

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2013

Bc. et Bc. Barbora Veselá

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra germanistiky



Das Romanwerk von Maria Anna Sagar

Bc. et Bc. Barbora Veselá

Mgr. Milan Horňáček, Ph. D.

OLOMOUC 2013

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vykonala samostatně a podle pokynů vedoucího práce Mgr. Milana Horňáčka, Ph. D. Všechny prameny, ze kterých jsem čerpala, jsou uvedeny v seznamu literatury.

V Olomouci dne 19. 8. 2013

.....

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Personen bedanken, die mich bei der Anfertigung dieser Arbeit unterstützt haben. Ein besonderer Dank gilt meinem Diplomarbeitsbetreuer Mgr. Milan Horňáček, Ph. D., der mit guten Ideen und unermüdlichem Einsatz meine Arbeit betreut hat. Meinem Partner Jaromír Czmero danke ich für die hilfreichen Anregungen und die Unterstützung in jeder Phase der Arbeit.

Inhaltsverzeichnis

1	Biographisches und Forschungsstand	5
1.1	Kurzer Aufriss der Rezeptionsgeschichte	11
2	Fragestellung und Methode	14
3	Inhaltsangabe	18
3.1	Die verwechselten Töchter, eine wahrhafte Geschichte, in Briefen entworfen von einem Frauenzimmer	18
3.2	Karolinens Tagebuch, ohne ausserordentliche Handlungen oder gerade so viel als gar keine.....	20
4	Spiel mit der Form	22
5	Aufbau der Romane	24
5.1	Aufbau des Romans <i>Die verwechselten Töchter</i>	24
5.2	Aufbau des Romans <i>Karolinens Tagebuch</i>	26
6	Erzählstrategie.....	28
7	Identität der Frau und ihre Rolle in der Gesellschaft.....	33
7.1	Figurenbeschreibung und Figurenkonstellation in <i>Die verwechselten Töchter</i>	33
7.2	Figurenbeschreibung und Figurenkonstellation in <i>Karolinens Tagebuch</i>	38
7.3	Körper als Objektstatus der Frau	41
7.4	Der Raum	43
7.5	Rolle der Frau und ihr Bild.....	46
8	Poetologie des weiblichen Schreibens	54
8.1	Die Vorrede.....	54
8.2	Sprechen, schreiben oder schweigen?.....	59
9	Schlussfolgerungen	70
	Resümee	73
	Literaturverzeichnis.....	75
	Anhang.....	79

1 Biographisches und Forschungsstand

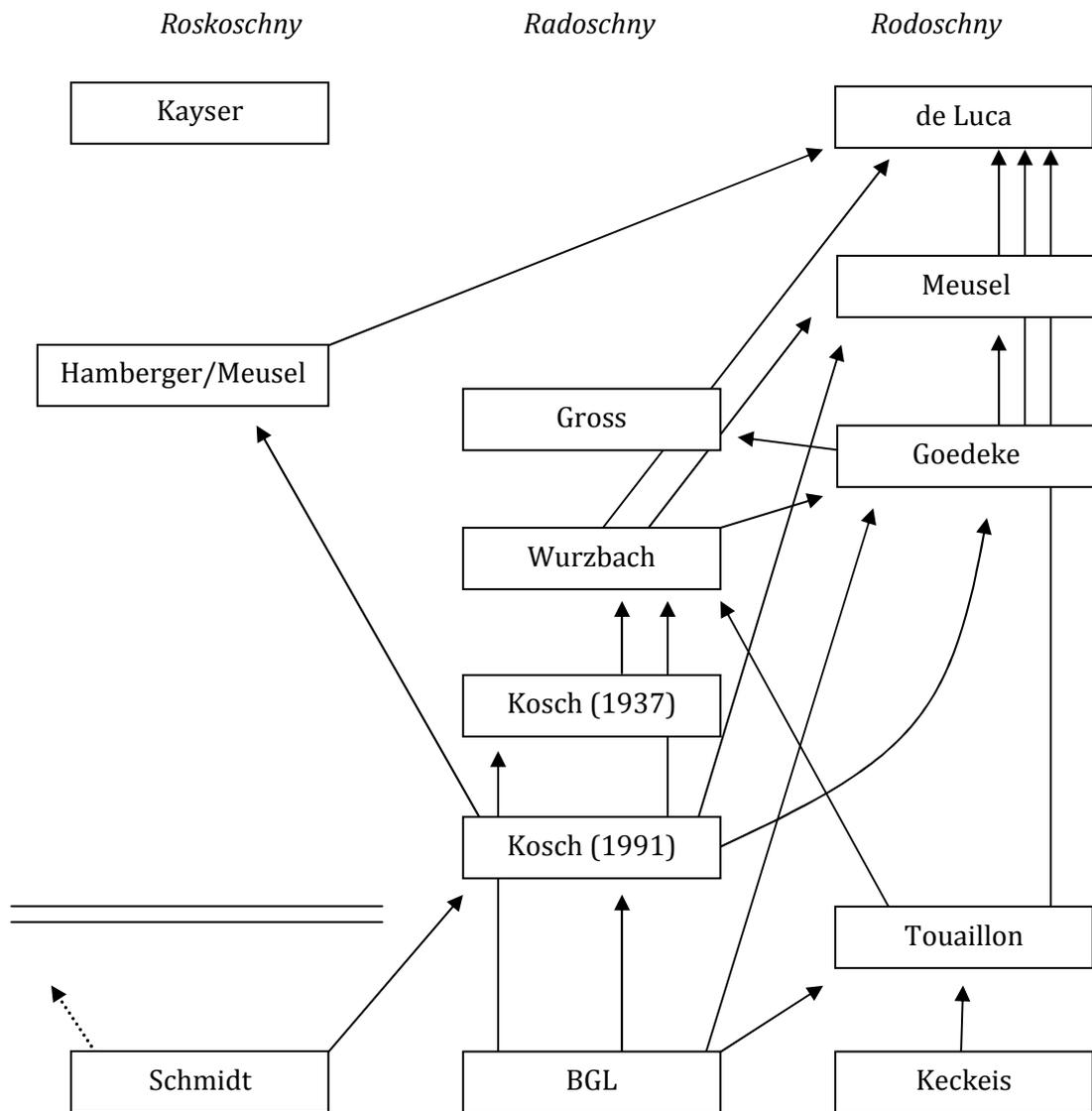
Diese Arbeit setzt sich zum Ziel, das Romanwerk von der Prager deutschen Autorin Maria Anna Sagar (1719–1805) zu analysieren. Ihr erster Roman *Die verwechselten Töchter, eine wahrhafte Geschichte, in Briefen entworfen von einem Frauenzimmer* (1771) rief kurz nach seinem Erscheinen eine Welle von negativer Kritik hervor, auf die Sagar mit ihrem zweiten Roman, *Karolinens Tagebuch, ohne ausserordentliche Handlungen oder gerade so viel als gar keine* (1774), reagiert. Heutzutage gehört Sagar allerdings zu den fast vergessenen Autoren. Es bietet sich deshalb die Frage an, warum sie aus dem Literaturgedächtnis verschwand und ob dies zu Recht geschah.

In der Literaturgeschichtsschreibung wird der Name Maria Anna Sagar eher selten registriert, in größeren Lexiken wie z. B. in Koschs *Deutschen Literatur-Lexikon*¹ ist er aber enthalten. In einigen Fällen kann man die biographischen Angaben über Sagar unter dem Eintrag über ihren Mann, Johann Sagar, finden.² Für die Zwecke dieser Arbeit wurde eine ausführliche Recherche durchgeführt, um ein Quellenkorpus von Nachschlagewerken zu erstellen, in denen Maria Anna Sagar erwähnt wird. Die Struktur der biographischen Verweise in den ausgewählten Lexika lässt erkennen, dass sie sich aufeinander beziehen und ein überaus geschlossenes Netz bilden. Das folgende Schema zeigt, wie die einzelnen Nachschlagewerke³ untereinander vernetzt sind.

¹ Kosch 1937, 1991.

² Vgl. BLG.

³ Die Bezeichnungen in den Rahmen stellen vorwiegend die Namen der Autoren/Herausgeber des jeweiligen Lexikons, bzw. Titel des Lexikons.



Als Ausgangspunkt für die meisten Lexika dient *Das gelehrte Oesterreich* von Ignaz de Luca⁴. Sein Werk wurde innerhalb des Quellenkorpus insgesamt fünfmal zitiert. *Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen deutschen Schriftsteller* von Johann Georg Meusel⁵, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung* von Karl Goedeke⁶ und *Biographisches Lexikon der Kaiserthums Oesterreichs* von Constant von Wurzbach⁷ stellen drei weitere Werke dar, auf die im Rahmen dieses Korpus dreimal hingewiesen wurde. Von größerer

⁴ de Luca 1778.

⁵ Meusel 1812.

⁶ Goedeke 1916.

⁷ von Wurzbach 1874.

Bedeutung scheinen dann noch *Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts* von Christine Touaillon⁸ und *Deutsches Literatur Lexikon/Kosch*⁹ zu sein.

Aufgrund der angegebenen Informationen über Maria Anna Sagar (bzw. Johann Sagar) kann festgestellt werden, welche Angaben von welcher Quelle übernommen wurden. Ausgehend von dem Geburtsnamen der Autorin können drei Stränge unterschieden werden: Roskoschny, Radoschny, Rodoschny.¹⁰ Unterschiedlich wird auch das Erscheinungsjahr des Romans *Die verwechselten Töchter* bestimmt. Während de Luca ein nur ungenaues „17...“¹¹ anführt, kommt bei Meusel¹² das Jahr 1772 vor. In den anderen Nachschlagewerken wird das Erscheinungsjahr dieses Romans auf 1774 datiert.¹³

Wie wird Maria Anna Sagar in den Lexikonen vorgestellt? Der Name der Autorin kommt meistens in der Form „Maria Anna Sagar“ vor, allerdings ist auch die Variante „Marie Anne“¹⁴ zu finden. Über ihr Leben ist wenig bekannt. Aufgrund des erstellten Quellenkorpus ist festzustellen, dass sie am 24. 7. 1727 in Prag geboren wurde. Ihr Vater war in der Kanzlei der Prager Statthalterei angestellt und sorgte für die Bildung seiner Tochter. Nach seinem Tod zog sie aus finanziellen Gründen nach Wien um und trat da in den Dienst. In der Familie, wo sie angestellt wurde, gab es für sie Möglichkeiten sich weiter auszubilden. In Wien lernte sie Johann Sagar kennen, den Prager Schlosshauptmann und Verfasser sowohl juristischer und publizistischer Texte, als auch einiger lateinischen Lustspiele, den sie dann auch heiratete und der „[-] selbst ein gebildeter und unterrichteter Mann [-] [...] [sich]an ihrer Fortentwicklung [...] beteiligte“¹⁵. Von großer Bedeutung war für sie in dieser Hinsicht ebenfalls der aus Mähren stammende Freiherr von Sonnenfels, der ihre literarische Tätigkeit initiieren sollte.¹⁶ Obwohl einige Quellen als Sagars Todesort und -datum Wien den 4. 6. 1805 anführen¹⁷, findet man in den meisten Lexika nur die unbestimmte Angabe „nach 1778“¹⁸, die höchstwahrscheinlich von de Luca übernommen und noch fast hundert Jahre nach der

⁸ Touaillon 1919; Es handelt sich um kein Lexikon an sich, sondern um eine Literaturgeschichte, die sich als Schwerpunkt die Problematik des Frauenromans des 18. Jahrhunderts zum Thema nimmt. Auf dieses Werk wurde jedoch in einigen behandelten Lexika hingewiesen und deshalb wurde es ins Quellenkorpus aufgenommen.

⁹ Kosch 1991.

¹⁰ Diese Varianten können sich in ihrer Schreibweise teilweise unterscheiden, vielleicht in Verwendung der Grapheme „ß“/„z“ anstatt „s“ (Roßkoschny/Rozkoschny/Roskoschny).

¹¹ de Luca 1778, S. 76.

¹² Vgl. Meusel 1812; Hamberger/Meusel 1798.

¹³ Bei Kayser fehlen die Erscheinungsjahre beider ihrer Romane. Vgl. Kayser 1836.

¹⁴ Vgl. Kosch 1991.

¹⁵ von Wurzbach 1874, S. 69.

¹⁶ Vgl. u. a. de Luca 1778, von Wurzbach 1874.

¹⁷ Vgl. u. a. Kosch 1991.

¹⁸ Vgl. u. a. von Wurzbach 1874, Goedeke 1916.

Erscheinung seines *Gelehrten Oesterreichs*¹⁹ tradiert wurde, ohne dass sie präzisiert worden wäre.

Die meisten Einträge in den Lexika beinhalten biographische Daten und, falls überhaupt, nur schlichte Angaben über Sagars Leben (häufig wird ihr Vater und/oder ihr Ehemann Johann Sagar erwähnt). Was die Angaben zu Sagars literarischem Werk, werden vor allem ihre zwei Romane genannt: *Die verwechselten Töchter* (1772?/1774?) und *Karolinens Tagebuch* (1774). Wie schon oben festgestellt wurde, ist das Erscheinungsjahr des ersten Romans umstritten. Doch was als signifikant für die Verarbeitung der Einträge über Sagar in den ausgewählten Lexika erscheint, ist die Tendenz zur Reduktion der Angaben. Das geschieht nicht nur auf der Ebene der allgemeinbiographischen Informationen, sondern auch in der Aufzählung ihrer Werke. Das *Lexikon der Frau*²⁰ enthält nicht den Roman *Die verwechselten Töchter* und bei Goedeke²¹ sind sogar überhaupt keine Hinweise auf Sagars literarische Tätigkeit zu finden. Die Tatsache, dass sie literarische Texte verfasste, wurde nur durch einen Hinweis auf ein Nachschlagewerk über deutsche Schriftstellerinnen angedeutet.

Die Reduktion der Angaben und Übernahme der Informationen ohne ihrer Vertiefung oder mindestens ihrer Verifikation zeugt von der sinkenden Interesse an dieser Autorin und/oder von den Bestrebungen nach dem Ausschluss ihres Namens aus der Literaturgeschichte, als des Namens einer „unbedeutende[n]“²² Autorin, deren Werk „heute glücklicherweise verschollen[...]“²³ ist.

Doch die Veröffentlichung einiger Studien²⁴ in den letzten drei Jahrzehnten und die geplante Herausgabe beider Romane in Georg Olms Verlag²⁵ deuten darauf hin, dass Sagars Werk immer noch Interesse weckt und dass ihm gebührender Raum weder für literarische Perzeption und Rezeption, noch für die Erlangung einer legitimen Stelle in der Literaturgeschichte gewährt wurde.

Einen wichtigen Schritt zum Umschreiben der Literaturgeschichte tut Helga Meise. In ihrer Studie²⁶ zur Sagars Prager Herkunft stellt sie bisher unbekannte Fakten über das Geburtsdatum der Schriftstellerin und ausführliche Informationen über Sagars Familie, ihre Herkunft, Mitglieder und ihre finanzielle und soziale Lage dar. Durch die von Meise

¹⁹ de Luca 1778.

²⁰ Keckeis 1954.

²¹ Goedeke 1916.

²² Gross 1882, S. 64.

²³ Wolkan 1925, S. 52.

²⁴ Siehe z. B. Jirku 1993; Meise 1990, 2010; Wögerbauer 2011; Baldwin, Claire: *The emergende of the modern German novel*. Christoph Martin Wieland, Sophie von La Roche, and Maria Anna Sagar. Camden House, Rochester/New York u.a. 2002.

²⁵ Vgl. Reihe *Frühe Frauenliteratur in Deutschland*: <http://www.olms.de/> (herunterladen am 25. 6. 2013)

²⁶ Meise 2010.

neu entdeckten Dokumente sollten die elementaren biographischen Daten über Sagar eine grundlegende Korrektur erfahren. Laut des Totenbeschauprotokolls des Wiener Magistrats starb Sagar am 4. 6. 1805 im Alter von 86 Jahren. Daraus ergibt sich, dass sie 1719 geboren wurde, also nicht 1727, wie es in den Lexika tradiert wird. Das Ergebnis von Meises Suche in den Prager Matrikeln vom Anfang des 18. Jahrhunderts ist von großer Bedeutung. Anhand ihrer Forschung ist festzustellen, dass Sagars Vater Anton Ferdinand Roßkoschny hieß und von 1679–1734 lebte. Das bedeutet – unter der Annahme, dass die Angaben von de Luca²⁷ für zuverlässig gehalten werden können –, dass Sagar wahrscheinlich in den 1730er oder 1740er nach Wien gegangen ist.²⁸ In den Taufmatrikeln ist am 1. Juli 1719 eine Tochter von Anton Ferdinand Roßkoschny und Anna Johanna, geb. Schuknecht, wirklich zu finden, ihr Name stimmt jedoch mit Maria Anna nicht überein, da sie als Maria Josepha Francisca Monika getauft wurde.²⁹ Es stimmt sowohl der Name des Vaters, als auch das Geburtsjahr, das von dem im Totenbeschauprotokoll angegebenen Alter abgeleitet werden kann, daher gibt es keinen Zweifel, dass es sich um die Schriftstellerin Maria Anna Sagar handelt.³⁰ Da „keine ihrer Taufpaten den Vornamen ‚Maria Anna‘ trägt [ist weiterhin nur zu spekulieren, ob] [d]ie Annahme der Namen ‚Maria Anna‘ durch die Autorin [...] ein Rückgriff auf den Vornamen der Mutter sein [könnte]“³¹.

Meise weist auch auf die ihrer Meinung nach falsche Schreibweise des Nachnamens Sagar hin: In dem von Meise vorgelegten Testament der Autorin, das das bisher einzige erhaltene eigenhändig geschriebene Dokument darstellt, verwendet die Autorin selbst nämlich den Namen Sager.³²

Schließlich ist Meise die Lösung der Frage nach dem Erscheinungsjahr des Romans *Die verwechselten Töchter* zuzuschreiben. Anhand der in den *Prager gelehrten Nachrichten* entdeckten Rezension vom 19. 11. 1771 stellt sie fest, dass der Roman eindeutig im Jahr 1771 erschienen ist.³³ Zur Zeit der Erscheinung des Romans *Die verwechselten Töchter* wurde in Prag die erste Prager Wochenschrift *Die Unsichtbaren* herausgegeben. Da diese Wochenschrift anonym erschien, wurde vom Prager Publikum die Herausgeberschaft der (ebenso anonymen) Autorin *Der verwechselten Töchter*

²⁷ de Luca 1778.

²⁸ Wögerbauer kommt jedoch mit der These, Sagar übersiedelte nach Wien erst nach dem Tod ihres Mannes (1775). Diese These wird auch davon unterstützt, dass ihre beiden Romane in Prag herausgegeben wurden. Vgl. Wögerbauer 2011.

²⁹ Siehe *Anhang 1*

³⁰Vgl. Meise 2010, S. 60.

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 55. Im Rahmen dieser Arbeit wird die traditionelle Schreibweise des Namens beibehalten, da die Aussage von Meise nicht überprüft werden konnte.

³³ Meise 1990, S. 90.

zugeschrieben. Der wahre Herausgeber, Josef Nunn, der mit Sonnenfels auch befreundet war, „unterstützte [diese Meinung] offenbar selbst“³⁴.

Insgesamt lässt sich also über Sagar's Leben nicht viel sagen, da es bisher nur wenige authentische Dokumente gibt und in den Nachschlagewerken oft unterschiedliche Informationen angegeben werden. In den Lexika fehlt selten die Erwähnung ihres Vaters und ihres Mannes, vor allem im Zusammenhang mit der Unterstützung ihrer Bildung. Als Initiator und Unterstützer ihrer literarischen Tätigkeit gilt auch der Freiherr von Sonnenfels. Es ist offensichtlich, dass Sagar als eine von diesen Männern determinierte Frau vorgestellt und als selbst schaffende Schriftstellerin außer Acht gelassen wurde. Was die weiteren Angaben zu ihr betrifft, herrschen Unklarheiten und Ungenauigkeiten nicht nur bei der Bestimmung ihres Geburts- und Todesdatums, sondern sogar selbst bei ihrem Namen.

Das seit der 1970er Jahren wachsende Interesse an Literatur von Frauen und die sich daraus ergebende steigende Anzahl von wissenschaftlichen Aufsätzen über weibliche Autorschaft und deren Konstitutionsbedingungen³⁵ spiegeln sich auch in der ‚Entdeckung‘ von Sagar und so auch in ihrer häufigeren Einbeziehung in den feministischen Diskurs wider. Von der Änderung der Sichtweise auf die Literatur von Frauen und dem allmählichen Prozess der Umschreibung der Literaturgeschichte zeugen auch früher undenkbar Bezeichnungen von Sagar als „erste[r] österreichische[n] Romanschriftstellerin sowie Autorin der ersten deutschen rationalistischen Gegenwartsromane, die als Vorboten des späteren Bildungsromans galten“³⁶ oder ihre Gleichstellung mit der Zeitgenossin Sophie von La Roche³⁷, womit ihr eine bedeutende Rolle zugesprochen wird.

³⁴ Przedak 1904, S. 38.

³⁵ Vgl. z. B. Geitner 1998; Brinker-Gableron 1988; Gallas/Heuser 1990.

³⁶ BLG – Vgl. abwertende Aussagen bei Wolkan (1925) oder Gross (1882).

³⁷ Vgl. Meise 1990, S. 80.

1.1 Kurzer Aufriss der Rezeptionsgeschichte

Maria Anna Sagar gilt als Autorin zweier Romane – *Die verwechselten Töchter, eine wahrhafte Geschichte, in Briefen entworfen von einem Frauenzimmer* und *Karolinens Tagebuch, ohne ausserordentliche³⁸ Handlungen oder gerade so viel als gar keine*. Wie schon im vorgehenden Kapitel erwähnt wurde, besteht über die Erscheinungsjahre der Texte in den einzelnen Nachschlagewerken keine Einigkeit, aber ihre Datierung wurde im Rahmen einer weitläufigen Revision der Texte weiblicher Autoren auf die Jahre 1771³⁹ (*Die verwechselten Töchter*) bzw. 1774 (*Karolinens Tagebuch*) festgesetzt.⁴⁰

Beide Romane wurden von Wolfgang Gerle in Prag veröffentlicht. Der erste erschien anonym, der zweite unter dem Kryptononym M. A. S. Es ist uns keine weiteren Informationen weder über Umstände der Erscheinung der Texte bzw. ihres Verkaufs⁴¹, noch über Gerles Beweggründe für ihre Herausgabe bekannt. Im vorgehenden Kapitel wurde auch auf das ‚aktive Vergessen‘ von Texten weiblicher Autoren und deshalb auch von Sagers Romanen hingewiesen. Damit etwas vergessen werden konnte, muss es vorher bekannt gewesen sein. Dementsprechend ergibt sich die Frage, wann der Prozess des Vergessens beginnt. Obwohl jedwede Statistik des Verkaufs fehlt – sogar die Angabe zur Höhe der Auflage bleibt unbekannt –, bestätigen einige in zeitgenössischen Periodika veröffentlichte Artikel die These, dass Sagers Texte nicht gleich nach ihrem Erscheinen aus dem literarischen Gedächtnis verschwunden sind. Auch die Tatsache, dass Gerle drei Jahre nach der Veröffentlichung des ersten Romans ebenfalls den zweiten Roman Sagers herausgab, zeugt immerhin davon, dass der erste nicht ohne Widerhall blieb oder dass Gerle in Sagers Werk ein literarisches, finanzielles oder anderes Potenzial entdeckte. Der Roman *Die verwechselten Töchter* rief tatsächlich heftige Reaktionen hervor, die vor allem in den Prager Zeitschriften⁴², aber auch in manchen damals erschienenen Lexika⁴³, zum

³⁸ Die originelle Orthographie wird beibehalten.

³⁹ Vgl. Kapitel 2. *Biographisches und Forschungsstand*; Vgl. auch Meise 1990, S. 90.

⁴⁰ Die Angabe des Erscheinungsjahrs ist auch direkt auf dem Deckblatt der Bücher – sowohl von *Die verwechselten Töchter*, als auch von *Karolinens Tagebuch* – abgedruckt. Die Unsicherheit und Ungenauigkeit der Datierung in den Nachschlagewerken wurde durch unpräzise Arbeit mit unterschiedlichen Quellen und vor allem durch die bloße Übernahme der Angaben aus anderen Nachschlagewerken – ohne dass sie einer Überprüfung unterzogen worden wären – verursacht. Es spielte dabei natürlich auch die Unzugänglichkeit der Primärtexte eine Rolle, da sie nur einmal herausgegeben wurden und bis heutzutage nur wenige Exemplare erhalten geblieben sind.

⁴¹ Auf der letzten Doppelseite des Romans *Die verwechselten Töchter* wurde jedoch die Verlagswerbung abgedruckt, die das Verzeichnis einiger bei Gerle erschienenen Bücher enthält: z. B. J. Ch. Blums *Vermischte Gedichte* oder C. H. Seibts *Akademische Vorübungen aus seinen zu Prag gehaltenen Vorlesungen über die deutsche Schreibart*. Unter diesen Titeln sind auch *Die verwechselten Töchter* zu finden. Bei allen in dem Verzeichnis erwähnten Büchern sind auch die Verkaufspreise angegeben, so erfährt man beispielsweise, dass *Die verwechselten Töchter* für 40 Kreuzer verkauft wurden.

⁴² Meise gibt z. B. an: Prager gelehrte Nachrichten, den 19. 11. 1771. Prag, S. 125.; Neue Litteratur, Erster halber Jahrgang, 8. 11. 1771, Prag 1772, S. 187. Vgl. Meise 2010.; Wögerbauer: Cž [Nikolaus Adaukt Voight?],

Ausdruck gebracht wurden. Aus den 1770er Jahren stammt auch das bereits erwähnte Lexikon *Das gelehrte Oesterreich* von Ignaz de Luca⁴⁴. De Luca gibt das genaue Erscheinungsjahr des ersten Romans nicht an, auch wenn ihm das Erscheinungsjahr von *Karolinens Tagebuch* bekannt war. Daraus lässt sich schließen, dass *Die verwechselten Töchter* im damaligen (nicht nur) literarischen Diskurs keine so große Rolle wie *Karolinens Tagebuch* spielten.

Die zeitgenössischen Reaktionen auf Sagars Werk sind durch negative Bewertung sowohl des Stoffes als auch des Aufbaus der Texte gekennzeichnet.⁴⁵ So liest man z. B. über *Karolinens Tagebuch* in der Meyerischen *Auserlesenen Bibliothek*⁴⁶ Folgendes:

Den grösten [Teil des Buches] nimt die Geschichte eines Fräulein Lusani ein, die abentheuerlich genug ist, aber sonst in keinem Betracht etwas reizendes hat, da sie sehr alltäglich erzählt ist, keine rührende Situation hat, und so unwahrscheinlich klingt als ein Feenmärchen. [...] Ihren abentheuerlichen Roman scheint die Verf. selbst am Ende überdrüssig geworden zu seyn [...].⁴⁷

Diese Rezeptionsart von Sagars Romanen ist für das Ende des 18. Jahrhunderts signifikant.⁴⁸ Die negativen Reaktionen auf *Die verwechselten Töchter* war so stark, dass sie eine Antwort in *Karolinens Tagebuch* bekam, sodass Auseinandersetzung mit den kritischen Stimmen und eigene Verteidigung zu den wichtigsten Themen dieses Romans wurden.

Nach dem Ende des 18. Jahrhunderts fanden beide Romane ihren Platz in der Literaturgeschichte nur ‚dank‘ dem Abschreiben von Angaben aus dem Lexikon de Lucas. Was beide Romane angeht, werden nur die elementaren Informationen wiederholt – Titel und Erscheinungsjahr –, wobei von näherer Beschreibung oder Zuordnung zu einem Genre meistens abgesehen wird. Zu einer Wende kommt es erst am Anfang des 20. Jahrhunderts: Anhand der eigenen Lektüre legt Touaillon eine Interpretation von *Karolinens Tagebuch* vor.⁴⁹ Dank Touaillon wurde also Sagars Werk⁵⁰ zum ersten Mal

[Rezension zu] „Die verwechselten Töchter, eine wahrhafte Geschichte, in Briefen entworfen von einem Frauenzimmer. Prag, bei Gerle 1771, 214 S. In 8.“, In: *Neue Literatur*, 1 (1771), 187–188. Vgl. Wögerbauer 2011.

⁴³ Vgl. z. B. *Auserlesene Bibliothek*, S. 110–111.; Geitner erwähnt auch: *Allgemeine deutsche Bibliothek*. 26. Bd. 1. Stck. Berlin und Stettin 1775, S. 211. Vgl. Geitner 1998.; und Meise: *Adauctus Voigt: Acta litteraria Bohemiae et Moraviae I/1*, Pragae 1774, S. 466. Vgl. Meise 2010.

⁴⁴ de Luca 1778.

⁴⁵ Zur Analyse der Texte in Hinsicht auf die Kritik, die an ihnen geübt wurde, siehe Kapitel 9. *Poetologie des weiblichen Schreibens*.

⁴⁶ Der Verfasser dieses Aufsatzes wusste nicht sicher, ob der Autor von *Die verwechselten Töchter* und *Karolinens Tagebuch* männlich oder weiblich war. D. h., in 1774 hat zwar Adaukt Voit die Autorschaft Sagar zugeschrieben (vgl. Meise 2010, S. 56), es wurde jedoch noch nicht allgemein bekannt.

⁴⁷ AB, S. 111.

⁴⁸ Im Kontext dergleichen Beurteilungen scheint de Lucas Eintrag über Sagar in seinem Lexikon erstaunlich neutral zu sein.

⁴⁹ Touaillon schreibt, dass sie den Roman *Die verwechselten Töchter* nicht analysieren könnte, da er nicht mehr aufzufinden war.

analysiert und in den Kontext der literarischen Strömungen des 18. Jahrhunderts gesetzt: Touaillon stellt sich die Frage, inwiefern Sagars *Karolinens Tagebuch* und La Roches Roman *Fräulein von Sternheim*, der nach Touaillon den empfindsamen Roman par excellence darstellt, vergleichbar sind.⁵¹ Da beide Texte in gleicher Zeit unter ähnlichen Bedingungen entstanden sind, liegt der Vergleich auf der Hand. Touaillon kommt mit einer bis dahin vielleicht etwas überraschenden⁵² Schlussfolgerung:

Mit der Empfindsamkeit hat [*Karolinens Tagebuch*] gar nichts zu tun; nur in den Klagen der Heldin über die Widersprüche in ihrer Seele und in ihrer Beschäftigung mit dem eigenen Ich zeigt sich ein leiser Reflex der empfindsamen Stimmungen jenes Zeitalters. Die Heldin setzt sich aber in bewußten Gegensatz zu den empfindsamen Heldinnen.⁵³

Ähnlicher Ansicht ist auch Jirku, die in ihrem Aufsatz schreibt: „Sagars Werk unterscheidet sich von den empfindsamen Romanen durch den spielerischen Umgang mit Sprache und Leben.“⁵⁴ Wenn es sich um keine empfindsamen Romane handelt, wie lassen sie sich dann einordnen? Meise betont zwei Aspekte, nach welchen sie zu einer Gattung zugeordnet werden könnten. Einerseits ist die textuelle Ebene (im Sinne von Geschichte und Erzählung⁵⁵ sowie der im Text enthaltenen Diskurse) wichtig:

Beide Romane stellen mit Wahrheit, Vernunft und Glück zentrale Ideen der Aufklärung zur Diskussion, beide führen 'moderne' Praktiken wie Erziehung und Geselligkeit, Lesen und Schreiben in den neuen literarischen Formen Briefroman und Tagebuch vor, verknüpfen diese aber immer mit weiblichen Figuren, mit der Frage nach dem Geschlecht.⁵⁶

Andererseits sind auch gesellschaftliche, kulturelle und allgemein räumliche Bedingungen von großer Bedeutung. In dieser Hinsicht erinnert Meise an die Abgeschlossenheit Prags gegenüber den Zentren der deutschsprachigen Aufklärung – Prag galt damals als deren Peripherie. Auch deshalb bezeichnet sie Sagars Romane als „Originalromane“, womit sie eine selbstständige Gattung meint. Auch nach Meise stehen Sagar und La Roche im Gegensatz zueinander.⁵⁷

Verschwand Sagars Werk aus dem Literaturgedächtnis zu Recht? Oder wurde es für zu innovativ und deshalb auch gefährlich für die damalige Gesellschaft gehalten? In den folgenden Kapiteln wird versucht, diese Frage zu beantworten und die Einzigartigkeit und Originalität von Sagars Romanen zu finden, zu beschreiben und auch zu beurteilen.

