

George Sand oder der Traum vom Glück.

Idealisierung, Begehren und Hysterie in *Indiana*,
Lélia und *Jacques*.

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doctor philosophiae (Dr. phil.)

vorgelegt dem Rat der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Schiller-Universität Jena

von

Stefanie Herzog, M. A.,
geboren am 25. April 1986 in Saalfeld / Saale

Gutachter:

Erstgutachterin: Prof. Dr. Claudia Hammerschmidt, FSU Jena

Zweitgutachter: Prof. Dr. Edoardo Costadura, FSU Jena

Vorsitzende der Prüfungskommission: Prof. Dr. Andrea Meyer-Fraatz, FSU Jena

Tag der mündlichen Prüfung: 21. November 2014

Inhaltsverzeichnis

I	Einleitung	5
1	Hinführung	5
2	Struktur und Vorgehensweise	8
3	Forschungsstand	13
II	Biographische und soziokulturelle Aspekte weiblicher Autorschaft bei George Sand	17
1	Romantik – Kunst der Idealisierung?	17
2	Romantische und sandsche Liebessemantiken	34
3	<i>Les années d’Aurore</i> – Ursprung der Idealisierung	48
4	Baronin Dudevant – Beginn der Suche nach dem Glück	54
5	Weibliche Autorschaft im 19. Jahrhundert – <i>Qui a peur de George Sand ?</i>	59
6	Mme George Sand – <i>A la recherche du bonheur absolu</i>	70
6.1	Literarischer Einstieg in Paris – Eintauchen in die <i>boutique romantique</i>	70
6.2	<i>George qui ?</i> vs. schriftstellerischer Erfolg	77
6.3	Verkleidung – Die Maske zu Freiheit?	83
6.4	Androgynität – Ausdruck von Idealisierung?	88
6.5	Emanzipierung <i>ou la complète égalité</i> als Ausdruck von Idealisierung	94
7	Autorschaft und Schöpfungsakt bei George Sand	96
8	Persönliche Krise – Sand zwischen 1833-35	106
8.1	Brüche in Liebesangelegenheiten – Zwischen Idealerhöhung und Pessimismus	106
8.2	Dauer und Gründe der Krise	109
III	Theoretischer Rahmen	115
1	Theoretischer Ansatz	115
2	Lacan. Signifikanten, symbolische Ordnung, Spiegelbilder und deren Beziehung zu Begehren, Hysterie und Idealisierung	117
2.1	Signifikanten und gleitende Bedeutungen	122
2.2	Spiegelbilder, symbolische Ordnung und Begehren	128

3	René Girard: Mimetisches und metonymisches Begehren	134
3.1	Mimetische Theorie	134
3.2	Mimetisches Begehren	136
3.3	Mimetisches Begehren bei Sand	140
3.4	Mimesis und die Beziehung de Staël-Sand	148
4	Idealisierung	151
4.1	Zwischen Ödipus und identifikatorischer Liebe	155
4.2	Idealisierende Liebe und Identifikation – zwischen Begehren und Unterwerfung	160
4.3	Anerkennung des weiblichen Begehrens	162
5	Der Sand-Knoten: Vom Trauma zu Hysterie	169
5.1	Traumatische Ätiologie	171
5.2	Traumatische Manifestation	178
5.3	Trauma als Knoten	181
5.4	Hysterie und Begehren	187
5.5	Hysterie und ‚typisch weiblich‘ im 19. Jahrhundert	191
IV	Textstudien	195
1	<i>Indiana</i> – Idealisierung der Liebe	196
1.1	Handlungsschemata und Figurenkonstellationen	196
1.2	Idealisierung zwischen <i>passion</i> und <i>vertu</i>	216
1.3	Mimetisches Begehren und Sexualität	225
1.4	Gesellschaftskritik und Utopie	236
1.4.1	<i>Indiana</i> und Sands Enttäuschung über die politischen Ereignisse	238
1.4.2	Kontrastive Gegenüberstellung: die Signifikanten <i>civilisation</i> und <i>nature</i>	240
1.4.3	Ehekritik und die <i>condition féminine</i> – Ordnungen, (fehlende) Freiheiten und Liebesideal	245
1.4.4	Bernica – Erfüllung des Liebesideals?	250
1.5	Hysterie und Maskenspiel?	255
2	<i>Lélia</i> – Liebe als Identitätssuche	261
2.1	Handlungsschemata und Figurenkonstellationen 1833	262
2.2	Sands Sozialkritik – <i>Le mal du siècle féminin</i>	276
2.3	Idealisierung in <i>Lélia</i>	288
2.3.1	Idealisierung und Identitätssuche zwischen Herrschaft und Unterwerfung	288
2.3.2	Idealisierung zwischen <i>passion</i> und <i>vertu</i>	298
2.3.3	Spirituelles Liebesideal: die Signifikanten <i>civilisation</i> vs. <i>spiritualité</i> ?	301
2.4	Mimetisches Begehren und Identität	308
2.5	Sexualität vs. Gesellschaft = Frigidität?	316

Inhaltsverzeichnis

2.6	Hysterie und <i>impuissance</i>	327
2.7	Mütterliche Liebe – ein Kompromiss?	334
2.8	Kritik am Werk und Evolution: Differenzen der Versionen 1833 und 1839	340
3	<i>Jacques</i> – Scheitern der romantischen Liebessemantik?	346
3.1	Handlungsschemata und Figurenkonstellationen	348
3.2	Gesellschaftskritik und Utopie	358
3.2.1	Bedingungen der Möglichkeit von Glück im sozialen Umfeld	358
3.2.2	Jacques Ehemotiv und Eheideal	369
3.2.3	Ehekritik und <i>condition féminine</i> – zwischen Ordnung und Freiheit	371
3.2.4	Die Signifikanten <i>civilisation</i> vs. <i>nature</i>	379
3.3	Idealisierung in <i>Jacques</i>	381
3.3.1	Liebesideal – Gleichheit oder Unterschiede?	382
3.3.2	Idealisierung zwischen <i>passion</i> und <i>vertu</i>	393
3.3.3	Ideal und <i>communauté fraternelle</i>	398
3.3.4	Idealisierung zwischen Herrschaft und Unterwerfung	403
3.4	Mimetisches Begehren und Sexualität	411
3.4.1	Mimetisches und metonymisches Begehren	411
3.4.2	Sexualität	417
3.5	Hysterie in <i>Jacques</i>	423
V	Vergleich der Werke und Schlussfolgerungen	433
1	Thematik und formale Aspekte	433
2	Gesellschaft(skritik)	440
3	Idealisierung	446
4	Mimetisches und Metonymisches Begehren sowie Sexualität	450
5	Hysterie	454
VI	Zusammenfassung	456
	Literatur	462

Bist du dir sicher, daß diese Möglichkeit überhaupt besteht?

Nein, sicher bin ich mir da nicht. Aber es gibt wenige Dinge, deren ich mir sicher bin, deswegen möchte ich lieber fest an diese Möglichkeit glauben, die, wenn auch nicht sicher, so doch zumindest wünschenswert ist.

Sie nehmen mich hoch, und ich schlucke den Köder ... Wer sind denn die, die da fischen? Welche Würmer reizen mich am meisten? Das Versprechen ewiger Liebe ... Die Vorstellung, vorbehaltlos akzeptiert zu sein ... Die Anerkennung und Wertschätzung von außen ... Der Wunsch, als erster etwas entdeckt zu haben, das noch niemand zuvor gesehen hat ... Die Eitelkeit, andere bei weitem zu übertreffen ... Der schmeichelnde Blick, der mich so sieht, wie ich sein möchte ... Das Versprechen, daß jemand bedingungslos an meiner Seite bleibt ... Und so viel anderes ... So viel! Mir wurde bewußt, daß ich mit der Zeit und der wachsenden Erfahrung und Reife lernte, die Köder, die ich geschluckt hatte, immer schneller auszuspucken. Aber was war mit den Wunden?

Jorge Bucay, *Komm, ich erzähl dir eine Geschichte*

I Einleitung

1 Hinführung

Wer kennt es nicht, das Klischee der in Männerkleidung gehüllten Autorin auf ihrem Landsitz in Nohant – Zigarre rauchend schreibt sie einen Roman nach dem anderen, hat wechselnde Liebhaber, eine utopische Politikeinstellung, einen revolutionären Fortschrittsglauben, ummantelt von einem Mythos religiöser und ehrwürdiger Güte. Der Name George Sand ist in vielen Fällen eng verknüpft mit der Vorstellung von einer emanzipierten Romantikerin, die sich den Teufel darum scherte, zu tun, was gesellschaftlich von ihr erwartet wurde – eine Frau, die trotz Ehe und Kindern mehr unkonventionelle Liebesaffären hatte, als im 19. Jahrhundert allgemein üblich – v. a. aber eine Autorin, die sich Nacht um Nacht in einer außergewöhnlichen Arbeitsaktivität ihre materielle Unabhängigkeit erscrieb und dabei ein beträchtliches *Œuvre* verfasst hat. Geschrieben hat sie zwischen 1830 und 1876 – in einem Jahrhundert, das reich an Ideologien und unterschiedlichen Ästhetiken war.¹

Ihre starke Persönlichkeit verhalf ihr zu Selbstverwirklichung, für die sie die gesicherte gesellschaftliche Position als Ehefrau und die enge Bindung zu ihren Kindern aufgab, um sich im Streben nach Unabhängigkeit, Freiheit und Überwindung des persönlichen Unglücks ein zweites Leben aufzubauen – ein Leben als *femme de lettres* der Pariser Literaturszene, ein Leben voller Autonomie, Erfolg und Begehren, ein Leben *à la recherche du bonheur absolu*.

Und doch oder gerade deswegen galt sie als nicht kompatibel für den zeitgenössischen Literaturgeschmack – die androgyne Identität der Autorin schien skandalös und war schlichtweg ‚zu viel‘ für die traditionsverhaftete französische Literaturkritik – obgleich sie weder die erste Frau war, die schrieb, noch die erste, die Liebhaber hatte. Problematisch gestaltete sich v. a., dass in der Restaurationszeit allmählich die Medien zu funktionieren begannen – und die Zeitungen nach der Revolution nichts mehr mit denen des *ancien régime* zu tun hatten.² Auf der anderen Seite waren die sandschen Liebhaber vorrangig Künstler, Schriftsteller, ergo bereits bekannte Männer, woraufhin ihre Autorschaft gern verdeckt als Geliebte von Musset

¹ Dies mag einer der Gründe sein, weshalb Sand den Tendenzen ihrer ‚Zeit‘ immer äußerst aufmerksam ‚zugehört‘ hat, was sich in der (Weiter-)Entwicklung der sandschen Ideenlandschaft in ihren Werken nachvollziehen lässt. (Vgl. Béatrice DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d’Amérique ». 1. Aufl. Paris 1998, S. 8).

² Vgl. hierzu Kap. II.1, S. 17.

und Chopin gehandelt wurde.³ Sands Platz im französischen Literaturkanon musste erst Stück für Stück etabliert werden.⁴ Und dies, obgleich sie nicht nur in Zolas Einschätzung neben Balzac zu den Wegbereitern des modernen Romans gehört.⁵

Der größte Teil der über 90 Romane war lange Zeit ins Vergessen geraten. Von diesen fanden am ehesten noch die *romans champêtres* Einzug in die Kinderliteratur. Hinzu kommen die 25 Bände der *Correspondance*, autobiographische Texte und eine verkannte Theater-Aktivität der Autorin – die Fülle der Textproduktion habe, so Didier, die Zumutbarkeit eines ‚mittelmäßigen‘ Publikums nur übersteigen können.⁶

Diese Arbeit über George Sand setzt sich mit jener großen und außergewöhnlichen romantischen Schriftstellerin unter literaturwissenschaftlichen, psychoanalytischen sowie kulturwissenschaftlichen Aspekten auseinander und widmet sich der Analyse dreier Romane ihres Frühwerks.⁷ Sie hat zum Ziel, die Versehrtheit Sands und deren Widerhall im Werk zu fokussieren: Aus einer existenziellen Notwendigkeit heraus brachte diese sich selbstgewählt in die Situation, über ihr Schreiben die eigene finanzielle Unabhängigkeit zu sichern.⁸

³ Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 1; « Pendant longtemps la critique littéraire s'est obstinée à voir en George Sand la maîtresse de Musset ou de Chopin, au lieu de voir en elle, comme nous le faisons aujourd'hui, un grand écrivain. Ce explique une relative désaffection pour son œuvre. » (ders.: George Sand. Édité par l'association pour la diffusion de la pensée française. Paris 2004, S. 7).

⁴ « Après un long temps d'injuste oubli, celle dont la renommée au XIXe siècle égale à la gloire de Balzac et de Hugo, dont l'éternelle *Petite Fadette* ne fut, en librairie, que la pointe visible d'une œuvre narrative, volumineuse et variée, George Sand retrouve sa place parmi les plus grands. » (Jeanne GOLDIN: George Sand et l'écriture du roman. In: Hg. v. dems. [Actes du XIe colloque international de George Sand]. Montreal 1996, hier S. 5); Ein Wort zu Hervorhebungen in Zitaten: Sofern nicht explizit gekennzeichnet, beziehen sich diese auf das Original. Eigene Hervorhebungen kennzeichne ich entsprechend.

