädchen kriegen. Jedes! So einen **hätte ich mir als Sohn gewünscht, einen handfesten Kerl**. Und der will bestimmt keine Künstlerin als Frau! Am besten, du fährst jetzt zu ihm, entschuldigst dich und sagst, dass du statt der Kunsthochschule einen **Kochkurs** besuchst. Den brauchst du dringender. Außerdem würde dich die Kunsthochschule in Berlin gar nicht aufnehmen. Die lachen sich tot, wenn sie deine Zeichnungen sehen. Komm endlich zur **Vernunft**, Paula. Ich meine es nur gut mit dir.<sup>383</sup>

In dieser Passage wird die Sprechinstanz identifiziert, es geht um Paulas Vater, der als patriarchale und autoritäre Instanz zu Wort kommt. Was hier die Geschlechterordnung reflektiert und zugleich problematisiert. Weiterhin erscheint auch Hans, Paulas Ehemann, der das patriarchale System an zweiter Stelle symbolisiert, und den Geschlechterdualismus reflektiert, wie es in den folgenden Passagen angesichts der „konventionellen“ Heirat der Fall ist:

»Und die **Heirat**? Soll ich eine Frau **heiraten**, die sich irgendwo in der Weltgeschichte herumtreibt? [...] Ach so ist das. **Die Dame** will eine Wochenendehe. Und was mache ich in der Woche? Ich soll eine Frau heiraten, die ich allenfalls am Sonnabend sehe und die auch am Wochenende keine Zeit hat, weil sie studieren muss. Nein, Paula, ich will, dass meine Frau da ist, wenn ich abends nach Hause komme. [...] **Ich habe keine Zeit, mich dann in die Küche zu stellen, mir Abendbrot zu machen** und vor dem Fernseher die Brote zu essen. Ich habe auch keine Lust allein ins Bett

---

<sup>382</sup> Vgl. Butler, 2017, S. 318.

<sup>383</sup> FPT, S. 23.

zu gehen. Ich glaube, du musst dich entscheiden, ich oder diese blöde Schule. Beides zusammen, das geht nicht, das ist ausgeschlossen. «.<sup>384</sup>

Mittels jener Dialogszenen werden gesellschaftliche Ordnungen sowie familiäre Kommunikationsstrukturen im Roman, die dessen Zielscheibe bilden, hervorgebracht. Die Gespräche, sei es die, die Paula mit ihrem Vater, Hans oder Kollegen in der Kunsthochschule führt, weisen auf Geschlechterhierarchien sowie auf archaisch etablierte Sozialisationsprozesse patriarchalischer Provenienz hin.

Hein führt auf diese Weise vor, wie alle am patriarchalen System mitwirken, Täter und Opfer, Mann und Frau<sup>385</sup>. Dies kommt – wie bereits erwähnt – in Interaktion zwischen Paula, Hans und ihrem Vater, wo Paula als subalternes Subjekt erscheint, wobei Macht somit eingesetzt wird. Sie ist aus unterschiedlichen Bereichen, die als „Männersache“ erscheinen, ausgeschlossen. Einerseits fehle ihr der Willen zur wirklichen Kontrolle und Entscheidung, andererseits aber wird sie als mutige und kräftige Frau dargestellt:

»Ich habe mich entschieden«, sagte ich. [...] »Heißt das, wir heiraten nicht? [...] « Das liegt bei dir. Ich habe Ja gesagt. Ich hatte gesagt, dass ich dich will. Aber das Studium will ich auch, unbedingt. Ich will malen. [...] Ich bin nur glücklich, wenn ich malen kann. »<sup>386</sup>

Da in manchen Fällen aus der gender-orientierten Narratologie betont wird, dass das Geschlecht des Angesprochenen unmarkiert bleibt, ist der Angesprochene im folgenden Dialog männlichen Geschlechts. Es handelt sich um Paulas Ehemann. Die folgende Stelle veranschaulicht u.a. die Gewalt, die an Paulas Körper ausgeübt wird: *„Du hast über meinen Körper entschieden, aber es ist mein Körper, und das letzte Wort habe ich. Nur ich. Und ich entscheide allein[...]“*<sup>387</sup>

---

<sup>384</sup> FPT, S. 61f.

<sup>385</sup> „Denn dem Patriarchat hat nicht nur die Frau, dem hat auch der Mann zu genügen [...]“, Christoph Hein: „Ich bin der Leser, für den ich schreibe“. Ein Gespräch mit Frauke Meyer-Gosau, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Literatur in der DDR. Rückblicke. TEXT+KRITIK* (Sonderband), München, 1991, S. 84.

<sup>386</sup> FPT, S. 62.

<sup>387</sup> Ebd., S. 73.

### 2.3.5 Zu der narrativen Performativität

Durch das Aushandeln unterschiedlicher Geschlechtervorstellungen wird ein Konzept weiblicher Identität entworfen, dessen Grenzen offen sind und an Judith Butlers Vorstellungen der Performativität von Geschlecht und Identität erinnert<sup>388</sup>.

In Anlehnung nochmals an ihre Auffassung der performativen Identitätskonstruktion, wie bereits im Unterkapitel 1.1.1 erläutert, ist diese Erste weder biologisch-materiell oder transzendental vorgegeben noch wird sie in einem einmaligen Akt produziert<sup>389</sup>. Sie wird vielmehr durch ein Durchspielen unterschiedlicher Geschlechterrollen in einem unabschließbaren Prozess immer wieder neu inszeniert, wie es für Paula der Fall ist. Mittels ihrer Funktionalisierung wird das Entwerfen von alternativen Geschlechtsidentitäten jenseits der hegemonial-heterosexuellen Matrix denkbar.

Heins Roman ist das textuelle Beispiel für narrative Performativität schlechthin. Darin entdeckt und erfährt die Hauptprotagonistin ihr biologisches Geschlecht und ihre Geschlechtsidentität: „*Ich weiß nicht, was mit mir los ist, Sibylle. Bin ich lesbisch?*“<sup>390</sup>

In der folgenden Szene ist von der narrativen, introspektiven Inszenierung der Geschlechtsidentität die Rede, aus der die Protagonistin ihre Freiheit erlangt:

Ich erlebte bei ihr und mit ihr das, was ich mir von meinem allerersten Liebeserlebnis erträumt hatte. [...] Mit ihr erlebte ich etwas, was ich zuvor nicht gekannt hatte. Es war nicht die Liebe zu einer Frau, es war die Liebe selbst, die Zärtlichkeit, die Sinnlichkeit, die Lust. [...] Ich fühlte mich wunderbar, leicht und glücklich und frei. Ich spürte das Leben in mir, wie ich es nie empfunden hatte.<sup>391</sup>

---

<sup>388</sup> Siehe hierzu Butler, 2015a, S. 301-320.

<sup>389</sup> Vgl. Butler, in: V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 168.

<sup>390</sup> FPT, S. 238.

<sup>391</sup> Ebd., S. 236f.

Darüber hinaus ist Paula sich des Imperativs bewusst, sich mit ihrer Geschlechtsidentität auseinander zu setzen, was mit der Frage der erzählerischen Vermittlung eng verbunden ist. In Anlehnung an Eveline Kilians Konzept der Transgender wird in FPT eine Reflexion der sprachlichen Präsentation der Figur, deren personalpronominale Bezeichnung dabei ein bedeutendes Moment bildet, impliziert:

Es ergibt sich zwangsläufig das Bedürfnis nach adäquaten Beschreibungsmodi, denn damit ist die Möglichkeit verbunden, [...] die grenzüberschreitenden Geschlechtsformationen in die Sprache und damit in die sprachlich verhandelte Realität einzuschreiben.<sup>392</sup>

Dies entspricht Nadyne Stritzkes<sup>393</sup> Idee der subversiven narrativen Performativität. Die Letzte ist besonders wichtig, denn es wird auf die Relevanz von Erzählmustern für die Erfassung der Konstruktion der Geschlechtsidentitäten und Geschlechterdifferenz hingewiesen: „*Ich war mit Kathi lieber zusammen als mit jedem Kerl.*“<sup>394</sup>

Die folgende Äußerung illustriert die obige Ausführung:

Es war einfacher mit einer Frau, leichter, unangestregter. Es gab weniger Missverständnisse, keine Eifersüchteleien, keine Anmaßungen. Es machte mir nichts aus, Männern zu erzählen, dass ich gern mit einer Frau zusammen war.<sup>395</sup>

Im Sinne von Judith Butler geht es hiermit um ein subversives Widerstandspotenzial gegen heteronome Machtstrukturen<sup>396</sup>: „*Kathi sah ich ab und zu. Ihr gefiel es, dass mein Kind keinen Vater haben würde. Wir beide schaukeln das Kind schon, sagte sie.*“<sup>397</sup>

Da Paula in manchen Stellen als lesbisch dargestellt wird, ist der Wechsel in der pronominalen Bezeichnung determinant. Die Aufmerksamkeit

---

<sup>392</sup> Eveline Kilian: „*Transgender-Formationen in der Literatur. Geschlechterdiskurs, Identität und Körpererfahrung*“, in: *Die Philosophin*, 28/2003, S. 69.

<sup>393</sup> Siehe die subversive narrative Performativität von Nadyne Stritzke, in: Nieberle/Strowick, 2006, S. 93.

<sup>394</sup> FPT, S. 466.

<sup>395</sup> FPT, S. 467.

<sup>396</sup> Vgl. Butler, 1991, S. 213.

<sup>397</sup> FPT, S. 455.

des Lesers wird hiermit auf die sprachlichen Prozesse der Konstituierung von Geschlechtsidentitäten gelenkt.

Das performative Spiel mit Geschlechtsidentitäten enthält im Anschluss an Judith Butler ein Moment der Anerkennung, aber auch der Überschreitung. Laut Judith Butler gilt Identität von Lesben als Schauplatz der Störung und als Ansatzpunkt für einen gewissen Widerstand gegen Klassifizierung und Identität an sich<sup>398</sup>.

Die Erzählerin wechselt gelegentlich zum männlichen Personalpronomen. Dieser „abrupte“ Wechsel ist aus der Handlungsperspektive im Sinne Butlers als ein performativer Akt abzulesen, d.h. die ambivalente Zuordnung eines Pronomens verändert den Identitätsstatus der Figur. Paulas geschlechtliche Identität ist eindeutig eine weiblich-androgyne. Jedoch wird durch die Wortwahl der Erzählinstanz eine Androgynie evoziert. Wie bereits im vorigen Teil erwähnt, wird aufgezeigt, dass die *authorial voice* im Roman eine männliche Konnotation hat, ist wie vorher aufgezeigt, auch von einer weiblichen Stimme verwendet, und zwar als Widerstand gegen androzentrische Tendenzen<sup>399</sup>.

## 2.4 Geschlechtsidentität und Bildliches als Narrative

Ausgehend von der Annahme, dass die Bildlichkeit einen narrativen Charakter aufweist, ist hiermit das Bildliche in *Frau Paula Trousseau* erzählerisch und an der Geschlechterkonstruktion beteiligt.

Bildliche Darstellungen erweisen sich für die Gestaltung von Erzählinstanzen und der narrativen Konstruktion von Autorität sowie für Gender-Konstitution fruchtbar. Durch das Bildliche werden die Übergänge ins Künstler-Dasein an manchen zentralen Stellen markiert. Diese doppelte

---

<sup>398</sup>Vgl. Judith Butler: „Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität“, in: Andreas Kraß (Hg.): *Queer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*. Queer Studies, Frankfurt a.M., 2003, S. 149.

<sup>399</sup> Der Begriff *Androzentrismus* bzw. *Androzentrismus* auch als „Männerzentriertheit“ bezeichnet, verweist darauf, dass alles Denken, Fühlen und Handeln nicht geschlechtsneutral ist, auf Männer bezogen, abweichende Erfahrungen von Frauen unberücksichtigt geblieben sind. In der Regel gelten Zuschreibungen an Männlichkeit als implizite Werte und Normen des Denkens und Handelns in Gesellschaft, Politik und Kultur. Siehe Kroll, 2002, S. 11.

Narrativität inkludiert das Enonciationsmoment des Autors: „*Ich möchte am liebsten gar keine Rede. Die Bilder sollen für sich sprechen.*“<sup>400</sup>

Paula als Künstlerin malt, wie sie selber eingesteht, brutale Bilder, die von Geschlechterordnung, Gewalt, Differenz und vor allem von Unrecht *erzählen*: „[...]und ich wollte die Gewalt zeigen und nicht beschönigen.“<sup>401</sup>

Das Weibliche konstruiert sozusagen seine Identität auf einer Metaebene durch eigene Bildlichkeit, was hier narrativ zur Sprache gebracht wird. In der folgenden Passage handelt es sich um die performative Werdung einer Künstlerin, die sich deren Weiblichkeit dadurch bewusst wird:

Zu der Zeit hatte ich bereits mit den Vorarbeiten für das nächste Ölbild begonnen, [...] stellte ich den neuen Rahmen hoch und skizzierte sofort die Umrisse eines weiblichen Akts auf der grundierten Leinwand.<sup>402</sup>

An dieser Passage wird deutlich, dass Paulas Kindheit und Leben mit Kunst und Bildlichkeit verbunden sind. Sie geht eigenen Erinnerungsbildern introspektiv nach: die Genese ihres „originellen“ Künstlerdaseins wird hiermit an den Tag gelegt: „*Ich habe mit dem Malen angefangen, weil ich mich irgendwie retten musste. Die schönen Momente in meiner Kindheit, die hatten alle mit Malen und Zeichnen zu tun [...]*.“<sup>403</sup>

Da ihr Leben von männlicher Autorität kontrolliert war, wie etwa von ihrem Vater und Hans, die als patriarchale Figuren dargestellt sind, versucht sie, bei Bildern das Vergangene zu rekonstruieren. Sie fungieren sozusagen als „Ersatz“. Im Folgenden erkennen wir Foucaults *Der Wahnsinn, das abwesende Werk*: „*Die weiße Landschaft dagegen war eines meiner **nicht gelebten Leben**, Abbild meiner verlorenen Möglichkeiten.*“<sup>404</sup>

Bei ihren Bildern kommen menschliche Gestalten tendenziell nicht zum Ausdruck. Was hingegen im Mittelpunkt steht, ist die Natur, die weiblich konnotiert

---

<sup>400</sup> FPT, S. 393.

<sup>401</sup> Ebd., S. 451.

<sup>402</sup> Ebd., S. 187f.

<sup>403</sup> Ebd., S. 297.

<sup>404</sup> Ebd., S. 507.

wird, die somit im Zusammenhang mit der Konstruktion ihrer Identität steht. Menschlich-körperliche Gattungen oder Themen werden vermieden<sup>405</sup>:

Ich malte nur Blumen und große Insekten vor einer angedeuteten Landschaft, keine Personen kamen ins Bild, keinerlei menschliche Spuren, nichts als Natur, die zugleich anziehend und schrecklich war, bedrohlich für den Betrachter und durch ihre Größe und Nähe.<sup>406</sup>

An einer metanarrativen Äußerung lässt sich des Weiteren die Funktion des Bildlichen bzw. Pikturalen und dessen Zusammenhang mit dem Weiblichen näher bestimmen: „Diese Bilder erzählten im Verborgenen etwas von mir, ich brauchte es nur herauszuarbeiten, hervorzuheben, zu enthüllen.“<sup>407</sup>

## 2.5 Bedeutung und Funktion der Analepsen

Bei der näheren Untersuchung des Textes fällt auf, dass dem Aspekt der Erinnerung eine besondere Funktion zukommt. Es geht der Protagonistin um den Imperativ, die eigene Vergangenheit in Erinnerung zu rufen. In Heins Text handelt es sich um die Frage, wie wohl ein Täter- und Opfergedächtnis im Zusammenhang mit Gender sich konstituieren könne.

Da es um die chronologische Ordnung des Geschehens im Roman geht, ist es eben von einer narrativen Anachronie die Rede, also von Umstellung der chronologischen Ordnung einer Ereignisfolge<sup>408</sup>. Diese chronologische Ordnung spielt eine wesentliche Rolle in der Inszenierung von Paulas Erinnerungen. Somit handelt es sich um den Zusammenhang zwischen der zeitlichen Abfolge der Ereignisse, d.h. wie sie nach deren chronologisch folgerichtigen Ablauf rekonstruiert werden kann und der Reihenfolge, in der die Geschehnisse erzählt werden. Als Grundfigur für die Inszenierung von Erinnerung lässt sich die Rückwendung oder Analepse erwähnen,

---

<sup>405</sup> Eine Analogie zu Claudias Fotografieren von Landschaften, da Claudia auch das Fotografieren von Menschen für indiskret hält.

<sup>406</sup> FPT, S. 513.

<sup>407</sup> Ebd., S. 513.

<sup>408</sup> Vgl. Matias Martinez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, 7. Auflage, München, 2007, S. 33.

d.h. Ereignisse, die in der chronologischen Abfolge früher liegen, werden erst später erzählt, und zwar als Erinnerungen des Erzählers oder der Figur<sup>409</sup>.

Eine Anachronie tritt bereits in Heins Roman grundsätzlich in Form von Analepsen auf. Wie bereits die Analyse des Textanfangs<sup>410</sup> besagt, ist der Text nicht chronologisch erzählt.

Der Textanfang in Heins Roman wird also unchronologisch erzählt. Der Leser erfährt über den Tod der Hauptprotagonistin, was hier eine rekonstruktive Erinnerungsarbeit hervorruft. In diesem Fall stützen wir uns im Gegensatz zur Rückwendung auf eine Vorausdeutung, die definitionsmäßig auf ein Geschehen, das im Augenblick des Erzählens noch zur Zukunft der erzählten Geschichte gehört<sup>411</sup>, Bezug nimmt.

Paula wie Claudia in *Der fremde Freund*<sup>412</sup> fungieren als erinnernde Figuren. Das weibliche Ich in Heins Erzählungen erzählt „verschüttete“, vergessene Geschichten, um so zu einer souveränen weiblichen Erzählposition zu gelangen.

Während der Lektüre des Romans wird deutlich, dass sich aus den einzelnen erzählten Ereignissen keine chronologische geordnete Gesamthandlung am ersten Blick rekonstruieren lässt. Paulas Kindheit wird retrospektivistisch erzählt, einerseits wird sie von einem Ich-Erzähler vermittelt, andererseits von einem auktorialen Erzähler bedingt. Größtenteils werden die Ereignisse im Präteritum dargestellt, es treten ebenfalls Präsens-Passagen auf. Die Ebene der Vergangenheit bzw. der Analepse kann als die Binnenerzählung bezeichnet werden. Das Erzählen ist auf der Ebene der Vergangenheit eingesetzt, während der Schluss in der Gegenwart angesiedelt ist.

---

<sup>409</sup>Vgl. Astrid Erll und Ansgar Nünning: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft, Berlin, 2005, S. 126.

<sup>410</sup> Siehe unter 2.2.

<sup>411</sup> Vgl. Martinez/Scheffel, 2007, S. 37.

<sup>412</sup> „Später, viel später, der Versuch einer Rekonstruktion. Wiederherstellung eines Vorgangs. Erhoffte Annäherung. Um zu greifen, um zu begreifen. Ungewiss bleibt seine Beschaffenheit. Ein Traum. Oder ein fernes Erinnern.“ In: Christoph Hein: Der fremde Freund. Drachenblut, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, S. 4f.

Die Gegenüberstellung einer so genannten „Basiserzählung“<sup>413</sup> mit einer Rückwendung tritt im Roman in mehreren Kapiteln auf. Innerhalb des zwölften Kapitels kommt beispielsweise eine Analepse vor, die durch einen Pronomenwechsel markiert wird. Diese Rückwendung ermöglicht dem Leser, einen bestimmten Blick in Paulas Kindheit zu haben. Diese spielt eine wesentliche Rolle in der (Re-)Konstruktion der Handlung. Ein Enonciationsmoment lässt sich dabei erkennen, indem die ambivalente Kategorie der Person, den Enonciationsmomenten des Autors Platz einräumt:

Sie saß auf der Bank am Luisenstein und wartete. Sie hatte die Gehwegplatten gezählt und dann die Kieselsteine, die auf den Platten lagen. Danach nahm sie ein Heft aus der Tasche und versuchte, etwas aufzuschreiben, aber sie fühlte sich von den Fußgängern beobachtet und steckte das Heft in die lederne rote Tasche zurück.<sup>414</sup>

Die Ebene der Basiserzählung ist bei der Inszenierung der Erinnerung dann meist der Ausgangs- bzw. Zeitpunkt, an dem das Erinnern einsetzt. In den Analepsen werden die erinnerten Inhalte geschildert, wie es durch die folgende Analepse im Roman der Fall ist. Das gemeinsame Familienleben wird geschildert, indem dessen Geschlechterhierarchie aufgezeigt wird. An dieser Stelle wird jene Hierarchie dann auf Grund der zeitlichen Ambivalenz und Vielschichtigkeit dekonstruierbar. Patriarchale Sozialisationsformen werden also inszeniert. Der Ritus des Familienessens zeigt die Dominanz des *pater familias*, während den Subjekten weiblichen Geschlechts lediglich Dienstfunktionen zugewiesen werden:

Die Familie aß schweigend die Suppe, dann brachte die Mutter die Suppenterrine hinaus, und die Mädchen sammelten Teller und Löffel ein. Cornelia trug sie in die Küche und ihre Schwester ging ihr hinterher. Als die Schüsseln und Teller des Hauptgangs auf dem Tisch standen und sich wieder alle gesetzt hatten, ließ sich die Mutter von jedem den Teller geben. Der Teller des Vaters wurde als letzter gefüllt. Er hatte es so angeordnet, da er es widersinnig hielt, dass der wichtigsten Person der Teller zuerst hingestellt werde, da das Essen zwangsläufig abgekühlt sei, wenn alle ihre Portionen hatten.<sup>415</sup>

---

<sup>413</sup> Erll/Nünning, 2005, S. 126.

<sup>414</sup> FPT, S. 75.

<sup>415</sup> FPT, S. 81

Laut Astrid Erll und Ansgar Nünning können diese Analepsen zueinander unterschiedlich geordnet sein<sup>416</sup>. Im klassischen Fall sind Rückblicke zu finden, die von vorne anfangen und dann die Erzählung bis zu dem zeitlichen Punkt bringen, an dem der Erinnerungsprozess Einsatz findet.

Die chronologische Reihung der Ereignisse auf der Ebene der Analepsen eignet sich besonders dafür, den Akzent auf die Entwicklung der Hauptfigur zu legen, deren Erinnerungen sich von selbst zu einer sinnstiftenden Lebensgeschichte zusammenfügen lassen, die deren gegenwärtigen Status erklärt.

Die Lebensgeschichte, die in diesem Roman erzählt wird, wird weniger als folgerichtige Kettung von Ereignissen und ihren Konsequenzen dargestellt, sondern vielmehr als ein Puzzle, das von der sich erinnernden Paula erst noch zusammengefügt werden soll.

Auf diese Weise ist der Erinnerungsprozess im Roman nicht nur als ein Abrufen und Verknüpfen einer Reihenfolge vergangener Ereignisse inszeniert, sondern auch als ein mit der Gegenwart auf komplexe Weise verbundenes Phänomen<sup>417</sup>.

Die Dominanzverhältnisse zwischen Basiserzählung und Rückschauen sind von entscheidender Bedeutung für die Analyse der analeptischen Erinnerungsprozesse im Roman. Es geht nicht nur um kurze, sequenzielle analeptische Erinnerungspassagen, sondern um ganze Kapitel, die rückblickend erzählt sind, die hiermit einen besonderen Stellenwert im Roman aufweisen, da sie in Verbindung mit der weiblichen Identität und ihrem Gedächtnis stehen. Wie wir bereits wissen, sind literarische Texte auf unterschiedliche Weisen mit kulturellen Konstruktionen und Konzepten von Erinnerung und Identität verwoben.

Zur Rolle der Erinnerung für die Identitätskonstruktion äußern sich Astrid Erll und Ansgar Nünning folgendermaßen: „*Identität wird gestaltet, ja konstruiert durch Erinnerung.*“<sup>418</sup>

---

<sup>416</sup> Vgl. Erll/Nünning, 2005, S. 126.

<sup>417</sup> Vgl. Ebd., S. 126.

<sup>418</sup> Erll/Nünning, 2005, S. 150.

In Anlehnung an Paul Ricoeurs Auffassung der Zeitlichkeit wird eine Brücke zwischen menschlicher Zeiterfahrung und Text geschlagen<sup>419</sup>. Demnach ist eine Korrelation zwischen den Größen ‚Geschlecht‘ und ‚Zeiterfahrung‘ feststellbar. Gender wird somit an das Moment der Erfahrung verknüpft.

Erinnerung und rückblickende Konstruktion identitätsrelevanter Zusammenhänge spielen eine wichtige Rolle im Roman. Die Lebensgeschichte Paulas wird als wesentlicher Faktor ihrer Subjektformation und der Herausbildung ihrer Identität bzw. ihres Subjekts aufgefasst. Infolgedessen wird jene Korrelation zwischen Geschlecht und Erinnerung näher bestimmt.

### 2.5.1 Das Geschlecht, ein narrativer Gedächtnismodus?

Meike Penkwitts Auffassung nach, lasse sich das Gedächtnis geschlechtlich<sup>420</sup> konstruieren und die Fragen „*wer, wie, was, wozu, warum und für wen erinnert*“<sup>421</sup> gehören zu den zentralen Parametern dieses Teils, die auch von Inge Stephan gestellt werden.

Die Frage nach der geschlechtlichen Differenz im Erinnerungsdiskurs Christoph Heins ist von besonderer Bedeutung. Gender als Wissenskategorie zeigt kritisch auf die soziokulturellen Dimensionen von Geschlecht und die damit verbundenen Vorstellungen von Identität<sup>422</sup>, die laut Erika Fischer-Lichte und Gertrud Lehnert an sich performativ und modellierbar sind.

„Erinnern“ meint nicht das Archivieren und Speichern abgeschlossener und damit statisch gewordener Vergangenheiten, sondern wird verstanden als performativer Prozess, der seinen Gegenstand konstituiert, inszeniert, re-inszeniert und dabei ständig modifiziert und in dessen Verlauf immer wieder neue Modelle und Medien des Erinnerns vorgebracht werden.<sup>423</sup>

---

<sup>419</sup> Vgl. Paul Ricoeur: „Narrative Identity“, in: V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 76.

<sup>420</sup> „Gender ist ein Produkt kultureller Erinnerung und Traditionsbildung; Gender wird konstruiert, indem es sowohl individuell als auch kollektiv erinnert und erinnernd re-artikuliert oder auch ‚iteriert‘, d.h. (immer zugleich verändernd) wiederholt wird. Und Erinnerungen sind ‚gendered‘ [...]“. In: Meike Penkwitt: *Erinnern und Geschlecht*, 2. Bde., Freiburg, 2006, S. 1.

<sup>421</sup> Inge Stephan: „Gender, Geschlecht und Theorie“, in: Christa von Braun (Hg.): *Gender Studies. Eine Einführung*, Stuttgart/ Weimar, 2000, S. 58-96, S. 84.

<sup>422</sup> Vgl. Christian Poetini (Hg.): *Gender im Gedächtnis. Geschlechtsspezifische Erinnerungsdiskurse in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld, 2015, S. 7.

<sup>423</sup> Erika Fischer-Lichte und Gertrud Lehnert (Hg.): „Der Sonderforschungsbereich ‚Kulturen des Performativen‘“, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*,

Die Kategorie des Geschlechts fand bisher in der traditionellen Gedächtnistheorie kaum Beachtung. Eine Wechselbeziehung zwischen den Beiden lässt sich an der Zusammenführung der Kategorie *Gender* bei Inge Stephan <sup>424</sup> in den Kulturwissenschaften erkennen.

Diese Wechselbeziehung ist besonders wichtig, denn innerhalb der Geschlechterforschung stehen die Suche nach einer Geschichte von Frauen sowie die Problematisierung des Ausschlusses von Frauen aus der Geschichtsschreibung in den unterschiedlichsten Bereichen im Mittelpunkt, was durch den Ausschluss von Paula aus der Kunst Thematisierung findet. In Heins Roman kommt eine Interaktion zwischen Gender und kulturellem Gedächtnis zustande, wobei die Erinnerung nicht mit irgendwelcher Figur verbunden ist, sondern mit Paula in Zusammenhang steht:

Außer dieser Angst und der Angst vor dieser Arbeit spürte ich ein undeutliches Gefühl von Sehnsucht nach einer anderen Freiheit. Es war ein Kindergefühl, wie ich mich urplötzlich erinnerte, meine Sehnsucht nach einem ganz anderen Leben, die mich die ganze Kindheit hindurch begleitet hatte, und es nahm mir den Atem, [...].<sup>425</sup>

Paula erzählt von ihrer zerrissenen Kindheit, die von einer patriarchalen Instanz bzw. ihrem Vater völlig kontrolliert war, die u.a. ein wichtiger Faktor für ihre „spätere“ Identitätsbildung darstellt. Die Gefühle und Wahrnehmungen der kindlichen Protagonistin Paula kommen zum Ausdruck, indem ihre Erinnerungen als Erwachsene die eigenen Einsamkeit und Entfremdung betonen.

Ihre Ausgrenzung aus der Kunstsphäre führt zu ihrem Ausschluss aus dem identitätsbildenden kulturellen Gedächtnis und damit zugleich zu einer Abwertung der Weiblichkeit. In diesem Zusammenhang geht es eigentlich um ein „weibliches Erinnern“ als Pendant zum patriarchal geprägten Gedächtnisnarrativ. Erinnern wird hiermit weiblich konzipiert, das Vergessen hingegen als männlich eingeordnet. Laut

---

Interdisziplinäres Zentrum für Historische Anthropologie, Freie Universität Berlin, Band 9, Heft 2, 2000, S. 9-19. Siehe hier „Einleitung“, S. 14.

<sup>424</sup>Vgl. Inge Stephan: „Literaturwissenschaft“, in: Christina von Braun (Hg.): *Gender Studies. Eine Einführung*, Stuttgart/ Weimar, 2000, S. 290-299, S. 296.

<sup>425</sup> FPT, S. 242f.

Aleida Assmann sind Frauen diejenigen, die erinnern, und sich als Subjekte des Erinnerns begreifen lassen<sup>426</sup>.

Aufgrund ihrer Sozialisation erinnern sich Frauen an geteilte Lebenserfahrungen anders und detaillierter als Männer, wie es der Roman veranschaulicht. Die Ersteren werden aus Paulas Perspektive dargestellt. Die Erinnerung an die Besichtigung der sowjetischen Soldaten in Paulas Haus steht auch im Mittelpunkt ihrer Erinnerungen, was Angstbilder bei ihr auslöst. In Zusammenhang mit der Geschlecht-Kategorie ist ein weiterer Aspekt bedeutend, nämlich der Verlust der Jungfräulichkeit durch sexuelle Männergewalt, deren Darstellung eine Gegengewalt zum Ausdruck bringt:

Als die Mädchen allein in ihrem Zimmer waren, untersuchte Paula ihre Oberschenkel. »Ich blute«, sagte sie verzweifelt. Cornelia war entsetzt. »Hast du ihn den Fingerreinstecken lassen? Dann bist du keine Jungfrau mehr. Du musst zum Arzt gehen. Sofort. «»Nein«, sagte sie, »Natürlich nicht. Er hat mir mit dem Fingernagel den Oberschenkel aufgerissen. Hier. « Auf der Innenseite ihres rechten Oberschenkels, umrahmt von blauen Flecken, zeigte sich ein Riss, zwei Zentimeter lang, aus dem tatsächlich Blutstropfen quollen.<sup>427</sup>

Hier wird deutlich, dass Gender eine besondere Rolle bei der Geschichtsverarbeitung bzw. -aufarbeitung, und zwar aus einer weiblichen Perspektive, und vor allem bei der Überwältigung sexueller Traumata. Hein wolle etwa eine Genealogie der Gewalt und ihre individuellen sowie kollektiven Erinnerungsbilder „wieder“ erwecken.

Das Erinnern wird als intersubjektive Form der Geschichte im sich dezentrierten Ich angesehen. Das Verhältnis zwischen Identität und Geschichtsbewusstsein auf Grund der Nazi-Vergangenheit, aber auch der Ausschreitungen der Roten Armee und der Entwurf deren Erinnerung, fungiert als Konstruktion eines kritischen „Opfergedächtnisses“.

Erinnerung wird in Anlehnung an Judith Butler als Konstruktion aufgefasst, die Tatsachen über die Gegenwart trifft als über vergangene Ereignisse, sie erweist sich eher als dynamische Wiederholung. In diesem Sinne und in Anlehnung an Franziska

---

<sup>426</sup> Siehe dazu Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturelles Gedächtnisses, München, 1999.

<sup>427</sup> FPT, S. 222.

Schößler fungieren Erinnerung und Geschlecht als performative Akte<sup>428</sup>, das *Doing gender* gleicht hier dem *Doing memory*<sup>429</sup>.

Im Roman sollen Paulas Erinnerungen, die als Unter-Brechung des Geschichtskontinuums beim Leseakt fungieren, als performative Akte angesehen werden, da dem Geschlecht hier die Funktion eines Erinnerungsmodus unmittelbar zukommt. Die Rolle der Frau bzw. das Mutter-Sein wird hier mit thematisiert. Cordula ist Paulas Tochter, die sie seit Jahren nicht gesehen hatte. Sie wird ihrem Vater zugesprochen: „*Ich wollte sie sehen, weil ich mich bei jedem Gedanken an sie schämte, weil die Erinnerung an Cordula mich quälte.*“<sup>430</sup>

Auf Grund der vorigen Auffassung, die besagt, dass das weibliche Gedächtnis bildlich fungiert, weisen wiederum die Erinnerungen innerhalb der Bilder einen besonderen Stellenwert für die Poetik des Autors auf. An der folgenden Textstelle erkennen wir u.a. ein zentrales fingiertes Enonciationsmoment: „*Zuvor hatte ich fast fünfzig Skizzen gemacht, einiges hatte ich in einem Park in Pankow gezeichnet, andere Blätter in einem Dorf bei Berlin, die restlichen Zeichnungen entstanden aus der Erinnerung.*“<sup>431</sup>

Paulas Zeichnungen nach Sibylles Tod entstanden sogar aus der Erinnerung, die als Speicherung eines Weiblichkeitsbildes gelten. Michaels Geburt liegt zusammen mit dem Malen als Akt der Schöpfung der symbolischen Geburt: „*Ein Jahr nach ihrem Tod begann ich, sie zu zeichnen. Diese Blätter gehörten zu den ersten Arbeiten nach Michaels Geburt. Ich machte Skizzen nach der Erinnerung und den wenigen Fotografien, die ich von ihr besaß.*“<sup>432</sup>

Die (Ab-)Bilder, die im Roman vorkommen, gelten u.a. als Grundlage für ein soziales Gedächtnis und erfüllen eine bedeutende Funktion in der Inszenierung der Geschlechterordnung. Sie haben vor allem die Funktion einer Vergegenwärtigung der Geschichte und Denunziation des patriarchalen Systems. Sie artikulieren und

---

<sup>428</sup> Vgl. Schößler, 2008, S. 179.

<sup>429</sup> Vgl. Fischer-Lichte/Lehnert, 2000, S. 14.

<sup>430</sup> FPT, S. 517.

<sup>431</sup> Ebd., S. 187.

<sup>432</sup> Ebd., S. 468.

übermitteln die emotionalen Erlebnisse der Künstlerin bzw. von Paula angesichts der bedrohlichen, bitter-süßen Wirklichkeit, die sie erlebt hat, durch ein episches Präteritum betont:

Erst **jetzt** nachdem ich das Elternhaus **verlassen hatte, begann** ich, Vater zu hassen. Stets war ich von ihm abhängig gewesen, er hatte es geschafft, mich immerzu in Angst zu versetzen, pausenlos fürchtete ich mich davor, seinen Ansprüchen nicht zu genügen, zu versagen. Ich begann ihn zu hassen, weil ich begriff, dass er mir meine Kindheit genommen hatte. [...] Es war ein sehr eigentümliches Malen für mich, ein Malen aus Liebe, aus Hass, aus **Erinnern** [...].<sup>433</sup>

Die Kunst bzw. Paulas Bilder sind geschlechtlich geprägt, da sie Weiblichkeits- und Männlichkeitschiffren dualistisch darstellen, die Gewalt zeigen und die kulturellen Repräsentationen der Epoche bzw. der DDR und die Schwierigkeiten einer Künstlerin mitten eines patriarchalen Systems zugleich reflektieren.

Erinnern und Vergessen fungieren auf diese Weise im Roman als kulturelle Akte, die geschlechtlich und dialektisch konzipiert sind. Sie zeigen den Ausschluss bzw. die Ausgrenzung der Frauen aus der Geschichte, wie es der Roman am Beispiel Paulas veranschaulicht. Ihre Erinnerungen werden auch als Widerstandsakt gegen das Vergessen verstanden. Demnach erscheinen ihre Reminiszenzen als Motor der erzählenden Rekonstruktion der Ich-Zerstörung. Dem Weiblichen kommt die Funktion eines „Projektionsreservoirs“ bzw. Erinnerungsspeichers der Geschichte im Zuge des patriarchalischen Systems zu, wie es Odile Jansen ähnlicherweise formuliert:

[W]omen are in fact the >storekeepers of memory<. Not because of their genetic structure or some other innate quality, but as the result of a lifelong transgenerational training in caring for and nurturing others and a lifetime of unequal power status.<sup>434</sup>

Die Erinnerungen als konstruierte Wiederherstellung des Vergangenen wirken laut Bachtin gegen die Vergänglichkeit der Zeit: „*Die Merkmale der Zeit offenbaren*

---

<sup>433</sup> FPT, S. 328.

<sup>434</sup> Odile Jansen: „Women are storekeepers of memory: Christa Wolf's Cassandra Project“. In *Gendered Memories*, John Neubauer and Helga Geyer-Ryan, Rodopi, Amsterdam, 2000, S. 35. Auf Deutsch etwa: „*Frauen sind in der Tat die >Gedächtnisbewahrerinnen<, und zwar nicht aufgrund ihrer genetischen Struktur oder einer anderen angeborenen Eigenschaft, sondern als Ergebnis einer lebenslangen transgenerationalen Ausbildung in der Fürsorge und Pflege anderer und eines lebenslangen ungleichen Machtstatus.*“ Von mir übersetzt.

*sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt.*<sup>435</sup> Wie durch die vorigen Passagen aus dem Roman festgestellt, ist die Zeiterfahrung darin weiblich konstruiert. Es wird an Paulas Kindheit erinnert, wodurch das Familienleben zugleich reflektiert wird. Paula setzt sich gegen feste Normen und patriarchale Strukturen, und gestaltet somit ihre Freiheit und Ablösung von familiärer Autorität. Das Elternhaus, in dem Paula aufgewachsen ist, erscheint bei den Erinnerungen als Ort der „Destruktion“ und des „Unpersönlichen“: „*Ein Haus brannte, das Haus der Familie, die Kindheit war zerstört, war zu Asche geworden.*“<sup>436</sup>

Erinnert wird an eine zerrissene Kindheit und Jugendzeit, die von Unrecht, Gewalt und Differenz markiert waren, und wo es von anderen Traumata wie Flucht, Selbstmord die Rede ist. Im Familienhaus erscheint Paula als Opfer sexuellen Missbrauchs. Es handelt sich um Zerrbilder der Kriegs- bzw. Nachkriegszeit. Hier thematisiert Hein wohl die in der Kindheit Paulas gestörten Sexualbilder bzw. einer zerstörten Sexualität<sup>437</sup>. Dies gilt sogar für andere Figuren weiblichen Geschlechts wie ihre Mutter und Schwester Cornelia:

Vater wies den Soldaten die Stühle zu, auf die sie sich setzen sollten, [...] sie setzten sich neben Cornelia und Paula. [...] Die Soldaten versuchten, eine Hand unter den Rock der Mädchen zu schieben. Die Mädchen konnten vor Schreck und Scham kaum atmen.<sup>438</sup>

Ihr Vater versteht, weder ihre Bedürfnisse noch ihre Ansichten über die Stellung der Frau. Er scheint eigene Töchter den Soldaten der Roten Armee aufzuopfern. An dieser Stelle lässt sich der Baal-Mythos erwähnen, da Paula und ihre Schwester Cornelia als Opfer ihrer Eltern gelten, indem der Vater an den Baal<sup>439</sup> denken lässt. Die schwierigen Kriegserfahrungen und die Verluste kommen wiederum zustande.

---

<sup>435</sup> Michail Bachtin: Chronotopos, Aufbau Verlagsgruppe GmbH & Co. KG, Berlin, 1986, S. 7.

<sup>436</sup> FPT, S. 318.

<sup>437</sup> Vgl. auch Claudias Retrospektive im 9. Kapitel der Novelle *Drachenblut*.

<sup>438</sup> FPT, S. 164.

<sup>439</sup> Hier geht es um die Problematik der Gewalt durch den Bezug auf den Baal-Mythos. Die Aufopferung nimmt andere Formen auf, die kulturell abstrahiert und tradiert werden. Siehe dazu Ali Aberkane: Repräsentationen von Gewalt und Gegengewalt im Werk Christoph Heins: eine diskursive Analyse, in: *Revue de Traduction & Langues*, Volume 17, Numéro 1, 2018, S. 63-82, genauer auf S. 69.

Zu einer näheren Bestimmung des Verhältnisses zwischen Geschlecht und Erinnern lässt sich folgendes Zitat von Jan Assmann erwähnen; die Vergewaltigungsepisoden sind Tatsachen aus der Historie, wie die Vergewaltigungen seitens der Roten Armee, die im Roman dargestellt sind:

Unter dem Begriff kulturelles Gedächtnis fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs- Texten, - Bildern und -Riten zusammen, in deren >Pflege< sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Einheit und Eigenart stützt.<sup>440</sup>

In diesem Sinne erfüllen Geschlechtervorstellungen die gleichen Funktionen wie die Vergangenheitsvorstellungen des kulturellen Gedächtnisses. Ausgehend davon, dienen Paulas Erinnerungen der Dekonstruktion von Werthierarchien sowie der Gewalt und Subversion der gesellschaftlichen Machtverhältnisse.

Paulas Kindheit bzw. Vergangenheit wird nicht linear dargestellt, sondern aus der Perspektive der Gegenwart aktiv (re-)konstruiert. In Anlehnung an Renate Hof ist die Beziehung der Geschlechter zueinander keineswegs Ausdruck oder Repräsentation einer statischen, naturgegebenen Ordnung, sondern vielmehr als Repräsentationen von kulturellen Regelsystemen<sup>441</sup> zu verstehen. Die Vergangenheitsversionen, die im Roman geschildert sind, sind *gendered* und gelten als Teil der symbolischen Sinnwelt der DDR. Durch die narrativen Formen, nämlich die der Dialoge und des inneren Monologs Paulas, die als Vergegenwärtigungsmomente fungieren, werden Erfahrungen sowie Ereignisse symbolisiert, angeordnet und mithin sinnhaft „erinnerbar“.

In Paulas innerem Monolog werden uns die Erinnerungen durch einen verwirrenden narrativen Stimmenmodus als performativer Prozess vorgeführt. Die Infantilisierung von Frauen wird zudem unmittelbar problematisiert. Das Genus von „Kind“ ist nicht mehr neutral, sondern wird sozusagen durch das -in-Suffix

---

<sup>440</sup> Jan Assmann: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: Ders. (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main, 1988, S. 15.

<sup>441</sup> Vgl. Renate Hof: „Die Entwicklung der Gender Studies“, in: Hadumod Bußmann und Renate Hof (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Kröner, Stuttgart, 1995, S. 16.

„feminisiert“. Weiterhin wird der Gebrauch der indirekten Rede von Bedeutung. Das Ich hält von solch herablassenden väterlichen Beschimpfungen Abstand:

Ich schrak zusammen. Vaters Stimme hatte diesen klirrenden, bedrohlichen Ton, der mich zu Eis erstarren ließ, jenen Ton, der als Schatten über meiner ganzen Kindheit lag [...] Wenn Vater mit dieser Stimme sprach erfror alles in mir, und steif vor Entsetzen erwartete ich die darauf folgende Eröffnung, die sich ankündigende Drohung, einen Satz, der mit bössartiger Ironie mir und meiner Schwester mitteilte, dass wir beschränkt und faul seien. Ich hatte meine ganze Kindheit hindurch immer wieder den Satz hören müssen, dass ich und meine Schwester die **Kinder** einer **infantilen Idiotin** seien, dass wir zu nichts taugten und dass er, der Vater, nicht wisse, wodurch er es verdient habe, mit solchen Töchtern gestraft zu sein.<sup>442</sup>

Die Kindheit bildet die Erinnerungsstruktur des Romans. Die Erzählerin als erwachsene und selbstständige Frau stellt auf der Gegenwartsebene die besondere Rolle ihrer Kindheitserinnerung zur Schau. In der Struktur des Romans wechseln Gegenwarts- und Vergangenheitsebene durgehend. Daher erscheint das Erinnern als Prozess, der für die Hauptfigur, ihre Herkunft und damit auch für ihre Identität entscheidend ist.

Die intime, familiäre Raumgestaltung betont den Bruch zwischen der Kindheit und dem weiteren Erwachsenen-Leben. Von ihrer Kindheit erzählt Paula mit großem Leiden, sie hat sogar versucht, Selbstmord zu begehen. Die berufliche Sphäre weist einen wesentlichen Stellenwert in der Gender auf. In Anlehnung an Susan Lanser, die von *gender*-Markierungen<sup>443</sup> redet, lässt sich auch welcher stereotype zugeschriebene Beruf erwähnen, weil Paula als Krankenschwester dargestellt wird. Sie setzt sich aber dagegen und will unbedingt Künstlerin werden. Es geht sozusagen um die „Psychiatisierung“ von Frauen:

Wenn ein Mädchen in deinem Alter so was macht, dann stimmt meistens zu Hause etwas nicht. [...] Deine Ausbildung als Krankenschwester wäre gefährdet. Suizidgefährdete Krankenschwestern, das haben die Krankenhäuser nicht gern.<sup>444</sup>

---

<sup>442</sup> FPT, S. 20f.

<sup>443</sup> Vgl. Susan Lanser, in: V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 151.

<sup>444</sup> FPT, S. 367ff.

Wie bereits angedeutet, wurde ihre Kunst anfangs verboten. Als Kind, war ihr das Klavierspiel auch verweigert<sup>445</sup>:

Als Paula am nächsten Tag aus der Schule kam, saß die Mutter in der Küche. [...] Als ihr Tochter erzählte, dass sie nicht mehr zu den Klavierstunden gehen dürfte, hob sie den Kopf, sah sie an und fragte: »Was kannst du denn auf dem Klavier spielen? «»Ich darf nicht mehr. Nie wieder. Vati hat es mir verboten.«<sup>446</sup>

Wo es sich um Formen geschlechtsspezifischer Erinnerung handelt, steht zwangsläufig der Körper als Wahrnehmungs- bzw. Erinnerungsmedium und -raum im Mittelpunkt, da er den Ort geschlechtlicher Markierungen symbolisiert. Im Hinblick auf die Gender-Forschung rückt der Zusammenhang zwischen dem Körper und Gedächtnis in den Mittelpunkt. Es geht hiermit um die Frage nach körperlich sich artikulierenden Formen der Tradierung, Fixierung, Verwerfung und Umschrift erinnertes Geschichte(n).

Paulas Körper erscheint in dieser Hinsicht als Medium für Erinnerung, Einschreibung und Speicherung der Machtverhältnisse, unter denen sich geschlechtliche Identität konstituiert. Sie erinnert sich an *das* Kind, das Gewalt und Vergewaltigung zum Opfer gefallen ist. Ihre Schwangerschaft wird sogar als Form der Vergewaltigung dargestellt. Auf diese Weise befindet sich ihr Körper in einem ständigen Prozess der erinnernden Aneignung und Verwerfung jeglicher, patriarchalischer Gewaltpraktiken:

Ich könnte aber nicht vergessen, dass meine Tochter das Ergebnis einer Vergewaltigung sei. Mein Mann habe mich vergewaltigt, um ein Kind zu erzwingen und mich damit vor einem Studium abzuhalten, das er mir auf eine andere Art nicht verbieten konnte. Er habe mich gewaltsam geschwängert, damit ich bei ihm in Leipzig bleibe und nicht nach Berlin gehe. Für mich sei die Ehe mit dieser Vergewaltigung beendet worden.<sup>447</sup>

---

<sup>445</sup> Eine intertextuelle Parallele zu Jelineks *Die Klavierspielerin*. Nur wird die Gewaltthematik durch väterliches Verbot als durch Mutter-Obsession geschildert.

<sup>446</sup> FPT, S. 117.

<sup>447</sup> Ebd., S. 151.

Die Frage nach dem Körpergedächtnis impliziert die Frage nach jenen Ausschluss- und Verdrängungsmechanismen<sup>448</sup>. Weiterhin schreibt Sigrid Weigel dazu:

Vielmehr ist das Gedächtnis in den Leib in Form von Dauerspuren eingeschrieben, die durch bestimmte Wahrnehmungen von Affekten und damit verbundenen Vorstellungsbildern auslösen, wobei diese Wiederholung nie die Wiederholung desselben, sondern immer eine andere Wiederkehr ist, die Wiederkehr eines Anderen.<sup>449</sup>

Schließlich werden Spuren der Unterdrückung, Gewalt und traumatischen Erfahrung an Paulas Körper erkennbar.

## 2.6 Schweigen als weiblicher Wille, Widersprache in Weigerung

Alles, was an Sprache interessant sein kann, ist auch an Schweigen ablesbar.<sup>450</sup>

Anstatt Schweigen als Mangel bzw. als Abwesenheit von Sprache zu begreifen, lässt sich Schweigen zu einem konstitutiven Element menschlicher Kommunikation erklären. Das Schweigen bildet den Horizont, vor dem alles Reden sich vollzieht, es unterbricht die Rede und verweist auf ihre Schranken<sup>451</sup>.

Das Schweigen tritt in Heins Roman als zentrales Motiv ein. Im Erzählmodus der Hauptfigur Paula ist das Schweigen programmatisch: „*Ich schwieg, es hatte keinen Zweck, noch etwas zu sagen. [...] »Du brauchst gar nicht zu antworten. Dein Schweigen sagt uns alles.*“<sup>452</sup>

Die obige Passage zeigt die Signifikanz des Schweigens, dessen narrative Struktur den ganzen Roman durchdringt. Stattdessen zu Sprache zu kommen, bevorzugt sie eigenes Schweigen, das in der Diktion strategisch fungiert. Auf Grund

---

<sup>448</sup> Erll/Nünning, 2005, S. 230.

<sup>449</sup> Sigrid Weigel, in: Erll/Nünning, 2005, S. 230.

<sup>450</sup> Ulrich Schmitz: „Beredtes Schweigen – Zur sprachlichen Fülle der Leere. Über Grenzen der Sprachwissenschaft“, in: Ders. (Hg.): *Schweigen. Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie*, Osnabrück, o. A. 1990, S. 5-58, hier S. 25.

<sup>451</sup> Vgl. Stefan Kramer: „Redet nicht von Schweigen...“. Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards, Würzburg, 2003, S. 31.

<sup>452</sup> FPT, S. 23f.

der vorigen Textstelle ist Paulas Schweigen als Verweigerung der Antwort<sup>453</sup> zu verstehen. Das Narrative des Schweigens durchgeht auch andere Texte Heins wie z.B. *Der fremde Freund*<sup>454</sup>. In seinen Texten tauchen lakonisch-schweigende Figuren sehr oft auf.

Durch die Macht des Schweigens wird die Grenze zwischen dem Sagbaren und Unsagbaren markiert. Außerdem erscheint Schweigen in diesem Roman nicht als bloße Abwesenheit der Rede, sondern lässt sich eher als performativer Akt<sup>455</sup> der Negation im Zusammenhang mit Gewalterfahrung begreifen.

Paulas Schweigen impliziert u.a. die Stimme einer Frau. Soziohistorisch gesehen, besaßen Frauen in der Geschichte und Öffentlichkeit keine Stimme in Anlehnung an Gayatri Chakravorty Spivaks Begriff des Subalternen: *„Wenn der Subalterne im Kontext der kolonialen Produktion keine Geschichte hat und nicht sprechen kann, dann steht die Subalterne als Frau noch deutlich mehr im Schatten.“*<sup>456</sup>

Mit jener Art von Schweigen thematisiert Hein in seinem Roman das Unsagbare des weiblichen Subjekts, was paradoxerweise und zugleich zum Ausdruck kommen muss. Da das Schweigen von Kontext abhängig ist, ist Paulas Schweigen an den Machtstrukturen eingebunden. Das Unsagbare, das nicht durch Worte vermittelt werden kann, wird hier mittels des Schweigens symbolisiert, was dessen komplexe Funktion und Bedeutung näher bestimmt.

Ihr Schweigen resultiert im Grunde aus der psychischen Gewalt, die sie seit ihrer Kindheit erlebt, nämlich als Folge von Unterdrückung, Erniedrigung...usw. Worte fehlen nicht nur, sie werden in unterschiedlichen Situationen als störend und belastend verworfen. In dieser Hinsicht schafft das Schweigen Distanz und ist für die Identitätskonstruktion wesentlich, da es mit Emotionen verbunden ist. Beim Trauma, der lebens- und identitätsbedrohenden Erfahrung einer überwältigenden Gewalt und

---

<sup>453</sup> Vgl. Alois Hahn: „Schweigen, Verschweigen, Wegschauen und Verhüllen“, in: Aleida Assmann und Jan Assmann: *Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI*, München, 2013, S. 43.

<sup>454</sup> „Und ich begann zu schweigen, um nicht andere zu belästigen.“ In: Hein, 2006, S.125.

<sup>455</sup> Hahn, 2013, S. 23.

<sup>456</sup> Spivak, 1994, S. 83.

bei tiefem Schmerz fehlen die Worte<sup>457</sup>. Hier erkennen wir etwa den Zusammenhang zwischen Trauma und Schweigen. Zudem fungiert ihr Schweigen als bewusste Kommunikationsstrategie bzw. als erzählerischer Modus gegen etablierte Hierarchien und Narrative.

Im Anschluss an Spivaks vorige Aussage gilt Paulas Schweigen als Form von Widerstand, und zwar gegen eine durch Macht und Gewalt eingebettete patriarchale Sprache. Mit dem Schweigen ist es zugleich die Frage nach dem Unausgesprochenen und Ungesagten, d.h. wovon Paula hier nicht spricht, die Rede. Die männliche sprachliche- bzw. physische Macht wird in der Handlung innerhalb der Familie ausgeübt. Paula, ihre Schwester und ihre Mutter mussten in die Rolle der Hausfrau schlüpfen.

Durch Paulas Nicht-Sprechen<sup>458</sup> werden gesellschaftliche Normen anschaulich gebrochen<sup>459</sup>. Indem Schweigen in einigen Fällen als Zustimmung gilt, lässt es sich in diesem Fall eher als eine Ablehnung, als Form der Rebellion verstehen. Paula antwortet nicht, weil sie sich gegen feste Normen setzt. Sie lehnt Machtpraktiken ab, da sie nicht heiraten will und das tradierte Modell einer Frau nicht akzeptiert, sondern den Weg der Selbstverwirklichung gehen möchte, und zwar Kunst studieren und malen.

Auf paradigmatischer Ebene fungiert das Schweigen als indirekter Sprechakt<sup>460</sup>. In diesem Sinne ist es von einer Geschichte der Verweigerung die Rede. Wie es auch Judith Butler ganz explizit betont hat, gilt Schweigen als Ort möglichen Widerstands für eine Frau<sup>461</sup>. Demgegenüber fungiert es als subversiver Freiheitsmoment für die

---

<sup>457</sup> Vgl. Aleida Assmann: „Formen des Schweigens“, in: A. und J. Assmann, 2013, S. 57.

<sup>458</sup> „Das Schweigen“ ist vom „Verstummen“ zu unterscheiden. Verschweigen impliziert keinesfalls immer Redeverzicht. Die Rede gilt als bevorzugter Ort des Verschweigens. Eine bestimmte Form des Verschweigens ist mit jeder Rede verbunden. Beim Verschweigen handelt es sich nicht um einen Redeverzicht, sondern um einen Thematisierungsverzicht. Es geht hiermit darum, dass man etwas, das zum Thema gehört, nicht erwähnt, was absichtlich getan ist. Vgl. Hahn, 2013, S. 44.

<sup>459</sup> Siehe Zitat 452 auf S. 108.

<sup>460</sup> Siehe hierzu Verena Ronge: Ist es ein Mann? Ist es eine Frau?: Die (De)Konstruktion von Geschlechterbildern im Werk Thomas Bernhards, Wien, 2009, S. 189.

<sup>461</sup> Vgl. Judith Butler, zitiert in: Ludwig A. Pongratz, Michael Wimmer, Wolfgang Nieke und Jan Masschelein (Hg.): Nach Foucault. Diskurs- und machtanalytische Perspektiven der Pädagogik, Wiesbaden, 2004, S. 190.

Protagonistin sowie als Rettung der eigenen Identität und dient dazu, sich Anpassungszwängen zu widersetzen. Paulas Schweigen ist ein Pochen auf Selbstbestimmungsmöglichkeiten, sie möchte nicht beherrscht werden, sondern selbst entscheiden, wie sie handeln und was sie denken soll. Hein hinterfragt somit zuerst die Abhängigkeiten, die innerhalb der Familie stehen und auf diese Weise ihre kulturell etablierten Geschlechterrollen.

Das Schweigen der Protagonistin erzeugt subversive provokative Reflexionsräume. Diese werden in Anlehnung an Wolfgang Iser „Leerstellen“<sup>462</sup> genannt und gelten hiermit als Pendant für das Gesagte, was die Herstellung eines Zwischenraums bzw. einer alternativen Sprache bzw. eines *anderen* Kommunikationsmediums ermöglichen. Diese Leerstellen, die als *„bestimmte Aussparungen Enklaven im Text markieren und sich dadurch der Besetzung durch den Leser anbieten.“*<sup>463</sup>. Das Prinzip der ‚Dialogizität‘ ist hier nennenswert, da es sich eigentlich um eine Eröffnung auf den Leser handelt. In dieser Hinsicht äußert sich Wolfgang Iser folgendermaßen:

[D]ie Leerstellen in den Gelenken des Dialogs stimulieren den Leser zu einer projektiven Besetzung des Ausgesparten. Sie ziehen den Leser in das Geschehen hinein und verlassen ihn, sich das Nicht-Gesagte als das Gemeinte vorzustellen.<sup>464</sup>

Heins Werk durchzieht den Leser wie ein Leitfaden über Motive der Unmöglichkeit des Sprechens und der Suche nach einer anderen alternativen Sprache als die des männlich-patriarchalen Logos in Anlehnung an Derrida<sup>465</sup>. Demnach scheitert das Ich an dem die Gesellschaft beherrschenden Diskurs und schweigt. Auf diese Weise versucht Hein durch Paulas Stimme, den zu denunzieren. In der folgenden Passage wird die Doktrin der sogenannten drei Ks mit einbezogen durch das Prisma archaischer Geschlechterrollen. Das ist eben die Denunziation der sich fortsetzenden NS-Ideologie binnen der sozialistisch-kommunistischen Ostrepublik. Diese Problematik der Sprachlosigkeit ist im Roman vorhanden: *„Die Familie aß*

---

<sup>462</sup> Siehe Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976, S. 265.

<sup>463</sup> Krammer, 2003, S. 30.

<sup>464</sup> Iser, 1976, S. 265.

<sup>465</sup> Jacques Derrida: Grammatologie, Frankfurt am Main, 1983.

*schweigend die Suppe, dann brachte die Mutter die Suppenterrine hinaus, und die Mädchen sammelten Teller und Löffel ein. Cornelia trug sie in die Küche und ihre Schwester ging ihr hinterher.*<sup>466</sup>

Die folgende Textstelle weist wiederum auf das Problem des passiven kollektiven Schweigens hin: „Vor dem Haus mussten sie zehn Minuten auf das Taxi warten. Sie warteten schweigend.“<sup>467</sup> Paula erzählt von Vaters Unfall, und daraus resultiert die Beschädigung des Sprachzentrums, was zu seinem Verstummen führen kann. Hier geht es sozusagen um eine Kritik der gesellschaftlichen Ordnung sowie der Machtstrukturen, da er eine patriarchale Instanz, die *das Wort* bzw. das Recht auf Sprechen permanent und „exklusiv“ besaß, repräsentiert: „»Eine Lähmung vielleicht, eine rechts- oder linksseitige Lähmung. Oder das Sprachzentrum könnte geschädigt werden. [...]«<sup>468</sup>

Dem Schweigen wird hier eine sozialkritische Funktion zugeschrieben, weil es aus der Perspektive des Herrschenden und Beherrschten betrachtet wird. Denn die Sprache erlaubt den Herrschern, Autorität zu inszenieren<sup>469</sup>. Was die vorige Passage<sup>470</sup> impliziert, ist nämlich den Verlust der Autorität, da der Vater die Fähigkeit zum Sprechen verliert. Anders gesagt, lenken Gewalt und Schweigen die Aufmerksamkeit auf eine vermeintliche, nicht mehr akut gewordene Autorität. Paulas Schweigen gilt auch als Reflexion über ihre Zusammenhänge zur Gesellschaft. In der folgenden Passage wird die Fremdheit mittels einer „Verstummen-Ver-Schweigen-Ambivalenz“ reflektiert:

Ich setzte noch einmal an, aber als mir bewusst wurde, dass ich mich im Kreise drehte, verstummte ich und sah sie an. Sie hielt meinem Blick stand. Sie hatte keine Fragen, sie wollte nichts von mir hören, **und es gab nichts, was sie mir mitzuteilen hatte**, keine Klage, keinen Vorwurf und schon gar

---

<sup>466</sup> FPT, S. 81.

<sup>467</sup> Ebd., S. 430.

<sup>468</sup> Ebd., S. 432.

<sup>469</sup> Vgl. Melissa De Bruyker: Das resonante Schweigen: Die Rhetorik der erzählten Welt in Kafkas *Der Verschollene*, Schnitzlers *Therese* und Walsers *Räuber-Roman*, Würzburg, 2008, S. 23.

<sup>470</sup> „»Eine Lähmung vielleicht, eine rechts- oder linksseitige Lähmung. Oder das Sprachzentrum könnte geschädigt werden. [...]« FPT, S. 432.

kein Verzeihen. Ich war nicht ihre Mutter, und sie war nicht meine Tochter.  
**Wir waren Fremde, die sich nichts zu sagen hatten.**<sup>471</sup>

Paulas Schweigen ermöglicht Kontinuitäten der deutschen Geschichte zu brechen, indem traditionelle Sozialisationsformen deutscher Kultur auftauchen, was als rebellierendes Wesen gegen konventionelle Zwänge fungiert. Es ist davon auszugehen, dass das Schweigen mit Ent-Tabuisierungsproblemen unmittelbar verbunden ist, da viele Tabus während der DDR-Periode und bis heute noch relativ vorherrsch(t)en, von denen man nicht reden durfte, sondern sie verschweigen muss(te). Einen öffentlichen Diskurs über Tabuisiertes wird im Roman mittels des Schweigens mit formuliert:

Als Pariani sich erkundigte, wieso ich so schweigsam sei, erwiderte Sibylle, er möge mich in Ruhe lassen, ich hätte Liebeskummer. [...] Es war eine absurde Situation entstanden: über das einzige Thema, über das ich mit Sibylle sprechen sollte und müsste, schwiegen wir, [...].<sup>472</sup>

Pariani, Sybilles Ehemann, fungiert hier sozusagen als störende Instanz. Es geht um eine Intrusion ins Private und Intime von Paula und Sybille. Das Schweigen lässt sich u.a. an unvollständigen Sätzen im Roman erkennen, wobei diese auf das Unausgesprochene paradoxerweise zurückweisen, da Auslassungszeichen Schweigen evozieren<sup>473</sup>: „*»Aber wenn ich nicht mehr Klavier spielen darf...«*“<sup>474</sup> Dementsprechend lässt sich in Anlehnung an Christa Wolf das folgende Zitat erwähnen: „*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man allmählich zu schweigen aufhören.*“<sup>475</sup> Hier handelt es sich um eine weitere intertextuelle Stelle, und zwar um die Wittgenstein'sche Sprachphilosophie<sup>476</sup>. Hiermit erscheint das Schweigen nicht mehr als Fatalität, sondern erhält den paradoxalen Status eines „einbrechenden“ Aussagemoments.