⁵⁰ Obwohl Touaillon den Roman *Die verwechselten Töchter* nicht las, bezeichnete sie ihn anhand der Lektüre von *Karolinens Tagebuch* als Lustspiel und behauptete, dass er „eine familiäre Handlung [hatte], da die Rezensenten die Einförmigkeit des Inhalts tadelten.“ Touaillon 1919, S. 237.

⁵¹ Vgl. Touaillon 1919, S. 233.

⁵² ‚Überraschend‘ deshalb, weil in der Literaturgeschichte Sagars Werk bis dahin nicht diskutiert wurde und Sagar – angesichts der Entstehungszeit und des Entstehungsorts der Texte – leicht für Verfasserin empfindsamer Romane gehalten werden konnte.

⁵³ Touaillon 1919, S. 242.

⁵⁴ Jirku zieht auch den Roman *Die verwechselten Töchter* in Betracht. Jirku 1993, S. 17.

⁵⁵ Unter Geschichte sei Sujet (*sujet*) im Genettes Sinn zu verstehen, Erzählung sei dann die Fabel (*fabula*).

⁵⁶ Meise 2010, S. 51.

⁵⁷ Ebd., S. 51 f.

2 Fragestellung und Methode

„Die Hand eines Frauenzimmers ist viel zu zart, als daß sie, wie die männlichen Bücherschreiber, in dem Wust einer sophistischen Gelehrsamkeit herumwühlen sollte [...]“⁵⁸ Wie man dem obigen Zitat entnehmen kann, wird bereits in der Vorrede zu Maria Anna Sagars Roman *Die verwechselten Töchter* ein klarer Strich zwischen dem weiblichen und männlichen Schreiben gezogen. Wie soll man diesen Gegensatz, der im Roman auch später immer wieder thematisiert wird, verstehen und welche Rolle spielt sie in Sagars Werk?

Nicht nur mit diesen Fragen beschäftigt sich die (literarische) Geschlechterforschung, bzw. die Gender Studies, die (vor allem) seit den 1970er Jahren an Bedeutung gewonnen haben. Die Gender Studies sind als Oberbegriff für unterschiedliche wissenschaftliche Richtungen zu begreifen, die die Erforschung der Charakteristika der Geschlechter (bzw. ihrer kulturellen Repräsentation) und ihre tiefgehenden Auswirkungen verbindet. Ein weiteres gemeinsames Merkmal stellt die Suche nach Kriterien der Bewertung literarischer Texte dar, die unparteiisch wären und demnach Texte von Männern nicht bevorzugen würden. Deshalb wird seitens der Gender Studies eine starke Kritik an der Literaturgeschichtsschreibung geübt, was auch ein zentrales Arbeitsfeld der feministischen Literaturwissenschaft darstellt. Es werden die Maßstäbe kritisiert, nach denen der literarische Kanon gebildet wurde und Texte von Autorinnen oft unberechtigt als minderwertig bewertet wurden, was zur Folge hatte, dass sie aus dem Kanon ausgeschlossen wurden.⁵⁹ Daraus ergibt sich die Notwendigkeit neuer Erforschung des literarischen Feldes und schließlich auch der Analyse der einzelnen literarischen Werke aus einer gendergerechten Perspektive.

Im Rahmen der Gender Studies gibt es mehrere Auffassungen des Begriffs ‚Geschlecht‘. Nach einigen Forschern kann die binäre Opposition zwischen dem biologischen (Sex) und dem soziokulturell bedingten Geschlecht (Gender) unterschieden werden. Dabei trägt die Geschlechtszugehörigkeit mit sich bestimmte Eigenschaften, die dann dem Autor zugeschrieben werden und seitens der Leser ebenfalls mit seinen Texten in Verbindung gebracht werden. So zählt beispielsweise Wilhelm von Humboldt zu den typischen männlichen Eigenschaften Vernunft, Form und Selbsttätigkeit, demgegenüber

⁵⁸ VT, Vorrede, unpag.

⁵⁹ Vgl. z. B. Kapitel 2. *Biographisches und Forschungsstand*.

attribuiert es dem weiblichen Geschlecht Gefühle, Phantasie und leidende Empfänglichkeit.⁶⁰

Nach einer anderen Auffassung wird unter dem Einfluss des Poststrukturalismus die binäre Opposition Sex-Gender abgelehnt und zum zentralen Begriff der Phallogozentrismus erklärt. Der Phallogozentrismus basiert auf der Annahme, dass die Welt weitgehend männlich bestimmt ist und deshalb kein Raum für die Weiblichkeit vorhanden ist. Die Opposition männlich-weiblich ist daher nur als eine rein sprachliche Kategorie zu verstehen. Die phallogozentrische Ordnung wurde von Vertretern dieser Auffassung, die auch als feministischer Dekonstruktivismus bezeichnet werden kann, stark kritisiert. Sie fordern, dass die Frau als alleinstehendes Subjekt und nicht als von einem Mann determiniertes Objekt definiert werden soll.⁶¹

Die Texte von Sagar werden hier aus der Perspektive der *écriture féminine* betrachtet. Nach dieser Theorie soll die phallogozentrische Ordnung durch weibliches Schreiben überwunden werden.⁶² Das weibliche Schreiben kennzeichnet sich durch die „Auflösung von Gattungsgrenzen, die Unabgeschlossenheit des Textes [...], ein nichtlineares Erzählen, Dialogizität, syntagmatische und grammatikalische Brüche“⁶³, „Fragmentarität“⁶⁴ usw. Ursula Geitner kritisiert jedoch die Ansicht von Hélène Cixous, von der der Begriff ‚écriture féminine‘ stammt, da nach Cixous „Frauen nicht geschrieben haben, solange die ‚Gesetze der Gattung‘ herrschten und zur Erfüllung, zur ‚Konserve‘ zwangen [...]“⁶⁵. Anders gesagt heißt das, dass die Frauen bis ins 20. Jahrhundert nicht schrieben, da sie – von und in der phallogozentrisch organisierten Welt gefangen – eigentlich ‚Männer‘ waren. Diese Auffassung ist umstritten⁶⁶ und wird hier deshalb nicht aufgenommen. Es lassen sich nämlich auch in früheren Texten (etwa aus dem 18. Jahrhundert) Zeichen der Weiblichkeit finden. In den Vordergrund gerät dann die Frage nach der Textstrategie, durch die die phallogozentrische Ordnung in Texten weiblicher Autoren, also auch Sagar, in Frage gestellt und unterlaufen wird.

Diese Arbeit geht von der Annahme aus, dass die Welt männlich geprägt ist und diese Tatsache die Machtverhältnisse und die Rollenverteilung in der Gesellschaft beeinflusst oder sogar bestimmt. Das heißt, dass hauptsächlich die Männer dem soziokulturellen Geschlecht seinen Inhalt geben. Deshalb werden im Folgenden die

⁶⁰ Vgl. Leitzmann, Albert (Hg.): Wilhelm von Humboldts Werke. Erster Band 1785–1795. Behr's Verlag, Berlin 1903, S. 311–334.

⁶¹ Vgl. Köppe/Winko 2008, S. 203.

⁶² Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie, S. 147f.

⁶³ Ebd., S. 148.

⁶⁴ Köppe/Winko 2008, S. 207.

⁶⁵ Geitner 1998, S. 46.

⁶⁶ Gleiche Meinung vertritt z. B. Geitner. Vgl. Geitner 1998, S. 46.

Kategorien *Sex* und *Gender* beibehalten, da es nur mit ihrer Hilfe möglich ist, die stereotypen Vorstellungen von Geschlechtern festzustellen. Diese Vorstellungen sind eben unter dem Begriff *Gender* zu suchen. Es wird untersucht, in welcher Form und auf welche Weise die stereotypen Bilder⁶⁷ von Weiblichkeit und Männlichkeit im Text hervortreten und welche Rolle sie spielen, bzw. wie mit ihnen ‚gespielt‘ wird.

Bei der Betrachtung der Texte aus der Perspektive des kulturellen Geschlechts ist die Diskursanalyse von großer Bedeutung. Im Anschluss an die Analyse der stereotypen Bilder wird also auch untersucht, wie das Verhältnis zwischen den Geschlechtern im Text gestaltet und wie es beschrieben wird. Gibt es zwischen Männer und Frauen eine Hierarchie? Welche Eigenschaften werden den Frauen zugeschrieben? Wie gehen die Frauen mit den vorgeschriebenen Eigenschaften um? Identifizieren sie sich mit ihnen oder nehmen sie sie nicht an? Kommen im Text Ausbrüche aus den Geschlechterrollen (*Gender*) vor? Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die im Text thematisierte Stellung der Frau in der Gesellschaft analysiert wird. Im Hinblick auf Diskursivität des Textes scheint auch die Frage nach dem Grad seiner Referenzialisierbarkeit⁶⁸ wichtig zu sein. Damit hängt schließlich auch die potentielle Intertextualität der diskutierten Texte zusammen.

Als sehr fruchtbar hat sich die Verbindung der Gender Studies mit der Narratologie erwiesen, da diese Disziplinen zueinander komplementär stehen. Sowohl Bilder, Diskurse und intertextuelle Bezüge als auch Referenzen anderer Art sind aus der Sicht der Narratologie vorwiegend auf der Textebene der Geschichte (*story*) anzusiedeln. Das Geschlecht spiegelt sich jedoch nicht nur auf der Ebene der Geschichte, sondern auch auf der formalen Ebene der Erzählung (*discourse*) wider. Während das Geschlecht der Figuren von vornherein eindeutig markiert wird, ist die Frage nach dem Geschlecht des Erzählers oft nur schwer zu klären. Des Weiteren sind sowohl Raum- und Zeitdarstellung, als auch Handlungs- und Gattungsmuster geschlechtsspezifisch.⁶⁹ Zwischen Form und Inhalt herrscht ein enger Zusammenhang und selbst die Wahl eines bestimmten Genres spielt eine bedeutende Rolle – das Genre bestimmt in hohem Maß den Aufbau des Textes und prägt sogar auch seinen inhaltlichen Teil, d. h. es beeinflusst die Wirkung des Textes als eines Ganzen. In diesem Zusammenhang wird oft die Frage gestellt, ob weibliches Schreiben genrespezifisch ist und inwiefern die Wahl des Genres mit dem Geschlecht des

⁶⁷ Siehe z. B. Stephan, Inge: „Bilder und immer wieder Bilder...“. Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur. In: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften*. Sonderband, Bd. 96. Argument, Berlin 1983, S. 15–34.

⁶⁸ Unter der Referenzialisierbarkeit wird die Bezogenheit auf die außerliterarische Wirklichkeit verstanden. Vgl. Nünning/Nünning 2004, S. 100.

⁶⁹ Vgl. Nünning/Nünning 2004, S. 1.

Autors zusammenhängt.⁷⁰ Nach Nickisch wurde im 18. Jahrhundert das Genre des Briefes, bzw. des Briefromans für Frauen vorbehalten.⁷¹ Das Genre umfasst also einerseits seine konventionelle ‚Innerbedeutung‘, andererseits auch seine wechselnde, kulturbedingte Bedeutung. Diese Tatsache macht die Analyse der Beziehung des Genres zum Geschlecht des Autors höchst kompliziert. Der Aspekt des Genres wird deshalb unter dieser Sichtweise im Folgenden nicht untersucht, weil es den Rahmen der Arbeit sprengen würde.

Aus dem oben Gesagten folgt, dass es gleich mehrere Gründe für die Anwendung dieses Ansatzes⁷² bei der Analyse von Sagars Texten gibt. Im 18. Jahrhundert setzen sich Frauen im Bereich der Literatur immer mehr durch und manche beginnen sich als Berufsschriftstellerinnen zu etablieren. Die Rolle der Frau ändert sich und die weibliche Autorschaft beginnt in der Gesellschaft an Bedeutung zu gewinnen. Die Anzahl der gebildeten Frauen wächst sukzessiv, wodurch sich die Frauen der ‚Mündigkeit‘ und Unabhängigkeit von Männern annähern können. Dies geschieht jedoch im Rahmen der männlich geprägten Welt mittels des Instrumentariums, das bisher nur den Männern zur Verfügung stand.⁷³

Nicht nur die soziokulturellen Bedingungen, sondern auch die sowohl von außen (Gender) als auch von innen (Sex) geprägten Besonderheiten des weiblichen Schreibens dürfen bei der Interpretation und Bewertung der Texte weiblicher Autoren daher nicht außer Acht gelassen werden. Aus diesem Blickwinkel ist die Literatur von Frauen (nicht nur) aus dem 18. Jahrhundert zu betrachten, was eben der feministische Ansatz ermöglicht. Wenn also dieser Ansatz im Folgenden bei der Analyse der Texte von Maria Anna Sagar verwendet wird, soll v. a. untersucht werden, welche Textstrategien Sagar verwendet, um die männlich geprägte Weltordnung zu unterlaufen und wie sich diese Strategien mit dem Instrumentarium der Narratologie erfassen lassen.

⁷⁰ Näher zum Verhältnis des weiblichen Geschlechts und Genres des (Brief)romans siehe z. B. Bovenschen, Sylvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1979, v. a. S. 200 ff.

⁷¹ Vgl. Nickisch 1988, S. 389 ff.

⁷² Damit wird nicht nur die Verbindung der Gender Studies mit der Narratologie, sondern die Gender Studies als Ganzes gemeint.

⁷³ Siehe z. B. Tebben, Karin: Soziokulturelle Bedingungen weiblicher Schriftkultur im 18. und 19. Jahrhundert. Zur Einleitung. In: Tebben, Karin (Hg.): Beruf: Schriftstellerin: schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert. Vandenhoeck/Ruprecht, Göttingen 1998.

3 Inhaltsangabe

3.1 Die verwechselten Töchter, eine wahrhafte Geschichte, in Briefen entworfen von einem Frauenzimmer

Im ersten Brief, der an eine Frau, die im Roman Madame genannt wird, adressiert ist, beschäftigt sich die Erzählerin Klara S. mit der Frage, wie man einen Text gestaltet, und mit der Rolle der Schriftstellerin. Aufgrund der Anregung von Madame beginnt Klara S. die Geschichte von ihrer Freundin Klara G. zu erzählen. Die Mütter beider Klaras sind sehr eng befreundet. Sowohl Frau G., als auch Frau Salis, die Mutter von Klara S., wohnen in „Pr.“⁷⁴ und haben aus Liebe geheiratet. Frau G. erzieht noch zwei Söhne. Der Mann von Frau G., Herr von P., ist Oberoffizier und muss mit seinem Regiment ausmarschieren. So bleibt Frau G. mit den Kindern allein und muss sich selbst um ihren Unterhalt kümmern. Sie und Frau Salis machen sich als Schneiderinnen selbständig, was sie aber vor dem Mann von Frau Salis geheim halten. Wenn er das ungewöhnliche Verhalten seiner Frau bemerkt, denkt er, dass sie ihn mit einem anderen Mann betrügt und verlässt eines Abends seine Familie ohne einziges Wort. Derzeit sind beide Klaras zwei Monate alt. Frau Salis hofft auf seine Rückkehr, allerdings vergehen weitere drei Monate und ihr bleibt nichts anderes übrig, als in Dienste einer Adligen zu treten, damit sie ausreichende finanzielle Mittel besorgen kann. Ihre fünfmonatige Tochter lässt sie bei Frau G.

„Hier [...] fängt sich erst meine Geschichte an.“⁷⁵ schreibt die Erzählerin Klara S. an Madame. Gleich nach der Abfahrt von Frau Salis vertauscht nämlich Frau G. die Mädchen, so dass Klara S. denkt, dass sie ihre Tochter ist, und Klara G. für Klara S. gehalten wird. Frau G. will damit ihrer leiblichen Tochter eine bessere Zukunft sichern. Daneben wird die Geschichte von Gräfin Crosie beschrieben, bei der Frau Salis angestellt ist. Wenn die Mädchen zehn Jahre alt sind, wird die vermeintliche Klara S. von Frau Salis zu ihr und Gräfin Crosie nach „Ma.“ gebracht.

Klara G. genießt die mütterliche Gutherzigkeit und Weisheit der Frau Salis, die sowohl für ihre Bildung, als auch für ihre geistige Entwicklung sorgt. Sie verliebt sich in den Sohn von der Gräfin Crosie, der ihre Gefühle erwidert, aber die Liebe scheitert.

⁷⁴ In der Geschichte kommen zwei Handlungsorte vor, die nicht näher beschrieben werden. Sie werden nur mit den Abkürzungen *Pr.* bzw. *Ma.* benannt, was freien Raum für die Einsetzung eines beliebigen Ortes schafft. Höchstwahrscheinlich steht „Pr.“ für Prag.

⁷⁵ VT, S. 22.

Klara G. lässt sich von dem ihr zur Verfügung stehenden Vermögen locken und verfällt in Eitelkeit und Egoismus. Erst der ihr vorgehaltene Spiegel ändert ihre Verhaltensweise.

Inzwischen lebt Klara S. bei Frau G., arbeitet hart als Schneiderin und denkt an ihre Freundin, von der sie bisher keinen Brief bekam. Sie kann sich nicht dem Gedanken erwehren, dass sie nach „Pr.“ nicht gehört und ihre Stelle woanders ist. Ihr angeblicher Bruder Timon schreibt ihr einen Brief, den ihr ihre alte Dienerin Barbe heimlich übergibt. Timon teilt ihr damit, dass ihm seine Mutter verbot, sie zu kontaktieren. Nun muss er mit seinem Regiment abreisen und deshalb will er sich von seiner Schwester, die er nicht gern Schwester nennt, verabschieden. Dieser Brief bestärkt Klara S. nur in ihrem Verdacht, Frau G. sei nicht ihre leibliche Mutter.

Fünf Jahre nach dem Umzug von Klara G. nach „Ma.“ trifft diese auf dem Markt im „Ma.“ einen jungen Kaufmann aus „Pr.“ und bittet ihn, dass er einen Brief an ihre Freundin Klara S. übergibt. Klara S. ist überrascht, wenn sie liest, dass ihr Klara G. vielmals geschrieben hatte, da sie wegen Frau G. keinen Brief von ihr erhielt. Klara G. schildert im Brief alle Geschehnisse, die während dieser fünf Jahre passierten, und weist auf auffallende Ähnlichkeit zwischen Frau Salis und Klara S. hin.

Kurz danach schreibt Timon wieder heimlich an Klara S., dass ein General in ihm seinen Neffen erkannte und ihm deshalb an ihn ein großes Erbe von seinen Großeltern zukam. Timon verspricht jedoch Klara S. bald ein schicksalhaftes Geheimnis zu enthüllen. Er und General kehren nach „Pr.“ zurück und durch einige taktvolle Anspielungen auf das unerwartet erschienene Erbe und Timons Liebe zu Klara S. erlangen sie das Geständnis der Frau G.

Im Brief von Klara G. wird die Geschichte der Familie von Frau Salis und Klara S. beschrieben. Es zeigt sich, dass Gräfin Crosie eigentlich Schwägerin von Frau Salis ist, da sie die Schwester ihres verschollenen Mannes ist. Der Mann von Frau Salis, Bruder der Gräfin Crosie, erscheint nach Jahren unter einer neuen Identität (Graf Seluzi) in „Ma.“ auf dem Hof, wohin Frau Salis und Gräfin oft eingeladen werden.

Nichts steht nun der Heirat von Timon und Klara S. im Wege. Nach dem Fest fahren sie zusammen mit dem General nach „Ma.“ Klara S. erfährt, dass ihre Mutter die ganze Zeit über die Verwechslung wusste – sie unternahm dagegen nichts, da sie glaubte, dass Klara S. in den bescheidenen Verhältnissen schließlich zum besseren Menschen werde.

Klara G. fühlt sich im Vergleich zu den fast vollkommenen und tugendhaften Frau Salis und Klara S. minderwertig und erkrankt schwer, als sie noch den Eindruck gewinnt, dass der Sohn der Gräfin endgültig nicht in sie, sondern in Klara S. verliebt ist. Wenn er

über den Zustand von Klara G. erfährt, fällt er in Ohnmacht und am Tag danach tritt er gleich zu seinem neuen Regiment ein. Timon, der der Meinung ist, dass Klara S. sich mehr ihrer Freundin als ihm widmet, will mit ihr unbedingt abreisen. Klara S. muss ein großes Dilemma lösen, letztendlich entscheidet sie sich ihrem Mann zu folgen. Gleich in der ersten Nacht nach der Abreise aus „Ma.“ hat sie einen Traum, in dem Klara G. tot ist. Nach einigen Tagen bestätigt ihr Timon, dass Klara G. wirklich starb.

3.2 Karolinens Tagebuch, ohne ausserordentliche⁷⁶ Handlungen oder gerade so viel als gar keine

Karoline, die Hauptfigur des Romans, entscheidet sich täglich einen Brief an ihre Schwester Nanette zu schreiben und bittet diese um Ratschläge und ihre Ansichten über sie, weil sie Nanette als Frau verstehen wird. Karoline will dadurch ein besserer Mensch werden. Sie lässt die Briefe auch ihren Schreibmeister Cyrili⁷⁷ lesen, allerdings legt sie auf seine Ansichten nicht so großen Wert. In den Briefen beschreibt Karoline ihre Probleme, die sie als Frau plagen, wie z. B. weibliche Eitelkeit, die Frage nach dem Zeitvertreib, das von ihr erwartete Verhalten, ihre Stelle als Frau in der Gesellschaft, ihr geplanter Eintritt in die Ehe usw. Sie unterzieht sich dabei einer strengen Selbstkritik. Daneben erzählt Karoline die Geschichte von ihrer Freundin Eleonora Lusani, die sie in „P.“⁷⁸ kennengelernt hatte, bzw. sie schreibt die Briefe von Eleonora ab.

Eleonoras Geschichte begann vor drei Jahren, als sie mit ihrer Mutter Frau Lusani und ihrer Schwester Lucile nach Holland abreiste. Sie machten einen kurzen Aufenthalt in „St.“⁷⁹, wo sie von ihren Bekannten zu Besuch eingeladen wurden. Da erweckte Eleonora Interesse bei einem der Gäste, dem alten Herzog von **. Am Abend danach wurde Eleonora entführt und in ein fremdes Haus gebracht. Dort erwartete sie schon eine Frau, die sich als Fani vorstellte und für einige Zeit die einzige Person war, mit der Eleonora in Kontakt sein durfte. Eleonora war unglücklich, da sie plötzlich ohne Schwester und Mutter blieb, doch fühlte sich mit Fani in Sicherheit. Doch der Grund ihrer Entführung blieb ihr lange unklar, bis Fani ihre eigene Geschichte zu erzählen begann.

In der Wirklichkeit hieß sie Henriette⁸⁰ und kam aus Frankreich. Fani war der Name ihrer Dienerin, die sie erzogen hatte, da ihre Mutter früh gestorben ist. Nach dem

⁷⁶ Die originelle Orthographie wird behalten.

⁷⁷ Auch als ‚Cirilli‘ geschrieben.

⁷⁸ Alle Ortsnamen, die in der Geschichte vorkommen und benannt werden, werden im Roman nur mit einer Abkürzung angeführt.

⁷⁹ Auf der Seite 116 wird jedoch die Abkürzung „St.“ als „Straßburg“ entziffert.

⁸⁰ Sie wird jedoch auch Herzogin V*** oder Herzogin L. C. genannt.

Tod ihrer Eltern wurde ihr alter Onkel Admiral R*** zu ihrem Vormund bestimmt. Henriette lebte mit ihm in einem Haus in voller Einsamkeit, denn Admiral R*** sonderte sich von der Welt ab und war darüber hinaus der Meinung, dass „ein Frauenzimmer [...] nicht eher als verheiratet, und unter der Anführung ihres Gemahls die Welt kennen lernen [müsse].“⁸¹ Nachdem Admiral R*** den Herzog C*** kennengelernt und dieser ihn um Henriettes Hand gebeten hatte, heiratete er sie. Henriette lebte jedoch weiter allein bei ihrem Onkel bis zu seinem Tod. Herzog C*** gewann mit seinem Tod ein Vermögen, das er jedoch genießen wollte. Henriette musste daher im Haus ihres Onkels bleiben und über ihre Heirat schweigen. In voller Isolation von der Außenwelt brachte sie ihren Sohn zur Welt, der ihr gleich weggenommen wurde.

Nach einigen Jahren entschied sie sich, ihren Sohn zu finden. Sie erfuhr, dass ihr Sohn eine Schule in „H.“ besucht. „H.“ befand sich nicht weit von dem Dorf, wo Fanis Schwester Lali wohnte. Fani sorgte dafür, dass Henriettes Sohn bei Lali untergebracht wurde, und beide Frauen fuhren dorthin. Henriette tratt allerdings unter falscher Identität auf – sie wurde als Fanis Tochter Frau von Stäley vorgestellt –, damit Herzog C*** nicht erfahren konnte, dass sie den von ihm zugewiesenen Ort verlassen hatte. Henriette konnte endlich ihren Sohn kennenlernen und als sie sah, wie unschuldig und warmherzig er war, vertraute sie ihm das Geheimnis an, dass sie seine Mutter ist. Dadurch wurde auch Henriettes wahre Identität enthüllt und Lali teilte ihr mit, dass ihr verstorbener Mann die Hälfte seines Vermögens an Nachkommen des Admirals R*** vererbt hatte, weil er sich dadurch bei dem Admiral für die finanzielle Unterstützung bei einem Handel im Ausland bedanken wollte. So gewann Henriette plötzlich ein noch größeres Vermögen. Alle versprachen, dass sie zunächst nicht nur über das Geld, sondern auch über die Verwandtschaft zwischen Henriette und dem jungen Herzog schweigen werden. Henriettes Sohn beschloss folglich in die Armee zu treten, damit er seine Ehre nicht nur dank dem Stand genießt, sondern selbst durch eigene Taten erwirbt.

An dieser Stelle verspricht Henriette Eleonora den Rest ihrer Geschichte zu erzählen und das Motiv ihrer Entführung zu erklären. Karoline setzt das Erzählen der Geschichte Eleonoras und Henriettes jedoch nicht fort. Letztendlich zeigt sich, dass sie sich die ganze Geschichte ausdachte. Cyrili bittet sie, die Geschichte abzuschließen, und empfiehlt ihr auch, wie sie es machen sollte. Karoline nimmt scheinbar seine Vorschläge an, in der Wirklichkeit lässt sie jedoch das Ende der Geschichte offen. Sie heiratet Karl R., obwohl sie weiß, dass sie in der Ehe ihre Freiheit verliert, und mit der Heirat gibt sie das Schreiben auf.

⁸¹ KT, S. 118.

4 Spiel mit der Form

Sowohl *Die verwechselten Töchter* als auch *Karolinens Tagebuch* sind im Hinblick auf das spezifische Erzählverfahren als Briefromane zu bezeichnen, wobei jedoch festzuhalten ist, dass beide in unterschiedlichem Maß das Genre des Romans überschreiten.

Wie schon oben erwähnt, kann der Briefroman im 18. Jahrhundert als das für die Frauen vorbehaltene Genre angesehen und demnach als ‚weiblich‘ markiert werden. In Opposition zum ‚weiblichen‘ Briefroman des 18. Jahrhunderts würde dann das damals fast ausschließlich von Männern vertretene Genre des Dramas stehen.

Dabei erinnert Sagar's Roman *Die verwechselten Töchter* gleich an mehreren Stellen an die Struktur des Dramas. Einige Teile des Textes sind nämlich rein dialogisch gestaltet,⁸² sodass sie einen Theaterdialog evozieren. Es sind jedoch nicht nur die gemeinsamen formalen Merkmale, die *Die verwechselten Töchter* in die Nähe des Dramas bringen. Meise erwähnt auch wichtige Motive, die für die Komödie oder die Tragödie typisch sind: Für die Komödie nennt sie z. B. die Kinderverwechslung – vielleicht bezeichnete Touaillon auch deswegen *Die verwechselten Töchter* (ohne den Roman gelesen zu haben) als Lustspiel⁸³ –, für die Tragödie z. B. den Tod von Klaras G. am Ende der Geschichte.⁸⁴

Der Übergang zwischen dem Roman und dem Drama ist noch frappanter in *Karolinens Tagebuch*. Sagar geht in diesem Fall noch einen Schritt weiter, weil sie die Form und Motive des Dramas nicht nur übernimmt, sondern damit auch spielt. Zentral ist in dieser Hinsicht der Textausschnitt am Ende des Romans, der auch rein ‚optisch‘ wie der Text eines Dramas⁸⁵ gestaltet ist. Dieser Ausschnitt ist folgendermaßen eingeleitet:

[...] höre nur, was der beste Vater sich mit mir für ein Spiel machte. Aber um nichts auszulassen muß ich dir die Handlung in einem Viertelaufzuge und einem Auftritt vorstellen: sage mir, ob ich meine Rolle gut gemacht habe?⁸⁶

Karoline nutzt das dialogische Erzählverfahren, um Nanette ihr Gespräch mit dem Vater womöglich treu nacherzählen zu können, und den Dialog mit dem Vater beendet sie dann mit den an Nanette gerichteten Worten: „Hier hast du die versprochene Komödie.“⁸⁷ Die Komödie soll dasjenige sein, was ihr Vater über ihre zukünftige ‚Rolle‘ als Gattin sagte. Die

⁸² Vgl. z. B. VT, S. 36, S. 77 ff.

⁸³ Touaillon 1919, S. 237.

⁸⁴ Meise 1990, S. 82 f.

⁸⁵ Der Dialog wird von einigen szenischen Anmerkungen begleitet und auch graphisch so strukturiert, wie es für die in Buchform erscheinende Theaterstücke typisch ist. Siehe *Anhang 5*.

⁸⁶ KT, S. 291.