⁵ « Balzac et Sand, à cette époque comptent parmi les principaux « inventeurs du roman moderne », selon la formule employée par Zola dans l'article nécrologique qu'il consacre à George Sand à l'occasion de sa mort le jeudi 8 juin 1876. « George Sand était parmi les ouvriers du commencement de ce siècle; elle marchait de front avec les inventeurs du roman moderne, elle apportait au même titre qu'eux son originalité à ce large mouvement de 1830 d'où est sortie toute notre littérature actuelle [...] ». » (Emile ZOLA: Documents littéraires. Etudes et portraits (Nouvelle édition). Paris 1926, S. 194f.).

⁶ Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 2; « Certes, l'œuvre multiforme de George Sand ne se limite pas à sa production romanesque [...] C'est plutôt aujourd'hui grâce à sa *Correspondance* [...], aux *Lettres d'un voyageur*, et plus généralement, à ses *Œuvres autobiographiques* dans leur diversité de formes, que l'on découvre George Sand, son talent, son génie, l'actualité de ses idées, l'ampleur de son champ d'action, la variété de ses intérêts, la portée de son impact sur 'le siècle', les prestiges de son écriture aux innombrables facettes. » (Françoise van ROSSUM-GUYON: Sand, Balzac et le roman. In: Jeanne GOLDIN [Hg.]: George Sand et l'écriture du roman [Actes du XIe colloque international de George Sand]. Montreal 1996. S. 7–20, hier S. 9).

⁷ *Indiana* (1832), *Lélia* (1833), *Jacques* (1834).

⁸ Inwieweit diese Tatsache das Ergebnis von Vorerfahrungen und frühkindlichen Prägungen sind, bleibt zu eruieren. (Vgl. hierzu Kap. II, S. 17).

Dass dies im 19. Jahrhundert aufgrund bestehender symbolischer Ordnungen,⁹ d. h. in einer patriarchalisch dominierten Gesellschaft kein alltägliches Phänomen war und sich bei weitem nicht nur durch die Tatsache stützen lässt, dass die Autorin sich ein männliches Pseudonym für ihre Veröffentlichungen wählte, führt die Argumentation unweigerlich über die Problematik der weiblichen Autorschaft – denn im Grunde waren Frauen nicht prädestiniert, an dieser ‚männlichen Domäne‘ Teil zu haben.¹⁰ Ein Aufbegehren gegen diesen Ausschluss war bei George Sand gewissermaßen vorprogrammiert, der sich in Gestalt von Hysterie¹¹ äußern musste, gleichzeitig aber, so Bronfen, als tief verwurzelter Glaube an die Möglichkeit von Glückserfüllung Sehnsüchte produziert, die paradoxerweise auf das Akzeptieren ebenjener symbolischen Ordnung setzen, „im Glauben an die Macht des von ihr Angerufenen und in Berufung auf dessen Bemächtigung“¹². Zeit ihres Lebens war George Sand auf der Suche nach dem allumfassenden Glück auf allen Ebenen ihrer Existenz, v. a. in der Liebe, was nicht zuletzt dem programmatisch deklarierten Idealisierungsbedürfnis der französischen Romantik zuzurechnen ist.¹³ Idealisierung ist somit als Produkt und Bestandteil einer hysterischen Reaktion auf das Ausgeschlossenein aus der symbolischen Ordnung zu sehen. Das Nachspüren dieses Phänomens in den frühen sandschen Werken dient der Arbeit als Mittel, um die Versehrtheit¹⁴ Sands als Grundlage ihres Schreibens herauszuarbeiten – denn als Frau und Autorin lebte und schrieb sie in einer männlich dominierten Ordnung, welche sie in der Konsequenz in die Rolle der (wenn auch vielleicht untypischen) Hysterikerin zwang, deren Texte als „Viel-Lärm-um-Nichts“¹⁵ zum einen ihre biographische Situation spiegeln, zum anderen aber auch den Mangel bekunden, auf welchem die Versehrtheit aufruht.

Der oben genannte Glücksanspruch spiegelt sich im Werk der Autorin unübersehbar wider: aus den Handlungen und Äußerungen der Figuren geht nicht nur die Forderung nach Erfüllungsmöglichkeit einer passionierten Liebe für die Frau, sondern auch ein stark romantisch geprägtes und bedingungslose Absolutheit forderndes Liebesideal hervor. George Sand kann im Gegensatz zu vielen ihrer Zeitgenossen nur im Zusammenhang mit ihrer Biographie, ihren persönlichen Erlebnissen und Erfahrungen analysiert und verstanden werden. Eine ausschließlich textinterne Studie wäre im Fall von Sand unzureichend, da sich nicht nur jeder Text vom Erlebten nährt, sondern ihre Texte mehr noch als bei Flaubert oder Mérimée näher am persönlich

⁹ Begriff geht zurück auf Lacan; (S. a. Kap. III.2, S. 117).

¹⁰ Vgl. hierzu Kap. II.5, S. 59.

¹¹ „[...] jene berühmt-berüchtigte somatische Erkrankung, für die keine klaren organischen Störungen festzumachen sind [...]“ (Elisabeth BRONFEN: Die Sprache der Versehrtheit. In: Silvia EIBLMAYR [Hg.]: Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München 2000. S. 118–127); (Vgl. meine Ausführungen zu Hysterie in Kap. III.5, S. 169).

¹² Ebd.

¹³ Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34.

¹⁴ Vgl. hierzu Anm. 233, S. 171.

¹⁵ Elisabeth BRONFEN: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne. Berlin 1998, S. 17.

Erlebten sind.¹⁶ Dabei geht es nicht vordergründig darum, ihr intimes Privatleben oder ihre Gefühlswelt aus biographischer Sichtweise aufzuarbeiten, sondern um den existenziellen Widerhall dieser intimen Erfahrungen in ihrem Werk, und zwar im großen Kontext der Idealisierung von Liebe und Leidenschaft. Ihr gesamtes Erwachsenenalter war George Sand sehr offen für politische und soziale Ereignisse, für neue Ideen und die literarischen Tendenzen ihrer Zeit, was sich in ihrer persönlichen Entwicklung widerspiegelt und damit in das Werk hineinspielt. Aus diesem Grund liest man die sandschen Texte heute in einem weiteren Kontext und zieht nicht nur das intim Erlebte, sondern auch die historischen, soziokulturellen und ideologischen Realitäten ihrer Zeit für ein umfassendes Verständnis heran. George Sand sollte v. a. als fortschrittlich denkende Frau wahr- und ernst genommen werden, welche passioniert am intellektuellen Leben teilnahm und versuchte, die großen gesellschaftlichen Probleme zu analysieren und zu lösen, die die männlichen Romantiker beschäftigten.¹⁷

2 Struktur und Vorgehensweise

Eine dem Ziel der Arbeit dienliche Beschäftigung mit literaturpsychologischen und kulturwissenschaftlichen theoretischen Ansätzen wird somit wichtiger Bestandteil der theoretischen Betrachtungen sein, bevor sich die Analyse der sandschen Romane anschließt. Diese stellen ergo dem analytischen Teil der Arbeit primär deskriptive und erläuternde Kapitel voran, welche die Grundlage für die Analyse bilden.¹⁸

Ein interdisziplinärer Ansatz, der literaturpsychoanalytische Überlegungen beinhaltet, gründet sich darauf, „dass jedes Kunstwerk Ergebnis einer psychischen Aktivität und damit Gegenstand psychologischer Forschung ist“¹⁹ und

[...] wie Peter von Matt bereits in den 70er Jahren feststellte, kein Interpret eines literarischen Textes ‚ohne psychologische Termini‘ auskommt und ‚wohl oder übel Psychologie irgendwelcher Art betreiben muss.‘²⁰

Konkrete Autoren – wie George Sand – werden für den psychoanalytischen Blick in gewisser Weise durchsichtig, weil sie in ihren ‚Tagträumen‘ gleichzeitig Auskunft über sich selbst geben. Im Gegensatz zu gewöhnlichen Personen hinterlassen sie mit

¹⁶ Vgl. Kristina WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*. Stockholm 1987, S. 6.

¹⁷ Vgl. Ebd.

¹⁸ Vgl. hierzu Kap. III, S. 115.

¹⁹ Walter SCHÖNAU: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1991, S. 81.

²⁰ Harald WEILNBÖCK: *Der Mensch – ein Homo Narrator. Von der Notwendigkeit und Schwierigkeit, die psychologische Narratologie als Grundlagenwissenschaft in eine handlungstheoretische Sozial- und Kulturforschung einzubeziehen*. Apr. 2006. URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9365&ausgabe=200604.

ihren Werken ‚analysierbare Visitenkarten‘.²¹ Dabei wird davon ausgegangen, dass sich die Betrachtung und Deutung literarischer Werke nicht ohne die Einbeziehung des schöpferischen Urhebers anstellen lässt, da sie Produkte seiner (unbewussten) Phantasien sind, deren Ursprünge sich besonders in einem Fall wie bei George Sand analysieren lassen, um als Interpret die immer wiederkehrenden Muster der Versehtheit im Deckmantel der Idealisierung in den Werken überhaupt verstehen zu können.²²

Ein solcher Forschungsansatz ist damit zugleich eine Annäherung an das psychische Grundthema der Weltliteratur von der Antike bis zur Moderne: nämlich an die Darstellung des inneren Zustands einer fiktiven Gestalt und deren Entwicklung, die Ausdruck einer Wandlung dieses inneren Zustands gibt,²³ welcher zwangsläufig den unbewussten Phantasien des Autors entsprungen ist. Das Deutungsverfahren als exopoetisches verfügt insofern über eine breitere Deutungsbasis, indem es etwa biographische Gegebenheiten nicht außer Betracht lässt, wenn sie nun einmal zur Verfügung stehen.²⁴ Die Arbeit verfolgt ergo den Ansatz einer autororientierten Interpretation, die nicht nur nach dem Zusammenhang zwischen literarischem Werk und seinem Urheber fragt, sondern auch nach dessen Prägung durch die Zeitgeschichte, durch Kultur und Gesellschaft seiner Zeit.< >

Das subjektive Leid, das sich hinter dem Phänomen der sandschen Idealisierung latent verbirgt, und somit in der Dichtung zum Ausdruck gebracht wird, ist eindeutig Gegenstand der Psychoanalyse und fußt in der Verbindung eines individualpsychologischen mit einem psychosozialen Ansatz. Laut Fischer kann der Einbezug der Autorbiographie für die Interpretation oft sehr erhellend wirken und im Prozeß der argumentativen Validierung manche Hypothesen wahrscheinlicher machen u. a. in den Hintergrund treten lassen.²⁵ Es geht also nicht darum, den Autor zum Objekt der Analyse zu machen, sondern es handelt sich um Interpretationskontexte, die einander gegenseitig erweitern und bereichern können, denn „[e]ine psychoanalytische Deutung kann eine komplexe Dimension des literarischen Textes erfassen, die bei anderen Deutungen, z. B. historischen, unberücksichtigt bleibt.“²⁶ – das bedeutet, Verknüpfungen herzustellen, wo zuvor keine waren.

²¹ Vgl. Rainer BAASNER: Literaturpsychologie / Psychoanalytische Literaturwissenschaft. In: Rainer BAASNER / Maria ZENS (Hg.): Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Berlin 2001. S. 147–158. (Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117).

²² Vgl. hierzu Kap. II.7, S. 96.

²³ Vgl. Albert REH: Psychoanalytische Literaturbetrachtung. In: Zoran KONSTANTINOVIC u. a. (Hg.): Literaturwissenschaftliche Betrachtungsweisen. Bd. I. Bern 1990. S. 51–102.

²⁴ Vgl. SCHÖNAU: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft, S. 93.

²⁵ Vgl. Gottfried FISCHER: Die Beziehungstheoretische Revolution. Gedanken zur Methodik der modernen psychoanalytischen Literaturwissenschaft. In: Johannes CREMERIUS (Hg.): Methoden in der Diskussion. Bd. 15 (Freiburger literaturpsychologische Gespräche). Würzburg 1996. S. 11–32.

²⁶ Helga GALLAS: Psychoanalytische Positionen. In: H. J. BRACKERT / J. STÜCKRATH (Hg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Erw. Ausgabe. Reinbek 1997. S. 593–606.

Aus diesem Grund erfolgt eine kurze biographische Auseinandersetzung mit George Sand, welche v. a. in Bezug auf Idealisierung, Begehren und Hysterie diejenigen Aspekte und Zusammenhänge zwischen frühkindlicher Erfahrung und Persönlichkeitsentwicklung erhellen soll, welche für das Verständnis der traumatischen Suche nach Glück und der sandschen Idealisierung maßgeblich sind. Hinzu kommt die Identifikation des konfliktiven Selbstbilds als Frau, denn der versuchte Spagat zwischen passiv Liebender, leidenschaftlicher Romantikerin und selbstbestimmter, auf sich selbst gestellter, starker Persönlichkeit führte unweigerlich zu einer Ambivalenz in ihren Liebesbeziehungen als programmatische Dreierkonstellationen, welche sich beständig durch ihre Texte ziehen. Dieses konfliktive Selbstbild hat sich v. a. durch den Skandal weiblicher Autorschaft verstärkt, welcher sich aus dem Ausschluss der Frau aus der symbolischen Ordnung erklären lässt.²⁷ Auch die weithin bekannte Tatsache, dass die geborene Aurore Dupin Männerkleidung trug und sich ein männliches Pseudonym zulegte, gehört in diesen androgynen Kontext hinein, indem sie im *3^e sexe* die *réconciliation des principes féminins et masculins* zu erleichtern suchte.