---

<sup>471</sup> FPT, S. 519.

<sup>472</sup> Ebd., S. 406.

<sup>473</sup> Vgl. De Bruyker, 2008, S. 19.

<sup>474</sup> FPT, S. 117.

<sup>475</sup> Christa Wolf: *Kindheitsmuster*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1976, S. 235.

<sup>476</sup> „*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*“. Siehe hier: Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. Logisch-philosophische Abhandlung, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963, S. 7.

Im Hinblick auf die Pluralität des Begehrens und im Zusammenhang mit sexuellen Tabus werden Queer-Beziehungen<sup>477</sup> im Roman ebenfalls inszeniert. Mancherorts kommen Paulas Äußerungen als Brüche, die den Leseprozess sowie Verständnis provokativ bzw. subversiv stören, vor. Die werden aber absichtlich gesetzt, um das tabuhafte Verschwiegene zu markieren, nämlich die Liebesbeziehung zwischen Paula und ihrer intimen Freundin Sibylle: „*Aber... wir haben... du hast mir...*“<sup>478</sup>

Wie bereits angedeutet, ist in *Frau Paula Trousseau* von der Suche nach einer *anderen* Sprache die Rede, nämlich nach der der Bilder bzw. einer Bildschriftlich-Hybrid(isiert)en, was hier auch als poetisch-performative Grenzüberschreitung seitens des Autors<sup>479</sup> auch fungiert. Paula malt gegen Existenzängsten und setzt in der folgenden Textstelle das Bildliche in den Vordergrund, und zwar als Immanenz-Kategorie: „*Ich möchte am liebsten gar keine Rede. Die Bilder sollen für sich sprechen.*“<sup>480</sup>

Die Kritik am offiziellen Diskurs verläuft wiederum durch jene Bilder, die im Roman stark motivisch auftauchen, wobei die Wort-Bild-Beziehung signifikant symbolisiert und eine Macht der Bilder impliziert wird: „*[...]ich suchte immer wieder lange nach Worten und schüttelte über mich selbst den Kopf, [...]*“<sup>481</sup>

Das Bildschriftliche, durch eine Ambivalenz der Zeichen, eröffnet der Personenkategorie und den Geschlechtern einen Raum für die Autorreflexion. Das Ich ist dann ein Moment, wo geschlechtliche, kontextuelle und narrative Differenzen momentan „suspendiert“ bzw. in der Schwebelage gehalten werden. Es ist hier die unmittelbar geschlagene Brücke zur Autorwelt, zum Künstler-Dasein, nämlich durch das paradigmatische Spiel Maler – in – Autor.

---

<sup>477</sup> Siehe auch unter 3.11.1.

<sup>478</sup> FPT, S. 238.

<sup>479</sup> Siehe Hyunseon Lee: *Geständniszwang und „Wahrheit des Charakters“ in der Literatur der DDR*, Springer-Verlag GmbH, Deutschland, 2000, S. 159.

<sup>480</sup> FPT, S. 393.

<sup>481</sup> Ebd., S. 505.

## Fazit

Heins FPT impliziert auf der Erzählebene ein Narrativ der Geschlechterkonstruktion. Von der Analyse der narrativ-diskursiven Ebene des Romans ausgehend lässt sich erkennen, dass das Verhältnis zwischen dem Erzählen und Geschlecht markiert wird. Das Geschlecht ist für die narrative Struktur des Romans bedeutend. Im Zuge der Analyse wurde deutlich, dass zwischen dem Erzählen von Geschichten und Geschlechterkonstruktionen ein enger Zusammenhang besteht.

Das Erzählen sowie gendering lassen sich in diesem Text als performative Akte begreifen, indem Identitäten und Geschlechterkonstruktion hervorgebracht werden. Das Ich in diesem Werk weist auf eine weibliche und polyphon-ambivalente Stimme hin, die ihre eigene Geschichte erzählt. Dies fungiert selbstbildend. Da das Weibliche aus männlicher Sicht mit Klischees verbunden ist, erhält es im Roman hingegen große Autorität.

Paula als weibliche Figur nimmt dafür einen Stellenwert in der Geschichte ein, sie setzt sich gegen Machtstrukturen und gegen das archaische und patriarchale System, das die Frau zu einer häuslichen „Dienerin“ degradiert, reduziert und setzt sich zugleich gegen patriarchal-etablierte Sozialisationsformen, die beispielsweise in der DDR vorherrschend waren, die u.a. die Frau zu „domestizieren“ versuchen, so dass sie zuhause gehörte und nicht malen und Künstlerin sein dürfe. In diesem Sinne lässt sich ihre Geschichte als die Geschichte einer Verweigerung männlicher „Domestizierung“ verstehen. Das Ich wird in diesem Roman markiert und seine Subjektwerdung affirmiert; weil es um einen homodiegetischen bzw. autodiegetischen Erzähler geht. Dieses Ich aber ist an sich ambivalent, indem es zugleich auf die Stimme der Hauptfigur sowie die des Autors verweist, was ein intersubjektives Stimmenspiel an den Tag legt und eine Ambivalenz der Geschlechter hervorbringt. Im Hinblick auf diese Ambivalenz ist von *cross-gendered narratives*<sup>482</sup> die Rede, indem das soziale Geschlecht der Erzählinstanz nicht mit dem des Autors übereinstimmt, das aber mit ihm korreliert.

---

<sup>482</sup> Siehe unter 2.3.

In Heins Roman gelten hiermit Erzähltechniken als Diskursformationen zur Veranschaulichung verschiedener Erfahrungen. Soziale und politische Konflikte wie etwa Machtverhältnisse und Geschlechterdifferenzen in der DDR werden literarisch inszeniert und problematisiert. Die Raum- und Zeitkonstruktion sowie die erzählerische Vermittlung werden im Bezug auf die Kategorie Gender untersucht.

Sowohl Raum als auch Zeit, in denen sich Paula befindet, verweisen auf ihre komplexe soziale Realität. Wie bereits erörtert, ist der Raum geschlechtsspezifisch geprägt, wie etwa Natur und Landschaft, die in *Frau Paula Trousseau* absichtlich weiblich konzipiert sind. Zudem wird Raum als kulturkritisches und -geschichtliches Phänomen angesehen. Es wird im Roman suggeriert, dass die Natur bzw. die Naturlandschaft als weibliche Projektionsräume für das Weibliche fungiert. Hingegen erscheint das Familienhaus als Ort patriarchaler Unterdrückung und Gewalt, was für die kritische Reflektierung von Geschlechterordnungen sinnkonstitutiv ist. Es handelt sich um eine Wechselbeziehung zwischen Raumerfahrung und Identitätskonstruktion. Es lässt sich auch anmerken, dass das Zeiterfahren an das Subjekt der erzählenden Figur auch gebunden ist, was die eigene Identität zugleich bedingt.

An der Identitätskonstruktion sind also verschiedene Zeitebenen beteiligt, sei es Paulas Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft. Was nicht ausgeblendet sein darf, ist die erinnerte Vergangenheit, die die Basis für die jeweilige Version von Paulas Lebensgeschichte bietet. Demnach ist bei der Identitätsbildung zugleich die Kategorie Geschlecht somit wesentlich. Diesbezüglich betont Judith Butler, dass sich Subjektconstitution selbst auf der Grundlage der Geschlechterdifferenzierung vollzieht, und dass ‚Geschlecht‘ demnach als Bestandteil des Subjekts fungiert. Im Roman wird also die Zeiterfahrung weiblich bzw. durch ein weibliches Gedächtnis konstruiert.

Durch Multiperspektivität und Dialogszenen wird ein besonderes *gendering* impliziert: durch diese Erzählstrategien werden die Geschlechterordnungen in ihrer Dualität bzw. in ihrem Spannungsverhältnis sichtbar. Der Geschlechterdualismus zwischen dem Weiblichen und Männlichen wird nicht nur thematisch, sondern auch

mittels innovativer Erzählverfahren inszeniert wie etwa des inneren Monologs, der Nullfokalisierung und des Perspektivenwechsels.

Die Multiperspektivität nimmt hiermit einen besonderen Stellenwert in der Diegese des Romans. Mittels weiblicher und männlicher Stimmen und zugleich mittels daraus hervorgehender Androgynie werden geschlechtsspezifische Unterschiede in der Wirklichkeitserfahrung betont und Konflikte zwischen den Geschlechtern dargestellt. Eine Hierarchisierung der Perspektiven ist zudem vorhanden, d.h. die Privilegierung der weiblichen Figurenperspektive.

Erinnerung und Schweigen konstituieren wichtige Motive bzw. Erzählmomente, die im ganzen Roman auftauchen, und die für Paulas Identität als Frau und Künstlerin sinntragend sind. Paulas Erinnerung an ihre Kindheit stellt einen wesentlichen Bestandteil ihrer Identität dar. Paulas Schweigen gilt u.a. als performativer Akt und wird als Form von Widerstand gegen autoritäre Machtstrukturen betrachtet.

Hein als Chronist entwirft dadurch ein prägnantes Kulturbild. Sein Ziel besteht darin, an den Leser zwecks der Erinnerung an das Unrecht, das zu den Frauen während des Nationalsozialismus und der DDR-Phase zugetan ist, zu appellieren. Die Diskontinuität der Narration im Zusammenhang mit der Historizität des Romans prägt die Konstruktion des literarischen Ichs in nachhaltiger Weise.

Mittels der Erinnerungen Paulas lässt sich der Roman als Generationen-, Familien- und Frauenroman u.a. rezipieren. Es geht zugleich um die Entwicklung einer weiblichen Figur und deren Emanzipationsgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg als historischem Hintergrund. Der literarische Text inszeniert somit Geschlechtsidentitätskonstruktionen.

### 3 Gender-Konflikt und Künstler-Dasein im Roman

#### 3.1 Gender- und Handlungskonstruktion als kulturell-historische Variablen

Der 2007 erschienene Roman des deutschen Autors Christoph Hein, der in fünf Großkapitel, fünf „Bücher“ aufgeteilt ist, von denen jedes wiederum in weitere Unterkapitel fragmentarisch gegliedert ist, erzählt vom Künstler-Dasein der Hauptfigur Paula Trousseau. Bei der Handlungskonstruktion des Romans stoßen wir sowohl auf eine anachronistische als auch auf eine zyklische Struktur. Bei der Handlungsanalyse ist von einer *wechselseitigen* Abhängigkeit von Plot und Geschlechtszugehörigkeit der handelnden Figur<sup>483</sup> auszugehen.

Der Roman fängt wie ein Kriminalroman an: Die Handlung sowie der Aufbau ähneln denen eines Kriminalromans. Da *Mord* das wesentliche Kennzeichen des Kriminalromans darstellt, das rätselhaft dargestellt wird, steht am Romananfang der Selbstmord der Hauptfigur Paula in Frankreich im Mittelpunkt der Handlung, der anachronistisch erzählt wird:

Zu diesem Zeitpunkt war sie bereits vier Wochen tot. Dieser Nebenarm sei ein fast stehendes Gewässer, kaum tiefer als einen Meter, es sei unzweifelhaft festgestellt worden, dass seine Mutter keinem Gewaltverbrechen zum Opfer gefallen sei, sondern Selbstmord verübt habe. Sie war in dem Wasser nicht ertrunken, vielmehr habe sie sich mit einem Mix unterschiedlichster Tabletten vergiftet.<sup>484</sup>

Der Anfang wird aus dem Blick eines auktorialen Erzählers geschildert und die Hintergründe der Tat werden im Laufe des Romans beleuchtet. Der Leser erfährt u.a., dass die Hauptprotagonistin Paula Künstlerin war, die aber nicht großen Erfolg hatte.

Eine zyklische Struktur kommt zugleich vor, indem der Roman mit dem Ende anfängt, was vom Autor zwecks einer Reflexion und der Rekonstruktion absichtlich und provokativ eingesetzt wird. Das konstitutive Zusammenspiel von Handlung und Gender soll bei unserer Analyse des Romans in Betracht gezogen werden. Die Grundelemente des epischen Textes wie Plot, Raum, Zeit, Figuren sowie Erzählhaltung sind ausdrücklich in diesem Roman mit Gender verbunden.

---

<sup>483</sup> Vgl. Andrea Gutenberg: „Handlung, Plot und Plotmuster.“, in: V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 99.

<sup>484</sup> FPT, S. 12.

Die Hauptfigur verlässt Leipzig, um in Berlin ein neues Leben zu führen und sich von den etablierten sozial-beruflichen Strukturen zu lösen. Paula macht das jedoch, um sich selbst zu entdecken. Die Tradition des männlichen Patriarchats, die mit dem Heiratsbund jeweils besiegelt wird, wird weitergesetzt. Die Ich-Erzählerin will jedoch zuerst studieren und malen, aber vor allem emanzipiert sein: „*Ich hatte die Bewerbungsunterlagen abgeschickt, um vor mir selbst zu fliehen, und ich hatte mich in Berlin und nicht in Leipzig beworben, um der Ehe mit Hans zu entgehen.*“<sup>485</sup>

In Heins Text dominieren topische, binär organisierte Räume, die aufgrund ihrer semantischen Offenheit variabel für die Organisation von Geschlechtsverhältnissen eingesetzt werden. Topologische Konfigurationen wie etwa die Arbeitswelt d.h. der künstlerische Bereich, die Landschaften und Natur implizieren in Heins Text eine Geschlechterproblematik.

Da aus der Sicht der Gender Studies die wechselseitige Abhängigkeit von Plot und Geschlechtszugehörigkeit der handelnden Figur<sup>486</sup> für die Handlungsanalyse wichtig sind, steht Paulas Geschlechtszugehörigkeit im Zusammenhang mit der Handlung des Romans. Seine Plotbildung vermittelt nicht nur geschlechtsspezifische Handlungsmuster, sondern prägt auch die Geschlechtsidentität der Protagonistin mit. Die Anordnung und die Kombination ihrer verschiedenen Handlungselemente sind in dieser Hinsicht von großer Bedeutung.

Die Einbindung in Familienstrukturen einer kulturell und historisch variablen symbolischen Ordnung ist für die gender-motivierte Plottypologie<sup>487</sup> signifikant<sup>488</sup>. Interaktionsmuster von Paula und der Gesellschaft innerhalb sozialer, und

---

<sup>485</sup> FPT, S. 50.

<sup>486</sup> Vgl. Gutenberg, 2004, S. 99.

<sup>487</sup> Aus feministischer Perspektive steht nach Andrea Gutenberg die Beschäftigung mit dem *Was* mit der Semantik der story-Ebene und ihren geschlechtlichen codierten Handlungsrollen im Mittelpunkt. Folgende Plotaspekte sind aus der Sicht der gender-Forschung insbesondere von Interesse: -Die paradigmatische Bedeutung von Plot als referenzialisierbares, d.h. auf lebensweltliche Gegebenheiten beziehbares, und transliterarisches Konzept. -Die wechselseitige Abhängigkeit von Plot bzw. *story-line* und Geschlechtszugehörigkeit der handelnden Figur. -Die Semantik und Historizität von Schlussgebungen und typischen Verlaufsprinzipien sowie die Rezeptionswirkung von virtuell gebliebenen Handlungen und Ereignissen, die die logische Komplexität eines Textes steigern. Siehe hierzu Gutenberg, 2004, S. 99.

<sup>488</sup> Vgl. Ebd., S. 107.

insbesondere familiärer Strukturen, werden im Roman reflektiert. Beziehungsdestabilisierende Handlungssequenzen, nämlich Ehebruch, Scheidung und Mutterschaft, sind darin sinnkonstitutiv.

In Bezug auf die Handlungsdynamik des Romans sind Selektionsentscheidungen getroffen, da Paulas Tod zum Textanfang gehört. Der Autor macht auf deren Tod aufmerksam. Es geht um das Schicksal einer Künstlerin mitten einer diskriminierenden Gesellschaft. Weiterhin ist der *limit Plot*<sup>489</sup> erkennbar. Er wird durch Ereignisfolge wie Tod und Sterben charakterisiert. Kennzeichnend dafür ist die allmähliche Isolierung der Protagonistin, die bis zum Selbstmord eskaliert. Diese Art von Extremerfahrung setzt eine Phase der Einsamkeit und Isolation voraus, die selbst gewählt ist und zugleich durch soziale Ausgrenzung zustande kommt: „*Paula musste sich vor vier Jahren von allen Freunden ohne Lebewohl verabschiedet haben.*“<sup>490</sup>

Der dargestellte *limit plot* macht auf die kulturgeschichtliche Kopplung von Tod und ästhetisierter, degradierter Weiblichkeit zum Objekt, deutlich. Zu den Plottypen, die in Heins Roman dargestellt werden, gehört der *Eheplot* bzw. der sogenannte *wedlock plot*<sup>491</sup>, der die problematische eheliche Beziehung zwischen Paula und ihrem Ehemann Hans zum Thema hat. Der zentrale Plotkonflikt besteht in der tragischen Situation der missbrauchten und betrogenen Paula. Diese Variante taucht als Nebenhandlung auf. Paula musste sich vor der Macht und Gewalt ihres Ehemanns fliehen.

Der Eheplot reflektiert die Schwierigkeiten des Ehelebens sowie die problematische Unabhängigkeit der Ehefrau, die Künstlerin werden will, was eine Geschlechterproblematik bzw. einen Genderkonflikt impliziert. Paula entspricht einer vermeintlichen weiblichen Machtlosigkeit.

---

<sup>489</sup> Zu den frauenzentrierten Plotmustern im 20. Jahrhundert gehört der *limit Plot*. Dieser hat häufig eine alternde Figur als Protagonistin. Er ist durch Ereignisfolgen charakterisiert, die um Tod, Sterben, Krankheit und andere, damit zusammenhängende existenzielle Grenzerfahrungen kreisen. Vgl. Gutenberg, 2004, S. 114.

<sup>490</sup> FPT, S. 10.

<sup>491</sup> Der im 18. Jahrhundert entstehende Typus des *Eheplots* oder *wedlock plot* kreist um eine problematische eheliche Beziehung, die die Stadien des *courtship plot* spiegelt, jedoch die Heirat zum Ausgangspunkt hat, wobei das Ziel eine qualitative Aufwertung der Partnerschaft ist. Vgl. V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 110.

Paulas Ehemann *Hans* versucht, sie von der Kunsthochschule abzuhalten, indem er sie geschwängert hat, was von ihr als Form der Gewalt angesehen wird, wobei ihre Schwangerschaft von ihm zu diesem Zweck ausgenutzt wird: „*Du willst mit aller Macht verhindern, dass ich studiere. Du willst gar kein Kind, du willst nur dafür sorgen, dass ich im September nicht in Berlin anfangen kann.* [...]«<sup>492</sup>

Zudem gehören die Persönlichkeitsentwicklung und der Reifestand Paulas zu den neuen Plotvarianten im Roman, die aus der Sicht der Gender Studies wichtig sind. Obwohl im Roman das männlich-patriarchale Wert- und Normensystem dominant ist, setzt sich Paula gegen eigene Selbstverleugnung, verschiebt das Heiratsdatum und gibt die Kunsthochschule nicht auf. Wie bereits gedeutet, stoßen wir in Heins Roman nicht auf ein lineares Zeitmodell, sondern eher auf Brüche, auf Grund derer der Text Gender-Semantisierungen aufweist. Seine polyperspektivisch-subjektivierte Erzählweise wird ebenso weiblich konzipiert.

Dargestellt wird nicht eine trivialisierte Frauenfigur, sondern ein performativ-weibliches Rollenmodell mit biographischen Akzenten. Es geht um die Konzentration der Protagonistin auf die eigene Vergangenheit und gegenwärtige Selbstentfaltung und -verwirklichung in beruflich-sozialer Hinsicht.

Hein stellt u.a. den Androgynitätscharakter der Figur Paula dar. Die Ich-Figur, die erzählt, ist auf Grund ihrer Ambivalenz polyphon und androgyn, da sie die Stimme des Autors und ihre Enonciationsmomente impliziert. Es geht somit um eine Autor-Figur-Ambivalenz, die aufgrund einer geschlechtlichen Subjekt-Ambiguität feststellbar ist und eine künstlerische rezeptionsästhetische Reflexion zweiten Grades initiiert:

In dieser Zeit entwickelte ich eine Aversion gegen Bücher, ich hatte das Gefühl, dass die Schrift meine Bilder zerstört, dass alle Sätze mich in eine unsinnliche Welt führen. Acht Monate lang fasste ich kein Buch an, ich vermied es auch, Zeitungen oder Romane zu lesen, [...].<sup>493</sup>

Diese Äußerung ermöglicht die Konstruktion eines „Dritten“, das als symbiotische Verschmelzung des männlichen und weiblichen Geschlechts anzusehen

---

<sup>492</sup> FPT, S. 67.

<sup>493</sup> Ebd., S. 186.

ist. In diesem Sinne ist zugleich von einer Autor-Erzähler(in)-Leser-Dialogizität die Rede. Bestimmte Verhaltensweisen und komplexe Geschlechterverhältnisse werden hiermit problematisiert. Gender zeigt sich hier durch intersubjektive Variabilität aus, die durch den kulturellen und sozialen Wandel in der Auffassung von Geschlechterrollen bedingt ist.

*Frau Paula Trousseau* impliziert nicht nur eine Genderproblematik, sondern integriert darin zugleich ein „Künstler-Dasein“. In Heins Roman geht es nicht nur um den Alltag einer Frau, sondern um deren Existenz als Künstlerin bzw. Malerin. Der Weg zur künstlerischen Tätigkeit wird ihr paradoxerweise durch Schwierigkeiten ermöglicht und gilt auf diese Weise als Kampf gegen externe Hindernisse der Außenwelt: *„Ich war zur Kunsthochschule gefahren, obwohl alle dagegen waren, ich hatte die Prüfung bestanden, ich hatte mich von keiner Drohung einschüchtern lassen [...]“*<sup>494</sup>

Der Roman wird nicht einfach der Kategorie Fiktion zugeordnet. Intertextuelle Hinweise auf die Biographie der deutschen Expressionistin Paula Modersohn-Becker sind dabei allerdings spürbar. FPT weist weiterhin eine elliptische Zeitstruktur auf, die sich an Paulas Erinnerungen erkennen lässt. Paula als Retrospektivfigur erinnert sich an ihre Kindheit, die von Gewalt, Unterdrückung, Demütigung seitens ihres Vaters geprägt wurde. Als Frau mitten einer patriarchalen Gesellschaft will sie nicht dem archaischen Modell, das die Frau unterdrückt und zu einem Objekt degradiert, unterliegen. Malen und Kunst studieren gelten als ihre einzige Lebensziele. Trotz aller Demütigungen seitens ihres Vaters, wird sie an der Kunsthochschule angenommen.

In dieser Hinsicht ist der Familienplot<sup>495</sup> zutreffend; die Ereignisse innerhalb der Familie haben mit Paulas Geschlechtskonstruktion zu tun, da das Familienleben durch Macht und Unterdrückung gekennzeichnet ist. In dieser Hinsicht lässt sich seelische sowie körperliche Gewalt seitens ihres Vaters erkennen.

Paula wird nicht nur seitens ihres Vaters und Hans gedemütigt, sondern auch seitens ihrer Lehrer in der Kunsthochschule, in der Frauen als Malerinnen verachtet

---

<sup>494</sup> FPT, S. 59.

<sup>495</sup> V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 115.

sind, wo das Malen ein Männerberuf erscheint, was für Frauen a-priori nicht geeignet wäre. Die folgende Passage ist kunstgeschichtlich-diskursiver Art. Sie impliziert die Problematik einer „weiblichen“ Geschichtsschreibung. Hier denunziert der Autor die offizielle Historiografie und rehabilitiert die sogenannten „nicht-erzählten“ Geschichten: „»*Schau dir die Kunstgeschichte an, die Malerei, das ist kein Frauenberuf, sie haben da nie etwas geleistet und werden nie etwas zuwege bringen.*«<sup>496</sup>

Die Geschlechterdifferenz wird im Roman nicht nur durch den thematischen Inhalt suggeriert, sondern auch durch die Struktur bzw. Morphologie der Geschlechterverhältnisse aufgezeigt. Der Text indiziert daher signifikante Genderkonstruktionen. Es geht nicht bloß um einen klassischen Mann-Frau-Dualismus, der biologisch prä-determiniert wäre, sondern es geht eher um die Frage des Geschlechts als soziale und kulturelle Konstruktion.

Dementsprechend ist es von der sozialen sowie der kulturellen Rolle der Frau die Rede. Unterschiedliche Frauenbilder werden hiermit entworfen. Das Mutter-Sein sowie das Künstler-Dasein werden in Heins Roman dialektisch verbunden und problematisiert. Paula weigert sich dazu, Beides als Entweder/ Oder anzunehmen; für sie seien beide komplementär: „» [...] *Aber wenn Sie sich entscheiden müssten zwischen dem Studium und dem Kind, würden Sie das Malen für ihr Mädchen aufgeben können?* «» *Ich verstehe Ihre Frage nicht. Warum soll ich etwas aufgeben?* [...]«<sup>497</sup>

Paula wollte nicht in einem Haus eingesperrt sein und verfolgte somit den eigenen Weg der Emanzipation und Selbstbestimmung, indem sie Mutter wird: „*Mit der Ehe würde ich wieder in ein Haus eingesperrt sein, und alles, was ich dann noch zu erwarten hätte, das wären der Ehealltag, die Kinder und schließlich das Altern und der Tod.*“<sup>498</sup>

---

<sup>496</sup> FPT, S. 348.

<sup>497</sup> Ebd., S. 135.

<sup>498</sup> Ebd., S. 50.

Ihre Ehe mit Hans scheitert und das Sorgerecht für ihre Tochter Cordula wird dem Vater zugesprochen. Sie hatte kein Recht, ihre Tochter zu sehen und besuchen. „Echte“ Beziehungen mit Männern vermeidet sie im Laufe der Jahre. Als sie sich ein Kind wünschte, wollte sie es ohne Vater, was einen zentralen Aspekt des Gendering reflektiert und erweitert. Die „richtige“ Beziehung, die sie pflegte, hatte mit Kathi, ihrer Freundin, zu tun, indem wir dabei eine tabuhafte Queer-Beziehung<sup>499</sup> erkennen. In dieser Hinsicht ist von einer performativen Geschlechtsidentität die Rede.

In der Kunsthochschule ist Paula eine begabte Künstlerin, die aber eigene Bilder bzw. eigene Kunst treiben wollte. Ihre Kunst gilt als abstrakte Kunst, die provokativ fungiert und der Tschäkels, ihres Kunstprofessors entgegengestellt wurde, der ihre Kunst verwirft. Paula zeigt ihre Distanzierung demgegenüber: *„Ich wollte nicht Tschäkel-Bilder malen, sondern Paula-Bilder, und wenn meine Farben etwas düsterer waren als die von Tschäkel, so heißt das nicht, dass meine Bilder weniger wert waren.“*<sup>500</sup>

Ihre Bilder können als Kritik an der patriarchalen Herrschaft, nämlich an deren etablierten tradierten Institutionen wie etwa der klassisch-traditionellen Kunstinstitution, angesehen werden. Aus sozialgeschlechtlicher Perspektive wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf Paula als Frau gelenkt, und darauf, wie sie zum Opfer männlicher Herrschaft fällt.

---

<sup>499</sup>Fungiert hier als Handlungselement: *„Und dann küsstet wir uns. Küsstet uns zum ersten Mal wirklich. Und ich war es, die dann sagte: »Komm. Komm mit mir. « Es war schön mit Kathi im Bett. [...] Wir lachten über uns, darüber, dass wir nackt zusammen im Bett liegen, dass wir vor Verklemmung uns kaum zu rühren wagten.“* FPT, S. 268.

<sup>500</sup>Ebd., S. 170.

### 3.2 Figurenkonstellation und -charakteristik als Aktantenmodell

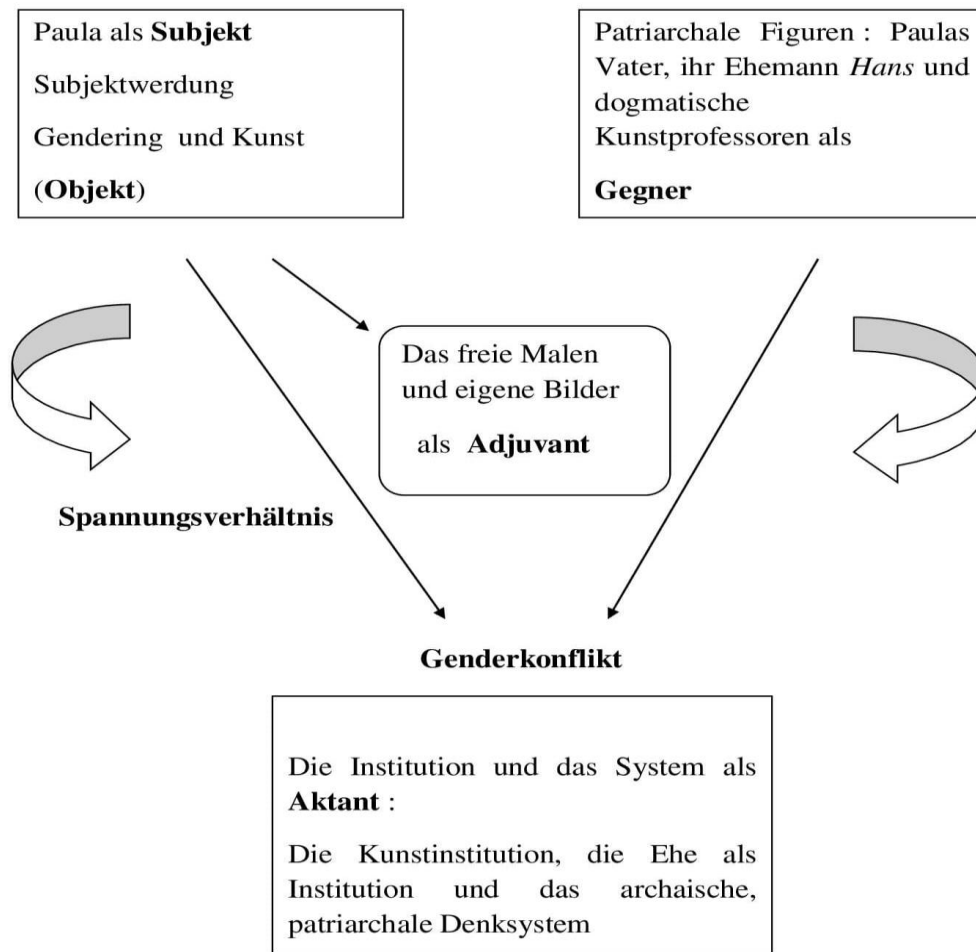


Abbildung 2: Die Geschlechterverhältnisse und -ordnung in FPT.

Der Adjuvant<sup>501</sup>.

Der Aktant<sup>502</sup>.

Die vorige Abbildung veranschaulicht die semiotisch motivierte Geschlechterordnung in Heins Roman FPT. Es geht u.a. um Paulas Positionierung sowie Diskurs, die das Spannungsverhältnis zwischen Paulas Subjektwerdung und Kunst gegenüber den patriarchalen Figuren und der Kunstinstitution verdeutlichen. Paula als Hauptfigur des Romans gilt hier als Subjekt in Anlehnung an Greimas' Aktantenmodell<sup>503</sup> und strebt hiermit nach Selbstbestimmung und Künstler-Sein, die das Objekt bzw. die „Suche“<sup>504</sup> im Sinne einer *Quête* erscheinen lassen. Die Letzte wird anfangs von den patriarchalen Instanzen bzw. von ihrem Vater, Ehemann sowie Kunstprofessoren daran verhindert. Diese Instanzen repräsentieren sozusagen und im Sinne Greimas' die Gegner, die Hindernisse setzen, indem sie sich der Realisierung Paulas Emanzipation entgegensetzen. Der eine Aktant hier symbolisiert die Institution wie etwa die Ehe- und Kunstinstitution, an denen Hein Kritik ausübt sowie die andere, nämlich Paulas Verwerfung. Das freie Malen gilt als „Helfer“ bzw. der Adjuvant, der Paula hilft, denn sie ist eine Antikonformistin und Gegnerin einer traditionalistischen Gesellschaft und der rigid-patriarchal geprägten Akademisierung von Kunst, wodurch die Stellung des Autors reflektiert wird.

Bei der Auseinandersetzung mit der Figurenkonstellation des Romans zählt dazu noch die Untersuchung literarischer Frauenbilder und provokative, pejorative Bezeichnungen patriarchaler Provenienz wie etwa die der Hure, der Ehebrecherin oder

---

<sup>501</sup>Neben den aktantiellen Kategorien wie etwa Subjekt und Objekt führt Greimas noch eine dritte aktantielle Kategorie ein, nämlich das Oppositionspaar **Adjuvant-Opponent**. Die Funktion des Adjuvants besteht darin, Hilfe zu bringen. Der *Opponent*, hingegen ruft Schwierigkeiten hervor. Vgl. Algirdas Julien Greimas: Strukturele Semantik. Methodologische Untersuchungen, Friedr. Vieweg+ Sohn GmbH, Burgplatz 1, Braunschweig, 1971, S. 163.

<sup>502</sup> Der Aktant ist nicht nur Denomination eines axiologischen Inhalts, sondern auch eine klassematische Basis, die ihn als Vorgangsmöglichkeit einsetzt. Vgl. Greimas, 1971, S. 171.

<sup>503</sup> Ebd., S. 165.

<sup>504</sup> Ebd., S. 161.

der mad women<sup>505</sup>: „Nur wenn er betrunken war, fing er an, mich zu belästigen, und beschimpfte mich abwechselnd als frigid oder als Nutte.“<sup>506</sup>

Zur Analyse der literarischen Figuren sind psychoanalytische sowie soziologische Theorien relevant. In Bezug auf die Romanfiguren werden hiermit geschlechtsspezifische Entwicklungsmuster, Geschlechterrollen, Geschlechtsidentität, Konstrukte weiblicher und männlicher Körper und Sexualität in Betracht bezogen, die bei der Untersuchung von FPT eine wichtige Rolle spielen.

Da unterschiedliche Vorstellungen von literarischen Figuren vorhanden sind, ist die Vorstellung der *Lebensechtheit*<sup>507</sup> der Figur von besonderer Bedeutung in Heins Roman. Diese Lebensechtheit verkörpert Paula, die unmittelbare politische, ideologische und geschlechtliche Fragestellungen hervorruft. Paula präsentiert psychische Folgen der Doppelbelastung durch ihre Familie bzw. ihren Vater als patriarchale Figur und ihren Beruf als Malerin und die Hindernisse ihrer Emanzipation. Aufgrund ihrer Authentizitätssuche wird der Status der Opferfigur problematisiert, indem ihr Subjekt von patriarchalen Strukturen stigmatisiert wird und zugleich als Vorbild für weibliche Selbstverwirklichung gilt.

FPT zeigt, dass die Protagonistin und ihre Verquickungen für die Inszenierung und Problematisierung von Sex, Gender und Sexualität repräsentativ sind. Paula gilt als allegorische Figur für die Pluralisierung des Begehrens. Demnach sind literarische Figuren nicht nur auf Handlungsrollen zu reduzieren, da komplexere psychologische und soziologische Aspekte in Betracht zu nehmen sind.

Wie bereits gedeutet, ist hier von einer erzielten Authentizität bzw. Lebensechtheit die Rede, indem Paula Ähnlichkeiten mit möglich real Personen aufweist. Aufgrund ihrer Repräsentativität ist sie mehr als eine „Summe von

---

<sup>505</sup> Vgl. Natascha Würzbach: „Einführung in die Theorie und Praxis der feministisch orientierten Literaturwissenschaft“, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung*. WVT, Trier, 1995, S. 141.

<sup>506</sup> FPT, S. 292.

<sup>507</sup> Ein *realistisch-mimetisches Figurenkonzept* wird in der gender-orientierten narratologischen Figurenanalyse reflektiert. Es geht um die Ansicht, dass Figuren „lebensecht“ erscheinen und Menschen nachempfunden sind bzw. diese nachahmen. Vgl. Vera Nünning und Ansgar Nünning: *Grundkurs anglistisch-amerikanische Literaturwissenschaft*, Klett, Stuttgart, 2001, S. 95.

Informationen<sup>508</sup> konzipiert. Mieke Bal betont in diesem Sinne, dass, obwohl die literarische Figur keine reale Psyche und Ideologie hat, sie Eigenschaften, die das Psychologische und Ideologische befähigen, besitzt: „*It [die Figur] has no real psyche, personality, ideology, or competence to act, but it does possess characteristics which make psychological and ideological description possible.*“<sup>509</sup>

Paula Trousseau als Hauptfigur des Romans evoziert bestimmte Vorstellungen von *Gender*, *Sexualität* sowie *Kunst*. Paula ist hiermit mit der Frage der korrelierenden Kunst und des weiblichen Geschlechts verbunden. Sie wird von Christoph Hein in Analogie zu Paula Modersohn-Becker als konstruiertes Subjekt aufgefasst: „»*Das Malen ist mein Leben.*«“<sup>510</sup>.

In Analyse der Figurencharakteristik aus der Sicht der Gender Studies lässt sich fragen, welche Aspekte der Figurendarstellung sich besonders relevant erweisen. Beispielsweise wird für die Analyse der Mutter-Tochter-Beziehungen eine Untersuchung der generationsübergreifenden Korrespondenz- und Kontrastbezüge zwischen den Figuren ergiebig sein<sup>511</sup>, da der Status der Mutter im Roman in Frage gestellt wird. Für die Frage nach geschlechtsabhängigen Entwürfen von Identität hingegen wird die Untersuchung der Bewusstseinsdarstellung aufschlussreich sein, da in den figuralen Bewusstseinsinhalten das fiktionale Pendant zu jenen selbstreflexiven Prozessen zu betrachten ist, in denen die individuelle Identitätsentwicklung Paulas erfolgt<sup>512</sup>. In dieser Hinsicht ist von performativen und intersubjektiven weiblichen Lebensentwürfen die Rede.

Neben Raum und Zeit bilden die Figuren in der erzählten Geschichte die dritte grundlegende Konstituente. Die Erzählinstanz stellt außerdem einen entscheidenden Anteil an der Figurencharakterisierung dar. In diesem Sinne spielt die Figurenrede

---

<sup>508</sup> Vgl. V. und A. Nünning, 2001, S. 128.

<sup>509</sup> Bal, 1985, S. 80.

<sup>510</sup> FPT, S. 135. Diese Passage aus Heins Text wird ausgewählt, da Paula Modersohn-Becker in einem Brief schrieb, dass die Kunst den alles beherrschenden Mittelpunkt ihres Lebens bedeutete. In: Bohlmann-Modersohn, 2007, S. 302.

<sup>511</sup> Vgl. V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 134.

<sup>512</sup> Vgl. Ebd., S. 134.

bzw. der Bewusstseinsinhalt eine bedeutende Rolle im Roman, die in der folgenden Passage dramatische Konturen annimmt:

»Paula, Paula! , sagte ich laut zu mir. »Was ist los? Was treibst du für ein Spiel? Was soll das mit dieser verrückten Sibylle? Die ist vielleicht lesbisch und weiß es gar nicht oder will es nicht wissen. Aber du nicht, Mädchen! Was zum Teufel ist mit dir los? «<sup>513</sup>

In dieser Figurenrede, wie es der Roman veranschaulicht, weisen Paulas Bewusstseinsdarstellungen Implikationen hinsichtlich ihres Umgangs mit Gender-Normen auf.

Die innere Darstellung von Paulas Gedanken und Gefühlen wird deutlich als Widerstand gegen Geschlechtnormen und archaische Sozialisationsschemata gedeutet. Mit Paula als Erzählinstanz und Figur wird nicht auf neutrale Darstellung beschränkt, sondern wird mit Wertungen und kritischem Selbstbewusstsein assoziiert, die mit den Faktoren *Sex, Gender und Sexualität* in Zusammenhang stehen.

Weibliche Figuren übernehmen im Roman unterschiedliche Rollen. Kontrastrelationen<sup>514</sup> sind im Roman vorhanden, da verschiedene weibliche sowie männliche Lebensentwürfe gegenübergestellt sind. Durch jene Kontrastrelationen zwischen den Figuren, die entweder verschiedenen Generationen angehören sowie anderen Geschlechts sind – wie Mutter und Tochter, Vater und Tochter sowie Mann und Frau – wird ein historischer auch ein generationsbedingter Wandel von Gender-Normen mit thematisiert:

Ich lasse es abtreiben, dein Kind, ich lasse es wegmachen. Ich lasse es aus mir entfernen, und ohne dich zu fragen oder dich auch nur zu informieren, genauso einfach, wie du es mir gemacht hast. Ich handle so wie du, genau so, und damit wirst du zurechtkommen müssen.<sup>515</sup>

So setzen sich Paula und die Nebenfiguren wie Kathi... usw. mit schwerwiegenden Problemen in der Ehe bzw. Partnerschaften, mit psychischen Krisen und Ungleichheit in der Arbeitsteilung, nämlich im künstlerischen Bereich auseinander. Die Protagonistinnen Paula, Kathi sowie Sibylle haben zudem eine bisexuelle Orientierung. Die lesbische Partnerschaft von Paula mit Kathi und Sibylle

---

<sup>513</sup> FPT, S. 244.

<sup>514</sup> Vgl. V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 137.

<sup>515</sup> FPT, S. 72.

unterstreicht den politischen und ethischen Wandel der Sexualmoral im 20. und 21. Jahrhundert:

Die Menschen sind völlig verschieden, die einen wollen allein leben, andere zu zweit, die einen ziehen es vor, mit einer Frau zusammen zu sein, die anderen wollen einen Partner vom gleichen Geschlecht. Und noch andere sind polygam. Was ist dagegen einzuwenden? Nichts. Nur der Staat hat eigene Interessen, und die hat er mit seinem Machtmonopol durchgesetzt, [...]. Gegen das Individuum, gegen dessen natürliche Bedürfnisse.<sup>516</sup>

Intertextuelle Bezüge beeinflussen die Konstruktion einer literarischen Figur. Aus der Sicht der Gender Studies kann mittels intertextueller Bezüge eine besonders eindrückliche Kontrastierung unterschiedlicher Gender-Normen oder auch diverser Konzepte sowie Bewertungen von Einstellungen zu Sexualität erreicht werden<sup>517</sup>. Wie bereits gedeutet, illustriert die Figur Paula die Künstlerin Paula Modersohn-Becker. Diese referiert intersubjektiv und intertextuell auf ihr Leben und ihre Schwierigkeiten im künstlerischen Bereich.

### 3.2.1 Weibliche Figuren und Pathologien als Deklassierungsmechanismen

In Heins Roman ist von der Dominanz des Weiblichen und dessen Repräsentanz gegenüber dem Männlichen die Rede. In patriarchalen Gesellschaften ist bekannt, dass der Mann die dominante Position besitzt. Dementsprechend ist er derjenige, der über die Frau bestimmt und ihren „ideellen Rang und die soziale Position“<sup>518</sup>, die sie innehat, festlegt. In FPT werden unterschiedliche Frauenbilder hiermit dargestellt wie etwa dessen der *femme fragile*<sup>519</sup>, *femme forte*<sup>520</sup>, Hysterikerin, der emanzipierten Frau und als Künstlerin.

---

<sup>516</sup> FPT, S. 411.

<sup>517</sup> Vgl. V. und A. Nünning (Hg.), 2004, S. 138.

<sup>518</sup> Vgl. Nike Wagner: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne, Frankfurt am Main, 1982, S. 115.

<sup>519</sup> Die „*femme fragile*“ als Frauentypus wird mit Zerbrechlichkeit und durchscheinender Zartheit assoziiert. Die Gestalt der *femme fragile* ist „überzart, fast mager, klein und zierlich“. Der zarte Körperbau dient dazu, die auffallende Zartheit und Empfindsamkeit ihrer Seele zu verdeutlichen, die sie wie eine „eine Verleiblichung des Seelischen“ wirken lässt. Vgl. Ariane Thomalla: Die ›*femme fragile*‹. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende, Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf, 1972, S. 26-29.

<sup>520</sup> Die „*femme forte*“ ist ein Weiblichkeitstypus, der viele Facetten hat. Die *femme forte* unterscheidet sich von den dominierenden Frauentypen. Das wichtigste Erkennungsmerkmal einer *femme forte* ist die aktive Konfliktbewältigung: Anstatt zu leiden und zu erdulden, ergreift sie die Initiative, um ihr Schicksal in ihrem Sinne zu beeinflussen. Vgl. Waltraud Zuleger: Die starke Frau. Untersuchungen zu

Paula, ihre Schwester Cornelia und ihre Mutter werden anfangs im Familienhaus als abhängige und schwache Frauen repräsentiert, die vom Vater kontrolliert sind. Der Letzte gilt als Herr des Hauses. In dieser Hinsicht erzählt Paula von den Frauen, die zur Ware mutieren, ihre Ehren und Ansehen hängen unmittelbar mit der Verbindung zum Mann zusammen. Außerdem ist der generationelle Aspekt in diesem Zusammenhang von Bedeutung. Es handelt sich um Zwangsheirat. Dies zeigt die Unabhängigkeit der Frau, indem Frauen von Zwängen von Männern ausgehen. Es geht um die Reproduktion von Sozialisationsnormen und -prozessen wie es die folgende Stelle veranschaulicht:

Zwei Freundinnen von mir hatten bereits geheiratet, und ihr Beispiel, all das, was ich bei ihnen beobachtet hatte, diese neuerlichen Zwänge, die nun nicht mehr von den Eltern oder den Lehrern, sondern vom Ehemann ausgingen, [...].<sup>521</sup>

Weiterhin werden Paula und ihre Schwester von ihrem Vater als Mädchen einer infantilen Idiotin angesehen<sup>522</sup>. Hier geht es um die Infantilisierung der Frau. In dieser Hinsicht lässt sich das Bild der Hausfrau im Roman erkennen. Ihre Rolle beschränkt sich auf die Sphären von Haushalt und Kindererziehung, nämlich als Mutter, die sich als Rollenzwang erweist: *„Den meisten Kerlen ist es egal, was die Frau für eine Arbeit hat, Hauptsache, sie stört nicht und erledigt den Haushalt.“*<sup>523</sup>

Aus Paulas Perspektive wird ihre Mutter als zerbrechlich bezeichnet, die keine Machtposition besitzt und von ihrem Ehemann kontrolliert wird. Aus dem Gesichtspunkt des Letzten wird sie sozusagen „dressiert“: *„Auch Mutter fragte mich nicht, wie es mir in Berlin ergangen sei, doch war ihr anzumerken, dass sie es liebend gern wissen wollte. Vielleicht hatte Vater ihr verboten zu fragen.“*<sup>524</sup>

Eine gewisse Form der Schwäche ist an Paulas Mutter erkennbar, da sie oft betrunken ist und heult. Sie tritt als zerbrechliche und zerstörerische Frau auf, an der

---

einem Weiblichkeitsbild in der epischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Dissertation, Univ. Wien, 1998, S. 1.

<sup>521</sup> FPT, S. 50f.

<sup>522</sup> Vgl. Ebd., S. 21.

<sup>523</sup> Ebd., S. 35.

<sup>524</sup> Ebd., S. 56.

sich das Krankheitsbild der Hysterikerin<sup>525</sup> im Geschlechterverhältnis erkennen lässt, die Selbstmord zu begehen versucht. Paulas Vater weist auf seine Gattin als verrückte Frau hin: „»[...] *Du musst auf deine verrückte Mutter aufpassen.* [...]«<sup>526</sup>.

Der Autor zeigt diese weibliche Figur daher nicht als krank oder neurotisch gestört, wie es die Psychoanalyse Freuds angeben würde<sup>527</sup>, sondern er entlarvt die Zwänge der patriarchalen Gesellschaft, die die Frauen auf ihre Bildfunktion, als ökonomische Tausch- und sexuelle Nutzobjekte degradieren.

Frauen werden u.a. für ihr sexuelles Verhalten „bewertet“, weil sie in den Augen des Patriarchats das Erotische verkörpern und mit der Sexualität schlechthin verbunden sind. An der folgenden Stelle lässt sich nicht nur die Darstellung der Frau als Objekt der Befriedigung des Mannes anmerken, sondern auch die Kritik an der Ehe als Institution ist bemerkenswert: »*Ich hoffe, du hast eine bessere Ehe als ich*«, sagte Elke, »*Ich wünsche es dir. Meiner hat seine Arbeit im Kopf, und ich bin sein Vergnügen. Das ist seine Auffassung von einer Ehe.* [...]«. <sup>528</sup>

An dieser Stelle ist von der Stigmatisierung des Weiblichen bzw. der Frau die Rede. Die Frau wird selbst, inklusive ihrer Weiblichkeit, über die „Hysterie pathologisiert“<sup>529</sup>: »*Die anderen Patientinnen in der Psychiatrie, es waren alles Mädchen und junge Frauen, hatten es nur AN genannt, Anorexia Nervosa.*«<sup>530</sup>

Andere weibliche Protagonistinnen, nämlich Kathi und Sibylle, kommen zustande, die mit Paula befreundet sind und ein *neues* Frauenbild entwerfen. Sie erscheinen als emanzipierte Frauen. Sibylle wirft das Bild einer freien Frau, die sich von den Fesseln der traditionellen Rollenerwartungen löst und somit eine andere neue

---

<sup>525</sup> Im pathologischen Sinne und nicht im Sinne der Feministinnen, die die Hysterie als Sprache betrachten. Siehe dazu Regina Schaps: *Hysterie und Weiblichkeit: Wissenschaftsmythen über die Frau*, Campus, Frankfurt, 1982.

<sup>526</sup> FPT, S. 116.

<sup>527</sup> Siehe hierzu Sigmund Freud: „Die Weiblichkeit“, in: Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey (Hg.): *Sigmund Freud, Studienausgabe. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge*, Bd. 1, Frankfurt am Main, 1969, S. 544-565.

<sup>528</sup> FPT, S. 93.

<sup>529</sup> Vgl. Schößler, 2008, S. 46.

<sup>530</sup> FPT, S. 141.

Geschlechterordnung suggeriert: „»[...] *Pariani und ich, wir lieben uns, aber er ist nicht mein Eigentum, und ich bin nicht sein Eigentum.* [...]«<sup>531</sup>

Im Hinblick auf jenen Geschlechterdualismus werden im Text die „Inferiorität“ der Frau und deren Funktionsbereich bestimmt, was aus Kathis Perspektive alternativ reflektiert wird:

»[...] Und ich meine mit Zusammenleben auch nicht das Sexuelle. [...] Ich meine ein anderes Zusammenleben. Ich würde gern mit einem Menschen zusammen sein, dem ich vertrauen kann, den ich achte und der mich respektiert. Und das habe ich bei einem Typen noch nie erlebt, wirklich noch nie. Für die ist man nur fürs Bett gut. Sie wollen, dass ich die Wohnung hübsch mache, etwas koche, für sie einkaufe und die Beine breit mache, wann immer es ihnen einfällt. [...]«<sup>532</sup>

Zudem werden die Geschlechternormen mittels dieser Figuren als Anti-Norm repräsentiert, es geht hiermit um performative Geschlechtsidentitäten. Sie handeln frei von den gesellschaftlichen Normen. Gemeint sind hier u.a. die Queer-Beziehungen. In dieser Hinsicht äußert sich Hein tabubrechend durch Kathis Stimme folgendermaßen: „»[...] *Manchmal, wenn ich die Kerle so richtig satt habe, träume ich davon, mit einer Frau zusammenzuleben. Und am liebsten mit dir.*«<sup>533</sup>

Es ist in Betracht zu ziehen, dass diese Zwänge nicht nur auf biologische Gegebenheiten zurückgehen, sondern aus gesellschaftlichen Wechselbeziehungen her zu betrachten sind.

### **3.2.2 Paula Trousseaus Geschlechts- und Identitätskonstruktion**

Wie bereits und an mehreren Stellen erwähnt und angedeutet, wird die Geschichte größtenteils aus Paulas Gesichtspunkt, nämlich aus einer Ich-Erzählperspektive erzählt, da sie als erlebende sowie erzählende Figur aufgeführt ist. Die Identifizierung des Geschlechts sowie des sozialen Status sind dabei erkennbar. Es handelt sich um das Schicksal einer Frau als Künstlerin, deren Subjektwerdung bestimmten sozialen Verhältnissen unterliegt.

---

<sup>531</sup> FPT, S. 240.

<sup>532</sup> Ebd., S. 263.

<sup>533</sup> Ebd., S. 263.

An Paula werden verschiedene Frauenbilder und hiermit Identitätsbilder der Ehefrau, Mutter und Künstlerin entworfen. Diese Bilder, die sich an Paula erkennen lassen, haben nicht mit den negativen Vorstellungen zu tun, die besagen, dass die Frau als klischierte Verkörperung des Naturhaften, Triebhaften und Erotischen erscheinen muss, weil sie sich eben gegen diese Ordnung setzt.

Durch Paula als weibliche Figur stellt Hein das gesamte patriarchale System und die tradierte, klischeehafte Vorstellungen vom „Weiblichen“ in Frage. Das Weibliche hat nicht mehr mit dem untergeordneten Subjekt und dessen Erniedrigung sowie Deklassierung zu tun. Dies deutet auf gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen hinsichtlich der Wandlung der bestehenden Geschlechterrollen hin. Paula steht im Gegensatz zum Frauentypus, der von der patriarchalen Gesellschaft erzwungen wird.

In Heins FPT handelt es sich um die Problematik der weiblichen Ich-Findung in einer männlichen Gesellschaftsordnung. Paula als „neue Frau“ versucht sich von den Fesseln der Geschlechterrollen zu lösen und strebt hiermit nach Selbstbestimmung. Sie wird nicht starr dargestellt, sondern entwickelt sich im Laufe des Romans und weist ein konstellationskomplexes Bild auf. Im folgenden Teil werden wir uns zuerst mit dem ersten Bild auseinandersetzen, und zwar mit dem Bild der Ehefrau.

### ***3.2.2.1 Weigerung gegen das fatale Schicksal als Ehefrau***

In der Thematisierung von Paula als Gattin ist zugleich vom Geschlechterverhältnis die Rede. An diesem Verhältnis kommt ein gewisses Spannungsverhältnis zwischen Paula und ihrem Ehemann Hans zustande.

Aus Paulas Perspektive wird das erwartete Modell von Frau geschildert, dem sie nicht entsprechen will. Ihre Rolle besteht nach ihr nicht in der Ehe, die sie als schicksalhaft ansieht: *„Nein, ich fürchtete mich vor diesem beginnenden Finale, ich wollte nicht heiraten, jetzt noch nicht, ich wollte noch ein paar Jahre allein leben, [...]“*<sup>534</sup>

Paulas Bild, das im Roman entworfen wird, steht im Gegensatz zu dem archaischen Frauenbild, was den Wandel der gesellschaftlichen Rollenzuweisung

---

<sup>534</sup> FPT, S. 50.

verdeutlicht. In dieser Hinsicht wird Paula als rebellische Ehefrau und hiermit als selbstständige und kompromisslose Frau, die sich nicht „domestizieren“ lässt, dargestellt: „[...] *Ich habe Ja gesagt. Ich hatte gesagt, dass ich dich will. Aber das Studium will ich auch, unbedingt. Ich will malen. Kannst du das nicht verstehen? Ich bin nur glücklich, wenn ich malen kann.* «<sup>535</sup>

Von ihrem Ehemann erwartet sie nichts und will in keinesfalls als Objekt seiner sexuellen Befriedigung dienen, „*Hans*<sup>536</sup> *ist ein Mann, für den Frauen Schmuckgegenstände sind* [...]“<sup>537</sup> Sie weigert sich Hans’ Objektation und handelt kompromisslos.

Sie behauptet, dass sie von Hans nicht als Frau betrachtet wird, sondern als Dienerin und Gegenstand. Sie und Hans würden kein gemeinsames Leben führen, sondern Paula gälte als Gast und Untermieterin ihr ganzes Leben<sup>538</sup>, was sie nicht annimmt und erleben kann. Sie werden hiermit als Fremde<sup>539</sup> bezeichnet.

Sexualität als Grundlage des Geschlechtsverhältnisses wird in der Beziehung zwischen Paula und Hans absent. Sie vermeidet sexuelle Kontakte mit ihm, was ihre Distanziertheit gegenüber Hans affirmiert: „*Hans wurde zärtlich, er wollte mit mir schlafen, aber ich blieb kühl, und als ich aus dem Bad und in mein Zimmer ging, wurde er wütend und schrie mich an.*“<sup>540</sup>

Paulas Zurückhaltung resultiert aus einer ungewollten Schwangerschaft, weil sie von ihrem Ehemann gegen ihren Willen geschwängert war<sup>541</sup>. Diese Form von Gewalt wird eingesetzt, damit Paula die Kunsthochschule aufgibt und im Haus eingesperrt bleibt. Sie setzt sich – auf Mikroebene – gegen Hans’ Erwartungen, die denen des

---

<sup>535</sup> FPT, S. 62.

<sup>536</sup> Der intertextuelle Verweis auf Hans in ‘Undine geht’ von Ingeborg Bachmann.

<sup>537</sup> FPT, S. 55.

<sup>538</sup> Vgl. Ebd., S. 51.

<sup>539</sup> Hier ist der mögliche, intertextuelle Verweis auf die fremde Freundschaft zwischen Claudia und Henry in Heins *Drachenblut*: „*Zu Hause küsste er mich, und ich sagte, dass er mir sehr fremd sei. [...] Unsere Distanz gab unserem Verhältnis eine spröde und mir angenehme Vertraulichkeit. Ich hatte kein Bedürfnis, mich nochmals einem Menschen völlig zu offenbaren, mich einem anderen auszuliefern.*“ Hein, 2006, S. 30f.

<sup>540</sup> FPT, S. 74.

<sup>541</sup> Vgl. Ebd., S. 67.

archaischen und patriarchalen Systems – auf Makroebene – entsprechen: *„Nein, Paula, ich will, dass meine Frau da ist, wenn ich abends nach Hause komme.“*<sup>542</sup>

Die folgende Textstelle veranschaulicht, dass es bei Paula um ein differentes bzw. differenziertes Bild der Ehefrau geht, und das sich durch ihre Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Emanzipation und Selbstbestimmung zeigen lässt: *„Ich habe versprochen, mit dir zu leben, aber ich habe nie gesagt, dass ich für dich alles aufgeben werde, dass ich mein Leben für deins opfere.“*<sup>543</sup>

### **3.2.2.2 Paulas Rebellion gegen ein patriarchal-diktiertes Mutter-Modell**

Ein häufig erscheinendes Bild und diskutiertes Thema in den Gender Studies ist das Mutter-Bild. Es wird betont, dass die Mutterschaft biologische sowie gesellschaftliche Aspekte umfasst. Es geht sozusagen um die Biologisierung der Mutterschaft<sup>544</sup>. Frauen müssten Mütter werden, indem Mutterschaft als ihre Lebenserfüllung und „Essenz“ ihrer Weiblichkeit betrachtet wird. Im hier untersuchten Roman wird die Rolle von Paula als Mutter kategorisch in Frage gestellt: *„»Etwas Wichtigeres als die Ehe gibt es überhaupt nicht. Ehe und Kinder, Paula, nur das zählt.«*<sup>545</sup>

Wie es der vorige Teil<sup>546</sup> aufweist, werden Freiheitszüge an Paula erkennbar. Sie lehnt die Ordnung der männlichen Herrschaft entschlossen ab. In den Familienbildern wird die Frau immer mehr auf die ihr zugewiesene „Mütterlichkeit“ festgelegt. Im Roman hingegen erscheint nicht die dargestellte Mutter in der Rolle der liebevoll für die Familie Sorgenden, sondern es geht eher um ein eigenes, selbstbewusstes Mutter-Sein: *„Ich hatte auch geschrieben, dass ich mich überhaupt nicht in der Rolle einer liebevollen Mutter sehen könne.“*<sup>547</sup>

Die Harmonie, die zwischen der Mutter und ihrem Kind besteht, die als Synonym für natürliche Lebensweise angesehen wird, ist in Heins Roman problematisiert worden. Paula als rebellierende Mutter wird gewissermaßen in einer

---

<sup>542</sup> FPT, S. 61.

<sup>543</sup> Ebd., S. 73.

<sup>544</sup> José Brunner: Mütterliche Macht und väterliche Autorität: Elternbilder im deutschen Diskurs, Wallstein Verlag, Göttingen, 2008, S. 15.

<sup>545</sup> FPT, S. 24.

<sup>546</sup> Siehe unter 3.2.2.1.

<sup>547</sup> FPT, S. 148.

größeren Distanz zu ihrer Mutterrolle geschildert. Fremdheit und Entfremdung liegen gleich wie zwischen Paula und ihren Eltern, zwischen ihr und ihrer Tochter Cordula intergenerational vor:

Ich liebte es, ihre Glieder zu bewegen und durch die Luft zu führen, [...] aber das Gefühl, die Mutter dieses Kindes zu sein, hatte ich nicht. [...], aber dass ich es geboren hatte, dass es zuvor in meinem Bauch war und ich es herausgepresst hatte, dass es mein Kind war, dass ich Cordulas Mutter war, das war für mich ein unvertrauter, fremder Gedanke.<sup>548</sup>

Mittels patriarchaler Figuren, die im Roman vorkommen wie etwa Paulas Vater sowie Tschäkel – Paulas Kunstprofessor –, wird postuliert, dass eine Mutter zugunsten ihrer Kinder ihren Beruf aufgeben und demnach Hausfrau werden müsste. Frauen seien für die Kinderversorgung geeignet, da sie aus der Sicht der traditionalistischen Psychoanalyse emotional und empfindsam<sup>549</sup> dargestellt sind. Demgegenüber entspricht Paula nicht dem traditionellen Mutterideal und entwirft hiermit ein neues Mutterbild. An ihr ist kaum von passiver Emotionalität die Rede, indem die monologische Du-Form die eigene Subjekt-Differenzierung betont: *„Das ist dein Kind, sagte ich immer wieder zu mir, aber ich fühlte nichts, ich spürte keinerlei Zuneigung oder Liebe für dieses kleine, schwächige Ding, das nun auf mir lag und meine Tochter war.“*<sup>550</sup>

Obwohl Paula schwanger war und ein Kind bekommen hat, hat sie die Kunsthochschule nicht aufgegeben, was eine Stärke oder einen antikonformen Gestus demonstriert bezeichnet. Ihre Rolle in der Gesellschaft besteht nicht darin, den traditionellen bzw. tradierten Status der Mutter, Ehe- und Hausfrau zu reproduzieren: *„Ich würde ein Kind bekommen und die Kunsthochschule trotzdem nicht aufgeben, ich würde studieren und nebenbei mein Kind großziehen.“*<sup>551</sup>

Da es von Paulas Geschlechtskonstruktion die Rede ist, handelt es sich gleichzeitig um die soziale Konstruktion ihrer Mutterschaft. Psychologische und

---

<sup>548</sup> FPT, S. 127.