⁸⁷ Ebd., S. 302.

Rolle im Theaterstück ist hier – ganz gemäß dem shakespearischen „All the world’s a stage“ – als Metapher für die soziale Rolle in der Gesellschaft zu verstehen. Auch die Bezeichnung ‚Komödie‘ ist nicht im Sinne einer Genrebestimmung, sondern in ihrem übertragenen Sinn verwendet. Es wird dadurch die Absurdität der Forderungen gezeigt, die an die Frauen in der Rolle der Gattinnen von der Gesellschaft gestellt werden. Absurd wirkt auch das Alter Nanettes und Karolines zur Zeit ihrer Hochzeit, da Karoline acht und Nanette zehn Jahre alt sein sollen.⁸⁸ Die Unmündigkeit der Frau wird dadurch mit der Unmündigkeit eines Kindes gleichgesetzt.

In *Die verwechselten Töchter* fungieren die Merkmale des Dramas als Ausdruck des literarischen Spiels mit Motiven und Genres. In *Karolines Tagebuch* gewinnt das Spiel noch an Bedeutung und wird ironisch, denn Sagar antwortet in diesem Roman den Kritikern ihres ersten Romans, vor denen sie sich verteidigt und die sie sogar selbst angreift, was sich natürlich in der Gestaltung des Romans widerspiegelt: Sie nutzt das ‚männliche‘ Genre, um auf die Absurdität der von den Männern bestimmten gesellschaftlichen Normen hinzuweisen.

In diesem Kontext scheint die positive Beurteilung der dialogischen Szene des Vaters mit der Tochter in *Karolines Tagebuch* vom Autor der Auserlesenen Bibliothek verständlich: „Carolines Unterredung mit ihrem Vater im letzten Briefe ist, unsrer Meinung nach, das Beste im Buche.“⁸⁹ Unter der Annahme, das Genre des Dramas sei männlich konnotiert, ist nämlich dieser Textausschnitt für die männlichen Kritiker akzeptabler als der Rest des weiblich konnotierten Textes, obwohl die Nachahmung des Dramas hier zur Persiflage des gesellschaftlichen Systems genutzt wurde.

⁸⁸ Ihr Alter entspricht zwar der angeführten Jahreszahl, stimmt jedoch nicht mit den Aussagen Karolines, die am Anfang ihrer Geschichte schreibt, dass sie sechzehn Jahre alt ist und erst mit zwölf Jahren Karl R*, den sie dann heiratet, kennenlernt.

⁸⁹ AB, S. 111.

5 Aufbau der Romane

5.1 Aufbau des Romans *Die verwechselten Töchter*

Die Handlung des Romans verläuft aus zwei Ebenen, wobei die äußere nur einen Erzählrahmen bildet. Dieser Erzählrahmen ist in 16 Briefen zu finden, die von Klara S. an Madame geschrieben sind. Der erste Brief beginnt in medias res, was auch der Andeutung entspricht, dass er eine Reaktion auf einen vorausgegangenen Briefwechsel oder auf gemeinsame Gespräche zwischen Klara S. und Madame darstellt. Der Madame ist die ganze Geschichte adressiert, denn sie gab den Anlass zur Verfassung des Textes und unterstützt weiter die Erzählerin in ihrem Schreiben. Sie nimmt jedoch eine passive Haltung an und ‚hört‘ bloß zu. Sie wird zwar von der Erzählerin ständig angesprochen, ihre Antworten erfährt man jedoch nur durch knappe Paraphrasen der Erzählerin. Sie selbst kommt nie zum Wort. Deshalb liegt es auf der Hand, dass durch die Figur der Madame, die im Text sonst fast gar nicht charakterisiert wird, eigentlich der Leser (bzw. die Leserin) angesprochen wird. Die Anreden der Madam, d. h. des Lesers, haben einerseits die den Text überschreitende vermittelnde und phatische Funktion, andererseits verbinden sie die zwei Handlungsebenen im Text. Sie bilden sogar eine innere Rahmenstruktur, da 15 Briefe mit einer direkten Anrede der Madame sowohl beginnen, als auch enden. Die Ausnahme ist nur im 13. Brief zu finden, dessen Ende sich mit dem Ende eines Briefes von Klara G. an Klara S. deckt. Der Erzählrahmen besteht also aus den Textteilen, in welchen Klara S. zur Madame direkt spricht und dabei oft auch ihr Schreiben thematisiert.

Innerhalb der 16 Briefe von Klara S. an Madame kommen weitere 10 Briefe vor. Die Binnengeschichte wird nicht nur in 16 Briefen von Klara S. an Madame, sondern vor allem in 3 Briefen von Klara S. an andere Figuren und in weiteren 7 Briefen von 4 verschiedenen Absendern (Klara G., Timon, Frau Salis, Sohn der Gräfin Crosie) an Klara S. erzählt.⁹⁰ Klara S. kann deshalb als der zentrale Empfänger der Briefe bezeichnet werden. Die Briefe leitet sie dann weiter an Madame, wodurch der Raum für das Erzählen der Geschichte geschaffen wird.

Das Geschlecht spielt im Roman schon auf der Ebene der Geschichte eine essenzielle Rolle zu spielen, aber seine Bedeutung lässt auch im Aufbau des Romans

⁹⁰ Siehe Kapitel 7. *Erzählstrategie*.

beobachten.⁹¹ Insgesamt kommen im Text 26 Briefe von 5 Absendern vor, wobei drei der Absender weiblich sind.⁹² Das Verhältnis zwischen der Anzahl der männlichen und weiblichen Absendern ist also fast gleich. Das Missverhältnis zeigt sich jedoch in der Menge von gesendeten Briefen, da die weiblichen Figuren insgesamt 23 und die männlichen nur 3 Briefe verfassen. Weibliche Figuren sind dadurch als viel aktiver gekennzeichnet. Auf der anderen Seite des Briefwechsels stehen logischerweise die Empfänger, die in diesem Fall in hohem Maß mit den Empfängern identisch sind. Es gibt nur einen männlichen Empfänger weniger, da ein Brief unbeantwortet bleibt, wobei den ‚zusätzlichen‘ weiblichen Empfänger die Figur der Madame darstellt. 25 von 26 Briefen sind für die weiblichen Empfänger bestimmt, nur einer geht an einen Mann. Daraus ergibt sich, dass der Brief als Medium an die Frauen gerichtet und fast ausschließlich unter Frauen verwendet wird. Wenn die Männer doch an dem Briefwechsel teilnehmen, schreiben sie nur an Frauen. Sie nutzen dieses Kommunikationsmittel nur um die Frauen kontaktieren zu können. Es lässt sich beobachten, dass zwischen den Briefpartnern ein aktives wechselseitiges Verhältnis besteht, da die Briefe meistens beantwortet werden. Auch auf die Briefe an Madame, von der keine schriftliche Antwort im Text zu finden ist, wird zwar nicht direkt, aber doch geantwortet, was man durch vermittelte Aussagen Madames erfährt, die Klara S. aufschreibt. Den einzigen unbeantworteten Brief stellt ein Brief von dem Sohn der Gräfin Crosie an Klara S. dar.

Aus dem oben Gesagten geht deutlich hervor, dass die weibliche Figuren diesen Kommunikationsraum für ihren eigenen halten und sich vorwiegend im dessen Rahmen bewegen, während die Männer diesen Raum nur dann betreten, wenn sie eine Frau ansprechen möchten, sonst wählen sie ein anderes Kommunikationsmittel – was auch durch die Tatsache bestätigt wird, dass im Text kein Briefwechsel zwischen zwei Männern geführt wird. Es ist also überdeutlich, dass dieser Kommunikationsraum den Frauen vorbehalten bleibt, was mit der These Nickisch korreliert.⁹³

⁹¹ Das Verhältnis zwischen dem Geschlecht und den literarischen Genre wird hier nicht näher untersucht. Siehe dazu Kapitel: Vorstellung der Vorgehensweise.

⁹² Siehe *Anhang, 2. Tabelle A* und *3. Tabelle B*.

⁹³ Vgl. Nickisch 1988, S. 389 ff., siehe Kapitel 3 *Fragestellung und Methode*.

5.2 Aufbau des Romans *Karolinens Tagebuch*

Der Roman *Karolinens Tagebuch* ist in 19 Einheiten gegliedert. Diese Einheiten entsprechen je einem Hauptbrief, der jedoch weitere Briefe enthalten kann. Es ist zwischen zwei Typen von Hauptbriefen zu unterscheiden: Der erste Typ wird hier der ‚reine‘ Brief genannt, der keine anderen Briefe enthält; dagegen steht der zweite Typ des Hauptbriefs, der ‚gemischte‘ Typ, in dem ein anderer oder mehrere andere Briefe vorkommen. Im Text gibt es 11 reine und 8 gemischte Hauptbriefe, wobei der zweite Typ im Text insgesamt umfassender ausfällt.

Die Handlung in den reinen Hauptbriefen ist eher statisch, in den gemischten eher dynamisch. Allerdings handelt es sich um keine feste Regel. Die gemischten Hauptbriefe umrahmen gewissermaßen die eingeschobenen Briefe und setzen deren Inhalt in den jeweiligen Kontext.

Das erzählerische Verfahren besteht im Vorlegen einzelner Briefe⁹⁴. Die Methode des Einbauens der einzelnen Briefen, die eine vorwiegend dynamische Handlung haben, in den ‚gemischten‘ Hauptbrief scheint für den Roman signifikant zu sein. Auf der Inhaltsebene lässt sich das deutlich in der Aufteilung in drei Handlungsebenen beobachten: Die Geschichte Karolines steht über der von Eleonora und diese wiederum über der von Henriette und eben diese Ordnung wird auch in der Reihenfolge des Erzählens beibehalten. Nach dem Beenden von Henriettes Erzählen⁹⁵ kehrt die Erzählung über Eleonoras Geschichte zu der Geschichte von Karoline zurück.⁹⁶ Die einzelnen Erzählungen werden deshalb ständig durch andere unterbrochen, wodurch sie fragmentarisch wirken. Der Anfang und das Ende der Erzählung Eleonoras werden kaum – und graphisch sogar überhaupt nicht – markiert, aber Karoline leitet Eleonoras Brief oft ein und/oder fügt hinter ihn eine kurze Formel ein, die das Ende der Erzählung signalisiert: z. B. „Für jetzt [...] will ich meine Freundin schlafen lassen“⁹⁷, „Hier [...] muß ich absetzen“⁹⁸ oder „Jetzt muß ich meiner Abschreiberey ein Ende machen.“⁹⁹

⁹⁴ An dieser Stelle ist jedoch zu erwähnen, dass nicht alle Geschichten, die im Roman vorkommen, primär in Form eines Briefes erzählt werden.

⁹⁵ Henriettes Geschichte wird nicht in der Form eines selbstständigen Briefes, sondern einfach nur erzählt. In ihrem mündlichen Erzählen kommen jedoch auch einige Briefe vor.

⁹⁶ Das schnelle Eintauchen in die ‚tiefste‘ Ebene der Erzählung ist z. B. am Anfang des neunten Briefes zu finden: Karoline beginnt den Brief zu schreiben, dann kommt Eleonore zu Wort und gleich nach ihrer kurzen Einführung wieder Henriette. KT, S. 145.

⁹⁷ KT, S. 79.

⁹⁸ Ebd., S. 94.

⁹⁹ Ebd., S. 163.

Es bleibt noch die Frage nach der Bedeutung der Kategorie des Geschlechts bei der Gestaltung des Textes zu beantworten. Wie schon oben erwähnt, besteht der Roman *Karolinens Tagebuch* aus 19 Kapiteln, die als Hauptbriefe bezeichnet werden. Karoline ist Autorin von 18 Hauptbriefen, einen Brief schreibt Karolines Schwester Nanette. Nanette ist diejenige, der alle übrigen 18 Briefe bestimmt sind. Sie steht am oberen Ende der Erzählerkette¹⁰⁰ und ist dennoch mit dem Leser des Romans, der außerhalb der fiktionalen Welt steht, gleichzusetzen. Karoline spricht sie oft an, wodurch sie zugleich für den Kontakt mit dem Leser sorgt. Unter Nanette steht in der Sender-und-Rezipienten-Hierarchie Karoline, die sich als Rezipientin von Eleonoras Geschichte präsentiert. Auf einer niedrigeren Ebene befindet sich Eleonora, die wiederum die Geschichte von Henriette nacherzählt, und Henriette ist daher am anderen Ende dieser Kette zu finden. Es sollte jedoch nicht der wichtige männliche Rezipient der Briefe, Cyrili, vergessen werden.¹⁰¹ Eben dieser liest mit einer Ausnahme alle Briefe von Karoline an Nanette und ist selbst der Autor zweier Briefe an Karoline. Obwohl er an dem Briefwechsel sowohl passiv als auch aktiv teilnimmt, wird er von Karoline als Rezipient nicht völlig angenommen, weil er ein Mann ist.¹⁰²

Die Geschichte wird von Frauen sowohl erlebt und erzählt als auch für andere Frauen bestimmt. Sogar der Vermittler des Briefwechsels ist eine Frau, die Dienerin Sara, die sowohl Nanette als auch Karoline nahe steht. Die Wahl eines bestimmten Rezipienten kommt jedoch auch auf der die fiktive Welt übergreifenden Ebene der Vorrede des Buches vor, wo Sagar die Leserinnen direkt anspricht.

¹⁰⁰ Diese Erzählkette ist auch im Schema der Figurenkonstellation skizziert. Siehe Kapitel 8.2 *Figurenbeschreibung und Figurenkonstellation in ‚Karolinens Tagebuch‘*.

¹⁰¹ Er ist eigentlich auch der einzige männliche Leser, wenn man den Bruder Leopold, der ab und zu in Karolines Briefe einsieht, nicht mitzählt.

¹⁰² Vgl. z. B. KT, S. 284.

6 Erzählstrategie

Im vorigen Kapitel¹⁰³ wurde die Struktur beider Romane im Bezug auf ihre formale Gestaltung analysiert. Die Aufmerksamkeit sollte nun dem erzählerischen Verfahren Sagars gewidmet werden. Da eine komplexe narratologische Analyse jedoch den Rahmen dieses Kapitels sprengen würde, werden nur diejenigen Aspekte behandelt, die für die Fragestellung dieser Arbeit von Bedeutung sind.

Als Haupterzähler in *Die verwechselten Töchter* ist Klara S. zu bezeichnen. Das Geschlecht des Erzählers ist in diesem Fall eindeutig, da Klara S. auch als eine Figur in der Geschichte auftritt und ihr weibliches Geschlecht ständig thematisiert wird. Einerseits erzählt Klara S. die Geschichte, andererseits wird auch über sie erzählt. Neben ihr kommen auch andere Figuren durch ihre Briefe zu Wort und erfüllen so die Rolle des Erzählers. Es betrifft Frau Salis, Klara G., Timon und den Sohn der Gräfin Crosie. Alle diese Figuren fungieren also als Briefabsender und folglich ist ihnen der Erzählerstatus zuzuschreiben. Das Vorkommen von mehreren Erzählern und die damit zusammenhängende variable interne Fokalisierung tragen wesentlich zum Eindruck der Wahrhaftigkeit bei, den der Roman erweckt.

Obwohl es im Roman mehrere Erzählerstimmen gibt, werden fast keine Ereignisse multiperspektivisch dargestellt. Die einzige Ausnahme bildet die Beschreibung der Situation vor der Geburt beider Klaras, die zuerst Klara S. und später von Timon wiederholt erzählt wird, wobei sie beim zweiten Erzählen um die Vorgeschichte ergänzt wird. Sonst ergänzen sich vielmehr die einzelnen handlungstragenden Briefen gegenseitig.

Bei diesem Briefroman haben wir es typischerweise mit dem sog. nichtabgeschlossenen Geschehen zu tun: „Zu Erzählbeginn ist das zu berichtende Geschehen noch nicht abgeschlossen, sondern entwickelt sich während der Dauer des Erzählvorgangs weiter. Dies wird als eingeschobenes Erzählen bezeichnet“¹⁰⁴. Mit dieser Kategorie wird das Verhältnis der Position des homodiegetischen Erzählers zum Geschehenszeitpunkt ausgedrückt. Mit anderen Worten verschiebt sich die Position des Erzählers nach vorne sozusagen Hand in Hand mit dem Erzählten. So bietet sich dem Erzähler zu Erzählbeginn keine bereits vorhandene, d. h. abgeschlossene Geschichte,

¹⁰³ Siehe Kapitel 6. *Aufbau der Romane*.

¹⁰⁴ Lahn/Meister 2008, S. 93.

sondern diese wird erst Schritt für Schritt durch das Verfassen einzelner Briefe geschaffen.¹⁰⁵

Der Anfang der Geschichte liegt mehr als zwanzig Jahre vor dem Beginn des Briefschreibens von Klara S. an Madame. Von Klara S. werden jedoch nur die Ereignisse aus den letzten etwa fünfzehn Jahren geschildert. Ihr Erzählen der Binnengeschichte ist vorwiegend chronologisch, die Linearität wird jedoch von den anderen Erzählern mehrmals unterbrochen, die die leeren Stellen in der Geschichte ergänzen¹⁰⁶ oder erzählen, wie Geschichte weiter geht, wodurch sie kurz die Rolle des Haupterzählers übernehmen. Die erzählte Zeit ist deshalb natürlich wesentlich länger als die Erzählzeit. Die erzählte Geschichte wird jedoch bis in die Gegenwart der Haupterzählerin geführt und weiter an Madame nicht mit einem so großen zeitlichen Abstand vermittelt.¹⁰⁷

Eine interessante Rolle spielt aus der Sicht der narratologischen Analyse Madame. Sie fungiert als ein ‚wahrgenommenes Objekt‘¹⁰⁸, aber ist nicht völlig sprachlos: Klara S. paraphrasiert teilweise ihre Aussagen und legt ihr sogar eigene Worte in den Mund – diese Aussagen werden nicht mit den Anführungszeichen markiert: „Das war partheyisch, höre ich Sie sagen! das schreibt eine Tochter [Klara S.] von ihrer Mutter?“¹⁰⁹ Einerseits bildet Madame einen Teil der Diegese, andererseits gibt ihre Präsenz den Lesern die Möglichkeit, besser in die diegetische Welt hineinzukommen und teilweise auch deren Teil zu werden, denn im Grunde genommen erfüllt sie die Funktion eines fiktiven Lesers, das heißt, als Adressat der Briefe fungiert sie zugleich als Motivationsfaktor für die fortlaufende Entfaltung der Geschichte.

Neben den Erzählerstimmen sind im Roman auch Stimmen von einigen anderen Figuren zu hören, z. B. von Barbe, Gräfin Crosie, Bruder G., General Me. oder dem jungen Kaufmann Grez. Ihre Stimmen kommen in Form der direkten oder indirekten Rede vor, wobei die indirekte Rede¹¹⁰ selten erscheint.¹¹¹ Obwohl es für die Briefform untypisch ist,

¹⁰⁵ Per definitionem ist also beispielsweise in diesem spezifischen Fall des Briefromans keine Prolepse möglich.

¹⁰⁶ Diese Ergänzungen bestehen teilweise auch aus einigen Retrospektiven.

¹⁰⁷ Die Annäherung von der Zeit der Geschichte mit der Zeit des Erzählens lässt sich ab dem 15. Brief zu beobachten, vgl. VT, S. 167.

¹⁰⁸ Vgl. Nünning/Nünning 2004.

¹⁰⁹ VT, S. 15.

¹¹⁰ Z. B. „seine Mutter [Gräfin Crosie] fragte, ob er krank wäre“, VT, S. 56.

¹¹¹ Bei der Betrachtung der Stimme des Erzählers und der Stimmen von einzelnen Figuren spielt auch die graphische Gestaltung des Romans eine bestimmte Rolle. Es ist festzuhalten, dass die direkte Rede nicht konsequent mit Anführungszeichen markiert wird. Wenn Anführungszeichen verwendet werden, steht das öffnende Anführungszeichen am Anfang der Zeile und kennzeichnet die Fortsetzung der direkten Rede und/oder ihr Ende, bzw. den anschließenden Anfang einer weiteren direkten Rede. Demgegenüber wird durch das schließende Anführungszeichen – das selten am Anfang der Zeile, sondern vielmehr in deren Mitte vorkommt – meistens der Anfang der direkten Rede markiert. Diese typographische Praxis wird jedoch nicht einheitlich gehalten. Die Erkennung der direkten Rede ist insofern kompliziert, weil diese oft fließend in die direkte Rede einer anderen Figur übergeht, ohne dass dieser Übergang graphisch mit den Anführungszeichen oder sprachlich durch eine Inquit-Formel markiert wäre. Des Weiteren wird der Text nicht ausreichend in

ist dieser Roman in hohem Maß dialogisch gestaltet, was auf die bereits behandelte Nähe zum Drama hindeutet.

Meise geht davon aus, dass das Erzählen der Geschichte aus der Perspektive von Klara S. geschieht. Dies impliziert, dass sie durch das Vorlegen der einzelnen Briefe die Abfolge von Ereignissen bzw. die Erzählweise bestimmt:

Der ‚Entwurf in Briefen‘ organisiert das Geschehen allein aus der Perspektive der Klara v. Salis, in der alle Rollen aufgehen, in der diese Heldin im Verlauf der Ereignisse aufgetreten war: die der vertauschten Heldin, die der Briefschreiberin, die der Ich-Erzählerin der Rahmenhandlung, in der sie die ganze Geschichte einer fiktiven ‚Madame‘ berichtet. Diese Erzähltechnik unterstützt die Identität und die Wahrheit und deren strukturelle Bedeutung für die Geschichte.¹¹²

Da allerdings Klara S. die Stimmen von allen vorkommenden Erzählern vermittelt, kann sie als die einzige Erzählerin im Roman bezeichnet werden. Die weiteren Erzähler können dann nur als ihre Erfindung, nur als die Modifikation ihrer Stimme verstanden werden. Dadurch würde ein Widerspruch zwischen der proklamierten Wahrhaftigkeit und der schriftstellerischen Erfindung entstehen.¹¹³

Karolinens Tagebuch besteht aus drei Erzählebenen, was auch eng mit der Figurenkonstellation zusammenhängt.¹¹⁴ Bedeutet das, dass es im Roman auch drei Erzähler gibt? Die Erzählerin der Rahmenhandlung ist Karoline, die auch als Haupterzählerin bezeichnet werden kann. Sie liegt den Brief von Eleonora vor. Eleonora, die zweite Erzählerin, erzählt ihre eigene Geschichte, die wiederum den Rahmen für das Erzählen von Henriette bildet. Henriette ist dann die dritte Erzählerin. Diese drei Ebenen sind jedoch voneinander nicht getrennt, sondern im Gegenteil untereinander verbunden. Die Verbindungen sind u. a. auch auf der Ebene der Figuren zu finden – Eleonora tritt in der Geschichte von Karoline auf¹¹⁵ und Henriettes Stimme ist auch in den Dialogen in Eleonoras Erzählung zu hören.¹¹⁶ Was in *Die verwechselten Töchter* als ein möglicher Ausdruck von Sagars Spiel mit der Wahrhaftigkeit und Erfindung angesehen werden kann, wird in *Karolinens Tagebuch* zum strukturellen Ausgangspunkt. Karoline gibt nämlich zu, dass sie sich die Geschichte sowohl von Eleonora als auch von Henriette ausgedacht hat. Die Stimmen von Eleonora und Henriette sind also Karolines Konstrukte. Die systematische Gliederung der Geschichte in mehrere Ebenen ermöglicht Karoline, sich mit ihrem inneren Chaos auseinanderzusetzen bzw. diesen zu ‚strukturieren‘.

Absätze gliedert, was die Orientierung in der Aussagen einzelner Figuren und der Rede des Erzählers auch erschwert. Nicht selten geben es im Text auch fünfseitige Passagen ohne einziges Einrücken. Siehe *Anhang 4*.

¹¹² Meise 1990, S. 90.

¹¹³ Zur Bedeutung der Wahrhaftigkeit und der Erfindung (bzw. der Fiktion) in Sagars Werk siehe Kapitel 9 *Poetologie des weiblichen Schreibens*.

¹¹⁴ Siehe Kapitel 7.1 *Figurenbeschreibung und Figurenkonstellation in ‚Karolinens Tagebuch‘*.

¹¹⁵ Vgl. KT, S. 31.

¹¹⁶ Vgl. z. B. KT, S. 76.

Die drei Erzählebenen werden durch eine Stimme verbunden, nämlich durch die Stimme von Karoline. Es lässt sich jedoch auch eine Stimmenverschmelzung auf der höheren Ebene beobachten, und zwar zwischen der Autorin des Romans und der Titelheldin, es kommt also zu einer Metalepse. Sagar greift in die Geschichte am deutlichsten ein, wenn Karoline die Autorin von *Die verwechselten Töchter* vor ihrem Bruder verteidigt. Karoline fungiert in diesem Moment nur als ein Mittel für die direkte Übertragung von Sagars Stimme in die fiktionale Welt.

Übernehmen auch andere Figuren im Roman die Funktion des Erzählers? Es kommen natürlich weitere Absender der Briefe in Frage: Cyrili, Herzog C*** und Karl Rieger. Im Gegensatz zu den Absendern der Briefe in *Die verwechselten Töchter* ist ihr Erzählerstatus anders, da in ihren Briefen die Handlung fast gar nicht vorangetrieben wird, sondern sie vielmehr über sich selbst und über ihre Einstellungen und Beziehungen u. a. zu den anderen Figuren bzw. zu bestimmten Ereignissen sprechen. An dieser Stelle sollte jedoch noch eine andere Figur erwähnt werden, und zwar Karolines Bruder Leopold. Obwohl er auf den ersten Blick nur als eine Figur in Karolines Geschichte vorkommt, ist er eigentlich auch ein Erzähler, dessen Geschichte jedoch von Karoline weggelassen wird:

Ja, ja er [Leopold] bereitet sich zu einer Erzählung die ... O nur nicht so viele Umstände, ich bitte dich; hier fiel mir die Feder aus der Hand, ich mus abrechen, bis mein Bruder weg ist, jetzt bin ich ganz Ohr. - - -¹¹⁷

Die vier Bindungsstriche markieren die Erzählung von Leopold. Worüber er sprach, ergibt sich aus dem weiteren Schreiben Karolines.

Eben von Leopold wird Karoline beim Schreiben mehrmals gestört, was sie als Angriff gegen die Integrität der von ihr gestalteten fiktiven Welt wahrnimmt. Seine Störungen erinnern sie zugleich an die Zerbrechlichkeit dieser Welt. Sie schreibt deshalb alles auf, was er sagt („Mädchen! bist du toll? du schreibst ja alle meine Worte auf“¹¹⁸), wodurch sie ihn auch zu einem Teil ihrer fiktiven Welt macht und somit die Stabilität dieser Welt sichert.

Aufgrund der Analyse kann weiterhin festgestellt werden, dass sich beide Romane durch den sog. double-voiced discourse auszeichnen. In den Romanen ist nämlich eine gewisse innere Zweistimmigkeit zu beobachten, auf der das Konzept des double-voiced discourse basiert: „[E]ine Stimme [wird] von dominanten – und das heißt für die Zeit um 1800 männlichen – Metaphern, Erzählstrukturen, Normen, Ideen getragen [...] und [...] zweite Stimme [intoniert] gleichzeitig die aus der weiblichen Sichtweise und der

¹¹⁷ KT, S. 281 f.

¹¹⁸ Ebd., S. 38.

weiblichen Erfahrung heraus vorgenommenen Modifikationen [...].¹¹⁹ Diese erzählerische Strategie kommt auch in Sagars spielerischem Umgang mit den Genres¹²⁰ oder in ihrer Arbeit mit der Spannung deutlich zum Ausdruck, wie weiter gezeigt wird.

Am Ende dieses Kapitels soll noch ein wichtiger Aspekt von Sagars Romanen behandelt werden, und zwar ihr Umgang mit der Spannung. Die Spannung kann als ein wirkungsästhetischer Effekt bezeichnet werden, welcher vor allem die Aufmerksamkeit des Lesers ‚fesseln‘ soll. Sie gehört neben der oft vorkommenden Ansprache des Rezipienten der Geschichte (d. h. Madame in *Die verwechselten Töchter* und Nanette in *Karolinens Tagebuch*) – die die phatische Funktion erfüllt – zu den wichtigsten Merkmalen der erzählerischen Strategie Sagars. Die Spannung wird vor allem auf dreierlei Art und Weise erzeugt: Am häufigsten wird der Spannungseffekt durch die Andeutung der Fortsetzung der Handlung hervorgerufen, wobei der Moment der Klärung des Rätsels hinausgezögert wird, so spricht z. B. Henriette zu Lali: „[I]ch sehe schon, sie sind sehr weit entfernt meine Absichten zu errathen; gedulden sie sich nur bis morgen, da werden sie einen Auftritt sehen, der sie in Verwunderung setzen [...] wird“¹²¹. Eine andere Möglichkeit besteht in der unerwarteten Wende in der Handlung, wenn z. B. Henriette erzählt, dass sie ein Kind zur Welt brachte, fällt dem Leser sofort ein, es ist Eleonora gemeint, was letztendlich auch deren Entführung erklären würde. Dies ist jedoch nicht der Fall.¹²² Die dritte Verfahrensweise besteht in der plötzlichen Unterbrechung des Erzählens in einem höchstspannenden Moment, wie es z. B. vor dem Tod des Onkels von Henriette passiert:

ich [Henriettes Onkel] will dich doch nicht ganz unglücklich hinterlassen. Hier dieses Haus soll dein Eigenthum seyn, und du wirst noch in der Bibliothek .. hier überfiel ihn eine Schwachheit, er erholte sich aber bald wieder, und fieng an .. in der Bibliothek sage ich .. doch bey diesen Worten fiel er aufs neue in eine fast zweystündige Ohnmacht; [...] nachdem er sich wieder erholt hatte, [...] ließ er mich zwar nochmal vor das Bette rufen; aber kaum fieng er wieder von der Bibliothek an, als er die Sprache gänzlich verlor, und kurz darauf seinen Geist aufgab.¹²³

In diesem Fall kann das wiederholte Erwachen-und-wieder-ins-Ohnmacht-fallen allerdings nicht anders als eine Parodie dieses häufig verwendeten Schemas¹²⁴ gelesen werden. Mit der Verwendung dieses Schemas erfüllt Sagar die Forderung nach mehr ‚Außerordentlichem‘ in der Handlung, was die Kritiker nach der Veröffentlichung ihres ersten Romans verlangten, wobei sie diese Verfahrensweise eigentlich ironisiert und dadurch das phallogozentrische System unterläuft.

¹¹⁹ Topf-Medeiros 1995, S. 153.

¹²⁰ Siehe Kapitel 5 *Spiel mit der Form*.

¹²¹ KT, S. 223 f., weiter siehe z. B. KT, S. 255, VT, S. 129, 145.

¹²² Vgl. KT, S. 132.

¹²³ KT, S. 123, weiter siehe z. B. KT, S. 94.

¹²⁴ Dieses Schema ist als männlich konnotiert zu bezeichnen, da die männliche Literatur als voll von abenteuerlichen und außergewöhnlichen Ereignissen – im Gegensatz zu der an der Handlung armen Literatur von weiblichen Autoren – bezeichnet wird.