Die Einzigartigkeit George Sands als Frau und Intellektuelle liegt auf der Hand, die im Gegensatz zu den meisten ihrer Zeitgenossen aus einer existenziellen Notwendigkeit heraus – nämlich der, zu schreiben, um ein materiell unabhängiges Leben von ihrem Ehemann zu führen – entsprungen ist.

Ein sich anschließender Teil thematisiert die Idealisierung²⁸ von Liebe und Leidenschaft im sandschen Frühwerk und Leben, von der geprüft werden soll, inwiefern diese als Produkt und Bestandteil einer hysterischen Reaktion auf das Ausgeschlossen sein aus der symbolischen Ordnung betrachtet werden kann. Somit kann die Identifikation der Wurzeln ebenjener Idealisierung zum Mittel avancieren, um die Versehrtheit Sands als Grundlage ihres Schreibens herauszuarbeiten. Idealisierung wird von der Autorin nachweislich als Mittel der Sinngebung zur Veränderung der Realität und zur Überwindung gesellschaftlicher Widersprüche eingesetzt.

Zentral für diesen Teil der Arbeit ist hierbei der Nachweis – gestützt auf die Thesen Benjamins²⁹ – eines sowohl durch frühkindliche Erfahrungen als auch durch sozial-

²⁷ „[W]eibliche Autorschaft im 19. Jahrhundert war nicht selten mit Schuldgefühlen und Schizophrenie verbunden, [...] als innere (androgyn) Spaltung der Frau in Frau und Autor(in)“ (Vgl. Susanne KORD: *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900*. Stuttgart 1996, S. 99).

²⁸ Idealisierung stellt v. a. für die Psychoanalyse eine bekannte Erscheinung dar, die eine psychische Bindung an primäre Liebesobjekte ermögliche und die Vervollkommnung der Qualität und des Werts eines Objekts bestimme. (Vgl. Gislinde SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“. Diss. Frankfurt a. M., 1982, S. 14).

²⁹ Jessica BENJAMIN: *Phantasie und Geschlecht. Psychoanalytische Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz*. Basel u. a. 1993;
ders.: *Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*. Basel u. a. 1992.

politische Umstände der Restaurationszeit bewirkten omnipräsenten Idealisierungs-Bedürfnisses,³⁰ welches die literarische und persönliche Einzigartigkeit George Sands gewährleistet. Das Grundmotiv der Idealisierung, das im Denken und Handeln ihrer Persönlichkeit und besonders in ihrem frühen Werk durchgängig auftaucht, soll herausgearbeitet werden, wobei das Werk, welches die Träume über die Allmacht der Liebe in sich aufgenommen hat, als Erbe dieser Einzigartigkeit weiterlebt. Es geht ergo darum, eine stringente Beziehung zwischen dem Leben und Werk Sands herzustellen.

Da ein großes Anliegen der Arbeit darin besteht, die Verflechtungen der Ver-sehrtheit Sands herauszuarbeiten, sollen in einem weiteren Schritt verschiedene Beiträge zur Hysterieforschung aus der jüngsten feministischen Literaturtheorie³¹ zur Erklärung herangezogen werden, deren Erkenntnisse und Theorien am Frühwerk George Sands nachgewiesen und überprüft werden sollen.³² Neben der Rezeption von Bronfen und Žižek³³ geht zudem die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit den psychoanalytischen Theorien Jacques Lacans hervor, welche, wie auch die poststrukturalistischen Ansätze, die Eigendynamik von Sprache fokussieren. Diese ist bei Lacan gebunden an ein nicht stillbares Begehren nach imaginärer Kongruenz zwischen Ich und (Spiegel-)Bild und somit an das Gleiten der Signifikanten, welche der Autor aufgrund der Zugehörigkeit der Sprache zur (nicht beeinflussbaren) symbolischen Ordnung nicht mehr beherrschen kann.³⁴ Dies ruft jedoch ein umso größeres Begehren nach ebendieser Kongruenz – in Gestalt von zwanghaft erneuter Textproduktion (als Spiegelbildfunktion) hervor, welches als Grund für die unaufhörliche Textproduktion der Autorin gesehen werden könnte.

Für die Textanalyse der sandschen Romane werden hierbei v. a. immer wiederkehrende Metaphern und Metonymien als ‚Verdichtung‘ und ‚Verschiebung‘³⁵ (im freudschen Sinne) und wiederkehrende, dem Begehren eingeschriebene Signifikan-

³⁰ « *« L'art n'est pas une étude de la réalité positive, c'est la recherche de la vérité idéale » : cette phrase de George Sand exprime le conflit dans son œuvre est le lien, conflit qu'elle assume et qu'elle dépasse dans le mouvement même d'une création débordante. Elle explique aussi nombre de contresens qui ont été faits sur son œuvre et sur « l'idéalisme » qu'on lui a reproché. » (DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 8).*

³¹ Wobei hier insbesondere Elisabeth Bronfen zu nennen ist.

³² Vgl. Kap. III.5, S. 169.

³³ Vgl. Slawoj ŽIŽEK: *Jenseits der Identifikation. « Che vuoi? »* In: Silvia EIBLMAYR (Hg.): *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts.* München 2000. S. 136–144.

³⁴ „Im sprachlichen Diskurs, also in der Ordnung des Symbolischen, distanziert der Mensch sich gleichsam vom unzulänglichen Realen und von seinen diesbezüglichen Wünschen, seinem Begehren, das er zugleich immer auszusprechen versucht [...] ja das Begehren ist eigentlich das Unbewußte. [...] Das Unbewußte ist in dieser Sicht also weniger eine seelische Tiefendimension als vielmehr eine ‚Geschichte‘, die noch nicht oder nicht mehr erzählt werden kann, die sich aber auf indirekte Weise immer und überall bemerkbar macht.“ (Zitiert nach: SCHÖNAU: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, S. 155); (Vgl. Kap. III.2, S. 117).

³⁵ Vgl. Kap. III.2, S. 117.

ten besondere Aufmerksamkeit erhalten. Auch der Begriff des Begehrens wird in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle spielen. Das sandsche Begehren ist auf persönlicher Ebene immer ausgerichtet auf Liebeserfüllung – aus Nicht-Erfüllung wird Leidenschaft, aus Leidenschaft Selbstzerstörung. Hieraus ergibt sich zwangsläufig die Verbindung zur Autorschaft und damit zu den imaginierten Figuren.³⁶ Das Begehren wolle also zweierlei: zum einen (unmögliche oder sich beständig verschiebende) Befriedigung, zum anderen Anerkennung – es wolle sich artikulieren, gehört werden und strebe nach Ausdruck.³⁷ Dieser Ambiguität bzw. diesem Spannungsverhältnis bei George Sand soll im Verlauf der Arbeit auf die Spur gekommen werden.³⁸

Ein literarischer Text könne laut Helga Gallas als artikuliertes Begehren verstanden werden – aber weder im Sinne von Regression noch im Sinne einer bewussten Aussage oder Absicht des Schreibenden. Der Schreibende sei auf der Suche nach Sinn, er lege den Sinn nicht fest; seinem eigenen Text könne er so verständnislos gegenüberstehen wie ein Träumer seinem eigenen Traum.³⁹ Diese Suche nach Sinn soll im Fall Sand im Zusammenhang mit dem Begriff des lacanschen Begehrens erörtert werden, ebenso unter Rückgriff auf die Theorie des mimetischen Begehrens von René Girard.⁴⁰ Zudem fließen auch Fragestellungen wie: „Wie lässt sich ‚Begehren‘ im Leben und Werk George Sands verstehen und wo ist bei ihr der Ursprung mimetischer Elemente zu suchen?“ in die Arbeit ein.

An beschriebene Betrachtungen schließt sich eine Analyse ausgewählter sandscher Romane im Hinblick auf Idealisierung, Begehren und Hysterie im Kontext an, welche in den 1830er Jahren entstanden sind: *Indiana* (1832), *Lélia* (1833) und *Jacques* (1834). Dieser Zeitraum des Frühwerks nimmt eine klare Sonderstellung im Leben und Schaffen der Autorin ein – wie dies auch bei anderen Autoren, bspw. Rousseau

³⁶ „Das Begehren ist dem Mangel geschuldet, den die Sprache einführt, d. h. der dadurch auftritt, daß das Subjekt spricht. Aber es gilt auch umgekehrt: Die Subjekte sprechen und sprechen immer wieder, weil sie begehren. Das begehrende Subjekt ist das sprechende Subjekt; weil einzig so – im Prozeß der Rede – sich sein Begehren zur Anerkennung bringen kann, indirekt, bzw. zwischen den Zeilen.“ (Helga GALLAS: Hunger nach Sinn. Notizen zum Schreiben. In: Johannes CREMERIUS [Hg.]: Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Bd. 4. Würzburg 1985. S. 51–64).

³⁷ Vgl. SCHÖNAU: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft, S. 156.

³⁸ „Der Schriftsteller will im Grunde sein Begehren gestalten, muß aber notwendigerweise dieses Ziel verfehlen, weil er es nur in den vorgegebenen Sprachzeichen und in den überlieferten Strukturen formulieren kann. [...] Die Sehnsucht ist unstillbar, will sich aber immerfort manifestieren.“ (Ebd., S. 157).

³⁹ Vgl. GALLAS: Psychoanalytische Positionen.

⁴⁰ Nach Girards Theorie besteht zwischen literarischen Werken und dem Leben der Autoren eine existenzielle Verbindung. In beiden drückt sich die Einsicht in die mimetischen Verhältnisse des menschlichen Lebens aus – denn wir Menschen seien keine autonomen, selbstgenügsamen Individuen, sondern v. a. im Hinblick auf das Begehren von der Nachahmung von Vorbildern geprägt. (Vgl. Wolfgang PALAVER: René Girards mimetische Theorie: im Kontext kulturtheoretischer und gesellschaftspolitischer Fragen. Hg. v. dems. Münster u. a. 2003, S. 18).

der Fall ist.⁴¹ Neben der Identifikation und der Erklärung der programmatischen Idealisierungsmuster in den Werken widmet sich die Arbeit v. a. auch der Entwicklung dieser über den genannten Zeitraum hinweg, fragt nach Kontinuität und Veränderung und beschäftigt sich mit soziokulturellen und individuellen Gründen für letztere. Die Erkenntnisse aus der Figurenanalyse werden ergänzt und erweitert durch die Beweisführung der lacanschen Theorie des Begehrens (s. o.) an den analysierten Romanen, wobei der Betrachtung von Mimesis und Metonymie ein gesonderter Stellenwert zukommt.

Diese Arbeit wagt demzufolge einen Spagat – eine Parallelbetrachtung der biographischen, soziokulturellen und intellektuellen Lebensumstände Sands, ihrer Entwicklung und damit den Faktoren, welche die *romancière* auf persönlicher und schriftstellerischer Ebene auf die Schiene der Idealisierung geführt haben – einer genauen Analyse der genannten Romane, in welche ihre Überzeugungen, Forderungen an die Gesellschaft und ihr individueller Glücksanspruch unweigerlich eingeflossen sind, mit denen sie sich als ‚denkende Frau‘ des 19. Jahrhunderts unmissverständlich positionierte.

3 Forschungsstand

Generell lässt sich in den Philologien das Phänomen der relativen Abgeschlossenheit nach außen hin, das Festhalten an Selbstreferenz und das Ablehnen der interdisziplinären Forschungsarbeit beobachten. Das betrifft v. a. das Einbeziehen psychoanalytischer Denkkategorien und Erkenntnisse in literaturwissenschaftliche Arbeiten. Die Liste der Argumente der Gegner und Kritiker, angefangen vom Sich-Berufen auf den unantastbaren ästhetischen Wert der Kunst, ist lang. Genauso lang aber ist die Liste derjenigen Argumente, welche für einen solch interdisziplinären Ansatz sprechen.⁴²

⁴¹ Die Konditionen ihres Schaffens sind um einiges zufälliger als zu einem späteren Zeitpunkt im Schaffensprozess – weswegen v. a. die Kämpfe einer weiblichen Autorin um ebenjene Autorschaft subtil in die Textproduktion einfließt. (Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 13f.); (Vgl. hierzu Kap. II.5, S. 59).