<sup>549</sup> Vgl. Schößler, 2008, S. 27.

<sup>550</sup> FPT, S. 121.

<sup>551</sup> Ebd., S. 87.

ideologische Bestimmungen nehmen zunehmend Einfluss auf ihre Mutterrolle<sup>552</sup>. Heins Roman veranschaulicht eine andere Perspektive und den Wandel der Gefühle und Verhaltensweisen der Mutter: „*Ein Mütterglück spürte ich nicht.*“<sup>553</sup>

In diesem Sinne eröffnet die vorige Textstelle eine kritische Perspektive auf die Mutterschaft und eine Spaltung ihres archaischen Bildes. Paulas Mutterschaft wird u.a. durch patriarchale Ideologie kontrolliert und das Frau-Sein wird dadurch bestimmt. In der folgenden Passage werden dementsprechend Paulas Erniedrigung und „Frauenideal“ aus männlicher Er-Perspektive thematisiert: „*Er sagte, er hoffe, durch das Kind würde ich endlich zur Frau, zu einer Frau, wie er es sich vorstelle [...].*“<sup>554</sup>

Bei der Thematisierung dieses neuen Mutterschaftsbildes wird zugleich die Bedeutung des Vaters negiert, was aus der radikalen Perspektive der Gender Studies die Abschaffung der Vater-Figur impliziert. Da es um die gewollte Mutterschaft von Paula geht, äußert sich Paula dazu explizit, dass sie ein Kind ohne Vater wollte, was ihre Geschlechterordnung und die Mutterrolle verdeutlicht: „*»Mein Kind hat keinen Vater.*“<sup>555</sup> Aufgrund dessen ermöglicht es Paula, unabhängig von den biologischen Determinismen zu sein bzw. auf die Reduktion dieser dem Mann gegenüberzustellen.

### **3.2.2.3 Paula als Künstlerin**

Die Kunst bzw. die Malerei stellt einen zentralen Stellenwert in Paulas Weg zur Selbstbestimmung dar. Dennoch wurde ihr anfangs dieser Weg verboten, indem die Frau aus einer konservativ-traditionellen Ansicht für Ehe und Kinder bestimmt wäre. Hein reflektiert durch sein Werk, wie die Frau sozial und kulturell wirkt und wie eine künstlerisch tätige Frau behandelt wird.

In FPT gestaltet Christoph Hein eine künstlerische Figur, die sich von den gesellschaftlichen Zwängen auflösen will. Wie bereits gedeutet, wird sie nicht starr repräsentiert und auf die bestimmten Rollen der Hausfrau oder Mutterrolle reduziert,

---

<sup>552</sup> Vgl. Nancy Chodorow: Das Erbe der Mütter. Psychoanalyse und Soziologie der Geschlechter, München, 1986, S. 11ff.

<sup>553</sup> FPT, S. 124.

<sup>554</sup> Ebd., S. 125.

<sup>555</sup> Ebd., S. 452.

sie affirmiert hingegen ihren Entschluss zum Kunststudium als Ausdruck ihres eigenen Willens und Begehrens:

Ich hoffte, die bestandene Prüfung würde mir helfen. Wenn Vater mich wieder beschimpfen sollte, würde ich das Haus verlassen und nie wieder zurückkehren, und falls Hans nicht begreifen sollte, was mir dieses Studium bedeutete, und er weiterhin so tun würde, als wäre alles nur der Spleen eines kleinen Mädchens, würde ich die Verlobung auflösen.<sup>556</sup>

Paula als Künstlerin bewegt sich außerhalb der gängigen Konventionen und lebt mit keinem festen männlichen Partner. Dies zeigt ihren Willen zu Freiheit und Selbstständigkeit: „*Es war schön, in einer Wohnung zu leben, in der ich nur mit mir auszukommen hatte.*“<sup>557</sup>

Obwohl ihre Bilder nicht als besonders wertvoll herausgestellt und von der Öffentlichkeit verkannt waren, soll darauf aufmerksam gemacht werden, dass sie mittels ihrer Arbeit Befriedigung empfindet und in der Lage ist, sich selbst zu versorgen. Neben den vielfältigen Rollenzuschreibungen der Frau stellt das Verhältnis der Paula-Figur zur Kunst eine konstitutive Dimension in ihrer Identitätsbildung dar. Ihre Berufstätigkeit verleiht ihr demnach emanzipatorische Züge.

Hier geht es nicht nur um die Darstellung der Frau in der Kunst, sondern um ihre Beziehung zur Kunst selbst, wodurch Hein einen Paradigmenwechsel in der Geschlechterhierarchie offenbart. Im Hinblick auf die vorigen Angaben äußert sich Paula im Text unmittelbar, dass sie nicht gesehen werden, sondern sehen will<sup>558</sup>, was eine Objekt-Subjekt-Umkehrung signalisiert:

Ich hatte erreicht, was ich wollte, ich hatte mich durchgesetzt und das studiert, was ich studieren wollte. Ich hatte die Studienjahre gut überstanden und würde in ein paar Wochen mein Diplom in den Händen halten, ich war jetzt, was ich seit Kindertagen werden wollte, eine Malerin.<sup>559</sup>

Paulas Funktion in der Kunst besteht nicht darin, vom Künstler als Gestalt gemalt bzw. als Modell repräsentiert zu werden, wie es in der Kunstgeschichte der Fall war, sondern eigene Bilder malen und produzieren. In diesem Sinne kritisiert Hein die

---

<sup>556</sup> FPT, S. 51.

<sup>557</sup> Ebd., S. 375.

<sup>558</sup> Vgl. Ebd., S. 387.

<sup>559</sup> Ebd., S. 299.

patriarchale Herrschaft, die Frauen aus dem künstlerischen Bereich lange ausgeschlossen hat. Aus Geschlechtersicht ist von der Auffassung frauenfeindlicher Künstler aufgrund ihres schöpferischen Anspruchs, die eine männliche Position reklamieren, die Rede. Im Folgenden geht es um die reduktionistische Fetischisierung der Frau als „Objekt“ männlicher Künstlerbegierde:

»[...] Als ich mit siebzehn, achtzehn das Studium anfang, habe ich nur Frauen gemalt, immerzu Brüste und Schenkel. [...] Und ich war heilfroh, dass es Frauen gibt. [...]«  
»Aber sie taugen nur als Modell, oder? «<sup>560</sup>

Obwohl Frauen als Kultur- und Kunstschaffende angezweifelt waren, wird Paula Trousseau als begabte Künstlerin präsentiert. An ihr erkennen wir im Laufe der Lektüre eine schöpferisch-künstlerisch tätige Frau.

Während der Nationalsozialismus ‚Weiblichkeit‘ und ‚Künstlertum‘ als unvereinbare Gegensätze begreift, zeigt die Paula-Figur, dass das weibliche Geschlecht schöpferisch ist und es von weiblicher Kreativität und weiblichem Kunstschaffen die Rede ist.

Aufgrund dessen handelt es sich hiermit um eine weibliche künstlerische Existenz, mit der Hein seine antifaschistische Gesinnung artikuliert. Dementsprechend firmiert das Weibliche die Daseinsberechtigung als Künstlerin, besser gesagt, die Rolle der Frau geht nicht lediglich auf die Erfüllung der Pflicht der Mutterschaft zurück. Mittels der Paula-Figur wird darauf hingewiesen, dass das Weibliche gegenüber dem Männlichen kreativ-künstlerische Tätigkeiten übernehmen kann.

Paulas künstlerische Tätigkeit wird als Protest gegen gesellschaftliche Diskriminierung der Frau angesehen. Demgemäß kritisiert Christoph Hein das traditionell weibliche Entwicklungs-telos von Ehe und Mutterschaft und betont demnach das Recht der Frauen auf Selbstverwirklichung und vor allem auf sexuelle Selbstbestimmung.

Heins Roman, der u.a. als Künstlerroman zu lesen ist, verdeutlicht Paulas Geschlechtskonstruktion, den Kampf um weibliche Selbstbehauptung und das

---

<sup>560</sup> FPT, S. 350.

Verhältnis zwischen Weiblichkeit und Autonomie. Das Künstler-Dasein erfordert ein Selbstbewusstsein, eine Überzeugung von sich selbst und der eigenen Berufung, die sich nicht mit den Erwartungen der Gesellschaft an Frauen richten oder vereinen lässt. Geschildert wird nicht nur die Identitätsbildung einer jungen Frau bzw. Paulas, sondern auch ihre prozessuale Entwicklung als Künstlerin:

Ich war zur Kunsthochschule gefahren, obwohl alle dagegen waren, ich hatte die Prüfung bestanden, ich hatte mich von keiner Drohung einschüchtern lassen, und selbst die Ankündigung, dass die Heirat ins Wasser fallen werde, hatte mich nicht davon abhalten können, das zu tun, was ich wollte.<sup>561</sup>

Bei der Reflexion von Paula als Künstlerin, wie bereits erörtert, wird zugleich das Mütterlichkeitskonzept thematisiert. Für das Künstler-Dasein und Freiheit müsste sie ihr eigenes Mutter-Sein aufgeben oder es als Selbstbewusstsein begreifen und erleben: *„Ich wusste, dass ich einen sehr hohen Preis bezahle, aber ich wusste auch, es war der Preis für die Freiheit. Der Preis meiner Freiheit.“*<sup>562</sup>

#### **3.2.2.4 Paula als emanzipierte Frau**

Mittels der Paula-Figur wird das Bild einer tatsächlich emanzipierten Frau gezeichnet: *„Ich war selbstständig und unabhängig, die Eltern nervten nicht, und Hans hatte sich zähneknirschend damit abgefunden, eine Frau zu haben, die ihren Kopf durchsetzt.“*<sup>563</sup>

Sie handelt klug, aber in meisten Fällen ist sie bereit, sich bis zu einem gewissen Grad auf Risiken einzulassen, fordert sich selbst heraus und wartet keinesfalls auf männliche Unterstützung: *„Mit einem Baby im Arm hätte ich kaum an der Kunsthochschule erscheinen können, zumal ich von meinem Mann keinerlei Hilfe zu erwarten hatte, im Gegenteil.“*<sup>564</sup>

Stattdessen erreicht sie mit Hartnäckigkeit ihr Ziel, emanzipierte Künstlerin zu sein. Paula demonstriert, dass das Frau-Sein mehr bedeuten kann als mit dem Klischee vom „Anderen“ und „untergeordneten Subjekt“ assoziiert zu werden. Die vermeintliche, dem patriarchalen Denken entsprechende Überzeugung der Unterlegenheit der Frau wird somit im Roman verneint. Mittels Paulas Äußerungen,

---

<sup>561</sup> FPT, S. 59.

<sup>562</sup> Ebd., S. 154.

<sup>563</sup> Ebd., S. 105.

<sup>564</sup> Ebd., S. 65.

die durch ihre Diktion zustande kommen, werden eben Geschlechtsidentitäten kulturell konstruiert.

Durch ihre sexuelle Freiheit repräsentiert sie die männliche Angst vor weiblicher Selbstbestimmung. Sie trägt Züge der literarischen „femme fatale“<sup>565</sup>. Im sexuellen Bereich erweist sich, dass sie aus den gegebenen Rollenzwängen emanzipiert ist und ein selbstbestimmtes Leben führt. Dieses subversive Spiel mit dem Geschlecht vermittelt u.a. eine provokative Haltung gegen verankerte kulturelle Sexualitätsbilder.

Paulas Lesbisch-Sein ist nicht nur in Bezug auf sexuelle Praktiken oder Begehren wahrzunehmen, sondern hat eine politische Dimension. Das lesbische Leben gilt als Alternative gegen Unterdrückung und wird als Patriarchatskritik an Verbot-, Tabuisierungs- und Zwangsmechanismen stilisiert. Es handelt sich demnach um die „Festschreibung“ einer lesbischen Identität. Paulas Bilder, die im Text entworfen sind, hinterfragen tradierte Rollenbilder. Hein kritisiert hiermit gesellschaftliche Machtverhältnisse und -mechanismen sowie bürgerliche Trivialmythen und Wertesysteme abendländisch-patriarchaler Provenienz.

### **3.2.3 Zum Patriarchat und seinen Archetypen**

Im folgenden Teil richtet sich die Aufmerksamkeit auf das Patriarchat und dessen Repräsentanten in der Figurenkonstellation des Romans. Die Frage über Macht und Herrschaft im Sinne Michel Foucaults in den Geschlechterverhältnissen stellt einen besonderen Stellenwert in der vorliegenden Arbeit dar.

Männer verfügen in stärkerem Maße als Frauen über das symbolische und ökonomische Kapital der Gesellschaft, wobei männliche Macht hiermit strukturell aus der Unterdrückung von Frauen resultiert, „*Macht ist immer die Ohnmacht eines anderen. Männliche Macht speist sich demnach aus der systematischen Aneignung weiblicher Reproduktionskapazitäten.*“<sup>566</sup>

---

<sup>565</sup> Siehe Carola Hilmes: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur, Stuttgart, 1990, S. 9.

<sup>566</sup> Jürgen Martschukat und Olaf Stieglitz: „Es ist ein Junge!“. Einführung in die Geschichte der Männlichkeit in der Neuzeit, Tübingen, 2005, S. 55.

Daher stellt sich heraus, dass Paulas Leben anfangs durch patriarchale Strukturen dominiert und kontrolliert wird. Heins Roman denunziert dieses herrschende Patriarchat, das die Frau sprachlos macht, deren Freiheit wegnimmt, sie aus künstlerischem Bereich ausschließt und somit konditioniert.

In dieser Hinsicht sind die sozialen Beziehungen zwischen Frau und Mann gemeint. Es wird von den Geschlechterverhältnissen die Rede, die im untersuchten Roman verdeutlicht und markiert sind. Im Roman geht es um die Autorität von Männern und Ehemännern über Ehefrauen und Kinder, die die männliche Dominanz symbolisiert. Der Mann herrscht in der Familie und übt hiermit seine Macht über Frau und Kinder aus, sodass beide Kategorien einer systematischen Infantilisierung und Objektation unterliegen oder unterworfen werden.

Im Roman lässt sich feststellen, dass das Patriarchat im Sinne von „Vaterherrschaft“ und „Männerherrschaft“ begriffen wird und bezeichnet demnach eine Form der Geschlechterhierarchie, in der Frauen in vielfältiger Weise diskriminiert und ausgegrenzt werden. Das Patriarchat weist allerdings auf den systemischen und systematischen Charakter von geschlechtsbasierter Diskriminierung und Unterdrückung hin.<sup>567</sup>

Da Frauen zur Unterwerfung verurteilt sind, werden Männer zur Herrschaft beansprucht. Der Status des Mannes impliziert ein Seinsollen, eine *virtus*, die sich im Modus des Fraglosen und Selbstverständlichen aufzwingt<sup>568</sup>. Aufgrund dieser Auffassung wird hiermit psychische sowie physische Gewalt gesetzt. Hier stoßen wir auf Pierre Bourdieus Kritik an der „domination masculine“, die den Charakter der männlichen Herrschaft betont, und die Paulas Vater und Hans exemplarisch verkörpern.<sup>569</sup>

---

<sup>567</sup> Vgl. Tobias Müller: „Patriarchat“ im 21. Jahrhundert: Die analytische und politische Aktualität eines feministischen Kampfbegriffs. In: [https://www.frauenbeauftragte.uni-muenchen.de/weiterbildung/plus/genderzertifikat/mueller\\_critical-essay.pdf](https://www.frauenbeauftragte.uni-muenchen.de/weiterbildung/plus/genderzertifikat/mueller_critical-essay.pdf). Zugriffsdatum: 10.09.2019.

<sup>568</sup> Vgl. Pierre Bourdieu: Die männliche Herrschaft, 4. Auflage, Frankfurt am Main, 2017, S. 90.

<sup>569</sup> Vgl. Ebd., S. 8.

Aus Paulas Perspektive wird dargestellt, dass eine Form hegemonialer Männlichkeit seit ihrer Kindheit dominant ist. Um die Herrschaft des Männlichen zu sichern, werden verschiedene Ausgrenzungsstrategien bzw. -mechanismen eingesetzt, die in Heins Roman räumlich konstituiert und (re-)konstruiert sind. Durch diese Strategie werden der Frau keinen konzeptuellen Raum oder autonome Sichtweisen ermöglicht.

Als Repräsentanten dieser männlichen Dominanz in Heins Roman lassen sich Paulas Vater, Paulas Ehemann sowie dogmatische Kunstprofessoren in der Kunsthochschule erwähnen. Durch diese Figuren wird die patriarchale Geschlechterhierarchie schlechthin normiert und tradiert.

Im Roman zeigt Hein an vielen Stellen, dass der Mann in der Gesellschaft, in der Paula lebt, der Frau deutlich überlegen ist. Der Mann versucht dabei, mit allen Mitteln zu regieren, er wirkt auf diese Weise dominant und mächtig. Die Frau habe dem Mann zu gehorchen.

Soziale Konventionen bzw. gesellschaftliche Regelungen werden dort eingesetzt, um jene Frauenunterdrückung und Diskriminierungen aufrechtzuerhalten. Paula als rebellische Frau setzt sich gegen diese männliche Ordnung und versucht mit allen Mitteln, sich aus diesem System zu befreien.

### ***3.2.3.1 Paulas Vater als infantilisierende und kastrierende Figur***

Zwischen Paula und ihrem Vater ist von einem komplexen Vater-Tochter-Verhältnis die Rede. Es besteht zwischen den Beiden eine Art dialektische Beziehung. Der Vater übt seine Macht über seine Frau, und projiziert sie auf beide Töchter und seinen Sohn aus. In Paulas Kindheit herrscht ein männliches Ordnungssystem, das die Position des Mannes gegenüber der der Frau durchaus privilegiert. Dieses Ordnungssystem wird im Roman durch Raumotive symbolisiert wie etwa die Küche, Arbeitszimmer und Wohnzimmer, was die Machtfrage im Sinne Foucaults räumlich suggeriert:

Nach dem Essen brachte Paula und ihrer Schwester und der Mutter das Geschirr und die Schüsseln in die Küche und wusch ab. Der Vater war am Tisch sitzen geblieben, hatte sich eine Tasse Kaffee bringen lassen, rauchte eine Zigarre und las die Zeitung, trank den Kaffee aus und ging in sein

Arbeitszimmer. Paula huschte in das Wohnzimmer, sie legte die Zeitung auf die Ablage und trug die leere Kaffetasse in die Küche.<sup>570</sup>

Paula und die anderen Familienmitglieder müssen dem Vater in jeder Hinsicht unterstellt sein, er ist der eigene Herr im Haus. Aus Paulas Perspektive wird er als tyrannischer, kastrierender Vater repräsentiert, der seine Macht und Autorität<sup>571</sup> im Familienhaus durchsetzt. Aus psychoanalytischer Sicht wird an Paulas Äußerungen Angst erkannt. Es geht um Paulas Angst im Patriarchat vor Unterdrückung und Beherrschung, die durch ihren Vater bis zur Angst vor physischer, seelischer und geistiger Zerstörung kulminiert. Paula wird fortwährend von einem Gefühl der Bedrohung und Bedrängung überwältigt. Der Roman macht deutlich, dass die Angst vor Männergewalt zum Alltagstrauma wird und die Erstarrung der Frau sowie ihr gestörtes Gedächtnis, ihren Ort im Körper haben:

Ich schrak zusammen. Vaters Stimme hatte diesen klirrenden, bedrohlichen Klang, der mich zu **Eis erstarren** ließ, jenen Ton, der als Schatten über meiner ganzen **Kindheit** lag und der mich noch immer verfolgt, den ich urplötzlich und völlig unerwartet im **Ohr** habe, der mich heimsucht, wenn ich mit Freundinnen unterwegs bin und irgendein Wort oder eine Geste mich an Vater oder meine Kindheit **erinnerten** [...].<sup>572</sup>

Paulas Vater schlüpft in die Rolle eines domestischen Gewaltherrschers. Seinerseits sind Frauen mit dem Krankheitsbild assoziiert. Seine Rolle als Vater besteht nur in Verbot und Selbstbeherrschung unter Kontrolle. Im Roman erzählt sie vom Klavierunterricht, den sie besuchen wollte, der dennoch von ihrem Vater verboten wird. Danach – im Erwachsensein – ist es ihr gelungen, davon zu spielen.

---

<sup>570</sup> FPT, S. 84.

<sup>571</sup> Die Vaterautorität ist zugleich in Heins Roman *Horns Ende* erkennbar. Dr. Spodeck als Erzählfigur wollte Psychiatrie studieren, wegen seines Vaters hat er diesen Traum aufgegeben: „*Ein Jahr später bat ich ihn, mich für die Psychiatrie als Hauptfach entscheiden zu dürfen. Sein Antworttelegramm lautete: »Du wirst von Kranken leben und nicht von Verrückten. In Guldenberg haben wird überdies nur einen Verrückten, und ich befinde mich wohl dabei. Vater.«*“ Christoph Hein: *Horns Ende*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003, S. 89. Diese Vaterautorität reflektiert sich wiederum durch die folgende Passage: „*Ich kann noch heute verstehen, warum ich diese erbärmlichen Verpflichtungen meines Vaters annahm. Verzeihen kann ich es mir nicht. [...] Ich hatte mich an alle Kränkungen gewöhnt, an mein Elend und mein Gejammer wie auch an die mich demütigenden Geschenke, [...]. Und was immer ich mir einredete, ich gehorchte meinem Vater nicht meiner Mutter zuliebe, sondern weil ich sein Sohn war, weil ich Fleisch von seinem Fleisch war.*“ Ebd., S. 94f.

<sup>572</sup> FPT, S. 20.

Das Klavierspiel<sup>573</sup> wird dann patriarchal-gewaltig geprägt, da die Klavierlektionen vom Liebhaber *Waldschmidt* in der Villa finanziert werden.

Ein Autoritätscharakter bei Paulas Vater wird vom Anfang bis zum Ende des Romans wahrnehmbar. Autorität wird als Familienritual ausgehandelt und wird vom Vater eingesetzt. Auf diese Weise wird auf der Seite des Subjekts Ordnung sowie Herrschaft vorausgesetzt<sup>574</sup>. Bei Paulas Vater geht es um autoritäre Erziehung, in der Mittel des Zwangs Geltung finden. Paulas Erziehung wird durch Vaters Gewalt geprägt. Seine Verhaltensweise gleicht einem Unterwerfungsgestus und -habitus und wird im Sinne eines „häuslichen“ Herrschaftssystems begriffen. Es geht um die Zweiteilung des Herrschers und Beherrschten. Aufgrund dessen werden Repression sowie Verbot erkennbar.

Diese Autorität im Familienhaus erscheint im Sinne Horkheimers als „*notwendige Herrschaft von Menschen über Menschen*“<sup>575</sup>. Da es von Herrschaft und Autorität die Rede ist, wird zwangsläufig die Unterordnung des Anderen gemeint. In dieser Hinsicht wird Paula in einer ersten Phase unter den herrschenden Produktionsverhältnissen zur Unterordnung gezwungen. Eine stabile Identität wird hiermit nicht gesichert.

Der Vater erscheint wegen seiner klischeehaften physischen Überlegenheit als machtvolle Figur, deren Legitimität gefestigt wird, so dass die Kinder das Macht- und Abhängigkeitsverhältnis als sittlich erführen<sup>576</sup>. In diesem Bezug kommt Bourdieus *Habitus-Konzept*<sup>577</sup> zustande. Paula wird von ihrem Vater auf den Status eines Kindes

---

<sup>573</sup> Das Klavierspiel gilt als rekurrentes Motiv in der deutschsprachigen Frauenliteratur, insbesondere in Elfriede Jelineks und Anna Mitgutschs Texten.

<sup>574</sup> Vgl. Karl-Heinz Dammer: „Auf der Suche nach der verlorenen Autorität“. Zum Autoritätsbegriff bei Max Horkheimer, in: *Pädagogische Korrespondenz*. Zeitschrift für kritische Zeitdiagnostik in Pädagogik und Gesellschaft, 1994, 14, S. 5-18, hier S. 5.

<sup>575</sup> Max Horkheimer: „Autorität und Familie“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band 3: Schriften 1931-1936, Frankfurt a. M., 1988, S. 357.

<sup>576</sup> Vgl. Ebd., S. 391ff.

<sup>577</sup> Pierre Bourdieu konstatiert, dass menschliches Handeln nicht nur auf rationalen Entscheidungen und Abwägungen beruht, sondern zugleich auch unbewusstes und spontanes Reagieren auf die *soziale Praxis* darstellt. Der Habitus fugiert als wichtigstes, soziales Erzeugungsprinzip zwischen Individuum und Gesellschaft. Weiterhin ist vom *Geschlechtshabitus* die Rede. Dieser *vergeschlechtlichte* und gleichzeitig *vergeschlechtende Habitus* hat seinen Ursprung in der biologischen Natur, der von Geburt

reduziert, die daher – ohne die entsprechende Anleitung – zu rationalem Handeln nicht in der Lage wäre. Als wiederkehrende zentrale und polarisierende Merkmale werden beim Manne Aktivität und Rationalität, bei der Frau Passivität und Emotionalität hervorgehoben<sup>578</sup>. Dieses patriarchale binäre Modell grenzt hiermit Weiblichkeit prinzipiell aus dem Bereich der Rationalität aus, wie es die folgende Passage darbietet: *„Außerdem würde dich die Kunsthochschule in Berlin nicht aufnehmen. Die lachen sich tot, wenn sie deine Zeichnungen sehen. Komm endlich zur Vernunft, Paula.“*<sup>579</sup>

Er (der Vater) will, dass seine Tochter in einem Abhängigkeitsverhältnis zum Mann steht. In diesem Zusammenhang wird sie über keinen Freiraum verfügen und als untergeordnet dargestellt. Kontrolle will er auch über ihr Berufsleben ausüben, indem er sie davon der Kunsthochschule abhalten möchte. Nach ihm, müsse sie den stereotypen Beruf als Krankenschwester aufnehmen, der aus der Sicht der Gender Studies als Gender-Markierung fungiert: *„Du lernst zu Ende, damit du dich, blöd wie du bist, ernähren kannst. Krankenschwester ist für dich genau das Richtige.“*<sup>580</sup>

Für ihn besteht die Rolle seiner Tochter weiterhin in der Ehe, indem er sie überzeugen will, dass es etwas Wichtigeres als eine Hochzeit für ein Mädchen gar nicht gebe.<sup>581</sup> Paula wird, trotz ihres Alters, von ihrem Vater noch immer als unmündiges und heranwachsendes Kind behandelt: *„Für ihn blieb ich die Tochter, die stets alles falsch machte und geradewegs in ihr Unglück lief, [...]“*<sup>582</sup> Durch Paulas Verhältnis zu ihrem Vater wird eine Differenz sowie Spannung markiert, das als Machtverhältnis im Grunde genommen wird. Gemeint wird u.a. der Generations- bzw. Geschlechterkonflikt zwischen Tochter und Vater.

---

an zur sozialen Identität der Subjekte durch die körperlichen Merkmale entsteht. Bourdieu, 2017, S. 44.

<sup>578</sup> Vgl. Karin Hausen: „Die Polarisierung der „Geschlechtercharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“, in: Werner Conze (Hg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart, 1978, S. 367.

<sup>579</sup> FPT, S. 23.

<sup>580</sup> Ebd., S. 22.

<sup>581</sup> Vgl. Ebd., S. 23.

<sup>582</sup> Ebd., S. 125.

Seitens ihres Vaters erfährt sie nur Demütigung und Erniedrigung. Von ihm wird sie als blödes und unfähiges Kind behandelt. Als sie die Aufnahmeprüfung bestanden hat, hat er diese für eine Lüge gehalten, wobei er Paula nicht glaubt und von ihr hiermit das Aufnahmepapier fordert<sup>583</sup>. Paulas Vater wird als strenge, gewaltige und patriarchale Figur dargestellt, die eine übergeordnete Position besitzt. Auf diese Weise versucht Paulas Vater, eigene Kinder und Frau zu „domestizieren“: *„Vater war verwirrt, weil ich ihm in die Augen schaute, ohne den Blick abzuwenden. Das ist für ihn neu, sagte ich mir, er ist es gewöhnt, dass seine Kinder Angst vor ihm haben, und das gefällt ihm.“*<sup>584</sup>

Weiterhin ist nicht nur von „Domestizierung“ die Rede, sondern es handelt sich ebenso um Kinderopferung zugunsten der Roten Armee. Der Vater versucht, eigene Töchter zweier Soldaten der Roten Armee zwecks sexuellen, komplizenhaften Missbrauchs zu liefern. Demnach werden zerstörte Sexualbilder ideologiekritisch thematisiert:

Vater wies den Soldaten die Stühle zu, auf die sie sich setzen sollten, [...] sie setzten sich neben Cornelia und Paula. [...] Die Soldaten versuchten, eine Hand unter den Rock der Mädchen zu schieben. Die Mädchen konnten vor Schreck und Scham kaum atmen. [...] Die Innenseite von Paulas Oberschenkel war mit blauen Flecken übersät.<sup>585</sup>

Er versucht immerhin, seine Macht und Herrschaft durch Gewalt gegen seine Frau und Kinder aufrechtzuerhalten. Gewaltszenen aus Paulas Kindheit werden erzählt, wobei sie als Kind vom eigenen Vater geschlagen und somit als Opfer des Patriarchats repräsentiert wird. Obwohl Paula Angst vor ihrem Vater empfindet – und wie wir in 3.2.2 festgestellt haben – ist Paula keine starre Figur, sondern eine Figur, die sich im Laufe des Romans entwickelt und sich vom Griff ihres Vaters lösen will. Sie wird also nicht mehr als gehorsames Kind repräsentiert und stellt hiermit die Autorität des Vaters in Frage, was ihre Entfremdung ihm gegenüber verursacht:

Bei Vaters Beschimpfung war ich ganz ruhig. Ich war nicht mehr sein Kind, ich hatte selbst ein Kind, meine Tochter erlöste mich davon, weiterhin seine

---

<sup>583</sup> Vgl. FPT, S. 58.

<sup>584</sup> Ebd., S. 57.

<sup>585</sup> Ebd., S. 164f.

Tochter zu sein. Ich betrachtete ihn wie einen wildfremden Menschen, der sich im Zimmer geirrt hatte, und schwieg.<sup>586</sup>

Nach Paulas Emanzipation vom Familienhaus erzählt sie von dem komplexen Verhältnis zu ihrem Vater. Es geht sogar um Vaterhass. Gemäß Paula wird er als Täter, der ihre Kindheit zerstört und sie zu einem Nichts reduziert, dargestellt:

Erst jetzt Jahre nachdem ich das Elternhaus verlassen hatte, begann ich, Vater zu hassen. Stets war ich von ihm abhängig gewesen, er hatte es geschafft, mich immerzu in Angst zu versetzen, pausenlos fürchtete ich mich davor, seinen Ansprüchen nicht zu genügen, zu versagen. Ich begann ihn zu hassen, weil ich begriff, dass er meine Kindheit genommen hatte.<sup>587</sup>

### **3.2.3.2 Hans als Paulas Ehemann: eine Vergötterung patriarchaler Sieges-Ideologie**

Zu den patriarchalen Strukturen, die im Roman dargelegt sind, gehört die männliche Dominanz bzw. Autorität von Paulas Ehemann *Hans*. Der Letzte gilt neben Paulas Vater wiederum als patriarchale Instanz: „*Hans den Sieger, den Imperator, den Gewinner, den Triumphator.*“<sup>588</sup> Hans will Paulas Leben kontrollieren und hiermit seine Macht aufzeigen. Es handelt sich nicht nur um Kontrolle, sondern auch um die Intrusion ins Private und Intime. Es wird von einer ständigen Einmischung in ihr Leben als Aufrechterhaltung und Kontinuum der autoritär-patriarchalischen Totalkontrolle erzählt: „*Immerzu fragte er, wo du sein könntest, bei wem, welche Freunde du hast, ob du auch über Nacht weg warst. Er wollte sogar deinen Schrank durchsuchen, [...].*“<sup>589</sup>

Nicht nur die Verortung der Frau in einer patriarchalen Gesellschaft wird reflektiert, sondern die Reduktion der Frau auf ihren Körper wird hier kritisch beleuchtet. Aufgezeigt wird vor allem, wie Paula von ihrem Ehemann durch Abgrenzung als Objekt dargestellt wird. Paula bzw. die Frau scheint in seinen Augen hiermit nur ein Gegenstand, welcher vom Mann ausgenutzt dominiert und für seine eigene Lust instrumentalisiert wird. Paula stellt ironisch fest: „*Für Hans waren Frauen*

---

<sup>586</sup> FPT, S. 125f.

<sup>587</sup> Ebd., S. 327f.

<sup>588</sup> Ebd., S. 158.

<sup>589</sup> Ebd., S. 26f.

*ein nettes Zubehör, ein Extra, um das Leben angenehmer zu gestalten, ein kleiner kostbarer Schmuck.*<sup>590</sup>

Dementsprechend erzählt Paula von der Verminderung der Frau, indem sie als Gegenstand und nicht als Frau anerkannt wird. Die folgende Textstelle entschleiern die „fetische“ Nichtigkeit und Unbedeutendheit der Frau in den Augen Hans': *„Hans ist ein Mann, für den Frauen Schmuckgegenstände sind, [...]“*<sup>591</sup> Was die Emanzipation seiner Frau betrifft, setzt sich Hans dagegen und betont, dass er eine Frau im Haus brauche und sie da sein müsse, wenn er abends nach Hause komme<sup>592</sup>. Es geht um die Reduktion von Paula auf die häusliche Einsperrung während Hans den Anspruch auf das Öffentliche erhebe.

Er will Paula unter Kontrolle halten, und wie es für Paulas Vater der Fall ist, setzt er sie unter permanentem Druck darauf, die Kunsthochschule aufzugeben. Er betont, wie Herr Plasterer<sup>593</sup> – Paulas Vater –, dass Krankenschwester genau der richtige Beruf für eine Frau war, und Malerei in seinen Augen nur Zeitvertreib ist.<sup>594</sup> Die Bildung seiner Frau und hiermit die Stärkung ihrer Stellung im öffentlichen Raum, bzw. im künstlerischen Bereich, verachtet er und wird von ihm nicht angenommen. In der folgenden Passage stoßen wir auf das Schimpfwort „Mannweiber“, das hier gender-bedingt ist und eine Entsexualisierung implizit denunziert:

Frauen, die Erfolg in ihrem Beruf hatten, verachtete er, sie waren für ihn lächerliche und bedauernswerte **Mannweiber**, die keinen Kerl gefunden hatten. Und der Gedanke, dass seine Freundin, seine zukünftige Frau einen richtigen Beruf ausüben wollte, für den sie alles hintanstellt, war für ihn unerträglich.<sup>595</sup>

Seine Macht und Herrschaft erscheinen nicht nur durch Kontrolle, sondern auch durch Gewalt, die brutale Auswirkungen hat. An einer Passage erzählt Paula, dass er sie geohrfeigt habe<sup>596</sup>, weil sie die Hochzeit verschieben wollte, da sie eine Prüfung

---

<sup>590</sup> FPT, S. 51.

<sup>591</sup> Ebd., S. 55.

<sup>592</sup> Vgl. Ebd., S. 61.

<sup>593</sup> Der Name ist hier signifikant. Dies kann als Versteinerung bzw. Erstarrung der Frau im Pflaster gedeutet werden. Möglicherweise besteht eine Analogie zur Statue als sublimierter Kunstgegenstand.

<sup>594</sup> Vgl. FPT, S. 56.

<sup>595</sup> Ebd., S. 56.

<sup>596</sup> Vgl. Ebd., S. 28.

hätte. Diese Praxis reflektiert sich durch die aufgezwungene Schwangerschaft, da er sie mit aller Macht gegen ihren Willen geschwängert hat, damit er sie von der Kunsthochschule abhalten kann. Er hat eine Packung von Paulas Pillen ausgetauscht und behauptet, dass Leute heiraten nur, um Kinder in die Welt zu setzen<sup>597</sup>. Es geht um Vergewaltigung, die als brutale Form der Gewalt gilt. Diese Ausbeutung des Frauenkörpers zwecks biologischer Fortpflanzung erlebt sie als extreme Gewaltpraktik<sup>598</sup>: „»Das ist eine Vergewaltigung, was du gemacht hast. Du hast mich gegen meinen Willen geschwängert. [...]«<sup>599</sup>

Er erzwingt sie somit, schwanger zu sein, damit er seine Machtgelüste aufzeigen kann. Über ihren Körper hat er entschieden und sie demnach geschändet und missbraucht. Da es vom Patriarchat die Rede ist, werden zwangsläufig in Bezug auf Körper, Sexualität und reproduktive Fähigkeit von der Ehefrau als Eigentum des Mannes betrachtet bzw., dass sie seiner Verfügungsgewalt unterstellt wird. Interessant ist zugleich der Verweis auf eine Genealogie der Männergewalt und Macht im Mittelalter, die durch die folgende Textstelle, die metadiskursiv fungiert, (de-)konstruiert wird:

»Du willst mit aller Macht verhindern, dass ich studiere. Du willst gar kein Kind, du willst nur dafür sorgen, dass ich im September nicht in Berlin anfangen kann. Und ein Kind, hast du dir gedacht, wäre dafür genau das Richtige. Aber wir leben nicht mehr im Mittelalter. Wenn man ein Kind nicht will, kann man eine Unterbrechung vornehmen. Und bei Vergewaltigungen machen Abtreibungen überhaupt kein Problem.«<sup>600</sup>

Hans glaubt berechtigt zu sein, seine Frau physisch zu misshandeln, sie zu züchtigen, zu schlagen, sowie über ihre physische Freiheit sogar zu entscheiden:

Ich hatte mich endlich einmal durchgesetzt, war erwachsen geworden, hatte allen gezeigt, dass ich mich behaupten kann, dass ich erwachsen bin. Und

---

<sup>597</sup> Vgl. FPT, S. 66f.

<sup>598</sup> „Mit den Kindern hatte ich nichts zu tun. Ich war nicht daran beteiligt. Es geschah nur mit mir. Ich hatte sie nicht gewollt und bekam sie gegen meinen Willen. Ich fühlte mich von ihm benutzt. Eine austragende Höhle, die Amme seiner Embryos. Ich hatte kein Kind gewollt, und er konnte es dennoch in mir entstehen lassen. Ich blieb ungefragt, ich zählte nicht, ich war nicht beteiligt, ich war das Objekt.“ Hein, 2006, S. 84. Diese Passage veranschaulicht Claudias ungewollte Kinder, wie es für Paula analog ist, was den kritischen Autordiskurs und seinen Enttabuisierungsgestus motiviert.

<sup>599</sup> FPT, S. 67.

<sup>600</sup> Ebd., S. 67.

dann hatte er seine Entscheidung dagegensetzt, um mir zu zeigen, dass ich ein Nichts bin.<sup>601</sup>

Hans' Macht geht weiter, da das Sorgerecht für das Kind bzw. Cordula ihrem Vater Hans zugesprochen wird. In diesem Zusammenhang wird er als „römischer Imperator“ bezeichnet, der glaubt, dass er Paula vernichtet, sie für immer unglücklich gemacht hat. Für ihn war es ein K.-o.-Sieg<sup>602</sup>. Hein denunziert dadurch auch die institutionelle Komplizenschaft der Justizapparatur.

### ***3.2.3.3 Kunstprofessoren als dogmatische Reproduzenten des Patriarchats***

Letztens kommen Paulas Kunstprofessoren in der Kunsthochschule zustande. Dort geht es um patriarchale Herrschafts- und Denkmuster und Träger der (Re-)Produzierung patriarchaler Strukturen. Paula erzählt von einem ihrer Kunstprofessoren, *Herrn Pfarrer Tschäkel*, der das archaisch-dogmatische Denken repräsentiert, der u.a. betont, dass eine Frau zuallererst Mutter gemäß der kirchlich-konservativen Moralvorstellung sein muss und alles andere hinanzustellen habe<sup>603</sup>. Er inkarniert zudem die ideologische Komplizenschaft der Kirche mit solch machistisch-faschistoiden Denkmustern. Es geht nochmals um Demütigung und zugleich Ausschluss der Frau aus dem künstlerischen Bereich: „»[...]Aber wenn Sie sich entscheiden müssten zwischen dem Studium und dem Kind, würden Sie das Malen für Ihr Mädchen aufgeben können? «<sup>604</sup>

Er wird aus Paulas Perspektive als frauenfeindlich dargestellt, der von Frauen nichts hält und weder christliche Nächstenliebe noch Wohlwollen zu vertreten scheint. Dazu äußert sich Paula folgendermaßen: „*Er war nicht anders als mein Vater oder meine Lehrer, und er redete nicht anders als sie und Hans über mich und meine Arbeiten.*“<sup>605</sup>

Weiterhin wird von einem anderen Kunstprofessor, mit dem Paula zusammenlebt, erzählt. Wegen einer Ausstellung erfährt Paula, dass er seine Macht

---

<sup>601</sup> FPT, S. 69.

<sup>602</sup> Vgl. Ebd., S. 157.

<sup>603</sup> Vgl. Ebd., S. 134.

<sup>604</sup> Ebd., S. 135.

<sup>605</sup> Ebd., S. 137

dursetzen will und zugleich sich gegen ihre Kunst und Bilder setzt. In dieser Hinsicht wird er wie die anderen männlichen Figuren repräsentiert:

Er genießt deine Abhängigkeit, sagte ich mir, ihm gefällt es, dir zu helfen, aber nur, weil er sich dadurch bestätigen kann, weil er seine Macht zeigen kann, seinen Einfluss. Er hilft dir nur, um dich zu demütigen.<sup>606</sup>

Obwohl andere Frauen in der Kunsthochschule angenommen sind, reproduzieren die Diskurse der Kunstprofessoren Verachtung gegenüber dieser Frauen. Sie werden aufgrund ihres Geschlechts als wertlose Wesen bezeichnet: „»[...] *Warten wir ab, ob ich es nicht doch schaffe, obwohl ich nur eine Frau bin.* «<sup>607</sup>

Als weiteres Beispiel für jene patriarchalen Figuren taucht Frieder Kronauer auf, ein berühmter Maler, der in der Kunsthochschule nicht unterrichten will. Er ist der Ansicht, dass die soziale und kulturelle Position der Frau nicht in der Rolle einer Künstlerin bzw. Malerin besteht<sup>608</sup>, was einen Genderkonflikt verdeutlicht.

Die Behauptung, dass Männer „alleine“ kunstschaftend wären, entspricht dem Postulat Frieder Kronauer. Laut ihm weisen Frauen in der Kunstgeschichte keinen Stellenwert hin, wo sie nur als Modelle auftauchen<sup>609</sup>. Hervorgehoben wird hier das ausdifferenzierte biologische System. Gemeint wird das biologisch verankerte Modell, das augenscheinlich die Dominanz des Mannes rechtfertigt<sup>610</sup> und hiermit eine diskriminatorische, nicht egalitäre Geschlechterdifferenz markiert. Es handelt sich zugleich um die metadiskursive Thematisierung einer lückenhaften Geschichtsschreibung, die lange männlich geprägt worden war. Von Männern und fast lediglich für Männer:

Es gibt auch keine weiblichen Trompeter, keine nennenswerten jedenfalls, den Frauen liegen Geige und Harfe besser, ist von der Natur so vorgesehen. Für Boxen und für Krieg sind sie doch auch nicht geeignet, das muss man einfach anerkennen. Und Malerei und Bildhauerei sind Männerberufe.<sup>611</sup>

---

<sup>606</sup> FPT, S. 252.

<sup>607</sup> Ebd., S. 137.

<sup>608</sup> Vgl. Ebd., S. 348.

<sup>609</sup> Vgl. Ebd., S. 350.

<sup>610</sup> Vgl. Schöblier, 2008, S. 28.

<sup>611</sup> FPT, S. 349.

Heins Roman reflektiert somit die Geschlechterhierarchie bzw. die Arbeitsteilung, die durch jene Figuren als natürlich erklärt wird. Aufgrund dessen entsteht ein binäres System abendländischer Provenienz und Prägung<sup>612</sup>, das Räume geschlechtlich codiert. Der Mann stehe demnach der Frau gegenüber. Potenziale, Begabungen und Fähigkeiten von Frauen werden nicht in Rücksicht genommen. Sie werden aufgrund ihres Geschlechts aus dem öffentlichen Raum ausgeschlossen oder ausgegrenzt.

Dementsprechend ist von der Unterwerfung des weiblichen Subjekts bzw. dessen Identitätslosigkeit die Rede, was eine gesellschaftliche Machtposition des Mannes reflektiert. In Anlehnung an Simone de Beauvoir wird hierbei die Nichteigenexistenz<sup>613</sup> der Frau gemeint, die ihre Spuren vom Patriarchat herleitet und seine Machtverhältnisse verdeutlicht.

### **3.2.4 Zum Geschlechterdualismus als Machtverhältnis**

Ausgehend von dem vorigen Teil, veranschaulicht Heins Roman eine Geschlechterhierarchie und -dualität. Mit der Männerherrschaft werden Macht sowie Gewalt eingesetzt. Darüber hinaus wird von oppositionellen Machtbeziehungen die Rede. Anders gesagt, impliziert die Analyse der herrschenden Ordnung der Geschlechter einen Dualismus. Jener Geschlechterdualismus, der in Heins Roman geschildert wird, besagt, dass ein Denken vorherrscht, das nur im *Entweder-oder* existiere<sup>614</sup>. Es wird ein sich ausschließendes Gegensatzpaar konstruiert, indem die Geschlechterordnung zwischen Mann und Frau deterministisch markiert wird:

Und man kann Männer nicht ändern. Menschen kommen fix und fertig auf die Welt, man kann sie nicht erziehen, auch nicht die Kinder und die Babys, das ist alles mit der Geburt vorbei. Und einen Mann kann man schon gar nicht ändern, man muss mit ihm auskommen oder ihn verlassen.<sup>615</sup>

---

<sup>612</sup> Hier ist zugleich auf einen feministischen Logo-Phallozentrismus Derridascher Prägung zu verweisen.

<sup>613</sup> Beauvoir in: Schößler, 2008, S. 54.

<sup>614</sup> Vgl. Regina Rauw, Olaf Jantz, Ilka Reinert und Franz Gerd Ottemeier-Glücks (Hg.): Perspektiven geschlechtsbezogener Pädagogik. Impulse und Reflexionen zwischen Gender, Politik und Bildungsarbeit, Wiesbaden, 2001, S. 24.

<sup>615</sup> FPT, S. 392.

Die Integration beider Pole im Sinne eines *Sowohl-als-auch*<sup>616</sup> erscheint demnach undenkbar außer in der Androgynie: „»*Wir reden über Frauengeschichten, und von Frauen verstehst du nichts.* [...]«<sup>617</sup> Der Roman gilt u.a. als Erinnerungstext, in dem die weibliche Protagonistin bzw. Paula ihre Schrecknisse um die Funktionsweise der Geschlechterverhältnisse in der Familie zu bewältigen sucht. Der Frau wird Infantilisierung sowie Passivität zugesprochen. Sie geht den Voraussetzungen dessen retrospektiv nach, was eine Gedächtnis-Problematik herleitet:

Ich hatte meine ganze Kindheit hindurch immer wieder den Satz hören müssen, dass ich und meine Schwester die Kinder einer **infantilen Idiotin** seien, dass wir zu nichts taugten und dass er, der Vater, nicht wisse, wodurch er es verdient hat, mit solchen Töchtern gestraft zu sein.<sup>618</sup>

Es geht um Räume im Innern der Hauptfigur sowie Topographien der Geschlechterverhältnisse im Patriarchat. Der Roman fungiert sozusagen als doppelter Ort, der Geschlechterkonstruktionen für die Situation der Frau, insbesondere die Paulas im Patriarchat entwirft. Im Roman werden hiermit Freiheit und Eingeschlossen-Sein durch einen Einzelfall aufgezeigt.

Heins Roman veranschaulicht außerdem fatal erscheinende Mechanismen der Männerherrschaft. Negativismen wie Passivität, Kindlichkeit und Unterordnung werden den Frauen von den Männern deterministisch zugeschrieben und als „Natur“ hingestellt: „*Etwas Wichtigeres als die Ehe gibt es überhaupt nicht. Ehe und Kinder, Paula, nur das zählt.*“<sup>619</sup> Hier wird Paula sozusagen zur Passivität angeleitet. Ihr wird systematisch mittels tradierter Verhaltensregeln und -muster beigebracht, eine „richtige“ Frau zu sein bzw. werden.

In dieser Hinsicht zeigen sich die Kategorien der Immanenz sowie der Transzendenz, so dass Paula in einem begrenzten Raum gefangen ist, während sich Hans hingegen frei fühlen kann. Hans will, dass Paula zu Beute wird, zu seinem Objekt. Es handelt sich um das Prinzip des Privateigentums. Frauen werden hiermit als Besitz und Beute der Männer dargestellt. In der konventionellen Ehe, die im Roman

---

<sup>616</sup>Vgl. Rauw et al., 2001, S. 24.

<sup>617</sup> FPT, S. 401.

<sup>618</sup> Ebd., S. 21.

<sup>619</sup> Ebd., S. 24.

und fast in allen Werken Heins überhaupt kritisch thematisiert ist, wird die Frau angeblich zum Objekt des Mannes reduziert, eingesperrt in der Immanenz, austauschbar, unfrei und nicht länger autonom. Bemerkenswert ist u.a., wie der Autor die Kommentare seiner Protagonistin zwecks kritischer Stellungnahme signifikant belädt. Es handelt sich hier um eine Metaebene für Gender-Diskurse: „Für Hans waren Frauen ein nettes Zubehör, ein Extra, um das Leben angenehmer zu gestalten, ein kleiner kostbarer Schmuck.“<sup>620</sup>

Paula wird von Hans und ihrem Vater als Mutter und Hausfrau zunächst instrumentalisiert und dann funktionalisiert. Paula nimmt das Szenario vorweg, dass die Frau in der Ehe eingeschlossen ist und sie von der Welt ausgesperrt wird, und projiziert sich somit in die übliche Situation mittels des KII, indem sie sich im Haus eingesperrt und vor allem, dass sie im Haus ausgeschlossen wäre und immerhin Hans gehöre:

Mit der Ehe würde ich wieder in ein Haus eingesperrt sein, und alles, was ich dann noch zu erwarten hätte, das wären der Ehealltag, die Kinder und schließlich das Altern und der Tod.<sup>621</sup>

Darüber hinaus verkörpert Paulas Ehemann die männlich-traditionelle Geschlechterordnung und grenzt demnach die Frauenemanzipation Paulas aus. Dass der Frau dem familiären Bereich zugeordnet wird, gehört zu der Polarisierung der Geschlechtscharaktere im Sinne einer Dichotomisierung. In diesem Zusammenhang sind u.a. die Lexeme „Dame“, „meine Frau“ und ihre vermeintliche Dissoziation von Paula signifikant. Der sarkastische Ton Hans' und der gleichzeitige Gebrauch der dritten Person Substantiv und des Possessivpronomens vermitteln den Eindruck, dass Paula das Recht auf Identität sogar verkannt oder abgesagt wurde:

» [...] Die Dame will eine Wochenendehe. Und was mache ich in der Woche? Ich soll eine Frau heiraten, die ich allenfalls am Sonnabend sehe und die auch am Wochenende keine Zeit hat, weil sie studieren muss. Nein, Paula, ich will, dass meine Frau da ist, wenn ich abends nach Hause komme.  
«<sup>622</sup>

---

<sup>620</sup> FPT, S. 51.

<sup>621</sup> Ebd., S. 50.

<sup>622</sup> Ebd., S. 61.

Topologische Konfigurationen wie die Arbeitswelt im hier untersuchten Text implizieren einen Geschlechterdualismus. Eine Hierarchisierung kommt hiermit zustande vor, indem ihre Ordnung durch den Ausschluss des Anderen legitimiert wird. In Bezug auf die Geschlechterfrage besteht die Idee, dass innerhalb der dualistischen Konstruktion von Weiblichkeit und Männlichkeit dem Männlichen Dominanz zugesprochen wird. Es wird von gesellschaftlicher Ordnung im Sinne eines allgemeingültigen Systems von Bedeutungen und Wertzuschreibungen die Rede.

Wie bereits erwähnt, reflektiert die Arbeitswelt bzw. der künstlerische Bereich wiederum eine Geschlechterhierarchie. Es wird betont, dass das Künstlerische dem männlichen Geschlecht exklusiv zugesprochen wird. Davon ausgehend wären Frauen somit dafür nicht geeignet. Es handelt sich um deren Ausgrenzung aus der kulturellen sowie künstlerischen Produktion. Der Träger patriarchaler Ideologie ist sich derer bewusst, wie es die folgende Passage aus dem Text veranschaulicht. Es geht um eine Gegenüberstellung durch die explizite geschlechtliche Nennung von Mann und Frau mit der „infantilisierenden“ Variante „Mädchen“:

»[...] , »aber ich halte nicht viel davon, wenn Mädchen malen. Für die gibt es doch die Klassen Mode und Design, das sollten die Damen studieren. Vielleicht bin ich ein Mann aus dem vorigen Jahrhundert oder sogar aus dem vorvorigen, aber für mich haben die Frauen in der Kunst nichts zu suchen. [...] Schau dir die Kunstgeschichte an, die Malerei, das ist kein Frauenberuf, [...].«<sup>623</sup>

Weiterhin ist die affirmative Positionierung Paulas als *gendering* durch den Gebrauch des Imperativs erkennbar. Die Aussage „Herr Professor“ dekonstruiert sozusagen jeglichen männlichen Überlegenheitskomplex: „»*Warten wir es ab, Herr Professor. Warten wir ab, ob ich es nicht doch schaffe, obwohl ich nur eine Frau bin.*«“<sup>624</sup>

Dabei stellt sich heraus, dass sich die Geschlechterordnung in allen Ebenen des sozialen und kulturellen Lebens erfassen lässt. Infolgedessen hätten Frauen keinen Platz im künstlerischen Bereich, da sie mit Emotionalität sowie Empfindsamkeit

---

<sup>623</sup> FPT, S. 348.

<sup>624</sup> Ebd., S. 137.

identifiziert werden. Demgegenüber werden Männer mit Rationalität verbunden. Es geht um die Stigmatisierung des Affektes als weibliches „Attribut“ und „Schwäche“:

»[...] Weißt du, ich habe erlebt, dass Frauen nur deshalb Malerinnen wurden, weil sie auf andere Art nicht mit ihren Gefühlen umgehen konnten, weil sie außerhalb der Malerei gefühllos sind. Sie brauchen das Malen, weil sie sich sonst umbringen würden. [...]«<sup>625</sup>

Jene Geschlechterverhältnisse werden in Heins Roman mittels des Künstlerischen veranschaulicht und verdeutlicht:

Künstlerisch erdrückt er mich, verstehst du. Wir haben völlig andere Auffassungen von der Kunst, ich kann seine akzeptieren, wenn ich sie auch nicht teile, aber er ist mit meiner nicht einverstanden. Er verachtet und hasst, was ich tue.<sup>626</sup>

Wie wir bereits im zweiten Kapitel <sup>627</sup> festgestellt haben, wird der Geschlechterdualismus durch eine pronominale Dualität des *Ich* und *Du* markiert. Mittels der Gesprächsdialektik zwischen Paula und anderen männlichen Instanzen, aber auch in ihren Monologen, wird ein implizites, dialogisches *gendering* thematisiert.

Die Gespräche, die zwischen Paula und ihrem Vater stattfinden, machen jene Geschlechterdifferenz deutlich. Es geht um das männliche Denken, das durch dichotome Kategorien strukturiert ist wie etwa die Paradigmen Subjekt/Objekt. Dieses Denken ist nicht nur hierarchisiert, sondern auch sexualisiert, „*Etwas Wichtigeres als eine Hochzeit gibt's für ein Mädchen gar nicht.*“<sup>628</sup> In dieser Hinsicht reflektieren die Äußerungen von Paulas Vater dualistische Kategorien wie die fundamentale Dichotomie männlich/weiblich.

Demgegenüber äußert sich Paula in diesem Sinne unmittelbar, dass eine Heirat nicht so wichtig ist, nicht für einen Mann, aber auch nicht für eine Frau<sup>629</sup>. Demgemäß setzt sich die Protagonistin gegen die binäre Opposition von Weiblichkeit und Männlichkeit, die als Grundlage gesellschaftlicher Organisation und Ordnungsprinzip fungiert.

---

<sup>625</sup> FPT, S. 351.

<sup>626</sup> Ebd., S. 302.

<sup>627</sup> Siehe unter 2.3.4.

<sup>628</sup> FPT, S. 23.

<sup>629</sup> Vgl. Ebd., S. 51.

Weiterhin sind Vergewaltigungen meist im Zusammenhang mit Gewalt von Männern gegenüber Frauen als ein wichtiger Bestandteil des Geschlechterverhältnisses bzw. der ‚Ordnung der Geschlechter‘<sup>630</sup> behandelt. Die ungewollte Mutterschaft Paulas verdeutlicht diese Hierarchie: *„Das ist eine Vergewaltigung, was du gemacht hast. Du hast mich gegen meinen Willen geschwängert. [...]“*<sup>631</sup>

Während der Mann im Roman das eine, absolute Subjekt repräsentiert, scheint die Frau sein Objekt, wodurch er sich behauptet und durchzusetzen sucht: *„Du hast über meinen Körper entschieden.“*<sup>632</sup> In seinen Augen muss Hans – als Mann – Paula als Frau ausnutzen, er muss sie sich unterwerfen. In diesem Sinne ergibt sich eine hierarchische Beziehung, in der Paula zuerst eine untergeordnete Rolle einnimmt: *„Mein Vater und Hans wollten immer der Herr im Haus sein, und ich hatte mich zu fügen.“*<sup>633</sup>

Während Frauen in der männlichen Literatur als Nichts bzw. Objekt betrachtet sind, wird Paula hingegen mit dem Bild der Weiblichkeit gleichgestellt: Obwohl sie von der Männergesellschaft entwertet und gedemütigt wird, versucht sie, dem Mann nicht unterlegen zu sein. Ihr fehlen keine jeglichen weiblichen Reize und Züge. Bei der Auseinandersetzung mit der untergeordneten Stellung der Frau im Roman FPT sowie mit deren Geschlechterdifferenz, handelt es sich bei Hein sowohl um die Konstruktion als auch um die Dekonstruktion von Geschlechterdifferenzen. Mit Dekonstruktion wird die Aufhebung der Kategorisierung und Dichotomisierung der Geschlechter gemeint.

---

<sup>630</sup> Siehe hierzu Claudia Honegger: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften von Menschen und das Weib, Campus Verlag, Frankfurt a. Main/New York, 1991.

<sup>631</sup> FPT, S. 67.

<sup>632</sup> Ebd., S. 73.

<sup>633</sup> Ebd., S. 219.

### 3.3 Das Weibliche und seine textuellen Kunsttopoi

Zum Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit gehört nicht nur die Genderproblematik, sondern auch die Künstlerin-Frage, die eine Korrelation damit aufweist. Der Aspekt „Relief“<sup>634</sup>, der in der folgenden Textstelle auftaucht, und der von Paula betont wird, gilt als künstlerisches Darstellungsmerkmal. Es geht um die mehrdimensionale malerische Topografie bzw. den Text als Topos. Die Rekurrenz des Reliefs in der folgenden Passage indiziert eine Vielschichtigkeit, eine „tiefe Tiefe“<sup>635</sup> des Textes. Es ist von der Duplizität des Enonciationsmoments die Rede:

Am Donnerstag arbeiteten wir mit Ton, wir sollten **Reliefs** anfertigen, **Hoch- und Flachreliefs**, und ich hatte damit die größte Mühe, weil ich mit Gips und Ton ungerne arbeitete, schließlich wollte ich nicht Bildhauerin, sondern Malerin werden.<sup>636</sup>

Im Roman wird dargestellt, dass dem Mann das Privileg des originär Schöpferischen zugedacht wird. Die Gleichsetzung des männlichen Geschlechts mit originärer Kreativität bewirkt somit, dass der Künstlerbegriff vermeintlich männlich gedacht wird. Die Kunstgeschichte tradiert und produziert ihrerseits biographische Muster, Künstlerbilder und Mythen vom Künstler. Trotz dem Anschein der Objektivität der Kunstgeschichte, wirken in den Bilderwelten der Kunst, die im Roman dargestellt sind, Geschlechterideologien fort.

Vor diesem Hintergrund kann Paula an Kultur sowie Kunst nur teilhaben, wenn sie sich den allgemeinen und hiermit männlich konnotierten Normen unterwirft. Es geht um die fortwirkende Zuschreibung der Unzuständigkeit von Frauen für Kunst. Gemeint wird hier die historisch variierende Rollenvorstellung des Weiblichen, die hier vom Autor Hein kritisiert wird. In diesem Sinne und von Freuds

---

<sup>634</sup> Das Relief bezeichnet in der Bildhauerei jede Arbeit, bei der die Figuren aus einem tragenden Hintergrund, meist einer ebenen Fläche, herausragen. Grundsätzlich werden drei Reliefarten unterschieden: Flachrelief, Hochrelief und Halbrelief. Bei einem **Flachrelief** oder Basrelief ragt das Design nur leicht vom Hintergrund hervor und es gibt wenig oder gar keine Unterschneidung der Konturen. In einem **Hochrelief** stehen die Formen mindestens zur Hälfte oder mehr ihres natürlichen Umfangs aus dem Hintergrund und können teilweise vollständig vom Grund entkoppelt werden, so dass sie der dreidimensional wirkenden Skulptur ähneln. Das **Halbrelief**, oder Mezzo-Relief, liegt ungefähr zwischen der hohen und der niedrigen Variante. In: <https://www.daskreativeuniversum.de/relief-in-der-kunst/>. Zugriffsdatum: 20.08.2021.

<sup>635</sup> Rafika Beghoul: Grammatik und Rhetorik des literarischen Diskurses, Masterseminar an der Universität Algier 2. Eine Analyse des Cassandra-Projekts von Christa Wolf.

<sup>636</sup> FPT, S. 42.

psychoanalytischer These ausgehend, wurden Frauen von der kulturellen sowie künstlerischen Sphäre ausgeschlossen, sie verfügen in den Augen der etablierten patriarchalen Kulturtradition nicht über das *Genie*, das männlich exklusiv betrachtet wird.

Paulas Kunstprofessoren verharren darauf, dass Frauen nur als Modelle auftauchen<sup>637</sup>, indem ihre Körper gebraucht und erotisiert werden, sie haben somit in der Kunst nichts zu tun, indem sie nur als Objekte dargestellt werden. Die Frau wird in den Augen derselben Kunstprofessoren in den kulturellen Mustern des Muse-Modells verortet und objektiviert. Die männliche Kunstproduktion basiert auf der Imagination des Weiblichen. Sigrid Schade verweist in diesem Sinne auf die lange Tradition der Funktion der Frau in der Kunst als Bild, als Projektionsfläche des Mannes<sup>638</sup>. In diesem Zusammenhang äußert sich der Maler Frieder Kronauer in einem Dialog mit Paula folgendermaßen: *„Als ich mit siebzehn, achtzehn das Studium anfang, habe ich nur Frauen gemalt, immerzu Brüste und Schenkel.“*<sup>639</sup> Dies thematisiert Hein durch Paulas Stimme, nämlich, dass Frauen in der Kunst nur als „erotisiertes“ Modell oder Fetisch taugen<sup>640</sup>. Weibliche Stimmen, die sich äußern, sind selten und bleiben meistens ungehört. Heins Roman kritisiert die Begreifung der Kunst in der Gesellschaft als exklusive und exkludierende „Männerdomäne“.