7 Identität der Frau und ihre Rolle in der Gesellschaft

In diesem Kapitel wird die Problematik der Beziehung der eigenen Identität der Frau zu der ihr zugeschriebenen Rolle untersucht. Die (anti)stereotypen Bilder spiegeln sich in der Figurengestaltung und -konstellation wider. Aufgrund der Geschlechtsbilder entstehen dann auch Konstrukte des weiblichen und männlichen Körpers. Eine große Rolle bei der Beschreibung beider Geschlechter und ihres wechselseitigen Verhältnisses spielt auch die Darstellungsweise der räumlichen Bedingungen, unter denen sie sich realisieren. Es wird also untersucht, welche Räume für Frauen und welche Räume für Männer charakteristisch sind bzw. ihnen zugeschrieben werden.

7.1 Figurenbeschreibung und Figurenkonstellation in *Die verwechselten Töchter*

Am Anfang der Handlung werden zwei junge Ehepaare vorgestellt: Frau Salis mit ihrem Mann (später Graf Seluzi genannt) und Frau G. mit dem ihren, Herrn von P. Beide Paare heiraten nicht wegen des Stands oder etwa wegen des Geldes, sondern aus Liebe, was im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nicht ganz üblich war. Das Leben beider Familien wird mit Philemon und Baucis aus verglichen¹²⁵, da sie miteinander alles teilen und genießen. Sie leben idyllisch in vollkommener Harmonie. Frau Salis wird jedoch als „gar nicht schön“¹²⁶ bezeichnet – da eine Kinderkrankheit an ihrer Schönheit Spuren hinterlassen hatte. Dieser Nachteil wird allerdings in einen Vorteil verwandelt, weil sie dank ihrem nicht anziehenden Aussehen von den Männern nicht belästigt wird. Ihre Anziehungskraft besteht nicht in der körperlichen Schönheit, sondern liegt in ihren Eigenschaften und ihrer Verhaltensweise verborgen. Sie stellt das Ideal der aufgeklärten Frau dar, da sie gebildet, nett und deshalb in gewisser Weise auch schön ist und von den Anderen für ihre Vollkommenheit ständig bewundert wird. Daneben ist sie jedoch auch selbstbewusst und kann ihren Mann geschickt manipulieren, allerdings im positiven Sinne. Obwohl sie dieses Ideal verkörpert, verstößt sie gegen die gesellschaftlichen Normen, wenn sie mit Frau G. im Bereich von Handel mit Mode tätig wird, weshalb sie von ihrem Mann verlassen wird. Sie selbst versteht ihren ‚Verstoß‘ nicht, Frau G. kommentiert die Situation jedoch mit den Worten, dass „[i]hrem Gemahl es auch nicht zu verdenken [ist], wenn er es nicht leidet,

¹²⁵ Vgl. VT, S. 9.

¹²⁶ VT, S. 15.

daß seine Frau sich mit einem Trödelhandel abgiebt.“¹²⁷ Es zeigt sich also, dass nach den zeitgenössischen Normen die finanzielle Selbstständigkeit der Frau von dem Mann nicht akzeptiert werden kann, da die Frau dadurch Unabhängigkeit gewinnt und der Mann folglich seine Macht über sie verliert. Das Übertreten dieser Machtregel verursacht den Zerfall einer ganzen Familie, was sich als Strafe für die Frau deuten lässt. Mit vierundzwanzig Jahren muss Frau Salis allein für ihre kleine Tochter sorgen, aber die Abwesenheit ihres Mannes stärkt nur ihre eigene Aktivität und Eigenständigkeit.

Die beste Freundin von Frau Salis, Frau G., stammt aus ärmeren Verhältnissen. Trotz aller Unterschiede verbinden sie mit Frau Salis viele Ähnlichkeiten: Beide bringen an demselben Tag eine Tochter zur Welt, beide benennen ihr Kind Klara. Frau G. weist jedoch im Gegensatz zu Frau Salis keine Züge der Vollkommenheit auf – ihre Figur ist sogar ziemlich ambivalent. Sie wird zwar insgesamt eher positiv dargestellt, begeht allerdings auch Fehltritte: Vor allem realisiert sie die Verwechslung der Töchter. Nach der Abfahrt von Frau Salis ins Ausland kümmert sie sich um beide Klaras allein, da ihr Mann mit seinem Regiment abmarschieren musste.¹²⁸ An ihrem Beispiel wird die traditionelle Aufgabe der Frau gezeigt: Ihr Leben ist durch „Geduld und Arbeit“¹²⁹ determiniert und den einzigen Trost kann sie nur „in der Sorgfalt und Erziehung ihrer Kinder“¹³⁰ finden. Ihre Situation ist sonst ausweglos, sie hat keine andere Möglichkeit, als ihre Aufgabe zu akzeptieren.

Das zweite zentrale Figurenpaar bilden Klara S., die Tochter von Frau Salis, und Klara G., die Tochter von Frau G. Die Hauptfigur und auch Erzählerin der Geschichte, Klara S., ist ihrer Mutter ähnlich. Sie ist schön, behutsam, gebildet und man findet bei ihr auch die im Roman oft erwähnten Züge der Vollkommenheit, die sich in ihren Tugenden, ihrer Güte und Gerechtigkeit widerspiegeln. Sie selbst sagt über sich, dass sie „keine von den romanmäßigen Eigenschaften“¹³¹ hat und gibt auch zu, dass sie sich noch nicht ganz gut beherrschen kann, d. h., sie kann sich noch nicht ganz nach den den Frauen vorgeschriebenen Regeln verhalten. Was sie von ihrer Mutter und allen anderen sowohl weiblichen als auch männlichen Figuren im Roman unterscheidet, ist die Intuition¹³², die samt der Irrationalität und dem Instinkt oft den Frauen als das Hauptmerkmal der Weiblichkeit zugeschrieben wird. Wie Meise bemerkt, „[führt Klara von Salis] [a]uf jeden

¹²⁷ VT, S. 18.

¹²⁸ Im Kontext des Romans scheint interessant zu sein, dass zwischen Frau G. und ihrem Mann auch ein Briefwechsel verläuft. Im Roman wird jedoch außer dieser Erwähnung auf die Korrespondenz nicht eingegangen.

¹²⁹ VT, S. 25.

¹³⁰ Ebd., S. 25.

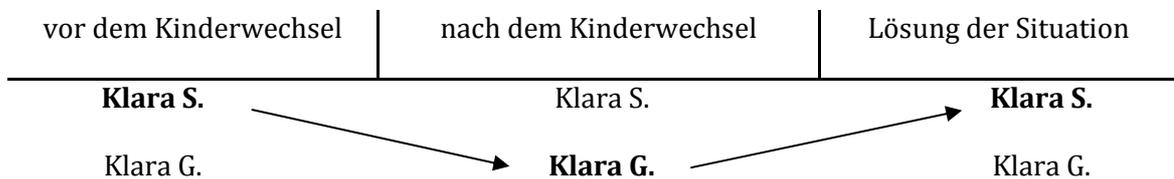
¹³¹ Ebd., S. 169.

¹³² Siehe z. B. VT S. 29, 40.

Fall die richtige weibliche Identität vor. Sie fällt mit der Rolle der Gattin und Hausfrau zusammen, in der sie am Ende gezeigt wird.“¹³³

Klara G. und Klara S. verbindet eine sehr enge Beziehung, weil sie wie Schwester nebeneinander aufwachsen. Wie zwischen ihren Müttern besteht auch zwischen ihnen jedoch ein starker Charakterunterschied: Klara G. stellt ein zwar kluges, aber nicht lebhaftes und geselliges Mädchen dar. Nach ihrer Ankunft in Ma. erwachen in ihr bisher unterdrückte Emotionen, sie wird empfindsam und gesellig.¹³⁴ Dann folgt jedoch die Phase ihrer Eitelkeit, die schließlich mit einer Belehrung endet.

Das folgende Schema zeigt, welcher der Figuren im Verlauf der Erzählung zu welchem Zeitpunkt die größte Aufmerksamkeit gilt.



Am Anfang der Geschichte steht Klara S. im Vordergrund nicht nur als Haupterzählerin der Geschichte, sondern auch als ein kleines Mädchen, das für ein Leben in vollkommener Harmonie vorbestimmt wurde. Dann kommt es jedoch zur radikalen Veränderung der Umstände, sie verliert ihren Vater sowie ihre Mutter und ihre Identität wird durch den Wechsel verändert. Infolgedessen kann ihr darauf folgendes Schweigen als Ausdruck der verlorenen Identität verstanden werden. Während sie sich in Pr. in Schweigen hüllt, wird die Aufmerksamkeit auf Klara G. in Ma. gerichtet. Sie übernimmt die Rolle der Tochter von Frau Salis und entdeckt in sich diejenigen Charaktereigenschaften, die bisher nur Klara S. und Frau Salis auszeichneten. Nachdem die wahre Identität von Klara G. zum Vorschein gebracht wird, gewinnt Klara S. plötzlich ihre Familie wieder, daneben auch den Mann, den Stand und Geld. Allerdings hat dies fatale Folgen für Klara G., denn sie stirbt kurz nach der Heirat von Klara S.

Schließlich ist noch Madame zu erwähnen, die als weiblich, zuhörend und unterstützend charakterisiert werden kann. Zwischen ihr und Klara S. herrscht eine enge Beziehung, die an eine Mutter-Tochter-Beziehung erinnert.

Die männlichen Figuren können zwar mit ihrer Anzahl im Roman den weiblichen konkurrieren, sie stehen jedoch im Hintergrund. Der Leser erfährt über sie nur relativ

¹³³ Meise 1990, S. 86 f.

¹³⁴ Vgl. VT, S. 46.

wenige Informationen. Der Ehemann von Frau Salis verfolgt nach dem Verlassen der Familie eine merkwürdige Karriere: Zuerst unterrichtet er an der Universität, dann wird er zum Präsidenten einer Akademie gewählt und schließlich zum Staatsminister ernannt, wodurch er auch den Titel Graf Seluzi gewinnt.

Der Sohn der Gräfin Crosie, den eine unerfüllte Liebe mit Klara G. verbindet, wird dagegen als „nachlässig angezogen“¹³⁵, nicht schön gekämmt, zu viel gepudert und als „läppisch“¹³⁶ beschrieben. Er beobachtet sich ständig im Spiegel, was seine Eitelkeit andeutet¹³⁷, obwohl gerade die Eitelkeit als eine charakteristische weibliche Eigenschaft im Roman dargestellt wird. Später ändert er sich, was Klara S. der positiven Wirkung von Klara G. zuschreibt: „Dein Graf ist schön, er ist tugendhaft und vernünftig [...]. Du hast ihn denken gelehret, Du hast ihn erst zu einem Menschen gebildet.“¹³⁸ Klara G. tritt hier in der Rolle der Lehrerin des Mannes auf, was der vor- und festgeschriebenen Rollenverteilung nicht entspricht.

Timon, der zukünftige Mann von Klara S., wird weder geistig noch körperlich charakterisiert. Der Leser erfährt nur, dass er in der Armee tätig ist, mit seinem Regiment viel reisen muss und dank Klara S. eine höhere Stelle in der Militärhierarchie erreicht. Man würde erwarten, dass Klara S. und Timon zueinander eine leidenschaftliche Liebe empfinden, jedoch schreibt Klara S. dazu: „[U]nsere Liebe hatte nichts romanenmässiges, oder läppisches. Wir liebten einander vernünftig und gar nicht affektirt.“¹³⁹, was im Kontext der zu der Zeit beliebten, empfindsamen Romane ungewöhnlich wirkt.

Zur besseren Orientierung in der Figurenkonstellation dient das folgende Schema. Es ist allerdings zu betonen, dass nur die für die Handlung wichtigen Figuren berücksichtigt wurden, wobei die Verhältnisse unter ihnen nicht in ihrer Komplexität gezeigt wurden, sondern nur diejenigen skizziert wurden, die für die Handlung von größerer Bedeutung sind.

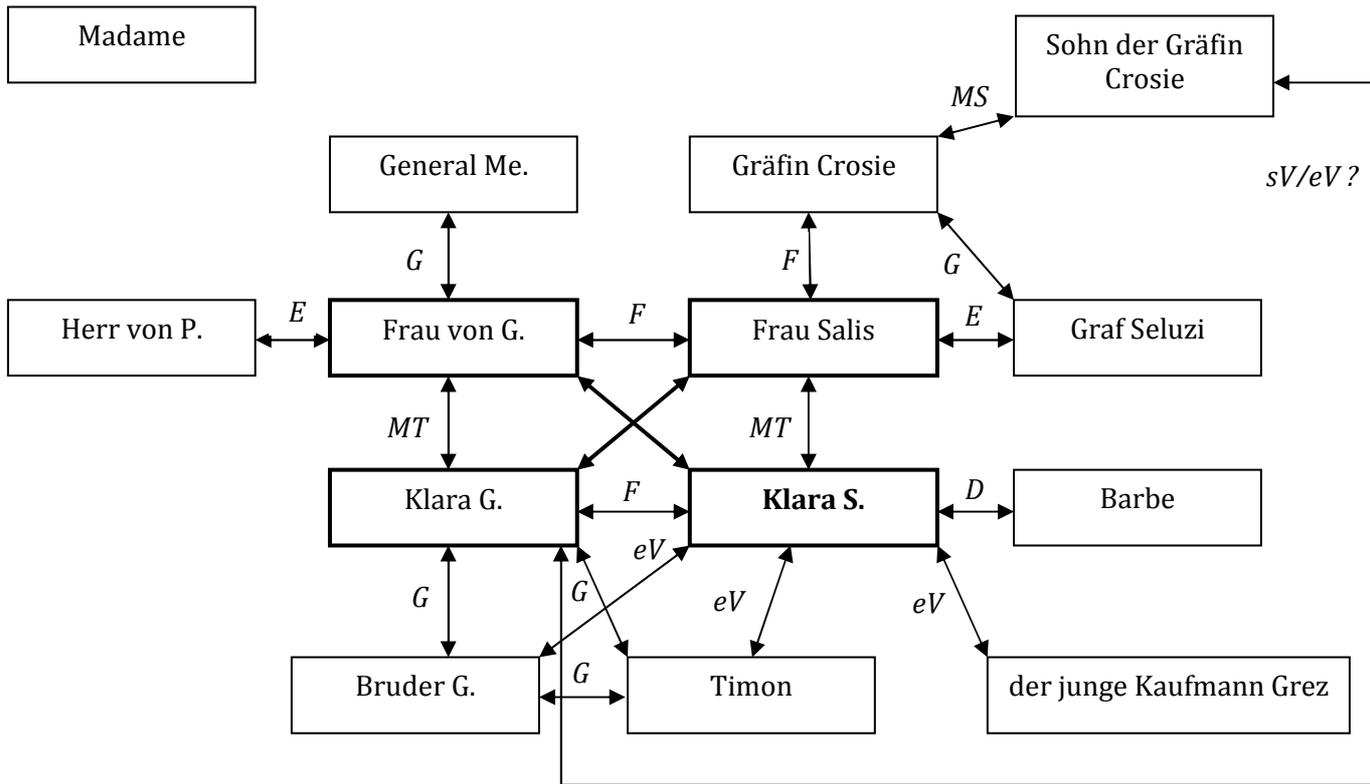
¹³⁵ VT, S. 51.

¹³⁶ Ebd., S. 51.

¹³⁷ Ähnlich wird auch der junge Kaufmann Grez charakterisiert, der Klara S. den Hof macht. Vgl. VT, S. 41.

¹³⁸ VT, S. 84.

¹³⁹ Ebd., S. 131.



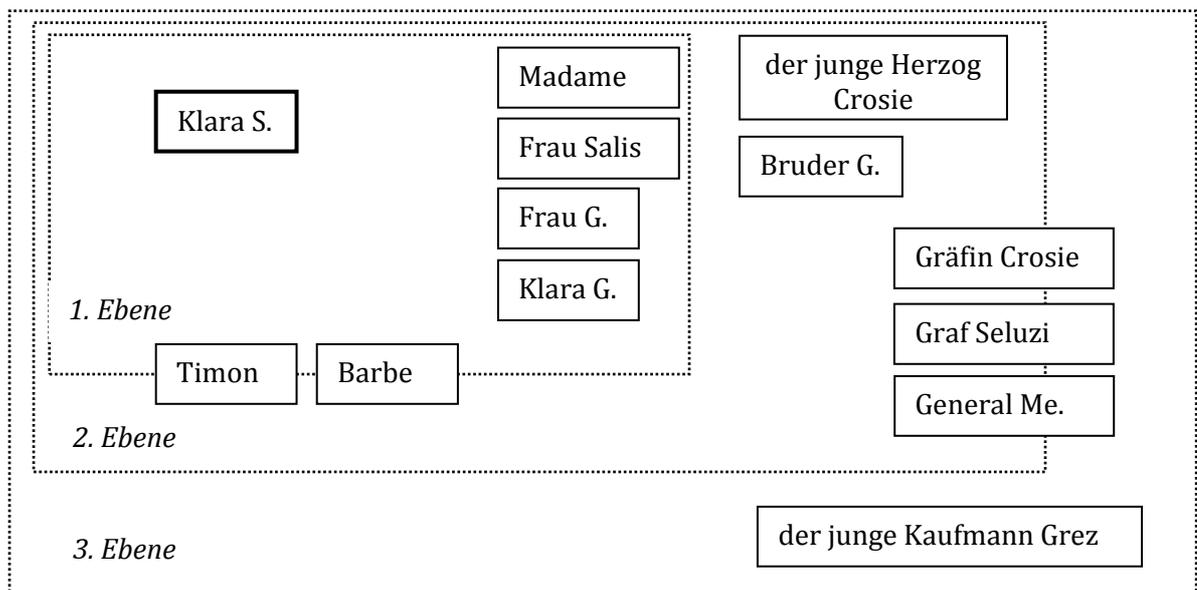
Liste der Abkürzungen

D = Dienerin von Klara S.
F = Freunde
MS = Mutter-Sohn

E = Eheleute
G = Geschwister
sV = SIE ist in IHN verliebt

eV = ER ist in SIE verliebt
MT = Mutter-Tochter

Man kann die Figurenkonstellation auch unter einem anderen Aspekt skizzieren. Das folgende Schema zeigt die emotionelle Raumordnung der ausgewählten Figuren aus der Perspektive der zentralen Frauenfigur. Obwohl bei der Hauptfigur ständig ihre keine Unterschiede kennende Nächstenliebe betont wird, stehen ihr doch einige Figuren näher als andere.



Die Hierarchie der Figuren besteht aus drei Ebenen, Im Zentrum steht Klara S., die anderen Figuren werden nach der emotionalen Nähe ihr abgestuft. Am nächsten stehen ihr drei Frauen: Ihre Mutter Frau Salis, ihre vermeintliche Mutter Frau G. und ihre Freundin Klara G. Am Übergang von der ersten in die zweite Ebene sind Barbe und Timon zu finden. Außer Barbe und Frau G., mit denen sie im täglichen Kontakt steht, führt Klara S. mit allen diesen Figuren einen Briefwechsel.

7.2 Figurenbeschreibung und Figurenkonstellation in *Karolinens*

Tagebuch

Für die folgende Analyse der Figurenbeschreibung und -konstellation werden diejenigen Figuren ausgewählt, die in *Karolinens Tagebuch* eine wichtigere Rolle spielen. Dies gilt für fünf Figuren, von denen drei weiblich und zwei männlich sind.

Karoline stellt die Hauptfigur des Romans und zugleich auch die Haupterzählerin der Geschichte dar. Sie beschreibt ihre Persönlichkeitsentwicklung von ihrem fünften bis zu ihrem sechzehnten Jahr. Als Kind soll sie ziemlich naiv gewesen sein, inzwischen kennt sie aber das wahre Wesen der Dinge und kann die von ihr erwartete Rolle gut spielen. Trotzdem wirkt Karoline unausgeglichen:

Ein Mädchen ist doch ein geplagtes Ding, ich bedaure sie alle, wenn sie von meinem Schläge sind; ein beständiger Widerspruch mit sich selbst, voller Geschäfte ohne was zu thun, immer mit sich selbst tadeln, und nie fertig zu werden, ist noch nicht das übelste für uns.¹⁴⁰

Unter dem „[Ü]belste[n]“ ist der vollkommene Verlust des eigenen Ichs zu verstehen, was mit der Annahme der weiblichen Rolle der Gattin zusammenhängt – nach der Heirat muss die Frau nämlich ihr eigenes Leben aufgeben und sich weiter nur nach ihrem Mann richten. Dieser Textausschnitt bestätigt, dass Karoline starke Widersprüche in ihrer Identität wahrnimmt und sich deshalb entscheidet, Briefe an Nanette zu schreiben. Aus dem Mädchen wird allmählich eine junge Frau, die gezwungen ist, sich in die Gesellschaft einzuordnen und ihre neue Rolle zu übernehmen. Sie soll das „schöne[...] Mädchen“¹⁴¹ sein, das die ganze Zeit zu Hause verbringt und sich ausschließlich mit ihrem Mann und den weiblichen Tätigkeiten beschäftigt. Diese passive Rolle steht jedoch im Widerspruch zu Karolines Ich: „[W]erde ich es auch aushalten können?“¹⁴² Sie weiß, dass sie die Rolle annehmen soll, aber sie fürchtet sich, dass sie dessen nicht fähig ist. Allerdings denkt sie nicht daran, diese Rolle abzulehnen. Ihre Unsicherheit und ihr Orientierungsverlust werden auch dadurch vergrößert, dass ihre leibliche Mutter nicht mehr lebt und ihre

¹⁴⁰ KT, S. 18.

¹⁴¹ Ebd., S. 11, siehe auch Kapitel 8.5 *Rolle der Frau und ihr Bild*.

¹⁴² Ebd., S. 286.

zweite Mutter in der Geschichte kaum vorkommt. Es fehlt ihr deshalb in dieser komplizierten Phase der Entwicklung eine ‚Mentorin‘. Karolines Natürlichkeit und die von der Gesellschaft erwartete Rolle stehen im Gegensatz zueinander, was Chaos in Karolines Innerem hervorruft. „Die Benennung ‚Tagebuch‘“, wie Jirků bemerkt, „ist hier das Indiz eines nach innen gewandten, auf Kommunikation beruhenden Stils.“¹⁴³ Das Schreiben soll Karoline helfen, Ordnung in ihr inneres Chaos zu bringen.

Eleonora vertritt im Gegensatz zu Karoline den passiven Typus der Frau, die sich bewusst in die untergeordnete Position stellt: „Doch es war nichts anderes zu thun, ich mußte mir wohl alles gefallen lassen.“¹⁴⁴ Eleonora wird zusätzlich durch ihre Abhängigkeit und innere Resignation charakterisiert: „[...] was kann ich anders thun, liebe Madame, ich weis mir selbst nicht zu rathen, und wenn sie noch von mir weg sind, so weis ich gar nicht, was aus mir werden wird.“¹⁴⁵ Im Vergleich zu Karoline hat Eleonora eine Mutter, mit der sie eine freundliche Beziehung hat und von der sie völlig unterstützt wird.

Ebenfalls die dritte weibliche Figur, Henriette, unterscheidet sich von Karoline. Während sie „ihr eigenes Leben in die Hand [nimmt], [gibt] Karoline ihr Leben immer mehr aus der Hand.“¹⁴⁶ Obwohl Henriette nicht weit über 30 Jahre alt ist, hinterließen langjährige Sorgen schon Spuren in ihrem Gesicht: „Sie sah einer Blume gleich, die noch nicht die Verwelkung, sondern ein heimlich fressender Wurm schon in der Entwicklung verstellt.“¹⁴⁷ Als junges Mädchen war sie naiv, passiv und ließ sich manipulieren, ähnlich wie Karoline, was sie erst später begreift: „[I]ch hielt mich von meinem Onkel maschinenmäßig leiten“¹⁴⁸. Ihr Onkel unterschreibt den Heiratsantrag mit dem Herzog C***, ohne Henriette zu fragen. Sie wird praktisch für unmündig gehalten und akzeptiert alles passiv. Die Entschuldigung ihres Onkels kommt jedoch zu spät: „Du bist ein unschuldiges Schlachtopfer einer übereilten Freundschaft geworden, die ich dem Herzog ohne ihn genug gekannt zu haben, geschenkt habe“¹⁴⁹. Das Verb ‚schenken‘ drückt deutlich ihren Objektstatus. Auch von ihrem Ehemann, dem Herzog C***, wird sie ständig erniedrig. Erst nach einigen Jahren begreift sie, dass solcher Umgang demütigend und nicht natürlich ist: „[E]in natürliches Licht zeigte mir meine Würde“¹⁵⁰, „mein Bewusstsein erwachte, und ich fand, daß man mich beleidigte“¹⁵¹ Allerdings verliert ihr Entschluss, sich gegen ihren Mann zu erheben, bald an Stärke und sie kehrt zu ihrer untergeordneten

¹⁴³ Jirků, S. 21.

¹⁴⁴ KT, S. 90.

¹⁴⁵ Ebd., S. 106.

¹⁴⁶ Jirků, S. 28.

¹⁴⁷ KT, S. 67.

¹⁴⁸ Ebd., S. 119.

¹⁴⁹ Ebd., S. 122.

¹⁵⁰ Ebd., S. 128.

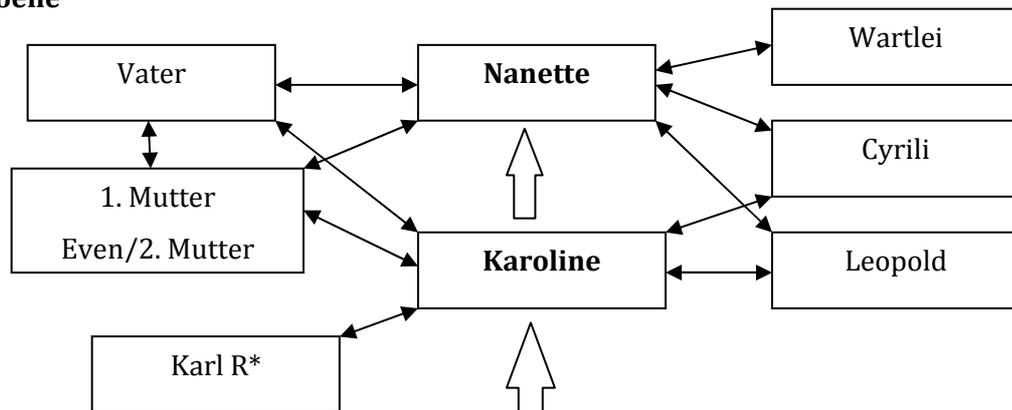
¹⁵¹ Ebd., S. 128.

Stellung zurück. Nach einigen Jahren findet sie doch genug Kraft, sich gegen ihren Mann aufzulehnen, wonach sie sich auf die Suche nach ihrem Sohn macht.

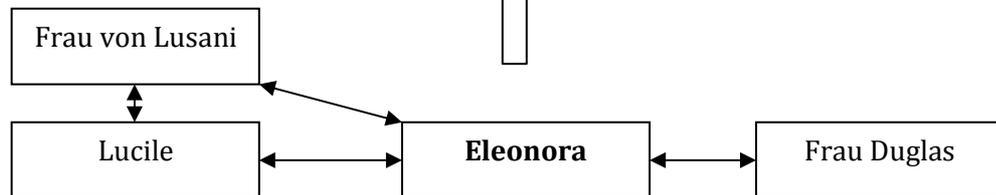
Henriette und Eleonora stellen somit zwei Gegenpole dar, zwischen denen Karoline schwankt. Obwohl Karoline am Anfang eher Henriette näher steht, wird sie mit ihrer Hochzeit immer mehr Eleonora ähnlich.

Das folgende Schema verdeutlicht einige Verbindungen zwischen den ausgewählten Figuren. Sehr wichtig ist außerdem die Einteilung in drei Ebenen, die auch die Erzählebenen widerspiegeln.

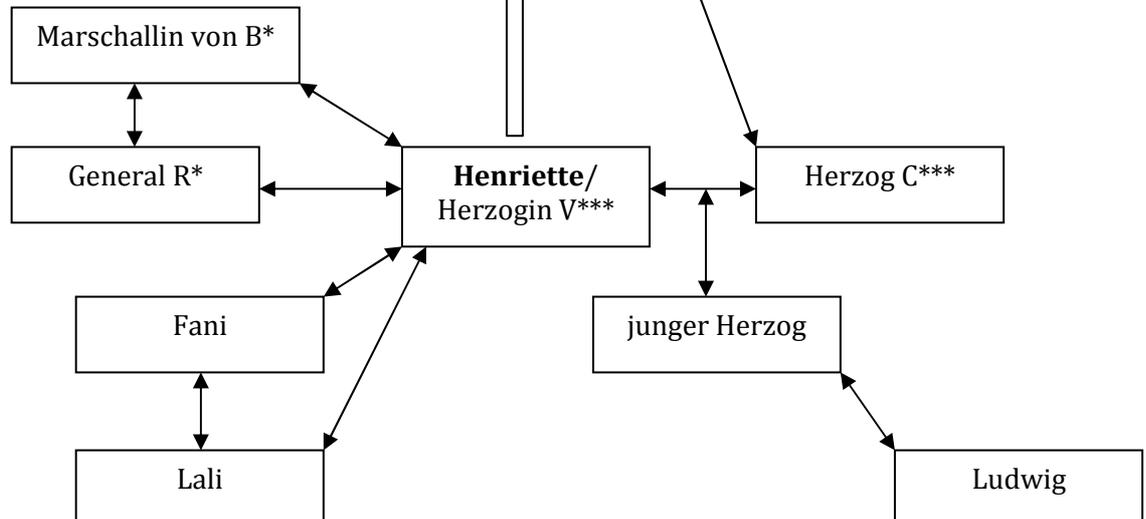
1. Ebene



2. Ebene



3. Ebene



Sowohl Karoline als auch Nanette haben einen Verlobten. Karl Rieger¹⁵² ist Sohn eines Bekannten von Karolines Vater und ihre Ehe wird im Voraus vereinbart. Im Alter von 12 Jahren findet Karoline den ebenfalls sehr jungen Rieger besser als andere Jungen, da diese nach ihrer Überzeugung schon verdorben sind. Karl wirkt jedoch unsicher und unerfahren, was den Umgang mit Frauen angeht, wobei dies allerdings seinem Alter entspricht. Nanettes Bräutigam heißt Wartlei¹⁵³. In der Geschichte steht er im Vergleich zu Karl Rieger eher im Hintergrund. Wenn Karoline Karl Rieger und Wartlei vergleicht, wirkt Wartlei männlicher, Karl Rieger erinnert mit seinem Aussehen eher an eine Frau. Wartlei ist schlank, hat regelmäßige Züge, seine Haare sind zwar nicht gepudert, dafür aber gekämmt; er hat einige Falten auf der Stirn, männlich gebräuntes Gesicht, blaue Augen und Grübchen an den Wangen. Er wirkt sehr ernsthaft, aber kann schön lächeln. Er ist zwar „modern, doch nicht gekenhaft gekleidet“¹⁵⁴. Weiter ist er auch höflich und „frey im Umgange“¹⁵⁵. Karl Rieger hat blondes Haar „niedlich in Buckelchen gelegt, wie eine Theaterheldinn“¹⁵⁶, zarte Züge im Gesicht, zarte Hände und ist zwar „etwas hager, aber doch noch so ziemlich gewachsen“¹⁵⁷. Mag auch Karl Rieger auf das Umfeld ‚weiblich‘ wirken, wird dadurch sein sozialer Status des Mannes (so äußert beispielsweise Karolines Vater kein Bedenken, seine Tochter mit Karl Rieger zu verheiraten) nicht beeinträchtigt. Allerdings gilt dies nicht mit umgekehrten Vorzeichen, wie das ganze Werk von Sagar sagen will.