⁴² Deshalb fordert Harald Weilnböck: „Gerade zum gegenwärtigen Zeitpunkt wieder liegt [diesem Mainstream der Geistes- und Literaturwissenschaft] nichts ferner, als die doch eigentlich so offensichtliche Tatsache zu beherzigen, dass kulturelle Artefakte von menschlichen Psychen entworfen wurden und in kommunikativer und interaktionaler Funktion geschaffen worden sind; und ‚beherzigen‘ meint hier auch: die entsprechenden theoretisch-methodologischen Konsequenzen zu ziehen und mit dem systematischen Einbezug von interdisziplinären Mitteln, insbesondere der Ressourcen der Psychologie zu arbeiten [...]“ (Harald WEILNBÖCK: Auf dem steinigen Weg zur Einlösung eines literaturwissenschaftlichen Desiderats: Empirisch-klinisch gestützte Forschung über Literatur und Psychotrauma (Review Essay). 2006. URL: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/119/248> [Stand: 28.10.2009]); Der Giessener Philosoph Martin Seel ermahnt die Geisteswissenschaften nachdrücklich, „als

Die Rezeption der psychoanalytischen Schriften Freuds hat über Klein, Horney, Lacan, Derrida sowie die Vertreterinnen der feministischen Literaturtheorie wie Kristeva, Irigaray und Cixous eine lange Tradition. Forderungen nach interdisziplinären Ansätzen finden sich verstärkt, allerdings muss man auch konstatieren, dass sich in den letzten Jahren auf diesem Gebiet wenig neue Forschungsliteratur entwickelt hat. Zudem hat sich im Laufe der Zeit das Interesse von Psychoanalyse und Literaturwissenschaft mehr und mehr von der Untersuchung des Autors, seiner Persönlichkeit und schöpferischen Kräfte auf die Position des Lesers, in Rezeptionstheorien mündend, verlagert. Zwar gibt es Arbeitskreise,⁴³ Forschungsgruppen und Wissenschaftler, die dem Trend der „Entpsychologisierung“ der Literaturwissenschaft standhalten und mit psychoanalytischen Literatur-Interpretationsverfahren arbeiten. Allerdings seien laut Weilnböck v. a. diejenigen Personen, deren Namen fest mit der Literatur-Psychoanalyse verknüpft sind, zumeist schon emeritiert oder nicht weit davon entfernt, wissenschaftlicher Nachwuchs sei nur vereinzelt zu erkennen.⁴⁴ Nicht zuletzt aus diesem Grund möchte diese Arbeit dazu beitragen, diese interdisziplinäre Sichtweise weiterzuentwickeln und beschriebene Theorien und Methoden am Werk George Sands nachzuvollziehen.

An Publikationen über George Sand mangelt es gewiss nicht. Die zahlreichen Biographien, sowohl in französischer als auch in deutscher Sprache begreifen George Sand in ihrem literarischen Werden, fokussieren ihre außergewöhnliche Lebensweise, identifizieren und beleben die interpersonellen Verhältnisse, v. a. zwischen der Autorin und ihren männlichen Zeitgenossen. Diese Quellen bilden insofern ein wichtiges Grundgerüst für diese Arbeit, als sie in verschiedenster Weise auch die gesellschaftlichen und emotionalen Lebensbereiche verzeichnen, welche wichtige Faktoren bei der Herausbildung der sandschen Versehrtheit und Idealisierung sind.

Eine weitere Quelle bilden, neben den Romantexten der Autorin, nicht nur ihre

Textwissenschaften [auch] Handlungswissenschaften zu sein“ (Harald WEILNBÖCK: Geisteswissenschaften und Psychologie, zwei mögliche akademische Partner? Plädoyer für eine methodische Erforschung des geisteswissenschaftlichen Selbstverständnisses. 2007. URL: <http://www.journal-fuer-psychologie.de/jfp-3-2007-2.html> [Stand: 28.10.2009]). Ähnlich positioniert sich der Marburger Germanist Thomas Anz mit der Forderung, dass bei der Textinterpretation auch der ‚außerliterarische‘ Bereich der menschlichen ‚Handlungen‘ mit einbezogen werden müsse, weshalb das ‚dritte Fundament literaturwissenschaftlicher Forschungen‘ die ‚empirische Psychologie‘ zu sein habe. (Ebd.).

⁴³ Wie z. B. die ‚Freiburger literaturpsychologische[n] Gespräche‘, die seit über zwanzig Jahren in Deutschland die eigentlich einzige verbleibende Freistatt der Literatur-Psychoanalyse darstellen und jährlich einen Konferenzband herausgeben.

⁴⁴ Vgl. WEILNBÖCK: Auf dem steinigen Weg zur Einlösung eines literaturwissenschaftlichen Desiderats: Empirisch-klinisch gestützte Forschung über Literatur und Psychotrauma (Review Essay).

Autobiographie,⁴⁵ sondern alle authentischen Zeugnisse,⁴⁶ die einen tiefgründigen Einblick in ihre Gedanken- und Gefühlswelt erlauben. Seit über dreißig Jahren multiplizieren sich die Arbeiten über Sand – die jahrzehntelange und bis heute andauernde Geringschätzung weicht allmählich einer fanatischen Vergötterung.⁴⁷ Seitdem lässt sich besonders in Frankreich als auch in Nordamerika und Europa wieder universitäre Kritik konstatieren. So existieren mittlerweile ganze Forschungszentren, Zeitschriften, stattfindende Kolloquien etc. über sie, die dem langen Desinteresse und der Missachtung des sandschen Werks entgegenstreben.⁴⁸

Die lange Liste der biographischen und autobiographischen Aufarbeitungen wird begleitet von einer Reihe wissenschaftlicher Monographien sowie Artikeln zu Einzelaspekten ihres Romanwerks, die von literaturwissenschaftlicher Relevanz und für die Arbeit insofern von Bedeutung sind, als dass sich somit auf bereits vorhandene Systematisierungen, identifizierte Entwicklungen und verschiedene Perspektiven zurückgreifen lässt (z. B. Ender, Reid, Personne, Wingård, Seybert). Allerdings sind diese in den wenigsten Fällen chronologisch aufgebaut, sondern stellen sich vielmehr als Aspekt- oder Parallelbetrachtungen dar, in denen der Idealisierung im Leben und Werk kein gesonderter Platz eingeräumt wird. I. d. R. ranken sich diese Publikationen um thematische Bezüge von soziokulturellen und –politischen Lebensumständen der George Sand und deren Texten. (Vgl. Schlientz, Seybert, Massardier-Kenney, Wiedemann, Naginski, Didier, Diaz, Mozet u. a.)

Die Studie *George Sand and idealism* (1993) von Naomi Schor behandelt Sand unter feministischem Gesichtspunkt und beweist die Entwertung von Idealismus als ‚femininen Modus‘, obgleich sie Sand darüber als ‚kanon-taugliche‘ Autorin einstuft –

⁴⁵ George SAND: Œuvres autobiographiques. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 1 (Bibliothèque de la Pléiade). Paris 1970;

George SAND: Œuvres autobiographiques. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 2 (Bibliothèque de la Pléiade). Paris 1971.

⁴⁶ Darunter die äußerst umfangreiche Sammlung der Brief-Korrespondenzen zwischen George Sand und ihren Zeitgenossen; Vgl. 25 Bände der *Correspondance* herausgegeben von Georges Lubin (*Edition Classiques Garnier*) sowie ders.: *Lettres d'un voyageur*. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet). Paris 2004.

⁴⁷ « [...] l'importance de l'œuvre romanesque de George Sand, et sa méconnaissance encore aujourd'hui, en dépit du développement indéniable des études sandiennes. » (ROSSUM-GUYON: *Sand, Balzac et le roman*, hier S. 9).

⁴⁸ « Après la grande publicité de son œuvre et de sa personne, lors des années de jeunesse et de maturité, elle connaît une sorte de purgatoire, du moins en France. Déjà dans sa vieillesse ses œuvres se vendent moins bien. Pendant la fin du XIXe siècle et la première moitié du XXe siècle, elle est un peu oubliée, sinon systématiquement rabaissée, et son rayonnement est plus grand à l'étranger que dans son propre pays. Les traductions se multiplient, et d'ailleurs dans une Europe où le français est lu couramment par les élites, la diffusion de l'œuvre n'est pas directement tributaire de l'existence des traductions. » (Béatrice DIDIER: « George Sand ou l'Eros romantique: *François le Champi* et les délices de l'inceste; Sexe, société et création: l'itinéraire mythique de Consuelo; *Femme voyage*. *Femme / Identité / Écriture*. A propos de *l'Histoire de ma vie*. » In: ders. [Hg.]: *L'écriture-femme*. 2. Aufl. Paris 1991. S. 131–207, hier S. 827).

erklärt daneben allerdings nicht die Ursprünge der sandschen Idealisierung. Zudem gibt es eine Fülle von Veröffentlichungen zur weiblichen Autorschaft, zum Schreiben bei George Sand und zur Psyche der feministischen Ideen, deren Keim mit George Sand eine wichtige Weiterentwicklung erfährt (Peebles, Kord).

Essentiell gestaltet sich v. a. die Lektüre zur jüngsten Hysterie-Forschung (Bronfen, Braun, Žižek), welche das Spannungsverhältnis zwischen dem weiblichen Aufbegehren gegen den Ausschluss aus der patriarchalischen Ordnung und dem gleichzeitigen Bestreben nach Glückserfüllung in dieser erhellt. Auch die Lektüre Lacans im Hinblick auf das beständig suchende Begehren des Subjekts (Lacan, Žižek, Widmer) bildet neben der Theorie des mimetischen Begehrens René Girards (Girard, Palaver) eine wichtige theoretische Grundsäule der Arbeit.

Der Anspruch der Arbeit besteht zusammengefasst darin, einen ganzheitlichen Überblick über die Komplexität und die von mir behaupteten Zusammenhänge von Idealisierung, Begehren und Hysterie im Leben und Frühwerk George Sands zu erhalten. Dass diese Untersuchung sich zunächst auf ausgewählte frühe Werke der Autorin beschränkt, hängt zum einen mit der Komplexität der Thematik zusammen, die in ihrer Logik chronologisch vorgehen muss. Diese auszuweiten auf den beträchtlichen und weitaus größeren Teil derjenigen Romane, die ab den 1840er Jahren entstanden, wäre ein spannendes Unterfangen, kann jedoch schon allein aus Platzgründen nicht Teil dieser Arbeit sein. In der Beschäftigung mit George Sand stellt sich für jeden Forscher früher oder später dasselbe Problem: wie soll es möglich sein, die Autorin vor dem Hintergrund der vielen Interpretationen, die über sie, ihre Werke, ihre autobiographischen Schriften, ihre Korrespondenz existieren, zu fassen?

Devant un auteur qui a tant produit et si diversement, on a le sentiment de ne jamais parvenir à donner une image équilibrée et véridique; ou bien on suit l'œuvre pas à pas, et l'on risque alors d'écrire tant de volumes qu'aucun éditeur, qu'aucun lecteur ne suivra cette entreprise; ou bien on s'efforce à une synthèse, au risque de laisser dans l'ombre ces ouvrages longtemps ignorées et qui pourtant nous semblent importantes. On en vient à donner des simples coups de soudes dans ce « grand fleuve ». Et c'est dommage.⁴⁹

⁴⁹ DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 7;

Allein das Gesamtwerk der Autorin zu lesen macht jahrelanges Lektüre und darüber hinaus die Beschäftigung mit George Sand notwendig. Die *Correspondance* kann hierbei die Etappen und Schwierigkeiten der Identitätssuche Sands vergegenwärtigen, durch die sie befähigt wurde, bestehende Barrieren zu durchbrechen, ohne dabei mit sozialen, freundschaftlichen, familiären oder Liebes-Bindungen zu brechen. (Vgl. Nicole MOZET: Préface. In: ders. [Hg.]: George Sand. Une Correspondance. Saint-Cyr-Sur-Loire 1994. S. 9–10, hier S. 10) Durch diese wird v. a. die ‚Handwerkskunst‘ der *romancière* deutlich herausgestellt, denn die *Correspondance* erlaubt einen Einblick in das Verstehen der Wichtigkeit, die sie großen und kleinen, trivialen und sublimen Dingen zumaß – kurzum eine bewundernswerte Sorgfalt. (Vgl. Denise BRAHIMI: Intimités (introduction par Denise Brahimi). In: Nicole MOZET [Hg.]: George Sand. Une correspondance. Saint-Cyr-Sur-Loire 1994. S. 97–98, hier S. 98).

II Biographische und soziokulturelle Aspekte weiblicher Autorschaft bei George Sand

1 Romantik – Kunst der Idealisierung?

Mit George Sand taucht man ein in die Gesetzmäßigkeiten der Kunst einer überaus turbulenten Epoche in jeglicher Hinsicht. Die französische Romantik ist zu Beginn des 19. Jahrhunderts weitaus mehr als eine rein literarische Bewegung. Sie ist Weltanschauung, Epoche, Schule und Stil zugleich und somit dementsprechend komplexer und widersprüchlicher als andere Strömungen. Der Eintrag in *Le Nouveau Petit Robert* definiert *romantisme* als

mouvement de libération du moi, de l'art, qui, en France, s'est développé sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, par réaction contre la régularité classique et le rationalisme philosophique des siècles précédents.¹

Als George Sand 1832 ihre schriftstellerische Laufbahn einschlug, hatte sich die französische Romantik gegenüber den konventionellen und empirischen Gebundenheiten des Klassizismus durchgesetzt und postulierte den Sieg der autonomen Künstlerpersönlichkeit, die sich nun mehr an Stoffe heranwagen konnte, welche noch in der rationalen Aufklärungsbewegung spöttisch abgetan worden waren.² Von zentraler Wichtigkeit sind die Hinwendung zu Sensibilität, Natur, Phantastischem, Traum, Unbewusstem, Sublimem und Vergangenheit. Damit umfasst die französische Romantik, die sich im europäischen Vergleich aufgrund der Strenge der napoleonischen Herrschaft erst spät durchgesetzt hat, alle Aspekte der menschlichen Natur und lehnt die sich im Zuge der französischen Revolution etablierten Relativierung des Individuums ab.³ Der Zeitgeist wurde v. a. durch die Empfindsamkeit der Schriftsteller und Künstler, durch die Ängste, die Qualen und die überschwängliche Freude

¹ Paul ROBERT: *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey.* Paris 2002, S. 2318.