Paula wird wegen ihrer Geschlechtszugehörigkeit ausgegrenzt, hinsichtlich geschlechtsrollenspezifischer Erwartungen steht sie unter dem Einfluss kultureller Weiblichkeitszuschreibungen, wo die öffentliche und originär schöpferische Person einer Künstlerin nicht toleriert wird. Paula als Künstlerin muss sich einerseits in einer Sphäre durchsetzen und entfalten, die männlich bestimmt wird, andererseits ist sie dazu geneigt, die tradierten Weiblichkeitsvorstellungen in Frage zu stellen und neu zu bestimmen. Weiterhin macht Paulas Verortung als Künstlerin auf den Wandel der Rolle der Frau in der künstlerischen Sphäre deutlich. Die Frau wird nicht mehr als

---

<sup>637</sup> Vgl. FPT, S. 350.

<sup>638</sup> Vgl. Sigrid Schade, zitiert nach: Marie-Hélène Adam und Katrin Schneider-Özbek (Hg.): Technik und Gender. Technikzukünfte als geschlechtlich codierte Ordnungen in Literatur und Film, Karlsruhe, 2016, S. 115.

<sup>639</sup> FPT, S. 350.

<sup>640</sup> Vgl. Ebd., S. 350.

Modell dargestellt, sondern handelt als selbstbewusste Malerin im Werden: „*Ich will sehen und nicht gesehen werden.*“<sup>641</sup> In dieser Hinsicht handelt es sich um die Veränderung in der Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern und um die paradigmatische Umkipfung der Rollen, die anfangs geschlechtsspezifisch galt.

Heins Roman veranschaulicht auf denunziatorische Art und Weise, dass Geschlecht im künstlerischen Bereich eine unumgehbare Kategorie konstituiert. Determinierende Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern, diskriminierende Ausbildungsverhältnisse und die daraus resultierenden Sozialisationsdefizite werden hier erkennbar, die auf die Ausgrenzung des Weiblichen von der Kunstproduktion hinweisen.

Die Rolle von Paula als Künstlerin hängt jeweils von komplexen historischen und soziokulturellen Faktoren ab. Ihre Darstellung als Malerin geschieht im Rahmen der patriarchalen Symbolordnung. Die Selbstpositionierung von Paula im Bereich der Kunst bzw. als Kunstproduzierende bedeutet eine Überschreitung der durch die herrschenden Diskurse markierten Grenzen: „*Ich male nur, was ich will.*“<sup>642</sup>

In Heins Roman geht es um die Etablierung einer Frau in der Sphäre der Kunstproduktion. Ihre Kunst bietet nicht nur das Ästhetisch-Neue, sondern impliziert indes formal und inhaltlich eine geschlechtliche Frage. Paulas Kunst kann hiermit als engagierte Kunst betrachtet werden. In dieser Hinsicht wird ihre Kunst als Ort, an dem Machtverhältnisse bzw. Geschlechterverhältnisse auf symbolischer Ebene verhandelt werden, repräsentiert. Paula erscheint somit als eine Art Diskursfigur für jene Positionsbildung der Frau.

Die im Roman repräsentierten institutionellen Verfahren sowie gesellschaftlichen Verhältnisse lassen sich auf diese Weise hinterfragen. Die durchweg männliche Konnotation der tragenden Begriffe der Kunstgeschichte, wie etwa ‚Künstler‘, ‚Kreativität‘ und ‚Genie‘, wird hiermit als Ausschlussmechanismus denunziert<sup>643</sup>. Hinsichtlich der Ausschlussdeterminanten in der künstlerischen Praxis,

---

<sup>641</sup> FPT, S. 387.

<sup>642</sup> Ebd., S. 323.

<sup>643</sup> Vgl. Anja Zimmerman: Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin, 2006, S. 10.

artikuliert Heins Roman in seiner Tiefenstruktur eine Institutionskritik vorherrschender Machtverhältnisse sowie einen Konstruktionscharakter von Geschlecht auf.

Paulas Kunst artikuliert einen Diskurs, der aufmerksam auf Frau, Weiblichkeit und Kreativität unmittelbar macht. Ihre Einbettung als Künstlerin fungiert ebenfalls als Dekonstruktion starrer Weiblichkeitsbilder und geschlechtsspezifischer Konnotationen. Ihr Selbstbildnis liegt in einem intersubjektiv biographischen Zusammenhang<sup>644</sup>, das von ihrem Lehrer Tschäkel (aus-)gemalt wird, und gilt als Zeichen für geschlechtsspezifische Rollenzuweisungen. Mittels jenes Bildes wird ein provokatives und ambivalentes Spiel von Passivität und Aktivität impliziert, das kategoriale Festschreibung sowie geschlechtsspezifische Rollen reflektiert und sich in der hierarchischen Struktur des Malereidiskurses positioniert. Diese objektale Reduzierung liegt schon im Gebrauch von „nur“. Die Textstelle erinnert außerdem an Claudias Fotografieren im Zusammenhang mit dem Schöpfungsmoment als Ersatz der Mutterschaft<sup>645</sup>:

Er lachte und sagte: »Ganz wie Sie wollen, Paula. Ich möchte nur, dass die Klasse eine Schwangere zeichnet. Und ich möchte Sie zeichnen. Nackt oder nicht nackt, das ist nicht wichtig, die Schwangerschaft möchte ich sehen.«<sup>646</sup>

Ausgehend von Paulas Bild als schwangere Frau entsteht eine Art Meta-Kommunikation über die Malerei an sich und ihrer Positionierung als Künstlerin innerhalb dieser. Paula stellt sich als Kunstobjekt dar. Sie macht sich absichtlich vom Subjekt zum Objekt des Gemäldes. Tschäkel erscheint in einer Art Pygmalion<sup>647</sup>, der sein Kunstobjekt *Paula* gerade fertigstellt und der Öffentlichkeit die eigene Schöpfung eines weiblichen „Idealbildes“ präsentiert. Dies zeigt, dass der Mann als aktives Subjekt, als exklusiv kreative Schöpfung hervorbringend gilt und die Frau als dessen

---

<sup>644</sup> Bei dem Selbstbildnis lässt sich in diesem Rahmen Paula Modersohn-Beckers Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag (Paris 1906) erwähnen.

<sup>645</sup> „*Ich mag jene Sekunden in der Dunkelkammer, wenn auf dem weißlichen Papier im Entwickler langsam das Bild hervorkommt. Das ist für mich ein Moment von Schöpfung, von Erzeugung. [...] Eine Chemie von entstehendem Leben, an dem ich beteiligt bin. Anders als bei meinen Kindern, meinen ungeborenen Kindern. Ich hatte nie das Gefühl, beteiligt zu sein.*“ In: Hein, 2006, S. 83.

<sup>646</sup> FPT, S. 106.

<sup>647</sup> Eine mythologische Figur aus Ovids *Metamorphosen*. Pygmalion gestaltet eine weibliche Elfenbeinstatue nach seinem Idealbild derart naturalistisch, dass er sich in sie verliebt und diese anschließend lebendig wird. In: Theresa Marx: Mythos Pygmalion. Ein Textvergleich von Ovid und John Updike, 1. Auflage, Grin Verlag, 2003, S. 3.

passives Objekt deklassiert wird. Diese subversive Strategie ermöglicht, einen Prozess künstlerischer Selbstermächtigung zu vollziehen, trotz der gesellschaftlichen und historischen Bedingungen, unter denen eine Unterdrückung des weiblichen und besonders künstlerisch schaffenden Subjekts vorherrscht. Mit diesem Spiel der Subjekt-Objekt-Verbindung geht es um das Hinterfragen der gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen weibliche Kunstschaffende sich selbst verwirklichen (müssen).

Es lässt sich feststellen, dass sich Paula aus der tradierten Polarisierung männlicher und weiblicher Kreativität enthebt, indem sie individuelle und künstlerische Strategien entwickelt, sich ihrer Schöpfungskraft selbstbewusst bemächtigt.

Paula schafft Freiräume, innerhalb derer die Verortung von Weiblichkeit und Kunst möglich ist, wodurch Heins anti-patriarchaler Kritik ausgeübt wurde, die im folgenden Teil untersucht wird.

### **3.4 Paula Trousseaus künstlerische Bilderautonomie als Anti-Norm und anti-autoritärer Gestus**

Heins Roman schildert, wie Frauen von der männlichen Ordnung ausgegrenzt sind bzw. zeigt deren Ausschluss aus dem sozialen und kulturellen Bereich. Frauen, die sich einer intellektuell-künstlerischen Tätigkeit widmen, haben im Sinne Freuds ihrem Penisneid nachgegeben, denn sie versuchen, sich eine männlich codierte kulturelle Aktivität anzueignen – ein Projekt, das nach Freud per se zum Scheitern verurteilt ist<sup>648</sup>. Aufgrund dessen ist von der Reproduktion patriarchaler Schematas die Rede. In einem Dialog, der zwischen Paula und dem Maler Frieder Kronauer stattfindet, betont der Letzte die Geschichtslosigkeit der Frau in der Kunst. Hier liegt auch eine Stereotypisierung hinsichtlich des Umgangs der Frau mit ihrer Emotionalität, wodurch sie stigmatisiert wird um sich selbst vor eigenem Selbstverlust zu retten:

Weißt du, ich habe erlebt, dass Frauen nur deshalb Malerinnen wurden, weil sie auf andere Art nicht mit ihren Gefühlen umgehen konnten, weil sie

---

<sup>648</sup> Vgl. Sigmund Freud, zitiert nach Schöblier, 2008, S. 44.

außerhalb der Malerei völlig gefühllos sind. Sie brauchen das Malen, weil sie sich sonst umbringen würden.<sup>649</sup>

Weiterhin geht es um die Repräsentation und Gegenrepräsentation – gegen den Strich – von Gender in der Kunst. Während Männer handeln, treten Frauen auf. Männer sehen Frauen an, und die Frauen gelten als diejenigen, die angesehen werden. Sie erfüllen die Rolle eines Fetischs: „»Schau dir die Kunstgeschichte an, die Malerei, das ist kein Frauenberuf, sie haben da nie etwas geleistet und werden nie etwas zuwege bringen. [...]«<sup>650</sup>

Kunst lässt sich im Roman anfangs als Ausdruck männlicher Dominanz begreifen, genauer gesagt, im Bereich der Malerei. Außerdem geht es um die Unsichtbarmachung und kategorische Verkennung weiblicher Künstlerinnen. Es wird von der Unsichtbarkeit der Frau in der institutionellen Kunstpraxis erzählt, wie es die folgende Passage versinnbildlicht. Dies zeigt auch eine klischeehafte „naturmimetische“ Männervorstellung von Weiblichkeit auf. Die erwähnte Textpassage betont u.a. den vermeintlichen männlichen Determinismus, aus dem ein Sozialdarwinismus entstanden ist:

Es gibt auch keine weiblichen Trompeter, keine nennenswerten jedenfalls, den Frauen liegen Geige und Harfe besser, ist von der Natur so vorgesehen. Für Boxen und für Krieg sind sie doch auch nicht geeignet, das muss man einfach anerkennen. Und Malerei und Bildhauerei sind Männerberufe.<sup>651</sup>

Paula als Malerin hat im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen Schwierigkeiten, in den Arbeitsmarkt angemessen vertreten zu werden und sich einen Namen zu machen. Paula versucht nicht männliche Kunststile nachzuahmen, wie es in der vorigen Textpassage durch eine männlich-geprägte Naturmimesis suggeriert wird, sondern entwirft ihre eigene Kunst und Bilder, die die weibliche Kunst und eigene Werdung repräsentieren. Mittels ihrer Kunst ist von der Veränderung der Stellung der Frau in der Gesellschaft die Rede. Auf diese Weise werden Geschlechterrollen aufgeweicht. Ihre Kunst wirkt demnach gegen die traditionellen Normen, die männlich geprägt sind.

---

<sup>649</sup> FPT, S. 351.

<sup>650</sup> Ebd., S. 348.

<sup>651</sup> Ebd., S. 349.

Allein die „Tatsache“, in der biologischen und sozialen Rolle der Frau geboren zu sein, bedeutet zu diesem Zeitpunkt ein begrenztes Leben zu führen im Hinblick auf Selbstbestimmung, Freiheit und gesellschaftliche Anerkennung. Ihre Rolle und Stellung waren gesellschaftlich normiert und bekamen durch die patriarchal geprägte Gesellschaftsstruktur ihre Legitimation: *„Aber wenn Sie sich entscheiden müssten zwischen dem Studium und dem Kind, werden Sie das Malen für Ihr Mädchen aufgeben können?“*<sup>652</sup>

Ausgehend von diesem Zitat geht es um die falsche, irreführende Unmöglichkeit einer Verbindung von Kunst und Mutterschaft, die durch patriarchale Instanzen betont wird wie etwa von den Kunstprofessoren an der Kunsthochschule. Paula zeigt hingegen, dass Mutterschaft und künstlerische Arbeit einander nicht ausschließen. In dieser Hinsicht fungieren Paulas Kunst und Mutterschaft als Kritik an den patriarchalen Strukturen, die den ersten Akt zum Wandel des Geschlechterverhältnisses markieren und verdeutlichen. Sie weisen sogar auf eine Symbiose, die ein künstlerisches Schöpfungsprinzip ins Zentrum rücken, hin. Der Akt des Schöpfens ist demnach doppelt performativ. Im künstlerischen Bereich kommt eine vorherrschende patriarchale Struktur vor, die Hein durch Paulas Stimme intersubjektiv im Roman präsentiert und zu dekonstruieren versucht. Es geht um die Geringschätzung der biologischen Rolle auf die soziale Rolle: *„Ich würde ein Kind bekommen und die Kunsthochschule trotzdem nicht aufgeben, ich würde studieren und nebenbei mein Kind großziehen.“*<sup>653</sup>

Paula wird trotzdem in der Kunsthochschule wegen ihres Geschlechts und ihrer Kunst kritisiert und diskriminiert. Sie wird als Künstlerin von institutionell-ökonomisch organisierten Ungleichheiten unmittelbar betroffen: *„Ich war die einzige Studentin in der Malklasse, die man nicht für ein Förderstipendium vorschlug.“*<sup>654</sup> Sie wird im Roman als Schlüsselfigur einer „abstrakten“ Kunst betrachtet und aufgrund ihrer Bilder als „animalisch-primitive“ Dilettantin stigmatisiert. Hein dekonstruiert

---

<sup>652</sup> FPT, S. 135.

<sup>653</sup> Ebd., S. 87.

<sup>654</sup> Ebd., S. 305.

zugleich einen sozialdarwinistisch etablierten Diskurs, der sich auf die abendländische Kunst als Institution übertragen hat:

»Und wenn es abstrakt wird oder nur so wirkt, dann kannst du es gleich vergessen«, sagte er gereizt, »an meiner Schule lernt man malen und nicht klecksen. Für diese Schmierereien braucht es keine Ausbildung, das kann jeder Affe mit seinem Schwanz. Komm mir also nicht mit abstrakt an, für mich ist das ein Exmatrikulationsgrund. [...]«<sup>655</sup>

Paulas Malerei als Anti-Norm gilt also als Kritik, die sich auch an der Kunst als Institution richtet: „Vor zwanzig Jahren, da wärest du von der Schule geflogen, wenn du nur den Wunsch ausgesprochen hättest, ein weißes Bild zu malen.“<sup>656</sup> Ihre Bilder ermöglichen Kunst und Gender in Verbindung zu setzen. Bei ihr geht es um Landschaftsbilder und den Einsatz gewaltiger Farben, die eigene Symbolik tragen. Paulas Kunst besitzt nicht nur einen kommunikativen, sondern auch einen performativen Charakter. Ihre Malerei ist eine Sprache, sie ist die bildhafte Sprache der Kunst<sup>657</sup>:

Ich sehe eine Tendenz bei Ihnen [Paula], die mich verstört. Die mich unangenehm berührt. Es ist so ein harter Zug in Ihre Blätter gekommen, Ihre Zeichnungen wirken brutal. [...] Wollen Sie die Welt mit ihren Blättern verbessern?<sup>658</sup>

Bei Paulas Kunst geht es um die Ablehnung der dominierenden gesellschaftlichen und patriarchalen Strukturen. Ihre Kunst ist Ausdruck für radikale bzw. radikalisierte Subjektivität (Künstler-Dasein) und kann als Kunst der Selbstbehauptung angesehen werden. In der Kunsthochschule lehnt Paula das Regelwerk der Akademie ab. Ausgehend davon wird die etablierte Kunst wiederum kritisiert und hiermit in Frage gestellt:

Ich wollte nicht Tschäkel-Bilder malen, sondern Paula-Bilder, und wenn meine Farben etwas düsterer waren als die von Tschäkel, so heißt das nicht, dass meine Bilder weniger wert waren.<sup>659</sup>

Wie es für den Expressionismus der Fall ist, fungiert Paulas Kunst inhaltlich und formal als Kunst der Negation und der Anti-Norm. Bei ihr und für den Autor Hein

---

<sup>655</sup> FPT, S. 249.

<sup>656</sup> Ebd., S. 250.

<sup>657</sup> Vgl. Curtis L. Carter: „Painting and Language: A Pictorial Syntax of Shapes“, in: Elise Bisanz: *Malerei als écriture. Semiotische Zugänge zur Abstraktion*, Wiesbaden, 2002, S. 12.

<sup>658</sup> FPT, S. 168.

<sup>659</sup> Ebd., S. 170.

handelt es sich um eine Kunst der Provokation und Ent-Tabuisierung. Thematisiert wird auch die Zensur (Staatszensur) als patriarchaler Mechanismus. Es geht in extenso um Heins Status als Autor bzw. Künstler.

Paulas Bilder sind gemalt und entstehen nicht zwecks der Darstellung des Sichtbaren, sondern wird damit Unsichtbares progressiv sichtbar gemacht. Ihre Bilder werden u.a. von ihren Kunstprofessoren als Provokation betrachtet. Außerdem geht es um Heins magischen Realismus<sup>660</sup>, der mittels einer intersubjektiven und polyphonen Stimme zustande kommt und somit erkennen wir Heins Status als „Chronist ohne Botschaft“, wie es die folgende Textstelle veranschaulicht: „[...] *Doch ich konnte die Brutalität und den Schrecken dieser Geschichten nicht auslöschen, und ich wollte die Gewalt zeigen und nicht beschönigen.*“<sup>661</sup>

Paula als Künstlerin wird nicht konventionell dargestellt und nicht an den alten Werten orientiert. Während die konventionelle Ästhetik von den traditionellen Schönheitsidealen bestimmt wird, geht es bei Paula um einen Protest gegen den traditionellen Künstlerstatus. In einem Dialog mit Waldschmidt äußert sich Paula unmittelbar dazu: „*Du bist ein Ekelpaket. Ein Dogmatiker, wie er im Buche steht. Du willst ein Künstler sein, aber in Wahrheit verhinderst du die Kunst.*“<sup>662</sup>

Die Protagonistin will ihre Kunst nicht verkaufen, malen und machen, was von ihr erwartet wird, sondern will ihr Ziel verfolgen und demnach ihre Bilder an der Öffentlichkeit legen. Paulas Interesse und Streben nach Kunst lässt sich im Sinne einer Identitätssuche und Selbstbestimmung begreifen: „*Ich wusste genau, was passieren konnte, aber es war mir gleichgültig. Ich hatte erreicht, was ich erreichen wollte.*“<sup>663</sup>

Auf Grund der Infragestellung der Kunstinstitution lässt sich Paula als engagierte Künstlerin begreifen, die hiermit eigene Normen entwirft und durchsetzen möchte, was seitens ihrer Kunstprofessoren immer noch nicht angenommen wird: „*Ich war wie*

---

<sup>660</sup> Nach Hein wird die Literatur als magischer Realismus bezeichnet. „*Die Literatur ist Magie.*“ In: Christoph Hein: Als Kind habe ich Stalin gesehen. Essays und Reden, Frankfurt am Main, 2004, S. 32f.

<sup>661</sup> FPT, S. 451.

<sup>662</sup> Ebd., S. 251.

<sup>663</sup> Ebd., S. 274.

gelähmt. Natürlich war mir klar, dass mein Ölbild anders war als alles, was an der Schule beigebracht wurde, es entsprach nicht der Norm [...]“<sup>664</sup>

Paula definiert sich als differente Künstlerin und überschreitet auf diese Weise die symbolisch-institutionellen Grenzen akademischer Konventionalität, sie versetzt sich von dem Reproduktiven in den produktiven Bereich. Sie überschreitet demnach die Grenzen des Erlaubten und setzt sich gegen die Verdinglichung ihres Werks. Die folgende Passage besitzt einen doppelten, metaphorischen Charakter, der an die Mechanismen der Staatszensur implizit erinnert und zugleich das Zensieren vom literarischen Kunstwerk impliziert:

Schaff dieses Ding weg, bring es einfach weg. Lass es nicht in der Schule herumstehen, sonst wirst du Ärger bekommen, großen Ärger [...]. Das entspricht nicht dem Erziehungs- und Bildungsziel unserer Schule.<sup>665</sup>

Als Antikonformistin und Gegnerin einer rigid-patriarchal geprägten Akademisierung von Kunst artikulieren ihre Haltung und Gestus einen Rebellionsakt: „Ich wusste, dass mein Bild Waldschmidt nicht gefallen würde, mir war klar, dass man an der Schule den Kopf schütteln würde oder entsetzt wäre“<sup>666</sup>. Paulas Gendering ist also antimimetisch, wie wir es im folgenden Unterkapitel untersuchen werden.

### **3.4.1 Zur Symbolik und Semiotik der weißen Leinwand**

Wie bereits festgestellt, handelt es sich bei Paula um eine Kunst der Anti-Norm und ihr kommt in diesem Sinne die Funktion einer Kritik patriarchaler und etablierter Machtstrukturen zu. Im Roman stoßen wir auf die Bedeutung der Bildlichkeit für die Hauptprotagonistin. Sie malt und erzählt von Bildern, die provokativ fungieren. In diesem Zusammenhang ist von einem Metaphoritätscharakter die Rede, der auf Enonciationsmomente<sup>667</sup> schlechthin referiert. Paulas weiße Leinwand gilt als ihr Hauptwerk. Sie fungiert als Leitmotiv, das den Roman durchläuft. Paula erzählt hiermit von der Erschaffung einer Welt, die mit der weißen Leinwand verbunden ist:

---

<sup>664</sup> FPT, S. 278.

<sup>665</sup> Ebd., S. 277.

<sup>666</sup> Ebd., S. 273.

<sup>667</sup> Aufgrund dessen ist zugleich die Referenz auf Claudias Fotos in *Der fremde Freund*, indem der Autor dadurch auf die Zeit seiner eigenen Produktivität verweist: „Ich mag jene Sekunden in der Dunkelkammer, wenn auf dem weißlichen Papier im Entwickler langsam das Bild hervorkommt. Das ist für mich ein Moment von Schöpfung, von Erzeugung.“ In: Hein, 2006, S. 83.

„Dieses Stück weißliche und gespannte Leinwand erschien mir wie eine Welt, die ich gestalten würde, die ich schaffen durfte.“<sup>668</sup> Bei Paula handelt sich vor allem um eine abstrakte Kunst. Die Farben sind nicht zufällig ausgewählt, sondern sind selektiv. Weiß und Schwarz gelten als Hauptfarben ihrer Bilder, wie es für die weiße Leinwand der Fall ist. Das Weiß hier als Farbe bekommt symbolische Bedeutungen, die in ihrer Unendlichkeit auf eine Transposition des Innern (Immanenz) hinweisen: „Ein ganzes Jahr hatte ich es vermieden mit Öl zu arbeiten, mein Verhältnis zu den Farben war gestört, ich hätte allein mit den Tuben Schwarz und Weiß gemalt, und für solche Bilder reichten Blei und Kohle.“<sup>669</sup>

Mittels der Symbolik der Leinwand werden auch künstlerische sowie kritische Inhalte vermittelt. Im folgenden Teil richtet sich das Augenmerk auf das anschauliche und doch rätselhafte Motiv der weißen Leinwand, das ein schöpferisches Traummoment impliziert: „»Ich weiß es nicht. Ich träumte von einem weißen Bild.«“<sup>670</sup>

Durch die weiße Leinwand wird die Gestaltung der Ursprünglichkeit impliziert. Die angeblich „leere“ Leinwand trägt dazu bei, dass die Kunstproblematik thematisiert und dargestellt wird. Weiterhin wird in der Tiefenstruktur das Blatt bzw. das Papier hier gemeint, was den Akt des Schreibens bzw. die Produktivität des Autors einbezieht und selbstreferenziell reflektiert. Es geht hiermit um eine spielerische, paradigmatische Wechselbeziehung zwischen den Modi Schreiben und Malen. Das fingierte *Ich* in der folgenden Textstelle verweist auf eine ambivalente Autorität und Polyphonie mit einer Geschlechterambivalenz, die ein zweifaches Künstler-Dasein thematisiert. Während der Autor männlichen Geschlechts ist, wird die Hauptfigur Paula weiblich konzipiert. Es handelt sich auf diese Weise um „Neutralisierung“ bzw. um momentane Suspendierung der Geschlechterdifferenz, die auch auf Grund der Ambivalenz einen Distanzeffekt hervorruft. Das rekurrente Motiv der Hand ist hier zentral, da es als Referenz auf die Körperlichkeit und Autorfunktion gilt, und ist demnach mit dessen

---

<sup>668</sup> FPT, S. 179

<sup>669</sup> Ebd., S. 187.

<sup>670</sup> Ebd., S. 197.

Produktivität und Subjektivität verbunden. Thematisiert wird u.a. bei der weißen Leinwand die Unbegrenztheit des Textes gegenüber der Begrenztheit des Werkes:

Ich trat dicht heran, um die Struktur zu erkennen, dann ging ich ein paar Schritte zurück, um die gesamte Leinwand zu sehen, immer einen **Stift** in der **Hand**, um jederzeit mit den ersten Linien zu beginnen. [...] Ich wagte es in den ersten zwei Stunden nicht, auch nur einen einzigen, zaghaften Strich zu ziehen. Manchmal machte ich mit der rechten Hand eine Bewegung, als ob ich eine schwungvolle Linie zeichnen würde, eine **Handbewegung**, die über die gesamte Leinwand führte, doch die Kohle blieb dabei Millimeter über dem Stoff, berührte die **weiße Fläche** nicht, zerstörte nichts von dieser noch nicht geschaffenen Welt, [...].<sup>671</sup>

Darüber hinaus hat diese weiße Leinwand metaphorische Bedeutung und fungiert demnach als Topos einer Kunstproblematik, die eine Raumschaffung perspektiviert. Es ist die Aneignung eines „sakralen“, privaten Raums am Entstehen: *„Ein weißes Blatt, eine leere Leinwand, das ist etwas Heiliges, das man zu berühren sich scheuen sollte. Es ist ein Tabu, [...]“*<sup>672</sup>

Die weiße Fläche des Bildes ist nicht einfach frei gelassener Malgrund, sondern wesentlicher Bestandteil des Bildes und des Malprozesses. Dieser Raum gilt sozusagen als Leerstelle, die die Aufmerksamkeit auf das Abgebildete und die Autorfigur hinlenken will. Da das Kunstwerk als Organismus oder Metamorphosis begriffen wird, wird es in biologischen Metaphern beschrieben<sup>673</sup> und bezeichnet zudem die primär sichtbare Ordnung des Lebens<sup>674</sup>. In dieser Hinsicht wird die Naturgeschichte mit gemeint. Außerdem herrschen relationale sowie dualistische Zusammenhänge zwischen Mann und Frau, die anhand Paulas weißer Leinwand als „Da-Zwischen“ reflektiert und artikuliert werden. Die weiße Leinwand impliziert<sup>675</sup> sowohl einen öko-feministischen als auch geschlechtlichen Diskurs, die die Poetizität von Heins Schreiben zugleich konstituieren. Weiterhin werden bei diesem Bild seine Enonciationsmomente impliziert. Wie es die folgende Textstelle betont, geht es um den entstehenden Text als unabgeschlossener Prozess der Signifikanz: *„Bei diesem*

---

<sup>671</sup> FPT, S. 179.

<sup>672</sup> Ebd., S. 179.

<sup>673</sup> Siehe Robert Smithson: „Quasi-Infinities and the Waning of Space“. In: Ders.: Collected Writings, Berkeley, Los Angeles, Cal., University of California Press, London, 1996, S. 34-37, hier S. 35f.

<sup>674</sup> Vgl. Lily E. Kay: Das Buch des Lebens. Wer schrieb den genetischen Code?, aus dem Amerikanischen von Gustav Roßler, München, 2001, S. 72-80.

<sup>675</sup> Die weiße Leinwand impliziert zugleich einen dritten Raum im Sinne von Homi Bhabha. Siehe hierzu Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur, Stauffenburg-Verlag, Tübingen, 2000.

*Bild spürte ich wieder den Rausch des Malens, diesen Sog, eine [entstehende]<sup>676</sup> Arbeit in den glücklichsten Momenten bei mir auslösen konnte.*<sup>677</sup>

In diesem Kontext greifen wir auf Sigrid Weigels Konzept der *Topo-Graphie*<sup>678</sup> auf, weil Paulas weiße Leinwand als Raum betrachtet wird, nämlich als eine Art Text, dessen Zeichen und Spuren semiotisch, grammatologisch oder gar „archäologisch“ zu entziffern sind<sup>679</sup>. Es handelt sich um eine Metaebene, nämlich um die poetologische Pikturalität von Heins Text und somit um einen Vielschichtigkeits- und Unendlichkeitscharakter. Das Bild gilt an dieser Stelle als programmatisches Pendant zum Logos-Wort: *„Ich wusste, ich hatte es geschafft. Das Bild war noch nicht vollendet, es war nicht fertig, aber mein weißes Bild existierte in der Welt. Es war vollkommen monochrom.“*<sup>680</sup>

### **3.4.2 Die Winterlandschaft, eine mythologische und vielschichtige Textallegorie**

Wie wir bereits im zweiten Kapitel festgestellt haben, spielt die Landschaft in FPT eine zentrale Rolle. Sie gilt sowohl für die erzählerische Dimension als auch für Paulas Kunst als bedeutendes Motiv. Diese ist zudem an Geschlechterverhältnissen beteiligt. In Paulas Bildern tauchen – genauso wie für die Protagonistin Claudia in der Novelle *Drachenblut*<sup>681</sup> – nicht Menschen auf, sondern Landschaften. Hier erkennen wir ein romantisches Motto der Rückkehr in die (innere) Natur:

Ich malte nur Blumen und große Insekten vor einer angedeuteten Landschaft, keine Personen kamen ins Bild, keinerlei menschliche Spuren,

---

<sup>676</sup> Das Partizip I zeigt hier, dass die Arbeit *dauernd* und *unvollendet* ist.

<sup>677</sup> FPT, S. 183.

<sup>678</sup> Sigrid Weigel bestimmt die Topographie als *„die Signaturen der Orte, [...] die ihnen zugeschriebenen Bedeutungen. Dabei kann die Vergangenheit in der Gegenwart in Orten nur dann zur Darstellung kommen, wenn diese als Gedächtnisschauplätze, über die Einschreibung von Dauerspuren, zur Schrift geworden sind. Das kann sich auf konkrete Landschaften, Gebäude, Räume und geographische Orte beziehen ebenso wie auf mythische und literarische Schauplätze“*. In: Sigrid Weigel: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, München, 2003, S. 352.

<sup>679</sup> Vgl. Sigrid Weigel: *„Zum topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“*. In: Kultur-Poetik 2, Göttingen, 2002, S. 151-165, genauer auf S. 160.

<sup>680</sup> FPT, S. 270.

<sup>681</sup> *„Mutter hatte mich einmal gefragt, warum ich nur Landschaften aufnehme, Bäume, Wege, Steine, zerfallene Häuser, lebloses Holz. Ihre Frage machte mich damals verlegen. Ich wusste es nicht, ich konnte ihr nicht antworten. Mir war zuvor nicht bewusst, dass ich nie Personen fotografierte.“* In: Hein, 2006, S. 81f.

nichts als Natur, die zugleich anziehend und schrecklich war, bedrohlich für den Betrachter durch ihre Größe und Nähe.<sup>682</sup>

Die Winterlandschaft – gegen die Idee ihrer vermeintlichen Erstarrung als Rehabilitierung – steht im Zentrum von Paulas Kunst. Sozial sowie kulturell fixierte, systemisch institutionalisierte wie lebensweltlich reproduzierte Geschlechterordnungen sind mit symbolischen Repräsentationen und materiellen Praktiken des Umgangs mit Natur verbunden, die mittels der Winterlandschaft reflektiert werden. Die Semiotik des Weißen besagt, dass die Lebensordnung und somit Geschlechterverhältnisse impliziert sind. An der folgenden Textstelle lässt sich u.a. eine onirische Zeit erkennen, die auf die Autorfigur implizit verweist. Im Zusammenhang mit Paulas Winterlandschaft ist von der romantischen Malerei die Rede. Die zwei Parkbänke, die in der folgenden Textstelle bildlich erscheinen, lassen an das Motiv der Dualität denken, nämlich das Frau-Mann-Verhältnis. Dies lässt sich behaupten, da Paula Modersohn-Beckers *Zwei rote Häuser in Moorlandschaft*<sup>683</sup> zum Ausdruck kommt. Dementsprechend handelt es sich um eine Parallele zwischen Paulas Bild und denen Modersohn-Beckers, da die Letzte auch Landschaftsbilder gemalt hat:

Ich kam mir wie neu geboren, als ich endlich wieder mit Freude vor der Leinwand stand, eine Tube öffnete und Farbe auf die Palette drückte. Drei Monate später begann ich mit meiner ersten großen Leinwand, eine Waldlichtung mit zwei Parkbänken, im Hintergrund ein winziger Fluss und eine Häuserzeile.<sup>684</sup>

Der Akt des Malens ist ein Melancholischer sowie Romantischer. Ein intermediärer Einfluss der romantischen Landschaftsmalerei ist hier erkennbar. Die Natur wird im Sinne der Romantiker als unlesbar gewordener Text, als Hieroglyphen, die erst durch den Künstler sichtbar gemacht und zu Sinnbildern verdichtet werden<sup>685</sup>. Die Landschaft wird im Roman künstlerisch als bedeutungshaltiges visuelles (Sprach-)Medium dargestellt. Dieses weist auf die Bedeutungshaltigkeit des Bildes hin, indem

---

<sup>682</sup> FPT, S. 513.

<sup>683</sup> Paula Modersohn-Becker ist zugleich eine Landschaftsmalerin. Beispiele sind: *Worpsweder Landschaft, Moorgraben und Moorkanal mit Torfkämen*. Siehe unter <https://www.kunstbilder-galerie.de/kunstdrucke/kuenstler-paula-modersohnbecker.html>, Zugriffsdatum: 19.12.2020. Diese lassen sich in diesem Rahmen erwähnen, da die Natur in Modersohn-Beckers Kunst im Vordergrund steht.

<sup>684</sup> FPT, S. 187.

<sup>685</sup> Siehe hierzu Christian Scholl: *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst*, München/ Berlin, 2007.

dessen symbolischer und historischer Gehalt impliziert wird, wie etwa die Ordnung des Lebens und die Wiederkehr ins Natürliche.

Darüber hinaus handelt es sich um eine Textverschichtung, da sich die Text-Bild-Verbindung aufgrund dessen herauskristallisiert. Heins hybrides Schreiben ist hiermit allegorisch und selbstreflexiv thematisiert. In dieser Hinsicht geht es um eine Poetik der Bildschriftlichkeit in Analogie zu Jan Assmanns Konzept der Bilderschrift<sup>686</sup>. Mittels des Naturdiskurses, der im Roman artikuliert wird, wird eine Ästhetik und „Archäologie“ der Ursprünglichkeit impliziert. Hier sind zugleich komplexe und vielschichtige Analogien zu Nünningss Auffassung der Suche nach Originalen und Ursprüngen<sup>687</sup> erkennbar. Außerdem lässt sich eine psychoanalytische Dimension erkennen, indem Paula in eine vorsemiotische Phase<sup>688</sup> des „Noch-nicht-gewordenen“ zurückzukehren scheint. Kunst heißt somit in diesem Zusammenhang für Paula sich selbst verstehen. Die Kindheit als noch „natürliche“ Existenzphase wird somit parallelisiert. Hervorgehoben wird in erster Linie ihr Künstler-Gedächtnis:

[...] **ich wollte endlich die Originale jener Bilder sehen, mit denen ich aufgewachsen war, die mich geprägt hatten, ohne die meine Arbeiten nicht denkbar waren.** Es waren sehr intensive Momente, wenn ich vor jenen Leinwänden stand, deren Reproduktionen ich jahrelang bewundert und studiert hatte. Wichtig und berührend für mich war nicht der Gedanke, nun endlich das Original zu sehen, vielmehr bekam ich endlich das wahrhaft Gemalte vor Augen, die Arbeit des Malers.<sup>689</sup>

Da die Landschaftsmalerei eine untergeordnete Stellung in der akademischen Hierarchie der Kunstgattungen<sup>690</sup> nahm, werden mittels Paulas Winterlandschaft neue Wege eröffnet, um dem Betrachter/Leser Reflexionen auf das Ungesagte zu ermöglichen. Gezielt wird die Einbeziehung und Thematisierung der menschlichen

---

<sup>686</sup>Im Kontext der ägyptischen Hieroglyphen. Vgl. Jan Assmann: „Schriftbildlichkeit. Etymographie und Ikonographie“, in: Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin, 2012, S. 139.

<sup>687</sup>Vgl. Ansgar Nünning: „Die Kopie ist das Original der Wirklichkeit“. Struktur, Intertextualität und Metafiktion als Mittel poetologischer Selbstreflexion in Peter Ackroyds *Chatterton*. *Orbis Litterarum* 49, 1994, S. 27-51, hier S. 42.

<sup>688</sup>Der Begriff geht auf Rafika Beghoul zurück: Grammatik und Rhetorik des literarischen Diskurses, Masterseminar an der Universität Algier 2. Eine Analyse des Cassandra-Projekts von Christa Wolf.

<sup>689</sup>FPT, S. 515.

<sup>690</sup>Siehe Susanne Wittekind: „Natur, Volk und Geschichte. Die künstlerische Konstruktion Norwegens in der Landschaftsmalerei Johan Christian Claussen Dahls (1788-1857)“. In: Erich Kleinschmidt (Hg.): *Die Lesbarkeit der Romantik: Material, Medium, Diskurs*, Berlin, 2009, S. 316.

Lebenswelt. Es handelt sich um die Visualisierung der historischen Dimension von Natur und menschlichem Lebensraum, die in FPT durch eine implizite Geschlechterordnung suggeriert werden. Der Text veranschaulicht u.a. das vielschichtige Zusammenspiel von Gesagtem und Ungesagtem, sowie ein poetologisches, programmatisches Gestaltungsprinzip, das hier topographisch motiviert ist. Anders gesagt, handelt es sich um den Text am Entstehen: „*Die Schatten, die verschiedenen Schattierungen, die das Weiß strukturierten, verrietten auch jedem länger auf meinem Bild ruhenden Blick die nicht, sichtbare, verborgene Landschaft, eine Welt hinter der Welt.*“<sup>691</sup>

In einer weiteren Passage handelt es sich um einen Blick auf die Landschaft, der das Verhältnis des Betrachters zur Natur konstituiert und somit auch sozio-kulturelle Machtverhältnisse hervorruft. Es geht um die Problematisierung der Geschlechter-Dichotomie innerhalb der Landschaft. In diesem Bezug ist vom biblischen Topos<sup>692</sup> des Paradiesgartens (Edens) und das damit einhergehende Verhältnis einer ursprünglichen Mann-Frau-Beziehung<sup>693</sup>, also vom Gegenmythos der Genese die Rede. Impliziert wird die Parallele zwischen der soziologischen Thematisierung von Naturverhältnissen und Geschlechterverhältnissen. Es ist der Hinweis auf einen ursprünglichen Zustand vor der Erkennung und Ordnung der Geschlechter. Die Winterlandschaft thematisiert durch ihre Farbenmotivik im Grunde genommen drei multiperspektivische Momente wie etwa den Mythos einer Genese, die vorsemiotische Phase und die vorgeschlechtliche Phase:

Diesmal war es ein anderer Ausschnitt, **ein anderer Blickwinkel**, vor allem aber war es **eine Landschaft** im Winter. Alles war verschneit, es gab **keinerlei menschliche oder tierische Spuren**, die Farben waren vorhanden, aber unter dem winterlichen **Weiß** versteckt, sie waren nur zu ahnen. Ein dunkles Grün in vielen **Schattierungen** und einige Brauntöne versuchten, unter der weißen Decke hervorzubrechen, diese nur angedeuteten dunklen Farben kontrastierten die Bäume, die Parkbänke und die Wege.<sup>694</sup>

---

<sup>691</sup> FPT, S. 271.

<sup>692</sup> In dieser Hinsicht lässt sich die folgende Passage aus Heins Drachenblut erwähnen: „*Am Anfang war eine Landschaft.*“ Hein, 2006, S. 3. Zudem ist auch die biblische Passage „*Im Anfang war das Wort*“ bedeutend.

<sup>693</sup> Vgl. Roswitha Schuller: Gender Landscapes. Der Blick auf die Landschaft als Konstitution des Geschlechts, Universität für angewandte Kunst, Wien, 2012.

<sup>694</sup> FPT, S. 196.

Die Verortung der Weiblichkeit in den komplementär und hierarchisch gedachten Restkategorien von Natur, Privatheit und Irrationalität im Gegensatz zur männlich codierten Kultur, Öffentlichkeit und Rationalität, weist diese als *gesellschaftsabgewandte* Seite der Geschlechterdifferenz und zugleich als im konkreten Fall weiblicher Zuwendung als *Naturressource* aus<sup>695</sup>. Der Begriff *doing gender* ist in der vorliegenden Arbeit zentral, und im Bezug auf die Geschlechterverhältnisse sowie Naturverhältnisse ist ein *doing nature*<sup>696</sup> determinant, wobei sich mittels Paulas Winterlandschaft die Vorstellung beider Konstruktionen von Geschlecht und Natur wechselseitig überlagern.

Der Mensch sei eben durch die Spannung zweier Momente charakterisiert: Als Körper gehört er zur Natur und als intentionales Subjekt zur Gesellschaft<sup>697</sup>, was in FPT thematisiert, aber vor allem in Frage gestellt wird. Die Institutionalisierung des Naturbezugs führt dazu, dass Unterscheidungen und Diskrepanzen entstanden sind, indem die Frau historisch in eine Position der Unterlegenheit verankert wurde. Die Unterscheidung zwischen Gesellschaft und Natur ist mit der Unterscheidung zwischen *männlich* und *weiblich* anzuknüpfen. Diese Differenz ist mit dem Patriarchat verbunden, das im Laufe des tradierten Sozialisationsprozesses zu ungleichen Lebenschancen und Existenzen geführt hat.

Die Darstellung der Winterlandschaft in Heins Roman gilt als Kritik an der Patriarchatstheorie, die den *gender*- mit dem *sex*-Begriff koppelt, so dass die sozialen Beherrschungsinteressen gegenüber der Natur als Herrschaft der Männer über Frauen in der Gesellschaft erscheinen.<sup>698</sup> Weiterhin geht es bei der Winterlandschaft, wie bereits gedeutet, um die Suche nach dem existenziell-ontologischen Ursprung. Indes geht es um ein integratives Text-Bild-Verhältnis. Impliziert wird das Zusammenspiel von Malerei und verbalem Text, bzw. Bild und Schrift. Hinterfragt wird hiermit das

---

<sup>695</sup> Vgl. Andreas Nebelung, Angelika Pofertl und Irmgard Schultz (Hg.): Geschlechterverhältnisse-Naturverhältnisse. Feministische Auseinandersetzungen und Perspektiven der Umweltsoziologie, Wiesbaden, 2001, S. 14.

<sup>696</sup> Vgl. Ebd., S. 15.

<sup>697</sup> Vgl. Ebd., S. 55.

<sup>698</sup> Vgl. Ebd., S. 57.

Verhältnis von Darstellung und Sagbarem, Bildmacht der Sprache und Sprachhaftigkeit der Bilder.

Dargestellt wird zudem eine intermediale Dimension, nämlich die der Wort-Bild-Verbindung, also ein Spiel von verbalen und nicht-verbalen Zeichen durch eine gleichzeitige Geschlechterambivalenz, die die Implikation des Autors – bzw. die Kategorie der Person im Text – reflektiert:

Sie sprach mit der Cheflektorin und schließlich versprach man, in zwei, spätestens in drei Jahren ein Buch mit meinen Texten und Bildern zu produzieren, [...] aber an dieser Arbeit, an diesen kleinen Gedankensplittern und den dafür gemalten und gezeichneten Blättern, hing mein Herz. Ich hatte das Gefühl, dieses Buch könnte meine ausdrucksstärkste Arbeit werden, meine intimste.<sup>699</sup>

Wie bereits im ersten Kapitel<sup>700</sup> untersucht, spielen die Metabilder in FPT eine bedeutende Rolle, da sie selbstreflexiv sind. In dieser Hinsicht fungiert Paulas weiße Landschaft als Metabild und Abbildung künstlerischer Realität(en), wie es die folgende Passage veranschaulicht. Unser Augenmerk richtet sich auch an das Faden-Motiv, das hier zustande kommt, das der Metaphorizität dient, indem es den Text zum Gewebe im Sinne Roland Barthes macht. Bruchstellen kommen u.a. zum Ausdruck:

Die weiße Landschaft dagegen war eines meiner nicht gelebten Leben, Abbild meiner verlorenen Möglichkeiten. An diese Kunstform konnte ich nicht mehr anschließen. **Der Faden war gerissen, diese Fantasie war in mir abgestorben**, ich hatte damals zu wenig gekämpft. Nun tat es körperlich weh, auf diesem Bild zu sehen, was ich einmal besessen und nun verloren hatte.<sup>701</sup>

Das Prinzip ‚Ursprünglichkeit‘ wird im Roman als Obsession ausgedrückt. An dieser Textstelle wird der Bezug auf Hieroglyphen erkennbar, und zwar durch die dunklen Farben wie die der dunklen Hieroglyphen<sup>702</sup>, die die Vorstellung des Geheimnisvollen vermitteln, indem Wahrheit nur in verhüllter Form und Symbolen in Erscheinung tritt<sup>703</sup>. Weiterhin wird hier das Wort-Bild-Verhältnis betont, indem die Bilder ins Zentrum der Erzählung gerückt werden. Schrift und Bild überlappen und

---

<sup>699</sup> FPT, S. 506.

<sup>700</sup> Siehe unter 1.2.3.

<sup>701</sup> FPT, S. 507.

<sup>702</sup> Vgl. Aleida Assmann: Im Dickicht der Zeichen, Suhrkamp Verlag, Berlin, 2015, S. 113.

<sup>703</sup> Vgl. Ebd., S. 113.

umspielen sich gegenseitig<sup>704</sup> wie es die folgende Textstelle illustriert; das Werk entwickelt sozusagen eine Form des Transfers von Schrift zu Bild<sup>705</sup>, und umgekehrt, was die Aufmerksamkeit des Lesers auch auf die visuelle Dimension der Textgestaltung und die provokativen, ursprünglichen bzw. psychischen (Ab)Bilder des Autors lenkt:

An den folgenden zwei Tagen führte ich die skizzierten Buchstaben in Sepia und einem dunklen Grün aus, die kurzen Sätze zogen sich durch die Bilder wie ein schwerer Schmuck, zurückhaltend genug, um nicht zu einem falschen Zentrum des Bildes zu werden, und zugleich dunkel und irritierend.<sup>706</sup>

Das im Roman dargestellte Wald-Motiv verkörpert u.a. einen Ort der Ursprünglichkeit, der längst vergessen und verloren scheint, der jedoch zum Gegenstand von Rückerinnerungen und Ursprungsphantasien wird, gleich wie die altägyptischen Schriftzeichen<sup>707</sup>. Darüber hinaus scheint der Perspektivenwechsel, nämlich von *Ich* zur dritten Person Femininum, dem der Malerei zu entsprechen. Der Autor wird u.a. hier impliziert, es geht somit um ein intersubjektives Geflecht des Künstler-Ichs sowie um die simultane Verräumlichung des Textes:

Auf dem rechten Bildrand schien ein Stück vom Wald gezeichnet zu werden, und die Bank, auf der Paula saß, musste sich fast in der Bildmitte des Blattes befinden, jedenfalls vermutete sie es, da sich sein Blick immer wieder auf ihren Platz richtete.<sup>708</sup>

Die Winterlandschaft sowie die Polyphonie des Ichs implizieren ein metonymisches Spiel und damit eine Geschlechter-Ambiguität, die Christoph Heins Poetizität mit artikuliert: „*In dieser Zeit entwickelte ich eine Aversion gegen Bücher, ich hatte das Gefühl, dass die Schrift meine Bilder zerstört, dass alle Sätze mich in eine unsinnliche Welt führen.*“<sup>709</sup> Momente des Malens, die hier vorkommen, sind zugleich Momente der Enunziation und fungieren in diesem Sinne als Räume des Autor-Seins mittels semantisch-narrativer Ambiguität. Die folgende abschließende

---

<sup>704</sup> Vgl. Assmann, 2015, S. 207.

<sup>705</sup> Vgl. Ebd., S. 207.

<sup>706</sup> FPT, S. 514.

<sup>707</sup> Vgl. Assmann, 2015, S. 97.

<sup>708</sup> FPT, S. 522.

<sup>709</sup> Ebd., S. 186. In diesem Zusammenhang erkennen wir den intertextuellen Einfluss Christa Wolfs in ‚Kassandra‘: „*Vor den Bildern sterben die Worte.*“ In: Christa Wolf: *Kassandra*. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung, Berlin, 1983, S. 221.

Passage veranschaulicht u.a. einen Umkehrungsprozess beim Schreiben und Malen. Es geht sozusagen um den Experimentcharakter des Textes. Eine Suspension des Fiktionalen zugunsten des fingierten Faktualen bzw. der Autorreflexion wird realisiert: „*Einige schrieb ich mehr als zehnmal, weil ich nicht zufrieden war. Schreiben fiel mir viel schwerer als Malen, es war ungewohnt, mir fehlte die Übung[...].*“<sup>710</sup>

### 3.4.3 Zur Kritik der patriarchalen Logos-Sprache

FPT behandelt unterschiedliche Aspekte von Weiblichkeit, Frau-Sein, Emanzipation sowie deren Sprache. Im Anschluss an Jacques Derridas Grammatologie wird Sprache als männlich phallo-logozentrisches Ausdrucksmittel angesehen und stellt die Geschlechterdifferenz als binäre Opposition in Frage. Der französische, poststrukturalistisch orientierte Differenzfeminismus konzentriert sich daher auch auf die Fragestellung, wie die Frau sprechen soll, wenn „*sie keinen Zugang zur Sprache hat, außer durch Rekurs auf ›männliche‹ Repräsentationssysteme.*“<sup>711</sup>

Im Roman geht es analog dazu um die Suche nach einer Neupositionierung der Frau und erfolgt dann auch über die Idee anderer, *weiblicher* Ausdrucksformen. Die *Ecriture féminine* ist auf der Suche nach einer anderen Sprache, einer Sprache jenseits der Logik, des Gesetzes und jenseits manichäischer Gegenseitigkeiten, also nach einer poetischen Sprache, die der Ausdruck eines Anderen ermöglichen kann<sup>712</sup>; nach diesem Anderen, das weibliche Konstruktion zustande kommen lässt. Paula sucht in dieser Hinsicht nach einer Alternative, einer neuen Sprache der Bilder, wobei Hein auf diese Weise eine Kritik an der patriarchalen Logos-Sprache ausübt und dessen poetisches Schreibprinzip in den Mittelpunkt setzt. Paulas neue Sprache fungiert als Überschreitung der rationalen Logos-Sprache mittels eines bildlichen Konstruktes:

Zu dieser Zeit hatte ich bereits mit den Vorarbeiten für das nächste Ölbild begonnen, und als ich die Waldlichtung beendet hatte, die gerahmte Leinwand von der Staffelei nahm und an die Wand des Malsaals lehnte, stellte ich den neuen Rahmen hoch und skizzierte sofort die Umrisse eines weiblichen Akts auf der grundierten Leinwand.<sup>713</sup>

---

<sup>710</sup> FPT, S. 505.

<sup>711</sup> Luce Irigaray: *Waren, Körper, Sprache. Der ver-rückte Diskurs der Frauen*, Merve-Verlag, 1976, S. 25.

<sup>712</sup> Vgl. Schößler, 2008, S. 81.

<sup>713</sup> FPT, S. 187f.

Heins Kritik richtet sich an das traditionelle abendländische Denken und seine Ausrichtung auf Vernunft, das als Logozentrismus<sup>714</sup> bezeichnet wird. In der Diktion Paulas wird eine Immanenz der Bilder als Gegendiskurs suggeriert: „*Ich möchte am liebsten gar keine Rede. Die Bilder sollen für sich sprechen.*“<sup>715</sup>

Die Bildhaftigkeit, die die Textstruktur des Romans charakterisiert, weist auf eine Kommunikationssituation auf, die vom Monopol der patriarchalen herrschenden Sprache geprägt wird. Hein impliziert mittels jener Bildebene bzw. einer textuellen Metaebene eine Sprachkritik in verschlüsselter Form. Die Unzugänglichkeit zur *alten* Sprache bzw. der des Logos' wird mittels einer Duplizität sprachkritisch aufgezeigt und zudem als Reflexionsmoment des Autor- bzw. Künstler-(da)Seins intersubjektiv und interdiskursiv hochstilisiert. Hier wird auf die Angst vor dem „Autorsyndrom“ verwiesen, und zwar als Dimension bzw. Erfahrung des Autorseins:

Schreiben fiel mir viel schwerer als Malen, es war ungewohnt, mir fehlte die Übung, ich suchte immer wieder lange nach Worten und schüttelte über mich selbst den Kopf, wenn ich minutenlang vor **dem Blatt** saß und zu keinem einzigen Buchstaben fähig war.<sup>716</sup>

Hein sucht nach einer Sprache, aus der sich ein „Anderes“, das das Anti-Phallische als Konstrukt konstituiert, und das gegen den Phallo-zentrismus und Logozentrismus gerichtet ist. Er dekonstruiert dadurch das logozentrische Denken abendländischer Provenienz. In diesem Sinne ist in an Anlehnung an Julia Kristeva<sup>717</sup> von der Suche nach einem Ort für das Weibliche – als Negation des Phallischen – in der herrschenden Kultur, die Rede. Die folgende Passage betont wiederum eine anti-rationalistische Dimension und stellt somit die Logos-Sprache in Frage: „*In dieser Zeit*

---

<sup>714</sup> Logozentrismus oder Phallozentrismus. In den frühen Schriften von Jacques Derrida bezeichnet der Logozentrismus die in der abendländischen Philosophie- und Kulturtradition vorherrschende Tendenz, einen allen kulturellen Artikulationen und Repräsentationen vorgängigen Sinn anzunehmen. Siehe Kroll, 2002, S. 242.

<sup>715</sup> FPT, S. 393.

<sup>716</sup> Ebd., S. 505.

<sup>717</sup> Neues hervorbringen bedeutet für Kristeva: „*Weder die Wiederholung des patriarchalen Diskurses noch Regression zur archaischen Mutter.*“ In: Julia Kristeva : Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt am Main, 1978, S. 170ff.

*entwickelte ich eine Aversion gegen Bücher, ich hatte das Gefühl, dass die Schrift meine Bilder zerstört, dass alle Sätze mich in eine unsinnliche Welt führen.*<sup>718</sup>

Paulas Bildlichkeit gilt als Widerstand gegen die Logos-Sprache, die durch Gewalt und Macht beherrscht ist und das eigene Subjekt pervertiert. Sie fungiert u.a. als Teil einer Identitätskonstruktion und ist das Pendant für die Schrift. Hier werden ein Prozess der Selbstbestimmung, genauer eine weibliche Identität, aber auch eine Subjektwerdung zum Ausdruck gebracht. Aufgezeigt wird die Entwicklung eigener weiblicher Ausdrucksform, einer spezifischen Bilder-Sprache, die hier als Selbstbestimmung der eigenen Diktion zu begreifen ist. Weiterhin wird zugleich das Unsagbare der Kunst problematisiert, das nicht (nur) mit Worten zu beschreiben ist:

Ich war überzeugt, die Philosophie sei der Schlüssel, um mir das Unsagbare der Kunst aufzuschließen, um mir die Aura eines Bildes zu erklären, all das, was der Betrachter sah und vielleicht fühlte, aber nicht mit Worten beschreiben konnte. [...] Hinter das Bild kommen, das war für mich ein Schlüsselsatz, [...].<sup>719</sup>

Betont wird die Suche nach einem weiblichen Imaginären, das die Freisetzung jener radikalen Differenz im Symbolischen und eine Poetik der offenen Formen impliziert, wodurch die Eindeutigkeit von Sinngebungen außer Kraft gesetzt wird: *„Nichts war zu sehen, alles war offen, die Vollkommenheit war greifbar und möglich. Ich malte das Bild allein mit den Augen. Mein Blick schweifte über die Leinwand, setzte imaginäre Striche und Punkte, [...].“*<sup>720</sup>

Die Dichotomien, die hierarchisch strukturiert sind, und die der Logos-Begriff impliziert, werden im Roman dekonstruiert. Der Phallus als Machtsymbol wird schlechthin kritisiert, nämlich als Metapher des Männlichen par excellence. In Anlehnung an Jacques Derrida<sup>721</sup> werden Logos und Phallus als eng miteinander verwobene Konzepte verstanden, die den „Phallogo-zentrismus“<sup>722</sup> herausbilden,

---

<sup>718</sup> FPT, S. 186.

<sup>719</sup> Ebd., S. 185.

<sup>720</sup> Ebd., S. 195.

<sup>721</sup> Siehe Jacques Derrida: Grammatologie, Frankfurt am Main, 1983.

<sup>722</sup> Siehe dazu Luce Irigaray: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980.

indem kulturelle Symbole und Praktiken, schöpferische Aktivität sowie Subjektkonstitution männlich kodiert sind.

Mittels der FPT innewohnenden Bildhaftigkeit wird jegliche Ausprägung kultureller Oppositionsbildung lediglich eine Facette der Opposition bzw. der Differenz zwischen Frau und Mann. Ausgehend davon kann sie im Sinne vom Entwurf einer anderen Ausdrucksform der Weiblichkeit, die nicht mehr am Sexualorgan des Mannes ausgerichtet und auf dessen Ökonomie der Repräsentation<sup>723</sup> angewiesen ist, betrachtet werden. Paulas Diskurs gilt hiermit als weiblicher Gegendiskurs.

Paulas Bildlichkeit fungiert sowohl als Kritik an einer auf binären Oppositionen basierenden, phallogo-zentrischen Kultur, als auch als Suche nach Repräsentationsmöglichkeiten, die eine authentische weibliche Stimme zum Ausdruck bringen. Hein strebt hiermit nach einer neuen Schreibweise, die das Weiblich-Sein auf einer anderen sprachlichen Ebene vermitteln kann. Seine Protagonistin versucht, deren weiblichen Blick sichtbar zu machen und sich – sowohl inhaltlich als auch formal – der patriarchalen Ordnung zu entziehen: *„Ich wollte nicht Tschäkel-Bilder malen, sondern Paula-Bilder, und wenn meine Farben etwas düsterer waren als die von Tschäkel, so heißt das nicht, dass meine Bilder weniger wert waren.“*<sup>724</sup>

Heins Kritik wird nicht nur mittels jener Bildhaftigkeit eingesetzt, sondern auch durch eine Bewusstseinsstromtechnik artikuliert. Mithilfe dieser Technik werden konventionelle Schreibtechniken relativiert. Zusätzlich dazu lässt sich die Collage-Technik erwähnen, die als Verfremdung der literarischen Konventionen fungiert. In diesem Sinne handelt es sich um den Ausweg aus der Sprache des *ersten Vaters*:

Als ich vor der vierten Leinwand saß, war mir eingefallen, diese Bilder mit kurzen Texten zu verstehen, die nichts erläutern und erklären, vielmehr eine weitere Dimension eröffnen sollten. Der Gedanke hatte mich selbst überrascht, denn zuvor hatte ich jede Art von Collagen vermieden, [...].<sup>725</sup>

Auf einer Ich-Ambivalenz lässt sich FPT als radikaler Konstruktivismus verstehen.

---

<sup>723</sup> Vgl. Stefan Münker und Alexander Roesler: Poststrukturalismus, Verlag J.B. Metzler, Weimar, Stuttgart, 2000, S. 149.

<sup>724</sup> FPT, S. 170.

<sup>725</sup> Ebd., S. 514.

### 3.5 Zu den institutionellen und diskursiven Dispositiven der Gewalt

Heins Roman stellt unterschiedliche Erscheinungsformen der Gewalt in verschiedenen Kontexten dar. Belästigung im öffentlichen Raum wie etwa in der künstlerischen Sphäre, also am Arbeitsplatz, sowie Misshandlung in der Intimsphäre kommen im Roman rekurrent vor.

Herr Plasterer, Paulas Vater als patriarchaler Archetyp, übt auf seine Tochter nicht nur psychische Gewalt zwecks einer Unterdrückung aus, auch physische Gewalt ist in dieser konflikthafter Vater-Tochter-Beziehung nichts Fremdes. Mit solcher Erpressung hat er dafür gesorgt, dass sich Paula unterwirft. Paula empfindet demnach diese Unterwerfung sowohl seelisch als auch körperlich: *„Stets war ich von ihm abhängig gewesen, er hatte es geschafft, mich immerzu in Angst zu versetzen, pausenlos fürchtete ich mich davor, seinen Ansprüchen nicht zu genügen, zu versagen.“*<sup>726</sup>

Paulas Bewusstseinsdarstellungen weisen demnach sowohl auf psychische als auch auf physische Gewalt. Mittels einer im Roman subversiven Retrospektive wird von Paulas Missbrauch in ihrer Kindheit die Rede, indem sie physisch misshandelt wird. Hier geht es um Gewalttätigkeit in der Familie als Kindheitstrauma, die geschlechtsspezifisch geschildert wird. Paula wird als Opfer physischer Gewalt repräsentiert, die vorwiegend vom Mann bzw. von ihrem Vater ausgeübt wird. Sie und ihr Bruder werden als undifferenzierte Opfer häuslich-väterlicher Gewalt dargestellt, indem sie geschlagen und bedroht werden. Hier geht es zugleich um die Blindheit und geschlechtliche Indifferenz des Patriarchats, weil Männer in Anlehnung an Hein auch davon Opfer sein können: *„Auch im Hinblick auf das Patriarchat, was man nicht mit Männerherrschaft übersetzen kann oder sollte. Denn dem Patriarchat hat nicht nur die Frau, dem hat auch der Mann zu genügen“*<sup>727</sup>. Wie es die folgende Textstelle veranschaulicht, verkörpert Paulas Vater dann ein tradiertes und reproduziertes Gewaltbild:

»Sei nicht so schreckhaft, Paula. Schlägt dich der Alte? «  
Sie schloss die Augen und erstarrte.