7.3 Körper als Objektstatus der Frau

In beiden Romanen wird die Körperlichkeit der Frau und ihre Schönheit thematisiert. Vor allem in *Karolinens Tagebuch* spielt dies eine wichtige Rolle. Wenn Karoline zwölf Jahre alt ist, wird ihr gesagt, dass sie schön ist. Sie weiß jedoch nicht, worin ihre Schönheit bestehen soll, deshalb beobachtet sie sich im Spiegel und beschreibt dabei ihren Körper ausführlich von oben nach unten – besonders viel Aufmerksamkeit widmet sie dabei jedoch der Beschreibung ihres Gesichts: Schön findet sie ihre Augen, Lippen und Zähne, weniger schön ihre Haare und Haut, demgegenüber gefallen ihr ihr Mund, ihre Augenbraunen, ihre Stirn, Figur und teilweise auch ihre Nase nicht.¹⁵⁸ Sie findet einige Teile ihres Körpers

¹⁵² Auch als Karl, Karl R* oder der junge R* genannt.

¹⁵³ Auch als Herr W** genannt.

¹⁵⁴ KT, S. 270.

¹⁵⁵ Ebd., S. 275.

¹⁵⁶ Ebd., S. 275.

¹⁵⁷ Ebd., S. 275.

¹⁵⁸ Vgl. KT, S. 16 ff.

zwar schön, trotzdem ist sie mit sich unzufrieden. Das gleiche Problem beschäftigt auch Eleonora, die von Henriette als schön bezeichnet wird, jene sieht allerdings ihre angebliche Schönheit nicht: „Seit wann bin ich denn schön?“¹⁵⁹ Henriette sagt zu ihr:

Das ist eben die wahre Tugend, daß sie selbst davon nichts wissen wollen; bleiben sie in dieser reizenden Unschuld, und halten sie sich nicht lange bey den Spiegeln auf, damit sie davon nicht bethöret werden.¹⁶⁰

Es wird darauf hingewiesen, dass es besser ist, wenn sich die Frau ihrer körperlichen Schönheit nicht bewusst wird. In diesem Zusammenhang erscheint der Spiegel als Auslöser der Eitelkeit, der gleich mehrere Figuren verfallen, so vor allem Karoline, Klara G. oder Henriette.

Henriette widmet sich als fünfzehnjähriges Mädchen vielen Tätigkeiten: Sie spielt Klavier, zeichnet und näht. Eines Tages sagt sie sich jedoch, dass sie als Frau doch nicht so viel arbeiten muss, und gewinnt dadurch plötzlich viel Freizeit. Leider ist sie nicht zufrieden, wie sie erwartete, da sie eine Leere empfindet. Deshalb beginnt Henriette sich mit sich selbst zu beschäftigen und verfällt der Eitelkeit. In diesem Augenblick stellt sie sich zum ersten Mal die Frage, wer sie ist. Die Frage nach der eigenen Identität versucht sie durch ihren Körper zu beantworten.¹⁶¹ Sie arbeitet dabei auch an ihrem autobiographischen Roman, in dem sie ein besseres Bild von sich schafft. Das künstlich gestaltete Bild wirkt so stark, dass Henriette im Spiegel nicht mehr sich selbst sieht, sondern nur dieses Bild.

Karoline wird von Cyrili mehrmals getadelt, dass obwohl sie aus Eleonoras bzw. Henriettes Geschichte „den schlechten Dienst“¹⁶² des Spiegels kennt, der Spiegel für sie trotzdem nach wie vor wichtig zu sein scheint:

Ich glaube, das prägt uns schon die Natur ein, daß wir alle auf die Schönheit Ansprüche machen, wären wir auch in anderer Augen noch so häßlich; und gewis rathe ich es keinem Menschen, der mit uns auskommen will, daß er an unserer Schönheit zweifle. Wir werden ja hierin durch Bücher und Schriften bestärket, worin man uns ohne Ausnahme das schöne Geschlecht nennet, welche würde sich denn selbst davon ausgeschlossen glauben?¹⁶³

Eine gewisse Eitelkeit von Karoline und der Wert, den sie auf ihr Äußeres legt, ist aus dieser Perspektive auch als Ausdruck von Sagars ironischer Kritik der konstruierten Bilder zu verstehen, nach denen sich die Frau unbedingt richten muss, wobei die Definition der Schönheit von der Mode abhängig ist:

Der Fuß da? o wenn er nur allzeit so bliebe, er wäre klein genug; aber warte, du mußt mir klein bleiben, ich will dich schon pressen, der Schustermeister soll keine Noth mit mir haben, zwar du

¹⁵⁹ KT, S. 77.

¹⁶⁰ Ebd., S. 77.

¹⁶¹ Vgl. KT, S. 134 f.

¹⁶² KT, S. 17.

¹⁶³ Ebd., S. 12.

armer Fuß auch; ja du daurest mich, doch es hilft nichts dafür, ich muß! ich muß! und solltest du mir noch so wehe thun, es ist die Mode.¹⁶⁴

Nach Henriette ist der Spiegel allerdings nicht nur als ein Feind, sondern auch als ein Freund wahrzunehmen, da er auch die Unvollkommenheit zeigt. Immer wenn Henriette in den Spiegel schaut, erinnert sie das Bild an ihre List und Lüge, die sie anwenden musste, um ihren Sohn sehen zu können.¹⁶⁵

Lässt sich also sagen, dass der Spiegel doch die Wirklichkeit zeigt? Kann er als Mittel zur Erkennung der Realität dienen? Der Spiegel kann als Metapher der männlichen Perspektive verstanden werden, aus der die Frau als Objekt wahrgenommen wird. Der Objektstatus zeichnet sich durch die Passivität aus. Sowohl Henriette als auch Karoline machen eine Entwicklung durch, während der sie sich zuerst aus der männlichen Perspektive im Spiegel beobachten und der Eitelkeit bzw. dem Selbstbegehren verfallen. Dann werden sie sich jedoch ihres Objektstatus bewusst und lehnen ihn durch ihre Fähigkeit der Selbstreflexion – Jirku spricht über „aktivere Arbeit an sich selbst“¹⁶⁶ – ab, wodurch ihre eigene Subjektivität zum Ausdruck kommt. Die Aktivität der weiblichen Figuren bestätigt dann im weiteren Verlauf der Handlung die Ablehnung ihres Objektstatus und der mit ihm zusammenhängenden Passivität.

7.4 Der Raum

Bei der Charakterisierung der Figuren spielt auch der Raum eine große Rolle, in dem die Figuren auftreten und der für sie typisch ist. Der Raum bildet in diesem Zusammenhang einen wichtigen Teil sowohl der weiblichen als auch männlichen Identität. Es bietet sich die Frage an, inwiefern sich die räumlichen Bedingungen in Hinsicht auf die traditionellen Konzepte von Geschlecht in *Die verwechselten Töchter* und in *Karolinens Tagebuch* widerspiegeln. Wird in den Romanen die ‚universelle‘ Symbolisierung der Gegenpaare Heimat vs. Fremde, Stadt vs. Natur usw. beibehalten? In *Die verwechselten Töchter* steht die Opposition Land vs. Stadt im Vordergrund. Das Ländliche wird mit der Unschuld und Natur gleichgesetzt, demgegenüber ist die Stadt durch höfische Gesellschaft und Verstellung gekennzeichnet. Die Stadt wird von Klara S. als etwas Unnatürliches, als eine fremde Welt wahrgenommen. Klara S. zieht nämlich aus der Provinz¹⁶⁷ (Pr.) ins kulturelle

¹⁶⁴ KT, S. 18

¹⁶⁵ Vgl. KT, S. 153

¹⁶⁶ Jirku, S. 25

¹⁶⁷ Obwohl „Pr.“ auch eine Stadt zu sein scheint, hat durchaus einen ländlichen Charakter: Im Vergleich zu „Ma.“ ist es durch Abwesenheit höfischen Kulturlebens gekennzeichnet.

Zentrum (Ma.), wie dies vor ihr auch Klara G. tat. Im Gegensatz zu dieser lehnt sie es jedoch ab, sich mit der städtischen Kultur zu identifizieren, und will ihrer Natürlichkeit treu bleiben, die dem Ländlichen entspricht.

Von zentraler Bedeutung ist der Raum, in welchem sich die Figuren bewegen, da die Bereiche wie Haus und Garten, freie Natur und Großstadt, Heimat und Ausland auch sozial definiert sind. Ebenfalls wichtig ist allerdings auch, welche Räume den einzelnen Figuren zugänglich sind und ob die Raumgrenzen nicht überschritten werden. Es ist festzuhalten, dass die Räume bzw. Orte in beiden Romanen eher oberflächlich beschrieben werden.

Die männlichen Figuren in *Die verwechselten Töchter* bewegen sich vorwiegend außerhalb des Hauses. Der Vater von Klara S. verlässt die Familie und lebt in einem fremden Land. Ebenfalls der Vater von Klara G. bleibt nicht bei seiner Familie, weil er mit seinem Regiment abmarschieren muss. Sogar Timon verbringt einige Jahre im Feld, wo er später seinen Onkel General Me. kennen lernt, während der junge Kaufmann Grez regelmäßig zwischen Pr. und Ma. pendelt. Der Sohn von Gräfin Crosie wohnt nicht zu Hause bei seiner Mutter, sondern allein in einem anderen Haus. Bei den weiblichen Figuren sieht die Situation ganz anders aus. Frau Salis und Frau G. verbringen die meiste Zeit zu Hause, bis sie mit ihrer kaufmännischen Tätigkeit beginnen. Nach dem Weggehen von ihren Männern ändert sich jedoch die Situation: Während die Frau G. zu Hause bleibt und sich um die Kinder kümmern muss, geht Frau Salis ins Ausland (wenngleich ins Haus einer anderen Frau). Klara S. und Klara G. sind in Pr. auch vorwiegend nur zu Hause, demgegenüber machen sie in Ma. oft einen Spaziergang im Garten oder gehen ab und zu in eine größere Gesellschaft.

Daraus folgt, dass den Frauen das Haus bzw. der Garten beim Haus zugewiesen wird. Dagegen ist für die Männer der Aufenthalt außerhalb des Hauses, meistens im Ausland, also die räumliche Freiheit charakteristisch. Mit der Verselbstständigung gewinnt Frau Salis auch eine bestimmte räumliche Freiheit, die jedoch auf das Haus einer anderen Frau begrenzt wird. Trotzdem kann darunter eine Grenzüberschreitung verstanden werden, die nicht nur auf der Ebene der traditionellen Rollenzuschreibung stattfindet, sondern sich auch in dem Raumwechsel widerspiegelt. Das Verlassen von Pr. und der anschließende Aufenthalt in Ma. ermöglicht insgesamt eine freiere Bewegung: Alle Frauen in Ma. verbringen ihre Zeit nicht nur im Haus, sondern gehen auch in den Garten und manchmal auch zu den Feierlichkeiten in ein anderes Haus. Schließlich hat dieser Ortswechsel eine grundsätzliche Bedeutung für Klara G., weil dadurch ihre Persönlichkeitsentwicklung ansetzt.

Diese Raumordnung entspricht im Wesentlichen auch der in *Karolinens Tagebuch*. Wartlei und Karl R* sind oft auf Reisen, Karolines Vater ist zwar meistens zu Hause, seine außerhäuslichen Kontakte spielen jedoch in der Geschichte eine grundlegende Rolle. Im Fall von Herzog C*** ist vor allem die räumliche Trennung von seiner legitimen Frau Henriette zu betonen. Sein Verhalten gegen Henriette zeichnet sich durch die Wahrung der Kontrolle über den Raum aus, da er sie aus der Position des Ehemannes daran hindert, ihr Haus zu verlassen. Während sie in ihrem Haus in Einsamkeit lebt, reist er und verbringt die meiste Zeit in der Gesellschaft der anderen Adelige. Die Geschichte von Henriette wird im Brief von Eleonora erzählt. Eleonora ist derzeit mit ihrer Mutter und Schwester auf der Reise nach Holland, wenn sie entführt wird und in Henriettes Haus gerät. Henriette nimmt sie zu sich, damit sie sie von Herzog C*** schtzen kann. Nach dem Verlassen des Geburtshauses befindet sich Eleonora ‚draußen‘, bis sie nach Holland kommt, wo sie wieder in der Sicherheit des Hauses wäre. Da ihr in der männlichen Außenwelt die Gefahr in Form von Herzog C*** droht, rettet sie eine andere Frau, Henriette, dadurch, dass sie sie in ihr Haus nimmt und dadurch ihre Unschuld bewahrt. Es ist festzuhalten, dass der männliche Raum draußen ist und sich durch die Offenheit auszeichnet. Demgegenüber befindet sich der weibliche Raum drinnen, d. h. im Haus, und typisch ist für ihn die Geschlossenheit. Aus dieser Geschlossenheit ergibt sich dann Eleonoras Gefühl, dass sie in Henriettes Haus gefangen gehalten wird, obwohl sie zu jeder Zeit das Haus verlassen kann. Wie schon oben erwähnt wurde, ist Eleonora insofern unsicher und abhängig von anderen, als sie nicht fähig ist, aus dem Haus wegzugehen. Henriettes Haus ist angesichts der vielen Treppen und geheimen Türen ein ziemlich durchdachter und komplizierter Bau. Das Geheimnisvolle dieses Hauses wird noch dadurchverstarkt, dass niemand durch das Haus durchgehen kann, der im Voraus die sonderbaren Zeichen im Haus nicht kennt. Die Identität der Frau scheint dann nicht nur mit ihrer Anwesenheit an einem bestimmten Ort zusammenzuhängen, sondern ist auch von der Charakteristik des Ortes an sich abzuleiten. Die Charakteristik des Ortes soll dann auch dem Charakter der Frau entsprechen. Eleonora ist sowohl von Henriette als auch von ihrem Haus begeistert. Ihr grstes Interesse weckt jedoch der Garten. Sie verlast oft das Haus, den Ort, der der Frau vorbehalten wird, und geht nach draußen, in den Garten. Es kann wohl als der erste Schritt zur Durchbrechung der vorgeschriebenen Regeln und zugleich als der Anfang ihrer Neudefinition verstanden werden.

Die Außenorientierung des Mannes und Innenorientierung der Frau wird bei Karoline in Frage gestellt. Karoline beschäftigt sich in ihren Briefen mit sich selbst, wobei sie diese (fast ausschließlich) allein in ihrem Zimmer schreibt, was der Geschlossenheit und Innenorientierung der Frau entspricht. Sie verlast jedoch ihren Innenraum, weil sie

sich an Nanette (bzw. Cyrili) wendet, wodurch sie sich nach außen öffnet. Mit der Selbstenthüllung versucht Karoline nämlich die Diskrepanz zwischen ihrer Innen- und der Außenwelt auszugleichen.

Auch in der Sozialgeographie spiegeln sich die Macht- und Besitzverhältnisse wider. In beiden Romanen kommen der gehobene großbürgerliche Stand¹⁶⁸, die Adeligen¹⁶⁹, die niedrigere Schicht¹⁷⁰, aus der die Diener stammen, die Soldaten bzw. Figuren mit höheren militärischen Dienstgraden¹⁷¹, und auch ein zukünftiger Geistlicher¹⁷² vor. Das heißt, es werden die wichtigsten gesellschaftlichen Räume umfasst. Der sozial definierte Raum spielt eine große Rolle bei der Identitätsentwicklung und -stabilisierung einzelner Figuren. Wenn der Mann von Frau Salis seinen adeligen Status zurückgewinnt, gewinnen dadurch sowohl Frau Salis als auch Klara S. eine höhere gesellschaftliche Position. Im Fall von Klara ist auch die Rangerhöhung ihres Ehemannes von Bedeutung.

Die Relativierung der Bedeutung der Klassenzugehörigkeit gehört zugleich zu den wichtigsten Themen beider Romane. In *Die verwechselten Töchter* wird angedeutet, dass der gesellschaftliche Status eigentlich nichts über die Tugenden des Menschen aussagt. Die unterschiedlichen Schichten werden programmatisch von Frau Salis und praktisch von Klara S. auf die gleiche Ebene gestellt: „Sie [die alte Dienerin Barbe] wollte mir [Klara S.] die Hand küssen, ich ließ es aber nicht zu, sondern umarmte sie recht von Herzen.“¹⁷³ In *Karolinens Tagebuch* wird sogar die gesellschaftliche Einteilung in bestimmte Stände und die Zuschreibung bestimmter Eigenschaften allen Personen, die von einer bestimmten Herkunft sind, in Frage gestellt, so z. B. durch Henriette: „[I]n keinem Range der Geburt, bestehet die wahre Würde“¹⁷⁴.

7.5 Rolle der Frau und ihr Bild

Die Analyse der literarischen Figuren bildet den Schwerpunkt der feministischen Literaturwissenschaft. Anhand der Beschreibung von Figuren können nämlich die Geschlechterrollen und geschlechtsspezifische Entwicklungsmuster festgestellt werden. In diesem Kapitel wird der Frage nachgegangen, wie die Rolle der Frau in der Gesellschaft

¹⁶⁸ Z. B. Lali (KT); In den Romanen wird jedoch über den bürgerlichen Stand direkt nicht gesprochen. Es geht vielmehr um eine erst entstehende Schicht, die sich aus dem niedrigeren Adel rekrutiert.

¹⁶⁹ Z. B. Gräfin Crosie (VT), Herzog C*** (KT).

¹⁷⁰ Z. B. Barbe (Dienerin von Klara S.) oder Sara (Dienerin von Karoline).

¹⁷¹ Z. B. General Me. (VT), General R* (KT).

¹⁷² Bruder von Timon und Klara G. (VT).

¹⁷³ VT, S. 93.

¹⁷⁴ KT, S. 214.

des ausgehenden 18. Jahrhunderts von Sagar dargestellt wird. Die von der Gesellschaft zugeschriebene Rolle kommt zum Ausdruck in der Produktion von stereotypen Bildern bzw. Vorstellungen und Erwartungen, die dann auf die Frau projiziert werden. Die Aufmerksamkeit wird hier deshalb vor allem der Darstellungsweise von diesen Stereotypen und Sagers Umgang mit ihnen gewidmet.

Dass eine Frauenfigur im Mittelpunkt des erzählerischen Interesses steht, ist eine Neuerung des 18. Jahrhunderts, speziell der sich neu etablierenden Gattung Roman, die auch an der Vielzahl von Titelheldinnen in dieser Epoche ablesbar ist [...]. Allerdings erfolgt im sentimentalischen Roman¹⁷⁵ schon bald eine stereotype Festlegung auf eine Variante des *romance plot* und der weiblichen Rolle auf [...] eine sehr junge, unerfahrene und fragile Figur, die sich der Avancen ihres Verehrers aus Keuschheit erwehrt, bis der Heiratsbund geschlossen wird.¹⁷⁶

Dass es sich im Fall von *Die verwechselten Töchter* und *Karolinens Tagebuch* um keine empfindsamen Romane handelt, wurde bereits oben thematisiert.¹⁷⁷ Einerseits kommt in beiden Romanen eine weibliche Hauptfigur vor, die als ‚jung‘ und ‚unerfahren‘ bezeichnet werden kann. Andererseits ist jedoch zu betonen, dass sowohl bei Klara S. als auch bei Karoline mit diesem Status bewusst gearbeitet bzw. gespielt wird. Diese Verfahrensweise entspricht auch Sagers Spiel mit der Form¹⁷⁸ oder ihrem ironischen Umgang mit der Kritik¹⁷⁹.

Eine Frau zu werden heißt nicht ein gewisses Alter oder eine gewisse Reife zu erreichen, sondern die ‚Rolle‘ zu erlernen. Karolines Lehrerin ist ihre Mutter, die ihr seit ihrem fünften Jahr das richtige Verhalten in der Gesellschaft beibringt, wobei sie Karoline entweder „schönes Mädchen“¹⁸⁰ oder „häßliche[s] Mädchen“¹⁸¹ nennt, je nachdem, ob sie sich entsprechend verhält. Unter Erziehung kann dann die Vorbereitung auf die Annahme der zugeschriebenen Rolle verstanden werden. Durch die kindliche Weltbetrachtung wird die Absurdität dieser beschränkenden Normen gezeigt, die als Szenario für die Rolle bezeichnet werden können: „[I]ch hielte schon das Geradhalten für den wichtigsten Punkt, aus allen so wohl christlichen, als sittlichen Lehren“¹⁸². Die These, dass das „schöne[] Mädchen“ und folglich die ideale Frau immer eine entsprechende Rolle spielen müssen, wird durch die Aussage von Frau Salis unterstützt, die zu ihrer Tochter sagt: „Ich habe nur die Erlaubniß gehabt, dich zur Welt zu bringen; alles Gute das an dir ist, hat die Frau von G. an dir zu fordern...“¹⁸³ Es wird darauf hingewiesen, dass der Charakter (und

¹⁷⁵ Anstatt der Bezeichnung der ‚sentimentale‘ Roman wird in dieser Arbeit über den ‚empfindsamen‘ Roman gesprochen.

¹⁷⁶ Nünning/Nünning 2004, S. 107 f.

¹⁷⁷ Vgl. Kapitel 2.1 *Kurzer Aufriss der Rezeptionsgeschichte*.

¹⁷⁸ Vgl. Kapitel 5 *Spiel mit der Form*.

¹⁷⁹ Vgl. Kapitel 9.2 *Sprechen, Schreiben oder Schweigen?*

¹⁸⁰ KT, S. 11.

¹⁸¹ Ebd., S. 11.

¹⁸² Ebd., S. 21.

¹⁸³ VT, S. 180.

die damit verbundene Verhaltensweise) vorwiegend durch die Erziehung bestimmt wird. Aus dieser Sicht scheint die Frau ohne entsprechende Erziehung eigentlich keine Frau und deshalb ohne Identität zu sein. Das betrifft sowohl Klara S. als auch Karoline. Sagar bietet jedoch einen Ausweg aus dieser Situation an: „Anders als das Ich der empfindsamen Heldinnen, das durch ihre Erziehung im voraus definiert ist, ist Karolines Ich auf eine Selbstdefinition angewiesen.“¹⁸⁴ Die Frau ist durch die gesellschaftlichen Konventionen gefesselt, die ihre Natürlichkeit unterdrücken: „[Die] Gegenwart des Cirilli hielt mich im Zwang“¹⁸⁵. Dieser verbietet ihr nämlich, sich natürlich zu verhalten: „das laute Lachen in einer grossen Gesellschaft [...] wäre ein Zeichen von Ausgelassenheit, oder Dummheit [...]“¹⁸⁶ Cyrilli stellt hier den Vertreter der kritisierten Gesellschaft dar, die durch ihn männlich konnotiert wird. Der Unterschied zwischen dem Mädchen und der Frau besteht auch in einem anderen Verhaltensrepertoire: „Wäre es uns Mädchen, wie den Frauen erlaubt Spleen und Vapeurs zu Diensten zu ruffen [...]“¹⁸⁷ Daraus ergibt sich, dass der Status der Frau höher als der des Mädchens ist.

Wenn Karoline in die Gesellschaft eingeführt wird, also als eine Frau angesehen zu werden beginnt, weiß sie schon, dass sie sich nach einem bestimmten Szenario verhalten muss: „[I]ch mußte ja meine erste Rolle in acht nehmen, diese wollte ich nicht schlecht spielen“¹⁸⁸. Mit dem aktiven Spielen der Rolle wird der Widerspruch zwischen ihrem natürlichen Ich und dem von ihr erwarteten Ich noch verstärkt. Sie beobachtet die anderen Gäste im Saal und vergleicht deren Verhalten mit einer „Komödie“¹⁸⁹, wodurch auf die Absurdität der stereotypen Rollenverteilung hingewiesen wird. Humorvoll wird z. B. die Wichtigtuerei, so Karoline über eine Dame: „Sie redete ihr so leise ins Ohr, daß ich es, als die dritte Person von ihr, doch hören konnte.“¹⁹⁰ Diese Kritik betrifft jedoch vor allem die Frauen, von denen Karoline enttäuscht wird. So beteuert sie, dass

so viel es auf meinen Willen ankommen würde, keine Frauenzimmerzusammenkunft mehr zu besuchen, aber der Anblick der Frau von Lusani mit ihren zwey Töchtern versöhnte mich wieder mit einem Theil meines Geschlechts.¹⁹¹

Nach dem anfänglichen Scheitern bei ihren Versuchen, sich mit den anderen Frauen in der Gesellschaft zu identifizieren, entscheidet sich Karoline, das weibliche Geschlecht doch nicht endgültig zu verurteilen. Die Erscheinung von Frauen Lusani gibt Karoline neue Energie in ihrem inneren Kampf.

¹⁸⁴ Jirku, S. 25.

¹⁸⁵ KT, S. 277.

¹⁸⁶ Ebd., S. 277.

¹⁸⁷ Ebd., S. 46.

¹⁸⁸ Ebd., S. 25.

¹⁸⁹ Ebd., S. 27.

¹⁹⁰ Ebd., S. 27.

¹⁹¹ Ebd., S. 31.

Das Mädchen nimmt ihre ‚Rolle‘ an, damit sie Frau werden kann. Im Prozess der Transformation des Mädchens zur Frau ist auch der bereits diskutierte Spiegel von großer Bedeutung, der zur Einübung der erhofften Wirkungskraft bestimmter Verhaltensweisen dient:

[S]o gehe ich [Karoline] jetzt gerade vor den Spiegel, da will ich verschiedene Uebungen mit meinen Augen und Lippen anstellen, und eine von den sprödesten, aber doch anziehendsten Verzerungen auszuwählen, und mit dieser will ich bey Tische erscheinen: denn ich habe sichere Nachrichten, daß Karl R*** mit seinem Vater bey uns speiset.¹⁹²

Karoline übt die Mimik, damit sie Karl gefällt und sie mit ihm kokettieren kann. Sie findet nämlich Nanettes verstecktes Buch, in welchem sie liest, wie die Frau mit den Männern umgehen soll. Sie selbst schreibt, dass sie jetzt schon weiß, wie sie das „Schauspiel“¹⁹³ – sie meint damit die Koketterie – spielen soll, um das Interesse des Mannes zu wecken. Die gelernten Verhaltensmuster bezeichnet sie als „meine ausstudirten Mienen“¹⁹⁴. Als eine aktive und sich der eigenen Sexualität bewusste junge Frau entspricht Karoline deshalb kaum der Beschreibung des typischen Frauenbildes, wie es in den Romanen des 18. Jahrhunderts dargestellt wird, wo eine „fragile Figur“ in den Mittelpunkt gerückt wird, „die sich der Avancen ihres Verehrers aus Keuschheit erwehrt, bis der Heiratsbund geschlossen wird.“¹⁹⁵ Im Gegenteil zu diesem Rollenmuster handelt Karoline im Vergleich zu ihrem Verlobten Karl, der unsicher und passiv wirkt, viel aktiver.

Neben der Erziehung der Frau spielt eine wichtige Rolle auch ihre Bildung, die in diesem Fall eigentlich als synonym zur Erziehung oder als deren Bestandteil wahrgenommen werden kann. Mit Bildung ist in Sagars Romanen das Tanzen, Schreiben, Zeichnen und das Klavierspiel gemeint, ferner die Beherrschung des Französischen bzw. auch des Englischen. Anders ausgedrückt, die Frau soll „mit allen Geschlechts- und standesmäßigen Wissenschaften ausgerüstet“¹⁹⁶ sein. Was unter der Bildung der Frau zu verstehen ist und wie sie wahrgenommen wird, scheint allerdings geschlechtsspezifisch zu sein. Wenn Klara S. über Bildung spricht und sie hochschätzt, meint sie wohl die wissenschaftlich orientierten Kenntnisse: „Mein lieber Vetter! glauben sie mir, daß es auch für sie gesunder wäre [...] aus einem Buche nützliche Kenntnisse zu schöpfen.“¹⁹⁷ So spricht sie zu dem jungen Grafen Crosie, den sie eines Besseren belehren will. Wenn dagegen Karolines Vater über die Bildung der Frau spricht und sie über die weibliche körperliche Schönheit stellt, versteht er darunter vor allem die geistige Schönheit, die für die funktionierende Ehe nötig ist: „[W]ehe alsdann beyden, [...] wenn das Herz seiner

¹⁹² KT, S. 141 f.

¹⁹³ Ebd., S. 144.

¹⁹⁴ Ebd., S. 144.

¹⁹⁵ Nünning/Nünning 2004, S. 107 f.

¹⁹⁶ VT, S. 21.

¹⁹⁷ Ebd., S. 171 f.

Schönen nicht gebildet ist.“¹⁹⁸ Mit der geistigen Schönheit werden die Eigenschaften einer braven Hausfrau gemeint, d. h. die Orientierung auf den Haushalt und die Familie.

Es ist natürlich nicht nur der Lehrling bzw. die „Lehrlingin“¹⁹⁹ wichtig, sondern auch derjenige, der ihnen das Wissen beibringt. Klara G. betont dabei die Rolle anderer Frauen: „[A]lle Meister die ich habe, mich nicht so viel gelernet haben, als meine Mutter, und du [Klara S.]“²⁰⁰ Die Frau in der Rolle der Lehrerin ist in beiden Romanen keine Randerscheinung: In *Die verwechselten Töchter* ist das Klara G. für den Grafen Crosie und Frau Salis indirekt für alle anderen Frauen, in *Karolinens Tagebuch* kommt in dieser Rolle Nannette vor, da Karoline von ihr als ihrem weiblichen Vorbild geleitet werden will. Die traditionelle Rollenverteilung sieht jedoch anders aus: Den Frauen stehen die männlichen Meister zur Verfügung, die für die ‚Tauglichkeit‘ des jeweiligen ‚Stoffs‘ sorgen. In *Karolinens Tagebuch* ist das Cyrili, der sich als selbsternannter Beurteiler von Karolines Erzählungen um die Lauterkeit ihrer geistigen Entwicklung kümmert. Daneben soll der Frau auch ihr Mann als Lehrer und Leiter dienen – so stellt Karoline beim Gespräch mit ihrem Vater fest: „[I]ch muß einen vernünftigen Mann haben, der mich leitet und denken lehret.“²⁰¹

Selbst wenn die Frau von der ihr zugeschriebenen Rolle nicht abweicht, wird sie von anderen nicht immer hochgeschätzt. Das bestätigt die Reaktion von Timons Bruder – der zu Klara S. auch eine gewisse Zuneigung empfindet –, wenn er erfährt, dass sie in Wirklichkeit nicht seine Schwester ist und seinen Bruder heiratet. Er spricht nicht nur zu Klara S., sondern zu dem ganzen weiblichen Geschlecht, wenn er postuliert, dass „ihr bey allen euren Vollkommenheiten doch nur ein Weibsbild sey.“²⁰² Dadurch wird die negative Konnotation des weiblichen Geschlechts als etwas Untergeordnetes explizit bestätigt.