² Vgl. Valentin GRODE: *Das Übersinnliche bei George Sand.* Diss. In: Kurt GLASER (Hg.): *Giessener Beiträge Zur Romanischen Philologie.* Bd. 5. Gießen 1926, hier S. 3.

³ « Les romantiques trouvent leur vérité dans l'expérience individuelle, dans la singularité du moi sensible et pensant. » (Françoise GENEVRAY: *George Sand et ses contemporains russes. Audiences, échos, réécritures.* Paris 2000, S. 198).

der großen romantischen Schöpfer bestimmt.⁴ Hierin deutet sich ein weit gefächertes Spektrum an Empfindungen an, die erst durch ihre Opposition Ausdruckskraft gewinnen. Starke Gegensätze spielten eine wichtige Rolle – die Romantik stützte sich v. a. auf die Dualismen Himmel-Erde, Seele-Körper, gut-schlecht, wobei das ‚Schlechte‘ immer mit Materie in Verbindung stehe und das ‚Gute‘ mit dem Geistigen.⁵ Die romantische Kunst gefalle sich nach Reinhardt-Becker gerade in der Mischung alles Gegensätzlichen: Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Schmerz, Erinnerung und Ahnung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod – das alles verschmelze miteinander.⁶

Das Geistige stellte für die Künstler eine willkommene Fluchtmöglichkeit dar, welche Raum für die Entwicklung von Idealen ließ, da dies eine imaginäre Kategorie ohne Realitätsprinzip ist, in dem sich gänzlich neue Welten und Ordnungen konstruieren lassen. Eine enge Verbindung besteht zum subjektiven Seelenzustand des Künstler-Ichs als Art und Weise des Fühlens, der es erlaubt, Sensationen in Literatur zu transformieren. Diese wird somit nicht nur Ort des Ausgleichs, sondern auch Ort für Utopien, die von der Vereinigung von Mensch und Welt träumten.⁷ Bereits in der vorromantischen Dekade zwischen 1760 und 1770 spielten Empfindsamkeit, Seelenkrankheit, Ängste und Träumereien bei Schriftstellern wie Rousseau und Diderot eine wichtige Rolle.⁸ Ein sensibles Gefühl für Natur sowie philosophische Dialoge und Briefe waren ebenfalls omnipräsent. In der ‚Langeweile‘ der Vorromantiker lässt sich die wichtigste Verankerung für ein späteres, ewiges Suchen nach dem Ideal in Gestalt einer umfassenden Glücksvorstellung erkennen.⁹ Zu keiner Zeit wurde so viel über das Glück philosophiert wie im 19. Jahrhundert und jeder forderte das Recht auf Glück ein oder träumte vielmehr davon – im klaren Bewusstsein darüber, dass man es noch nicht gefunden hatte.¹⁰ Ein ganzes Jahrhundert war geprägt von dieser metonymischen Kreisbewegung um die Befriedigung des individuellen Begeh-

⁴ Vgl. Henri M. PEYRE: *Qu'est-ce que le romantisme?* Hg. v. dems. Bd. 2. Paris 1979, S. 5.

⁵ Vgl. Michel BRIX: *Le romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire.* Namur 1999, S. 73.

⁶ Vgl. Elke REINHARDT-BECKER: *Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit.* Frankfurt a. M. u. a. 2005, S. 25f.

⁷ Vgl. Ebd., S. 26.

⁸ Vgl. PEYRE: *Qu'est-ce que le romantisme?*, S. 12;

Rousseau als Ahne der französischen Romantik wusste sein immerwährendes Bedürfnis nach Romantischem zu beobachten und zu bemängeln, ohne es dennoch zu unterdrücken: « Je cherchais toujours ce qui n'était point [...] Est-ce ma faute si ce que j'aime n'est pas ? » Zitiert nach: Ebd., S. 37.

⁹ Auch in den *Lettres* arbeitet Sand die Leid verursachende Rolle der Langeweile heraus. Dennoch ließe sich aus dieser noch Inspiration zum Schreiben ziehen: « car tu t'ennuies, ce n'est rien de plus. Ne va pas t'imaginer que tu aies du chagrin. L'ennui est un mal assez grand [...] Mais du moment qu'on le poétise, il devient touchant, mélancholique, et sied fort bien, soit au visage, soit au discours. » (SAND: *Lettres d'un voyageur.* Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 151).

¹⁰ Vgl. PEYRE: *Qu'est-ce que le romantisme?*, S. 34.

rens. Ich vermute, dass sich aus jener Tatsache auch auf eine kollektive Versehrtheit (*mal du siècle*¹¹) – nicht nur der produktiven Künstler schließen lässt, die als Spiegel ihrer Epoche und als Reaktion auf die symbolische, gesellschaftlich neu installierte Ordnung den Widerhall jener Erfahrungen der Nachwelt zugänglich machen.

Die Romantik residiert in einer Dichtung oder einer Ästhetik der Empfindung, allerdings nicht wie der Platonismus *a priori* in einer Konzeption von Realität, sondern v. a. in einer Art Furcht und Flucht vor der Welt. Die romantischen Künstler waren den Umständen ihrer Zeit nicht sonderlich zugetan, sondern flüchteten sich in die Natur oder nostalgisch ins Mittelalter in der Imagination von einer aus den Angeln gehobenen Welt.¹² Es ging ihnen im Gegensatz zu den Realisten weniger darum, vorzugeben, wie die Dinge sind, sondern zu erzählen, welche Empfindungen sie ausgelöst haben. In der romantischen Auslegung der Welt avancierten v. a. Themen wie *le bonheur d'être aimé* als Thema des Leidens zu besonderer Wichtigkeit.¹³ Das Wort Romantik an sich impliziere bereits, so Peyre, die Prädominanz der Leidenschaft über die vernünftige Weisheit.¹⁴ Ziel war es, das Gemüt inmitten des Endlichen mit dem Unendlichen zu verbinden und damit einen Gegensatz zu schaffen zu allem Verstandesmäßigen. Dem Gefühl an sich wurde Vorrang gewährt und das ‚Ich‘ stand klar im Mittelpunkt aller Betrachtungsweisen.

Das Gefühl politischer und sozialer Unsicherheit war umgreifend und Selbstmordversuche omnipräsent in der Literatur.¹⁵ Später kamen erwartungsgemäß auch gegensätzliche Bestrebungen auf, wie z. B. von Charles Maurras in *Les amants de Venise* (1902), der die Entfesselung der egozentrischen, von individualistischer Selbsthaltung motivierte Leidenschaft und die sittliche Disziplinlosigkeit der Generation von George Sand und Alfred de Musset kritisierte, die die ‚romantisch anfällige‘ Jugend seitdem ins Unglück stürze. Er warnte vor der Vergöttlichung der Passion, die Lebensschwäche hervorrufe und Energieverschwendung sei.¹⁶

Trotz der aufgeführten Punkte sei man sich über die Kriterien des Romantischen, so Luhmann, nicht einig.¹⁷

¹¹ Als ‚romantische Krankheit‘, die bereits vor der Französischen Revolution wellenförmig zutage trat.

¹² Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 60f.

¹³ Vgl. BRIX: Le romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire, S. 175f.

¹⁴ Vgl. PEYRE: Qu'est-ce que le romantisme?, S. 9; (Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34).

¹⁵ Vgl. Winfried ENGLER: Die französische Romantik. Tübingen 2003, S. 114.

¹⁶ Vgl. Ebd., S. 150.

¹⁷ „Ist es die Intention auf (nicht mehr zu realisierende) Synthese, ist es die Behauptung der Einheit von Subjekt und Welt, ist es ein Abweichen von der Normalität, die all dies ermöglicht? Im Bereich der Liebessemantik fällt vor allem auf, daß die alte Differenz in der Formentypik der Semantik, der Unterschied von Idealisierung und Paradoxierung, in einer neuen Einheit aufgeht. Die Liebe selbst ist ideal und paradox, sofern sie die Einheit einer Zweiheit zu sein beansprucht. Es gilt, in der Selbsthingabe des Selbst zu bewahren und zu steigern, die Liebe voll und zugleich reflektiert, ekstatisch und zugleich ironisch zu vollziehen. In all dem setzt sich eine neuartige, typisch romantische [...] Paradoxie durch: die Erfahrung der *Steigerung*

Besonders für Frankreich waren im europäischen Vergleich zwei Bruchstellen von Bedeutung, die das Romantische vorbereiteten: zum einen die politische Revolution von 1789 und zum anderen der Prinzipienstreit um das Fortbestehen eines für unzeitgemäß gehaltenen klassischen Normsystems. Hierbei spalteten sich zwei Lager auf: diejenigen, welche sich das *ancien régime* zurückwünschten, sowie die Liberalen, die sich für eine konstitutionelle Monarchie einsetzten. Die nationalen Komponenten wurden ergänzt um die kosmopolitische Hinwendung zur attraktiven englischsprachigen, spanischen und deutschen Kultur, für deren Profil im Gegensatz zur französischen weder die Verarbeitung einer Revolution, noch die Lösung von Klassiktraditionen als nationale Aufgabe anstanden.¹⁸

Romantik war weitaus mehr als nur eine literarische Bewegung, denn mit ihr ging eine generelle Umwälzung des bestehenden Wertesystems einher¹⁹ – eine prädestinierte Ausgangslage für die Manifestation von hysterischer Disposition.²⁰ So konnte sich der romantische Pessimismus ungehindert ausbreiten, als dessen Inbegriff heute Alfred de Musset gilt. Der Gegenstand seiner Dichtung sei ästhetischer und weniger privater Gegenstand und komme sichtlich nicht aus dem Herzen, sondern aus der Imagination.²¹ Okkultistische Lehren wie Seelenwanderung, Messianismus, Illuminismus, Magnetismus, Alchimie oder Magie fesselten gelegentlich auch einzelne Dichter (wie Sand, Hugo, Balzac), seitdem die disparaten Erfahrungen der Revolutionsschübe nicht von jedem Individuum problemlos zu koordinieren waren.²² Im Zuge dessen verliert Literatur, genauer gesagt der Roman seinen Stellenwert als einfacher Mediator wie zuvor und avanciert zum Ort mystischer Erfahrungen, sowohl für die Schriftsteller als auch seine Leser.²³

des Sehens, Erlebens, Genießens *durch Distanz*. Der Abstand ermöglicht jene Einheit von Selbstreflexion und Engagement, die im unmittelbaren Genuß verloren gehen würde.“ (Niklas LUHMANN: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. 1. Aufl. Frankfurt a. M. 1994, S. 172);

Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34;

V. a. sei es die Genussfähigkeit des Gefühls, die sich verstärke in der Romantik und ebenso die Möglichkeit, am Gefühl zu leiden. (Vgl. Kap. III.5, S. 169); Dennoch komme es in der Romantik noch nicht zu der an sich denkbaren ‚Demokratisierung‘ der Liebe im Sinne eines für alle gleichermaßen bereitgehaltenen Möglichkeit: „Ohne schichtspezifisch ausgeflaggt zu sein, ist der Universalismus der romantischen Liebe [...] in den vorausgesetzten Einstellungen eine hochselektive Idee.“ (Ebd., S. 175f.); (Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151); Das Lieben des Liebenden könne nicht bloßer *amor amicitiae*, nicht bloßes Lieben der Liebe des Anderen sein und könne ebenso wenig auf einfaches Lieben zusammengezogen werden. (Vgl. Ebd., S. 176).

¹⁸ Vgl. ENGLER: *Die französische Romantik*, S. 25.

¹⁹ Vgl. Paul BÉNICHOU: *Le sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris 1996, S. 275.

²⁰ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

²¹ Vgl. ENGLER: *Die französische Romantik*, S. 95.

²² Vgl. Ebd., S. 67.

²³ Vgl. Nadine DORMOY-SAVAGE: *Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand*. In: Simone VIERNE (Hg.): *George Sand (Colloque de Cerisy-La-Salle 1981)*. Paris 1983. S. 159–169, hier S. 160.