---

<sup>726</sup> FPT, S. 327f.

<sup>727</sup> Hein, 1991, S. 83.

»Was ist? Schlägt er dich? «

Sie nickte fast unmerklich.

»Dieses Schwein. Irgendwann bringe ich um, ich schwörs dir. Mit mir macht er so was nicht mehr. Ich habe ihn einmal vermöbelt, seitdem traut er sich nicht mehr an mich heran. Soll ich mit ihm reden? «Nein, flüsterte Paula.<sup>728</sup>

Die Gewalt, die von Paulas Vater ausgeübt wird, ist zugleich Sinnbild für Machtpraktiken, indem er seine Herrschaft über Paula zu sichern versucht. Dargestellt werden u.a. familiale Interaktionen, insbesondere die Tochter-Vater-Beziehung. In dieser Hinsicht ist der Verweis auf Paulas innerpsychischen Druck durch ihren Vater signifikant:

Mutter war entsetzt, [...] und Vater hätte mich fast geohrfeigt. Seine Hand zuckte, und obwohl ich ihn weiterhin spöttisch anblickte, hatte ich instinktiv den Kopf ein wenig eingezogen. Es war wie damals, ich war augenblicklich wieder das kleine blasse Mädchen, das sich vor allem und jedem fürchtet, vor allem vor dem Hohn und Spott des Vaters, [...]. Ich zog wie ein Spatz den Kopf ein, angstvoll das angekündigte Gewitter erwartend. Und wie damals verstummte ich auf der Stelle.<sup>729</sup>

Aufgezeigt wird in FPT der konstitutive Charakter geschlechtsbezogener Gewalt für die Konstruktion der Geschlechterdifferenz und die Reproduktion der bestehenden hierarchischen Geschlechterordnung.

Was Michel Foucault in *Überwachen und Strafen* als Zuchtgewalt bezeichnet, lässt sich mit *Herrn Plasterers* Tat übersetzen: „Die Zuchtgewalt ist in der Tat eine Macht, die, anstatt zu erziehen und zu entnehmen, vor allem aufrichtet, herrichtet, zurichtet – um dann allerdings um so mehr entziehen und entnehmen können.“<sup>730</sup>

Herr Plasterer erzieht seine Tochter nicht, sondern zwingt sie dazu, ihren Traum aufzugeben und sich ins Bild der ideal-gehorsamen Ehefrau zu dringen. Laut Foucault „beruht die Machtausübung auf einem System der genauen Überwachung“<sup>731</sup>. In dieser Hinsicht bezieht er sich auf die Machtausübung eines Militärlagers, indem Disziplin durchgesetzt wird. Herr Plasterer hätte sich demnach das Militärlager zum Vorbild genommen, und fordert somit eine strikte Einhaltung der von ihm

---

<sup>728</sup> FPT, S. 329.

<sup>729</sup> Ebd., S. 21f.

<sup>730</sup> Foucault, 1976, S. 220.

<sup>731</sup> Ebd., S. 221.

aufgestellten Regeln. Zu den Mitteln, die er verwendet, gehören Überwachung, Kontrolle sowie „Dressur“ seiner Tochter:

Ich begann ihn zu hassen, weil ich begriff, dass er meine Kindheit genommen hatte. Für ihn waren meine Schwester, mein Bruder und ich so etwas wie junge Hunde, die man abrichten musste, damit sie sich in Zukunft richtig verhielten.<sup>732</sup>

Der Roman inszeniert allerdings die Mechanismen der patriarchalen Kontrollausübung. Jene soziale Kontrolle gilt als Instrument zur Herstellung tradierter sozialer Ordnung. In diesem Sinne stoßen wir auf Thomas Enkes Auffassung, dass die soziale Ordnungsbildung als *Modus der Vergesellschaftung* begriffen wird<sup>733</sup>. Paulas Vater übt demnach seine Macht über die Ebene der privaten sowie sozialen Kontrolle aus.

Weiterhin erfahren wir den sexuellen Missbrauch, den Paula in ihrer Kindheit seitens russischer Soldaten erlebt, die zuhause von ihrem Vater wiederum eingeladen wurden. Thematisiert wird ein Täter-Opfer-Verhältnis, indem die Gewalt im Roman vom männlichen Geschlecht ausgeht, aber betont wird somit und vor allem Paulas zerstörte Sexualität. Es handelt sich zudem um eine Degradierung eines Mädchens zum Sexualobjekt, um männlicher Gelüste willen:

Die Mädchen sträubten sich, aber der Vater ermahnte sie, sie sollten sich nicht anstellen. Beim Spaziergang rieben die beiden Russen mit dem Handrücken immer wieder über die Oberschenkel der Mädchen, [...]. Als die Mädchen allein ihrem Zimmer waren, untersuchte Paula ihre Oberschenkel.  
»Ich blute«, sagte sie verzweifelt.  
Cornelia war entsetzt. »Hast du ihn etwa den Finger reinstecken lassen? Dann bist du keine Jungfrau mehr. Du musst zum Arzt gehen. Sofort.«<sup>734</sup>

Das Verhältnis zwischen Geschlecht und Gewalt wird demnach zwecks einer Tabubrechung sozialer und historischer Art dargestellt. Die geschlechtsbezogene Gewalt kann somit als *Modus geschlechtlicher Vergesellschaftung* angesehen werden. Nach Hannah Arendt entsteht Macht durch zusammenwirkendes Handeln von

---

<sup>732</sup> FPT, S. 328.

<sup>733</sup> Vgl. Thomas Enke: Sozialpädagogische Krisenintervention bei delinquenten Jugendlichen. Eine Längsschnittstudie zu Verlaufsstrukturen von Jugenddelinquenz, Weinheim und München, 2003, S. 22.

<sup>734</sup> FPT, S. 222.

Menschen, während Gewalt den Gegenbegriff zu Macht bildet; Gewalt paart sich mit Herrschaft oder Tyrannei<sup>735</sup>. Da es von Gewalt die Rede ist, geht es zwangsläufig um Machtverhältnisse, wie der Roman an verschiedenen Schlüsselstellen veranschaulicht. Das gestörte Mutterschaft-Ideal und die weitere Gewaltprojektion auf die nächste Generation sind an dieser Stelle symptomatisch dafür:

Ich könne aber nicht vergessen, dass meine Tochter das Ergebnis einer Vergewaltigung sei. Mein Mann habe mich vergewaltigt, um ein Kind zu erzwingen und mich damit von einem Studium abzuhalten, das er mir auf eine andere Art nicht verbieten konnte. Er habe mich gewaltsam geschwängert, damit ich bei ihm in Leipzig bleibe und nicht nach Berlin gehe.<sup>736</sup>

Gewaltanwendung in der Ehe entlarvt den gesamten Kodex der Frau-Mann-Beziehungen als Regelsystem für Machtverhältnisse. Herrschaft, Unterwerfung und Ausbeutung kommen somit zustande, indem Paula später – als erwachsene Frau – Opfer ehelicher Misshandlung, Vergewaltigung und sexueller Diskriminierung repräsentiert wird: „*Du hast mich geohrfeigt. Hast du das vergessen?* « *»Nein. Ich habe es nicht vergessen, und ich habe es auch nicht bereut. [...]*«<sup>737</sup>

In dieser Hinsicht lässt sich die eheliche Gewalt in FPT als Form sozialer Ordnung und Dekonstruktion einer Genealogie von Macht und Gewalt ansehen. Gewalt fungiert dabei als Form des „doing Masculinity“<sup>738</sup> und die weibliche Position wird mit Schwäche, Unterordnung und Verletzbarkeit assoziiert. Paula wird gegen ihren Willen geschwängert. An dieser Passage erkennen wir u.a. Paulas Ehemann *Hans*, der ihre Vergewaltigung zu verharmlosen sucht:

»Vergewaltigung? Wer hat dich vergewaltigt, Paula? «, sagte er und lachte,  
»ich jedenfalls hatte nicht den Eindruck, dass ich dich vergewaltige. «

---

<sup>735</sup> Vgl. Hannah Arendt: „Macht und Gewalt“, in: Regina-Maria Dackweiler und Reinhild Schäfer (Hg.): *Gewalt-Verhältnisse: Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt*, Frankfurt am Main, 2002, S. 29.

<sup>736</sup> FPT, S. 151.

<sup>737</sup> Ebd., S. 28.

<sup>738</sup> *Doing Masculinity* beschreibt „die aktive Her- und Darstellung männlicher Geschlechtszugehörigkeit.“ In: Jürgen Budde: *Jungenpädagogik zwischen Tradierung und Veränderung. Empirische Analysen geschlechterpädagogischer Praxis*. Verlag Barbara Budrich, Opladen, 2014, S. 20. *Männlichkeit* hier erscheint nicht als naturgegebene Konstante, sondern [...] als eine sozial konstruierte, geschlechtliche Situierung. Vgl. Jürgen Budde: *Männlichkeit und gymnasialer Alltag. Doing gender im heutigen Bildungssystem*. Transcript-Verlag, Bielefeld, 2005, S.10.

»Das ist eine Vergewaltigung, was du gemacht hast. Du hast mich gegen meinen Willen geschwängert. Das ist eine Vergewaltigung. Ich könnte kotzen, Hans.«<sup>739</sup>

In diesem Sinne ist von Hans' Dominanz die Rede. Zudem gilt diese Vergewaltigung als Ausdruck männlicher bzw. Hans' Macht über Paula. Dies weist wiederum eine intertextuelle Parallele durch die Hans-Figur-Analogie zu Ingeborg Bachmanns *Undine geht*<sup>740</sup> auf. Perverser Lustgewinn wird demnach reflektiert, da er die Unterdrückung seiner Frau genießt und seine eigene Macht spürt. Paula wird in seinen Augen als das Objekt eigener Bedürfnisbefriedigung dargestellt. Eine männliche Komplizenschaft in einem korrumpierten (Gesundheits-)System kommt hier zum Ausdruck. Es geht um die Dekonstruktion eines falschen Realen Sozialismus und einer misogyn organisierten Apparatur:

»Ich habe eine Packung deiner verdammten Pillen ausgetauscht«, sagte er und grinste mich an, »schließlich sind wir verheiratet, und die Leute heiraten nun einmal, um Kinder in die Welt zu setzen. Und ich will ein Kind, das weißt du. Ich habe einen Tablettenstreifen durch ein Placebo ersetzt, das mir der Freund eines Freundes besorgt hat. [...]«<sup>741</sup>

Jene Vergewaltigung fungiert hiermit als Mechanismus der Macht und Domination, der mit Gender-Fragen verbunden ist. In Anlehnung an Marina Adler und Karl Lenz ist Vergewaltigung keineswegs ein Sexualakt, sondern ein expliziter Akt der Gewalt und Unterdrückung<sup>742</sup>. Das Gefühl der Scham, der Erniedrigung und der Verlust des Selbstrespekts lassen sich bei Paula erkennen. In dieser Hinsicht werden durch die Vergewaltigung erzwungene Selbstverleugnung und Entfremdung des eigenen Körpers artikuliert. Im Anschluss an Foucaults *Überwachen und Strafen*, und wie es die folgende Textstelle veranschaulicht, ist die Seele das Gefängnis des Körpers<sup>743</sup>:

Er verstand nicht, dass er mich gedemütigt hatte, vergewaltigt, geschändet. Ich fühlte mich besudelt und missbraucht, und er verstand es nicht. Ich sah

---

<sup>739</sup> FPT, S. 67.

<sup>740</sup> „Ihr mit eurer Eifersucht auf eure Frauen, mit eurer hochmütigen Nachsicht und eurer Tyrannei [...] Das hat mich zum Staunen gebracht, dass ihr euren Frauen Geld gebt zum Einkaufen und für die Kleider und für die Sommerreise, da ladet ihr sie ein [...]. Oder ihr verbietet euren Frauen, Kinder zu haben, wollt ungestört sein und hastet ins Alter mit eurer gesparten Jugend.“ In: Bachmann, 2003, S. 14.

<sup>741</sup> FPT, S. 66f.

<sup>742</sup> Vgl. Marina Adler und Karl Lenz: *Geschlechterverhältnisse. Einführung in die sozialwissenschaftliche Geschlechterforschung*, Band 1. Weinheim/München, 2010, S. 217.

<sup>743</sup> Michel Foucault, in: Schöblier, 2008, S. 95.

ihn an und war ganz leer, ich empfand nichts, keine Liebe, keinen Hass, kein Gedanke an den Embryo in mir, nur Ekel.<sup>744</sup>

Die Vergewaltigung erscheint auf diese Weise in Heins Roman als sexuelle und gender-orientierte Gewalt. Nach Régine Jean-Charles ist Vergewaltigung eine „*Core form of gendered violence*“<sup>745</sup>. Sie fungiert als „*process of sexist gendering*“<sup>746</sup>, indem Paulas Vergewaltigung als zwanghafte, brutale und sexistische Zuschreibung von Geschlechterrollen und als Darstellung und *Strategie der gewaltsamen Etablierung einer (Geschlechter-)Hierarchie*<sup>747</sup> hochstilisiert wird. Die Vergewaltigung gilt als Mechanismus, der zusammenständig Ungleichheit neu schreibt und reproduziert. Aufgrund dessen ist von den patriarchalen Strukturen die Rede, die in Paulas Schicksal verankert sind. Zudem ist der Aspekt der Animalität bedeutend, indem sie als Tier betrachtet wird. In dieser Hinsicht ist von männlicher Komplizenschaft bzw. „Allianz“ die Rede, die durch eine Gleichsetzung von Vater und Ehemann erfolgt, die Paula sogar zu Paranoia führt. Weiterhin handelt es sich bei Paula um ein gewisses gestörtes Selbstverwirklichungsbild:

Ich hatte mich endlich einmal durchgesetzt, war erwachsen geworden, hatte allen gezeigt, dass ich mich behaupten kann, dass ich erwachsen bin. Und dann hatte er seine Entscheidung dagegensetzt, um mir zu zeigen, dass ich ein Nichts bin. Vielleicht hatte er sich mit meinem Vater zusammengesetzt und diesen teuflischen Plan ausgedacht. Vielleicht war es sogar mein Vater gewesen, der diesen Einfall hatte, vielleicht war es, der ihm gesagt hatte: Schwängere sie, dann ist das Problem gelöst, dann hat die dumme Kuh genug zu tun, ein Baby wird ihr die Flausen austreiben.<sup>748</sup>

Als die Männer die Möglichkeit entdeckten, dass sie vergewaltigen konnten, machten sie von dieser Möglichkeit auch Gebrauch<sup>749</sup>, schreibt Susan Brownmiller. In diesem Sinne wird Hans' gewaltsames Eindringen in Paulas Körper zum Vehikel von Paulas Unterwerfung, und was somit seine vermeintliche überlegene Stärke und

---

<sup>744</sup> FPT, S. 68.

<sup>745</sup> Régine Michelle Jean-Charles: „Gendering VIOlence: Francophone Women Writers, Representation of Violence, and the Violence of Representation.“ Diss. Harvard Univ: 2006, S. 4. In: abstract: <http://gradworks.umi.com/32/17/3217773.html>. Zugriffsdatum: 20/12/2020.

<sup>746</sup> Sharon Marcus: „Fighting Bodies, Fighting Words: A Theory and Politics of Rape Prevention“, in: Judith Butler und Joan Scott Wallach (Hg.): *Feminists theorize the political*, Routledge, New York, 1992, S. 385-403. Hier S. 391.

<sup>747</sup> Vgl. Christine Künzel (Hg.): *Unzucht, Notzucht, Vergewaltigung: Definitionen und Deutungen sexueller Gewalt von der Aufklärung bis heute*, Campus, Frankfurt, 2003, S. 17.

<sup>748</sup> FPT, S. 69.

<sup>749</sup> Vgl. Susan Brownmiller: *Gegen unseren Willen: Vergewaltigung und Männerherrschaft*, Fischer, Frankfurt am Main, 1980, S. 22.

„Triumph“ seiner Männlichkeit indiziert. Paulas Körper wird zwangsläufig objektiviert<sup>750</sup> und zum Ort der Machtausübung stilisiert. Die folgende Textpassage veranschaulicht u.a. die konfrontative bzw. in Paulas Innern inszenierte Dualität der Du-Form:

Mein Gott, dachte ich, was bist du für ein Schwein, du vergewaltigst mich und fragst dann, ob ich froh darüber bin. [...] Die Frau ist ein Muttertier, die beglückt ist, wenn man sie begattet und sie schwanger wird. [...] Du hast über meinen Körper entschieden, aber es ist mein Körper, und das letzte Wort habe ich. Nur ich.<sup>751</sup>

In der folgenden Textpassage erzählt Paula davon, wie ihr das Sorgerecht auf ihre Tochter mittels Hans' Herrschaft und Gewalt entzogen wird. In dieser Hinsicht ist von patriarchaler Gewalt bzw. von Intergenerationalität die Rede. Interessant ist auch das männliche Wahrheitsmonopol, das zum Ausdruck gebracht wird:

Sie bekämpften mit allen Mitteln, mit Unterstellungen und unglaublichen Behauptungen darum, mir das Sorgerecht für Cordula zu entziehen. Sie beschränkten sich nicht darauf, meine finanzielle Abhängigkeit darzustellen, sondern schilderten in einem Gebräu von Wahrheiten, Halbwahrheiten und Lügen, dass ich angeblich meine Beziehung zu Hans nur eigener Vorteile willen angestrebt hätte, nie ein Kind haben wollte und das Mädchen des Studiums wegen vernachlässigen würde.<sup>752</sup>

Hans inkarniert eine überwachende Machtinstanz, die zwangsläufig mit Strafen vorgeht. Da Paula sich emanzipieren und Malerin werden wollte, hat Hans sie bestraft, indem sie kein Recht mehr besaß, ihre Tochter Cordula zu sehen und wird von ihm sogar beschimpft. Im Folgenden erkennen wir Hans Zynismus sowie dessen bestialen Aspekt:

»Ach was!«, sagte er empört, »Die Dame kommt nach zwei Jahren hier an, um ihre Tochter zu sehen. Das ist ja eine überbordende Maßlosigkeit von Mutterliebe. Wie kommst du darauf, dass du sie sehen kannst? Ich jedenfalls will es nicht, und Cordula legt auch keinen Wert auf ihre Rabenmutter.«<sup>753</sup>

Kontrolle sowie Demütigung werden als Autoritäts- und Gewaltmittel aufgezeigt. Herr Plasterer und Hans wollen Paulas Leben unbedingt kontrollieren und sie demütigen. Es handelt sich auch um eine Konfiszierung ihrer Intimität: „Immerzu

---

<sup>750</sup> Vgl. Louise Du Toit: „A Phenomenology of Rape: Forging A New Vocabulary for Action“, in: Amanda Gouws (Hg.): *(Un)thinking citizenship*, Ashgate Pub., Aldershot, 2005, 253-274. Hier S. 260.

<sup>751</sup> FPT, S. 72f.

<sup>752</sup> Ebd., S. 148.

<sup>753</sup> Ebd., S. 364.

*fragte er, wo du sein könntest, bei wem, welche Freunde du hast, ob du auch über Nacht weg warst. Er wollte sogar deinen Schrank durchsuchen, [...].*<sup>754</sup>

Weiterhin ist ebenfalls von Selbstgewalt die Rede, nämlich von Paulas Selbstmord. Der Letzte durchläuft den Roman als rekurrentes Motiv. Paula versucht seit ihrer Kindheit Selbstmord zu begehen. Sie erzählt vor allem, dass sie diese Möglichkeit hat. Diese Selbstgewalt verrät dann einen permanenten Selbstekel als Trauma:

Ich erwachte am nächsten Mittag auf dem Sofa, überall war Blut, auch auf dem Teppich und in meinem Gesicht, beide Handgelenke schmerzten, und ich hatte Mühe zu begreifen, was mit mir geschehen war. Ich fühlte mich elend und erbärmlich, ich ekelte mich vor mir selbst. Dass der Versuch missglückt war, hatte ich als eine weitere schwere Niederlage empfunden.<sup>755</sup>

Im Roman geht es zugleich um Selbstgewalt und ihre Überwältigung durch die Kunst. Paula erzählt von der Zerstörung eines Bildes, das als Kritik der patriarchalen Macht und Logos-Sprache fungiert. Demzufolge ist der Begriff der Kastration nicht übersehbar, da – wie es der Roman illustriert – von der Gender-Kunst-Beziehung die Rede ist:

Ich erzählte es Michael, [...] schnitt ich mit dem Messer fast ein Drittel des Bildes weg. **Ich hatte das eigene Bild kastriert.** Nun war es gefällig, lieblich, belanglos. Deine Mutter ist eine Barbarin, sagte ich zu dem Kleinen, schau dir an, was sie aus dem schönen Bild gemacht hat.<sup>756</sup>

Von diesem Zitat ausgehend kommen eine Selbstentfremdung und Verleugnung gegenüber dem eigenen Sohn zum Ausdruck.

### **3.6 Vom traditionellen Frauenbild zur geschlechtlichen Selbstverwirklichung und -behauptung**

Wie bereits erörtert, übt Christoph Hein mittels Paulas Stimme eine scharfe Kritik an den patriarchalen Strukturen aus. Laut Metz-Göckel Verständnis des Patriarchats, ist es als Form der Geschlechterhierarchie zu begreifen, die alle gesellschaftlichen Bereiche durchzieht. Aber es wird über Zwang und Gewalt sowie darüber, Verinnerlichungen, d.h. Psychologisierung der Über- und Unterlegenheitsstrukturen,

---

<sup>754</sup> FPT, S. 26f.

<sup>755</sup> Ebd., S. 141.

<sup>756</sup> Ebd., S. 464.

bei Männern und Frauen aufrechtzuerhalten<sup>757</sup>. Paula äußert sich in einem selbst inszenierten, fingierten Dialog vehement über die erzwungene und ungewollte Schwangerschaft, die sie unterbrechen möchte:

Ich lasse es abtreiben, dein Kind, ich lass es wegmachen. Ich lasse es aus mir entfernen, und ohne dich zu fragen oder dich auch nur zu informieren, genauso einfach, wie du es mir gemacht hast. Ich handle so wie du, genau so, und damit wirst du zurechtkommen müssen. Dein Kind wird im Mülleimer vom OP irgendeines Krankenhauses landen.<sup>758</sup>

Weiterhin wird die sexuelle Misshandlung des weiblichen Körpers kritisiert<sup>759</sup>, indem Paulas Körper missbraucht und geschändet wird: *„Du hast über meinen Körper entschieden, aber es ist mein Körper, und das letzte Wort habe ich. Nur ich.“*<sup>760</sup> Jene Geschlechterdifferenz wird u.a. im Roman durch Gewalthandeln suggeriert, wobei Gewalt als konstitutives Element der Männlichkeit aufgefasst wird. Paula setzt sich hiermit gegen diese patriarchalen Gewaltstrukturen, die ihre Emanzipation hindern wollen. Hans' Ausübung von Macht gegenüber Paula dient der gegensätzlichen Affirmation sowie der Selbstbestätigung seiner männlichen Dominanz. Paula hingegen lässt sich nicht als Subjekt der Unterwerfung darstellen, sondern als emanzipierte Frau, die dieses Herrschaftssystem verweigert: *„Ich werde studieren«, sagte ich, » ich gehe nach Berlin an die Kunsthochschule. Davon wird mich nichts abbringen. Nichts. Du nicht und auch kein Kind.«*<sup>761</sup>

Im ganzen Roman ist von der Betonung bzw. Hervorhebung der weiblichen Identität sowie ihrer Selbstbestimmung die Rede, wobei Paula sowie die anderen weiblichen Figuren über andere Möglichkeiten bzw. Chancen verfügen als die, die in den etablierten und normierten Geschlechterverhältnissen verankert sind. Paulas Rede über die Abtreibung gilt als Rebellionsgestus gegen diese Machtstrukturen, die

---

<sup>757</sup> Vgl. Sigrid Metz-Göckel: „Die zwei (un)geliebten Schwestern. Zum Verhältnis von Frauenbewegung und Frauenforschung im Diskurs der neuen sozialen Bewegungen“, in: Ursula Beer (Hg.): *Klasse Geschlecht. Feministische Gesellschaftsanalyse und Wissenschaftskritik*, Bielefeld, 1987, S. 25-57. Hier S. 28.

<sup>758</sup> FPT, S. 72f.

<sup>759</sup> Analog zu Claudia in *Drachenblut* die Figur, die das Gleiche und aus derselben Perspektive „erlebt“ hat: *„Ich blieb ungefragt, ich zählte nicht, ich war nicht beteiligt, ich war das Objekt. Während er mir ins Ohr flüsterte, stöhnte, Liebesbeteuerungen wiederholte, entschied er über mich, meinen Körper, mein weiteres Leben. Ein monströser Eingriff, der meine ganze Zukunft bestimmen sollte, ein Eingriff in meine Freiheit“*. In: Hein, 2006, S. 84.

<sup>760</sup> FPT, S. 73.

<sup>761</sup> Ebd., S. 68.

besagen, dass eine Frau zuerst Mutter sein muss und sie verdinglichen bzw. konditionieren. Die Enttabuisierungsstrategie Heins wird mithin reflektiert:

So blieb mir nur die Abtreibung. Ich würde mit Hans nicht darüber reden, ich würde es verheimlichen. Er hatte mir das Kind auch heimlich gemacht und es verdient, dass ich es ihm heimzahle. Wenn ich das Kind abtreiben ließe, wäre das eine gelungene Antwort, er würde vielleicht begreifen, dass er nicht über mein Leben zu bestimmen hatte, dass er keinerlei Recht besaß, so hinterhältig mit mir umzugehen. Es wäre für ihn und Vater die passende Antwort.<sup>762</sup>

Da es mit Herrschaft und Macht, Zwang sowie Autorität assoziiert werden, ist auch die Autorität der Kunsthochschule kritisiert<sup>763</sup>. Paula als Künstlerin stellt die Autorität der Kunsthochschule in Frage, indem die Frauenkunst nicht angenommen und minderwertig dargestellt wird: *„»Man hat mir das Diplom mit einer dicken Ohrfeige überreicht. Am liebsten hätte man es mir verweigert.«*<sup>764</sup>. Ihre Kunstprofessoren verweigern und okkultieren die Geschichtlichkeit einer weiblichen Kunst. Paula betont durch ihre engagierte Kunst und Bilder, dass eine Frau Malerin sein kann und kritisiert damit den männlichen, patriarchalen Blick: *„»Warten wir es ab, Herr Professor. Warten wir ab, ob ich es nicht doch schaffe, obwohl ich nur eine Frau bin.«*<sup>765</sup>

Paula zeigt ihre Unabhängigkeit und mittels einer Ambivalenz der Stimmen und der Geschlechter übt somit Hein eine Kritik an dem archaischen patriarchalen System aus. In dieser Hinsicht ist demnach von dem dekonstruktiven Charakter des Textes die Rede. Weiterhin kommt eine wieder angeeignete errungene und verräumlichte Intimität zum Ausdruck in Anlehnung an Woolfs *Ein Zimmer für sich allein*: *„» [...] Es ist angenehm, allein zu leben. Ich kann für mich allein sorgen, ich bin unabhängig, wir leben schließlich nicht mehr im neunzehnten Jahrhundert.«*<sup>766</sup>

Geschlechterverhältnisse werden thematisiert, aber auch denunziert wie etwa das Tochter-Vater-Verhältnis, das offensichtlich einen Generationenkonflikt darstellt<sup>767</sup>.

---

<sup>762</sup> FPT, S. 71f.

<sup>763</sup> Siehe unter 3.4.

<sup>764</sup> FPT, S. 306.

<sup>765</sup> Ebd., S. 137.

<sup>766</sup> Ebd., S. 343f.

<sup>767</sup> Siehe 3.2.3.1.

Aufgrund dessen wird eine unmittelbare Kritik an dem pater familias und dessen Herrschaft ausgedrückt, da Paula väterliche Hausgewalt während ihrer Kindheit erlebt hat. Sie wird im Roman als Opfer der Dressur und des Terrors ihres Vaters dargestellt: „»[...] Sie wollten mich erziehen, darin bestand ihre Liebe. Wenn ich meinen Eltern heute sagen würde, dass sie mich nie geliebt haben, nie, sie wären vermutlich hell empört.«<sup>768</sup>

Der Druck, unter dem sie steht, führt konsequenterweise zur Flucht aus dem Familienhaus. Da sie die Gewalt sowie die Vaterautorität nicht ertragen konnte, suchte sie demnach nach einem „Vaterersatz“, wie die folgende Textstelle veranschaulicht. Die folgende Textstelle enthält eine Kritik, die Hein an Ehe als Institution richtet. Außerdem ist der psychoanalytische Aspekt hier von Bedeutung, indem Paula nicht in die Rolle der unbewussten Patientin reinschlüpft, sondern sich ihres Traumas bewusst ist, was als Umkehrung bzw. Infragestellung eines männlich geprägten psychoanalytischen Diskurses seitens des Autors gedeutet werden kann:

Wieso hatte ich ihn geheiratet? Weil ich von daheim fliehen wollte? Weil ich aus dem Heim der Schwesternschülerinnen herauswollte? [...] Weil ich nichts Besseres gefunden hatte und nicht glaubte, etwas Besseres zu finden? Weil er dreizehn Jahre älter war und ich einen älteren Mann suchte, weil ich einen Vaterersatz brauchte?<sup>769</sup>

Kunst und Sexualität werden im Roman als Machtfragen und Korrelation behandelt, die im Mittelpunkt Paulas Monologen stehen. Die Sexualität erscheint in FPT als Mittel der Machtausübung und Misshandlung, aber auch als Rebellionsgestus. Paula kritisiert die sexuelle Verhaltensweise der Männer, die die Frau als sexuelle Objekte betrachten und ihrer Befriedigung dienen, und die hier die Geschlechterhierarchie sowie die Reduktion des sexuellen Aktes auf einen gewaltsamen Zwangsmechanismus demaskiert: „»Ach, zum Teufel«, sagte er, legte sich auf mich rauf, zwang seinen Schwanz in mich rein und erledigte sein Geschäft. Denn mehr war es nicht.«<sup>770</sup>

---

<sup>768</sup> FPT, S. 298.

<sup>769</sup> Ebd., S. 129.

<sup>770</sup> Ebd., S. 243.

Paula kritisiert u.a. die Normen und Regeln, die von den patriarchalen Strukturen diktiert werden und die Individualität des weiblichen, sozialen wie körperlichen Geschlechts zu diskreditieren versuchen, also der eigenen Freiheit und Selbstbestimmung drohen. In diesem Sinne geht es hier um die Pluralisierung männlichen Begehrens, die kontrolliert wird. Paula versucht, sich durch ihr Lesbisch-Sein aus den patriarchalen Normen aufzulösen:

Mit ihr [Sibylle] erlebte ich etwas, was ich zuvor nicht gekannt hatte. Es war nicht die Liebe zu einer Frau, es war die Liebe selbst, die Zärtlichkeit, die Sinnlichkeit, die Lust. [...] Ich fühlte mich wunderbar, leicht, glücklich und frei. Ich spürte das Leben in mir, wie ich es nie empfunden hatte.<sup>771</sup>

Sexualität wird auf diese Weise mit politischen Reglements verknüpft. Foucault betont ähnlich wie Kate Millett<sup>772</sup>, dass die Sexualität von Macht durchgesetzt, und damit politisch geprägt ist; diese gehört zu den Strategien der Regierung, durch die das Subjekt im Sinne von vorherrschenden Diskursen organisiert „wird“<sup>773</sup>. Wie es die folgende Textpassage veranschaulicht, ist Sexualität institutionell kontrolliert und sexuelles Begehren mit Macht verbunden. Außerdem wird eine metadiskursive, ideologiekritische Metaebene erkennbar, die die Präsenz einer Autorstimme und sowie den ideologischen Diskurs Heins als Chronisten signalisiert:

Die Menschen sind völlig verschieden, die einen wollen allein leben, andere zu zweit, die einen ziehen es vor, mit einer Frau zusammen zu sein, die anderen wollen einen Partner vom gleichen Geschlecht. Und noch andere sind polygam. [...] Nur der Staat hat eigene Interessen, und die hat er mit seinem Machtmonopol durchgesetzt, jedenfalls in unserer Kultur. Gegen das Individuum, gegen dessen natürliche Bedürfnisse.<sup>774</sup>

Die reglementierte Sexualität verknüpft das Selbst mit Machtstrategien. Foucault prägt dafür sowohl den Begriff des *Gouvernement*, der die staatliche Regierung mit Selbstregierungen in Beziehung setzt, als auch den Begriff der Biopolitik<sup>775</sup>; die menschlichen Körper sind staatlichen Eingriffen ausgesetzt, die das physische Leben regeln, also deren Sexualität. Der Roman verdeutlicht, dass das Machtverhältnis da ist, wo das Begehren ist. Hein durch Paulas Diktion setzt sich gegen den Ausschluss

---

<sup>771</sup> FPT, S. 236f.

<sup>772</sup> Siehe dazu Kate Millett: *Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft*, München, 1971.

<sup>773</sup> Vgl. Michel Foucault, in: Schöblier, 2008, S. 107.

<sup>774</sup> FPT, S. 411.

<sup>775</sup> Vgl. Michel Foucault: zitiert nach Schöblier, 2008, S. 108.

anderer Begehrensformen. Heins Diskurs, nämlich das ambivalente Ich und ein Stimmenwechsel bzw. eine hybridisierte Ich-Stimme, plädiert für eine Offenheit des Begehrens. Im Zusammenhang mit der Geschlechterproblematik ist ebenso der Gebrauch des Wir-Pronomens als Integration des Lesers bzw. der Leserin in die fiktionale Welt wesentlich, wie es die folgende Textstelle verweist: „»*Ich glaube nicht, aber was weiß ich! Andererseits, wenn ihr beiden euch gern habt, ist doch nichts dagegen einzuwenden. Wir leben nicht im Mittelalter, Hexenverbrennungen sind nicht mehr angesagt.*«<sup>776</sup>

FPT zeigt das destruktive Streben des Vaters, Ehemanns und der Kunstlehrer nach Macht und kritisiert vor allem das Verhältnis von Hingabe und Unterdrückung, physischer und psychischer Brutalität sowie sexueller Lust. Paulas Kindheit stellt das Familienleben als „Kampftopos“ und als zerstörerisches Ringen um Macht dar, das zugleich die Prämisse eines gestörten sexuellen Selbstbildes repräsentiert. Der Roman verweist auf ein Menschenbild, welches von Macht und Herrschaft gekennzeichnet und stigmatisiert wird. Letztere wird u.a. in Form von Kontrolle ausgeübt. Die Szenen der Gewalt seit Paulas Kindheit zeigen, wie sie erniedrigt und sexuell benutzt wird und permanent zum Opfer fällt.

Während Paula seitens ihres Vaters und Ehemanns als Besitz betrachtet, bevormundet und überwacht wird, lässt sie sich nicht durch Anpassung und Unterwerfung unterdrücken. Durch ihr Schicksal kritisiert und dekonstruiert Hein jene verankerten archaischen Strukturen und rehabilitiert somit das Bild einer Künstlerin, die dem Weg der Selbstbehauptung und -verwirklichung nachgeht. Die Sexualität lässt sich demnach in diesem Roman als selbstbewusstes und kritisches *gendering* begreifen.

---

<sup>776</sup> FPT, S. 413.

### 3.7 *Frau Paula Trousseau* als Künstler- und Gender-Roman

In Heins Werk nimmt die Kunst eine bedeutende Rolle wie etwa in *Der fremde Freund*<sup>777</sup> und *Der Tangospieler*<sup>778</sup> ein, indem die Hauptprotagonisten als Künstlerfiguren dargestellt sind. Mit diesem Roman ist allerdings von der offenen Form die Rede in Anlehnung an Michail Bachtin<sup>779</sup>, der ihn als dialogisches Genre bezeichnete. Es handelt sich somit um eine Poetik der offenen Form, durch die die Gattungen hier gemischt sind. Wie bereits aufgezeigt, ist Heins Roman polyphon und dialogisch. FPT lässt sich nicht als klassischer Roman einordnen, sondern ist mit dessen Thematisierung der Kunst als Künstlerroman und im Hinblick auf die hiermit untersuchte Geschlechterproblematik zugleich als Genderroman zu lesen. Er macht die künstlerische Autonomie Paulas mit Performativitätsreichweite zum Thema.

Im Folgenden geht es also um einen weiblichen Künstlerroman, da sich der Text mit dem Statut der Frau als Künstlerin auseinandersetzt. Es handelt sich um Paulas Hindernisse und Suche nach einer Totalität mitten einer Gesellschaft, die stark patriarchalisch geprägt und strukturiert ist, in der die Konstruktion sowie Werdung einer künstlerischen Identität problematisiert werden. Paula verstößt eigentlich gegen alle akademischen, tradierten Kunst- und Gesellschaftsnormen; sie verkörpere eine Antinorm. Mittels der Paula-Figur als Künstlerin werden die existenziellen Unzugänglichkeiten des Künstler-Daseins aufgezeigt. Paula gilt stets in der Erzählung als ein „Eindringling“ in die männliche Sphäre der Kunst und männliche Hegemonien, wie es Frieder Kronauers Äußerung veranschaulicht: „»[...], » *aber ich halte nicht viel davon, wenn Mädchen malen. Für die gibt es doch die Klassen Mode und Design, das sollten die Damen studieren.* [...]«. «<sup>780</sup>

---

<sup>777</sup> Die Fotografie ist in dieser Novelle zentral: „*Ich fotografierte den zerfallenen, ziegellosen Dachstuhl, in dem eine kleine Birke wuchs mit hellen, fast farblosen Blättern*“. In: Hein, 2006, S. 52. „*Ich mag jene Sekunden in der Dunkelkammer, wenn auf dem weißlichen Papier im Entwickler das Bild hervorkommt.*“ Ebd., S. 83.

<sup>778</sup> Dallow wird in der Erzählung als Pianist dargestellt. Das Klavierspiel, insbesondere der Tango, stellt in Heins Erzählung ein poetisches und politisches Motiv auf: „*Dallow lächelte sie freundlich an und korrigierte höflich: » Ich bin Pianist. « Und erläuternd fügte er hinzu: »Tangospieler.* «“ In: Christoph Hein: *Der Tangospieler*. Erzählung. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002, S. 122.

<sup>779</sup> Siehe hierzu Michail M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a. M., 1979.

<sup>780</sup> FPT, S. 348.

Während der traditionelle männliche Künstlerroman die Entfaltung eines Helden von der anfänglichen Rebellion gegen die Gesellschaft bis zur Versöhnung oder permanenten Unordnung darstellt <sup>781</sup>, die u.a. eine lange Tradition in der Literaturgeschichte hat, ist es Hein durch das Genre des Künstlerromans sowie mit Paula als Protagonistin gelungen, diese Gattung neu zu definieren:

Ich hatte erreicht, was ich wollte, ich hatte mich durchgesetzt und das studiert, was ich studieren wollte. Ich hatte die Studienjahre gut überstanden und würde in ein paar Wochen mein Diplom in den Händen halten, ich war jetzt, was ich seit Kindertagen werden wollte, eine Malerin. <sup>782</sup>

Paula sieht sich mit dem Problem konfrontiert, sich in patriarchalische Strukturen einzurichten. Somit handelt es sich um Paulas Zusammenstoß gegen gesellschaftliche Normen. In diesem Zusammenhang kommt Paulas weiße Landschaft zum Ausdruck, die als anti-patriarchaler Gestus fungiert und männlich tradierte Kunstgeschichte in Frage stellt. Dementsprechend handelt es sich zugleich um den opportunistischen Karrierismus von Paulas Kommilitonen, den Hein vehement kritisiert.

FPT stellt vor allem die Intensität der Konflikte zwischen persönlichen und professionellen sowie privaten und öffentlichen Sphären. Aufgrund ihrer Tätigkeit als Künstlerin zweifeln ihr Vater und Ehemann an ihre moralischen Werte. Hier wird die männlich-häusliche „Domestikation“ problematisiert. Es ist von einer paradigmatischen und ideologischen Opposition die Rede: *„Und der will ganz bestimmt keine Künstlerin als Frau! Am besten, du fährst zu ihm, entschuldigst dich und sagst, dass du statt der Kunsthochschule einen Kochkurs besuchst.“* <sup>783</sup>

Der Text beschreibt weiterhin, wie sie von ihren Kunstprofessoren aufgrund ihrer antikonformen Arbeit an den Rand gedrängt wird bis zur Entstehung von Ressentiments bzw. Bedauern ihrerseits. Es handelt sich um Zweifelsmomente: *„Man hat mir das Diplom mit einer dicken Ohrfeige überreicht. Am liebsten hätte man es mir verweigert.“* <sup>784</sup> Sie findet sich in ihrer Rolle als Künstlerin zurecht, indem sie nach einer künstlerischen Identität und Selbstbestimmung strebt und hiermit die etablierten

---

<sup>781</sup> Vgl. Ann Heilmann: *New Woman Fiction. Women Writing and First-Wave Feminism*, St Martin's Press, New York, 2000, S. 159.

<sup>782</sup> FPT, 299.

<sup>783</sup> Ebd., S. 23.

<sup>784</sup> Ebd., S. 306.

gesellschaftlichen Normen verweigert. Der Konflikt zwischen Kunst und gesellschaftlichen Normen bzw. Regeln ist hier deutlich, es wird Paula aber bewusst, welchen Weg sie geht, um sich als Künstlerin zu definieren. An der folgenden Textstelle ist wiederum der vermeintliche Konflikt zwischen Künstlerin-Dasein und Mutter-Sein erkennbar. Während vom patriarchalen Diskurs ein Entweder/oder aufgezwungen wird, will Paula, wie bereits angegeben, weder auf das Eine oder das Andere verzichten:

Ich wusste, dass ich einen sehr hohen Preis bezahle, aber ich wusste auch, es war der Preis für die Freiheit. Der Preis meiner Freiheit. Ich würde ersticken, wenn ich nicht den Mut dazu aufbrächte, mich von allem zu lösen, auch von Cordula.<sup>785</sup>

Paula affirmiert ihre Authentizität und ihren Willen als Künstlerin und Mutter. In diesem Zusammenhang wird eine Gender-Dimension zum Ausdruck gebracht, in der es sich nicht nur um die geschlechtliche Kategorie, sondern um die soziale handelt.

### **3.7.1 FPT als Künstlerroman im Zeichen der Gender**

Der Künstlerroman zeigt exemplarisch, wie Paula sich gegen alle Widerstände als Künstlerin verwirklicht. In dieser Hinsicht werden weibliche Identitätssuche, Selbsterkenntnis und -behauptung zugleich thematisiert. Paula als Künstlerfigur bewegt sich, wie schon erwähnt, durch ihre Kunst in der Antinorm, die als Performativitätsakt fungiert:

Ich war wie gelähmt. Natürlich war mir klar, dass mein Ölbild anders war als alles, was uns an der Schule beigebracht wurde, es entsprach nicht der Norm, war nicht realistisch genug. Aber sie mussten doch erkennen, was mir gelungen war, sie müssten doch akzeptieren, dass es ein Bild war.<sup>786</sup>

Der hier untersuchte Künstlerroman fängt als Bildungsroman an. Die Bildung der Persönlichkeit von Paula entwickelt sich im Widerstand gegen eine autoritäre Bildung. Anders gesagt, geht es um das Erkämpfen von Bildung und die Distanzierung von einer männlichen (Bildungs-)Tradition, die durch Professor Tschäkel repräsentiert wird. Paulas Widerstand lässt sich wiederum mittels der semiotischen Dimension des Romans – wie etwa die der Farben – erkennen. Bei ihr kommen hauptsächlich das Weiße und Schwarze als dominante Farben zustande, was einen symbolischen

---

<sup>785</sup> FPT, S. 154.

<sup>786</sup> Ebd., S. 278.

Dualismus in den Vordergrund stellt: „*Ich wollte nicht Tschäkel-Bilder malen, sondern Paula-Bilder, und wenn meine Farben etwas düsterer waren als die von Tschäkel, so heißt das nicht, dass meine Bilder weniger wert waren.*“<sup>787</sup>

Wie bereits gedeutet, spielt die Kunst in verschiedener Hinsicht eine zentrale Rolle im Romangeschehen. Die Kunst wird nicht nur als Zielpunkt der Entwicklung der Künstlerin wahrgenommen, sondern lässt sich im Sinne einer Fluchtmöglichkeit vor der bedrohlichen Gesellschaft begreifen. Es handelt sich ebenso um die Thematisierung von ökonomischen Verhältnissen, von Vermarktung der Kunst. In der folgenden Passage kommt Gerda Heber zustande, die im Roman die Rolle einer Lektorin übernimmt, und mit der Paula als Illustratorin bereits sieben Bücher gemacht hatte<sup>788</sup>. Die Textstelle veranschaulicht u.a. ein Enonciationsmoment, da das Autorsein bzw. Schreiben krisenhaft intersubjektiv und selbstreflexiv parallelisiert wird:

Als ich Gerda Hebers dicken **Brief** mit meinem **Manuskript** erhalten hatte, war mir aufgefallen, dass sich in den letzten Monaten keiner meiner Verehrer gemeldet hatte, ich seit Monaten nichts mehr verkauft hatte und es auch keine Absprachen über neue Ausstellungen gab. Ich telefonierte mit einigen Kollegen, keinem erging es besser, [...].<sup>789</sup>

FPT fungiert weiterhin als Modell und Inspiration für Künstler\*innen, die nach Selbstbehauptung streben, denn vom Roman ausgehend steht diese Gattung, nämlich der Künstlerroman, im Zusammenhang mit der Gender-Problematik. Wie schon erwähnt, geht es um die materiellen seelischen Bedingungen für die Realisierung eines künstlerischen weiblichen Aktes sowie um eine Gender-Konstruktion, die im Kunstwerk allegorische Repräsentation findet.

Der Roman thematisiert sowohl den Kampf um weibliche Selbstbehauptung als auch den Konflikt zwischen Autonomie, Kunst und Weiblichkeit. Paulas Künstlerin-Dasein erfordert ein *gendered* Bewusstsein. Mittels seines Künstlerromans verschafft Hein einer weiblichen Stimme Raum und deren Herausforderungen im Bereich der Kunst bzw. der Malerei und denunziert hiermit die vermeintliche Geschichtslosigkeit

---

<sup>787</sup> FPT, S. 170.

<sup>788</sup> Vgl. Ebd., S. 505.

<sup>789</sup> Ebd., S. 514f.

von Frauen in der Kunst. Laut ihm gilt Literatur als Beschreiben des Ungenannten<sup>790</sup>. Demzufolge erkennen wir sogar seinen Status als Chronisten, indem er die Wirklichkeit einer Künstlerin an den Tag legt, die als agierendes Opfer von Gesellschaftszwängen gilt.

Weiterhin wird nicht nur ihre Identitätsbildung geschildert, sondern darüber hinaus auch ihre Entwicklung zur freien Künstlerin und ihre Subjektwerdung. Die folgende Textpassage gilt u.a. als zynische Provokation und Herausforderung, die durch eine interrogative Form pointiert werden. Das Patriarchat ist Frauen gegenüber kategorisch und verdinglichend: „*Aber wenn Sie sich entscheiden müssten zwischen dem Studium und dem Kind, werden Sie das Malen für Ihr Mädchen aufgeben können?*“<sup>791</sup>.

Zudem stoßen wir auf die Bedeutung des Lesens neben dem Malen für die weibliche Identität. Das Prinzip der Bildschriftlichkeit wird somit hervorgebracht. Außerdem ist von der Ambivalenz der Stimme(n) die Rede, indem die Heins miteinbezogen wird. Mittels des Tempuswechsels ist ein Enonciationsmoment vorhanden, das auf die Autorpräsenz referiert. Es handelt sich somit um eine selbstreflexive und referenzielle Passage, die die Entstehung des Romans mit in die Reflexion integriert: „*Das Manuskript lese ich noch heute Nacht. Und mit der Arbeit beginne ich morgen früh. Ich schiebe alles andere beiseite.*“<sup>792</sup> Paula entwickelt sich demnach zu einer *resisting reader*<sup>793</sup>, indem sie die männliche Dominanz der literarischen Institutionen kritisiert. Das Lesen bietet Paula die Möglichkeit, eine

---

<sup>790</sup> Vgl. Graham Jackman: Christoph Hein in Perspective, Amsterdam, Atlanta, GA, 2000, S. 18.

<sup>791</sup> FPT, S. 135.

<sup>792</sup> Ebd., S. 448.

<sup>793</sup> Auf die Differenz zwischen weiblichem und männlichem Lesen hat Judith Fetterley in ihrer Studie *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction* aufmerksam gemacht. Es geht um ihren Entwurf von *The Resisting Reader*. Da die traditionelle Rezeptionstheorie als männlich bezeichnet wird, müssten sich Frauen zu resisting readers entwickeln, die die feministische Kritik dazu nutzen, die männliche Dominanz der literarischen Institutionen herauszufordern und die Gesellschaft zu verändern. Auf diese Weise plädiert sie für einen neuen Rezeptionsmodus. Siehe dazu Judith Fetterley: *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1978, xxii.

gewisse kulturelle Autorität in Abwesenheit von politischer Repräsentation zu erlangen.<sup>794</sup>

Im Roman richtet sich auch die Aufmerksamkeit auf den „Tod“ der Kunst nach der Vereinigung der beiden Staaten. Da Hein DDR-Autor war, werden am Romanende die Schwierigkeiten sowie die soziopolitischen Hindernisse eines Künstlers bzw. mit denen Paula ebenfalls konfrontiert ist, aus seiner kulturgeschichtlichen Perspektive thematisiert. Im Folgenden erkennen wir zugleich das Autorsein und die Prekarität der DDR-Künstler nach der Wende:

Ich arbeitete so weiter wie in all den Jahren zuvor. Die Ausstellung im Februar wurde ein Misserfolg. Die Eröffnung war so gut besucht wie gewöhnlich, und ich traf Bekannte und Kollegen, doch als ich nach sechs Wochen erschien, um die Bilder abzunehmen und einzupacken, sagte mir die Leiterin der Galerie, es sei kein einziges Blatt verkauft worden. [...] Auf der Heimfahrt dachte ich über meine Situation nach und geriet in Panik. Meine Bilder waren bisher noch nie international ausgestellt worden.<sup>795</sup>

### **3.8 Zur Räumlichkeit als Produktivitätsmetaphorik**

In Heins Roman ist der poetische Stellenwert des Raumes nicht übersehbar, wie bereits die narrative Raumdarstellung es zeigt<sup>796</sup>, indem Paulas Streben nach Kunst durch eine bildliche Räumlichkeit enkodiert wird. Dieser Raum symbolisiert eine „metaphorische Gebärmutter“<sup>797</sup>, in die sich Paula zurückzog, um ihr als neugeborene Künstlerin zu entsteigen. Virginia Woolfs *Ein Zimmer für sich allein* gilt als Raum-Mythos für weibliche *Selbst-Entdeckung*, als künstlerischer Ausdruck für *Selbst-Verwirklichung*. Dieses Woolfsche Raumprinzip findet im Roman eine bemerkenswerte Entsprechung und verweist unmittelbar auf eine wesentliche Voraussetzung künstlerischen Daseins, bei dem ein Pluralitätsprinzip beansprucht wird: „»*Es wird aber etwas dauern. Ich habe nämlich nichts, ich muss wieder von vorn anfangen und mir Räume suchen.*«“<sup>798</sup>

---

<sup>794</sup> Vgl. Teresa Mangum: *Married, Middlebrow, and Militant. Sarah Grand and the New Woman Novel*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998, S. 90.

<sup>795</sup> FPT, S. 511f.

<sup>796</sup> Siehe unter 2.3.3.

<sup>797</sup> Diese Bezeichnung geht auf Ann Heilmanns Verständnis des weiblichen Raums zurück und bedeutet, dass das eigene Zimmer zum Platz der Regeneration und symbolischen Wiedergeburt wird. Heilmann, 2000, S. 182.

<sup>798</sup> FPT, S. 501.

Paulas Raum fungiert hiermit in diesem Text als weiblicher Raum, der kein „Fluchtmittel“ vor der Realität ist, sondern vielmehr ein eigener Weg zur Realität, Freiheit und Materialisierung ihres Innern. Paula sucht nach einer künstlerischen Emanzipation, und sieht demnach die Aneignung einer Privatsphäre als notwendige Vorbedingung für die Konstitution einer künstlerischen Privat- bzw. Intimsphäre. Wie es die folgende Textstelle veranschaulicht, ebnet der Freiraum zunächst den Weg für die eigene Freiheit. Es wird im Text auch darauf hingewiesen, wie Paula sich innerlich von den Lebensumständen und Herabsetzungen ihres Vaters und Ehemanns ablösen will. Er gilt somit als Ort der Befreiung aus patriarchalischen Kontrollmechanismen:

Ich fürchtete, den Freiraum, den ich mir seit meinem Weggang von daheim erobert hatte, zu verlieren. Es war nur ein winziger **Freiraum**, der aus einer **anderen Stadt** bestand, aus den wenigen **Stunden** nach der Arbeit, in denen mir keiner reinreden und sagen konnte, was ich zu tun und zu lassen hatte, sowie dem kleinen Zimmer, das ich mit einer anderen Schwesternschülerin teilte. Es war eine lächerlich kleine Unabhängigkeit, aber die erste, die ich je erlebt hatte, und ich wollte sie und mich nicht aufgeben.<sup>799</sup>

Diese Suche nach eigenem Raum gilt als Medium künstlerischer Freiheit, des Selbstausdrucks und als Zeichen einer Spurensicherung. Paulas privater Raum ist Heins Strategie, die Paulas Innerlichkeit an die Oberfläche erscheinen lässt. An diesem Ort entwickelt sich Paula zu einer Künstlerin und demnach kommen ihre kreativen Visionen zustande. Dieser Rückzugs- und Widerstandsraum ist für Paula lebensrettend, ein Ort der Regeneration ihrer belasteten Gedankenwelt. Das hervorgehobene Segment ist im Folgenden für die semiologische Seite der Leinwand signifikant. Es kann als Zeichen für Entgrenzung und Offenheit fungieren. Es handelt sich um eine starke Semantisierung des Raums, die eine Unendlichkeit hervorruft. Ein Spannungsverhältnis zwischen Innen- und Außenwelt wird reflektiert:

Außer den tiefen Skizzenschränken, meinem alten Ateliertisch, zwei Staffeleien und drei Stühlen gab es keinerlei Möbel, ich wollte einen großzügigen, freien Raum. Einige meiner Bilder hatte ich, gerahmt und **ungerahmt**, zwischen die Fenster gehängt, und an die Querbalken heftete ich die Skizzen der Arbeiten, mit denen ich gerade beschäftigt war.<sup>800</sup>

Aufgrund kultureller Ausschlüsse und gesellschaftlicher Bedingungen, strebt Paula hiermit nach eigenem Raum, in dem sie sich ihrer Kreativität widmet und eigene

---

<sup>799</sup> FPT, S. 50.

<sup>800</sup> Ebd., S. 491f.

Bilder und Kunst an den Tag legen kann und auf diese Weise vorgeschriebene Normen und Isolierung verweigert. Dementsprechend ist von einer ästhetischen Autonomie die Rede. Im Folgenden rückt eine Geste gegen die weitgehende Vermarktung bzw. Objektation der Kunst in den Mittelpunkt. „Die Nische“ wird hier als Heterotopie charakterisiert:

An dem **Jahrmarkt der Kunst** wollte ich mich nicht beteiligen, und so hatte ich mir eine **Nische** gesucht, in der ich das tun konnte, was ich wollte, in der ich ungestört und unbeeinflusst die Bilder malen konnte, die mir wichtig waren.<sup>801</sup>

In Bezug auf jene *Nische*, die bereits in der vorigen Textstelle erwähnt wird, ist Paulas Suche nach einem *Refugium* erkennbar. Diese räumliche Isotopie symbolisiert u.a. Paulas innere Raumkonstruktion. Da weibliches bzw. Paulas Kunstschaffen im Roman repräsentiert und weitgehend marginalisiert wird, erscheint hiermit dieser symbolische Raum eher als Projektionsraum, innerhalb dessen sich Paula außerhalb der gesellschaftlichen bzw. der patriarchalen Ordnung situiert und sich in die Welt der Kunst und Bilder begibt, um sich dort künstlerisch zu verwirklichen. Diese Grenzüberschreitung dient der künstlerischen Selbstbestimmung. Demgemäß erkennen wir sogar den Zusammenhang zwischen Raum und Geschlecht, da die Stadt als Ort der patriarchalen Zivilisation und Kultur und damit einen männlich-symbolischen Raum materialisiert. Bei Hein handelt es sich um eine klassische, paradigmatische Opposition zweier Räume: Land vs. Stadt:

Ich spielte mit dem Gedanken, das Haus zu verkaufen und nach **Berlin** zu ziehen, doch nach jeder Fahrt in die Stadt kam ich erschöpft zurück und war glücklich, mich wieder in mein Refugium zurückziehen zu können, weshalb ich den Plan eines Umzugs nicht wahrhaft erwog.<sup>802</sup>

Weiterhin ist die Rekurrenz dieser Raumsemiotik im Roman erkennbar, die mit Paulas Künstler-Dasein verbunden ist. Der Raum weist in Paulas Geschlechts- und Identitätskonstruktion eine besondere diskursive Dimension auf, da er eine wichtige Rolle in der Produktivität spielt. Für ihre künstlerische Produktivität eröffnet sich damit ein symbolischer Raum, in dem Paula ihre Phantasien und Sehnsüchte entfalten kann. Hier handelt es sich zugleich um eine parallele Anspielung auf die Autorfigur

---

<sup>801</sup> FPT, S. 492f.

<sup>802</sup> Ebd., S. 504f.

und deren Produktivität. Dieses intersubjektive Spiel im Roman setzt zwar eine Ambivalenz der Person und der Geschlechter in den Vordergrund, aber konstituiert auch und gleichzeitig einen Raum für Enonciationsmomente des Autors selbst:

Als Studentin hatte ich die überreich angefüllten Ateliers der Maler bewundert. **Die überquellenden Räume schienen mir ein Ausweis von Produktivität** zu sein, die um die **Künstler** versammelten Arbeiten mussten, wie ich vermutete, eine beständige Ermunterung für sie darstellen, und ich wünschte mir, möglichst bald ein Atelier zu haben, dessen Wände und Fussboden von den eigenen Zeichnungen und Bildern bedeckt waren.<sup>803</sup>

### 3.8.1 Paulas Künstlerdasein zwischen Kunstproduktivität und Körperlichkeit

Paulas Beziehung zur künstlerischen Produktivität wird im gleichnamigen Roman in den Vordergrund gerückt. Paulas Kunstproduktivität zeichnet sich u.a. durch ihren Bezug zum eigenen Körper aus. Das wird insbesondere an der folgenden Werk-Kind-Metaphorik<sup>804</sup> deutlich: „*Mein Kind, das mich bei der gesamten Arbeit begleitet und unterstützt hatte, sollte in dem ersten Buch, das ich mit gearbeitet hatte, auch zu sehen sein.*“<sup>805</sup>

Mit dieser Affinität von Kunst und Körper, den Repräsentationen des Körpererlebens von Paula und der Geburt zeigt Hein auf, dass subjektive Erfahrungen, performative Körperlichkeit und Unbewusstes in dem künstlerischen Prozess symbiotischen Eingang finden. Das Bild, das hier zustande kommt, steht u.a. als Sinnbild für Authentisches, das aufgezeigt wird:

Es war ein eigentümliches Malen für mich, **ein Malen aus Liebe**, aus **Hass**, aus **Erinnern**, aber ich war erfahren genug, um nicht sentimental zu werden. Ich würde das **Bild** nicht durch Dummheiten verfälschen, nichts hinzufügen, was nur in meinem Kopf war, was ich fühlte.<sup>806</sup>

Paulas weiblicher Körper wird mit eigenem kreativem Schaffensprozess verbunden. Hiermit wird eine Körper-Geist-Opposition aufgehoben. Paulas Körper gilt

---

<sup>803</sup> FPT, S. 532.

<sup>804</sup> Jene Parallelisierung des Schöpferischen mit eigener Entfremdung ist in *Drachenblut* auch präsent, wobei Claudia jedoch das Fotografieren als „Ersatz“ ihrer ungeborenen Kinder bedauerlicherweise ansieht: „*Das ist für mich ein Moment von Schöpfung, von Erzeugung. [...] Eine Chemie von entstehendem Leben, an dem ich beteiligt bin. Anders als bei meinen Kindern, meinen ungeborenen Kindern. Ich hatte nie das Gefühl, beteiligt zu sein.*“ In: Hein, 2006, S. 83. Interessant ist auch, dass Hein Kinderbücher bzw. Kinderliteratur veröffentlicht hat.

<sup>805</sup> FPT, S. 458.

<sup>806</sup> Ebd., S. 328.

als Ausgangspunkt, von dem aus ihr künstlerisches Produkt entbunden wird. Er symbolisiert im Zusammenhang mit der Raummetaphorik einen weiteren, imaginären Innenraum, der im Verhältnis mit den mentalen, organisierenden Fähigkeiten zum Ort künstlerischer Produktivität wird. Christoph Hein macht dadurch deutlich, dass der weibliche Körper hinsichtlich der künstlerischen Produktivität nicht als Objekt dargestellt wird, sondern eben Ausgangspunkt und Modus von Kreativität selbst ist:

Ich hatte etwas geschafft, das ich vorzeigen konnte. Ich setzte mich auf den Küchenstuhl, legte beide Hände auf meinen Bauch und redete mit dem Kind. Es bewegte sich, es schlug gegen den Bauch, ich konnte ein Beinchen oder ein Ärmchen deutlich spüren.<sup>807</sup>

FPT stellt eine Schnittstelle zwischen der Künstlerin-Figur und deren Kunstwerk dar und verweist demnach auf ihre Selbstbezüglichkeit. Mittels jener künstlerischen Produktivität und performativen Körperlichkeit erscheint Paula als Künstlerin selbstbestimmt und in gewisser Weise von den traditionellen Sozialnormen befreit. Parallel dazu wird die Produktivität des Autors (mit) einbezogen.

### **3.9 Die biographischen Zeichen und Enonciationsmomente**

In FPT stoßen wir auch auf biographische Stellen, die Enonciationsmomente mit zu artikulieren vermögen. Es geht um die Referenz einer Schreibkompetenz, die durch ein polyphones und ambivalentes Ich zu Wort kommt, wie es die folgende Passage veranschaulicht: *„Auf der vorletzten Seite standen ein paar biographische Angaben über Riecker und mich.“*<sup>808</sup>. Die Ersteren aber referieren nicht nur auf das Autorsubjekt Heins, sondern auch auf die Malerin Paula Modersohn-Becker<sup>809</sup>, indem der Charakter bzw. das Subjekt der Protagonistin des Romans im Zusammenhang mit der Expressionistin Modersohn-Becker intersubjektiv und mehrstimmig konstruiert und dezentriert wird.

FPT weist verschiedene autobiographische Züge auf. Ihre autobiographischen Momente variieren an Intensität und Explizitheit. Im Text geht es um selbstreflexive Räume und Motive wie das Hand-Motiv, die sowohl das Autor- als auch das Künstler-

---

<sup>807</sup> FPT, S. 458.

<sup>808</sup> Ebd., S. 439.

<sup>809</sup> Bemerkenswert ist zudem die onomastische Parallelität bzw. Analogie, die zwischen der faktualen Paula Modersohn-Becker und der fiktiven bzw. fiktionalisierten Paula-Figur besteht.