In beiden Romanen wird die Erfüllung der weiblichen Rolle in der Eheschließung gesehen. Einerseits bedeutet die Heirat für die Frau eine Verbesserung ihres sozialen Status. Wenn es ihr Mann genehmigt, darf sie nämlich an den Entscheidungen über die Familienangelegenheiten teilnehmen. Andererseits wird dadurch aber die Unterordnung und Abhängigkeit der Frau verstärkt, da sie sich nach ihrem Mann richten muss: „Je nun, so seye es, ich will mich überreden lassen. Ich darf gegen diese Machtsprache nicht weiter appellieren; sie sind von meinem Gemahl.“²⁰³ Die Liebe, die idealerweise zur Heirat führen

¹⁹⁸ Vgl. KT, S. 299.

¹⁹⁹ KT, S. 266.

²⁰⁰ VT, S. 112.

²⁰¹ KT, S. 296.

²⁰² VT, S. 161.

²⁰³ Ebd., S. 166.

sollte, wird von Klara S. als „ein Tyrann“²⁰⁴ bezeichnet. Sie muss nämlich ihrem Mann folgen und darf deshalb bei ihrer kranken Freundin Klara G. nicht bleiben: „[I]ch mußte vernünftig seyn, und denken, daß die Pflichten gegen meinen Gemahl allen andern vorgehen müßten...“²⁰⁵ Der Mann entscheidet, was die Frau machen darf und soll, was von ihrer Unmündigkeit in der Ehe zeugt.

In *Karolinens Tagebuch* wird die Heirat noch ausführlicher behandelt und gehört deshalb zu den wichtigsten Themen des Romans. Karl macht Karoline den Hof, den er als „meine künftige Aufführung“²⁰⁶ bezeichnet. Wenn er mit Leopold einmal unerwartet ins Karolines Zimmer kommt, bittet sie Leopold: „[E]r solle mir ein andermal erst die Komödie ankündigen, die man spielen wolle, damit ich die Rolle auswendig lernen könne, die ich mitmachen müsse.“²⁰⁷ Leopold erwidert ihr darauf: „[U]nser Herr Vater wird dir bald ein Stück ankündigen, und dir deine Rolle aufgeben.“²⁰⁸ Das „Stück“ soll natürlich die Heirat sein. Karoline nimmt diese ‚Drohung‘ jedoch nicht ernst, da sie denkt, es sei nur ein Spiel – sie sind doch zu jung für das Hofmachen oder gar Heiraten.²⁰⁹ Begriffe wie ‚Aufführung‘, ‚Komödie‘, ‚Rolle‘ oder ‚Stück‘, die in diesem Kontext vorkommen, weisen auf den Vergleich der gesellschaftlichen Rolle mit der Rolle in einem Schauspiel bzw. Komödie hin.²¹⁰

Karoline ist sich des negativen Einflusses der Männer auf ihre Freiheit bewusst: „Dem ganzen Mannsvolk hingegen [...] Nein, gar nichts will ich mit diesen ungestümmen Geschöpfen zu thun haben – fort mit ihnen [...]“²¹¹ Wenn sie erfährt, dass sie Karl wirklich heiraten soll, ist bei ihr zwar ein Zeichen der Sehnsucht nach der Freiheit zu erkennen („ich hätte wohl in diesem Rath auch eine Stimme haben sollen“²¹²), sie nimmt jedoch die Situation als etwas Gegebenes und nicht Veränderbares wahr („doch bin ich nur ein Kind“²¹³). Sie ist mit ihrem neuen Status der Braut nicht einverstanden („das verwünschte Wort Braut“²¹⁴, „damals war ich noch nicht Brau...t“²¹⁵), da sie weiß, dass sie damit ihre Autonomie verliert: „Ich heiße noch Karoline P. nicht R.“²¹⁶ Sie erinnert Karl daran, dass sie nicht seine Frau ist, sondern noch ihren eigenen Namen trägt, wodurch sie ihm ihre Eigenständigkeit und Freiheit zu erkennen gibt. Es ist einer ihrer letzten Versuche, die

²⁰⁴ VT, S. 205.

²⁰⁵ Ebd., S. 205.

²⁰⁶ KT, S. 98.

²⁰⁷ Ebd., S. 98 f.

²⁰⁸ Ebd., S. 99.

²⁰⁹ Vgl. KT, S. 100 f.

²¹⁰ Siehe Kapitel 5 *Spiel mit der Form*.

²¹¹ KT, S. 103.

²¹² Ebd., S. 142.

²¹³ Ebd., S. 142.

²¹⁴ Ebd., S. 168.

²¹⁵ Ebd., S. 194.

²¹⁶ Ebd., S. 266.

eigene Identität zu behalten und nicht durch den Mann identifiziert zu werden. Nach der Verlobung beginnt sich Karoline zu verändern: Sie denkt immer mehr an Karl, wodurch das Ende ihres Schreibens angedeutet wird. Sie betont zwar, dass sie Karl noch nicht gehört, trotzdem identifiziert sie allmählich ihr Leben mit seinem und es ist bei ihr auch eine wachsende Abhängigkeit von ihm zu beobachten: „Was aus mir werden würde, wenn Karl sterben sollte [...]“²¹⁷, „Wenn Karl zu Leben aufhören sollte, [...] was werde ich thun?“²¹⁸ Der mögliche Tod ihres vor der Heirat erkrankten Mannes (eigentlich ihres Verlobten) bedeutet für sie die Zerstörung ihrer stereotypen Lebensvorstellungen, in denen sie die Lösung ihres innerlichen Chaos sucht. Wenn Karl sterben würde, würde von Karoline wieder ein bestimmtes Verhalten erwartet, das in der vorgeschriebenen Trauer besteht. Das erinnert sie an ihren natürlichen lebhaften Charakter: „Lieber Himmel, wie wird sich das mit meiner Laune vertragen; werde ich es auch aushalten können? [...] Die Stille ist keine Nahrung für meinen Geist [...]“²¹⁹ Sie lehnt die Passivität ab, die ihrer Forderung nach der geistigen Entwicklung und Weiterbildung entgegensteht und kommt zu der Überzeugung, dass der potenzielle Tod des Mannes nicht unbedingt auch das Ende des Lebens der Frau bedeuten muss. Karoline unterliegt jedoch langsam ihrem ‚vorgeschriebenen‘ Schicksal, was auch ihre Unterschrift unter dem Brief an Karl bestätigt: „ihre Karoline“²²⁰.

Es wird jedoch auch die Freiheit der Frau außerhalb der Ehe bezweifelt: „Aber ... wenn ich auch ledig bin, bin ich deßwegen ganz frey?“²²¹ Obwohl Karoline ledig ist, kann sie über ihr Leben nicht entscheiden. Ähnlich sieht die Situation auch bei Eleonora, die zwar ledig aber auch nicht frei ist, weil sie sich in Henriettes Haus verbergen muss. Dieser geschlossene Raum, aus dem es keinen Ausweg gibt, kann als Metapher der Unfreiheit und der Unmündigkeit der Frau verstanden werden.

Die Frau wird zur Passivität und Gehorsamkeit explizit aufgefordert, so u. a. von Karolines Vater:

Denn das bringt den wahren Hausfrieden, und die Zufriedenheit des Ehestands zuwegen, wenn das Weib sich in die Umstände des Manns schicket, ihm in allem gefällig ist, durch gute Haushaltung, Genügsamkeit und Nachgebung sein Herz zu gewinnen weis. Wenn der Mann sonst Verstand hat, wie ich es Karln zutraue; so muß ihn ein solches Betragen mehr fesseln, als alle Schönheit.²²²

In dieser Verhaltensweise spiegelt sich die geistige Schönheit der Frau wider, wie sie der Vater versteht: Die freiwillige Unterordnung, das Verzichten auf eigene Interessen und

²¹⁷ KT, S. 282.

²¹⁸ Ebd., S. 287.

²¹⁹ Ebd., S. 286 ff.

²²⁰ Ebd., S. 290.

²²¹ Ebd., S. 285.

²²² Ebd., S. 298.

völlige Orientierung auf den Haushalt und die Familie soll eine glückliche Ehe und die Zuneigung des Mannes sichern.

Während in *Karolinens Tagebuch* die Phase der Vorbereitung auf die Ehe thematisiert wird, wird in *Die verwechselten Töchter* große Aufmerksamkeit der Stellung der Frau nach der Eheschließung gewidmet. Klara S. weist auf die verzweifelte Lage der Frau hin: „Bedauern Sie mich Madame! was hilft es mich, eine Frau zu sein? ich muß mich noch immer wie ein Kind regieren lassen.“²²³ Es zeugt davon, dass das Erwachsenwerden für die Frau von keiner Bedeutung ist, weil sie die Unabhängigkeit und Mündigkeit nie erreichen kann. Klara S. unterwirft sich zwar sowohl ihrem Vater als auch ihrem Mann und versucht sich mit ihrer neuen Rolle abzufinden – das Gefühl der Unerträglichkeit ihres ‚Loses‘ kann sie jedoch nicht unterdrücken, es kommt in ihrem Traum zum Ausdruck, wo sie sich gegen die von Männern erzeugte Hierarchie erhebt: „das ist zu viel!“²²⁴ Es ist schließlich die letzte Äußerung von Klaras eigenem Ich. Sie gibt ihre Natürlichkeit endgültig mit dem Tod von Klara G. auf („itzt habe ich schon der Freundschaft geopfert; ich bin erleichtert; allen Gram habe ich in ihren Busen ausgeschüttet. Ihrer Liebe [von Timon] will ich mich hinführo ganz ergeben“²²⁵) und verfällt dem Gefühl der Machtlosigkeit: „Ich wollte ihm [Timon] keine Gelegenheit geben mit meinem Weinen ein Gespötte zu treiben. So sind die Männer, was wollte ich armes Geschöpf wider sie streiten.“²²⁶ Die Emotionen werden von den Männern als Ausdruck der weiblichen Schwäche wahrgenommen, deshalb fühlt sich Klara S. im Vergleich mit den Männern schwach.

Damit sich die Frauen der absoluten Unterwerfung in der von Männern dominierten Gesellschaft erwehren können, konstituieren sie ihrerseits ein ‚Gruppenbewusstsein‘, ein Zugehörigkeitsgefühl. So begegnen in beiden Romanen Wendungen wie: „unser Geschlecht“²²⁷, „Verspottung unseres Geschlechts“²²⁸ usw.²²⁹

²²³ VT, S. 206.

²²⁴ Die Betonung wird auch in der Graphik durch die größere Schrift und Spationierung markiert VT, S. 209.

²²⁵ VT, S. 211.

²²⁶ Ebd., S. 211.

²²⁷ KT, S. 284.

²²⁸ VT, S. 55.

²²⁹ Schließlich spiegelt sich die Verbundenheit aller Frauen auch in den Namen der Hauptfiguren beider Romane wider. Die Namen Klara und Karoline sind aus der phonetischen Sicht sehr ähnlich, da sie aus vier gleichen Lauten bestehen: ‚k‘, ‚l‘, ‚a‘ und ‚r‘.

8 Poetologie des weiblichen Schreibens

„In keinem anderen Roman einer Frau im 18. Jahrhundert werden Schrift und Schriftstellerische Produktion auf diese Art thematisiert“²³⁰ schreibt Jirku in ihrem Aufsatz zu Sagar. Diese Aussage wird als Ausgangspunkt für dieses Kapitel genommen. Sein Ziel besteht in der Beschreibung von Sagars Schreiben, d. h. es wird der Augenmerk darauf gerichtet, wie sie selbst ihre Texte bewertet, wie sie mit der an ihr geübten Kritik umgeht und wodurch ihr Schreiben ‚anders‘ ist. Das anschließende Unterkapitel wird Sagars Rechtfertigung des weiblichen Schreibens in den Vorreden zu ihren beiden Romanen gewidmet. Um auf Jirkus Feststellung zurückzukommen, wird schließlich das Thema der Frau als Schriftstellerin behandelt und die Problematik der weiblichen schriftstellerischen Produktion diskutiert, wie sie von Sagar beschrieben wird.

8.1 Die Vorrede

In der Vorrede zu *Die verwechselten Töchter* werden „Meine Leser“²³¹ angesprochen. Das muss zwar nicht unbedingt bedeuten, dass es sich um männliche Leser handelt, da diese Bezeichnung als generisches Maskulinum betrachtet werden kann. Allerdings wirkt die Diktion des Textes, als ob eine heftige Reaktion eben von der männlichen Leserschaft erwartet, und die Vorrede deshalb sehr wahrscheinlich auch auf diese gerichtet wäre.

Umso ungewöhnlicher sind aber die Worte, so die Autorin selbst, „daß man das, was ich hier schreibe, nicht als eine Vorrede ansehe.“²³² Dass es sich um keine Vorrede handelt, wird sowohl explizit gesagt, als auch graphisch betont – die zentralen Wörter sind größer gedruckt. Warum lehnt es Sagar ab, den Einleitungstext als Vorrede zu bezeichnen? Die Antwort kann im folgenden Textausschnitt gefunden werden:

Ich mag mich noch weniger des sonst gewöhnlichen, und in den meisten Vorreden so trefflich benutzten Vorwandes bedienen: die Herausgabe seines Werkes niemalen ihrem wahren Beweggrund – der Schreibsucht, dem Ehrgeiz nach der Autorschaft, und so weiter [...] – sondern allemal dem Anbringen seiner Freunde, oder dem Bitten des Verlegers, auf den Hals zu werfen. Ich würde durch dergleichen Entschuldigungen mein Geschlecht zu sehr herabsetzen, welches ... doch über diesen Punkt lasse ich das Publikum urtheilen wie es will.²³³

Einerseits wird die damalige Praxis der Herausgeberschaft und Auffassung der Autorschaft kritisiert, da es in den Vorreden üblich war, eigene Autorschaft in den

²³⁰ Jirku, S. 22.

²³¹ VT, Vorrede, unpag.

²³² Ebd.

²³³ Ebd.

Hintergrund zu setzen und alle Verdienste dem Herausgeber oder den (männlichen) Freunden zuzurechnen. Im Gegensatz dazu betont Sagar die Autonomie des Autors und benennt den wahren Grund, warum die Schriftsteller Texte verfassen und warum auch sie ihren Roman veröffentlicht. Alle Autoren literarischer Texte verbindet nach Sagar die „Schreibsucht“ und der „Ehrgeiz nach der Autorschaft“. Sagar stellt dabei auch fest, dass die Motivation zum Schreiben äußere Faktoren hat und anschließend gibt sie zu, dass sie selbst schreibt, weil sie hofft, die Leser zu amüsieren.²³⁴ Eine derartig direkte Entdeckung und Benennung der Motive²³⁵, die die Schriftsteller zum Schreiben wirklich führen, war im damaligen literarischen Betrieb – vor allem im Kontext der Literatur von weiblichen Autoren – unkonventionell und sehr gewagt.

Andererseits wird im zitierten Textausschnitt die Unterscheidung des männlichen und weiblichen Geschlechts ausgedrückt, wobei sich die Autorin explizit zu dem weiblichen Geschlecht bekennt („mein Geschlecht“²³⁶). Das Geschlecht der Autorin wird schon im Titel des Buchs thematisiert (*Die verwechselten Töchter [...] entworfen von einem Frauenzimmer*) und in der Vorrede zu *Karolinens Tagebuch* wird Sagers Identität noch mehr entdeckt – mit der Identifizierung durch das Geschlecht wird des Weiteren die Herkunft in Zusammenhang gebracht („böhmische[s] Frauenzimmer“²³⁷). Dadurch wird Sagers Zugehörigkeit zu den Frauen und die Trennung von den Männern unterstrichen, anders gesagt, es wird eine klare Grenze zwischen den Männern und Frauen gezogen. Die Identifizierung der Autorin verläuft jedoch nicht nur in der Richtung *Autorin (ich)* → *weibliches Geschlecht (wir)*, sondern auch umgekehrt – ‚wir‘ wird mit ‚ich‘ gleichgesetzt: Es wird das Gefühl der Gruppenzugehörigkeit, die mit der weiblichen Identität verbunden ist, hervorgerufen („das bleibt unter uns Frauenzimmern [...]“²³⁸, „unser [...] Geschlecht“²³⁹).²⁴⁰ Das Zugehörigkeitsgefühl der Frauen führt mitunter dazu, dass zwischen ‚ich‘ und ‚wir‘ nicht unterschieden wird.

Daraus erklärt sich ebenfalls Sagers Erklärung für die negative Stellungnahme zur Bezeichnung ‚Vorrede‘. Sie lehnt das traditionelle Gestaltungsmuster der Vorrede ab, weil sie dadurch ihre eigenen Verdienste (und dadurch auch die Verdienste des ganzen weiblichen Geschlechts) schmälern und abwerten würde.

²³⁴ Vgl. VT, S. 54.

²³⁵ In *Karolinens Tagebuch* spricht Sagar im ähnlichen Kontext direkt über „Offenherzigkeit“. Vgl. KT, Vorrede, unpag.

²³⁶ VT, Vorrede, unpag.

²³⁷ KT, Vorrede, unpag.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ VT, S. 15.

²⁴⁰ Es ist interessant, dass das Wort ‚Geschlecht‘ nur in Verbindung mit dem Weiblichen verwendet wird. Im Fall der Männer wird in beiden Romanen nämlich nicht über ‚männliches Geschlecht‘, sondern nur über das ‚Mannsvolk‘ gesprochen.

Sagar lehnt es auch ab, eine Vorrede auf solche Art zu verfassen, damit sie das Lob der Kritiker gewinnt – was sonst dem traditionellen Muster entsprechen würde –, weil sie „für [ihr] Geschlecht so wenig bedeutenden Beyfall [nicht] erbetteln [wird]“²⁴¹. Die Bedeutung der (männlichen) Literaturkritiker wird erheblich herabgesetzt, die Stellung der Frau dagegen deutlich erhöht.

Während die Bezeichnungen ‚Leser‘ und ‚Kritiker‘ bisher nur implizit männlich konnotiert wurden, kommt die direkte Benennung des männlichen Geschlechts in Sagers Vorrede schließlich auch vor:

Die Hand eines Frauenzimmers ist zu viel zart, als daß sie, wie die männlichen Bücherschreiber, in dem Wust einer sophistischen Gelehrsamkeit herumwühlen sollte, um wie sie öfters über dunkle Stellen, eines dunklen Werkes, noch dunklere Erklärungen zu geben – Nein, o nein, deshalb schreibe ich diese Zeilen nicht... Dunkele Stellen wird man in diesen Briefen nicht finden. Und wenn Erklärungen darüber nöthig wären, so würden sie gewiß bis an das Ende der Welt unerklärt bleiben.²⁴²

In diesem Textausschnitt bekennt sich die Autorin wieder deutlich zum weiblichen Geschlecht und grenzt sich von den männlichen Autoren, bzw. von ihrer Schreibweise ab. Eben diese wird von Sagar stark kritisiert: Die männlichen Schriftsteller legen in ihren Werken nur „dunkle Stellen [und] noch dunklere Erklärungen“²⁴³ vor, wobei sie sich bemühen, dass sie als Autoren womöglich geistreich und gebildet wirken. Sie machen sich nach Sagar besser, als sie in der Wirklichkeit sind, und ihre Texte gestalten sie absichtlich zu kompliziert – wodurch jene dann unklar wirken –, damit sie zur hohen und deshalb auch hochwertigen Literatur gezählt werden können. Sagar lehnt diese Verstellung ab. Ihr Text soll gar nicht so kompliziert sein und deshalb legt sie auch dem Text keine Erklärungen bei. Mögliche Unklarheiten bleiben somit ungelöst, die potenziell entstandenen Fragen unbeantwortet. Diese schriftstellerische Praxis deutet bereits auf die Unabgeschlossenheit hin, die für den Aufbau des späteren Romans, *Karolinens Tagebuch*, bedeutend ist. Aus dem Textabschnitt ergibt sich also deutlich die Unterscheidung zwischen zwei Schreibarten, und zwar zwischen der weiblichen, die vertreten und verteidigt wird, und der männlichen, die heftig kritisiert wird.

Der scharfe Ton, der vor allem für die Vorrede von *Die verwechselten Töchter* kennzeichnend ist, wird jedoch von ständig präsenter Ironie begleitet. Der ganze Text ist mit Witz und Lust am Spiel geschrieben. Dies ist z. B. an Sagers Verteidigung der Literatur von weiblichen Autoren vor der männlichen Welt zu beobachten:

²⁴¹ VT, Vorrede, unpag.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Ebd.

[...] die finstern Gelehrten nennen es [das weibliche Geschlecht] selbst das Schöne, folglich müssen sie auch alles, was von uns kommt, ohne Ausnahme für schön erkennen, – und hierunter ist meine gegenwärtige Arbeit auch mit verstanden.²⁴⁴

Es wird das Bild der Frau, bzw. davon, wie die Frau von Männern definiert wird, kritisiert. Sagar nutzt die das Stereotyp des ‚schönen Geschlechts‘ und führt es ad absurdum. Mit Ironie zeigt sie die Absurdität einer solchen Vorstellung und nutzt dabei die männliche Rhetorik zum eigenen Vorteil.

Dass es wirklich um die Männer geht, an die Sagar ihre Vorrede adressiert, bestätigt auch ihre direkte Ansprache:

Ich rathe Ihnen noch einmal, meine Herren Leser! tadeln sie nichts an meinem Werkchen; den Kopf sollen sie nicht einmal darüber schütteln! oder ich werde mich mit einer Fortsetzung an ihnen rächen.²⁴⁵

Sagar warnt die männlichen Leser vor der negativen Bewertung ihres Romans und droht mit seiner Fortsetzung. Eine solche ‚Drohung‘ ruft allerdings nur ein Lächeln hervor und entspricht vollkommen dem polemisch-ironischen und selbstbewussten Ton, in dem die Vorrede geschrieben ist. Mit der Veröffentlichung von *Karolinens Tagebuch* wird dann Sagers Drohung auch wahr gemacht. In *Karolinens Tagebuch* schreibt sie: „Denn je mehr man mich von etwas abhält, desto begieriger bin ich darauf“²⁴⁶ und bestätigt damit, dass sie alles, was sie sagt, ernst meint. Sagers Aktivität, Selbstständigkeit und Selbstbewusstsein ist im damaligen Kontext äußerst ungewöhnlich.

Es stellt sich nun die Frage, warum Sagar bereits in ihrem ersten veröffentlichten Roman eine so offensive Rhetorik wählt. Wegen der fehlenden Belege in Form der Korrespondenz, des Tagebuchs o. Ä. kann darüber nur spekuliert werden. Jedenfalls ergibt sich daraus, dass Sagar schon negative Erfahrungen mit der damaligen Reaktion auf die Literatur von weiblichen Autoren hatte, oder immerhin mit der Position der Frauen im Literaturbetrieb vertraut war.

Die Vorrede zu *Karolinens Tagebuch* ist weitaus kürzer. Es hängt jedoch mit der Gestaltung des ganzen Romans zusammenhängt, da die Auseinandersetzungen mit den kritischen Stimmen, die die Herausgabe von *Die verwechselten Töchter* hervorrief, direkt in die Handlung des Romans eingebettet werden.

Im Gegensatz zu *Die verwechselten Töchter* werden in der Vorrede zu *Karolinens Tagebuch* die ‚Leserinnen‘ direkt angesprochen und an diese ist auch die ganze Vorrede adressiert. Die Leserinnen werden gefragt, ob „[sie] [...] mit Nichts - und was ist ein

²⁴⁴ VT, Vorrede, unpag.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ KT, Vorrede, unpag.

Tagebuch ohne ausserordentliche Handlungen anderst - ihre Zeit versplittern [wollen]“²⁴⁷, wobei betont wird, dass dieser Roman wirklich ‚Nichts‘ ist: „Ich sage Ihnen noch einmal, es ist Nichts.“²⁴⁸ Wie kann man diese vermeintliche Herabsetzung des eigenen Textes verstehen? Wögerbauer glaubt, dass Sagar mit dem ‚Nichts‘ eine neue weibliche Poetik entwirft, in der das ‚Nichts‘ in Opposition zum männlichen handlungsvollen Erzählen steht.²⁴⁹

Was beide Vorreden verbindet, ist u. a. die Thematisierung des Titels des jeweiligen Buchs. Im Fall von *Die verwechselten Töchter, eine wahrhafte Geschichte, in Briefen entworfen von einem Frauenzimmer* wird die Wahrhaftigkeit der Geschichte betont. Die Tatsache, dass die Geschichte wirklich passierte – nur die Namen wurden geändert –, soll die Aufmerksamkeit der Leser wecken. Eben die Wahrhaftigkeit, bzw. die Unwahrhaftigkeit und Unwahrscheinlichkeit wurden neben der Handlungsarmut dann zu den wichtigsten Punkten der Kritik an diesem Roman.²⁵⁰ Die Antwort auf diese Kritik ist im Titel von *Karolinens Tagebuch* zu finden: Der ganze Titel klingt nämlich *Karolinens Tagebuch, ohne ausserordentliche Handlungen oder gerade so viel als gar keine*. Sagar nimmt den Vorwurf der Kritiker an und in diesem Titel kündigt schon im Voraus an, dass im Roman keine „ausserordentliche[n] Handlungen“ vorkommen, was natürlich ironisch zu verstehen ist.²⁵¹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Sagar in der Vorrede zu *Die verwechselten Töchter* ihre kritischen Ansichten über die von den Männern aufgestellten (nicht nur) literarischen Normen präsentiert. Damit hängt auch die strenge Trennung des weiblichen und männlichen Geschlechts und die Unterscheidung der sich aus dem Geschlecht ergebenden Schreibweise zusammen. Sagar lehnt ab, den Einleitungstext als eine Vorrede zu bezeichnen, da mit der Vorrede im traditionellen Sinn der Verlust der eigenen Autorschaft, das Verschweigen der wahren Gründe des Schreibens und der servile Umgang mit den Kritikern verbunden ist. Mit der Abwertung der Bedeutung der männlichen Kritiker kündigt sie ihre Abhängigkeit von der Kritik an. Wie auch Meise konstatiert²⁵², persifliert Sagar typische Topoi der Romanvorreden: die Herausgeberfiktion und Wahrhaftigkeit. Ironisch und mit Lust am Spiel mit den traditionellen Bildern verteidigt sie nicht nur ihr eigenes Werk, sondern auch das ganze weibliche Geschlecht.

²⁴⁷ KT, Vorrede, unpag.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Näher zur Poetik des Nichts siehe Wögerbauer 2011, S. 53.

²⁵⁰ Vgl z. B. AB, S. 111.

²⁵¹ Zur Bedeutung des Romantitels siehe weiter Kapitel 9.2 *Sprechen, schreiben oder schweigen?*

²⁵² Meise 1990, S. 89.

8.2 Sprechen, schreiben oder schweigen?

Im Prozess der literarischen Produktion sind bei den Hauptfiguren beider Romane insgesamt drei Phasen zu beobachten: Schweigen – Sprechen – Schreiben. Dieser Prozess betrifft jedoch nicht nur die literarische Produktion an sich, sondern ist auch mit der Entwicklung einzelner Figuren verbunden.

Klara S. wählt das zweimonatige Schweigen freiwillig, damit sie sich geistig erheben und sich selbst finden kann, „[...] denn was sagt man mit vielem Reden oft anders als Nichts“²⁵³. Das Schweigen bildet einen neutralen Raum, wo sie sich verbergen kann. Obwohl es neutral konnotiert ist, wird es im Roman als für die Männer charakteristisch präsentiert – eben die Männer nehmen an der sowohl mündlichen als auch schriftlichen Kommunikation am wenigsten teil.²⁵⁴ Klara S. weiß allerdings, dass das Schweigen für Frauen unnatürlich ist:

So machten die verschiedenen Absichten uns Frauen allen dreye stumm, und dießmal hielte ich das Stillschweigen unsere weibliche – sonst geschwätzige Natur, wollte ich sagen – gefangen. Aber wir würden es doch nicht lange ausgehalten haben, wenn uns zu allem Glück nicht eben angedeutet worden wäre, daß man zur Tafel aufgetragen hätte.²⁵⁵

In diesem Textausschnitt wird den Frauen die „geschwätzige Natur“ zugeschrieben. Wenn die Frauen schweigen, dauert das nie lang, da sie das nicht ‚aushalten‘ können. Auf einer anderen Stelle äußert sich Klara S. folgendermaßen: „[I]ch hätte wieder schweigen müssen; und ich, ein Frauenzimmer, ich, schweigen, ... das ist ein Widerspruch – schwätzen muß ich“²⁵⁶. Es wird die dringende Notwendigkeit der Frauen ständig zu sprechen beschrieben, die wohl mit der Schwatzhaftigkeit gleichzusetzen ist. Das Schweigen von Klara S. ist mithin als Suche nach der eigenen Identität zu verstehen. Wenn sie wieder zu sprechen beginnt, nimmt sie damit auch ihre weibliche Identität an.

Warum sich Klara S. fürs Schweigen entschloss, begreifen andere Frauen nicht, im Gegenteil es ruft eher Verwunderung hervor: „[D]u warst allezeit unsere allerliebste Schwätzerin“²⁵⁷. Klara S. durchbrach nämlich mit ihrem Schweigen die Einheitlichkeit des gemeinsamen weiblichen Kommunikationsraums. Im Roman kann man beobachten, dass die Frauen sowohl das Schweigen als auch ‚Schwätzen‘ gemeinsam erleben, d. h., wenn

²⁵³ VT, S. 36.

²⁵⁴ Vgl. Kapitel 6 *Aufbau der Romane*.

²⁵⁵ VT, S. 213.

²⁵⁶ VT, S. 4.