Zudem lässt sich ein Bewusstsein um die Strömung als solche zur Zeit ihrer Manifestation verzeichnen. Die Debatte über Romantik wurde im Kaiserreich von den Liberalen eröffnet. Um 1810 tauchte dort das Wort *romantique* zum ersten Mal auf, mit dem Hintergrund (und das war neu für Frankreich), eine literarische Schule um Villers, Mme de Staël, Sismondi und Stapfer zu bezeichnen. Während diese den Begriff wieder zurück nach Deutschland brachten, wurde die Idee einer literarischen Reform, die an die nationale Vergangenheit und die frühere und klassische Literatur anknüpfte, durch Prosper de Barante in Frankreich eingeführt.²⁴ Die Ereignisse in Frankreich zwischen 1789 und 1815 riefen bei nahezu allen Intellektuellen das Bedürfnis hervor, die Gesetze zu verstehen, denen die Entwicklung ihrer Gesellschaft unterlag.²⁵ Aus einer allgemeinen Enttäuschung über die historischen Ereignisse (wie die tatsächliche Umsetzung der Revolutionsideale) resultierte ein kritisches Denken, das auf allen Ebenen Idealvorstellungen hervorrief. So entwickelten sich gesellschaftliche und politische Utopien und Idealbilder neben den ganz individuellen Träumereien, Phantasien und Idealen, nach denen man strebte, woraus eine Vielzahl individueller Formen entstand – « Il y a autant de romantismes que de romantiques. »²⁶

Mal du siècle – wurde man krank ‚durch‘ das Jahrhundert? Eine nicht ganz einfach zu beantwortende Frage, umfasst der Begriff doch den poetischen Ausdruck des metaphysischen Begehrens,²⁷ das einem augenscheinlichen Mangel, einer Versehrtheit²⁸ aufruht, die Anlass gibt zu einer melancholischen Suche nach einer besseren Welt, nach Glück und Sicherheit. In jedem Fall drängt sich mir hierbei die Vermutung auf, dass Hysterie als traumatische Manifestation die Subjekte der romantischen Generation ‚verknötet‘ hat, um Bronfens²⁹ Terminologie aufzugreifen. Verknötet und

²⁴ Vgl. BÉNICHOU: *Le sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, S. 300f.

²⁵ Vgl. BRIX: *Le romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, S. 61.

²⁶ DIDIER: *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, S. 817.

²⁷ Vgl. DORMOY-SAVAGE: *Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand*, hier S. 159; (Vgl. Anm. 152, S. 231).

²⁸ Für die romantische Generation hat Leiden, Schmerzempfinden keine vordergründig negative Konnotation, sie ergeben sich dem *mal du siècle*. « [L]e cœur humain [...] il a perdu le goût de souffrir, si naturel à ceux qui sont jeunes. Les vieux en ont assez. Leur douleur n'a plus rien de poétique; la douleur n'embellit que ce qui est beau. [...] O douce compassion, maternelle complaisance pour un enfant qui pleure et qui veut qu'on le plaigne! qu'il est suave de te trouver dans l'âme sérieuse et mûre d'un ancien ami! » (SAND: *Lettres d'un voyageur. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet)*, S. 147; Brief V);

Das Bewusstsein des Leidens wiederum ruft Selbstmitleid hervor – über das Ertragen-Müssen des Unglücks der Welt, worüber lediglich Freundschaft sowie mütterliche Liebe hinweghelfen könnten. Statt Angst, manifestiert sich in der Romantik ein Idealbild vom Selbstmord – da dieser mit etwas ‚Höherem‘, ‚Göttlichem‘ in Verbindung steht. « Quant à moi, je te déclare que, si je ne me tue pas, c'est absolument parce que je suis lâche. [...] c'est l'effroi de ne plus exister, c'est la douleur de quitter ma famille, mes enfants et mes amis [...] » (Ebd., S. 149).

²⁹ Vgl. BRONFEN: *Das verknötete Subjekt. Hysterie in der Moderne*.

zurückgelassen in einer Hilflosigkeit, von denen nicht viele (Frauen) denselben Mut wie George Sand aufbrachten, gezielt ihre Versehrtheit und ihren perspektivlosen Trübsinn öffentlich zu artikulieren.

Doch wie kam es zur Entwicklung dieser Geisteshaltung? Durch Revolution und Terror hatte das Individuum seinen festen Platz in der Gesellschaft verloren, die politische und religiöse Ordnung wurde zerstört, was traumatische Spuren hinterließ. Die Sicherheiten der alten, ständischen Welt lösten sich auf – ebenso wie das Wissen um den eigenen Platz in der Gesellschaft. Geburt bestimmte von nun an den Lebensweg (als standesgemäßen Orientierungsrahmen) nicht mehr vor, womit sich auch die Besitzverhältnisse signifikant verschoben.³⁰ Zwar konnten die Fesseln des *ancien régime* gelöst werden, was einerseits Befreiung bedeutete. Andererseits kamen damit Isolation und Verzweiflung auf, denn auch die Kirche hatte an sowohl weltlichem als auch religiösem Einfluss eingebüßt und „die Intellektuellen schrieben an ihren Beiträgen zu einem neuen kulturellen Projekt im Bewusstsein dieses Wandels.“³¹ Nicht nur das – sie suchten auch neuen Halt, Vertrauen in sich selbst, Bestätigung und Anerkennung ihrer Existenz und ihres Schaffens, wie George Sand in einem Tagebucheintrag illustriert.³²

Die junge Generation hatte z. T. mit einer Langeweile zu kämpfen, die Quelle von Rebellionen wurde, da sie mit den Talenten, welche sie glaubte zu besitzen, weder eine Anstellung fand, noch Zuhörer für ihre Reformprojekte.³³ Als Literaten traten sie nicht mehr in die Fußstapfen ihrer Vorfahren, die durch die Abhängigkeit vom Hof noch eine klare Stellung genossen, sondern prallten auf den nach marktwirtschaftlichen Prinzipien funktionierenden Buchmarkt, dessen Regeln auch Sand schnell durchschaute und akzeptierte.³⁴ Die Akzeptanz und das unweigerliche Beschreiten neuer Wege waren bei ihr eng verbunden mit der Suche nach Identität, über die Abgrenzung und den Bruch mit dem Vorherigen.³⁵

³⁰ Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 60f.

³¹ Ebd., S. 61.

³² « Non, non, les hommes ne sont pas mes frères, je peux les secourir et les plaindre, je ne peux pas les aimer. Je pourrai m'aimer moi-même, si tu me parlais, ô mon Dieu, si tu me disais que je suis bon et que j'accomplis une tâche que tu m'as imposée. Hélas, si tu me disais seulement cela, tu pourrais me faire marcher toute ma vie dans un rude chemin sans m'accorder d'autre récompense. » (George SAND: *Journal intime. Texte intégral*. Paris 1995, S. 16).

³³ Vgl. PEYRE: *Qu'est-ce que le romantisme?*, S. 41.

³⁴ In diesem Punkt ähnelten sich die Ansichten von Sand und einem ihrer wichtigsten Schreibkollegen: « [L]a jeune Sand pense comme Balzac. Comme lui, elle accepte les règles du jeu d'une < industrie > qui transforme l'écrivain en < chaudière > son imagination en < manufacture d'idées > [...] La vision de Sand est dynamique, productive et boulimique. Écrire est une activité qu'elle aime comparer à celle de l'artisan. » (Martine REID: *Signer Sand*. Bonchamp-Les-Laval 2003, S. 22f.).

³⁵ « Je savais combien les seigneurs de la terre sont égoïstes, avares et insensibles. Mais j'espérais en une autre classe d'intelligences. » (SAND: *Journal intime. Texte intégral*, S. 21).

Speziell sie hatte ohnehin ihre ganz eigene Art, mit der Welt umzugehen und bewunderte diejenigen, die dem erheblichen Druck gesellschaftlicher Normen widerstanden und ihre Differenz offen zur Schau trugen. Revolution avanciert dabei zum Schlüsselement und Leitmotiv ihres Lebens und ihrer Persönlichkeit.³⁶ Im Werk taucht es v. a. in enger Verbindung zur *formule républicaine* (*liberté, égalité, fraternité*) auf. Ihr Status als Frau im 19. Jahrhundert verlieh ihrem Kampf und ihren Ideen darüber eine klare Originalität.³⁷

Nichts scheint egoistischer, als einen Gegenentwurf zu personifizieren, zu dem sie persönlich den Mut verspürte. So idealisiert sie sich selbst als widerspenstiges kleines Mädchen, das dem Druck unverständlicher Verbote offen in die Augen blickte.³⁸ George Sand inkarniert gewissermaßen den Bruch mit dem Vorherigen und postuliert mit ihrer Differenz ein

symbole d'une vie romantique au féminin, en rupture avec les canons du siècle des Lumières, qu'incarnait sa grand-mère [...] faire de sa différence personnelle le commun symbole du romantisme.³⁹

Idealvorstellungen manifestierten sich häufig in einer stark (individuellen) religiösen Bindung, da eine solche in Zeiten von Unsicherheit Rückhalt bietet und v. a. als moralische Stütze fungiert. Speziell im 19. Jahrhundert komme der Geschichte, wie Brix es formuliert, eine ähnliche Bedeutung zu, da sie nicht nur die Wiege verschiedener Ideologien des 19. Jahrhunderts sei, sondern auch eine spirituelle Botschaft umfasste, zumal die Kirche als Institution ihrer Aufgabe nicht mehr nachgekommen sei.⁴⁰ In dem Zusammenhang hatte der Dichter eine Schlüsselposition inne, er war

³⁶ Immerhin hat sie zweiundsiebzig Jahre gelebt und damit die unterschiedlichsten Prägungen erlebt: die Auswirkungen der Revolution von 1789; die Revolutionen von 1830 und 1848 sowie die *Commune*. « [E]lle a eu le temps, aussi bien par sa propre réflexion que par les événements historiques dont elle a été le témoin, de changer, ou du moins d'évoluer. » (DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 4).

³⁷ « Ces récits ont pour mission, de façon très inconsciente, de résoudre un problème fondamental et apparemment insoluble de façon rationnelle : comment opérer le changement, comment fonder une nouvelle société, ce qui suppose d'éliminer l'ancienne, en évitant cependant de tomber dans les excès qui ont fait condamner la manière dont cela s'est produit, et sans fouler aux pieds les principes même de justice et d'humanité au nom desquels la révolution était censée être faite ? » (Simone VIERNE: George Sand, la femme qui écrivait la nuit [Cahier romantique 9]. Clermont-Ferrand 2004, S. 206ff.).

³⁸ Vgl. José-Luis DIAZ: Devenir soi. La construction de l'identité adolescente selon *Histoire de ma vie*. In: José-Luis DIAZ / Simone BERNARD-GRIFFITHS (Hg.): Lire *Histoire de ma vie* de George Sand (Cahier romantique 11). Clermont-Ferrand 2006. S. 225–239, hier S. 236.

³⁹ Ebd.;

Didier weist im Gegenzug darauf hin, dass Sand den Geist der Aufklärung in die Epoche der Romantik überführt. (Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 4); Dies lässt sich m. E. v. a. an der zentralen Wichtigkeit ablesen, die sie Rousseau einräumt – was im Laufe der Arbeit deutlich wird.

⁴⁰ « Comme la nature, l'histoire renferme donc un message spirituel ; assimilée à une marche vers l'idéal, elle manifeste en quelque sorte l'alliance [...] entre le genre humain et Dieu ; l'histoire

gewissermaßen der *guide* Seinesgleichen und seine Mission der Bruch mit der Klassik. Er verschaffte seinen Zeitgenossen Zugang zu spirituellen ‚Wahrheiten‘, die sich in der Gefühlswelt versteckten. Er war dazu angehalten, diejenigen Wege aufzuzeigen, welche die Menschheit durch ihre Geschichte gegangen ist, und kraft dieses Wissens zu den Zielen zu führen, die den Menschen göttlich vorbestimmt sind. Auch seine symbolischen Erzählungen hinterließen schließlich sichtliche Spuren in der Odyssee und Zukunft der menschlichen Gesellschaft.⁴¹ Literatur wurde zum Grundelement dieser ‚neuen Religion‘, denn die eigentliche war im Begriff, ihre Funktion als hegemoniale Deutungsinstanz zu verlieren. Der romantische Schriftsteller erhielt nun mehr oder weniger die Chance, diese freigewordene Funktionsstelle zu besetzen und als Mitglied der ‚freischwebenden Intelligenz‘ die Aufgabe, eine Deutung der Welt zu kreieren⁴², mit dem Ziel der Erleuchtung des Charakters und Verhaltens des Individuums sowie der Versöhnung mit sich selbst, der Gesellschaft und Gott.⁴³ Literatur avancierte im 19. Jahrhundert ergo zum Selbstzweck, zur Religion. Die Schriftsteller vollzogen sowohl in ihren Werken als auch in der eigenen Lebensführung den Bruch mit ihrem bürgerlichen Publikum. Dies stellte sie vor eine problematische Situation: um seine Autonomie zu bewahren, musste der Autor gegen *sein* bürgerliches Publikum schreiben – welches zugleich das Einzige war. Der romantische Schriftsteller, so Bonnemann, wendete sich gegen die bürgerliche Klasse und war gleichzeitig um solidarische Hinwendung zum untergehenden Adel bemüht. Nach Sartre hätten sich die Romantiker allein schon deswegen auf die Seite der Verliererklasse gestellt, da ein solches Festhalten an einer ‚verlorenen Sache‘ von aristokratischer Großmut zeuge und sich die Qualität des Blutes – zumindest aber der Gesinnung – gegen die allgemeine Verbürgerlichung und die Vorherrschaft der Nützlichkeitskriterien behauptete.⁴⁴

Hierin deutet sich das Phänomen des mimetischen Begehrens an, was im Kapitel III.3.⁴⁵ ausführlich besprochen wird. Die bekannteste mimetische Orientierung der Romantik richtete sich gegen Gesellschaft im Allgemeinen und verherrlichte in rousseauistischer Tradition das Ideal des Naturmenschen⁴⁶: die Gesellschaft spreche

réalise donc une intention divine, et la découverte de la vérité absolue qui donne leur sens aux vicissitudes des civilisations permettra non seulement de comprendre le passé, mais aussi de voir apparaître les destinées futures de l’humanité. » (BRIX: Le romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire, S. 61).