Sein deutlich stark symbolisieren: „»Für alles. Jedenfalls für alles, was man mit den eigenen **Händen** machen kann. [...]«<sup>810</sup>

Wir haben auf diese Weise mit unmittelbaren, aber auch mit impliziten Verweisen auf eine polyphone Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Autor zu rechnen. Es handelt sich um eine Selbstsuche im Zeichen einer Ursprünglichkeit. Dargestellt werden Reflexionen über Kindheit und zugleich traumatische Erlebnisse der Vergangenheit, die in Heins Werk rekurrent sind. Dies eröffnet und ermöglicht Leser\*innen auch Identifikationspunkte: „»Nein«, sagte ich, »aber ich weiß gar nicht, ob es glückliche Kinder gibt. Ich glaube, alle Kinder sind unglücklich. Kindheit und Unglücklichsein, das ist wohl dasselbe.«<sup>811</sup>

### 3.9.1 Zur Autorpräsenz, Ursprünglichkeit, Subjektambivalenz und ihrer Poetizität

Wie bereits erwähnt, erkennen wir an unterschiedlichen Textstellen implizit den Autor und seinen Status als Subjektfigur. Es sind Überschreitungs- bzw. Transgressionsräume über das Schreiben und die Kunst, die selbstreflexiv fungieren. In dieser Hinsicht handelt es sich um eine Selbstinszenierung des Schreibaktes bzw. des Autordaseins. Bei dem *ersten Strich*, der hier thematisiert wird, handelt es sich um eine „regulative“ Intermedialität mit bildenden Künsten. *Dieser Strich* kann im Sinne eines performativen Aktes verstanden werden. Im Folgenden sind Isotopieebenen des Schriftlichen und Bildlichen vorhanden. Das poetische Prinzip Heinscher Bildschriftlichkeit wird somit reflektiert:

Ich brauchte nur zu einem Stück Kohle greifen oder dem Bleistift, und schon meldeten sich in meinem Kopf **die klugen Sätze**, mit denen ich ihn angefüllt hatte, doch Bilder entstanden nicht mehr in mir. In meinem Kopf gab es nur noch **Worte, Sprachhülsen**. [...] Ich wusste, wie ein **erster Strich** zu führen war, aber wenn ich mit dem Stift über das **Blatt** ging, brach die **Linie** sofort ab.<sup>812</sup>

Im Roman geht es nicht nur um Paulas Geschichte und Schicksal, sondern auch um die Bedingungen bzw. Voraussetzungen, unter denen der Romantext selbst entstanden ist. Der Autor appelliert an seine(n) Leser(\*Innen), damit diese

---

<sup>810</sup> FPT, S. 474.

<sup>811</sup> Ebd., S. 297.

<sup>812</sup> Ebd., S. 186.

rekonstruiert werden können, wobei die Autorfigur Einblick in ihre schriftstellerische Künstlerwelt ermöglicht. Hier wird u.a. die Kinderliteratur<sup>813</sup> Heins thematisiert. Durch die Darstellung der Gewalt, die durch das Kinderbuch reflektiert wird, geht es zugleich um Heins magischen Realismus.<sup>814</sup> Weiterhin finden bei den Bildern wesentliche sozialökonomische Aspekte Thematisierung. Dem Werk kommt dann eine pädagogische Funktion zu:

Es würde kein niedliches **Kinderbuch** werden, und ich wusste nicht, wie Gerda Heber und der Verlag auf solche Bilder reagieren würden, doch ich konnte die Brutalität und den **Schrecken dieser Geschichten** nicht auslöschen, und ich wollte die Gewalt zeigen und nicht beschönigen.<sup>815</sup>

Die vorigen Aspekte unterstreichen hiermit Heins Status als „Chronist ohne Botschaft“, wie es die vorige Textpassage aufzeigt. Laut Christoph Hein wird Kunst als „*Chronik der stattfindenden Geschichte*“<sup>816</sup> definiert. Seine Arbeit versteht er als die eines Chronisten: „[...] *meine Texte sollen Chronik sein meiner Zeit und meiner Gesellschaft.*“<sup>817</sup> Als rekurrentes Motiv in Heins Werken gilt die Kindheit, die einen wesentlichen Stellenwert in der Identitätskonstruktion aufweist. Die Kindheit kann hier auch als Phase einer geschlechtlichen Konstitution und Konstruktion betrachtet werden und kann außerdem als Metapher für eine „verlorene“ Ursprünglichkeit gedeutet werden. An der folgenden Schlüsselstelle erkennen wir Momente *berauschender* Produktivität. Es ist von der entstehenden Arbeit die Rede, aber auch von diesen Bildern der Kindheit, die möglicherweise eine onirische berauschte Zeit des Autors symbolisieren. Mit dem *Wald*<sup>818</sup> wird hier eine Ökopoetik thematisiert, wie es die folgende Textstelle veranschaulicht:

Bei diesem **Bild** spürte ich wieder den **Rausch des Malens**, diesen Sog, den eine **entstehende Arbeit** in den glücklichsten Momenten bei mir auslösen konnte. Das waren die schönsten **Stunden meiner Kindheit**, wenn ich mit

---

<sup>813</sup> Hein hat schon Kinderliteratur veröffentlicht, z.B. *Das Wildpferd unterm Kachelofen*, 1. Aufl., Beltz, 1984. *Mama ist gegangen*, J. Beltz Verlag, Weinheim, 2003.

<sup>814</sup> Nach Hein wird die Literatur als magischer Realismus bezeichnet. „*Die Literatur ist Magie.*“ In: Hein, 2004, S. 32f.

<sup>815</sup> FPT, S. 451.

<sup>816</sup> Christoph Hein: *Die Mauern von Jerichow*, Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin, 1996, S. 149.

<sup>817</sup> Ebd., S. 112.

<sup>818</sup> Diese Ökopoetik wird zugleich in *Drachenblut* reflektiert: „*Ich bewegte mich tastend auf die dünne, buschhohe Birke zu, deren verkrümmter Wipfel sich nach außen bog, nach dem freien Feld. Sehnsucht nach dem Wald. Der Spiegel der Kamera erfasste den Baum, einen freigelegten Eisenträger, den Horizont.*“ In: Hein, 2006, S. 52.

meinem Farbkasten aus dem Haus lief und über die Köhlerwiese zum **Wald** rannte.<sup>819</sup>

Im Hinblick auf den Heinschen Öffentlichkeitsbegriff erkennen wir dessen Präsenz im Roman, der in seinem Diskurs bekanntlich für die Etablierung einer neuen Öffentlichkeit plädiert. Analog dazu erkämpft die Gender Theorie auch gewissermaßen eine *andere* Öffentlichkeit, die ein Drittes bzw. Anderes integrieren soll. Es handelt sich somit, wie es die Textpassage verdeutlicht, um eine poetologische Aussage und das künstlerische Selbstverständnis seines Subjekts als Autor. Hier wird eine Kritik an der mondänen Seite der Kunst ausgeübt, auch am merkantilen Opportunismus bzw. an einer utilitaristischen Kunstinstitution:

Ausstellungen, das war ein schwieriges Geschäft, man musste Beziehungen haben und pflegen, sich mit Galeristen gutstellen, den richtigen Leuten Gefälligkeiten erweisen und auf jeder Hochzeit tanzen, und ich hatte zu wenige Verbindungen, kannte nicht die entscheidenden Kulturfunktionäre, ich gehörte nicht dazu.<sup>820</sup>

Im Roman ist hiermit von einer doppelten künstlerischen Selbstreflexivität die Rede, indem es um Paulas Identitätskonstruktion als Künstler(in) geht<sup>821</sup>. Es ist zu behaupten, dass der Mann, von dem die folgende Textpassage erzählt, auf Hein Bezug nimmt. Interessanterweise ist auch diese Anonymität, mit der der Autor spielt, um die Kategorie der Person in die Reflexion einzuverleiben. Dementsprechend fungieren die Momente des Malens als Enunziationsmomente. Das Zeichenblock, das hier zum Ausdruck gebracht wird, gilt als Indiz für die paradigmatische Parallele zwischen Zeichnen und Schreiben:

Auf einer gegenüberliegenden Bank saß ein **Mann**, er hielt einen **Zeichenblock** auf den Knien und **zeichnete**. [...] Sie kannte ihn nicht. Vielleicht war es ein richtiger Maler, ein berühmter Maler, der in ihre Stadt gekommen war.<sup>822</sup>

Der Romantext macht auf dessen Entstehungsvoraussetzungen deutlich. Er gilt sozusagen als Stellungnahme des schreibenden Subjekts. Poetologische sowie

---

<sup>819</sup> FPT, S. 183.

<sup>820</sup> Ebd., S. 492. In diesem Rahmen lässt sich diese Kritik anhand eines intersubjektiven Stimmenspiels wahrnehmen: „Die Künstlerin will ohne Publikum arbeiten.“ Ebd., S. 171.

<sup>821</sup> Hier lässt sich der Begriff der *Metaliteratur* in Anlehnung an Roland Duhamel erwähnen, indem er in seiner Arbeit „Dichter im Spiegel“ schreibt, dass „jeder Autor mitunter gerne über sich selbst schreibt, über seine Schwierigkeiten beim Schreiben, über Literatur“. In: Roland Duhamel: Dichter im Spiegel. Über Metaliteratur, Würzburg, 2001, S. 6.

<sup>822</sup> FPT, S. 522f.

produktionsästhetische Überlegungen wie etwa hier die Geldkrise werden nachvollzogen. Die schreibende Hand wird hiermit impliziert. Die eigene schriftstellerische Position, das poetologische Prinzip sowie der selbstreflexive Blick sind dabei erkennbar: „*Ich brauchte das Geld, ich lebte von der Hand in den Mund und musste sehr genau rechnen. Ich hatte fünf Monate zuvor wochenlang nur mit Bleistift und Kohle gearbeitet, [...]*“<sup>823</sup>

In einer Rede mit der Cheflektorin des Verlags wird die Thematik der Zensur (als Kontrollmechanismus) bzw. Selbstzensur behandelt. Tatsächlich weist der Text auf rekurrente Art und Weise die Existenz von Tabus, die Hein zu denunzieren und dekonstruieren versucht, auf. Diese Tabus sind u.a. staatlich verordnete Zensurvorgaben der ehemaligen DDR. Es geht um Heins kritische Ästhetik bzw. Ästhetisierung der Selbstzensur (als inneres Exil), wobei die Freiheit des schreibenden Subjekts auch in Frage gestellt wird:

»[...]Warum sollten Eltern ihren Kindern grausame und brutale Bilder kaufen? Man würde mich und das zuständige Ministerium mit empörten Briefen bombardieren. Ein wenig Zurückhaltung, Frau Trousseau, ist auch in der Kunst notwendig, sonst werden Sie sich eines Tages noch beide Ohren brechen.«<sup>824</sup>

Wie bereits erwähnt, lässt sich der Roman als Künstlerroman rezipieren, indem Kunst eine zentrale Stelle darin hinnimmt. Da Hein zu den bedeutendsten DDR-Autoren gehörte, erkennen wir durch die folgende Passage seine Präsenz, die die Flucht der Künstler thematisiert, die seit der Ausbürgerung Wolf Biermanns<sup>825</sup> zentral in der DDR-Literatur geworden ist. Hier muss betont werden, dass Hein den Weg des sogenannten inneren Exils ausgewählt hat:

Ich wollte zu dem Fest, denn ich ahnte, was er vorhatte. In jenem Jahr waren sehr viele Künstler in den Westen gegangen, und ich vermutete, dass auch er einen Ausreiseantrag gestellt hatte, und wollte mich von ihm verabschieden.<sup>826</sup>

---

<sup>823</sup> FPT, S. 391.

<sup>824</sup> Ebd., S. 464f.

<sup>825</sup> Siehe dazu Joachim Walther: Sicherungsbereich Literatur: Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin, 1996.

<sup>826</sup> FPT, S. 381.

Signifikante Enunziationsmomente kommen im Roman zustande, die die Autorpräsenz weiterhin obsessionell indizieren. Es geht u.a. um eine vorsemiotische Phase<sup>827</sup>, die durch Wiederholung einiger Wörter, nämlich „Bruch und Zerstörtes“ und durch Leerstellen suggeriert wird. Artikuliert wird also das Unsagbare und Verbotene, die hier sagbar bzw. zum Ausdruck kommen. Das Wir-Pronomen fungiert u.a. als Zeichen jener mehrstimmigen Autorpräsenz:

»**Ich** weiß nicht«, sagte ich, » vielleicht gibt es eine Schönheit, die **wir** nur unreflektiert ertragen. Wenn **wir** sie malen wollen, dann muss ein **Bruch** hinzukommen, etwas **Zerstörtes**, sonst können **wir** das Bild nicht ertragen. Vielleicht der **Bruch**, der durch unser Leben geht.<sup>828</sup>

Dabei erkennen wir Heins poetischen bzw. poetisierten Kunstdiskurs im Zusammenhang mit einer metasprachlichen bzw. metanarrativen Selbstreflexivität. Weiterhin kann man von einem intertextuellen Einfluss Christa Wolfs auf Hein in ihrer Cassandra-Erzählung<sup>829</sup> sprechen, die von einer anderen Sprache redet, und zwar der der Bilder: „*In dieser Zeit entwickelte ich eine Aversion gegen Bücher, ich hatte das Gefühl, dass die Schrift meine Bilder zerstört, dass alle Sätze mich in eine unsinnliche Welt führen.*“<sup>830</sup>

In der folgenden Schlüsselpassage geht es diesmal neben Malen und Fotografieren um das Klavierspiel, das als wichtiges Motiv im Roman fungiert, wie es auch für Dallow, den Hauptprotagonisten in Heins *Der Tangospieler*<sup>831</sup>, der Fall ist. Die folgende Textstelle betont die Symbolik des Klavierspielens für Paula. Weiterhin scheinen sich an dieser Stelle viele Intertexte zu überschneiden. Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* lässt sich hier erwähnen, indem das Klavierpiel im Mittelpunkt des Romans steht. Das gemeinsame Element ist die *conditio humana* des Künstlers bzw. des Künstlerdaseins, das hier intermedial motiviert wird. Es geht zudem um eine

---

<sup>827</sup> Rafika Beghou: Grammatik und Rhetorik des literarischen Diskurses. Masterseminar an der Universität Algier 2. Eine Analyse des Cassandra-Projekts von Christa Wolf.

<sup>828</sup> FPT, S. 423.

<sup>829</sup> „Das Letzte wird ein Bild sein, kein Wort. Vor den Bildern sterben die Worte.“ In: Wolf, 1983, S. 221.

<sup>830</sup> FPT, S. 186.

<sup>831</sup> „Er war vergnügt und trat zweimal an das Klavier. Er öffnete den Deckel, betrachtete die Tastatur und konnte dann nur mit Mühe den Wunsch unterdrücken, etwas zu spielen.“ In: Hein, 2002, S. 138.

„wechselseitige Erhellung der Künste“ im Sinne von Oskar Walzels<sup>832</sup> Prinzip: „*Zum Abschied küsstest du uns. Ich habe Marion nie wieder gesehen, das Klavierspiel aber gab ich nicht auf, es half mir beim Überleben.*“<sup>833</sup>

Demzufolge lassen sich autobiographische Momente im Hinblick auf eine Existenzstiftung von Verlust und Vergangenheit erkennen. In dieser Hinsicht erkennen wir P. Lejeunes Verständnis des sogenannten autobiographischen Paktes, wie es das folgende Zitat veranschaulicht: „*Damit es sich um eine Autobiographie handelt, muss Identität zwischen dem Autor, dem Erzähler und dem Protagonisten bestehen*“<sup>834</sup>. Das ambivalente Ich tendiert in Heins Roman dazu, den Blick auf die Vergangenheit zu richten und in quasi-autobiographischer Manier Erinnerungen und Erlebtes zu reflektieren. Dargestellt werden außerdem die Immanenz und die selbstreflexive Thematisierung des Schreibanfangs. Es geht erneut um einen semiotischen Zusammenhang von Schreiben und Malen, der die Suspension des Fiktionalen zugunsten des Faktualen artikuliert und somit die Autorreflexion initiiert. Die Impressionen, von denen Paula erzählt, verweisen auf das „Vorwerk“. Dies steht im Zusammenhang mit der hiermit betonten Autor- bzw. Textgenese. Weiterhin erinnern die Eindrücke, die in der folgenden Textpassage vorhanden sind, an R. Barthes Konzept des Mythos als zweites System<sup>835</sup>:

In Kietz hatte ich angefangen zu schreiben. Es waren **keine Geschichten**, vielmehr **Impressionen**, die ich nicht mit dem Pinsel festhalten wollte, sondern mit den für mich **ungewohnten Worten**. Eindrücke von meinen **Spaziergängen**, Naturbeobachtungen, **Notate meiner Wanderungen**, es waren gewissermaßen die kleinen Steinchen, die mir aufgefallen waren und die ich gesammelt hatte, [...].<sup>836</sup>

Das autobiographische Erzählen, das in FPT filigran artikuliert ist, spielt nicht nur auf die gesellschaftlich-politische Wirklichkeit einer Malerin und ihre Darstellung an, sondern gleichermaßen auf jegliche autobiographische Passagen. Es geht weiterhin um ein Wechselspiel zwischen Realität und Fiktion als Utopie oder gar Heterotopie.

---

<sup>832</sup> Siehe hierzu Oskar Walzel: Die wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Deutung kunstgeschichtlicher Begriffe, Verlag Reuther & Reichard Berlin, 1917.

<sup>833</sup> FPT, S. 293.

<sup>834</sup> Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, S. 15.

<sup>835</sup> Barthes sieht den Text als signifikante Praxis, nämlich als Arbeit und Spiel mit den Signifikanten. Siehe Roland Barthes: Le plaisir du texte, Editions du Seuil, 1973, S. 17.

<sup>836</sup> FPT, S. 505.

Es ist auf die ambivalente Kontextualität des Textes in Verbindung mit den Existenzbedingungen eines Künstlerdaseins im Kontext der deutschen Wiedervereinigung Bezug genommen: „*Ich hatte das Gefühl, ein Land würde einfach aufhören zu existieren, konnte mir aber nicht vorstellen, wie das möglich sein sollte.*“<sup>837</sup>

Die Zeit der Produktivität bzw. die Entstehungsvoraussetzungen sowie die Erscheinung des Textes als Topoi werden metaphorisch kontextualisiert. Die Bedeutung der Heinschen immanenten Poetik wird dafür deutlich: „**Die überquellenden Räume** schienen mir ein Ausweis von **Produktivität** zu sein, [...]“<sup>838</sup> Selbstreflexive poetologische Passagen, die die eigene Situation als Schriftsteller und die Verortung des schreibenden Subjekts werden immerhin indiziert: „*Ich schrieb mir auch ein paar Sätze heraus, die mir besonders prägnant erschienen und von denen ich hoffte, dass sie mich anregen würden.*“<sup>839</sup>

Durch jene Textverschichtung und eine Poetik der Bildschriftlichkeit ist Heins Schreiben durch Paulas Künstlerdasein allegorisch suggeriert. Der Text erscheint in nuce als bildliche Komposition, Mosaik und Allegorie für LeserInnen: „*Es war ein kleines Heft von acht Seiten mit vier Bildern und einem kurzen Text.*“<sup>840</sup>

Schließlich handelt es sich um die Implikation des Autors durch eine Verwirrung der Geschlechter, die eine Subjektambivalenz in den Vordergrund setzt.

### **3.9.2 Das intersubjektive androgyne Stimmenspiel**

Heins Roman erzählt von der Konstruktion einer weiblichen Identität, die im Mittelpunkt der Handlung steht. Hier stoßen wir auf eine Doppelgängerstruktur zwischen der Ich-Erzählerin Paula und dem Autor Hein, die auch als Gendermarkierung fungiert. Es lässt sich im Sinne einer poetisierten Androgynie

---

<sup>837</sup> FPT, S. 509f.

<sup>838</sup> Ebd., S. 432. In diesem Rahmen geht es nochmals um eine Analogie zu Heins *Drachenblut*: „*Von überallher quellen mir Bäume, Landschaften, Gräser, Feldwege, totes, abgestorbenes Holz entgegen*“. In: Hein, 2006, S. 169.

<sup>839</sup> FPT, S. 450.

<sup>840</sup> Ebd., S. 438.

begreifen, indem das Weibliche und Männliche mit- und einander fließen und auf diese Weise eine Hybridisierung der (Erzähl)Stimme(n) herausbilden.

In dieser Hinsicht ist eine intersubjektive Reflexion durch eine weibliche Figur<sup>841</sup> vorhanden, deren *Ich* ambivalent und konstruiert erscheint. Heins Auswahl einer weiblichen Figur bzw. Stimme fungiert als Grenzüberschreitung und Kritik der patriarchalen Literaturgeschichte, da er auf die Frage, wie er als Autor, die Geschichte aus der Perspektive einer Frau erzählt würde, folgendermaßen provokativ und polemisch beantwortet:

Ganz vordergründig was es einmal das Verbot der Literaturwissenschaft, nämlich dass ein Mann über eine Frau schreibt, was bis zum 19. Jahrhundert doch erlaubt war; Tatsache ist, dass dieses einem Mann, einem männlichen Schriftsteller im 20. Jahrhundert nicht mehr erlaubt ist. Ich fand dieses Verbot auch korrekt, halte es auch nach wie vor für korrekt, aber es reizte auch, ein bisschen dagegen anzugehen.<sup>842</sup>

Heins ambivalente Darstellung der Paula-Figur ist nicht zufällig, sondern gilt auf diskursiver Makroebene als Rehabilitierung der weiblichen Präsenz in der Literatur- und Kunstgeschichte sowie als Enttabuisierung geschlechtlicher Subjekt-Ambivalenz. Dies gehört zu der Re-Konstruktion bzw. Konstitution seines poetischen Diskurses. In einer weiteren Textpassage, die die Bildschriftlichkeit zur Schau stellt, geht es implizit um Heins kompositorische Projektion des Künstler-Daseins durch Paulas Malerei: „*Als ich vor der vierten Leinwand saß, war mir eingefallen, diese Bilder mit kurzen Texten zu versehen, die nichts erläutern und erklären, vielmehr **eine weitere Dimension eröffnen** sollten.*“<sup>843</sup>

Es handelt sich somit um eine fragmentarisierte und konstruktivistische Identitätsstruktur der Hauptfigur. Eine Komplementarität lässt sich zwischen der Identitätsexistenz und -krise der Hauptfigur und der des Autors mittels eines intersubjektiven Stimmenspiels anmerken. Durch Paulas Geschichte wird u.a. die des

---

<sup>841</sup> Das gilt ebenso für seine Novelle *Der fremde Freund*. Es geht um ein intersubjektives Stimmenspiel durch das Claudia-Ich. Die folgende metaphorische Passage parallelisiert mit der Fotografie als Kunst das Schreibmoment des Autordaseins: „*Ich mag jene Sekunden in der Dunkelkammer, wenn auf dem weißlichen Papier im Entwickler langsam das Bild hervorkommt. Das ist für mich ein Moment von Schöpfung, von Erzeugung.*“ In: Hein, 2006, S. 83.

<sup>842</sup> „Volker Braun und Christoph Hein in der Diskussion“, in: Jackman, 2000, S. 124.

<sup>843</sup> FPT, S. 514.

Autors reflektiert, wie er selber im Folgenden erklärt. Hein denunziert hier die Blindheit des Patriarchats, die keine geschlechtliche Differenz kennt. Es gebe dann lediglich stigmatisierte Subjekte jenseits geschlechtlicher Differenzen: *„Auch im Hinblick auf das Patriarchat, was man nicht mit Männerherrschaft übersetzen kann oder sollte. Denn dem Patriarchat hat nicht nur die Frau, dem hat auch der Mann zu genügen.“*<sup>844</sup>

Im Hinblick auf dieses intersubjektive Stimmenspiel ist immerhin von einer subversiven Entsprechung mit Heins Schicksal als Autor die Rede. Impliziert wird des Weiteren die Thematik der (Selbst-)Zensur, die an die Kunst bzw. das Kunstwerk in der DDR zensiert wird, erinnert. Grammatisch gesehen handelt es sich, wie es die Textpassage darstellt, um einen „Betonungseffekt“ durch den Imperativ und den Gebrauch der zweiten Person Singular. Die Lehrerfigur steht hier symbolisch für eine personifizierte Staatszensur als Autorität und impliziert dann Heins Selbstzensur. In Bezug auf Heins Biografie musste er ein Westberliner Gymnasium besuchen, und zwar als Sohn eines Pfarrers<sup>845</sup>, der unter Ausgrenzungsmechanismen in Ost-Berlin (DDR) gelitten hat, und was in FPT erkennbare Thematisierung findet:

**Schaff dieses Ding weg, bring es einfach weg. Lass es nicht in der Schule herumstehen**, sonst wirst du Ärger bekommen, großen Ärger, und ich als dein Lehrer, müsste mich auch noch verantworten. Das, was du als Winterlandschaft bezeichnest, das ist nicht das, was wir hier unterrichten. Das entspricht nicht dem Erziehungs- und Bildungsziel **unserer** Schule.<sup>846</sup>

Die darauffolgende Passage scheint eher die Grenzen zwischen dem Kunstwerk und seinem „Schaffer“ bzw. seiner „Schafferin“ aufzuheben. Es handelt sich um einen fikionalisierten, fingierten Entgrenzungsgestus. Es ist von einer Ich-Dezentrierung im postmodernen Sinne die Rede. Demnach gilt der Text hier auch als Projektionsraum dafür: *„In meiner Wohnung war alles verstellt, es gab **keinen Abstand** zwischen mir und meinen Bildern, ich konnte nicht wirklich sehen, es fehlte die Luft, um sie betrachten zu können, der **Raum**, damit sie aufblühten.“*<sup>847</sup>

---

<sup>844</sup> Hein, 1991, S. 83.

<sup>845</sup> <https://www.hermann-hesse.de/stiftung/calwer-hermann-hesse-stipendium/christoph-hein>.  
Zugriffsdatum: 18.08.2021.

<sup>846</sup> FPT, S. 277.

<sup>847</sup> Ebd., S. 442.

Weiterhin lässt sich der Androgynieaspekt im Roman durch die folgende Textstelle wiederum erkennen: „»*Du hast es nie probiert, Paula. In jedem Menschen steckt etwas vom anderen Geschlecht.* [...]«<sup>848</sup>. Dabei geht es um eine explizite und vermutlich um eine programmatisch erzielte geschlechtliche ambivalente Identitätskonstruktion.

Das Engelsmotiv stellt in diesem Zusammenhang ein wesentliches symbolisches Element, das jene Androgynie versinnbildlicht. Es geht um das sogenannte rätselhafte Geschlecht der Engel<sup>849</sup> als Mythos, der hier eine Allegorie der ambivalenten Geschlechtseinheit bzw. -ambivalenz symbolisiert. Auch die „geometrische“ Konfiguration des Bildes suggeriert eine Art Vertikalität „unteren Rands“. Hier lässt sich der Text als Maske begreifen:

An dem unteren Rand des Bildes waren zwei Köpfe erkennbar, die in Art und Ausführung an **Raffaelsche**<sup>850</sup> **Engel** erinnern sollten, zwei **Männerköpfe, deren Identität nicht eindeutig** war und die zu der Frau emporstarrten oder vielmehr zu ihrem Hintern und ihrem **Geschlechtsteil**.<sup>851</sup>

Der Roman zeigt die Betonung Heinscher Kritik als eine grundlegende Auseinandersetzung mit der Geschichte eines Ichs, das polyphon und multiperspektivisch erscheint und zudem im Zeichen der Etablierung einer neuen Öffentlichkeit, die dem Autor wesentlich ist, steht. Der von Hein postulierte „neue“ Öffentlichkeitsbegriff mag die Genderfrage u.a. inkludieren: „*Ich war unschlüssig, ich wollte das Bild unbedingt der Öffentlichkeit vorstellen, aber ich durfte meine Ausstellung nicht gefährden.*“<sup>852</sup> Demzufolge versucht Hein, durch das Paula-Ich die verankerte Ideologie der DDR zu dekonstruieren bzw. zu denunzieren. Heins Entwurf einer weiblichen Erzählinstanz ist das konstitutive Moment einer Doppelfigur, deren

---

<sup>848</sup> FPT, S. 39.

<sup>849</sup> Engel als Kunstfiguren sind Momente der Auseinandersetzung, der Selbst- und Grenzerfahrung. Es geht dabei um die Thematisierung von Literatur und Kunst. Vgl. Monika Schmitz-Emans: Engel – Ein Steckbrief. In: Kurt Röttgers und dies. (Hg.): Engel in der Literatur-, Philosophie- und Kunstgeschichte (= Philosophisch-literarische Reflexionen Bd. 6), Die blaue Eule, Essen, 2004, S. 21.

<sup>850</sup> Sein Name bedeutet *Gott heilt* oder *Heiler Gottes* und somit ist er der Engel des Heilens, aber auch der Wissenschaft und des Wissens. In: <https://www.lichtkreis.at/engelsymbole/engelsymbole-bedeutung/die-raphael-energie/>. Zugriffsdatum: 18.08.2021.

<sup>851</sup> FPT, S. 285.

<sup>852</sup> Ebd., S. 440.

anderen Teil das Ich einer männlichen Schriftstellerfigur ausmacht. Es geht also um Paulas Gender, dessen Grundlage die Androgynie des Autor-Ichs repräsentiert.

### 3.9.3 FPT, ein doppeltes, biografisches Portrait

Des Weiteren richtet sich unser Augenmerk auf den intertextuellen Einfluss der Künstlerin Paula Modersohn-Becker<sup>853</sup> auf Heins Schreiben und Roman, da Paulas Künstlerdasein durch eine starke Analogie zur tatsächlichen Malerin konstruiert wird. Dafür sind unterschiedliche biographische Komponenten kennzeichnend. Die Geschichte von Paula Trousseau und Paula Modersohn-Becker ist eine Geschichte zweier Frauen und Künstlerinnen, die sich einen Namen im künstlerischen Bereich suchten und nach Selbstverwirklichung strebten. Bei den beiden Figuren handelt es sich um ein tragisches Schicksal und frühen Tod. Schwierige soziale sowie familiäre Verhältnisse erleben beide Figuren, indem ihre Väter sehr autoritär waren<sup>854</sup>. Außer der onomastischen Analogie, geht es auch um Parallelen im malerischen Akt und in der Kunstproduktion. Paula Trousseau hat in ihrer Malerei, ähnlich wie Paula Modersohn, einen begrenzten Kreis von Bildthemen behandelt wie etwa Stilleben, Landschaftsbilder und Selbstbildnisse<sup>855</sup>.

Im Roman erzählt die Hauptprotagonistin von Stilleben.<sup>856</sup> Die Raumproblematik ist u.a. in der folgenden Textpassage präsent<sup>857</sup>: „*Ich hatte*

---

<sup>853</sup> Paula Modersohn-Becker gehört – als Vorläuferin und Wegbereiterin der modernen Malerei in Europa – zu den außergewöhnlichen Persönlichkeiten der Kunstgeschichte am Beginn des 20. Jahrhunderts. Siehe hierzu Marina Bohlmann-Modersohn: Paula Modersohn-Becker. Eine Biographie mit Briefen, 8. Auflage, München, 2007. Paula Modersohn-Becker wurde einunddreißig Jahre alt. Als sie am 20. November 1907 starb, hinterließ die Malerin rund 750 Bilder und 1400 Handzeichnungen. Vgl. Stamm/Wipplinger, 2010, S. 39.

<sup>854</sup> Paula Modersohn-Beckers Vater war ein Schwieriger. In: Busch, 1981, S. 19.

<sup>855</sup> Paula Modersohn-Beckers Selbstbildnisse wie: *Das Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag, Paris 1906* und *das Selbstbildnis mit Hut und Schleier, 1906/1907*. In: Bohlmann-Modersohn, 2007, Abbildung 20 und 21.

<sup>856</sup> In der bildenden Kunst bezeichnet der Begriff *Stilleben* eine bestimmte Gattung der Malerei, die typischerweise eine Anordnung von Objekten auf einem Tisch umfasst. Stilleben können in vier Hauptgruppen eingeteilt werden, darunter: Blumenstücke, Frühstück- oder Bankettstücke, Tierstücke und symbolische Stilleben. Unter: <https://www.daskreativeuniversum.de/stilleben-stillebenmalerei/>. Zugriffsdatum: 23.03.2021.

<sup>857</sup> Siehe dazu 3.8.

*kleinformatig begonnen mit einem Stilleben<sup>858</sup>, aber seit meinem dritten Bild waren die Formate größer geworden, ich spürte, dass ich Platz brauchte.<sup>859</sup>*



**Abbildung III: Stilleben mit Früchten, um 1905/ 1906<sup>860</sup>.**

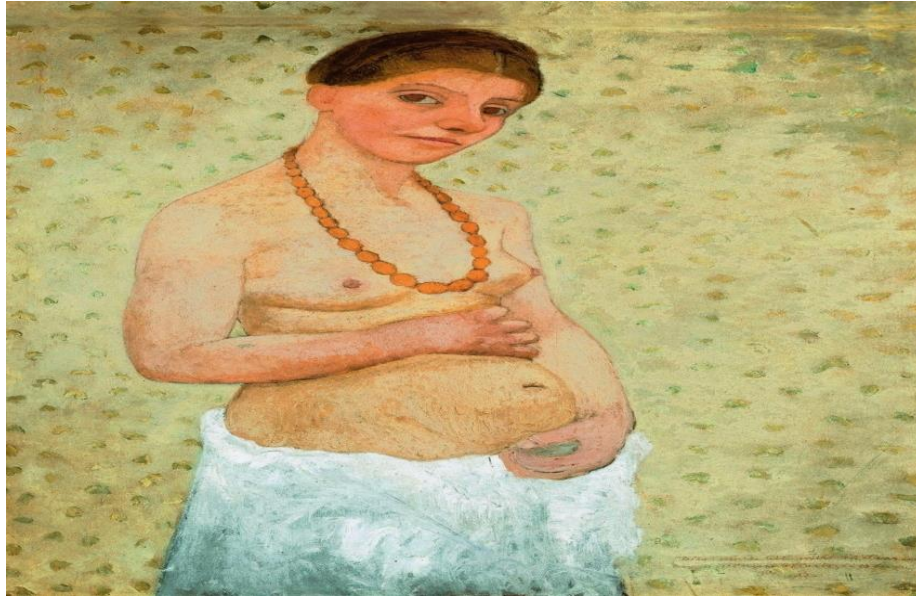
Im Hinblick auf Selbstbildnisse, werden diese im Roman dargestellt, wie die bei Paula Modersohn-Becker erscheinen, nämlich das Selbstbildnis als Introspektion, von dem Paula wiederum während der Schwangerschaft im Roman erzählt. Das untere Selbstportrait vermag auf allegorische Art und Weise auch die Duplizität der Geburt, sowohl des Kindes, als auch des Kunstwerkes schlechthin zu thematisieren.

---

<sup>858</sup>Mit dem Stilleben wird ein Entpersonifizierungsakt suggeriert.

<sup>859</sup> FPT, S. 178. In diesem Zusammenhang geht es zugleich um Modersohn-Beckers Interesse am Stilleben: „Neben den Kinderbildnissen malt sie jetzt Stilleben. »Das Stilleben mit Äpfeln « und »Stilleben mit venezianischem Spiegel«, zwei farbig zarte, eher leicht wirkende Bilder, lassen den französischen Einfluss deutlich erkennen.“ In: Bohlmann-Modersohn, 2007, S. 209. Abbildung 14.

<sup>860</sup> Bohlmann-Modersohn, 2007, Abbildung 14.



**Abbildung IV: Paula Modersohn-Beckers Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag, Paris, 1906<sup>861</sup>.**

Bei Paula Modersohn-Becker gewinnt die Fülle der Selbstbildnisse einen besonderen Aspekt aus dem Faktum, dass sie eine Frau war<sup>862</sup>. Diese lassen sich wiederum bei Paula Trousseaus künstlerischem Schöpfungsakt erkennen:

Eins der sechs **Bilder** hatte Jan am Eröffnungsabend gekauft, ein **Selbstporträt**. Auch er habe eigentlich den **Akt** haben wollen, den sich Riecker hatte reservieren lassen. Stephanie und ich lachten herzlich, als sie mir davon erzählte und dann hinzufügte, ich solle nur noch **Aktbilder** von mir malen, die würden sich am besten verkaufen.<sup>863</sup>

Wie es die vorige Textstelle aufweist, kommen Akte zum Ausdruck, die wir auch in Modersohn-Beckers Malerei wiederfinden. Die Aktfiguren erscheinen in ihrer urständigen Nacktheit<sup>864</sup>. Dementsprechend wird der nackte bzw. weibliche Körper in den Mittelpunkt gerückt bzw. perspektiviert, wie etwa Paulas voriges Selbstbildnis der Schwangerschaft (Abbildung IV); in einem Dialog zwischen Paula und ihrem Kunstprofessoren Tschäkel ist vom nackten Körper die Rede:

»Nackt?«, fragte ich entsetzt.

<sup>861</sup> Bohlmann-Modersohn, 2007, Abbildung 20.

<sup>862</sup> Vgl. Busch, 1981, S. 47.

<sup>863</sup> FPT, S. 447.

<sup>864</sup> Vgl. Busch, 1981, S. 52.

Er lachte und sagte: »Ganz wie Sie wollen, Paula. Ich möchte nur, dass die Klasse eine Schwangere zeichnet. Und ich möchte Sie zeichnen. Nackt oder nicht nackt, das ist nicht wichtig, die Schwangerschaft möchte ich sehen.«<sup>865</sup>

Die Darstellung der nackten Gestalten erfüllt die Funktion einer Kritik der männlichen Künstler, bei denen das Bild einer Frau tendenziell über eine nur beschreibende Darstellung anatomischer Eigenschaften hinausgeht. Diese Repräsentation ist also gegen die Objektation des weiblichen Körpers als „Gebärmachine“. Impliziert wird u.a. die Polarität der Geschlechter im Künstler-Modell-Verhältnis. Modersohn als Frau und Künstlerin hat ebenfalls in der Darstellung des nackten Menschen eine neue Dimension entdeckt. Sie hat z.B. in ihrem Selbstbildnis *Das Kreatürliche*<sup>866</sup> den Grund der menschlichen Existenz ans Licht gehoben.

Diese individuell-biographischen Repräsentationen gelten für beide Künstlerinnen als Betonung der Darstellung des unabhängigen, weiblichen Schöpfertums gegen die männliche Dominanz im künstlerischen Bereich. Dieselben fungieren ebenso als Zeugnisse einer vorausliegenden Emanzipation, in denen sich Selbstbiographisches, Zeittypisches und Künstlerisches unlösbar vermischen. Wie Modersohn selber betont, sind diese Bilder als Dokumente einer Emanzipation zu begreifen<sup>867</sup>. Ihre Werke sind mehr als nur Reflexionen oder Zeugnisse historischer Entwicklungen oder Tendenzen, sie sind vielmehr unmittelbarer Ausdruck eigener, künstlerischer Gesetzmäßigkeit<sup>868</sup>, die eine Kunstautonomie performativ und gegen den Strich anstrebt.

Bezüglich der Landschaftsbilder, ist Paula Trousseau, wie Modersohn, eine Landschaftsmalerin. In ihren Bildern werden Landschaften<sup>869</sup> dargestellt und keine menschliche Spur<sup>870</sup> lässt sich demnach erkennen im Vergleich zu Paula Modersohn-

---

<sup>865</sup> FPT, S. 106.

<sup>866</sup> Vgl. Busch, 1981, S. 54.

<sup>867</sup> Modersohn-Becker, zitiert nach: Busch, 1981, S. 48.

<sup>868</sup> Vgl. Busch, 1981, S. 48.

<sup>869</sup> Rekurrentes Motiv und poetisches Prinzip bei Hein.

<sup>870</sup> Das lässt sich auch bei Claudia in *Drachenblut* bemerken: „Mutter hatte mich einmal gefragt, warum ich nur Landschaften aufnehme, Bäume, Wege, Steine, zerfallene Häuser, lebloses Holz. Ihre Frage machte mich damals verlegen. Ich wusste es nicht, ich konnte ihr nicht antworten. Mir war zuvor nicht bewusst, dass ich nie Personen fotografierte.“ Hein, 2006, S. 81f.

Beckers Kunst. Die Letzte plädiert für eine anthropomorphe Naturrepräsentation<sup>871</sup>. Bei Modersohn-Becker erscheint somit eine Symbiose bzw. Harmonie zwischen Mensch und Natur, die jedoch antimimetisch ist:

Die Absicht der Malerin, den Einklang von Mensch und Natur zu verdeutlichen, sein harmonisches Eingebundensein in die Landschaft, wird auf zwei ihrer schönsten, sich sowohl inhaltlich als auch formal ähnelnden Gemälden deutlich.<sup>872</sup>

Wie es eben für Paula Trousseau der Fall ist, hatte Modersohn in ihren Lebzeiten nur zweimal einige Bilder ausstellen können und eigentlich vier Bilder verkauft<sup>873</sup>. Paula Trousseau erzählt gleichfalls von ihren Schwierigkeiten bei der Ausstellung und dem Verkauf ihrer Bilder. Dies evoziert die klassische permanente Krise des Künstlers, nämlich den Konflikt mit dem Kunstmarkt, der die ökonomisch-politischen Aspekte eines Künstler-Daseins pointiert. Hier geht es um die Dekonstruktion einer männlich-elitären Kunstinstitution: *„Auf der Heimfahrt dachte ich über meine Situation nach und geriet in Panik. Meine Bilder waren bisher noch nie international ausgestellt worden, [...]“*<sup>874</sup>

Wie bereits im ersten Kapitel<sup>875</sup> angedeutet, geht es hier um eine fiktionalisierte Biografie, die zugleich im Roman durch die Hauptprotagonistin Paula parallelisiert und reflektiert wird. Paula Trousseau will sich in der Kunstsphäre frei und selbstständig bewegen, unabhängig von familiären und gesellschaftlichen Zwängen, und Selbstverwirklichung erzielen. Die künstlerische Existenz beider Figuren wurde zudem von den Eltern nicht angenommen.

Paula Modersohn als Visionärin setzte sich wie – Paula Trousseau und Hein – gegen die Institution der patriarchalen Ehe, die in Heins Werk häufig problematisiert wird. An unterschiedlichen Briefen ihrer Korrespondenz lässt sich anmerken, dass die Kunst den Vorrang vor ehelicher Beziehung und Haushalt hat. Sie behauptet, dass sie keinen Mann an ihrer Seite hatte, jedenfalls im Künstlerischen<sup>876</sup>, was wiederum einen

---

<sup>871</sup> Vgl. Bohlmann-Modersohn, 2007, S. 228.

<sup>872</sup> Ebd., S. 228.

<sup>873</sup> Vgl. Busch, 1981, S. 64.

<sup>874</sup> FPT, S. 512.

<sup>875</sup> Siehe unter 1.2.1.1.

<sup>876</sup> Vgl. Bohlmann-Modersohn, 2007, S. 304.

Geschlechterkonflikt an den Tag legt und eine aktuelle Gender-Problematik im 21. Jahrhundert initiiert:

Sie empfand mehr und mehr den Druck dieser Häuslichkeit mit ihren Pflichten, in die man sie zwingen wollte.»[...] Die Ehe, die sie mit Otto Modersohn einging, ist teils gut, teils schlecht aufgefallen. Jedenfalls gehört sie zu den beachtenswerten Versuchen, die zwei Menschen angestellt haben, um miteinander zum Glück zu gelangen [...] Otto Modersohn, dieser seltene Gatte einer noch selteneren Frau hat anders gedacht [...]«<sup>877</sup>

Mittels einer Rekonstruktion eröffnet Hein neue Wege der Darstellung des Weiblichen und beabsichtigt eine Rehabilitierung dessen Rolle in der Kunst. Es handelt sich somit um die Re-Konstruktion einer lange und immer noch verschwiegenen weiblichen Kunstgeschichte. Es geht um die nicht-geschriebene Kunstgeschichte, deren weibliche Subjekte und Präsenz wieder akut gemacht werden sollen<sup>878</sup>. Paula Trousseau wird u.a. im Roman als Expressionistin<sup>879</sup> dargestellt. Dementsprechend verkörpern beide „Paulas“ das weibliche Genie und die Suche nach einer „anderen“ Kunstwahrheit:

Und doch ist Paula die Frau, die als erste in der Geschichte der Menschheit den Bann gebrochen hat, der über dem Leben der Frau gelegen hat. Paula ist ein Künstler von höchst zeugender Kraft. Ebenbürtig dem besten, den die Welt geboren hat. Sie hat der Welt eine neue Kunst gegeben (...) Paula ist die Malerin der Wahrheit. Vor ihr gab es niemals einen Maler, der die Wahrheit gemalt hat. [...] Nur einem sollte es gelingen, die Enthüllung des Geheimnisses zu ertragen. Und das war eine Frau – unsere Paula! – die in Einfachheit die Größe suchte.<sup>880</sup>

### **3.10 ‚Selbstmord‘ und ‚Hysterie‘: Widerstandsgesten gegen patriarchale Machtstrukturen**

Im Roman tauchen Motive des Selbstmordes und der Hysterie auf, die sich sowohl an Paula als auch an anderen weiblichen Figuren des Romans konstellationsartig erkennen lassen. Zur Symptomatik der Hysterie gehören Angstzustände, ernsthaft gemeinte Selbstbeschädigungen oder Selbstmordversuche, die im Roman intergenerationell dargestellt werden und die mancherorts nicht pathologisch

<sup>877</sup> Bohlmann-Modersohn, 2007, S. 304.

<sup>878</sup> Der geschichtliche Einfluss von Frauen wird spärlich dokumentiert. Silvia Bovenschen bezeichnet auch die weibliche Geschichte als „*Geschichte eines Verschweigens, einer Aussparung, einer Absenz.*“ Bovenschen, 1979, S. 10.

<sup>879</sup> Hier soll betont werden, dass der Expressionismus als männliche Strömung war. Expressionistinnen waren demnach selten. In: [https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-verdraengte-weibliche-avantgarde-nur-als-musen-ins.976.de.html?dram:article\\_id=450019](https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-verdraengte-weibliche-avantgarde-nur-als-musen-ins.976.de.html?dram:article_id=450019). Zugriffsdatum: 14.08.2021.

<sup>880</sup> Bohlmann-Modersohn, 2007, S. 310.

konnotiert sind. Das Motiv des Selbstmordes lässt sich anfangs an Paulas Mutter mit identifizieren:

Paula ging zu ihr und sprach sie an, fasste nach ihrem Arm und schüttelte ihn heftig. Sie rief und schrie, doch die Frau blieb reglos liegen und atmete schwer. Paula sah die Medikamentenpackungen auf dem Nachtsch, stürzte aus dem Zimmer und rannte die Treppe hoch.<sup>881</sup>

Da in Paulas Familienhaus Gewalt und Erniedrigung vorherrschend waren, wird das Motiv des Selbstmordes rekurrent. Selbstmord ist zwar negativ konnotiert, jedoch thematisiert Hein dadurch das tragische weibliche Schicksal. Der Selbstmord fungiert sozusagen als Widerstandsgestus gegen familiäre, väterliche sowie eheliche, patriarchale Autorität. Der Selbstmord ist gegen ein Tabu der Kultur und Politik der DDR:

Irgendwann wird **Cornelia**<sup>882</sup> sich umbringen, das steht für mich so fest wie das Amen in der Kirche. Um das Elternhaus zu verlassen und auf eigenen Füßen zu stehen, hätte sie auch einen **Hundertjährigen**<sup>883</sup> geheiratet. So war sie aus einer Falle in die nächste gestolpert. [...] Mit Cornelia über mein *corriger la fortune* zu sprechen, das wäre vermutlich eine Einladung zum gemeinsamen Selbstmord.<sup>884</sup>

Paulas Vater reagiert ironisch auf den Selbstmordversuch seiner Ehefrau, indem er auf sie als verrückte und hysterische Frau verweist<sup>885</sup>. In diesem Sinne vergibt die patriarchale Gesellschaft, die hier am Beispiel Paulas Vater erkennbar ist, das Bild der zerbrechlichen, passiven und schwachen Rolle der Frau. Somit werden jene Konflikte durch systematisch hysterisches Verhalten zum Ausdruck gebracht. Die „Pathologisierung“ der Frau als Habitus wird hiermit kritisiert. Eine Frau, die sich anders verhält, wird in den patriarchalen Kulturen mit dem Kitt des Pathologischen bezeichnet und verabschiedet. Im Folgenden wird das Augenmerk auf das Wort

---

<sup>881</sup> FPT, S. 112f.

<sup>882</sup> Der weibliche Vorname *Cornelia*, der hier Paulas Schwester bezeichnet, wird vom antiken römischen Familiennamen *Cornelier* abgeleitet. Der Vorname bedeutet „die aus dem Geschlecht der Cornelier stammende“. Es gibt noch den Bezug zum lateinischen Wort „cornu“ was so viel wie „Horn“ bedeutet, daher könnte der Vorname auch mit „Die Hornträgerin“ gedeutet werden. Der Vorname trägt hiermit die Symbolik des Vogels. In: <https://www.rtl.de/tools/vornamenlexikon/name/bedeutung/vorname-cornelia-330/>. Zugriffsdatum: 15.08.2021.

<sup>883</sup> Dies ist eine Allegorie des Patriarchen par excellence.

<sup>884</sup> FPT, S. 194.

<sup>885</sup> Vgl. Ebd., S. 116.

„bestrafen“ gelegt, indem hier der Selbstmordversuch<sup>886</sup> als Strafe und zugleich als Widerstandsgestus gegen die eheliche Dressur, Dominanz und Macht fungiert. Die Stadt hier symbolisiert zugleich den Ort der Dekadenz und des negativen Fortschritts:

»[...] Mit Tabletten bringt man sich nicht um. Ich habe mich erkundigt. Leute, die Tabletten schlucken, die wollen sich eigentlich gar nicht umbringen. Wer sich wirklich umbringen will, der nimmt ein Messer oder einen Strick. Aber diejenigen, die Tabletten schlucken, die wollen nur auf sich aufmerksam machen. Mutter will gar nicht sterben, sie will mich **bestrafen**. Es ist peinlich und unangenehm für mich. Damit macht sie mich in der ganzen **Stadt** lächerlich.«<sup>887</sup>

Dementsprechend ist dieser vermeintlichen weiblichen Krankheit ein Protest gegen gesellschaftlich-kulturelle Normen abzulesen. Hier ist von einer Autor-Verschiebung auf den Körper als „natürliches“ authentisches Medium der Wahrnehmung die Rede, und zwar jenseits der etablierten Moralvorstellung und eines gepriesenen, verdinglichenden Optimismus, der von der Moderne als Narrativ strukturell eingesetzt wird. In dieser Hinsicht ist die Hysterie als Form der paradoxalen Verweigerung zu verstehen.<sup>888</sup>

An Paula lassen sich zugleich Selbstmordzüge identifizieren. Ihr Ich erzählt über den eigenen Selbstmordversuch, mit dem auch das Motiv der Hysterie geschildert wird. Impliziert wird u.a. die Stigmatisierung des Weiblichen mit der Krankheit, da die Hysterie in patriarchalen Gesellschaften und Wissensdiskursen als weibliche Krankheit<sup>889</sup> bezeichnet wird. Es geht hiermit um den Ausschluss des Weiblichen aus dem männlich-phallogozentrischen Repräsentationssystem, das durch Negativität und Negation kritisiert wird. Der Diskurs der Hysterie entzündet sich an Paulas Körper,

---

<sup>886</sup> Es gibt hier eine Verwirrung / Ambiguität, die das tragische Schicksal weiblicher Subjekte inszeniert.

<sup>887</sup> FPT, S. 116.

<sup>888</sup> Vgl. Christina von Braun: Nicht ich – ich nicht. Logik – Lüge – Libido. Verlag Neue Kritik, Frankfurt am Main, 1985, S. 29.

<sup>889</sup> Foucault beschreibt in *Sexualität und Wahrheit* die Hysterisierung des weiblichen Körpers als dreifachen Prozess: „Der Körper der Frau wurde als ein gänzlich von Sexualität durchdrungener Körper analysiert – qualifiziert und disqualifiziert; aufgrund einer ihm innewohnenden Pathologie wurde dieser Körper in das Feld der medizinischen Praktiken integriert; und schließlich brachte man ihn in Verbindung mit dem Gesellschaftskörper (dessen Fruchtbarkeit er regelt und gewährleisten muß), mit dem Raum der Familie (den er als substantielles und funktionelles Element mittragen muß) und mit dem Leben der Kinder (das er hervorbringt und das er dank einer die ganze Erziehung währenden biologisch-moralischen Verantwortlichkeit schützen muß): die ‚Mutter‘ bildet mitsamt ihrem Negativbild der ‚nervösen Frau‘ die sichtbarste Form dieser Hysterisierung.“ In: Michel Foucault: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1986, S. 126.

wie es die folgende Textpassage versinnbildlicht. Hier geht es um das Schreiben über den Körper der Frau, wodurch die Leiden ihrer Tiefe an die Oberfläche kommen. Das Augenmerk richtet sich hier auf die „Psychiatisierung“ des Anderen bzw. der Frau im Sinne Foucaults<sup>890</sup>. Eine Ästhetik des Ekels bzw. des makabren Selbstekels kommt im Folgenden provokativ zustande. Es geht zugleich um die Anonymisierung bzw. Verdinglichung weiblichen Subjekts:

Die anderen Patientinnen in der **Psychiatrie**, es waren alles **Mädchen** und **junge Frauen**, hatten es nur **AN** genannt, Anorexia Nervosa. Ich hatte wochenlang kaum etwas zu mir nehmen können, und als ich nach drei Monaten geglaubt hatte, über den Berg zu sein, und deshalb die weiteren Termine mit dem **Psychiater** abgesagt hatte, trank ich eines Nachts eine ganze Flasche Wein und schnitt mir die Pulsadern auf. Ich erwachte am nächsten Mittag auf dem Sofa, überall war Blut, auch auf dem Teppich und in meinem Gesicht, beide Handgelenke schmerzten, und hatte Mühe zu begreifen, was mit mir geschehen war. Ich fühlte mich elend und erbärmlich, **ich ekelte mich vor mir selber**.<sup>891</sup>

Das Bild der Hysterikerin, das in FPT dargestellt ist, repräsentiert ein Phänomen, dessen Ursprung im Zwang liegt, sich zu verstellen und aufzuopfern. Paula scheint sich dessen bewusst, eigenes Widerstandsbewusstsein zu entwickeln, das einen antiklerikalen Akzent enthält:

Vielleicht sind die Tabletten für mich das, was für einen gläubigen Menschen **Gott** ist, bei dem man zeitweise Trost findet, zu dem man flüchten, bei dem es etwas gibt, das einen retten kann, oder von dessen Hilfe man zumindest überzeugt ist. [...] Und mir hilft die Existenz dieser Tabletten, sie sind mein Schirm und Stecken, wie es in der **Kirche** heißt.<sup>892</sup>

Dementsprechend geht es um Paulas Gestus gegen diese Machtstrategien, wie es Foucault in *Der Wille zum Wissen* ebenfalls formuliert „*Wo es Macht gibt, gibt es Widerstand*.“<sup>893</sup> Paulas Entwicklung hysterischer Symptome ist von den beiden Polen der Unterwerfung und des Protests gegen das ihr auferlegte Rollenmodell gekennzeichnet. Dieser Zustand gilt u.a. als sarkastischer Hilfeschrei und sogar als Spiel gegen gesellschaftliche Zwänge. Wie es die folgende Textstelle veranschaulicht,

---

<sup>890</sup> Vier strategische Komplexe des Sexualitätsdispositivs lassen sich bei Foucault erkennen: die Hysterisierung des weiblichen Körpers, die Pädagogisierung des kindlichen Sex, die Sozialisierung des Fortpflanzungsverhaltens und schließlich die Psychiatisierung der „perversen Lust“. Vgl. Foucault, 1986, S. 141f.

<sup>891</sup> FPT, S. 141.

<sup>892</sup> Ebd., S. 193.

<sup>893</sup> Foucault, 1986, S. 96.

handelt es sich um eine signifikante Theatralik der Hysterie<sup>894</sup>, indem die Hysterie hier als Schauspiel fungiert. In dieser Hinsicht geht es um die komisch-karnevaleske Affinität der Hysterie mit dem Schauspiel<sup>895</sup>:

Ich hatte mir fünf Schachteln Schlaftabletten zusammengekauft, manchmal **spielte** ich mit ihnen spätabends, [...]. Ich sagte mir, dass ich immer auch diese Möglichkeit habe, dass mir dieser Ausweg stets offenstehe, [...]. Sie bedeuteten für mich eine Möglichkeit, alles zu bestehen, zu überstehen.<sup>896</sup>

Im Gegensatz zu einem vom Leser bzw. der Leserin möglicherweise erwarteten idyllischen Erzählanfang, wird Paulas Selbstmord umso brutaler und brisanter geschildert. Hein invertiert das zu erwartende Geschichtsende mit dem Textanfang, sodass der Leseakt als performativer Rekonstruktionsakt verstanden wird. Eine Zirkularität und zugleich eine offene Perspektive werden vorhanden. Es handelt sich um das Unglück der Nachgeschichte Paulas, das größtenteils im Dunkeln bleibt. Ihre körperlichen Symptome im Zusammenhang mit der Hysterie kommen demnach zum Ausdruck, welche an die Kategorie der hysterischen Frauen erinnern. Da dem Wasser in der Literatur sowie in der Kunst<sup>897</sup> unterschiedliche Bedeutungen zukommt, fungiert das Wasser-Motiv in FPT als Sinnbild der Weiblichkeit<sup>898</sup>. Dies kann u.a. als Reinigungsritual gedeutet werden. Der Autor beabsichtigt somit auch eine kompromisslose Tabubrechung aber auch eine Projektion von Paula post mortem:

Zu diesem Zeitpunkt war sie bereits vier Wochen tot. Dieser Nebenarm sei ein fast stehendes Gewässer, kaum tiefer als einen Meter, es sei unzweifelhaft festgestellt worden, dass seine Mutter keinem Gewaltverbrechen zum Opfer gefallen sei, sondern Selbstmord verübt habe. Sie war in dem Wasser nicht ertrunken, vielmehr habe sie sich mit einem Mix unterschiedlichster Tabletten vergiftet. Die Tabletten habe sie, das hätten Untersuchungen ergeben, an dem Gewässer eingenommen. Als sie

---

<sup>894</sup> Siehe hierzu Schößler, 2008, S. 38.

<sup>895</sup> Es ist von einem Topos des Schauspiels die Rede. Vgl. Schößler, 2008, S. 38.

<sup>896</sup> FPT, S. 192f.

<sup>897</sup> Das Wasser-Motiv erscheint besonders in Bill Violas und Fabrizio Plessis Kunst. In: Chyong-Yi Yu: Das Motiv ‚Wasser‘ in der Kunst - unter Berücksichtigung der Werke Bill Violas und Fabrizio Plessis. Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie am Fachbereich III, Kunstgeschichte, der Universität Trier, 2008.

<sup>898</sup> Die Beziehung zwischen Wasser, Mond und Frau ist in vielen Kulturen als ein anthropokosmischer Fruchtbarkeitskreis aufgefasst. Vgl. Mircea Eliade: Die Religionen und das Heilige: Elemente der Religionsgeschichte. Übers. aus dem Französischen von M. Rassem und I. Köck. Frankfurt am Main, 1986, S. 222f. [Originalausgabe: Traité d'histoire des religions, Paris 1949].

von einem brüchigen Angelsteg ins Wasser fiel, war sie bereits tot. Es befand sich **kein Wasser**<sup>899</sup> in ihrer Lunge.<sup>900</sup>

Aufgrund dessen thematisiert Heins Roman den Selbstmord, der als Reaktion auf die Restriktionen und Repressionen patriarchaler Strukturen gilt, denen Paula ausgesetzt war. Paula kämpft hiermit gegen den vorherrschenden Logos an, gegen die Vernichtung des Ichs. Sie reagiert auf die Rolle, der ihr Vater, Mutter, Ehemann und Kunstprofessoren zugeschrieben haben.

Paula repräsentiert im Roman einerseits die zerbrechliche Frau und andererseits die zerstörerische, begehrende *Femme fatale*<sup>901</sup> als Remythisierung von Eros und Tod. Es geht mithin um ein „hysterisches“, selbstdestruktives, makabres Schauspiel mit dem eigenen Subjekt. Paula gilt hiermit als „Schauspielerin“, indem Hein sie absichtlich in die Rolle der Hysterikerin verortet hat, da die Frau bekanntlich aus der männlichen Identitätsordnung ausgeschlossen ist. Paula wird als Künstlerin aus dem Identitätsdiskurs exkludiert. Durch dieses Krankheitsbild der Hysterie versucht Hein demnach, den traditionellen medizinischen Diskurs zu dekonstruieren, indem die Erstere mit Weiblichkeitsstereotypen assoziiert wird, nämlich mit dem „Nicht-Identischen“ und Gleichsetzung der Weiblichkeit mit der Sexualität<sup>902</sup>. Es handelt sich um die plakative Inszenierung bzw. den dramatischen Realismus Heins.

Weiterhin kann behauptet werden, dass sich Hysterie im Roman als Ursprung traumatischer Urszenen erweist wie etwa durch Missbrauch<sup>903</sup>. Paulas Zustand resultiert aus den traumatischen und Gewaltszenen im Familienhaus während ihrer Kindheit<sup>904</sup>. Die folgende Textstelle, die durch einen retrospektivischen Blick und durch Luise Junghans' Stimme, eine Sozialarbeiterin<sup>905</sup>, erzählt wird, verweist auf das Traumatische, das Paula erlebt hat:

---

<sup>899</sup> Das Verschwinden des Wassers symbolisiert den Tod.

<sup>900</sup> FPT, S. 12.

<sup>901</sup> Vgl. Schößler, 2008, S. 37.

<sup>902</sup> Vgl. Ebd., S. 39.

<sup>903</sup> Vgl. Ebd., S. 39.

<sup>904</sup> Siehe unter 2.5.1.

<sup>905</sup> Paula besuchte den Psychiater, Doktor Reddach. Da er im Krankenhaus Dienst hatte, wurde Paula von Luise Junghans empfangen. Vgl. FPT, S. 365.

»Paula, was du gemacht hast, das war ein Hilfeschrei. Wir<sup>906</sup> wollen dir helfen, aber lass dir bitte auch helfen. « [...] Da wärst du mit Mädchen zusammen, die es zu Hause nicht mehr aushielten. Ich habe meine Erfahrungen. Wenn ein Mädchen in deinem Alter so was macht, dann stimmt meistens zu Hause etwas nicht.<sup>907</sup>

Paula artikuliert körperlich – durch ihre Rolle als Hysterikerin – das verbotene Begehren und verweist demnach auf den gesellschaftlichen „Un-Ort“ weiblicher Identität in einer männlich-dominierten Gesellschaft, was auf diese Weise die kulturellen Verbote deutlich macht<sup>908</sup>. Mittels jenes Bildes wird zum Vorschein gebracht, wie das Weibliche „domestiziert“ und unterdrückt wird. Paulas Krankheitsbild fungiert u.a. als Reaktion und Protest gegen die unzähligen Tabus, die die Frau regeln und ausschließen. Dies inszeniert ihre tragische Existenz. In diesem gestörten Kindheitsbild handelt es sich zusätzlich um eine Genealogie der Gewalt bei Hein. Auf diese Weise fungiert Paulas Hysterie als Ausdruck für eine unterdrückte Sprache, als Widerstand gegen zwanghafte Geschlechterrollen und gegen die unterdrückte weibliche Sexualität. Sie ist hiermit ein Ausweg dafür, die Frauenrolle neu zu definieren und etablierte Geschlechterrollen zu dekonstruieren.