²⁵⁷ VT, S. 44.

eine schweigt, sind auch die Anderen still. Als Beispiel dieser Verhaltensweise kann die Szene nach dem Tod von Klara G. angeführt werden.²⁵⁸

Dass Frauen das Bedürfnis haben, zu sprechen, weil es ihre Natur ist, wird im Roman mehrmals betont. Das Schweigen ist dann nur als eine kurzfristige Notwendigkeit anzusehen. Die Frauen können dann zum Schweigen entweder innere (eigene Entscheidung) oder äußere Gründe führen: Zu den wichtigsten äußeren Auslösern des Schweigens gehören die Männer. Eben diese beherrschen den gemeinsamen Kommunikationsraum und bestimmen, ob Frauen zu Wort kommen können oder schweigen müssen. Dieses Machtverhältnis zeigt sich beispielsweise, wenn sich Klara S. darüber beklagt, dass die Männer sprachen,

ohne daß wir Frauenzimmer in einem Wort kommen konnten. Das war wohl unbescheiden von dem Mannsvolk. Nicht wahr? uns fast eine ganze Viertelstunde zum Schweigen zu zwingen; wie bald hätte nicht ein Unglück geschehen können, denn die Sprachorganen litten schon gewaltig bey einer und der andern von uns²⁵⁹

Die Unterordnung der Frauen wird dadurch deutlich markiert, wobei allerdings auch nicht zu übersehen ist, dass die weibliche ‚Sprechsucht‘ ironisiert wird. Die proklamierte Notwendigkeit des Scheiterns des Versuchs, die Frauen zum Schweigen zu zwingen, kann als Ausdruck der Unmöglichkeit verstanden werden, die Frauen ihrer Natürlichkeit zu entziehen.²⁶⁰

Sowohl Klara S. als auch Karoline bleiben nicht beim Sprechen, sondern wählen den geschriebenen Text als ihr Medium. Wie Meise feststellt, „[d]as Schreiben soll das Sprechen korrigieren, denn es kann die Einheit, Vollständigkeit und Wahrhaftigkeit²⁶¹ erreichen, die im spontanen Dialog nicht möglich ist.“²⁶² In *Die verwechselten Töchter* wird der bewusste Übergang vom mündlichen Erzählen zur Aufzeichnung des Textes explizit thematisiert. Dass gerade der spontane Dialog für Frauen charakteristisch ist, bestätigt auch die Angst von Klara S., dass sie nicht fähig ist, eine längere Erzählung zu verfassen, weil sie sich bisher nur kürzere Erzählungen beim Gespräch mit anderen Frauen ausdachte.²⁶³

Geitner weist darauf hin, dass zwischen dem Sprechen und dem Schreiben eine bestimmte Hierarchie zu beobachten ist. Das Mündliche ist nach ihr als defizitär im

²⁵⁸ Nachdem Klara S. über den Tod von Klara G. erfährt, geht sie mit ihrer Mutter und Gräfin Crosie in ihr Zimmer. Ohne ein Wort zu sagen bleiben sie zusammen, bis sie zum Tisch gerufen werden. Vgl. VT, S. 211 ff.

²⁵⁹ VT, S. 185.

²⁶⁰ Dieser Textausschnitt erinnert zugleich an die Aussage Sagars in der Vorrede zu *Karolinens Tagebuch*: „Denn je mehr man mich von etwas abhält, desto begieriger bin ich darauf.“ KT, Vorrede, unpag.

²⁶¹ Klara S. bezweifelt das Maß ihrer Begabung in Hinsicht auf die Fähigkeit, sich eine glaubhafte Geschichte ausdenken zu können. Vgl. VT, S. 2.

²⁶² Meise 1990, S. 89.

²⁶³ Vgl. VT, S. 3.

Vergleich zu „legitimer, vernünftig-gehaltvoller“ Schrift zu betrachten.²⁶⁴ Daraus ergeben sich bestimmte Folgerungen in Hinsicht auf beide Geschlechter. Da Sprechen für Frauen natürlich ist, kann es als ‚weiblich markiert‘ bezeichnet werden, demgegenüber wird den Männern das Schreiben vorbehalten und als männlich markiert. Im Hinblick auf die von Geitner beschriebenen Hierarchie ist dann die Unterordnung des weiblichen Geschlechts dem männlichen gegenüber festzustellen.

Der Übergang der Frau vom Sprechen zum Schreiben begleitet die bereits erwähnte Unsicherheit, da sich das weibliche Sprechen vom männlichen Schreiben wesentlich unterscheidet. Es muss die grundlegende Frage gelöst werden, ob sich Klara S. den Normen des männlichen Schreibens unterordnet und diese annimmt – obwohl diese für sie unnatürlich sind –, oder ob sie ihre weibliche Ästhetik auch im Schreiben beibehält. Wenn Klara S. beginnt zu schreiben, stellt sie fest, dass ihr Schreiben im Vergleich zu dem männlichen fehlerhaft ist. Die Korrektur des geschriebenen Textes soll dann auf der Ebene des Sprechens durchgeführt werden – also dort, wo sich Klara S. als Frau sicher fühlt: „[D]enn ich kann auslassen und zusetzen, oder ändern, wo ich mich etwa verschrieben habe ...“²⁶⁵ Gleich lehnt sie jedoch dieses Verfahren ab: „Doch, das darf ich nicht thun. [...] Ich will lesen, was ich herschreiben und sollte es gleich voller Fehler sein.“²⁶⁶ Sie entscheidet sich, den Text nach ihrer eigenen, natürlichen Art und Weise zu schreiben, auch wenn diese für fehlerhaft oder defizitär gehalten werden kann. In *Karolinens Tagebuch* schreibt dann Karoline an Nanette: „[I]ch habe dir noch eine Menge Erzählungen in meiner Natürlichkeit zu machen“²⁶⁷, womit sie darauf hinweist, dass sie ihre Weiblichkeit in der Schrift nicht unterdrücken will. Die scheinbar defizitäre Schreibweise von Klaras S. muss jedoch in der Wirklichkeit nicht negativ wahrgenommen werden, da sie durch diese (zwar nicht absichtlich) die Liebe vom Grafen Crosie gewinnt. Er verliebt sich in sie nicht wegen ihrer körperlichen Schönheit, sondern eben wegen ihrer Schreibart,²⁶⁸ wodurch der Objektstatus der Frau²⁶⁹ teilweise durchbrochen wird. Klaras Umgang mit der weiblichen und männlichen Ästhetik spiegelt Sagars Verfahren bei der schriftstellerischen Produktion wider, was sich auch dadurch äußert, dass im Text die methodologischen Aspekte nicht nur theoretisch behandelt, sondern auch in die Praxis umgesetzt werden.

²⁶⁴ Vgl. Geitner, S. 45.

²⁶⁵ VT, S. 17.

²⁶⁶ Ebd., S. 17.

²⁶⁷ KT, S. 268.

²⁶⁸ Vgl. VT, S. 189.

²⁶⁹ Siehe Kapitel 8.3 *Körper als Objektstatus der Frau*.

Die Unsicherheit beim Schreiben wird sowohl von Klara S. als auch von Karoline empfunden. Es wird die Richtigkeit der Entscheidung zum Schreiben bezweifelt: Dass das Schreiben für Frauen unnatürlich und deshalb auch ungeeignet ist, wird durch den physischen Schmerz beim Schreiben ausgedrückt.²⁷⁰ Die Finger werden nicht nur beim Schreiben, sondern auch bei der weiblichen Handarbeit benutzt. Auch daraus ergibt sich, dass die weiblichen Finger für eine andere Tätigkeit als für das Schreiben bestimmt sind. Karoline ist sich nicht sicher, wozu sie ihre Finger benutzen soll: Als sie einmal in den Garten ging, „nahm [sie] [ihren] Strickbeutel mit, um [ihre] Hände in der Zucht zu halten.“²⁷¹ Dieses Verhalten evoziert, dass die Handarbeit sie vor dem Schreiben, das eine negative Konnotation mit sich bringt, behüten soll. Das entspricht der zeitgenössischen Ansicht, dass das Schreiben für Frauen gefährlich und schädlich sein kann. Karoline kehrt jedoch wieder zum Schreiben zurück.

Die Unsicherheit betrifft auch die Zweifel von Klara S. und Karoline daran, ob sie gut schreiben und ob sie eine ausreichende Unterstützung in ihrer Umgebung haben. Karoline befürchtet, dass ihr Schreiben für Nanette langweilig ist, und bittet sie wiederholt, dass sie sie nicht auslachen soll.²⁷² Klara S. will wiederum von Madame versichert werden, dass ihr Text spannend genug ist²⁷³ und ihre Abhängigkeit von Madame im Prozess des Schreibens spielt eine ziemlich große Rolle:

[...] denn ich stelle mir vor, Sie werden schon über meine ersten Schreiben so ungeduldig seyn, daß Sie keines mehr verlangen. In Erwartung ihrer weiteren Befehle, ob ich schweigen oder in meiner Erzählung fortfahren soll²⁷⁴

Die Madame soll entscheiden, ob sie weiter schreiben oder schweigen soll. „Sie befehlen und ich gehorche mit Vergnügen“²⁷⁵, schreibt Klara S. weiter. Die Abhängigkeit weist auf ihre Unsicherheit in der neuen Rolle der Schriftstellerin deutlich hin. Madame ist sich dessen bewusst und deshalb muntert sie Klara S. zum weiteren Schreiben auf.²⁷⁶

Bei Karoline sieht die Situation ähnlich aus. Sie wendet sich jedoch an ihre ältere Schwester Nanette, die sie zwar in ihrer ‚Schreiberei‘ unterstützt aber gleichzeitig auch warnt:

²⁷⁰ Vgl. z. B. KT, S. 193f.

²⁷¹ KT, S. 195.

²⁷² Vgl. KT, u. a. S. 53.

²⁷³ Vgl. VT, z. B. S. 29, 30, 85.

²⁷⁴ VT, S. 16.

²⁷⁵ Ebd., S. 17.

²⁷⁶ Vgl. VT, z. B. S. 35.

Ich lege es dir so gar im Namen unseres ganzes Geschlechts auf, gewisse uns allen gemeine Säckelchen hinter eine Falte zu schieben, damit man nicht in deinem ganz offenen Herzen das wichtige Nichts²⁷⁷ des gesammten Frauenzimmers entdecke [...].²⁷⁸

Nanette tritt hier als Vertreterin aller Frauen auf. Sie rät Karoline vom Schreiben nicht ab, sondern fragt sie nur danach, ob sie wirklich bereit ist, ihr echtes Bild zu zeigen und sich dadurch vollkommen zu ‚enthüllen‘. Als Frau zu schreiben zu beginnen sei nämlich ein wichtiger Schritt, der von vielen Hindernissen begleitet wird. Sowohl bei Karoline als auch bei Klara S. kann man beobachten, dass sie die Unterstützung ihres Schreibens nur bei Frauen suchen und – mit Einschränkungen – auch finden.

Karoline stellt sich selbst eine grundlegende Frage: „Hätte ich einen Dritten zu Rathe ziehen sollen?“²⁷⁹ Die schriftstellerische Tätigkeit ist für sie neu und wenn sie sich an einen Berater wenden würde, wäre ihr Schreiben vielleicht besser.²⁸⁰ Sie entscheidet sich allerdings niemanden weder um Rat noch um die Beurteilung ihres Textes zu bitten. Nanette und Cyrilli sollen zwar als Beurteiler dienen, jedoch sollen sie sich nicht mit dem Text an sich beschäftigen, sondern mit Karolines Lebenseinstellung. Cyrilli lässt sich jedoch von der Kritik an Karolines Schreiben nicht abhalten.

Es lässt sich also konstatieren, dass die Hauptfiguren beider Romane vom Sprechen zum Schreiben übergehen. Es bleibt aber noch ungeklärt, warum es geschieht. Die für die Frauen typische Sprechsucht bzw. Geschwätzigkeit wird als etwas Natürliches und Gegebenes wahrgenommen. Demgegenüber wird das Schreiben als etwas ‚Höheres‘ den Männern zugeschrieben. Mit dem Übergang vom Sprechen zum Schreiben gerät die Frau in einem Raum, der bisher nur für Männer bestimmt war, und die strikte Einteilung in weibliches Sprechen und männliches Schreiben wird dadurch in Frage gestellt. Sowohl Klara S. als auch Karoline entdecken in sich neben der Sprechsucht auch die Schreibsucht. Klara S. muss schreiben, denn sie kann nicht „müßig“²⁸¹ sein, sie findet, „daß [ihr] beyde Hände zuviel seyen, wenn [sie] sie nicht beschäftigen könnte.“²⁸² Das Schreiben ist kein Zeitverderben, sondern ganz im Gegenteil, wenn Karoline nicht schreiben würde, würde sie sich einer unbedeutenden Tätigkeit widmen, wie es von ihr als Frau erwartet würde: Das heißt z. B. vor dem Spiegel zu sitzen oder zu nähen. Mit dem Schreiben widersetzt sie sich deshalb der vorgeschriebenen Ordnung. Bei Karoline lässt sich über einen Drang zum Schreiben sprechen: „[I]ch kann mit gar nichts zurückhalten, alles muß heraus, oder es

²⁷⁷ Das ‚Nichts‘ ist hier wohl ironisch gemeint. Vgl. dazu die Poetik des Nichts, die Wögerbauer in seinem Ansatz beschreibt. Vgl. Wögerbauer 2011.

²⁷⁸ KT, S. 9.

²⁷⁹ KT, S. 4.

²⁸⁰ Da die in beiden Romanen beschriebene Problematik des Schreibens eigentlich Sagars Schreiben betrifft, bietet sich hier eine mögliche Parallele mit ihr und Sonnenfels an, der nach Luca ihre literarische Tätigkeit initiierte und deshalb vielleicht auch ihr Berater in literarischen Fragen war. Vgl. de Luca 1778.

²⁸¹ VT, S. 13.

²⁸² KT, S. 194.

bleibt mir im Kopf stecken“²⁸³; „Doch meinethalben möget ihr anstellen, was ihr wollt, nichts soll mich vom Schreiben mehr abschrecken [...]“²⁸⁴ Das ‚ihr‘ bezieht sich auf Nanette und Cyrilli, mit denen alle Leser und im Fall von Cyrilli alle männlichen Kritiker gemeint sind. Damit wird Sagars Unabhängigkeit von der Kritik, die schon in der vorherigen Kapitel erwähnt wurde, noch mehr akzentuiert.

Karoline identifiziert sich schließlich mit ihrer neuen Rolle als Schriftstellerin: Sie macht einen kleinen Tisch in ihrem Zimmer zum Schreibpult und genießt, dass sie alle Bediener deshalb für „ein gelehrtes Frauenzimmer“²⁸⁵ halten. Die Bezeichnung ‚ein gelehrtes Frauenzimmer‘ meint sie jedoch selbstironisch.

Mit der Annahme der Position der schreibenden Frau entsteht die Notwendigkeit, einen Platz im männlichen Raum des Schreibens zu finden. Es wird jedoch nicht einfach, weil eine schreibende Frau a priori für eine unerhörte und unerwünschte Erscheinung gehalten wird. Das ist beispielsweise in der Szene zu beobachten, als Klara S. in Gegenwart eines Mannes der Madame einen ihrer Briefe übergibt. Das Verhalten des Mannes drückt deutlich aus, dass Klara S. bei ihm Anstoß erregt, weil sie eine schreibende Frau ist. Klara S. fügt hinzu: „[E]r hätte mir gerne auf die Hände geschlagen“²⁸⁶. Die Reaktion dieses Mannes entspricht vollkommen der damaligen Wahrnehmung der schreibenden Frauen.

Karoline löst das Problem des Ausschlusses aus dem männlichen Bereich des Schreibens dadurch, dass sie sich selbst zu den Schriftstellern zählt²⁸⁷, wobei sie sie (und dadurch auch sich selbst) ‚hochpreist‘. Sie persifliert damit die männlichen Schriftsteller, die so schreiben, als ob sie alles am besten verstehen würden.²⁸⁸

Klara S. versucht ihr Schreiben mit der schriftstellerischen Praxis eines Mannes zu vergleichen:

[W]ir begegnen einander so oft mit unsern Augen als die Feder in unsern Händen starret, nur mit dem Unterschiede, daß er die Seinige aus Nachdenken bey seinen mehr bedeutenden Werken einhält, ich hingegen die Meinige, um meine Fingen ausruhen zu lassen.²⁸⁹

Anhand dieses Vergleichs werden dann die Unterschiede bewusst gemacht: Der Mann arbeitet an einem komplizierten Text, was viel Nachdenken erfordert, demgegenüber hört Klara S. mit dem Schreiben nur dann auf, wenn ihr die Finger wehtun. Mit Ironie wird

²⁸³ Ebd., S. 37.

²⁸⁴ Ebd., S. 278.

²⁸⁵ KT, S. 268.

²⁸⁶ VT, S. 30.

²⁸⁷ „Nur uns Schriftstellern [...]“, KT, S. 164.

²⁸⁸ Hier ist die Analogie mit der Kritik der „sophistischen Gelehrsamkeit“ in der Vorrede zu *Die Verwechselten Töchter* zu sehen. Vgl. VT, Vorrede, unpag.

²⁸⁹ VT, S. 54.

damit auf die stereotypen Vorstellungen von dem männlichen und weiblichen Schreiben hingewiesen.

Als die einzige Möglichkeit der Selbstrealisierung im männlichen Raum des Schreibens scheint daher nur die Trennung von der männlichen Schreibweise zu sein: „[E]rwarten Sie nicht von mir, daß ich Ihnen wie ein Schriftsteller, dieses Kind mit Grübgen, und mit Himmelsregenbogen, und allen dergleichen Gesichtszieraten auszeichnen sollte [...].“²⁹⁰ Es wird die männliche Beschreibungs- und die geblümete Sprache („Gesichtszieraten“) kritisiert, was etwas paradox wirkt, da genau solche Ausdrucksweise dem weiblichen Schreiben üblicherweise zugeschrieben wird.

Es wurde mehrmals von dem sog. weiblichen Schreiben gesprochen, ohne es näher zu beschreiben. Worin ist das weibliche Schreiben ‚anders‘, worin ist es ‚weiblich‘? Touaillon stellt fest, dass *Karolinens Tagebuch* „typisch weiblich [ist]: im Stoff, in der Form, der Sprache, in seiner Sprunghaftigkeit und nervösen Lebhaftigkeit sowie in den Gegenständen seines Interesses.“²⁹¹ Klara S. thematisiert selbst, dass sowohl die Linearität ihres Erzählens, als auch die Einheit der Handlung wirklich gebrochen wird:

Nur lassen sie sich nicht irre machen, wenn ich auch da und dort mich wider den Zusammenhang verstoße; sie kennen mich wie flüchtig ich bin; geschwind vergesse ich, was ich gehört habe.²⁹²

Klara S. entschuldigt sich dafür, wobei sie es „[ihrem] schwachen Gedächtnisse“²⁹³ zuschreibt. Die Abwertung der weiblichen Fähigkeit, sich etwas zu merken und es dann auch zusammenhängend darzustellen, wird hier, wie es für Sagar typisch ist, überspitzt formuliert.

Die Flüchtigkeit kann man auch bei der primären Erzählerin in *Karolinens Tagebuch* beobachten. Karolines Gedanken wirken oft ‚weiblich‘, sie kennzeichnen sich durch Emotionalität und Inkonsequenz. Das ist jedoch nicht das, wofür sie von Cyrili kritisiert wird. Cyrili ist als Verkörperung der männlichen Kritik zu verstehen. Die Vorwürfe der Kritiker gegen Sagar's Romane wurden hier schon mehrmals thematisiert und gelten deshalb als bekannt. Nanette warnt Karoline im Voraus, dass Cyrili ihre Geschichten nie positiv bewerten wird: „Der Nachsicht des Herrn Cyrili traue nicht zu viel, er wird dich gewis nicht verschonen. Denn so bescheiden und gelassen er ist, so liebt er dabey auch, du weiß es, die Wahrheit zu sehr [...].“²⁹⁴ Der Grund, warum Cyrili Karoline kritisiert und warum auch Sagar von den Literaturkritikern kritisiert wurde, ist nämlich

²⁹⁰ VT, S. 31.

²⁹¹ Touaillon 1919, S. 242.

²⁹² VT, S. 3.

²⁹³ Ebd., S. 3.

²⁹⁴ KT, S. 8 f.

der vermeintliche Mangel an Handlung, die Unwahrscheinlichkeit, die Unabgeschlossenheit und der Erzählstil. Die wichtigsten Mängel drücken die Worte des Autors vom Artikel in der *Auserlesenen Bibliothek* deutlich aus: In der Geschichte ist „keine rührende Situation“²⁹⁵ zu finden.

Diese Kritik bleibt von Sagar jedoch nicht unbeachtet. Sie kommt auf die heiklen Punkte absichtlich zurück: „[B]ereiten sie sich zu den seltsamsten Erzählungen vor, worüber ihr ohnedem empfindsames Herz gerührt werden wird.“²⁹⁶ Weiter schreibt Karoline an Cyrili:

[...] warte, wenn ich diese Mattigkeiten werde vollendet haben; denn werde ich mit über was Anziehenderes machen, wo etwas mehr von Handlungen zu lesen seyn wird. Ein Paar Helden habe ich schon im Vorrath, die ihre Prinzeßinnen von ihren Verfolgern erretten, sie hinter sich auf das Pferd werfen, und mit ihnen ganz tugendhaft in den Wäldern herumirren, sie hernach verlieren, dreyßig, vierzig Jahre in der Welt herumsuchen, endlich auskundschaften; aber um selbige blutige Kriege führen müssen, und als Ueberwinder, ihre Heldinnen noch in der blühendsten Schönheit finden; sie heyrathen, und ganze Jahre mit Banquetiren und Turniren bey der Hochzeit zubringen – –²⁹⁷

Karoline nimmt die Vorwürfe der Unwahrscheinlichkeit und fehlender Außerordentlichkeit scheinbar an, wenn sie ihre Erzählungen „Mattigkeiten“ nennt, und hat vor, etwas „Anziehenderes“ zu schreiben. Mit der Prinzessinnen-Geschichte werden jedoch die Forderungen der Kritiker ad absurdum geführt. Zwischen Cyrili und Karoline entwickelt sich ein Meinungswechsel über literarisches Verfahren und literarische Kritik. Von großer Bedeutung ist Cyrilis Antwort auf diesen Brief von Karoline, der auf die nicht fiktionale Realität verweist:

Behalten sie ihre kritischen Anmerkungen bey sich; wo zielen sie mit dem Wust der irrenden Ritter und ihren komischen Heldinnen hin? Soll es etwa eine Satire auf die Recension der verwechselten Töchter seyn, wegen dem Vorwurf, das Werkchen hätte zu wenig Handlung?²⁹⁸

Karoline wird dadurch mit der Autorin dieses Romans, d. h. mit Sagar, indirekt gleichgesetzt, wobei der Zweck ihrer Prinzessinnen-Geschichte explizit benannt wurde.

Cyrili ist gezwungen, sich mit der schriftstellerischen Tätigkeit seiner „Lehrling“²⁹⁹ irgendwie auseinanderzusetzen: „[M]ir wird schon bange bey der Beschreibung der Lusanischen Geschichte. Sie haben sich ziemlich verwickelt [...] und woher haben sie alles das Zeug hergenommen?“³⁰⁰ Es ergibt sich daraus, dass Cyrili die von Karoline erzählte Geschichte zu kompliziert findet. Als sich zeigt, dass sich Karoline die ganze Geschichte selbst ausdachte, rät ihr Cyrili „der Sache bald ein Ende [zu]

²⁹⁵ AB, S. 111.

²⁹⁶ KT, S. 112 f.; Auf diese Aussage kann der Autor von *Auserlesene Bibliothek* direkt hingewiesen haben.

²⁹⁷ Ebd., S. 256.

²⁹⁸ Ebd., S. 258.

²⁹⁹ Ebd., S. 266.

³⁰⁰ Ebd., S. 259.

machen“³⁰¹. Seine Reaktion kann so verstanden werden, dass er Angst von Karolines Schreiben hat oder vielmehr dass zu viel Einbildungskraft für eine Frau nicht geeignet und gefährlich ist. Cyrili bleibt jedoch nicht nur bei der Empfehlung, die Geschichte sofort zu beenden, sondern er bietet Karoline gleich auch eine Möglichkeit an, wie sie die Geschichte zu Ende führen könnte. Darauf antwortet Karoline folgendermaßen:

Ich hatte meiner Geschichte eine unerwartete Entwicklung zgedacht, sie bringen sich selbst um die Ueberraschung. Oder gefällt ihnen ihr Entwurf besser, so seye es, ich will nicht klüger seyn als sie.³⁰²

Diese Verhaltensweise ist für ihren ironischen Umgang mit der Kritik charakteristisch. Dadurch, dass sie die Vorwürfe und Empfehlungen annimmt und die Anweisungen widerstandslos durchführt, wird eigentlich deren Absurdität gezeigt. Karoline beendet also auf bloßen zwei Seiten Henriettes Geschichte nach Cyrilis Entwurf. Allerdings wirkt eben Cyrilis Verarbeitung sehr unwahrscheinlich und gar nicht außergewöhnlich.

Mit dem Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit setzt sich Karoline im Gespräch mit ihrem Bruder Leopold auseinander, mit dem sie im Spaß streitet:

Wie wäre es Mademoiselle, wenn es jemanden einfiel all das Gewäsche, was du schon geschrieben hast, drucken zu lassen; würde es dir besser gehen als der Verfasserinn zwoer verwechselten Töchter? – Könntest du dir nicht den sauberen Beynamen, einer elenden Schwäzerinn erbeuten, würde man in deiner Schreiberey nicht noch mehr Unwahrscheinlichkeiten finden? – Bruder jetzt hast du Zeit! höre auf, wenn du nur ein Echo der neuen Litteratur seyn wills. Wenn du die verwechselten Töchter eine Schwäzerey, oder ein Gewäsche nennest, das laß ich dir noch dahin gehen – und es hats ja nur ein Frauenzimmer dem andern geschrieben: aber wenn du auch Unwahrscheinlichkeiten darinnen angetroffen hast; so macht das wahrhaftig deiner Einsicht wenig Ehre, es ist mir mehr um dich, als um diese Verfasserin leid: denn sie hat in den Prager gelehrten Zeitungen, wo man sie bescheiden beurtheilet hat, eine Art von Entschädigung erhalten; man hat ihr doch einige Gerechtigkeit wiederfahren lassen, und sie in dem übrigen ganz glimpflich belehret. Aber dir bleibt immer der Stahr³⁰³ in den Augen, wenn du auch mit jenen glaubest, daß es, um, einen Roman zu schreiben, über die frauenzimmerliche Logik, noch etwas mehreres brauche als Romanen gelesen zu haben. Nur zu Bruder, lasse es immer drucken [...], ich erlaube dirs; doch mit dem ausdrücklichen Beding, daß du die neue litterarische Köpfe dahin bringest, ihre ganze Lunge darüber auszuschwätzen [...]; aber nur keinen Beyfall, das bitte ich mir aus, sonst lege ich meine Feder auf ewig nieder.³⁰⁴

Leopold vergleicht Karoline mit der „Verfasserin zwoer verwechselten Töchter“, d. h. Karoline wird wieder mit Sagar in den Zusammenhang gebracht, wobei hier auch auf zwei Rezensionen hingewiesen wird, die in der „neuen Litteratur“ und in den „Prager gelehrten Zeitungen“ erschienen.³⁰⁵ Von zentraler Bedeutung ist hier Karolines Verteidigung des Romans *Die verwechselten Töchter*, die mit der Ablehnung des Vorwurfs der

³⁰¹ Ebd., S. 259.

³⁰² KT, S. 263.

³⁰³ Mit „Stahr in den Augen“ ist wohl ein nicht objektiver Blick gemeint, denn unter „Staar“ steht im Grimms Wörterbuch „bezeichnung gewisser augenkrankheit“. Herunterladen unter <http://woerterbuchnetz.de/DWB/am 9. 7. 2013>.

³⁰⁴ KT, S. 197 ff.

³⁰⁵ Es kann sich um die Rezensionen handeln, die Meise erwähnt: Prager gelehrte Nachrichten, den 19. 11. 1771. Prag, S. 125.; Neue Litteratur, Erster halber Jahrgang, 8. 11. 1771, Prag 1772, S. 187. Vgl. Meise 2010.

Unwahrscheinlichkeit eng verbunden ist. Sie kündigt hier auch ihre Entscheidung an, trotz der negativen Reaktionen weiter zu schreiben und ihre Schreibweise nicht zu ändern, wodurch sie ebenfalls die „litterarische Köpfe“ provozieren will. Wichtig ist auch die Bestimmung des Publikums: „[E]s hats ja nur ein Frauenzimmer dem andern geschrieben“. Obwohl sowohl Sagars Roman *Die verwechselten Töchter* als auch die Erzählungen, die Karoline schreibt, dem weiblichen Publikum bestimmt sind, werden beide Texte von männlichen Kritikern bewertet – im Fall von Sagar geschieht es in den zeitgenössischen Periodika, was Karoline betrifft, tritt in dieser Rolle Cyrili auf. Allerdings proklamiert Karoline – wie auch Sagar in der Vorrede zu *Die verwechselten Töchter* – ihre Unabhängigkeit von der Kritik: „Meinethalben mag es jemand lesen wollen oder nicht; ich schreibe ja nur für dich.“³⁰⁶ Karoline wendet sich dabei an Nanette, die eigentlich alle Leserinnen vertritt.

Neben der Unwahrscheinlichkeit wurden Sagars *Die verwechselten Töchter* dafür kritisiert, dass sie keine außerordentliche Handlung enthalten, was sie jedoch ablehnt.³⁰⁷ Der Kern des Problems liegt nach Sagar darin, was eigentlich für ‚außerordentlich‘ gehalten wird. Die Außerordentlichkeit wird auch von Karoline thematisiert:

Und jetzt soll ich schon aufhören zu schreiben; soll denn unsere Hochzeit so einfach weg ablaufen? nichts ausserordentliches vorkommen? [...] O was wird das für eine matte Geschichte von uns beyden werden?³⁰⁸

Man kann diese Stelle als eine ironische Anspielung an die Kritiker verstehen: Karoline schreibt ihre eigene Lebensgeschichte, die deshalb wahrhaft sein muss, aber in ihrem Leben passiert nichts Außerordentliches. In diesem Zusammenhang zählt sie einige Klischees auf, die in den empfindlichen Romanen vorkommen und von den Kritikern positiv bewertet werden; es sind z. B. Motive wie Erbe von gestorbenem Verwandten, Verleumdung von einem falschen Freund usw. Es wird dadurch klar gezeigt, dass die Forderungen nach der Wahrhaftigkeit und nach der Außerordentlichkeit sich einander ausschließen können bzw. nicht beide erfüllt werden müssen, da sie eigentlich im Widerspruch zum realen, wirklichen Leben stehen. Aus dieser Perspektive scheint die an Sagar geübte Kritik nicht gerechtfertigt.

Der Übergang vom Sprechen zum Schreiben, den Klara S. und Karoline vollziehen, ist ein bewusster Prozess, für den sich beide selbstständig entscheiden. Obwohl Karoline, die als Fortsetzung der Stimme von Klara S. verstanden werden kann, ihr weiteres Schreiben proklamiert, wird ihre schriftstellerische Tätigkeit mit der Heirat beendet:

³⁰⁶ KT, S. 303.

³⁰⁷ Selbst das Wort ‚außerordentlich‘ spielt im Roman *Karolinens Tagebuch* eine bedeutende Rolle, da es auch in seinem Titel vorkommt.

³⁰⁸ KT, S. 302.