⁴¹ Vgl. Ebd., S. 63.

⁴² Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 25.

⁴³ Vgl. Isabelle HOOG-NAGINSKI: La comédie féminine. Constance et mouvance dans l’œuvre sandienne. In: Jeanne GOLDIN (Hg.): George Sand et l’écriture du roman (Actes du XIe colloque international de George Sand). Montreal 1996. S. 231–239, hier S. 232.

⁴⁴ Vgl. Jens BONNEMANN: Der Spielraum des Imaginären. Sartres Theorie der Imagination und ihre Bedeutung für seine phänomenologische Ontologie, Ästhetik und Intersubjektivitätskonzeption. Hamburg 2007, S. 434.

⁴⁵ Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134.

⁴⁶ Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die rousseauschen Theorien zum *homme naturel*, der als abstrakte, dritte Größe aus dem Vergleich zwischen *homme civil* und *homme sauvage* her-

falsch, der Naturmensch spreche wahr – auf dieses Gegensatzpaar laufe es in vielen Romanen und Erzählungen hinaus.⁴⁷ Die Konzepte, die das Individuum retten sollten, bestanden entweder in der Beibehaltung der alten patriarchalen Lebensweise oder im Sich-Begeben in einen imaginären und idealisierten Naturzustand, um fernab der überwältigenden Komplexität der großen Städte seine Identität zu wahren oder zu finden.⁴⁸ 1830 kam es mit der Julimonarchie und der Machtergreifung der Bourgeoisie zu weiteren Umwälzungen. Gleichzeitig wuchsen im Zuge der Industrialisierung die sozialen Konflikte. Besonders die zweite Generation der französischen Romantiker wie Musset und Nodier trugen ihre Verachtung hierüber sowohl durch ihr Auftreten als auch ihre Kleidung in die Öffentlichkeit, worin sich eine gewisse neurotische Haltung abzeichnet.⁴⁹

Die Autoren schätzten sich als zu ‚gut‘ für die bürgerliche Welt ein und nahmen ein zum Imperativ der Literatur werdendes Scheitern in Kauf. Darin liege nach Bonnemann der Ursprung für die Auffassung, nach der der Schriftsteller blasirt, zynisch und enttäuscht von der Welt sei. Die Flucht ins Imaginäre stelle den einzigen Ausweg für die damalige Schriftstellergeneration dar und bestimme für lange Zeit

vorgeht, womit er die eindimensionale Perspektive, den Wilden als Vorstufe des Zivilisierten zu sehen, überwindet. Der als weder ‚gut‘ noch ‚böse‘ zu kategorisierende *homme naturel* zeige v. a., dass sich auch der Wilde nicht mehr im reinen Naturzustand befinde. Dennoch zieht Rousseau den Wilden als Beispiel für den Beleg einer ehemals vorhandenen, gegenüber dem *homme civil* glücklicheren Natur des Menschen heran, indem er auf eine glücklichere Vorstufe, ein goldenes Zeitalter referiert, die trotzdem nicht dem Ursprung entspreche. (Vgl. Sigrid WEIGEL: Zum Verhältnis von ‚Wilden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung. In: ders. [Hg.]: Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Hamburg 1990. S. 118–148, hier S. 132f.);

Damit kodifizierte Rousseau den Begriff des ‚Edlen Wilden‘, indem er der dekadenten, vorrevolutionären Gesellschaft des *ancien régime* das Gegenbild des angeblich von natürlichen Tugenden regierten Wilden gegenüberstellte. (Vgl. hierzu Anm. 31, S. 202) Dieser Menschentyp wurde vorrangig durch in der Folge des durch den Unabhängigkeitskrieg neu geweckten Interesses an Nordamerika stark durch den nordamerikanischen Indianer figuriert. Der *noble sauvage* wurde besonders zur Lieblingsfigur der sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelnden Abenteuer- und Reiseliteratur. (Vgl. Manfred K. KREMER: Edle Wilde im „Dritten Reich“? Zur Rezeption der Indianer-Romane Karl Mays und Fritz Steubens. In: Yoshinori SHICHIJI [Hg.]: Klassik – Konstruktion und Rezeption – Orientalismus, Exotismus, koloniale Diskurse. Bd. 7 [Begegnungen mit dem „Fremden“: Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft (IVG), Tôkyô 1990]. München 1991. S. 443–450, hier S. 444).

⁴⁷ Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 65.

⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 68.

⁴⁹ Die Betrachtung der Neurose als Bedingung des künstlerischen Schaffens in Frankreich um 1850 findet sich auch bei Sartre. In seiner Theorie antwortete die Neurose-Kunst zum einen auf die subjektive Neurose des Individuums und sei zum anderen Resultat der literarischen Evolution. (Vgl. BONNEMANN: Der Spielraum des Imaginären. Sartres Theorie der Imagination und ihre Bedeutung für seine phänomenologische Ontologie, Ästhetik und Intersubjektivitätskonzeption, S. 422ff.); (Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169).

sowohl die Person des Schriftstellers als auch sein Werk.⁵⁰

Um jene imaginäre Flucht der Autorin George Sand geht es in dieser Arbeit. Es wird die Flucht in utopische Traumwelten behandelt, die sich bei Sand als Erhöhung der romantischen Liebe in Anbetracht der bürgerliche Ehepraxis fassen lässt – im Folgenden unter dem Term *Idealisierung*. Den Romantikern – als ‚Flüchtlingen aus der Wirklichkeit‘ – wurde das Bewusstsein um die Probleme ihrer Zeit traditionell oft abgesprochen. Die neuere Romantikforschung, so Reinhardt-Becker, habe sich jedoch weitgehend von solchen Vorurteilen gelöst. Sie tendiere zur Auffassung, dass die Romantiker eine ihnen verlorene Harmonie wiederzuerstellen ersuchten, um dessen Vorhabens willen sie mit dem Rationalismus als Erkenntnismittel einer vergangenen Epoche brächen und den sie in der Hauptsache für die ‚Entzauberung der Welt‘ verantwortlich machten. Damit wollten sie den Krankheiten ihrer Zeit – Vereinzelung und Fragmentierung – begegnen. Nur durch Imagination und Phantasie als Ergänzung zu Vernunft konnten sie dieses Ziel erreichen. So kam es zur Entwicklung von Utopien und formulierten Gegenentwürfen, die bei weitem mehr als das nur real Mögliche verkündeten.⁵¹ Höchstes Ziel des Kunstwerks sei nicht mehr Abbildung von Wirklichkeit gewesen, sondern die Schaffung einer eigenen Welt(ordnung), die sich von ihren Wurzeln in der Realität abhebe. Diese Vorstellung rückte den Künstler wiederum ins Licht des Genies, der in der Lage war, vollständige Kontrolle über sein Schaffen auszuüben.⁵²

Die romantischen Literaten kannten nach Reinhardt-Becker nicht nur die Vorstellung, dass das ‚Ich‘ des Menschen durch neue Arbeitsformen zerstört werde, sondern auch, dass das menschliche Wesen in der Gesellschaft gefährdet sei.⁵³ Mit der Veränderung im Wertesystem der Gesellschaft, neuen Leitideen, neuem Zeitgefühl und

⁵⁰ Vgl. BONNEMANN: Der Spielraum des Imaginären. Sartres Theorie der Imagination und ihre Bedeutung für seine phänomenologische Ontologie, Ästhetik und Intersubjektivitätskonzeption, S. 434f.

⁵¹ Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 23f.

⁵² Vgl. Ebd., S. 24.

⁵³ Vgl. Ebd., S. 62;

Als aufschlussreich entfaltet sich in diesem Zusammenhang das autobiographische Brief-Werk George Sands *Lettres d'un voyageur* (1834). Eines der Leitmotive der Briefe ist der Genuss der Einsamkeit und – wie in autobiographischen Akten üblich – die Problematik der Identitätssuche. (Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 304).

Da autobiographische Texte und Texte im Allgemeinen immer Paratexte sind, lässt sich in diesem Fall besonders der Facettenreichtum der Romantik herauslesen. « Les *Lettres d'un voyageur* constituent un texte théorique fondamental dont la portée dépasse beaucoup la seule œuvre de son auteur. C'est tout le romantisme qui s'y trouve embrassé au fur et à mesure que s'expriment les jugements critiques, philosophiques et politiques de Sand. » (Nicole MOZET: George Sand, écrivain de romans. Saint-Cyr-Sur-Loire 1997, S. 16). Darunter zählt v. a. auch Sands Gesellschaftsvision: « Ainsi, c'est de pouvoir qu'il est à nouveau question, et du remplacement d'une autorité transcendante par un système de légitimation moins rigide. » (Ebd., S. 24).

neuen literarischen Idealvorstellungen kamen auch neue literarische Genres, wie z. B. der Feuilletonroman ab 1836 auf. Er sollte unterhalten und stand von Anfang an in einem deutlich kommerziellen Kontext, aber gleichzeitig unter Beobachtung der Zensur. Die Kommerzialisierung der Kunst zwang viele Künstler zu journalistischen Tätigkeiten, um sich ihren Lebensunterhalt zu sichern, was durchaus auch kritisch betrachtet wurde – schließlich sollte es um *l'art pour l'art* gehen und nicht um Kunst zu gesellschaftlichen oder ökonomischen Zwecken. Zahlreiche Autoren (wie Sand, Balzac, Maupassant, Zola, u. a.) profitierten fortan auch von der neuen Verwertungsform, um für gute Honorare Erstdrucke zu publizieren und neue Zielgruppen anzusprechen.⁵⁴

Eine der sandschen Absichten war die Entlarvung der Deformation der Gesellschaft seit der von der Julimonarchie gestützten Selbsternennung des *juste milieu* zur Leitkultur. Hierbei ging es ihr v. a. um das Revolutionsideal Egalität, denn Wahlrecht gab es nur für den Mann. Als Familienoberhaupt musste er im wirtschaftlichen Konkurrenzkampf bestehen, die Frau fand sich bestenfalls in der Rolle der Schriftstellerin wieder, wobei ein männliches Pseudonym⁵⁵ durchaus nützlich sein konnte, um überhaupt gelesen zu werden.⁵⁶

George Sand bestreitet kraft dieser Rolle in ihrem Frühwerk die bürgerlich gedachte Gültigkeit der Einrichtung Ehe in ihrer gängigen Form der Vernunftehe. Jedoch wurde die Autorin sogleich dafür verachtet, dass sie die für die Stabilität der Gesellschaft notwendige und gesetzlich geschützte Einrichtung als zufälliges Machtinstrument aufdeckt.⁵⁷ Die Frauenfeindlichkeit hatte durch die jakobinische Innenpolitik seit 1792 zugenommen, was sich bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Verbot von Zeitschriften und Frauenclubs, Hinrichtung von Frauenrechtlerinnen, Teilnahmeverbot an politischen Versammlungen etc., niedergeschlagen hatte. Hinzu kam 1804 der napoleonische *Code Civil*, der durch die Festschreibung der Gehorsamspflicht jeder Emanzipation ein kategorisches Ende setzte und laut Engler Frankreich ins

⁵⁴ Vgl. ENGLER: Die französische Romantik, S. 131.

⁵⁵ V. a. aus Selbstschutz publizierten Frauen anonym – unter dem Namen des Ehemannes oder einem männlichen Pseudonym, weil ein weiblicher Name und die Behauptung von Autorschaft einen kaum auflösbaren Widerspruch in der öffentlichen Wahrnehmung bildeten. Der Eintritt der Frauen ins literarische Feld war entsprechend mühselig und von Rückschlägen begleitet. Entweder wurde Frauen qua Geschlecht die Fähigkeit zur Autorschaft gänzlich abgesprochen – oder sie wurden auf spezifische Gattungen und Schreibweisen festgelegt – geduldet wurden sie nur als Ausnahmefiguren. (Vgl. Inge STEPHAN: Literaturwissenschaft. In: Inge STEPHAN / Christina von BRAUN [Hg.]: Gender-Studien. Eine Einführung. Stuttgart 2000. S. 290–299, hier S. 294); (Vgl. hierzu Kap. II.5, S. 59).