Schließlich ist Paulas Körper als Gedächtnisort zu lesen, denn in ihrem Körper trägt sie die Spuren einer kulturell etablierten Ausgrenzung aus der Geschichte, aber auch aus der künstlerischen Sphäre. Ihre Symptome lassen sich als Erinnerungssymbole an ein Verdrängtes begreifen.

### **3.11 Heins Kritik an der Ehe-Institution**

In seiner Kritik an den patriarchalen Strukturen bezieht sich auch Hein in FPT sowie in seiner Novelle *Der fremde Freund* auf die moderne Ehe als Institution. Hein verabschiedet sich vom *Eheplot*, das die Frau gewöhnlich in die häusliche Sphäre abschob und zeigt auf diese Weise eine Art von brisanter Diskrepanz, und zwar zwischen dem vermeintlich Idyllischen des Ehe-Ideals und dem negativ-realistischen

---

<sup>906</sup> Auf die Anonymität der Psychiatrie als Maschinerie möglicherweise referierend.

<sup>907</sup> FPT, S. 366f.

<sup>908</sup> In diesem Sinne fungiert das Krankheitsbild der Hysterie als Kulturkritik, die zugleich in Heins Novelle *Der fremde Freund* metadiskursiv zustande kommt: „Ist das Sensibilität. Oder Hysterie. Eine Berührungangst, Idiosynkrasie. [...] Wozu Erklärungen, wozu das Vokabular der Psychiatrie bemühen. Ein Resultat des wissenschaftlichen Zeitalters: Leben als klinischer Befund, Äußerungen, Bewegungen, Gefühle lediglich ein Fehlverhalten vor den alles erfassenden Termini einer abstrakten Norm“. In: Hein, 2006, S. 40f.

Bild ihrer Intimsphäre. Daher kritisiert Hein die ökonomische Abhängigkeit der Ehefrau und die Doppelmoral in der Ehe. Paula setzt die Heirat mit „Gefängnis“ gleich:

Mit der Ehe würde ich wieder in ein Haus eingesperrt sein, und alles, was ich dann zu erwarten hätte, das wären der Ehealltag, die Kinder und schließlich das Altern und der Tod. Nein, ich fürchtete mich vor diesem beginnenden Finale, ich wollte nicht heiraten[...].<sup>909</sup>

Weiterhin kritisiert Hein die geordnete Fortpflanzung und ökonomische Sicherung von Frau und Kindern, die mit patriarchalischer Herrschaft verbunden sind. Auf diese Weise versucht er diese zu dekonstruieren, indem die Frau darin eine untergeordnete Rolle übernimmt. Es handelt sich somit um gesellschaftliche Zwänge. Aufgrund Paulas Zwangsschwangerschaft in der Ehe, die im Roman dargestellt wird, schließt die Institution der Ehe die Selbstbestimmung der Frau und deren Selbstverfügung über den eigenen Körper aus. Für Hans, ihren Ehemann, bedeutet diese Ehe die Möglichkeit, seine Nachkommenschaft zu sichern und seinen gesellschaftlichen Status als pater familias zu festigen. Im Folgenden schildert Hein die Maschinerie der Ehe im Zusammenhang mit einer manipulierenden, „medikalisierten“ Doktrin:

»Ich habe eine Packung deiner verdammten Pillen ausgetauscht«, sagte er und grinste mich an, »schließlich sind wir verheiratet, und die Leute heiraten nun einmal, um Kinder in die Welt zu setzen. Und ich will ein Kind, das weißt du. Ich habe einen **Tablettenstreifen durch ein Placebo ersetzt, da mir der Freund eines Freundes besorgt hat.** [...]«.<sup>910</sup>

Mittels des Paula-Ichs stellt Hein die Institution der Ehe in Frage. Paula fragt sich, weshalb sie Hans überhaupt geheiratet hat. Ihre Ehe und die ihrer Schwester Cornelia gelten als vermeintliche Flucht aus dem Familienhaus und Suche nach einem besseren Leben und entpuppt sich dann als Illusion, die zu Desillusion wird. Bei Paula kommt eine andere Dimension zustande, nämlich der ersehnte Vater als „Gespenst“. Bei ihr erscheinen immer ältere Männer wie Waldschmidt, die den eigenen Vater repräsentieren:

Wieso hatte ich ihn geheiratet? Weil ich von daheim fliehen wollte? Weil ich aus dem Heim der Schwesternschülerinnen herauswollte? Weil mich sein

---

<sup>909</sup> FPT, S. 50.

<sup>910</sup> Ebd., S. 66f.

Geld und sein luxuriöses Lebensstil gereizt hatten? Weil ich nichts Besseres gefunden hatte und nicht glaubte, etwas Besseres zu finden? Weil er dreizehn Jahre älter war und ich einen älteren Mann suchte, weil ich einen Vaterersatz brauchte?<sup>911</sup>

Im Roman ist von der Pointierung der Negativismen der Ehe die Rede. Wie bereits angegeben, setzen sich Paulas Eltern gegen die Entscheidung ihrer Tochter, Kunst zu studieren und die Heirat zu verschieben und verharren darauf, dass die Heirat das Wichtigste für eine Frau repräsentiere. Zusätzlich dazu lässt sich auch sagen, dass sie bei ihr ein schlechtes Gewissen erwecken wollen, und zwar durch die Miteinbeziehung des religiösen Glaubens. Weiterhin geht es um die Reproduktion patriarchalischer Strukturen: „*»Mädchen, um Himmels willen, **versündige dich nicht. Etwas Wichtigeres als die Ehe gibt es überhaupt nicht. Ehe und Kinder, Paula, nur das zählt.**«*<sup>912</sup>

Die Ehe ist im Roman mit Bestrafung und Erniedrigung assoziiert. An Paulas Ehemann (Hans) lassen sich patriarchalische Züge unmittelbar erkennen, weil er Paula unterdrücken und somit über ihre Freiheit entscheiden will. In diesem Sinne handelt es sich um die Verdinglichung der Frau: „*»Ich brauche eine Frau im Haus. [...] Nein, Paula, ich will, dass meine Frau da ist, wenn ich abends nach Hause komme. [...]«*<sup>913</sup>. Im Zusammenhang mit Bestrafung wird Paulas Tochter von ihrem Ehemann angenommen, indem sich Paula für die Kunst entschieden hat und den Weg der Selbstverwirklichung gehen wollte. In der folgenden Textpassage dekonstruiert Hein die Ideologeme einer destruktiven und dominanten Triumphmentalität, die das Patriarchat und die Moderne lange gepriesen haben. Hier werden sogar imperialistisch-koloniale Diskurse mit einbezogen, die mit dem Patriarchat eine strukturelle Verquickung aufweisen:

Er lief wie ein **römischer Imperator** durch mein Zimmer, jede Bewegung strahlte seinen **Triumph** aus. Er sagte nichts, aber sein Gesicht, seine Augen, jede seiner Gesten drückte tiefe Befriedigung aus. Er glaubte, er habe mich vernichtet, mich für immer unglücklich gemacht, und er genoss sichtlich den Erfolg.<sup>914</sup>

---

<sup>911</sup> FPT, S. 129.

<sup>912</sup> Ebd., S. 24.

<sup>913</sup> Ebd., S. 61.

<sup>914</sup> Ebd., S. 157.

Da es um Ehe geht, ist auch der Zusammenhang zu Sexualität unentbehrlich. In der traditionellen Ehe herrscht eine Geschlechterordnung vor, in der die herrschende männliche Sexualmoral, die die Frau bzw. die Ehefrau zum Objekt männlichen Begehrens degradiert und in Heins Roman entlarvt wird. In einem Gespräch zwischen Paula und ihrer Freundin Elke wird mittels des polyphonen Ichs ein Geschlechterdualismus dargestellt: Sexualität bzw. die intimste Beziehung zwischen Mann und Frau wird als Mittel dafür eingesetzt, dem Patriarchat zur Unterdrückung und Demütigung der Frau zu dienen. Paula sieht die Ehe als Institution, die in erster Linie dafür vorgedacht worden ist, um die sexuelle Befriedigung des Mannes zu sichern. Heins Roman thematisiert weiterhin das Problem der Ungleichheit der Sexualität in der Ehe, die daraus resultiert, dass die männliche Sexualität die Frau ausdrücken kann, ohne Rücksicht auf ihre Befindlichkeit oder deren Befriedigung:

»Ich hoffe, du hast eine bessere Ehe als ich«, sagte Elke, »ich wünsche es dir. Meiner hat seine Arbeit im Kopf, und ich bin sein Vergnügen. Das ist seine Auffassung von einer Ehe. Ist das bei dir und Hans anders?«<sup>915</sup>

Paula erzählt im Roman, dass sie sexuelle Kontakte mit Hans vermeidet, sodass sie in acht Wochen in Leipzig ein einziges Mal mit ihm geschlafen hat<sup>916</sup>. Wie bereits gedeutet, vermeidet Paula Beziehungen zu Männern, wodurch wir auch ihre Distanz erkennen. Analog dazu ist auch Claudias Distanz in *Der fremde Freund* erkennbar, indem sie nicht mehr heiraten wollte. Hein entwirft somit einen weiblichen Figurentypus, um dann die Instrumentalisierung der Ehe unter kritische Lupe zu nehmen. Im Folgenden erzählt Paula über Jan Hofmann, den sie nicht heiraten wolle. Interessanterweise verbindet sie das Heiraten mit ihrer *conditio* bzw. Künstlerdasein, für das Selbstständigkeit eine Voraussetzung dafür ist:

Er redete sogar von Heirat, was mir Angst machte. [...]Es störte mich nicht, dass meine Malerei ihm wenig bedeutete, meine Bilder so wenig wie die anderer Maler, es störte überhaupt nicht. Aber seitdem er von Heiraten gesprochen hatte, war ich entschlossen, die Geschichte mit ihm so rasch wie möglich zu beenden.<sup>917</sup>

---

<sup>915</sup> FPT, S. 93.

<sup>916</sup> Vgl. Ebd., S. 128.

<sup>917</sup> Ebd., S. 394f. In *Der fremde Freund* ist zugleich Heins Kritik erkennbar: „Ich wollte ihn nicht haben. Ich hatte nie die Absicht, ihn für mich haben zu wollen. Ich war seit langem fest entschlossen,

Hein schildert in FPT den Alltag einer Frau, die dem Willen ihres Mannes (in der Vorstellung des Ehemanns) zu gehorchen hat. Durch ein Gespräch zwischen Paula und Charlotte, Kronauers Ehefrau, versucht Hein zu zeigen, welche Erwartungen die Gesellschaft an die Geschlechter, an die Institution Ehe und an Sexualität stellt. In diesem Sinne geht es um die Dekonstruktion der ehelichen Norm. Hier wird die routinierte Ehe in ihren „Ritualen“ dargestellt. Eine anthropomorphe Parallele kommt hier zum Ausdruck, indem Charlotte auf die ihr zugegebene Rolle als Objekt verweist. Die „Kameradschaftsehe“ symbolisiert hier die Logik des unbedingten Kompromisses:

»Ach, weißt du, das ist eigentlich eine **Kameradschaftsehe**. Ich **kümmere mich ein wenig um seine Sachen und um den Haushalt**. Wir essen zusammen, und wir sitzen zusammen vor dem Fernsehapparat. Und wenn er eine Ausstellung hat, dann präsentiert mich wie eins seiner Bilder. **Ich bin Teil seines Oeuvres**. Und ansonsten lebt er sein Leben, und ich leb meins. Im Bett ist nicht mehr viel los. [...] «.<sup>918</sup>

Ähnlicherweise kritisiert Hein die Ehe-Institution in *Drachenblut*<sup>919</sup> und somit das tradierte Normverhältnis, das zwischen Mann und Frau besteht. An unterschiedlichen Stellen ist von der Langweile die Rede, indem Paula die Ehe nochmals als „Kameradschaftsehe“ bezeichnet. Die Determinismen der Geschlechterverhältnisse werden im Folgenden in den Vordergrund gesetzt:

Unsere Beziehung erschien mir bereits nach einem halben Jahr wie **eine langjährige Ehe**, ich wusste immer im Voraus, was er erwartete und von mir verlangen würde, und wenn er mich überraschen wollte, so waren der Anlass wie das Geschenk oder die Einladung so logisch und folgerichtig, dass ich Stunden vorher hätte ansagen können.<sup>920</sup>

Hein stilisiert und ästhetisiert die Ehe als kollektives Phänomen durch Einzelschicksale. Wie es die folgende Textstelle aufzeigt, kommt die starke Hierarchie der Geschlechter in der ehelichen Beziehung zustande. Darüberhinaus ist von einem

---

*nie wieder zu heiraten, nie wieder irgendeinem Menschen das kleinste Recht über mich einzuräumen.*“  
In: Hein, 2006, S. 54.

<sup>918</sup> FPT, S. 355f.

<sup>919</sup> In *Der fremde Freund* geht es um die materielle „Fetischisierung“ der Ehe, die komisch- karnevalesk präsentiert wird: „*Schon die Eheschließung war eine peinliche Farce. Eine unbekannte, schwitzende Frau im Kostüm, Ermahnungen, Verpflichtungen, Worte über das Wunder der Liebe wie Sätze aus Abpackfolien. Schließlich Vertrag, Unterschriften, Besitzurkunde, ein Transfer.*“ In: Hein, 2006, S. 80.

<sup>920</sup> FPT, S. 52.

innerehelichen Machtverhältnis die Rede, da die Frau erzwungenen Ehepflichten ausgesetzt wird. Die Geschlechterdifferenz wird zudem durch die Institution der Ehe gefestigt. In einem Gespräch mit Frau Lorenz<sup>921</sup> werden ihre Schwierigkeit und ihr Ehealltag dargestellt:

»Ich habe drei Kinder«, sagte sie, »da lässt man sich nicht mehr scheiden. Mein Studium habe ich abgebrochen, dann eine Ausbildung und schließlich ein Fernstudium. Alles nicht beendet. Ich bin die Unvollendete. Und meine Ehe ist schon längst keine mehr.«<sup>922</sup>

Aus kulturgeschichtlicher Sicht wird in FPT die Sexualitätsordnung der DDR über ein normatives Familienbild gefördert, das Frauen, aber auch homosexuelle Paare, von bestimmten Vergünstigungen ausschließt<sup>923</sup>. In dieser Hinsicht entwirft Hein in seinem Roman ein anderes Bild von der Ehe und hiermit kommt die heikle polemische Thematik der Polygamie zustande, die wir an Pariani und Sybille, Paulas Freunde, erkennen. Er greift ein kulturelles Tabu auf. Dadurch negiert Sybille die Abhängigkeit zu ihrem Mann und stellt auf diese Weise ein neues Bild der Ehe, indem sie betont, dass sie Pariani liebt, aber nicht sein Eigentum ist<sup>924</sup>. Die Queer-Beziehungen, die im Roman auftauchen und die Pluralisierung des Begehrens thematisieren, gelten u.a. als Heins Kritik an der staatlichen Kontrolle des Begehrens und dessen Regelung, da die Zwangsheterosexualität kritisiert wird. Die Queer-Beziehungen werden im folgenden Teil analysiert werden:

»Wir zwei sind doch eigentlich ganz gut damit klargenommen, Pariani, oder?«, meinte Sybille. »Ich weiß nicht, ob eine Ehe zu dritt stabiler wäre. Sicher wäre sie aufregender und gewiss dramatischer. Und du, Paula, was meinst du?«<sup>925</sup>

---

<sup>921</sup> Frau Lorenz war die Frau des Hausverwalters, sie machte das Frühstück und Abendbrot. Sie wird im Text als die Unvollendete dargestellt.

<sup>922</sup> FPT, S. 210.

<sup>923</sup> Vgl. Sina Meißgeier: Lesbische Identitäten und Sexualität in der DDR-Literatur, Berlin, 2016, S. 26.

<sup>924</sup> Vgl. FPT, S. 240.

<sup>925</sup> Ebd., S. 409.

### 3.11.1 Zur Bedeutung der Queer-Beziehungen

Wie vor kurzem erwähnt, sind Queer-Beziehungen im Roman vorhanden, da Paula neben anderen weiblichen Figuren, wie etwa Kathi und Sybille, als lesbische Figuren konzipiert wird. Schon am Romananfang betont Kathi, Paulas Freundin, dass in jedem Menschen etwas vom anderen Geschlecht impliziert wird: „»*Du hast es nie probiert, Paula. In jedem Menschen steckt etwas vom anderen Geschlecht. Für eine Frau ist es ganz natürlich, eine andere Frau zu lieben.*«<sup>926</sup> Hein enttabuisiert die Themen der Sexualität und Erotik und zeigt im Sinne der Gender, dass Sexualität ein „ambivalenter“ Konstruktionsprozess der Selbstentdeckung ist – u.a. in der ehemaligen DDR –. Hier geht es um die Frage der Norm und Anti-Norm: „»*Ich denke, jede normale Frau, die eigentlich Männer liebt und nur Männer liebt, kann auch von einer anderen Frau erotisch angezogen sein.* [...]«<sup>927</sup> Paula versteht anfangs nicht, wie sie eine Frau lieben könnte, jedoch entwickelt sie eine lesbische Identität, die sich diskursiv als Grenzüberschreitung der Normen begreifen lässt. Somit stoßen wir auf Butlers Verständnis des Geschlechtsbegriffes, das eigentlich betont, dass der Letztere im Laufe der Zeit nicht stabil und eine fortlaufende Entwicklung ist.<sup>928</sup>

Die Sexualisierung des Körpers ist als Strategie der Macht zu begreifen. Laut Foucault produziert die Macht als *Sexualitäts-Dispositiv* männliche und weibliche Geschlechter<sup>929</sup>. In dieser Hinsicht werden der Körper und das gesellschaftliche Leben reguliert, wie es Hein durch Paulas Stimme artikuliert. Die Sexualität ist demnach soziokulturell konstruiert. Die Geschlechterordnung ist das Produkt einer heterosexuellen Matrix, in welcher der *geschlechtliche* Körper reguliert wird. Hein versucht auf diese Weise, diese Ordnung zu dekonstruieren und setzt sich gegen die Vorurteile und Diskriminierung, die die weibliche Homosexualität betrifft. Sexualität und menschliche Beziehungen werden in ihrer komplexen Konstellation rehabilitiert. Er begreift die auch als politische Frage:

Die Menschen sind völlig verschieden, die einen wollen allein leben, andere zu zweit, die einen ziehen es vor, mit einer Frau zusammen zu sein, die

---

<sup>926</sup> FPT, S. 39.

<sup>927</sup> Ebd., S. 39.

<sup>928</sup> Vgl. Butler, 2015a, S. 301f.

<sup>929</sup> Vgl. Foucault, 1986, S. 145.

anderen wollen einen Partner vom gleichen Geschlecht. Und noch andere sind polygam. Was ist dagegen einzuwenden? Nichts. Nur der **Staat** hat eigene Interessen, und die hat er mit seinem **Machtmonopol** durchgesetzt, jedenfalls in unserer Kultur. Gegen das Individuum, gegen dessen natürliche Bedürfnisse.<sup>930</sup>

Mittels der Queer-Beziehungen, die im Roman zustande kommen, wird Sexualität provokativ repräsentiert. Paula stellt ihre Intimität mit Sybille dar und legt den Akzent auf Zärtlichkeit, die in ihrer lesbischen Sexualität im Vordergrund steht. Hier ist ein Gegenbild einer zu erwartenden „etikettierten“ Perversion festzustellen: *„Sie zog mich aus, sie zog mich so zärtlich aus, wie ich noch nie in meinem Leben entkleidet worden war.“*<sup>931</sup> Paula zeigt durch ihre Intimität mit Sybille etwas, das sie nicht mit einem Mann erlebt hat: *„Mit ihr erlebte ich etwas, was ich zuvor nicht gekannt hatte. Es war nicht die Liebe zu einer Frau, es war die Liebe selbst, die Zärtlichkeit, die Sinnbildlichkeit, die Lust.“*<sup>932</sup>

Thematisiert werden weiterhin in FPT die Pluralisierung des Begehrens und die Infragestellung der heterosexuellen Zwangsnorm. Heins Roman enttabuisiert und rehabilitiert neue Formen des Begehrens, die als selbstbewusste Praktiken begriffen werden. Paula begehrt keinen Mann, sondern Sybille und Kathi. Paulas Begehren bezieht sich nicht lediglich auf das heterosexuelle System. Diese Bisexualität ist nicht als Kombination von weiblichen und männlichen Anteilen zu verstehen, sondern wird vielmehr im Sinne von Annamarie Jagose *„zu einem Mittel, um das gesamte sex/gender-System zu entnaturalisieren“*<sup>933</sup>:

Er [Jan] war eigentlich ein idealer Partner für mich, aber ich liebte ihn nicht, ich beehrte ihn nicht, ich hatte keine Sehnsucht nach ihm, er ließ mich kalt. Mit Sybille ging es mir anders, nach ihr sehnte ich mich, nach ihr und auch nach Katharina.<sup>934</sup>

Heins Thematisierung des Lesbisch-Seins gilt außerdem als Widerstandsakt gegen die Staatszensur, indem es in der DDR nicht erlaubt war<sup>935</sup>, über lesbische

---

<sup>930</sup> FPT, S. 411.

<sup>931</sup> Ebd., S. 233.

<sup>932</sup> Ebd., S. 236.

<sup>933</sup> Annamarie Jagose: Queer Theory. Eine Einführung, Berlin, 2001, S. 92.

<sup>934</sup> FPT, S. 340.

<sup>935</sup> In der damaligen DDR war die Situation für Lesben sehr stark von Tabuisierung, Verschweigen und Isolation gekennzeichnet. Es ist kaum über Formen von Öffentlichkeit für Lesben die Rede. Siehe

Identitäten zu schreiben und veröffentlichen, indem lesbische Figuren als Randfiguren erscheinen, die aber in Heins Roman einen wesentlichen Stellenwert im Prozess der Identitätskonstruktion aufweisen. Es handelt sich um eine lesbische Daseinsform, die eine eigene Geschichte und kulturelle Identität aufweist. Da weibliche Homosexualität in der Sexualitätsordnung und -moral der DDR eine untergeordnete Rolle übernimmt und auf Unsichtbarkeit und Diskriminierung beruht, versucht Hein das kulturelle und erotische Bild der Lesbe zu rekonstruieren:

Sybilles Lippen strichen wie warme Sonnenstrahlen über meinen Körper, ihre Küsse waren wie ein leiser Hauch, der meine Haut kaum berührte. [...] Wir schrien beide auf vor Schmerz und Lust und Spaß. [...] Ich fühlte mich wunderbar, leicht und glücklich und frei. Ich spürte das Leben in mir, wie ich es nie empfunden hatte. Ich wollte sterben. Ich wollte leben.<sup>936</sup>

Bezüglich der Mann-Frau-Beziehung ist im Zusammenhang mit der Sexualität in Heins Texten kaum über Befriedigung bzw. Befindlichkeit der Frau die Rede. Es handelt sich um einen „angeblichen“ Orgasmus, dessen Abwesenheit lange zuvor kaum vorstellbar war, als wäre die Präsenz eines Mannes der Garant ihres Begehrens. In der lesbischen Sexualität, hingegen, handelt es sich in erster Linie um den Austausch von Liebe und Lust: *„Ich hatte noch nie so rasch einen Orgasmus bekommen, so rasch und heftig und so dringend.“*<sup>937</sup>

Der Kontakt von Paula zu Sybille und Kathi kann als bedeutsame Strategie zur Überwindung von Isolierung und Entfremdung gedeutet werden. Der Regress ins „Infantile“ wäre dann als Allegorie bzw. Introspektionsmoment der eigenen Sexualitätskonstruktion zu deuten. Die folgende Textpassage betont Paulas Erinnern, das bildlich geprägt wird. Es handelt sich zugleich um ein Künstlergedächtnis<sup>938</sup>, das aufgrund dessen re-konstruierbar ist:

[...]Außer dieser Angst und der Angst vor dieser Angst spürte ich ein undeutliches Gefühl von Sehnsucht nach einer anderen Freiheit. Es war ein **Kindergefühl**, wie ich mich urplötzlich **erinnerte**, meine **Sehnsucht** nach

---

hierunter: <http://lernen-aus-der-geschichte.de/Lernen-und-Lehren/content/11669>. Zugriffsdatum: 08.05.2021.

<sup>936</sup> FPT, S. 237.

<sup>937</sup> Ebd., S. 236.

<sup>938</sup> Hier lässt sich sagen, dass es sich im poetischen Diskurs Heins um ein Künstlergedächtnis handelt. Analog dazu ist Dr. Spodecks Aussage in *Horns Ende*: *„Tatsächlich erinnern wir uns anschaulich, bildlich“*. In: Hein, 2003, S. 227.

einem ganz anderen Leben, die mich die ganze Kindheit hindurch begleitet hatte, und es nahm mir den Atem, als mir deutlich wurde, dass dieses verworrene Verlangen **nun eine Farbe bekam, ein Gesicht, einen Körper**. Den Körper und die Wärme einer Frau. Den Geruch von Sybille.<sup>939</sup>

Die herkömmliche Frau-Mann-Beziehung wird a-priori in Frage gestellt und deren Zwangsläufigkeit somit kritisiert: Es geht um die Suche nach dem Drittmöglichen jenseits der binären Kategorisierungslogik. Kritisiert wird u.a. das exklusive sexuelle Interesse von Männern an Frauen. Weiterhin handelt es sich bei Kathis Strukturwandel der eigenen Intimsphäre um die Entstehung einer neuen Räumlichkeit, wie es die folgende Textpassage veranschaulicht; hier wird eine gewisse Alternative in den Vordergrund gesetzt: Der Mensch als plurale, allgemeine Gattung und das Menschengeschlecht, das über die Grenzen des üblichen Mann-Frau-Schematismus hinausgeht:

Ich meine **ein anderes Zusammenleben**. Ich würde gern mit einem **Menschen** zusammen sein, dem ich vertrauen kann, den ich achte und der mich respektiert. Und das habe ich bei einem Typen noch nie erlebt, wirklich noch nie. Für die ist man nur fürs Bett gut. Sie wollen, dass ich die Wohnung hübsch mache, etwas koche, für sie einkaufe und die Beine breit mache, wann man es ihnen einfällt. Sie begreifen gar nicht, wieso ich unzufrieden bin.<sup>940</sup>

Die traditionelle Rolle des Mannes wird anhand Paulas Äußerungen hiermit in Frage gestellt und dies lässt sich mancherorts im Text sogar als radikale „Abschaffung“ der Mann-Figur deuten, indem das „Queer“<sup>941</sup> hierbei eine ideologische Rolle übernimmt. Dementsprechend behauptet Paula, dass das Verhältnis zu einer Frau wichtiger ist als zu einem Mann. Schon die Art und Weise, wie sie ihr Kind *Michael* erzieht und sie auf die Darstellung des Kindes ohne Vater verharret, artikuliert einen kontroversen Gender-Konflikt. Während die Rolle des Vaters hier angeblich negiert wird, scheint Kathi diese Rolle zu übernehmen. Es wird auch vom Entwurf eines anderen „neuen“ Elternschaftsbilds erzählt:

---

<sup>939</sup> FPT, S. 242f.

<sup>940</sup> Ebd., S. 263.

<sup>941</sup> „Die Wiederkehr des „Queeren“ ist weniger als lokale Erscheinung zu verstehen, sondern vielmehr, auf dem Gebiet der Sexualität, als Folge eines (post)modernen Zusammenstoßes mit – und einer Ablehnung von – Ansichten der Aufklärung über die Rolle des Konzeptionellen, Rationalen, Systematischen, Strukturellen, Normativen, Progressiven, Befreienden, Revolutionären etc. in der gesellschaftlichen Veränderung“. In: Jagose, 2001, S. 100f.

Dann legten wir uns mit Michael ins Bett, dem Kleinen gefiel es, nicht nur bei seiner Mama zu liegen, sondern auch seine geliebte Kathi bei sich zu haben. Wenn er eingeschlafen war, brachten wir ihn gemeinsam in sein Bett, um uns dann zart und leise zu lieben. Ich war mit Kathi lieber zusammen als mit jedem Kerl.<sup>942</sup>

Weiterhin erkennen wir bei Paulas lesbischer Identitätsentwicklung u.a. einen *Coming Out-Gestus*<sup>943</sup>. Das bezeichnet Paulas Selbstdefinition und Akzeptanz als Lesbe und wirkt demnach gegen gesellschaftliche Ausgrenzung und Stigmatisierung. In diesem Sinne wird auf Paulas Befreiung, die heutzutage als Kulturrevolution fungiert, bezogen. Ihre Identitätskonstruktion ist hiermit durch ein System von Zwängen bestimmt. Paulas *queere* Identität gilt als Aufhebung einer festgelegten und naturalistischen deterministischen Identität: „*Es machte mir nichts aus, Männern zu erzählen, dass ich gern mit einer Frau zusammen war. Ich hätte es selbst meiner Mutter erzählt, sogar Vater[...]*“<sup>944</sup>

Paulas *queere* Identität fungiert gegen sozial-moralische Anpassung und sie zeigt die deutliche Bestrebung, von und über Differenzen und Leerstellen zu reden, die von der Homo-Hetero-Binarität unterdrückt werden.<sup>945</sup>

---

<sup>942</sup> FPT, S. 466.

<sup>943</sup> *Das Coming Out* bezeichnet den Entwicklungsprozess, durch den sich homosexuelle und bisexuelle Menschen ihrer sexuellen Präferenz bewusst werden und sich dazu entschließen, dieses Wissen in ihr persönliches wie soziales Leben zu integrieren. Meike Watzlawik: Jugendliche erleben sexuelle Orientierungen. Eine Internetbefragung zur sexuellen Identitätsentwicklung bei amerikanischen und deutschen Jugendlichen im Alter von 12 bis 16 Jahren. Dissertationsarbeit, technische Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig, 2003, S. 46.

<sup>944</sup> FPT, S. 467f.

<sup>945</sup> Vgl. Rosemary Hennessy: „Queer Theory, Left Politics“. In: *Rethinking Marxism* 7, 3, 1994, S. 85-111, hier S. 86f.

## **Fazit**

Heins Roman artikuliert einen Genderkonflikt, der sowohl durch Paulas Identitätskonstruktion als auch ihr Künstlerin-Dasein markiert wird. Wie es die Handlungskonstruktion des Romans metadiskursiv aufzeigt, ist von einer komplexen und vielschichtigen Genderkonstruktion zu sprechen.

Der Analyse von Paulas Geschlechterkonstruktion entsprechend, geht es um ihre simultanen Bilder als Ehefrau, Mutter aber vor allem als Künstlerin. Mittels dieser Subjekt-Bilder, entwirft Hein ein Frauenbild, das sich von den traditionellen Rollenmustern der Frau verabschiedet. Paula versucht, sich zu emanzipieren und als Künstlerin anerkannt zu werden.

Unterschiedliche patriarchale Figuren wie Paulas Vater, ihr Ehemann und Kunstprofessoren kommen zustande, und versuchen als Antagonisten, Paulas Emanzipation und Befreiung zu verhindern. Die Protagonistin hingegen setzt sich gegen diese Machtstrategien, die die Frau zu einem „Nichts“ erklären, ihr das Selbstverwirklichungsrecht zu entziehen versuchen.

Heins FPT wird als performativer Künstlerroman konzipiert, der die lesbischen Liebesbeziehungen Paulas problematisiert. Der Autor zeigt den Widerspruch des Subjekt-Objekt-Seins für eine Künstlerinfigur auf und führt zugleich poetische Strategien vor. Paula verhält sich gegen Zerrissen-Werden und Unterdrückung. Es handelt sich somit um die Rehabilitierung der weiblichen Figur(en) in der Kunstgeschichte, indem es auch um weibliches Genie geht, das Paula verkörpert, da ihre Bilder einen bedeutenden Stellenwert in der eigenen Selbstbestimmung und -verwirklichung aufweisen. Diese versinnbildlichen weiterhin einen anti-patriarchalen Gestus und gelten als Rebellionsakt, indem Hein sich dadurch von der männlich geprägten Kunst auflösen will und auf diese Weise die traditionelle Kunstinstitution in Frage stellt und kritisiert. In diesem Sinne geht es um eine Künstler- bzw. Subjektwerdung. Heins Künstlerroman fungiert zudem als historisches Zeugnis: Es ist von einer Rehabilitierung ungehörter Stimmen, die wieder akut gemacht werden, erzählt.

Dargestellt wird der Zusammenhang zwischen Kunst und Gender, indem wir dabei eine Geschlechterdifferenz erkennen, da Paula aus dem Bereich der Kunst ausgeschlossen war. Ihre Kunstprofessoren behaupten, dass dieser Bereich männlich exklusiv sei. Es geht somit um Heins Dekonstruktion der abendländischen Geschlechterordnung, die auf komplexen Ausgrenzungsmechanismen beruht.

Mittels Paulas Darstellung als Künstlerin reicht es vom künstlerischen Topos über die Thematik bis hin zur Inszenierung der eigenen Person. Durch eine strategische „Verwirrung“ des Geschlechts erscheint das *Ich* hier polyphon, sodass die Leerstellen bzw. Enonciationsmomente des Autorseins, ihre Enttabuisierung einer moralisch-staatlichen Zensur zum Ausdruck gebracht werden. Es handelt sich hiermit um das Autorsein und zugleich um Heins Status als Künstler.

Außerdem werden im vorliegenden Kapitel Paulas Bilder mit Modersohn-Beckers Bildern intermedial und vergleichsmäßig angelegt. Hier stoßen wir auf bedeutsame Parallelen, da beide Künstlerinnen nach Selbstverwirklichung suchen und einen weiblichen, multiperspektivischen und intermedialen Performativitätsakt vollziehen. Die Beiden behandeln gleiche Themenbilder wie etwa Selbstbildnisse, Landschaftsbilder und Stilleben, die die romantischen Züge einer Rückkehr ins Natürliche in den Mittelpunkt von Heins bildschriftlicher Poetik rücken. Es geht um die Hybridität der Geschlechter, der Personenkategorie und des eigenen, selbstreflexiven poetischen Schreibens.

Weiterhin fungieren malerische Räume in *Frau Paula Trousseau* als doppelte Momente der Enunziation und Autorreflexion. Es geht um die Thematisierung des Schreibens und Malens, die hybrid fungieren und somit die Heinsche Autorpoetik und Bildlichkeit intermedial darstellen. Dementsprechend handelt es sich um die Verschichtung des Romantextes. Die Pikturalität, die in diesem Roman dominant vorkommt, artikuliert einen Unendlichkeitscharakter, der jenem intersubjektiven Künstlerdasein innewohnt.

Paulas Bilder gelten als Überschreitung einer Logos-Sprache, die das künstlerische Äußern durch deren Verlust konditioniert. Heins versucht auf diese

Weise, dem Weiblich-Bildlichen seine ursprüngliche Sprache zu restituieren, es (aus-)sprechen zu lassen. Außerdem versucht er dadurch, die phallogo-zentrische Kultur abendländischer Provenienz zugleich zu dekonstruieren. Er will Frauen sowohl schriftlich als auch mündlich zu Wort kommen lassen, da der Phallogozentrismus im Grunde Frauen als untergeordnete und „chaotische“ Wesen stigmatisiert. Er zeigt auch, dass das Patriarchat blind ist und keine Geschlechterdifferenz kennt, indem es als Ideologie beide Geschlechter zwecks der Kontrolle und der eigenen Machtdispositive instrumentalisiert und manipuliert.

Anhand von Gewaltszenen, die im Roman auftauchen und die mit Paulas Angstbildern verbunden sind, geht es um die Traumata einer Frau seit ihrer Kindheit, die sowohl psychische als auch physische Gewalt seitens ihres Vaters, Ehemanns, der russischen Soldaten, aber auch seitens ihrer Kunstprofessoren erlebt hat. Es ist von Erniedrigung, Unterdrückung, Zwangsmutterschaft sowie Verlust der Jungfräulichkeit die Rede, die eine Genealogie der Gewalt (im Sinne von Foucault) und deren Enttabuisierungsgestus implizieren.

Die Institution der traditionell-patriarchalischen Ehe wird auch von Hein kritisiert: demnach wird das Verhältnis zwischen Mann und Frau neu bestimmt, und das geht nicht unbedingt auf alte und gezwungene Rollenverteilungen. In dieser Hinsicht entwirft Hein ein neues Bild des Zusammenlebens und rekonstruiert die menschlichen Beziehungen – ihre Sozialität – in ihrer Vielfalt und Komplexität.

Die Erfahrung der „Krankheit“ – wie auch des Wahnsinns – gilt als Heins subversive Ästhetik der Provokation und ermöglicht die Re-Konstruktion eines kulturgeschichtlich-anthropologischen Bildes von Wirklichkeiten des Frauenlebens.

#### 4 Schlussfolgerungen und Ausblick

Von den vorigen Forschungsaspekten ausgehend erweist sich Heins Roman *Frau Paula Trousseau* als feministischer Künstlerroman, in dem das Schicksal einer Frau als Künstlerin im Zeichen einer konflikthafter Genderkonstruktion intermedial und intersubjektiv dargestellt wird. Ihre Geschichte gilt als die Geschichte einer Verweigerung männlicher „Domestizierung“. Es geht um die Konstruktion sowie Verdichtung einer künstlerischen Identität. Das daraus hervorgehende Weiblichkeitsbild stellt eine komplexe Hybridität des literarischen Diskurses dar, der verschiedene Codes simultan artikuliert.

Paula schafft sich Räume der Performativität, um ihre eigene Geschichte zu erzählen, indem Hein somit die patriarchale Ideologie, die das Weibliche verdrängt und verleugnet, dekonstruiert. Es geht um eine inszenierte Kritik an etablierten Machtverhältnissen zwischen den Geschlechtern. Heins Roman thematisiert demnach die Geschlechter- bzw. Geschlechtsproblematik, nämlich auf Grund eines mehrstimmigen Ichs. Dadurch plädiert er für die Darstellung und Anerkennung des Künstlersubjekts als Prozess im Werden. Diese Subjektwerdung fungiert als Reaktion auf die pervertierende weitgehend rationalisierte Vernunft und bildet eine Gegenbewegung zur Destruktivität patriarchalischer Gewalt- und Machtdispositive.

Weiterhin wird nachgewiesen, dass FPT nicht nur eine Genderproblematik behandelt, sondern auch das Künstler-Dasein. In diesem Zusammenhang handelt es sich um eine Interdependenz zwischen den Beiden. Aufgrund dessen macht Hein mittels Paulas Verortung als Künstlerin auf die Rolle der Frau d.h. ihre Rehabilitierung in der künstlerischen, akademisch-institutionellen Sphäre, deutlich. Es handelt sich dabei sowohl um die Konstruktion als auch um die Dekonstruktion von Geschlechterdifferenzen und ihrer Regulierungsmechanismen. Die starknormierte Kategorisierung und Dichotomisierung der Geschlechter werden somit aufgehoben. Daher wird der Zusammenhang zwischen Frau-Sein und Künstlerin-Dasein, der lange problematisch angesehen wurde, expliziert. Es geht um die Selbstbestimmung und Affirmation des eigenen Daseins in und durch die Kunst.

Anders gesagt, es ist von der Befreiung des weiblichen Subjekts aus dem Korsett einer patriarchalen Objektation die Rede. Zugleich wird der eigene Subjekt-Status Heins als Autor durch ein subtiles, subversives Stimmenspiel provokativ affirmiert. Es geht im Text um die parallele, performative Artikulation von Produktion und Produktivitätsmomenten. In dieser Hinsicht handelt es sich um die Befreiung des Subjekts, das Machtautorität verweigert. Im Anschluss daran fungiert Heins Diskurs als Enttabuisierungsgestus gegen staatliche Zensur und Machtstrukturen. Mittels einer Subjekt-Objekt-Ambivalenz werden tradierte gesellschaftliche Konditionen und Konventionen, unter denen sich Paula als weibliche Künstlerin verwirklicht, kritisch hinterfragt. Dementsprechend kommt Heins Herausbildung einer neuen Öffentlichkeit zustande. Ein weiterer Strukturwandel abendländischer Sozialstrukturen in Anlehnung an J. Habermas wird hiermit erkennbar.

Ein Spiel von Provokation und Gegenprovokation wird im Roman inszeniert. Hein äußert sich mittels Paulas Stimme tabubrechend. Er setzt sich gegen aufgezwungene Sexualität und ungewollte Mutterschaft. Paulas Diktion gilt hiermit als weiblicher Gegendiskurs. Es geht somit um eine Autor-Figur-Ambivalenz aus geschlechtlicher Perspektive, indem das Ich als Erzählinstanz hier ambivalent, intersubjektiv und polyphon fungiert. Es ist auch von einem interpersonellen *gendering* die Rede.

Mittels Paulas Darstellung als Künstlerin wird zugleich Heins Status als Autor sowie Künstler mit reflektiert, der im Zeichen der eigenen *conditio humana* in den Mittelpunkt seiner Reflexionen gerückt wird. Dies impliziert eine doppelte Subjektwerdung. Aufgrund dessen handelt es sich um ein wechselseitiges *doing gender*. Paulas Identität ist an sich performativ, weil sie eine Duplizität, die sich auf das Autor-Sein verschiebt, hervorbringt.

Diesbezüglich ist eine wesentliche Ebene zu nennen, und zwar die der Bildschriftlichkeit. Hervorzuheben ist ebenso eine transmediale Dimension bzw. ein Wort-Bild-Verhältnis durch eine Geschlechterambivalenz. Momente des Schreibens und Malens implizieren eine Ursprünglichkeitssuche, die durch das Motiv der weißen ‚Winterlandschaft‘ hervorgerufen wird, und zwar als Widerstand gegen den

angeblichen „Tod“ (Erstarrung) des Künstlers, bzw. des Autors. Diese Bildebene überschreitet die Grenzen der Logos-Sprache, sie blickt auf die Innerlichkeit der Hauptfigur und impliziert ein Begehren. In dieser Hinsicht handelt es sich um eine inter- bzw. transmediale Textverschichtung und Grenzüberschreitung ihrer Form. Durch das Wechselspiel von Wort und Bild wird die Poetizität des FPT-Textes semiologisch reflektiert. Das Bild gilt somit konsequenterweise als Pendant zum Logos-Wort. Im Mittelpunkt dessen steht das „Leitmotiv“ der weißen Landschaft, das das Unsagbare der Kunst problematisiert. Zudem ist auch die Winterlandschaft an Geschlechterverhältnissen beteiligt: Mittels Paulas Kunstwerk wird die wechselseitige Verbindung beider Konstruktionen von Geschlecht und Natur neu reflektiert. Diese performativ- und fungierende imprägnierte Winterlandschaft suggeriert die mögliche Erstarrung des Subjekts. Dennoch erweist sie sich für Paula als Ausgang aus der Vergesslichkeit. Jenes Gebilde in seiner Tiefenstruktur ist dynamisch, da das Genre des Stillebens (auch bei Paula Modersohn) eher eine Kontinuität der eigenen Existenz als eine Statik hervorruft. Das Bildliche wirkt mittels seines allegorischen Metaphorizitätscharakters gegen den vermeintlichen Tod des Autors.

Durch die Dominanz des Bildlichen im Roman und Paulas Performativität in der Anti-Norm übt Hein auf diese Weise eine Kritik an der patriarchalen Logos-Sprache, aber auch an der streng normierten Kunstinstitution. Das Spiel von aktiven und passiven Anteilen im Bild, das Paulas Selbstbildnis parallel schildert, zeigt die fixierende Zuschreibung durch den männlichen Blick und gilt als Mittel für die Reflexion und das Hinterfragen der weiblichen Präsenz.

Die Korrelation zwischen der Genderproblematik und des Künstler-Daseins konstituiert den poetischen Diskurs Heins, macht auf hybride, dritte Räume, die von der patriarchalen Logos-Sprache regiert werden, aufmerksam. In diesem Sinne ist von der Metaphorizität des Textes die Rede. Relationale sowie dualistische Zusammenhänge zwischen Mann und Frau, aber auch zwischen Wort und Bild, werden anhand Paulas weißer Leinwand als „Da-Zwischen“ ästhetisiert und poetisiert. Die weiße Leinwand fungiert hiermit als Projektionsfläche für die Werdung einer Arbeit am Entstehen. Eine Phänomenologie des künstlerischen Werkes ist somit

erkennbar. Diese gilt einerseits als Überschreitung der institutionellen Grenzen und andererseits als genealogische Affirmation des ursprünglichen Subjekts in seiner Authentizitätssuche.

Mit der weißen Leinwand kommt eine metatextuelle Reflexivität des Textes zustande, indem der Akt des Schreibens dadurch zur Sprache gebracht wird. Auf diese Weise stehen Schreiben und Malen in paradigmatischer Wechselbeziehung zueinander und ist u.a. eine Anspielung auf das „abwesende Werk“ erkennbar.

Der postmoderne Aspekt der Selbstreflexivität taucht im Roman als immanentes Phänomen auf, wo Hein das eigene Autorsein in seinen Enonciationsmomenten durch eine „maskierende“ Genderproblematik mit problematisiert. In dieser Hinsicht geht es um die Suspension des Fiktionalen zugunsten des Faktualen zwecks der Autor-Reflexion sowie um das Künstler- bzw. Autor-Dasein Heins impliziert als eine an die Leser\*innen appellierende Reflexion zweiten Grades.

Außerdem kann geschlussfolgert werden, dass Heins Text weibliche Räume darstellt, die gegen ihre vermeintliche Abwesenheit in der Geschichte wirken. Durch ein im Werk C. Heins rekurrentes Landschaftsmotiv wird eine komplexe, vielschichtige Raumproblematik literarischer Texte suggeriert, die gleichzeitig einen signifikanten Geschlechterdualismus an den Tag legt. Es geht um Paulas bildliche Räumlichkeit, die als Voraussetzung der eigenen Selbstverwirklichung bzw. -bestimmung fungiert. Jene Räumlichkeit gilt u.a. als Verweigerung der vorgeschriebenen Normen eines bloßen binären Oppositionssystems.

Biografische Momente kommen im Zusammenhang mit der Expressionistin Paula Modersohn-Becker zum Ausdruck. Paula Trousseau steht als konkretes Muster für weibliche Kunst, denn, wie das Leben der Expressionistin verweist, werden Frauen wegen ihres Geschlechts diskriminiert. Der Autor zeigt dadurch, dass weibliches Genie existierend, kunstschaaffend und kunstgeschichtlich zu rehabilitieren ist.

Auf tabubrechende Queer-Beziehungen ist im Roman hingewiesen worden, nämlich auf die intimen Beziehungen von Paula mit Kathi und Sibylle, die als Verweigerung von Geschlechternormen gelten. Diese Verhältnisse stellen die tradierte

Frau-Mann-Beziehung in Frage. Durch diese Darstellung stehen Sexualität und Frauenkörper im Mittelpunkt. Es handelt sich um eine subversive Intention, die sich gegen einen vereinnahmenden Blick auf den Frauenkörper bzw. patriarchal-repressive Repräsentationsstrategien von Weiblichkeit richtet. Die Frau fungiert daher nicht (mehr) als Befriedigungsobjekt. Hiermit markieren diese Queer-Beziehungen eine Tabubrechung und einen Strukturwandel in der geschlechtlichen Identitätskonstruktion. Diese Thematisierung kann als Schreiben gegen die jahrhundertlang tradierten Konzepte der weiblichen Scham und der implizierten Tabuisierung weiblicher Sexualität und Lust gelesen werden.

Hein eröffnet anhand Paulas weiblichen Begehrens neue Räume und Auffassungen von Identität, Geschlecht und Sexualität, die gegen binäre Klassifizierung, Herrschaft und Macht fungieren. Mittels der Darstellung von Queer-Beziehungen wird die Betonung der Performativität des Symbolischen und des kulturell dominanten Kultus des Männlich-Phallischen zum Ausdruck gebracht. Paula als Subjekt wirkt gegen Repressionen, Verbote und Zensurapparatur, die eigene Sexualitäts- und Künstlerkonstitution unterdrücken und regulieren.

FPT kann als kulturanthropologischer Text gelesen werden. Es ist von der Schaffung einer *neuen* Kultur bzw. Andersheitsproblematik die Rede. Patriarchalische Auffassungen von Natur und Kultur werden darin dekonstruiert. Dementsprechend wird die Dominanz des Logozentrismus kritisiert; im Sinne Derridas geht es um deren Dekonstruktion.

Dieser Text kann schließlich als Antwort auf die von Linda Nochlin gestellte Frage „Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?“ gelesen werden, indem dadurch aufgezeigt wird, dass die Anwesenheit von Künstlerinnen untermauert wird und einer permanenten historiografischen Rehabilitierung bedürftig ist, als Geschichte gegen den Strich.

## 5 Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- HEIN, Christoph (2007): *Frau Paula Trousseau*, Frankfurt am Main

### Weitere Primärliteratur

- HEIN, Christoph (1984): *Das Wildpferd unterm Kachelofen*, 1. Aufl., Beltz
- Ders. (2006): *Der fremde Freund*, Drachenblut, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- Ders. (2002): *Der Tangospieler*. Erzählung, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main
- Ders. (1996): *Die Mauern von Jerichow*, Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin
- Ders. (2003): *Horns Ende*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main
- Ders. (2003): *Mama ist gegangen*, J. Beltz Verlag, Weinheim
- JELINEK, Elfriede (2006): *Die Klavierspielerin*, 38. Auflage, Rowohlt Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg
- WOLF, Christa (1983): *Kassandra*. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung, Berlin
- Dies. (1976): *Kindheitsmuster*, Aufbau-Verlag, Berlin
- Dies. (2007): *Nachdenken über Christa T.*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

### Essays:

- HEIN, Christoph (2004): *Als Kind habe ich Stalin gesehen*. Essais und Reden, Frankfurt am Main
- Ders. (1991): „Ich bin der Leser für den ich schreibe“. Ein Gespräch mit Frauke Meyer-Gosau. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Literatur in der DDR*. Rückblicke. TEXT+KRITIK (Sonderband), München
- Ders. (1994): *Öffentlich arbeiten*. Essais und Gespräche, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

## Nachschlagewerke

- BURDORF, Dieter, FASBENDER, Christoph und MOENNIGHOF, Burkhard (Hg.) (2007): *Metzler Lexikon Literatur*. Begriffe und Definitionen, 3. Auflage, Stuttgart/Weimar
- KROLL, Renate (2002): *Metzler Lexikon. Gender Studies, Geschlechterforschung*, Stuttgart
- SCHWEIKLE, Günther und Irmgard (Hg.) (1984): *Metzler Literatur Lexikon*. Stichwörter zur Weltliteratur. J.B. Metzler, Stuttgart

## Sekundärliteratur

- ADAM, Marie-Hélène und SCHNEIDER-ÖZBEK, Katrin (Hg.) (2016): *Technik und Gender*. Technikzukünfte als geschlechtlich codierte Ordnungen in Literatur und Film, Karlsruhe, 2016
- ADLER, Marina und LENZ, Karl (2010): *Geschlechterverhältnisse*. Einführung in die sozialwissenschaftliche Geschlechterforschung, Band 1. Weinheim/München
- ALLRATH, Gaby und GYMNICH, Marion: „Feministische Narratologie“. In: Vera und Ansgar NÜNNING (Hg.) (2002): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, wissenschaftlicher Verlag, Trier
- ALTHUSSER, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, I. Halbband, in: WOLF, Frieder Otto (Hg.) (2010), VSA, Hamburg, 2010, S. 37-102
- ARENDT, Hannah (1970): „Macht und Gewalt“. In: DACKWEILER, Regina-Maria und SCHÄFER, Reinhild (Hg.) (2002): *Gewalt-Verhältnisse: Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt*, Frankfurt am Main
- ASCHENBERG, Heidi (1999): *Kontexte in Texten: Umfeldtheorie und literarischer Situationsaufbau*, Tübingen
- ASSMANN, Aleida (1999): *Erinnerungsräume*. Formen und Wandlungen des kulturelles Gedächtnisses, München
- Dies. (2015): *Im Dickicht der Zeichen*, Suhrkamp Verlag, Berlin

- ASSMANN, Aleida und ASSMANN, Jan (2013): *Schweigen*. Archäologie der literarischen Kommunikation XI, München
- ASSMANN, Jan (1988): „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“. In: Ders. (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main
- Ders. : „Schriftbildlichkeit. Etymographie und Ikonographie“. In: KRÄMER, Sybille, CANCIK-KIRSCHBAUM, Eva und TOTZKE, Rainer (Hg.) (2012): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin
- BABKA, Anna und POSSELT, Gerald (2016): *Gender und Dekonstruktion*, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Wien
- BACHMANN, Ingeborg: „Undine geht“. In: STROHSCHNEIDER-KOHR, Ingrid (2003): *Stimme und Sprache*. Ingeborg Bachmanns Version des Undine-Themas, P. Kirchheim Verlag, München
- BACHTIN, Michail (1986): *Chronotopos*, Aufbau Verlagsgruppe GmbH & Co. KG, Berlin
- Ders. (1979): *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a. M.
- BAL, Mieke (1985): *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press, Toronto
- BARTHES, Roland (1973): *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil
- BATTEUX, Charles (1969): *Les beaux arts réduits à un même principe*. Slatkine Reprints, Genf [1746]
- BAURIEDL, Sybille, SCHIER, Michaela und STRÜVER, Anke (Hg.) (2010): „Räume sind nicht geschlechtsneutral: Perspektiven der geographischen Geschlechterforschung“. In: Dies. (Hg.) (2010): *Geschlechterverhältnisse, Raumstrukturen, Ortsbeziehungen*. Erkundungen von Vielfalt und Differenz im spatial turn, Westf. Dampfboot, Münster
- BEAUVOIR, Simone de (1968): *Das andere Geschlecht*. Sitte und Sexus der Frau, Hamburg
- Dies. (1949): *Le deuxième sexe*, Tome 2. Gallimard, Paris

- BERGER, Renate (1986): *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert*. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, 2. Aufl., Köln
- BEUYS, Barbara (2007): *Paula Modersohn-Becker*. Oder: Wenn das Leben die Kunst ist, Carl Hanser Verlag, München
- BHABHA, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*, Stauffenburg-Verlag, Tübingen
- BODE, Christoph (2011): *Der Roman*. Eine Einführung, 2., erweiterte Auflage, Tübingen und Basel
- Ders. (2011): „Aristoteles. Poetik“. In: Ders.: *Der Roman*. Eine Einführung, 2., erweiterte Auflage, Tübingen und Basel
- BOHLMANN-MODERSOHN, Marina (2007): *Paula Modersohn-Becker*. Eine Biographie mit Briefen, 8. Auflage, München
- BOHN, Volker (Hg.) (1990): *Bildlichkeit*. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt am Main
- BOUCHEHRI, Regina (2008): *Filmtitel im interkulturellen Transfer*, Berlin
- BOURDIEU, Pierre (2017): *Die männliche Herrschaft*, 4. Auflage, Frankfurt am Main
- BOVENSCHEN, Silvia (1979): *Die imaginierte Weiblichkeit*, Frankfurt am Main
- BRAUN, Christina von (1985): *Nicht ich – ich nicht*. Logik – Lüge – Libido. Verlag Neue Kritik, Frankfurt am Main
- BROWNMILLER, Susan (1980): *Gegen unseren Willen: Vergewaltigung und Männerherrschaft*, Fischer, Frankfurt am Main
- BRUNNER, José (2008): *Mütterliche Macht und väterliche Autorität: Elternbilder im deutschen Diskurs*, Wallstein Verlag, Göttingen
- BUDDE, Jürgen (2014): *Jungenpädagogik zwischen Tradierung und Veränderung*. Empirische Analysen geschlechterpädagogischer Praxis. Verlag Barbara Budrich, Opladen
- Ders. (2005): *Männlichkeit und gymnasialer Alltag*. Doing gender im heutigen Bildungssystem, Transcript-Verlag, Bielefeld

- BUNDSCHUH-VAN DUIKEREN, Johanna (2014): *Geschlecht und Postmoderne*. Zur Auslotung eines komplexen Verhältnisses am Beispiel des niederländischsprachigen Romans, Göttingen
- BUSCH, Günter (1981): *Paula Modersohn-Becker*. Malerin, Zeichnerin, Frankfurt am Main
- BUTLER, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main
- Dies. (2006): *Hass spricht*. Zur Politik des Performativen, Frankfurt am Main
- Dies.: „Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der "Postmoderne"“. In: BENHABIB, Seyla, BUTLER, Judith, CORNELL, Drucilla und FRASER, Nancy (1993): *Der Streit um Differenz*. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Frankfurt am Main
- Dies.: „Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität“. In: KRAß, Andreas (Hg.) (2003): *Queer Denken*. Gegen die Ordnung der Sexualität. Queer Studies, Frankfurt a.M.
- Dies. (2017): *Körper von Gewicht*. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, 9. Auflage, Berlin Verlag
- Dies. (2015a): „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“. In: WIRTH, Uwe (2015): *Performanz*. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, 6. Auflage, Frankfurt am Main
- Dies. (2015b): *Psyche der Macht*, 8. Auflage, Frankfurt am Main
- BUTOR, Michel (1964): „Der Gebrauch der Personalpronomen im Roman“. In: NIEBERLE, Sigrid und STROWICK, Elisabeth (Hg.) (2006): *Narration und Geschlecht*. Texte-Medien-Episteme, Köln
- TALMON DE CARDOZO, Beate (2010): *Kuba-Kunst*: Die Frau im Fokus künstlerischen Schaffens vom Ende der Kolonialzeit bis zur Gegenwart, Marburg
- CARTER, Curtis L. (1976): „Painting and Language: A Pictorial Syntax of Shapes“. In: BISANZ, Elise (2002): *Malerei als écriture*. Semiotische Zugänge zur Abstraktion, Wiesbaden

- CHODOROW, Nancy (1986): *Das Erbe der Mütter*. Psychoanalyse und Soziologie der Geschlechter, München
- COHN, Dorrit: „Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction“. In: STROHMAIER, Alexandra (2013): *Kultur-Wissen-Narration: Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*, Bielefeld
- DE BRUYKER, Melissa (2008): *Das resonante Schweigen: Die Rhetorik der erzählten Welt in Kafkas Der Verschollene, Schnitzlers Therese und Walsers Räuber-Roman*, Würzburg
- DERRIDA, Jacques (1983): *Grammatologie*, Frankfurt am Main
- Ders. (2014): *Marx' Gespenster*. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale, 4. Auflage, Frankfurt am Main
- DELILLO, Don: „Americana“. In: MITCHELL, W.J.T. (2008): *Bildtheorie*, Frankfurt am Main
- DOPPLER, Alfred (1990): *Geschichte im Spiegel der Literatur*. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. Und 2. Jahrhunderts, 2. Auflage, Innsbruck
- DÖRFLER, Thomas (2001): *Das Subjekt zwischen Identität und Differenz*. Zur Begründungslogik bei Habermas, Lacan, Foucault, Ars Una, Neuried
- DU TOIT, Louise: „A Phenomenology of Rape: Forging A New Vocabulary for Action“. In: GOUWS, Amanda (Hg.) (2005): *(Un)thinking citizenship*, Ashgate Pub., Aldershot, S. 253-274
- DUHAMEL, Roland (2001): *Dichter im Spiegel*. Über Metaliteratur, Würzburg
- EAKIN, Paul John (1999): *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, Ithaca, London
- ECKER, Gisela (1994): „Hortus conclusus. Weiblicher Körper und allegorischer Raum in der Literatur der Moderne“. In: SCHADE, Sigrid, WAGNER, Monika und WEIGEL, Sigrid (Hg.): *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln u.a.
- ECO, Umberto: „Titel und Sinn“. In: Ders. (1986): *Nachschrift zum Namen der Rose*. Aus dem Italienischen übersetzt von Kroeber, Burkhart, München – Hanser, Wien

- ELIADE, Mircea (1986): *Die Religionen und das Heilige*: Elemente der Religionsgeschichte. Übers. aus dem Französischen von M. Rassem und I Köck, Frankfurt am Main. [Originalausgabe: *Traité d'histoire des religions* (1949), Paris]
- ENKE, Thomas (2003): *Sozialpädagogische Krisenintervention bei delinquenten Jugendlichen*. Eine Längsschnittstudie zu Verlaufsstrukturen von Jugenddelinquenz, Weinheim und München
- ERLEBACH, Peter (1990): *Theorie und Praxis des Romaneingangs*. Untersuchungen zur Poetik des Englischen Romans. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg
- ERLER, Gotthard (Hg.) (1968): *Fontanes Briefe in zwei Bänden*, Aufbau Verlag, Berlin
- ERLI, Astrid und NÜNNING, Ansgar (2005): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*, Berlin
- FAUST, Wolfgang Max (1977): *Bilder werden Worte*. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste, München
- FELSCH, Juliane (2008): *Paula Modersohn-Becker - Eine Frau auf dem Weg ins 20. Jahrhundert*, Grin Verlag GmbH
- FETTERLEY, Judith (1978): *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Indiana University Press, Bloomington
- FOUCAULT, Michel (1986): *Der Wille zum Wissen*. Sexualität und Wahrheit 1, Suhrkamp, Frankfurt/Main
- Ders. (1999): *Die Ordnung der Dinge*, 15. Auflage, Frankfurt am Main
- Ders. (1976): *Überwachen und Strafen*. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt am Main
- FREDRICH, Bettina, HERZIG, Pascale und RICHTER, Marina (2007): *Geschlecht räumlich betrachtet in Gender in Motion*. Die Konstruktion von Geschlecht in Raum und Erzählung, Frankfurt am Main
- FREUD, Sigmund: „Die Weiblichkeit“. In: MITSCHERLICH, Alexander, RICHARDS, Angela und STRACHEY, James (Hg.) (1969): *Sigmund Freud*,

Studienausgabe. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge, Bd. 1, Frankfurt am Main, S. 544-565

- Ders.: „Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds“. In: MITSCHERLICH, Alexander, RICHARDS, Angela und STRACHEY, James (Hg.) (1972): *Sigmund Freud*, Studienausgabe, Sexualleben, Band V, Frankfurt am Main, S. 253-266
- FRÖHLICHER, Peter (2004): *Theorie und Praxis der Analyse französischer Texte: Eine Einführung*, Tübingen
- GENETTE, Gérard (1994): *Die Erzählung*. Übers. v. KNOP Andreas, München
- Ders. (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main
- Ders. (2001): *Paratexte*, Frankfurt am Main
- Ders. (1987): *Seuils*, Paris, Editions du Seuil
- GREIMAS, Algirdas Julien (1971): *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*, Friedr. Vieweg+Sohn GmbH, Burgplatz 1, Braunschweig
- GRIESEL, Yvonne (2007): *Die Inszenierung als Translat. Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübertitelung*, Frank & Timme, GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur, Berlin
- GUTENBERG, Andrea: „Handlung, Plot und Plotmuster.“. In: NÜNNING, Vera und NÜNNING, Ansgar (Hg.) (2004): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart
- HAHN, Alois: „Schweigen, Verschweigen, Wegschauen und Verhüllen“. In: ASSMANN, Aleida und ASSMANN, Jan (2013): *Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI*, München
- HALLET, Wolfgang und NEUMANN, Birgit (Hg.) (2009): *Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld
- HAMBURGER, Käte (1977): *Die Logik der Dichtung*, 3. Auflage, Stuttgart
- HAUSEN, Karin: „Die Polarisierung der „Geschlechtercharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“. In: CONZE, Werner (Hg.) (1978): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart

- HEILMANN, Ann (2000): *New Woman Fiction*. Women Writing and First-Wave Feminism, St Martin's Press, New York
- HILMES, Carola (1990): *Die Femme fatale*. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur, Stuttgart
- HOF, Renate: „Die Entwicklung der Gender Studies“. In: BUSSMANN, Hadumod und HOF, Renate (Hg.) (1995): *Genus*. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Kröner, Stuttgart
- HONEGGER, Claudia (1991): *Die Ordnung der Geschlechter*. Die Wissenschaften von Menschen und das Weib, Campus Verlag, Frankfurt a. Main/ New York
- HORKHEIMER, Max (1988): „Autorität und Familie“. In: Ders. (1988): *Gesammelte Schriften*, Band 3: Schriften 1931-1936, Frankfurt a. M.
- HORKHEIMER, Max und ADORNO, Theodor W. (1947): *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam
- IRIGARAY, Luce (1979): *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Merve
- Dies. (1980): *Speculum*. Spiegel des anderen Geschlechts, Suhrkamp, Frankfurt am Main
- Dies. (1976): *Waren, Körper, Sprache*. Der ver-rückte Diskurs der Frauen, Merve-Verlag
- ISER, Wolfgang (1976): *Der Akt des Lesens*. Theorie ästhetischer Wirkung, Wilhelm Fink Verlag, München
- JACKMAN, Graham (2000): *Christoph Hein in Perspective*, Amsterdam, Atlanta, GA
- JAGOSE, Annamarie (2001): *Queer Theory*. Eine Einführung, Berlin
- JANSEN, Odile (2000): „Women are storekeepers of memory: Christa Wolf's Cassandra Project“. In: *Gendered Memories*, John Neubauer and Helga Geyer-Ryan, Rodopi, Amsterdam
- KAY, Lily E. (2001): *Das Buch des Lebens*. Wer schrieb den genetischen Code?, aus dem Amerikanischen von Gustav Roßler, München, S. 72-80

- KRAMMER, Stefan (2003): „*Redet nicht von Schweigen...*“. Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards, Würzburg
- KREICHAUF, René (2017): *Michel Foucault: Raum als relationales Mittel zum Verständnis und zur Produktion von Macht*, Universität Brussel
- KRISTEVA, Julia (1978): *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt am Main
- KRINGS, Constance: „Analyse von Erzählanfang und -schluss“. In: WENZEL, Peter (Hg.) (2004): *Einführung in die Erzähltextanalyse: Kategorien, Modelle, Probleme*. WVT, Trier
- KÜNZEL, Christine (Hg.) (2003): *Unzucht, Notzucht, Vergewaltigung: Definitionen und Deutungen sexueller Gewalt von der Aufklärung bis heute*, Campus, Frankfurt
- LACAN, Jacques (1949): *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*. Bericht für den Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Zürich, am 17. Juli, S. 63-70
- LANSER, Susan S. (1992): *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca
- Dies.: „Sexing Narratology: Towards a Gendered Poetics of Narrative Voice“. In: GRÜNZWEIG, Walter und SOLBACH, Andreas (Hg.) (1999): *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context*, Tübingen, S. 167-183
- LAPACHERIE, Jean Gérard: „Der Text als ein Gefüge aus Schrift (Über die Grammatextualität)“. In: BOHN, Volker (Hg.) (1990): *Bildlichkeit*. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt am Main
- LEE, Hyunseon (2000): *Geständniszwang und „Wahrheit des Charakters“ in der Literatur der DDR*, Springer- Verlag GmbH, Deutschland
- LEFEBVRE, Henri (1974): *La production de l'espace*, Paris
- LEJEUNE, Philippe (1994): *Der autobiographische Pakt*, Suhrkamp, Frankfurt am Main

- LEMIERRE, Antoine-Martin (1769): *La peinture*, poème en trois chants, Merigot le jeune, Paris
- LINK-HEER, Ursula: „Doppelgänger und multiple Persönlichkeiten. Eine Faszination der Jahrhundertwende“. In: ZIMA, Peter V. (2017): *Theorie des Subjekts*. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne, 4. Auflage, Tübingen
- LOBSIEN, Eckhard: „Bildlichkeit, Imagination, Wissen. Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten“. In: BOHN, Volker (Hg.) (1990): *Bildlichkeit*. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt am Main
- LOTMAN, Jurij M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*, München
- MANGUM, Teresa (1998): *Married, Middlebrow, and Militant*. Sarah Grand and the New Woman Novel, Ann Arbor, University of Michigan Press
- MARCUS, Sharon: „Fighting Bodies, Fighting Words: A Theory and Politics of Rape Prevention“. In: BUTLER, Judith und WALLACH, Joan Scott (Hg.) (1992): *Feminists theorize the political*, Routledge, New York, S. 385-403
- MARTINEZ, Matias und SCHEFFEL, Michael (2007): *Einführung in die Erzähltheorie*, 7. Auflage, München
- MARTSCHUKAT, Jürgen und STIEGLITZ, Olaf (2005): „*Es ist ein Junge!*“. Einführung in die Geschichte der Männlichkeit in der Neuzeit, Tübingen
- MARX, Theresa (2003): *Mythos Pygmalion*. Ein Textvergleich von Ovid und John Updike. 1. Auflage, Grin Verlag
- MECKE, Jochen und HEILER, Susanne (Hg.) (2000): *Titel – Text – Kontext: Randbezirke des Textes*. Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag, Glienicke/ Berlin, Galda und Wilch, Cambridge/Massachusetts
- MEIßGEIER, Sina (2016): *Lesbische Identitäten und Sexualität in der DDR-Literatur*, Berlin
- METZ-GÖCKEL, Sigrid: „Die zwei (un)geliebten Schwestern. Zum Verhältnis von Frauenbewegung und Frauenforschung im Diskurs der neuen sozialen Bewegungen“. In: BEER, Ursula (Hg.) (1987): *Klasse Geschlecht*. Feministische Gesellschaftsanalyse und Wissenschaftskritik, Bielefeld, S. 25-57

- MILLER, Norbert (1986): *Der empfindsame Erzähler*. Untersuchungen an den Romananfängen des 18. Jahrhunderts, München
- MILLETT, Kate (1971): *Sexus und Herrschaft*. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft, München
- MITCHELL, William John Thomas (2008): *Bildtheorie*, Frankfurt am Main
- MULKEN, Christa (2007): *Paula Modersohn-Becker*, Köln
- MÜLLER, Wolfgang G.: „Innerer Monolog“. In: ŽMEGAČ, Viktor und BORCHMEYER, Dieter (Hg.) (1987): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt am Main
- MÜNKER, Stefan und ROESLER, Alexander (2000): *Poststrukturalismus*, Verlag J.B. Metzler, Weimar, Stuttgart
- NEBELUNG, Andreas, POFERL, Angelika und SCHULTZ, Irmgard (Hg.) (2001): *Geschlechterverhältnisse-Naturverhältnisse*. Feministische Auseinandersetzungen und Perspektiven der Umweltsoziologie, Wiesbaden
- NIEBERLE, Sigrid und STROWICK, Elisabeth (2006): *Narration und Geschlecht*. Texte-Medien-Episteme, Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln
- NOCHLIN, Linda: „Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?“ In: SCHÖNTGEN, Beate (Hg.) (1996): *Rahmenwechsel, Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin, S. 27-56
- NÖTH, Winfried und SEIBERT, Peter (2009): *Bilder beSchreiben*. Intersemiotische Transformationen, Kassel
- NÜNNING, Vera und NÜNNING, Ansgar (Hg.) (2004): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart
- Dies. (2001): *Grundkurs anglistisch-amerikanische Literaturwissenschaft*, Klett, Stuttgart
- OMMERT, Alexandra (2004): *Wo ist das politische Subjekt versteckt?* Subjektconstitution und Handlungsfähigkeit bei Judith Butler in der Diskussion, Johann Wolfgang Goethe-Universität
- PAETZKE, Iris (1992): *Erzählen in der Wiener Moderne*, Francke, Tübingen
- PENKWITT, Meike (2006): *Erinnern und Geschlecht*, 2. Bde., Freiburg

- PETERSEN, Christer (2003): *Der postmoderne Text*. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel von Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr, Ludwig, Kiel
- POETINI, Christian (Hg.) (2015): *Gender im Gedächtnis*. Geschlechtsspezifische Erinnerungsdiskurse in deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bielefeld
- PONGRATZ, Ludwig A., WIMMER, Michael, NIECKE, Wolfgang und MASSCHELEIN, Jan (Hg.) (2004): *Nach Foucault*. Diskurs- und machtanalytische Perspektiven der Pädagogik, Wiesbaden
- PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle (2017): *Ich und Er: Vom Schreiben in der Ich-Form*. Zur Kommunikationssteuerung durch Pronomina, Universität Lyon
- RASCH, Wolfdietrich: „Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900. Das Problem des Anfangs in der erzählenden Dichtung.“ In: Ders. (1967): *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*. Gesammelte Aufsätze, Stuttgart
- RAUW, Regina, JANTZ, Olaf, REINERT, Ilka und OTTEMEIER-GLÜCKS, Franz Gerd (Hg.) (2001): *Perspektiven geschlechtsbezogener Pädagogik*. Impulse und Reflexionen zwischen Gender, Politik und Bildungsarbeit, Wiesbaden
- RÉTIF, Françoise (1998): *Simone de Beauvoir: L'autre en miroir, L'Harmattan*, Paris
- RETSCH, Annette (2000): *Paratext und Textanfang*, Würzburg
- RICOEUR, Paul: „Narrative Identity“. In: NÜNNING, Vera und NÜNNING, Ansgar (Hg.) (2004): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart
- ROHDE-DACHSER, Christa (1992): *Expedition in den dunklen Continent*. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse, Berlin
- RONGE, Verena (2009): *Ist es ein Mann? Ist es eine Frau?: Die (De)Konstruktion von Geschlechterbildern im Werk Thomas Bernhards*, Wien
- ROSE, Gillian (1999): „Performing space“. In: MASSEY, Doreen, ALLEN, John und SARRE, Philip (1999): *Human geography today*, Polity Press, Cambridge

- ROTH, Nicole: „Ulrika Victoria Åberg“. In: BAUMGÄRTEL, Bettina (Hg.) (2011): *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918*, Band 2, Petersberg
- ROTHE, Arnold (1986): *Der literarische Titel. Formen, Funktionen, Geschichte*, Klostermann, Frankfurt am Main
- SCHAFFER, Talia und PSOMIADES, Kathy Alexis (Hg.) (1999): *Women and British Aestheticism*. VA/London, UP of Virginia, Charlottesville
- SCHAPS, Regina (1982): *Hysterie und Weiblichkeit: Wissenschaftsmythen über die Frau*, Campus, Frankfurt
- SCHASER, Martina: „Wahre Kunst und künstlerisches Frauenschaffen. Zur Konzeption des Künstlers bei Getrud Bäumer“. In: KESSEL, Martina (Hg.) (2005): *Kunst, Geschlecht, Politik: Geschlechterentwürfe in der Kunst des Kaiserreichs und der Weimarer Republik*, Campus, Frankfurt am Main
- SCHECHET, Nita (2005): *Narrative Fissures. Reading and Rhetoric*, Fairleigh Dickinson University Press
- SCHEFFLER, Karl (1900): *Die Frau und die Kunst. Eine Studie*, Verlag Julius Bard/Berlin
- SCHMITZ, Ulrich: „Beredtes Schweigen – Zur sprachlichen Fülle der Leere. Über Grenzen der Sprachwissenschaft“. In: Ders. (Hg.) (1990): *Schweigen*. Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie, Osnabrück, o. A., S. 5-58
- SCHMITZ-EMANS, Monika (2004): „Engel – Ein Steckbrief“. In: RÖTTGERS, Kurt und dies. (Hg.): *Engel in der Literatur-, Philosophie- und Kunstgeschichte* (= Philosophisch-literarische Reflexionen Bd. 6), Die blaue Eule, Essen
- SCHOLL, Christian (2007): *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst*, München/ Berlin
- SCHÖBLER, Franziska (2008): *Einführung in die Gender Studies*, Akademie Verlag GmbH, Berlin
- SCHULLER, Roswitha (2012): *Gender Landscapes. Der Blick auf die Landschaft als Konstitution des Geschlechts*, Universität für angewandte Kunst, Wien

- SMITHSON, Robert: „Quasi-Infinities and the Waning of Space“. In: Ders. (1996): *Collected Writings*, Berkley, Los Angeles, Cal., University of California Press, London
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1988): „Can the subaltern speak?“ In: Cary Nelson und Lawrence Grossberg (Hg.) (1988): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke, S. 271-313
- Dies. (1994): „Can the subaltern speak?“. In: WILLIAMS, Patrick und CHRISMAN, Laura (Hg.) (1994): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York
- STAMM, Rainer und WIPPLINGER, Hans-Peter (2010): *Paula Modersohn-Becker. Pionierin der Moderne*, Hirmer Verlag
- STANZEL, Franz Karl (2008): *Theorie des Erzählens*, 8. Auflage, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
- STEPHAN, Inge und WEIGEL, Sigrid (1983): *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin
- STEPHAN, Inge: „Gender, Geschlecht und Theorie“. In: BRAUN, Christa von (Hg.) (2000): *Gender Studies. Eine Einführung*, Stuttgart/ Weimar, S. 58-96
- Dies.: „Literaturwissenschaft“. In: BRAUN, Christina von (2000) (Hg.): *Gender Studies. Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar, S. 290-299
- THOMALLA, Ariane (1972): *Die ›femme fragile‹. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf
- TYNJANOV, Jurij (1967): *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*. Aus dem Russischen übersetzt von Alexander Kaempfe, Frankfurt am Main
- VINKEN, Barbara (2015): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, 3. Auflage, Frankfurt am Main
- WAGNER, Nike (1982): *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt am Main
- WALTHER, Joachim (1996): *Sicherungsbereich Literatur: Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin

- WALZ, Angela (2005): *Erzählstimmen verstehen*. Narrative Subjektivität im Spannungsfeld, von Trans/Differenz am Beispiel zeitgenössischer britischer Schriftstellerinnen, Verlag Münster
- WALZEL, Oskar (1917): *Die wechselseitige Erhellung der Künste*. Ein Beitrag zur Deutung kunstgeschichtlicher Begriffe, Verlag Reuther & Reichard, Berlin
- WATZLAWIK, Meike (2003): *Jugendliche erleben sexuelle Orientierungen*. Eine Internetbefragung zur sexuellen Identitätsentwicklung bei amerikanischen und deutschen Jugendlichen im Alter von 12 bis 16 Jahren. Dissertationsarbeit, technische Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig
- WEIGEL, Sigrid (2003): *Ingeborg Bachmann*. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, München
- WETZEL, Dietmar: „Macht und Subjektivierung im flexibilisierten Kapitalismus nach Foucault und Butler“. In: BRÖCKLING, Ulrich, Paul, Axel T., KAUFMANN, Stefan (Hg.) (2004): *Vernunft – Entwicklung –Leben*. Schlüsselbegriffe der Moderne, München
- WILLEMS, Gottfried: „Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodologischen Grundlagen und Perspektiven“. In: HARMS, Wolfgang (Hg.) (1991): *Text und Bild – Bild und Text*. DFG-Symposium 1988. Stuttgart
- WITTEKIND, Susanne: „Natur, Volk und Geschichte. Die künstlerische Konstruktion Norwegens in der Landschaftsmalerei Johan Christian Claussen Dahls (1788-1857)“. In: KLEINSCHMIDT, Erich (Hg.) (2009): *Die Lesbarkeit der Romantik: Material, Medium, Diskurs*, Berlin
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1963): *Tractatus logico-philosophicus*. Logisch-philosophische Abhandlung, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main
- WOOLF, Virginia (2012a): *Ein Zimmer für sich allein*, Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
- Dies. (2012b): *Orlando*. Eine Biografie, Insel Verlag, Berlin
- WÜRZBACH, Natascha (1995): „Einführung in die Theorie und Praxis der feministisch orientierten Literaturwissenschaft“. In: NÜNNING, Ansgar (Hg.)

(1995): *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden*. Eine Einführung. WVT, Trier

- YU, Chyong-Yi (2008): *Das Motiv ‚Wasser‘ in der Kunst* - unter Berücksichtigung der Werke Bill Violas und Fabrizio Plessis. Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie am Fachbereich III, Kunstgeschichte, der Universität Trier
- YÜKSEL, Gökçen (2017): *Raum und Gender*. Die Verräumlichung von Geschlechternormen in der türkischen Provinz Hatay, Basel
- ZIMA, Peter V. (2017): *Theorie des Subjekts*. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne, 4. Auflage, Tübingen
- ZIMMERMAN, Anja (2006): *Kunstgeschichte und Gender*. Eine Einführung, Berlin
- ZULEGER, Waltraud (1998): *Die starke Frau*. Untersuchungen zu einem Weiblichkeitsbild in der epischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Dissertation, Univ. Wien

### **Seminarquellen:**

- BEGHOUL, Rafika: Grammatik und Rhetorik des literarischen Diskurses. Masterseminar an der Universität Algier 2. Eine Analyse des Cassandra-Projekts von Christa Wolf

### **Artikel und Zeitschriften:**

- ABERKANE, Ali (2018): „Repräsentationen von Gewalt und Gegengewalt im Werk Christoph Heins: eine diskursive Analyse“. In: *Revue de Traduction & Langues*, Volume 17, Numéro 1, S. 63-82
- BOSSONG, Georg (1984): „Zur Linguistik des Textanfangs in der französischen Literatur“, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 94, S. 1-16
- DAMMER, Karl-Heinz (1994): „Auf der Suche nach der verlorenen Autorität“. Zum Autoritätsbegriff bei Max Horkheimer. In: *Pädagogische Korrespondenz*.

*Zeitschrift für kritische Zeitdiagnostik in Pädagogik und Gesellschaft*, 14, S. 5-18

- ELSEN, Hilke: „Die Aufgaben der Namen in literarischen Texten – Science Fiction und Fantasy“. In: HAUBRICHS, Wolfgang (Hg.) (2007): *Genealogische Diskurse. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Stuttgart
- FISCHER-LICHTE, Erika und LEHNERT, Gertrud (Hg.) (2000): „Der Sonderforschungsbereich ‚Kulturen des Performativen‘“. In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Interdisziplinäres Zentrum für Historische Anthropologie* (Hg.), Freie Universität Berlin, Band 9, Heft 2, S. 9-19
- HENNESSY, Rosemary (1994): „Queer Theory, Left Politics“. In: *Rethinking Marxism* 7, 3, S. 85-111
- KILIAN, Eveline (2003): „Transgender-Formationen in der Literatur. Geschlechterdiskurs, Identität und Körpererfahrung“, in: *Die Philosophin*, 28
- NÜNNING, Ansgar (1994): „Die Kopie ist das Original der Wirklichkeit“. Struktur, Intertextualität und Metafiktion als Mittel poetologischer Selbstreflexion in Peter Ackroyds Chatterton. *Orbis Litterarum* 49, S. 27-51
- LANSER, Susan Sniader (1986): „Toward a Feminist Narratology“, *Style* 20.3
- SCHÖNAU, Walter (1973): „In medias res: Zur Aktualisierung des unvermittelten Anfangs moderner Erzähltexte“, in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 2
- WEIGEL, Sigrid (2002): „ ‚Zum topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“, in: *Kultur-Poetik* 2, Göttingen, S. 151-165

### **Internetquellen:**

- <https://filmlexikon.uni-kiel.de/>. Zugriffsdatum: 10.08.2019
- Tobias Müller: „Patriarchat“ im 21. Jahrhundert: Die analytische und politische Aktualität eines feministischen Kampfbegriffs. In: <https://www.frauenbeauftragte.uni->

muenchen.de/weiterbildung/plus/genderzertifikat/mueller\_critical-essay.pdf.

Zugriffsdatum: 10.09.2019

- <https://www.kunstbilder-galerie.de/kunstdrucke/kuenstler-paula-modersohnbecker.html>. Zugriffsdatum: 19.12.2020
- Régine Michelle Jean-Charles: „Gendering VIOlence: Francophone Women Writers, Representation of Violence, and the Violence of Representation." Diss. Harvard Univ: 2006, S. 4. abstract: <http://gradworks.umi.com/32/17/3217773.html>. Zugriffsdatum: 20.12.2020
- <https://www.daskreativeuniversum.de/stilleben-stillebenmalerei/>. Zugriffsdatum: 23.03.2021
- <http://lernen-aus-der-geschichte.de/Lernen-und-Lehren/content/11669>. Zugriffsdatum: 08.05.2021
- <https://www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/kunst/artikel/diego-velazquez>. Zugriffsdatum: 09.07.2021
- [https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-verdraengte-weibliche-avantgarde-nur-als-musen-ins.976.de.html?dram:article\\_id=450019](https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-verdraengte-weibliche-avantgarde-nur-als-musen-ins.976.de.html?dram:article_id=450019). Zugriffsdatum: 14.08.2021
- <https://www.rtl.de/tools/vornamen-lexikon/name/bedeutung/vorname-cornelia-330/>. Zugriffsdatum: 15.08.2021
- <https://www.hermann-hesse.de/stiftung/calwer-hermann-hesse-stipendium/christoph-hein>. Zugriffsdatum: 18.08.2021
- <https://www.lichtkreis.at/engelsymbole/engelsymbole-bedeutung/die-raphael-energie/>. Zugriffsdatum: 18.08.2021
- <https://www.daskreativeuniversum.de/relief-in-der-kunst/>. Zugriffsdatum: 20.08.2021

## مستخلص

وقد أنشئ تسلسل هرمي بين خصائص الذكور والإناث ، وهو محور البحوث أو الدراسات الجنسانية. وهكذا فإن العلاقات بين الجنسين مختلفة. إنها خضوع الأنثى وبالتالي استبعادها من الكنية الأدبية. وفي هذا السياق ، فإن عمل جوديث بتلر وفيرجينيا وولف ، على سبيل المثال ، يمثل تحولا في النموذج. الوظائف والأدوار التي تشكل الذكورة والأنوثة لا تنتج عن الاختلافات البيولوجية بين الرجل والمرأة ، بل هي بناء اجتماعي يمكن تعديله. رواية الفنان للكاتب الألماني كريستوف هاين، التي نشرت في عام 2007 ، يتم بحثها في العمل التالي من وجهة نظر الدراسات الجنسانية.

بطلة الرواية، بولا، التي رويت قصتها في الرواية، هي واحدة من العديد من الشخصيات النسائية في عمله الكامل. إنه وجودها كفنانية في مجتمع منظم بطريقة أبوية وتمييزية ، والقصة برمتها تروى من وجهة نظرها. وبفضل هذا الشكل السردي ، يُمنح مكان لبولا كشخصية نسائية. وبالتالي ، فإن بولا لديها رأي وفرصة لسرد قصتها من منظورها الشخصي. وهي تعارض الهياكل الأبوية، أي والدها وزوجها ومعلمي الفنون، الذين يحاولون السيطرة على حياتها وإذلالها وتحطيمها. فمسار تقرير المصير أو التحرر ممنوع لأنه يؤكد قرارها بدراسة الفن وبالتالي ترغب في رسم أعمالها ولوحاتها. وبهذا المعنى ، يتطلب الأمر شكلا من أشكال التاريخ لإبرازه. ومن خلال هذه المواصفات للفنانة ، يتم تمثيل وجود أنثى. وتلقي بولا نظرة نقدية على الأنوثة التي يفترض أنها أكملت ، ودور المرأة في الأمومة.

ولذلك ، يكرس العمل التالي لمسألة نوع الجنس كقضية اجتماعية. كما تظهر الرواية ، فإن بناء النوع يعرض في خطاب هاين. وهي تثير علاقات السلطة الثقافية والاجتماعية فضلا عن الآليات الأيديولوجية التي تحدد وضع المرأة. ولذلك ، فإنه ليس مجرد اختلاف بيولوجي ، بل هو نوع الجنس كمفهوم اجتماعي ومؤسسي وثقافي. وفي هذا الصدد ، يُفهم نوع الجنس على أنه بناء وأصبح. وهكذا يسلط النص الضوء على البنات الجنسانية. وبعبارة أخرى ، فإن ازدواجية بين الذكور والإناث ليست مجرد ازدواجية تقليدية تحدد مسبقا بيولوجيا ، بل هي مسألة نوع الجنس بوصفه بناء اجتماعيا وثقافيا.

تحكي رواية هاين عن بناء هوية أنثوية ، ولكنها تثير مسألة هوية عن طريق التعبير عن انعكاس موضوعي. فالمقطوعات الشعرية التي تعكس الذات ، والحالة الشخصية ككاتب ، وموقع موضوع الكتابة ، هي مقطوعة موضوعيا. ومن منظور جنساني، يشير هذا إلى التضارب بين شخصية المؤلف الذي يشكل موضوع العمل.

وبالإضافة إلى ذلك ، للصور أهمية خاصة في هذه الرواية ولها طابع سردي. بهذه الطريقة ، الصورة تشارك في بناء النوع. وتفتح الصورة مجالاً لانعكاس المؤلف من خلال تضارب العلامات ، وفئة الشخص والنوع ، لأن الارتباط الوسيط بين الكلمة والصورة يحرك انعكاساً شعرياً وإيديولوجياً – نقدياً.

ويجب التحقيق في موضوعنا لأن أهميته تكمن في تفكيك الهياكل الأبوية والوضع الأيديولوجي للأنثوية. هذا النوع لم يتم فحصه بعد في كتابات هاين. وتكتسي مسألة نوع الجنس ووضع الفنانة أهمية كبيرة بالنسبة للبحوث ، لأنها ذات صلة بعمل هاين من نواح عديدة. وتقدم نصوصه جوانب فنية مختلفة. وهذا يشير إلى أن التصوير هو مبدأ شعري في عملية كتابة هاين.

وعلى هذا الأساس، يمكن تلخيص مشكلة هذا المقال بالأسئلة الفرعية التالية:

1. ما هي العلاقة الخطابية بين أن تكون فناناً ونوع الجنس ؟
2. ما هو الخطاب النقدي الذي تعبر عنه الأنثوية وما هي الوظائف التي تؤديها في الأعمال الشعرية للمؤلف؟
3. ما هي الوظائف الجمالية الشعرية التي تؤديها الصور في مفهوم فن كريستوف هاين ؟ وعلاوة على ذلك ، إلى أي مدى يمكن أن يكون لها معنى بالنسبة لهذه القضايا الجنسانية ؟
4. وإلى أي مدى تشكل بولا تروسو الأساس لخطاب هجين ؟
5. ما هي فئات التناقض والغيرية المعروضة بشكل مترابط؟

ويمكن تقسيم عملنا إلى ثلاثة أجزاء. وسيستكشف الفصل الأول ، الذي يعتبر الجزء النظري من الأطروحة ، نوع الجنس والصور كمفاهيم فنية وأدبية. وهو يتناول مفهوم نوع الجنس الذي يعتبر عملاً من أعمال الأداء. وسيستند أيضاً إلى شرح الصور والكتابة بوصفهما خطابات فنية مشتركة بين وسائط الإعلام. كما يتناول الفصل الفرعي التالي السيرة الذاتية للفنانة الألمانية بولا موديرسون-بيكر ، لأنه تأثير تفاعلي يشكل بوليفونية الرواية.

بالإضافة إلى ذلك ، هو تحليل الإنشاءات للنوع في رواية هاين ، فراو بولا تروسو. ومن المسائل الجديرة بالدراسة التحليل المبكر للنص ، الذي يعمل كمكان مركزي برنامجي. وبعد ذلك سنحاول دراسة الهيكل السردى ووظيفة تضارب الشخص الأول ، ودور عمل الذاكرة ومعنى التمثيل السردى للفضاء والبناء الجنساني. وفي الفصل الثالث والأخير ، سنناقش تحليل الصراع بين الجنسين . ونعرض هنا لمزيد من التحليل تلك المقاطع التي تثير قضايا جنسانية. هذا الجزء مكرس لتحليل بناء النوع ومؤامرة الرواية. وسيجري تناول آثار العنف ، مثل الأمومة غير المرغوب فيها ، وكذلك نقد الهياكل التقليدية للهيمنة ، وتحقيقها على نحو نصي.

وبالإضافة إلى ذلك ، يجري أيضا بحث نماذج الهوية الأنثوية التخريبية ، مثل فئة الانتحار والهستيريا. وعلاوة على ذلك ، فإن مؤسسة الزواج موضع تساؤل أيضا. وأخيرا، فإن تحليل أهمية العلاقات الشاذة في الرواية مكرس أيضا.

وأساسيات أبحاثنا هي نهج مثل نص بتلر المعنون "الاضطراب الجنسي" ونص فيرجينيا وولف "غرفة تخص المرء وحده" بوصفهما نصوصا لا غنى عنها لتحليل الهوية الجنسانية ، ولا سيما القضايا الجنسانية مثل التمييز واضطهاد المرأة في هيكلية الهيمنة على السلطة الأبوية أو هيمنة الرجل ، ولكن أيضا عدم رؤية المرأة في المجال العام أو الفني. ويستند هذا العمل أيضا ، من بين أمور أخرى ، على نظرية بوفنشين للأنوثة المتخيلة. وهذه هي أيضا قطبية تخريبية للجنس ، ولا أشكال تمثيل المرأة ، وتعيين الرجل عالميا ، وتهميش المرأة. وتتناول الرواية المصير الثقافي للجنسين في عملية تاريخية - ثقافية ، حيث تعارض بولا التحول إلى جسم شخصها كامرأة. وفيما يتعلق بالهوية ، والموضوع ، والجسد ولكن أيضا بناء الهويات الشاذة ، فإن موضوع "الحياة الجنسية" هو أيضا موضوع أساسي في عملنا. وكما تبين الرواية ، فإن علاقات السلطة قائمة. وهي ممارسة العنف والتنظيم ، وهي ممارسة موجودة في زوج بولا ووالدها ، لأن زوجها أجبرها على الحمل. وتتكون الهيئة وتسيطر عليها السلطة والمحرمات وغيرها من آليات الاستبعاد.

وفي هذا السياق ، يكتسي كتاب ميشيل فوكو "المراقبة والمعاقبة" أهمية حاسمة بالنسبة لنهجنا. ويؤخذ ميتشل في الاعتبار في سياق الصورة، التي هي جزء محدد من روايات هاين.

والهدف الرئيسي من عملنا هو التفكير في عمل هاين في ضوء النهج الحالية للنوع فضلا عن مكانتها التي تعكس نفسها في رواية هاين من خلال تحليل كتاباته التخريبية كتهجين ومسرحية صوتية مشتركة بين الأهداف لغرض فك الهيكل الأبوي وهاكل السلطة الاجتماعية والسياسية.

ويتمثل هدف آخر أيضا في إثبات مدى إمكانية دراسة الرواية من وجهة نظر النوع وبالتالي إظهار الحالة الإيديولوجية والجمالية الشعرية للأنوثة في عمل السيدة بولا تروسو. ويجب ألا ننسى أيضا أن الصور في هذا الصدد أساسية لبناء الهوية الجنسانية. ويتجلى ذلك من خلال أنماط مختلفة في جميع أجزاء النص. وينبغي تكريس تحليل مفصل لصور السرد في هذا الصدد ، سواء من حيث تصور هاين للفن أو تحقيق الذات حسب نوع الجنس.

وتتم دراسة أعمال هاين بمرور الوقت تحت علامة الاستقبال الناقد للثقافة ، ضمن أمور أخرى في سياق مناقشات ما بعد الحداثة. ويصف المؤلف الأحداث الاجتماعية والمجتمعية والسياسية والتاريخية مثل سلطة الدولة والاعتزاز وما إلى ذلك. وفيما يتعلق بالنص، فإنه ينطوي على اختلاف بين الجنسين.

الرواية تبين أنها في المقام الأول رواية للفنانة النسائية التي يتم فيها تصوير مصير امرأة أو فنان بشكل متداخل. وهو بناء وتطوير هوية فنية. وبهذه الطريقة ، فإن الأنوثة هي محور الرواية.

وكفنانة نسائية ، تعطى بولا مساحة لسرد قصتها الخاصة ، في حين يقوم هاين بفك القيود عن الأيديولوجية الأبوية التي تقمع الأنثى وتتكبر عليها. وهو تصوير نقدي لعلاقات القوة القائمة بين الجنسين. وتحكي رواية هاين موضوعات مسائل نوع الجنس من خلال ذكر النص من وجهة نظر أنثوية.

وبالإضافة إلى ذلك ، تبين أن اللجنة لا تتناول مسألة نوع الجنس فحسب ، بل تتناول أيضا مسألة أن تكون فنانا. وهي في هذا السياق علاقة مترابطة بين الاثنين. ولهذا السبب ، يستخدم هاين وضع بولا كفنانة لتسليط الضوء على تطور دور المرأة في المجال الفني. "هاين" مهتم بكل من بناء وإزالة الفوارق بين الجنسين. وهكذا يلغى تصنيف الجنسين وتقسيمهما إلى ثنائي. وهكذا ، فإن الصلة بين أن تكون المرأة فنانة ، التي طالما اعتبرت إشكالية ، هي صلة واضحة. هذا هو تقرير المصير من خلال الفن.

هاين لا يضع بولا وبهذا المعنى المرأة في دور الكائن ، لكنها تصبح نفسها فنانة ترسم لوحاتها الخاصة. ومن خلال لعبة التمثيل الموضوعي ، يتم التشكيك في الظروف الاجتماعية التي تدرك فيها بولا نفسها كفنانة. ومن هذا المنطلق يحدث تشكيل مجال عام جديد من قبل هاين. وهكذا يمكن الاعتراف بالتغيير الهيكلي في الهياكل الاجتماعية الغربية.

إن لعبة الاستفزاز والاستفزاز المضاد هي لعبة ضمنية في هذه الرواية. هاين يستخدم صوت بولا لكسر المحرمات. ولذلك فإن خطاب بولا يعتبر خطابا مضادا للمرأة. ومن ثم ، فهو تناقض بين شخصية المؤلف من هنا متناقضا ومتداخلا ومتعددا الأبعاد. نحن نتحدث عن التحيز الجنسي بين "انا" منظور جنساني ، بقدر ما يظهر الأشخاص.

ومن خلال هيمنة التجسيد في الرواية وحركة بولا في مكافحة القاعدة ، يمارس هاين بذلك انتقادا للغة الأبوية ولكن أيضا للمؤسسة الفنية.

إن العلاقة المتبادلة بين مشكلة النوع الاجتماعي وكونه فناناً هي الخطاب الشعري لهاين ، الذي يشير إلى المساحات الهجينة التي تحكمها لغة الشعارات الأبوية. ومن هذا المنطلق ، نتحدث عن مجازية الرواية. فالروابط العلائقية ، فضلا عن الروابط الثنائية بين الرجل والمرأة ، التي يتم التعبير عنها بواسطة لوحة بولا البيضاء على أنها "بين الاثنين" ، تنعكس وتتضح بوضوح. ومن ثم فإن اللوحة البيضاء تعمل كمستقبل للعمل في هذا المجال. فمن ناحية ، يُنظر إلى هذا على أنه تجاوز للحدود المؤسسية.

مع اللوحة البيضاء ، رد فعل النص يحدث عن طريق إدخال فعل الكتابة في اللغة. وبهذه الطريقة ، ترتبط الكتابة والرسم بطريقة نموذجية.

ويظهر جانب التأمل الذاتي كظاهرة غامضة في الرواية ، حيث يثير هاين أيضا إشكالية حقيقة كونه مؤلفا في لحظات نبذه عن مشكلة نوع الجنس. وفي هذا الصدد ، يتعلق الأمر بتعليق العمل الخيالي لصالح الوقائع في إطار تفكير المؤلف ، وما ينطوي عليه أن يكون هاين فنانا أو مؤلفا.

وبالإضافة إلى ذلك ، يمكننا أن نستنتج أن نص هاين ينطوي على المجال النسائي الذي يتعارض مع غياب المرأة ويحدد مواضيعه. فالمناظر الطبيعية ، على سبيل المثال ، توحى بالمشكلة المكانية التي تنطوي على العلاقات بين الجنسين أو الثنائية بين الجنسين. وهذا هو المجال التجسيمي لبولا ، الذي يعمل كشرط أساسي لتحقيقها أو تقرير مصيرها. وتعتبر المكانية في بولا ، في جملة أمور ، حرماناً من المعايير المقررة.

ويتم التعبير عن لحظات السيرة الذاتية فيما يتعلق بالرسالة التعبيرية بولا موديرسون - بيكر. وتعتبر بولا تروسو مثالا ملموسا على الفن الأنثوي ، لأنه كما تؤكد حياة التعبير ، تتعرض المرأة للتمييز بسبب جنسها. وهكذا يظهر المؤلف أن العبقرية الأنثوية موجودة وتخلق الفن.

وتتجلى العلاقات الشاذة في الرواية ، بما في ذلك علاقات بولا الحميمة مع كاثي وسيبيلي ، وهما من أعمال التعدي. وهذه العلاقات تثير الشكوك في العلاقة بين المرأة والرجل. ومع هذا الموضوع ، ينصب التركيز على الحياة الجنسية التي تتعرض للانتقاد. المرأة لا تعمل كهدف للارتياح. وبالتالي ، فإن هذه العلاقات الشاذة تمثل تغييرا هيكليا في بناء الهوية.

يستخدم هاين رغبة بولا الأنثوية لفتح مجالات جديدة وفهم جديد للهوية والجنس والنشاط الجنسي التي تعمل ضد التصنيف الثنائي والسيطرة والسلطة. ومن خلال تمثيل العلاقات الشاذة ، ينصب التركيز على أداء الرمزية وعلى الطائفة المهيمنة على المذهب الذكوري. وتعمل بولا ضد القمع والحظر والرقابة التي تقمع وتنظم دستور كل منها للنشاط الجنسي.

## Summary:

Since the beginning of the feminism a hierarchy has been established between male and female characteristics, which gender research or gender studies has dealt with. Different gender relations are hereby represented. It is about the subordination of the feminine and thus its exclusion from the literary canon. In this context, the works of Judith Butler and Virginia Woolf, for example, mark the paradigm shift. Functions and roles that constitute masculinity and femininity do not result from biological differences between men and women, but are social constructs that can be changed. The artist novel by the German author Christoph Hein *Mrs Paula Trousseau*, published in 2007, will be examined in the following paper from the perspective of gender studies.

The eponymous protagonist Paula, whose story is told in the novel, is one of the numerous, female characters in his complete works. It is about her existence as a painter in the midst of a patriarchally organized and discriminatory society, and the entire story is told from her point of view. Through this narrative form, space is granted to Paula as a female character. In this way, Paula has her say and is given the opportunity to tell her story from her own personal perspective. She sets herself against patriarchal structures, namely her father, husband and art professors, who try to control, humiliate and degrade her life. The path to self-determination or emancipation was forbidden to her, as she affirms her decision to study art and hereby wants to paint her own art and pictures. In this sense, she demands a form of history for her visibility.

By means of that thematization of being an artist, a female existence is depicted. Paula critically focuses on the supposedly completed femininity, on the role of women in motherhood. Because of this, her story can be understood as the story of a refusal of male "domestication".

Therefore, the following work is devoted to the question of gender as a social category. As the novel shows, gender constructions are presented in Hein's discourse. In it, there is talk of cultural and social power relations as well as ideological mechanisms that determine the status of the female. Accordingly, it is not merely a

matter of biological difference, but rather gender as a social, institutional, and cultural concept. In this respect, gender is understood as construction and becoming. Accordingly, the text highlights gender constructions. In other words, it is not merely about a classical man-woman dualism, which would be biologically pre-determined, but rather about the question of gender as a social and cultural construction.

Hein's novel tells of the construction of a female identity, which, however, evokes a question of identity by expressing an intersubjective reflection. Self-reflexive poetological passages, one's own situation as a writer, and the location of the writing subject are thematized and thus constitute essential discursive sites. From a gendered perspective, hereby is of the author-figure ambivalence that forms the subject of the work.

Furthermore, the figurative takes on a special place in this novel and exhibits a narrative character. In this way, the figurative in *Mrs. Paula Trousseau* is involved in gender construction. The pictorial opens a space for authorial reflection through an ambivalence of signs, person category, and gender, because the intermedial connection between word and image sets in motion a poetological and ideological-critical reflection.

Our theme is to be subjected to an analysis because its significance lies in the deconstruction of patriarchal structures and the ideological status of femininity. Gender has not yet been examined in Heins literature. The issue of gender and being an artist is of great interest in research because it is relevant to Hein's work in many ways. His texts exhibit various artistic aspects. This suggests imagery as a poetic principle in Hein's writing process

Based on this, the problem of the present dissertation can be conceived through the following sub-questions:

1. What discursive correlation exists between being an artist and gender?
2. What critical discourse does femininity articulate and what is her function in the poetics of the author?

3. What aesthetic-poetic functions do images fulfill in Christoph Hein's conception of art? Also, to what extent can they be constitutive of meaning for these gender issues?
4. To what extent is *Mrs Paula Trousseau* considered a basis for a hybrid discourse?
5. Which categories of ambivalence and otherness are presented intersubjectively?

Our work can be put together in three parts. The first chapter, which is considered the theoretical part of the thesis, will explore gender and imagery as artistic and literary concepts. It deals with the notion of gendering, which is considered as an act of performativity. Based on this, pictoriality and writtenness will also be explained as inter-medial art discourses. The following subchapter also deals with the biography of the German painter Paula Modersohn-Becker, because it is about an intertextual influence that constitutes the polyphony of the novel.

Further, it is an analysis of the narrative-discursive constructions of gender in Hein's novel *Mrs Paula Trousseau*. One issue that requires investigation is the analysis of the beginning of the text, which functions as a programmatic central location. Then, an attempt will be made to examine the narrative structure and the function of first-person ambivalence, the role of memory work, and the place of narrative representation of space and gender constructions. In the third and last chapter, we will deal with the analysis of gender conflict and being an artist in Hein's novel. We will hereby subject passages that point to gender issues to closer analysis. This part is devoted to the analysis of the gender and plot construction of the novel.

The traces of violence, such as unwanted motherhood, but also the critique of traditional structures of domination, are entered into and carried out text-immanently. In addition, the paradigms of a subversive female identity are also examined, such as the category of suicide and hysteria. In addition, the institution of marriage also comes into question. Finally, the analysis is also devoted to the meaning of queer relationships in the novel.

The basis for our research are the approaches such as Butler's text "Gender Trouble" as well as Virginia Woolf's "A Room of One's Own" as indispensable texts for the analysis of gender identity, especially gender issues such as the discrimination

and oppression of women in the hegemonic structure of patriarchy or male domination, but also the invisibility of women in public or artistic space. This work also draws, among other things, on Bovenschen's theory of imagined femininity. Here it is about the forms of representation of the feminine, the designation of the man as the universal as well as the marginalization of the woman. C. Hein's novel is also about a subversive gender polarity, especially about the cultural fate of gender in a cultural-historical process, where Paula sets herself against being made into an object of her person as a woman. In terms of identity, subject, body but also with the construction of queer identities, the theme of 'sexuality' is also central to our work. As the novel exhibits, power relations come about. It is the exercise of violence and regimentation, which can be seen in Paula's husband and father because her husband forced her to get pregnant. The body is trained, dominated and controlled through power, taboos and other mechanisms of exclusion. In this context, Michel Foucault's *Discipline and Punish* is crucial to our approach.

In the context of pictoriality, which forms a determinant part of Hein's poetics, W.J.T. Michell's theory of images is taken in this regard.

The main goal of our work is to reflect on Hein's work in the light of current approaches to gender as well as on their self-reflexive places in Hein's novel, analyzing his subversive writing as hybridization and intersubjective voice play for the purpose of deconstructing patriarchal as well as socio-political power structures.

Another goal is also to prove to what extent the novel can be studied from the point of view of gender, and therefore to show what ideological and aesthetic-poetic value femininity articulates in the work Mrs Paula Trousseau. It should also not go unmentioned that the imagery for it is central to the identity construction of gender. It can be seen through various motifs throughout the text. A detailed analysis should be devoted to the imagery of the narrative in this regard, whether in terms of Hein's conception of art or gender's self-realization.

Hein's works are examined in the course of time under the sign of cultural-critical reception, among others, in the context of the postmodern discussion. The author

describes social, societal, political and historical events such as state power in the GDR and alienation... etc. Regarding the text, he implies a gender difference.

Hein's novel *Mrs Paula Trousseau* proves to be first and foremost a female artist's novel, in which the fate of a woman or an artist is portrayed intersubjectively. It is about the construction as well as the becoming of an artistic identity. In this way, femininity is at the center of the novel.

Paula, as a female protagonist, is given space to tell her own story as Hein deconstructs the patriarchal ideology that represses and denies the feminine. It is a staged critique of established power relations between the sexes. Hein's novel thus addresses gender issues by telling the text from a female perspective, or Paula's perspective.

Furthermore, it is demonstrated that *Mrs Paula Trousseau* does not only deal with the gender issue, but also with being an artist. In this context, it is a matter of an interrelation between the two. Due to this, Hein makes clear the change of the role of women in the artistic sphere by means of Paula's location as an artist. Hein is concerned with both the construction and deconstruction of gender differences. The categorization and dichotomization of gender are thus suspended. Therefore, the connection between being a woman and being an artist, long considered problematic, is explicated. It is about self-determination through art.

Hein does not place Paula and in this sense the woman in the role of an object, but she herself becomes an artist who paints her own pictures. Her own subject status is rehabilitated. It is a matter of a de-tabooing gesture. With the play of subject-object representation, the social conditions under which Paula realizes herself as a female artist are called into question. In this respect, Hein's formation of a new public comes about. A structural change of occidental social structures is hereby recognizable.

A play of provocation and counter-provocation is implied in this novel. Hein expresses himself in a taboo-breaking way by means of Paula's voice. Paula's discourse is thus considered a female counter-discourse. It is thus about author-figure

ambivalence from a gender perspective, in that the “I” here appears ambivalent, intersubjective, and polyphonic. There is talk of an interpersonal gendering.

Through the dominance of the figurative in the novel and Paula's movement in the anti-norm, Hein in this way exercises a critique of the patriarchal logoi-language but also of the art institution.

The correlation between the gender problem and the artist's existence constitute Hein's poetic discourse, pointing to hybrid spaces governed by the patriarchal logoi-language. In this sense, there is talk of the novel's metaphoricity. Relational as well as dualistic connections between man and woman, which are articulated by means of Paula's white canvas as "there-between" are reflected and articulated. The white canvas hereby functions as the becoming of a work in the making. On the one hand, this is seen as a transgression of institutional boundaries.

With the white canvas, the reflexivity of the text comes about by bringing the act of writing into language. In this way, writing and painting are paradigmatically related.

The aspect of self-reflexivity emerges as an immanent phenomenon in the novel, where Hein problematizes being an author in his moments of enunciation through the gender problem. In this respect, it is about the suspension of the fictional in favor of the factual for the purpose of authorial reflection, and what Hein's being an artist or author implies.

Moreover, it can be concluded that Hein's text implies and thematizes the feminine space, which functions against the absence of the feminine. Through the landscape, for example, the spatial problematic is suggested, which displays gender relations or gender dualism. It is Paula's figurative spatiality that functions as a precondition of her own self-realization or self-determination. Paula's spatiality is seen, among other things, as a refusal of prescribed norms.

Biographical moments are expressed in connection with the expressionist Paula Modersohn-Becker. Paula Trousseau stands as a concrete example of female art, because as the life of the expressionist points out, women are discriminated against

because of their gender. The author thereby shows that female genius exists and creates art.

The queer relationships are reflected in the novel namely the intimate relationships of Paula with Kathi and Sibylle, which are as a transgression gesture. These relationships question the woman-man relationship. Through this thematization, the focus is on sexuality, which is criticized. The woman does not function as an object of satisfaction. Hereby, these queer relationships mark a structural change in identity construction.

Hein uses Paula's female desire to open up new spaces and understandings of identity, gender, and sexuality that function against binary classification, domination, and power. By means of the representation of queer relations, the emphasis on the performativity of the symbolic and the culturally dominant cult of the masculine-phallic is expressed. Paula works against repression, prohibition and censorship that repress and regulate one's own sexuality constitution.

## **Résumé:**

Depuis le féminisme classique, une hiérarchie s'est établie entre les caractéristiques masculines et féminines, sur lesquelles portent les recherches ou les études sur le genre. Différentes relations entre les sexes sont ainsi représentées. Il s'agit de la subordination du féminin, et donc de son exclusion du canon littéraire. Dans ce contexte, les travaux de Judith Butler et de Virginia Woolf, par exemple, marquent un changement de paradigme conséquent. Les fonctions et les rôles qui constituent la masculinité et la féminité ne résultent pas de différences biologiques entre les hommes et les femmes, mais sont des constructions sociales qui peuvent être modifiées. Le roman d'artiste de l'auteur allemand Christoph Hein Madame Paula Trousseau, publié en 2007, est examiné dans la présente thèse du point de vue des études du genre.

La protagoniste éponyme, Paula, dont l'histoire est narrée dans le roman, est l'un des nombreux personnages féminins de son œuvre. Il s'agit de son existence en tant que peintre au sein d'une société organisée de manière patriarcale et discriminatoire laquelle est racontée de son point de vue. À travers cette forme narrative, la protagoniste se constitue en tant que personnage féminin. Ainsi, Paula a son mot à dire et a l'occasion de raconter son histoire de son point de vue personnel. Elle s'oppose aux structures patriarcales, à savoir son père, son mari et les professeurs d'art, qui tentent de contrôler, d'humilier et d'assujettir sa vie. La voie de l'autodétermination ou de l'émancipation lui est interdite, car elle affirme sa décision d'étudier l'art et souhaite ainsi peindre ses propres œuvres et tableaux. En ce sens, elle exige une forme d'histoire pour sa visibilité.

Par cette thématization de l'être-artiste, c'est une existence féminine y est par là-même représentée. Christoph Hein porte un regard critique sur la féminité supposée achevée, sur le rôle des femmes dans la maternité. De ce fait, l'histoire de sa protagoniste peut être comprise comme l'histoire d'un refus de la "domestication" masculine.

Par conséquent, la présente thèse est consacrée à la question du genre en tant que catégorie sociale et artistique. Comme le roman le dépeint, les constructions de genre

sont représentées dans le discours de Hein. Elles évoquent les relations de pouvoir culturelles et sociales, ainsi que les mécanismes idéologiques qui déterminent le statut de la femme. Par conséquent, il ne s'agit pas simplement d'une différence biologique, mais plutôt du genre en tant que concept social, institutionnel et culturel. À cet égard, le genre est perçu comme une construction et un devenir en procès. Le texte met donc en évidence les constructions de genre. En d'autres termes, il ne s'agit pas simplement d'un dualisme binaire homme-femme qui serait biologiquement et traditionnellement prédéterminé, mais plutôt question du genre en tant que construction sociale et culturelle à dimension anthropologique.

Le roman de Hein décrit la construction d'une identité féminine, mais qui évoque une question d'identité en exprimant une réflexion intersubjective. Les passages poétologiques autoréflexifs, la situation personnelle en tant qu'écrivain et l'emplacement du sujet écrivain y sont thématiques et constituent ainsi des topoi discursifs essentiels. Dans une perspective de genre, cela renvoie à l'ambivalence auteur-figure qui constitue le sujet de l'œuvre.

En outre, l'image revêt une importance particulière dans ce roman et possède un caractère narratif. De cette façon, le pictural dans *Madame Paula Trousseau* participe à la construction du genre. Le pictural ouvre un espace pour la réflexion de l'auteur à travers une ambivalence des signes, de la catégorie de personnage et du genre, car la connexion intermédiaire entre le mot et l'image provoque simultanément une réflexion poétique et idéologique-critique.

Notre thème fait l'objet d'une analyse approfondie, car sa signification réside dans la déconstruction des structures patriarcales et du statut idéologique de la féminité. Le genre n'a pas encore été examiné dans la littérature de Hein. La question du genre et du statut d'artiste est d'un grand intérêt pour la recherche, car elle est pertinente à bien des égards, notamment pour une construction identitaire intersubjective. Ses textes présentent divers aspects artistiques. Cela suggère que l'image est un principe poétique dans le processus d'écriture de Hein.

Partant de cette thèse, la problématique du présent travail de recherche peut être résumée par les questionnements suivants:

1. Quelle corrélation discursive existe-t-il entre le fait d'être artiste et le genre ?
2. Quel discours critique la féminité articule-t-elle et quelles fonctions remplit-elle dans la poétique de l'auteur ?
3. Quelles fonctions esthétiques et poétiques les images remplissent-elles dans la conception poétique de Christoph Hein? En outre, dans quelle mesure peuvent-elles être constitutives de sens pour ces questions du genre ?
4. Dans quelle mesure le texte *Madame Paula Trousseau* est considéré comme base d'un discours hybride ?
5. Quelles catégories de l'ambivalence et d'altérité sont présentées de manière intersubjective?

Notre travail se divise en trois parties. Le premier chapitre, qui est considéré comme le socle théorique de la thèse, examine le genre et l'image en tant que concepts culturels, artistiques et littéraires. Il traite du concept de *gendering*, qui est considéré comme un acte de performativité. Il s'appuie également sur l'interprétation de la picturalité et de l'écriture en tant que discours artistiques intermédiaires. Le sous-chapitre suivant traite également de la biographie de la peintre allemande Paula Modersohn-Becker, car il s'agit d'une influence intertextuelle qui constitue la dimension polyphonique de la narration.

En ce sens, il s'agit de l'analyse des constructions narratives et discursives du genre du même corpus. Un aspect qui mérite d'être étudié est l'analyse du seuil de texte, dont la vocation est d'énoncer les principes poétiques, qui constituent les œuvres littéraires de l'auteur Berlinoise. Nous tentons ensuite d'examiner la structure narrative et la fonction de l'ambivalence de la première personne du singulier, le rôle du travail de mémoire et la signification de la représentation narrative de l'espace et des constructions de genre. Dans le troisième et dernier chapitre, nous abordons l'analyse du conflit entre les sexes et la condition de l'être-artiste dans le roman de Hein. Par la

présente, nous soumettons à une analyse plus approfondie des passages clés qui évoquent les questions du genre. Cette partie est consacrée à l'analyse de la construction du genre et de la trame du roman. Les traces de violence, comme la maternité non désirée, mais aussi la critique des structures traditionnelles de domination, sont abordées et réalisées de manière empirique et immanente.

Par ailleurs, les paradigmes d'une identité féminine subversive sont également examinés, comme le suicide et l'hystérie. En outre, l'institution du mariage est également remise en question. Enfin, l'analyse est consacrée à la signification des relations queer dans le roman.

Les bases de notre recherche sont les approches telles qu'abordées dans le texte de Butler "Trouble dans le genre" ainsi que "Une chambre à soi" de Virginia Woolf comme références incontournables pour l'analyse de l'identité du genre, en particulier les questions du genre telles que la discrimination et l'oppression des femmes dans la structure hégémonique du patriarcat ou de la domination masculine. Aussi « l'invisibilité » des femmes dans l'espace public ou artistique. Ce travail s'appuie également sur la théorie de la *féminité imaginée* de Bovenschen. Il s'agit ici des formes de représentation du féminin, de la désignation de l'homme comme l'universel, ainsi que de la marginalisation de la femme. Le roman de C. Hein traite également d'une polarité subversive des genres, et surtout du statut culturel des sexes dans un processus historico-culturel, où Paula s'oppose à la transformation en objet de sa personne en tant que femme. En termes d'identité, de sujet, de corps mais aussi de construction d'identités queer, le thème de la "sexualité" est également central dans notre travail. Comme le montre le roman, des relations de pouvoir se mettent en place. C'est l'exercice de la violence et de l'enrégimentement que l'on retrouve représentés chez le mari et le père de Paula, car le premier la contraint à une grossesse non-souhaitée. Le corps est formé, dominé et contrôlé par le pouvoir, les tabous et autres mécanismes d'exclusion. L'ouvrage *Surveiller et punir* de Michel Foucault est aussi crucial dans notre approche. En référence à la picturalité, qui constitue une partie déterminante de la poétique de Hein, la théorie des images de W.J.T. Mitchell est prise en compte à cet égard.

L'objectif principal de notre travail est de réfléchir à l'œuvre de Hein à la lumière des approches actuelles du genre ainsi qu'à leur dimension autoréflexive en analysant son écriture subversive comme hybridation et jeu de voix intersubjectif dans le but de déconstruire les structures de pouvoir patriarcales et sociopolitiques.

Un autre objectif réside également dans le fait de démontrer dans quelle mesure le roman peut être examiné du point de vue du genre et donc de montrer quel statut idéologique et esthétique-poétique la féminité articule dans *Madame Paula Trousseau*. L'image à cet égard est centrale dans la construction identitaire du genre. Elle se manifeste à travers différents motifs tout au long du texte. Une analyse détaillée devrait être consacrée à l'image du récit en ce sens, que ce soit en termes de conception artistique chez Hein ou de réalisation de soi par le genre.

Les œuvres de Hein sont examinées sous le signe de la réception culturelle-critique, entre autres à travers le contexte de la discussion postmoderne. L'auteur décrit des événements sociaux, sociétaux, politiques et historiques tels que le pouvoir d'État en RDA et l'aliénation...etc. En ce qui concerne le texte, il implique une différence de genre.

Le roman *Madame Paula Trousseau* de Hein s'avère être avant tout un roman d'artiste féminin dans lequel le destin d'une femme ou d'un artiste est dépeint de manière intersubjective. Il s'agit de la construction et du développement d'une identité artistique. De cette façon, la féminité en tant que processus est au centre du roman.

En tant que protagoniste féminine, Paula se voit offrir un espace pour raconter sa propre histoire, tandis que Hein déconstruit l'idéologie patriarcale qui réprime et nie le féminin. Il s'agit d'une critique mise en scène des relations de pouvoir établies entre les sexes. Le roman de Hein thématise donc les questions de genre en racontant le texte d'un point de vue féminin, en l'occurrence de Paula.

Par la suite, il est démontré que *Madame Paula Trousseau* ne traite pas seulement du problème du genre, mais aussi de celui d'être un artiste. Dans ce contexte, il s'agit d'une interrelation entre les deux. Pour cette raison, Hein utilise le destin de Paula en tant qu'artiste pour souligner l'évolution du rôle des femmes dans la

sphère artistique et académique. Hein s'intéresse à la fois à la construction et à la déconstruction des différences entre les sexes. La catégorisation et la dichotomisation des genres sont ainsi abolies. Ainsi, le lien entre le fait d'être une femme et d'être artiste, longtemps considéré comme problématique, est explicité. Il s'agit de l'autodétermination par l'art.

Hein ne place pas Paula et en ce sens que la femme est en proie à un rôle d'objet, mais elle devient elle-même une artiste qui peint ses propres tableaux. Son propre statut de sujet est réhabilité. Il s'agit d'un geste de déstabilisation. Par le jeu de la représentation sujet-objet, les conditions sociales dans lesquelles Paula se réalise en tant qu'artiste féminine sont remises en question. C'est dans ce sens que se produit la formation d'une nouvelle sphère publique dans la pensée de Hein. Un changement significatif des structures sociales occidentales est ainsi notable.

Un jeu de provocation et de contre-provocation est implicite dans ce roman. Hein utilise la voix de Paula pour briser différents tabous. Le discours de Paula est donc considéré comme un contre-discours féminin. Il s'agit donc d'une ambivalence auteur-figure dans une perspective de genre, dans la mesure où le « je » apparaît ici ambivalent, intersubjectif et polyphonique. Il est question d'un *gendering* interpersonnel.

A travers la domination du figuratif dans le roman et le mouvement de Paula dans l'anti-norme, Hein exerce ainsi une critique du logos-langage patriarcal mais aussi de l'institution artistique, traditionnelle et conservatrice.

La corrélation entre le problème du genre et le fait d'être artiste constitue le discours poétique de Hein, pointant vers des espaces hybrides régis par le logos-langage patriarcal. En ce sens, on parle de la métaphoricité du roman. Les liens relationnels ainsi que le possible dualisme entre l'homme et la femme, qui sont articulés au moyen de la toile blanche de Paula comme "entre les deux", sont reflétés et articulés. La toile blanche fonctionne ainsi comme la projection d'une œuvre en devenir. D'une part, cela est considéré comme une transgression des frontières institutionnelles.

Avec la toile blanche, la réflexivité du texte s'opère en introduisant l'acte d'écrire dans le langage. De cette manière, l'écriture et la peinture sont liées et entremêlées de manière paradigmatique.

L'aspect de l'autoréflexivité apparaît comme un phénomène immanent dans le roman, où Hein problématise également le fait d'être auteur dans ses moments d'énonciation à travers le problème du genre. À cet égard, il s'agit de la suspension du fictif au profit du factuel dans le cadre d'une réflexion d'auteur, et de ce qu'implique pour Hein le fait d'en être un.

On peut conclure que le texte de Hein implique et thématise l'espace féminin qui fonctionne contre sa prétendue absence. Le paysage, quant à lui, suggère une problématique d'ordre spatial, qui met en scène les relations entre les sexes ou leur dualisme. Il s'agit de la spatialité figurative de Paula, qui fonctionne comme une condition préalable à sa propre réalisation ou autodétermination. La spatialité de Paula est considérée, entre autres, comme un refus des normes prescrites.

Des moments biographiques sont exprimés en relation avec l'expressionniste Paula Modersohn-Becker. Paula Trousseau est un modèle concret d'art féminin, car comme le souligne la vie de l'expressionniste, les femmes sont discriminées en raison de leur sexe. L'auteur montre ainsi que le génie féminin existe et crée de l'art.

Les relations queer se reflètent dans le roman, notamment les relations intimes de Paula avec Kathi et Sibylle, qui sont des signes de transgression. Ces relations remettent en question la relation primaire femme-homme. Par cette thématisation, l'accent est mis sur les normes traditionnelles, qui sont critiquées. La femme ne fonctionne pas comme un objet de satisfaction. Ainsi, ces relations queer marquent un changement structurel dans la construction de l'identité.

Hein poétise le désir féminin de Paula pour projeter de nouveaux espaces et de nouvelles compréhensions de l'identité, du genre et de la sexualité qui fonctionnent contre la classification binaire, la domination et le pouvoir patriarcal. À travers la représentation des relations queer, l'accent est mis sur la performativité du symbolique et sur le culte dominant du masculin-phallique. Paula se positionne contre la

répression, les interdictions et les mécanismes de censure, qui répriment et régulent la propre constitution de la sexualité de chacun(e).

**Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique**

**Université d'Alger 2**

**Abou El Kacem Saadallah**



**Faculté des Langues Etrangères**

**Département d'allemand, espagnol et italien**

**Thèse de doctorat:**

**Intitulé :**

**l'Etre artiste comme problématique du genre dans le roman de  
Christoph Hein *Madame Paula Trousseau* (2007)**

**Présenté par: Souad Rersa**

**Jury :**

**Prof. Nadjia Hami                      Université Alger 2    Présidente**

**Dr. Ali Aberkane                      Université Alger 2    Directeur de thèse**

**Prof. Rafika Beghoul                Université Alger 2    Examinatrice**

**Prof. Abdelkader Behilil            Université Oran 2    Examineur**

**Prof. Abdelkarim Medghar        Université Sidi Bel Abbès    Examineur**

**Alger, 2021**