[...] und wenn es möglich wäre, auch voraus meine künftige Handlungen, würde ich dir gerne herschreiben. Jetzt aber muß ich auf einige Zeit diesem Vergnügen entsagen. Ernsthafte Betrachtungen nehmen mich ein. Hauswirtschaft und Sorgen zeigen sich mir fast in einer fürchterlichen Gestalt.³⁰⁹

Schreiben wird zwar als Vergnügen bezeichnet, mit dem sie allerdings aufhören muss, da sie sich ab jetzt mit dem Haushalt beschäftigen muss. Anders gesagt, sie soll sich den weiblichen Pflichten widmen, die die schriftstellerische Tätigkeit ausschließen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die weibliche schriftstellerische Produktion mit drei Entwicklungsphasen verbunden ist. Für die Frauen ist das Sprechen natürlich, für die Männer hingegen das Schreiben. Diese Einteilung erschwert es den Frauen an der schriftstellerischen Tätigkeit teilzunehmen. Sie betreten den Raum, der bisher nur für die Männer vorbehalten wurde, und deshalb wird ihr Übergang vom Sprechen zum Schreiben mit bestimmter Unsicherheit begleitet. Die weibliche Schreibsucht bestätigt jedoch, dass das Schreiben eigentlich auch für Frauen natürlich ist, obwohl es ‚anders‘ als das männliche Schreiben ist. Das weibliche Schreiben ist emotionell, inkonsequent und sprunghaft. Mit Geitner ist noch zu bemerken, dass Sagar „immer wieder das Chaotische, Flottierende, Unbestimmte und Regellose ihrer Schreibweise, das Ab- und Ausschweifende, die unkontrollierte (und deshalb umso interessantere) Assoziation“³¹⁰ selbst betont und für einen Vorteil hält. Ein wichtiges Merkmal von Sagars Schreibweise stellt schließlich auch Humor³¹¹, Ironie und Lust am Spielen sowohl mit den Wörtern als auch mit den festgeschriebenen Mustern der weiblichen und männlichen Schreibweise dar.

³⁰⁹ Ebd., S. 303.

³¹⁰ Geitner, S. 43 f.

³¹¹ Touaillon stellt sogar fest, „[d]aß der Humor eine starke Rolle in dem Romane der Sagar spielt, [was] eine große Seltenheit im deutschen Frauenroman [ist].“ Touaillon 1919, S. 240.

9 Schlussfolgerungen

Die Romane von Sagar sind miteinander eng verbunden, wobei *Karolinens Tagebuch* als eine Fortsetzung von *Die verwechselten Töchter* aufzufassen ist. In der Vorrede zu ihrem Romandebüt legt sich Sagar auf ein Programm ihres Schreibens fest. Dennoch scheint der Roman selbst im Vergleich zu der kämpferisch ausgerichteten Vorrede nicht so radikal zu sein, der ironische Ton steigert sich erst im Laufe des Erzählens. Während in *Die verwechselten Töchter* „die allegorische Vollkommenheit und die gesellschaftliche Rolle des weiblichen Geschlechts als Gattin und Hausfrau unvermittelt und unproblematisch nebeneinander [stehen], [lassen sich in] *Karolinens Tagebuch* [...] diese Eigenschaften nicht mehr vereinigen“³¹². *Karolinens Tagebuch* ist zugleich Sagers Antwort auf die Kritik, die an *Die verwechselten Töchter* geübt wurde.

Obwohl es sich um Briefromane handelt, sind sie nicht der empfindsamen Strömung zuzuordnen. Die These von Nickisch³¹³, dass das Genre des Briefromans für Frauen vorbehalten wird, hat die Analyse des Aufbaus der Romane bestätigt: Für die Kommunikation zwischen Frauen wird als Medium der Brief gewählt, selbst die Übergabe der Briefe wird oft von Frauen gewährleistet; letztendlich sind die in den Briefen enthaltenen Geschichten fast ausschließlich für weibliche Rezipienten bestimmt.

Es zeigt sich, dass eine bedeutende Aussagekraft über die Rollenverteilung und die weibliche bzw. männliche Identität der Raum hat. In beiden Romanen werden das Haus bzw. der Garten den Frauen, die räumliche Freiheit dagegen den Männern zugeschrieben. So kann man die Durchbrechung der so bestimmten Raumordnung als Versuch einer Neudefinierung der Rolle der Frau betrachten.

Denn in beiden Romanen scheinen als geradezu zentrale Themen die Identität der Frau und ihre Rolle in der Gesellschaft zu sein. Beide Protagonistinnen versuchen, sich mit dem komplizierten Status der Frau auseinanderzusetzen, da sie erkennen, dass ihre Natürlichkeit im Widerspruch zu dem erwarteten Verhalten steht. Dem differenzierten Problem wird die Erzählerin in *Karolinens Tagebuch* durch Einbettung von gleich drei Erzählebenen gerecht. Darüber hinaus konstruiert Sagar das weibliche Gruppenbewusstsein, da nur ein Zusammengehörigkeitsgefühl das Ich der Frauen vor dem Druck der Rollenzuschreibungen bewahren kann.

³¹² Meise 1990, S. 88.

³¹³ Vgl. Nickisch 1988, S. 389 ff.

Die Durchbrechung der stereotypen Bilder wird auch durch den Übergang der Frau vom Sprechen (das für sie natürlich ist) zum Schreiben (das den Männern vorbehalten wird) thematisiert. Die weibliche Ästhetik unterscheidet sich allerdings wesentlich von der männlichen Schreibweise und wird deshalb als mangelhaft bewertet. Umso konsequenter geht Sagar ihrem poetologischen Konzept nach, um das vermeintlich ‚Mangelhafte‘ als eine Bereicherung darzustellen. Eben die ‚unkontrollierte‘, die Normen überschreitende und deshalb natürliche Schreibweise der Frau soll den Gegenpol zu dem männlichen Schreiben bilden, gegen das sich Sagar stark ausgrenzt.

Sagar stellt nicht nur ihren theoretischen Ansatz vor, sondern setzt ihn zugleich in die Praxis um. Gleichwohl lässt sich beobachten, dass der theoretische Anspruch im Literarästhetischen der Romane nicht eingelöst wird. Es kann deshalb manchmal der Eindruck entstehen, dass die Romane vielmehr den Raum für Sagars Ansichten bieten, als dass sie der Ort der literarische Tätigkeit an sich wären. Denn Sagar konzentriert sich zu viel auf die eigene Verteidigung und die Wegbereitung für weitere potenzielle Schriftstellerinnen, statt sich dem Schreiben an sich zu widmen. Das spiegelt sich auch in der Sprache wider: Touaillon stellt fest, dass Sagars Sprache „flüssig, lebhaft und auch fähig [ist], abstrakte Dinge wiederzugeben sowie geistige Vorgänge darzustellen. Doch fehlt ihr Schwung, Tiefe, Leidenschaft und Bildlichkeit“³¹⁴.

Wie schon erwähnt wurde, bietet sich der Vergleich mit Sagars Zeitgenossin Sophie von La Roche an. Sagars Text wirkt einfacher³¹⁵ und sowohl sprachlich als auch stilistisch weniger durchdacht. Jedoch stellt Sagar in ihren Romanen wesentlich offener ihre Ansichten vor, ohne sie hinter eine raffinierte Sprache zu verbergen. Gerade das kann als eine mögliche Ursache für ihr literarisches ‚Scheitern‘ angesehen werden.

Ist also Sagar zu Recht aus dem Literaturgedächtnis verschwunden? Wohl kaum. Denn ihre Stärke liegt nicht in der Sprache, sondern ist auf der Ebene der Form zu finden. In beiden Romanen ist der sog. double-voiced discourse enthalten. Die männliche Stimme, die die von den Männern konstruierten stereotypen Vorstellungen präsentiert, wird von der zweiten, weiblichen Stimme modifiziert. So übt Sagar an der phallogozentrisch strukturierten Welt Kritik, wobei die charakteristischen Mittel die Parodie und Ironie sind. Sagars Strategie liegt in der scheinbaren Annahme der männlichen Muster, deren Absurdität sie nachfolgend dekuviert. So dient ihr beispielsweise die männlich konnotierte Gattung des Dramas zur Persiflage der gesellschaftlichen Ordnung; Die Rolle

³¹⁴ Touaillon 1919, S. 241.

³¹⁵ Die Hauptheldin in *Die verwechselten Töchter*, Klara S., lehnt beispielsweise die geblümete Sprache ab, die sie den männlichen Schriftstellern zuschreibt, wobei sie Ausdrücke in diesem Sinne als „[...]zieraten“ bezeichnet. Vgl. VT, S. 31.

der Frau wird mit deren Rolle in einer Komödie verglichen, da dem Verhalten der Frau gleich einer Schauspielerin eine bestimmte ‚Regie‘ zugrunde gelegt wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Bedeutung von Sagars Romanwerk in der Thematisierung des weiblichen Schreibens und der Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen, von den Männern regierten, Literaturbetrieb besteht. Das Spiel mit der Form und Sagars ironischer Umgang mit den stereotypen Bildern sind nämlich beinahe ‚in jeder Zeile‘ der Romane präsent.

Resümee

Diese Arbeit setzt sich zum Ziel, das Romanwerk von der Prager deutschen Autorin Maria Anna Sagar (1719–1805) zu analysieren. Ihr erster Roman *Die verwechselten Töchter, eine wahrhafte Geschichte, in Briefen entworfen von einem Frauenzimmer* (1771) rief kurz nach seinem Erscheinen eine Welle von negativer Kritik hervor, auf die Sagar mit ihrem zweiten Roman, *Karolinens Tagebuch, ohne ausserordentliche Handlungen oder gerade so viel als gar keine* (1774), reagiert. Heutzutage gehört Sagar allerdings zu den fast vergessenen Autoren. Es bietet sich deshalb die Frage an, warum sie aus dem Literaturgedächtnis verschwand und ob dies zu Recht geschah.

Das seit der 1970er Jahren wachsende Interesse an Literatur von Frauen und die sich daraus ergebende steigende Anzahl von wissenschaftlichen Aufsätzen über weibliche Autorschaft und deren Konstitutionsbedingungen spiegeln sich auch in der ‚Entdeckung‘ von Sagar und so auch in ihrer häufigeren Einbeziehung in den feministischen Diskurs wider.

Die Texte von Sagar werden hier aus der Perspektive der Gender Studies, vor allem der *écriture féminine*, und feministischer Narratologie betrachtet. Es wird untersucht, in welcher Form und auf welche Weise die stereotypen Bilder von Weiblichkeit und Männlichkeit im Text hervortreten und welche Rolle sie spielen, bzw. wie mit ihnen ‚gespielt‘ wird. Es soll untersucht werden, welche Textstrategien Sagar verwendet, um die männlich geprägte Weltordnung zu unterlaufen und wie sich diese Strategien mit dem Instrumentarium der Narratologie erfassen lassen.

Sagar präsentiert in der Vorrede zu *Die verwechselten Töchter* ihre kritischen Ansichten über die von den Männern aufgestellten (nicht nur) literarischen Normen. Damit hängt auch die strenge Trennung des weiblichen und männlichen Geschlechts und die Unterscheidung der sich aus dem Geschlecht ergebenden Schreibweise zusammen. Sagar lehnt ab, den Einleitungstext als eine Vorrede zu bezeichnen, da mit der Vorrede im traditionellen Sinn der Verlust der eigenen Autorschaft, das Verschweigen der wahren Gründe des Schreibens und der servile Umgang mit den Kritikern verbunden ist. Mit der Abwertung der Bedeutung der männlichen Kritiker kündigt sie ihre Abhängigkeit von der Kritik an. Sagar persifliert typische Topoi der Romanvorreden: die Herausgeberfiktion und Wahrhaftigkeit. Ironisch und mit Lust am Spiel mit den traditionellen Bildern verteidigt sie nicht nur ihr eigenes Werk, sondern auch das ganze weibliche Geschlecht.

Im Prozess der literarischen Produktion sind bei den Hauptfiguren beider Romane insgesamt drei Phasen zu beobachten: Schweigen – Sprechen – Schreiben. Für die Frauen ist das Sprechen natürlich, für die Männer hingegen das Schreiben. Diese Einteilung erschwert es den Frauen an der schriftstellerischen Tätigkeit teilzunehmen. Sie betreten den Raum, der bisher nur für die Männer vorbehalten wurde, und deshalb wird ihr Übergang vom Sprechen zum Schreiben mit bestimmter Unsicherheit begleitet. Die weibliche Schreibsucht bestätigt jedoch, dass das Schreiben eigentlich auch für Frauen natürlich ist, obwohl es ‚anders‘ als das männliche Schreiben ist. Das weibliche Schreiben ist emotionell, inkonsequent und sprunghaft und unkontrolliert, was Sagar für einen Vorteil hält. Ein wichtiges Merkmal von Sagars Schreibweise stellt schließlich auch Humor, Ironie und Lust am Spielen sowohl mit den Wörtern als auch mit den festgeschriebenen Mustern der weiblichen und männlichen Schreibweise dar.

In beiden Romanen ist der sog. double-voiced discourse enthalten. Die männliche Stimme, die die von den Männern konstruierten stereotypen Vorstellungen präsentiert, wird von der zweiten, weiblichen Stimme modifiziert. So übt Sagar an der phallogozentrisch strukturierten Welt Kritik, wobei die charakteristischen Mittel die Parodie und Ironie sind. Sagars Strategie liegt in der scheinbaren Annahme der männlichen Muster, deren Absurdität sie nachfolgend dekonstruiert. So dient ihr beispielsweise die männlich konnotierte Gattung des Dramas zur Persiflage der gesellschaftlichen Ordnung; Die Rolle der Frau wird mit deren Rolle in einer Komödie verglichen, da dem Verhalten der Frau gleich einer Schauspielerin eine bestimmte ‚Regie‘ zugrunde gelegt wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Bedeutung von Sagars Romanwerk in der Thematisierung des weiblichen Schreibens und der Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen, von den Männern regierten, Literaturbetrieb besteht. Das Spiel mit der Form und Sagars ironischer Umgang mit den stereotypen Bildern sind nämlich beinahe ‚in jeder Zeile‘ der Romane präsent.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Anonym [Sagar, Maria Anna]: Die verwechselten Töchter, eine wahrhafte Geschichte, in Briefen entworfen von einem Frauenzimmer. Wolfgang Gerle, Prag 1771.

M. A. S. [Maria Anna Sagar]: Karolinens Tagebuch, ohne ausserordentliche Handlungen oder gerade so viel als gar keine. Wolfgang Gerle, Prag 1774.

Sekundärliteratur

Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur. Siebenter Band. Meyersche Buchhandlung: Lemgo 1775.

Biographisches Lexikon zur Geschichte der böhmischen Länder. Bd. 3. Oldenbourg, München 2000.

BRINKER-GABLERON, Gisela (Hg.): Deutsche Literatur von Frauen. Band 1. Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Beck, München 1988.

Deutsches Literatur Lexikon. 3. Auflage, Band 13. Francke, Bern 1991. (*In den Fußnoten als „Kosch 1991“ angegeben.*)

GALLAS, Helga/HEUSER, Magdalene (Hgg.): Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800. Niemeyer, Tübingen 1990, S. 79–92.

GEITNER, Ursula: Soviel wie nichts? Weiblicher Lebenslauf, weibliche Autorschaft um 1800. In: Fohrmann, Jürgen (Hg.): Lebensläufe um 1800. Niemeyer, Tübingen 1998, S. 29–50.

GOEDEKE, Karl: Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. Bd. 4, Abteilung 1. Ehlermann, Dresden 1916.

GROSS, Heinrich: Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen. Eine Literarhistorische Skizze. Zweite Ausgabe. Carl Gerold's Sohn, Wien 1882.

HAMBERGER, Georg Christoph/MEUSEL, Johann Georg: Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller. Siebenter Band. 5. Aufl. Meyersches Buchhandlung, Lemgo 1798.

- HEIPCKE, Corinna: Autorhetorik. Zur Konstruktion weiblicher Autorschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert. Lang, Frankfurt am Main u. a. 2002.
- JIRKU, Brigitte E.: Spiel, Spiegel, Schrift in Maria Anna Sagars „Karolinens Tagebuch“. In: *Colloquia Germanica*. Bd. 26, Heft 1, 1993, S. 17–35.
- KAYSER, Christian Gottlob: *Index locupletissimus librorum*. Vollständiges Bücherlexikon enthaltend alle von 1750 bis zu Ende des Jahres 1832 in Deutschland und in der angrenzenden Ländern gedruckten Bücher. Sechster Theil U–Z. Ludwig Schumann, Leipzig 1836.
- KECKEIS, Gustav: *Lexikon der Frau*. Bd. 2. Encyclos, Zürich 1954.
- KÖPPE, Tilmann/WINKO, Simone: *Neuere Literaturtheorien*. Metzler, Stuttgart/Weimar 2008.
- KOSCH, Wilhelm: *Das katholische Deutschland*. Bd. 2. Haas & Grabherr 1937.
- LAHN, Silke/MEISTER, Jan Christoph: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Metzler, Stuttgart/Weimar 2008.
- DE LUCA, Ignaz: *Das gelehrte Oesterreich: Ein Versuch*. Des ersten Bandes zweytes Stück. Trattner, Wien 1778, S. 75–76.
- MEISE, Helga: Das Werk der Maria Anna Sagar – Konstitutionsbedingungen und Probleme des Romans von Frauen im 18. Jahrhundert. In: Gallas, Helga/Heuser, Magdalene (Hrsg.): *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*. Niemeyer, Tübingen 1990, S. 79–92.
- MEISE, Helga: Von der „unsichtbaren“ zur „sichtbaren“ Geschichte. Zur Prager Herkunft der Schriftstellerin Maria Anna Sager, geb. Roskoschny (1719–1805). In: *Cornova*, 1 (2010), Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta.
- MEUSEL, Johann Georg: *Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller*. Zwölfter Band. Gerhard Fleischer, Leipzig 1812.
- NICKISCH, Reinhard M. G.: Briefkultur: Entwicklung und sozialgeschichtliche Bedeutung des Frauenbriefs im 18. Jahrhundert. In: Brinker-Gableron, Gisela (Hg.): *Deutsche Literatur von Frauen*. Band 1. Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Beck, München 1988, S. 389–409.
- NÜNNING, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Metzler, Stuttgart/Weimar 2008.
- NÜNNING, Vera/NÜNNING Ansgar (Hgg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Metzler, Stuttgart/Weimar 2004.

PRZEDAK, A. G.: Geschichte des deutschen zeitschriftenwesens in Böhmen. Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1904.

SCHMIDT, Heiner: Quellenlexikon zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 26. Verlag für Pädagogische Dokumentation, Duisburg 2001.

TEBBEN, Karin: Soziokulturelle Bedingungen weiblicher Schriftkultur im 18. und 19. Jahrhundert. Zur Einleitung. In: Tebben, Karin (Hg.): Beruf: Schriftstellerin: schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1998, S. 10–46.

TOPF-MEDEIROS, Katharina: Selbstdarstellung und narrative Autorität in den Briefautobiographien Elisa von der Reckes und Elisabeth Stägemanns. In: Holdenried, Michaela (Hg.): Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen. Erich Schmidt, Berlin 1995, S. 142–154.

TOUAILLON, Christine: Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts. Braumüller, Wien/Leipzig 1919.

WÖGERBAUER, Michael: Wessen Lehrling? Maria Anna Sager (1719–1805) und der Kulturtransfer im Sozialsystem Literatur. In: Fialová-Fürst, Ingeborg/Krappmann, Jörg (Hgg.): Beiträge zur deutschmährischen [sic!] Literatur. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2011, S. 47–65.

WOLKAN, Rudolf: Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen und in den Sudetenländern. Stauda, Augsburg 1925.

VON WURZBACH, Constant: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreichs. Wien 1874.

Elektronische Quellen

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/>

Olms Verlag: <http://www.olms.de/>

Verwendete Siglen

AB = Auserlesene Bibliothek

BLG = Biographisches Lexikon zur Geschichte der böhmischen Länder

KT = Karolinens Tagebuch, ohne ausserordentliche Handlungen oder gerade so viel als gar keine

VT = Die verwechselten Töchter, eine wahrhafte Geschichte, in Briefen entworfen von einem Frauenzimmer

Anhang

1. Der Eintrag über das Geburt von Maria Anna Sagar, eigtl. Maria Josepha Francisca Monica (1. 7. 1719) in Taufmatrikel St. Veit:

VIT N5 • 1710-1755

Mensis Dies	Nomen Infantis	Annus Nomina Parentum	1719. Nomina Patrinorum	171 Saghar. 1719.
1. July	Maria Josepha Francisca Monica.	P. D. Antonij Ferdinardus Lozhostny, M. Anna.	L. Dm̃a Josepha Hertogin D. Maria Elisabetha Milt. Patrin Dm̃a Franciska Or. stain, Dm̃y Antonius Tmetana Dm̃y Wencolaw Harschig.	P. Wencol Cofuczek 91
2. July	Joannes	P. Jacobus Mika. M. Anna.	L. Dm̃s Bernardj Altbach Georgius Raubiczek, Ja. scobus Mastac, Joannes Bello, Wencolaw Macek Catharina Kruberin, Lu. milla Laurina.	Idem.
9. July	h.	P. Thomas	L. Anna Elisabetha Act.	Idem.

2. Tabelle A

Diese Tabelle bietet eine Übersicht über den Briefwechsel unter Figuren im Roman *Die verwechselten Töchter* in Hinsicht auf die Anzahl der Briefe und das Geschlecht deren Absender und Empfänger an.

ABSENDER			
		weiblich	männlich
	Anzahl der Absender nach dem Geschlecht	3	2
	Anzahl der gesendeten Briefe nach dem Geschlecht ihres Verfassers	23	3

EMPFÄNGER			
		weiblich	männlich
	Anzahl der Empfänger nach dem Geschlecht	4	1
	Anzahl der empfangenen Briefe nach dem Geschlecht ihres Empfängers	25	1

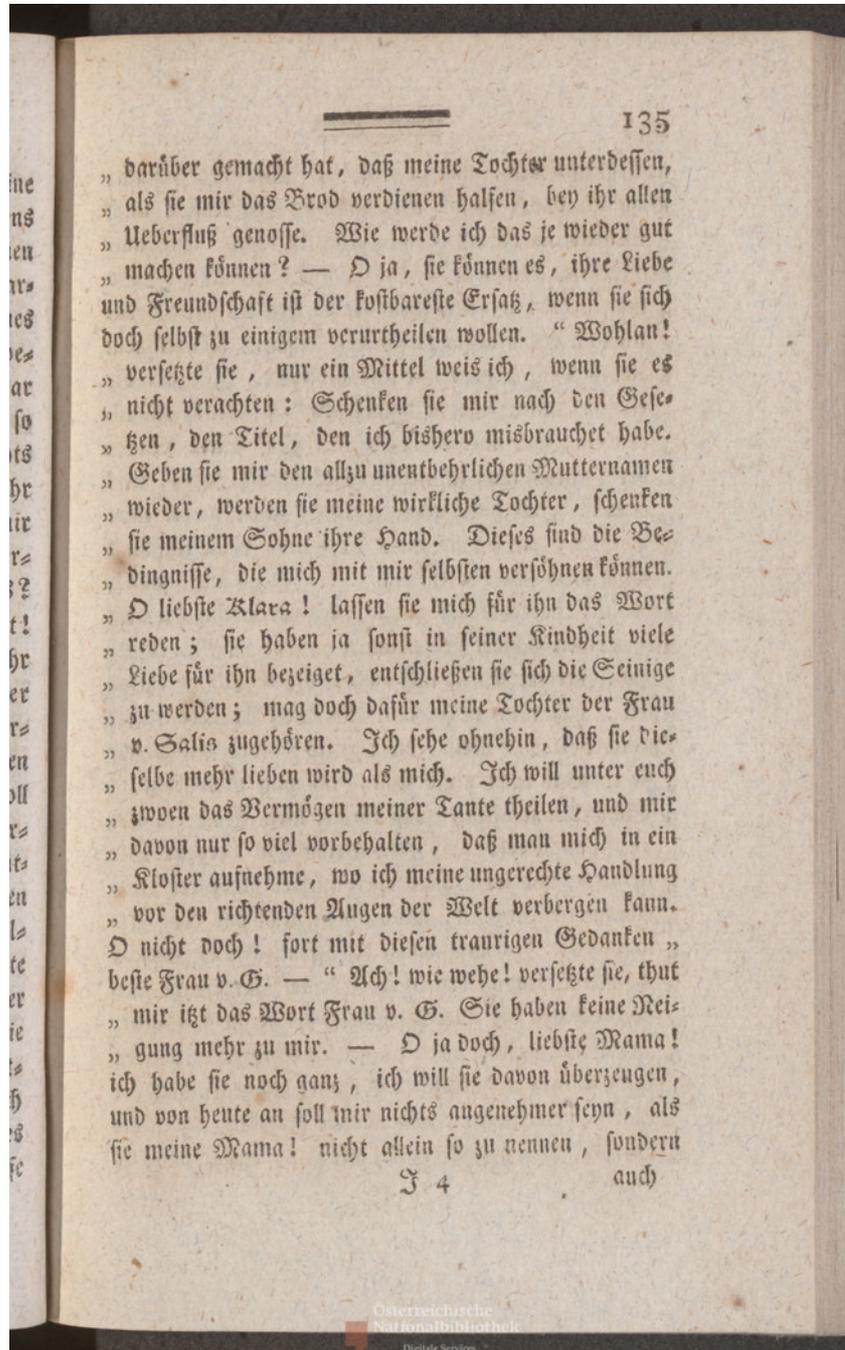
3. Tabelle B

In der folgenden Tabelle wird aufgezeichnet, wie viele Briefe die jeweilige Figur verfasste und an wen sie gesendet wurden.

Name/Bezeichnung der Figur	Anzahl der von dieser Figur geschriebenen Briefe
Briefe von Klara S. an Madame	16

Briefe von Klara S. an Klara G.	1
Briefe von Klara G. an Klara S.	3
Briefe von Klara S. an Timon	1
Briefe von Timon an Klara S.	2
Briefe von Klara S. an Frau Salis	1
Briefe von Frau Salis an Klara S.	1
Briefe von Klara S. an Sohn der Gräfin Crosie	0
Briefe von Sohn der Gräfin Crosie an Klara S.	1

4. Ein Ausschnitt aus dem Roman *Die verwechselten Töchter*:



„ darüber gemacht hat, daß meine Tochter unterdessen,
„ als sie mir das Brod verdienen halfen, bey ihr allen
„ Ueberfluß genosse. Wie werde ich das je wieder gut
„ machen können? — O ja, sie können es, ihre Liebe
„ und Freundschaft ist der kostbareste Ersatz, wenn sie sich
„ doch selbst zu einigem verurtheilen wollen. “ Wohlan!
„ versetzte sie, nur ein Mittel weiß ich, wenn sie es
„ nicht verachten: Schenken sie mir nach den Geses-
„ sen, den Titel, den ich bishero mißbrauchet habe.
„ Geben sie mir den allzu unentbehrlichen Mutternamen
„ wieder, werden sie meine wirkliche Tochter, schenken
„ sie meinem Sohne ihre Hand. Dieses sind die Be-
„ dingnisse, die mich mit mir selbstem versöhnen können.
„ O liebste Klara! lassen sie mich für ihn das Wort
„ reden; sie haben ja sonst in seiner Kindheit viele
„ Liebe für ihn bezeiget, entschließen sie sich die Seinige
„ zu werden; mag doch dafür meine Tochter der Frau
„ v. Salis zugehören. Ich sehe ohnehin, daß sie die-
„ selbe mehr lieben wird als mich. Ich will unter euch
„ zwoen das Vermögen meiner Tante theilen, und mir
„ davon nur so viel vorbehalten, daß man mich in ein
„ Kloster aufnehme, wo ich meine ungerechte Handlung
„ vor den richtenden Augen der Welt verbergen kann.
„ O nicht doch! fort mit diesen traurigen Gedanken „
„ beste Frau v. G. — “ Ach! wie wehe! versetzte sie, thut
„ mir ißt das Wort Frau v. G. Sie haben keine Reiz-
„ gung mehr zu mir. — O ja doch, liebste Mama!
„ ich habe sie noch ganz, ich will sie davon überzeugen,
„ und von heute an soll mir nichts angenehmer seyn, als
„ sie meine Mama! nicht allein so zu nennen, sondern

5. Der Ausschnitt aus dem Roman *Karolinens Tagebuch*:

292



Karoline, die sich tief verneiget und ihren Vater

Vater die Hand küßet:

Was befehlen sie Herr Vater?

Vater:

Guten Morgen Lenchen, guten Morgen.

Nun mit dem Karl geht es ja schon besser.

Karoline:

Ja Herr Vater, wenn ich anders der
Nachricht trauen kann.

Vater:

Ja ja du kannst dich darauf verlassen;
ich habe sie von seinem Doktor selbst. Aber
Mädchen, wie siehst denn du aus? indem er
mich bey dem Kinn nimmt und mir in die
Augen sieht. Du mußt entweder nicht aus-
geschlafen, oder aber geweint haben.

Karoline etwas verlegen:

Ich . . . Der Schnupfen . . . Herr
Vater. Und gleich treten ihr wider die Thrä-
nen in die Augen.

Vater:

Ey ey der garstige Schnupfen! Kö-
nisch, nun nun er wird schon vergehen; ich
kenne

Anotace

Jméno a příjmení:	Bc. et Bc. Barbora Veselá
Název katedry a fakulty:	Katedra germanistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci
Vedoucí práce:	Mgr. Milan Horňáček, Ph. D.
Rok obhajoby:	2013
Název práce:	Das Romanwerk von Maria Anna Sagar
Název v angličtině:	The Prose by Maria Anna Sagar
Anotace práce česky:	<p>Tato práce se zabývá analýzou díla pražské německé autorky Marie Anny Sagar (1719–1805), na jejímž základě se snaží objasnit, proč oba její romány <i>Die verwechselten Töchter</i> (1771) a <i>Karolinens Tagebuch</i> (1774) téměř zmizely z literárního povědomí. Pozornost je věnována především popisu způsobu psaní Sagar a jejímu vymezení se vůči mužskému psaní. Ve svých románech vyjadřuje Sagar ostrou kritiku mužské společnosti a stereotypních představ o roli ženy. V <i>Karolinens Tagebuch</i> přímo reaguje na kritické hlasy, které vyvolalo vydání jejího prvního románu. Zohledněním některých konkrétních výtek kritiků a jejich zapracováním do tohoto románu poukazuje na jejich absurditu a zdůrazňuje tak nutnost přehodnocení měřítek literární kvality. Charakteristickým znakem jejích románů je zároveň humor, ironie a hra s tradičními formálními postupy a žánry.</p>
Klíčová slova česky:	feministické literární teorie, gender studies, feministická naratologie, ženské psaní, ženská identita, role ženy, 18. století
Anotace anglicky:	<p>This work analyses writings of Maria Anna Sagar, a German writing author who lived in Prague, and tries to explain why both her novels, <i>Die verwechselten Töchter</i> (1771) and <i>Karolinens Tagebuch</i> (1774), almost disappeared from literary consciousness. Style of Sagar's writing and her attitude towards men writing are widely described. In her novels Sager declares strong criticism of men society and stereotypical ideas about the role of a woman. In her book <i>Karolinens Tagebuch</i> she reacts to critical responses which appeared after her first novel was published. She took into consideration some critics' particular remarks and integrated them into her another novel. So she showed absurdity of these remarks and highlighted the necessity to revise the criterion of literary quality. Also humour, irony and playing with traditional methods and genres are characteristic features of her novels.</p>

Klíčová slova anglicky:	feministic literary theory, gender studies, feministic narratology, women writing, female identity, role of a woman, 18th century
Rozsah práce:	83 s. (včetně příloh) / 182 107 znaků (včetně mezer; bez příloh)
Počet příloh:	5
Počet titulů použité literatury:	35
Jazyk práce:	němčina