⁵⁶ « Masque ou bouclier face à un monde hostile, ce pseudonyme cependant était aussi comme un billet d'entrée dans le monde par définition plus libre, plus éclairé du Paris littéraire et artistique où l'auteur d'*Indiana* cherchait justement à se faire admettre à pied d'égalité. » (Tivadar GORILOVICS: Un regard d'homme: le narrateur sandien. In: Jeanne GOLDIN [Hg.]: George Sand et l'écriture du roman [Actes du XI^e colloque international de George Sand]. Montreal 1996. S. 251–259, hier S. 252).

⁵⁷ Vgl. ENGLER: Die französische Romantik, S. 134.

17. Jahrhundert zurückkehren ließ.⁵⁸ Eine Frau lebte grundsätzlich privat, ihr Mann dagegen in der Stadt oder als Offizier im Regiment öffentlich. Er war unbedingt geschäftsfähig und entschied als Ehemann, Vater und Erblasser über die Organisation des Haushalts wie der Kaiser über den Staatshaushalt.

Mit dieser ideellen Linie wurde die absolute Willkür der Verfügung über Hab und Gut bestätigt. Frauen lebten gewissermaßen versklavt in einer symbolischen Ordnung, die ihnen soziopolitisch vorgegeben war. Eine berufliche und intellektuelle Entfaltung war im Prinzip in diesem männerdominierten System schlichtweg unmöglich. Mutterkult,⁵⁹ Entsexualisierung und Ich-Losigkeit sind nur einige Stichwörter, die sich u. a. in Schaps Charakterisierung der Epoche finden. Sie betont, dass die bürgerlich-aristokratische Frau seitens der patriarchalen Herrschaft gern zur Folie (männlicher) dichterischer Leistungen und damit einer weltanschaulichen Standesideologie diene, die schließlich die Bilder der *femme fragile* und *femme fatale* hervorbrachte. Die in Gestalt der Hysterikerin am prägnantesten zum Ausdruck kommende Synthese dieser beiden literarischen Frauenbilder konnte, so Schaps, jedoch nicht mehr verbergen, dass sich sowohl das soziale Rollenverständnis der Frau als auch das kulturelle Deutungsmuster von Weiblichkeit um die Jahrhundertwende in einer tiefen Krise befanden.⁶⁰

Im 19. Jahrhundert etablierte sich die bürgerliche Kleinfamilie, was faktisch eine Umstrukturierung der Instanz Familie an sich bedeutete. Die Auflösung der Ständegesellschaft brachte auch die Dissoziation der Geschlechter mit sich. Die nunmehr gültigen Tugenden wie christliche Moral, Reinheit und Geschlechtslosigkeit säumten das Leitbild des Jahrhunderts. Es ließ aus weiblicher Perspektive allenfalls die Wahl zwischen gesellschaftlichem Konformismus oder permanentem Ärger.⁶¹ Während Männern der heroischere Part als Eroberer und Verführer zugestanden wurde, fanden sich Frauen als Abbild ihrer Hilflosigkeit und Passivität wieder – eine Disposition, die die sexuelle Entfremdung im Bürgertum einleuchten lässt und die Tabuisierung von Sexualität⁶² in jeglicher Hinsicht erklärt.

⁵⁸ Vgl. ENGLER: Die französische Romantik, S. 134.

⁵⁹ In der Nachfolge Rousseaus wurde ‚Mütterlichkeit‘ zum Ideal weiblicher Normalität erhoben. Jede Frau, welche nicht das Muster der selbstlosen, aufopfernden Mutter verkörperte, galt als ‚krankhaft‘, ‚abnorm‘, ‚hysterisch‘. Hinzuzufügen wäre hierbei nach Braun, dass die Grenzen zwischen Normalität und ‚Anormalität‘ fließend sind – und eben hierin der Grund zu suchen sei, weshalb ‚Anormalität‘ nicht im Wörterbuch auftauche: Normalität selbst sei anormal. (Vgl. Christina von BRAUN: Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido. 7. Aufl. Frankfurt a. M. 1999, S. 26f.).

⁶⁰ Vgl. Regina SCHAPS: Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau. Frankfurt a. M. 1992, S. 116.

⁶¹ Vgl. Ebd., S. 123.

⁶² „Erst die Romantik heiligt den Zusammenhang von Sexualität und Liebe, und erst das 19. Jahrhundert vollendet den Gedanken, die Liebe sei nichts weiter als Idealführung und Systematisierung des Geschlechtstriebes [...]“ (LUHMANN: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, S. 53);

Weiterhin betont Luhmann, dass die wohl wichtigsten Veränderungen, die das 18. Jahrhundert mit sich bringe, die Behandlung der Sexualität als symbiotischer Mechanismus in der Seman-

tik der Liebe betreffe. (Vgl. LUHMANN: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, S. 139f.); Passion könne schließlich das Sicheinlassen auf sinnliche Liebe legitimieren. (Vgl. hierzu Anm. 107, S. 138); Die Form, in der Bezugnahme auf Sexualität und Generalisierung des symbolischen Mediums ermöglicht wird, sei Ende des 17. Jahrhunderts noch offen. Erst im 18. Jahrhundert beginne dann der Ausbau personaler und sozialer Reflexivität die Ausgangspunkte für eine Analyse des Phänomens der Sexualität zu verändern – er löse sich aus der vorherrschend religiösen und moralpolitischen Thematisierung heraus und ermögliche eine offenere Behandlung des Phänomens. (Vgl. Ebd., S. 141); Vermutlich sei die Freigabe sexueller Beziehungen in den höheren Schichten Frankreichs, v. a. in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts – im Hinblick auf eine mögliche Integration von Sexualität und Liebe – zu weit fortgeschritten. (Vgl. Ebd., S. 143); Zumindest werde, laut Luhmann, die Neuformierung eines Codes, speziell für Intimbeziehungen unter Einbeziehung der sexuellen Komponente als wesentlich über Verstärkung der funktionalen Ausdifferenzierung zugleich einer Neutralisierung der Schichtdifferenzen Vorschub leisten – was für die Romantik erst nach dem Juli 1789 möglich war. (Vgl. Ebd., S. 147);

V. a. die Oberschichten hatten auf den Trend zu stärkerer Individualisierung und betont individuellen Handlungsbestimmungen mit Liberalisierung ihrer Eheauffassungen reagiert. Problematischerweise konnte man zwar die Individuen, nicht aber die Ehen freigeben – da die Reproduktion der Oberschicht über Ehen lief. In der Konsequenz wurde der Code des *amour passion* für außereheliche Beziehungen entwickelt. (Vgl. hierzu Anm. 107, S. 138); Ehe sei zwar ein Kanal für das Ableiten überschüssiger Sinnlichkeit, aber ihr Wesen sei das Sichverstehen und nicht die Leidenschaft. (Vgl. Ebd., S. 150);

Familie wurde noch als den Wechsel der Generationen überdauernde Einheit begriffen – und die Eheschließung deshalb nicht als Neugründung einer Familie freigegeben, sondern musste als Reproduktion der Familie überwacht werden. Bis ins 18. Jahrhundert hinein konnte daher das Bürgertum der ‚Sittenlosigkeit‘ der Oberschicht nur das Bestehen auf der Vorherrschaft des Mannes in Ehe und Familie und die Unterordnung der Frau entgegensetzen. (Vgl. Ebd., S. 163f.);

Und genau hier spannt sich das Paradoxon auf: wenn sich im 18. Jahrhundert Tendenzen zur Liberalisierung von Sexualität entwickeln, zielt dies – in der Romantik – auf eine Vorstellung von Liebe, die Freundschaft und Sinnlichkeit vereint – und keine erzwungene Verbindung mehr ist. Die gängige bürgerliche Ehepraxis, die Sand in ihren Romanen anprangert, steht der Erfüllungsmöglichkeit der Ideale einer romantischen Liebe aber diametral entgegen, woraus sich die Versehrtheit vieler Romantiker ergibt: verzweifeltes Streben nach Liebesidealen, die real unter den sozioökonomischen Bedingungen nur außerhalb der Ehe anerkannt sein konnten.

Die Maxime des Codes hieß: unberührt bleiben bis zur Hochzeit – sie bringe die Einheit von Liebe, Ehe und geschlechtlichen Beziehungen zum Ausdruck. Dem entspreche das Bild der Frau, die vor der Ehe ohne jedes Sexualbewusstsein lebe und sich stattdessen an ihre ‚Tugend‘ halte. (Vgl. hierzu Anm. 31, S. 202); Aber Tugendbewusstsein, so Luhmann, sei natürlich auch Sexualbewusstsein. Damit werde die Frau (die durch Tugend nach Ehe strebe) offiziell desexualisiert – ihr werde Tugendbewusstsein zugeschrieben, denn dass sie damit Ehe erreichen bzw. sogar sozial aufwärts heiraten wolle, sei ihr unbewusst. (Vgl. Ebd., S. 159); Das Unbewusstsein bedeute schließlich auch Inkommunikabilität – wozu das Körperverhalten Ohnmacht passe. (Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169); Auch der Mann müsse sich von Tugend anstecken lassen und schließlich deswegen heiraten – denn er würde sich ja nicht verführen oder zu Ehe erpressen lassen. Einzig der Leser des Romans könne die Geschichte unter dem Gesichtspunkt der Differenz von bewusst-unbewusst lesen und nur für ihn werde deutlich gemacht, dass es in solchen Beziehungen Inkommunikables gebe. Umgekehrt schlussfolgert Luhmann, dass der

Die *condition féminine* im 19. Jahrhundert wird vor dem Hintergrund des aufklärerischen Diskurses über Frauenrolle, Mutterschaft und Weiblichkeit deutlich, der aus der ‚Natur der Frau‘ die ‚natürliche Berufung‘ zu Mutterschaft ableitete und somit eine tatsächliche Umsetzung des aufklärerischen Gleichheitsanspruchs von Frauen in der bürgerlichen Gesellschaft verhindert hat.⁶³ Ging es noch in der Frühaufklärung darum, die Gleichheit von Mann und Frau hinsichtlich des Verstandes zu beweisen, war in der Spätaufklärung unter der Feder von Rousseau die Vorstellung von ‚natürlichen‘ Geschlechtsunterschieden zwischen Männern und Frauen dominant geworden, woraus geschlechtsspezifisch unterschiedliche soziale Rollen und gesellschaftliche Po-

Umweg über die Literatur – den Roman – ein notwendiger Umweg für das Begreifen des Intimcodes werde. (Vgl. LUHMANN: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, S. 160); Das Problem der Freigabe von Eheschließungen an sozial nicht mehr kontrollierbare Zufälle war mit Veränderungen in der Sozialstruktur aktuell geworden und übernahm die führende Rolle in der Weiterentwicklung eines Kommunikationsmediums Liebe – als semantisches Korrelat stand allerdings ‚nur‘ der *amour passion* zur Verfügung – der letztlich das Problem der Stabilität nicht lösen konnte. (Vgl. Ebd., S. 184); Die Freigabe der Eheschließung für romantische Liebe, die sich im 19. Jahrhundert durchsetzte, musste selektiv wirken auf das, was nun als ‚romantisch‘ gesehen und verlangt wurde. Liebe werde zum einzig legitimen Grund der Partnerwahl, daher müssten all jene bedrohlichen, existenzgefährdenden, Leben und Tod auf die Waage bringenden Momente der Passion ausgefiltert werden. (Vgl. Ebd., S. 186); Durch die Neuformation der Familie als solche – Neugründung statt Kontinuität durch Generationen – kam der Erklärung der Heiratsabsicht zentrale Bedeutung zu. Luhmann gibt allerdings zu bedenken, dass die Romantik als große Theorie der Liebe vor dem Hintergrund der Notwendigkeit der Umorientierung auf Zukunft nicht ausreiche. „Sie feiert mit einer rauschhaften Orgie das Ungewöhnliche – aus Anlaß der Freigabe der Eheschließung aus gesellschaftlichen und familiären Zwängen. Sie trifft aber kaum Vorsorge für den Liebesalltag derjenigen, die sich auf eine Ehe einlassen und sich nachher in einer Situation finden, an der sie selbst schuld sind.“ (Vgl. Ebd., S. 187); (Vgl. hierzu Kap. IV.3.2.3, S. 371);

Die alte These der Unvereinbarkeit von Liebe und Ehe müsse nun überspielt werden – das Ende des Romans sei nicht das Ende des Lebens. Man versuche, die Semantik der romantischen Liebe durch Weglassen aller Elemente, die Bedrohliches signalisieren, zu kürzen. Jedermann (nicht nur der Romanheld) bekomme die Möglichkeit, sich in kopierte Bedürfnisse hineinzusteigern, wodurch eine Art Kleine-Leute-Romantik entstehe, die gegebenenfalls schon durch den Konsum eines Buchs / Films befriedigt werden könne. Sie sei leicht zu verstehen, traumhaft realisierbar, intellektuell anspruchslos und steril. Nur wenige könnten danach leben, aber alle könnten davon träumen. (Vgl. Ebd., S. 190f.); (Vgl. hierzu Anm. 125, S. 225);

Letztlich folgt das Entdecken der verdrängten Inkompatibilität der Geschlechter in der Ehe – die Enttäuschung genau derjenigen Erwartungen, auf die die Ehe gegründet war. (Vgl. hierzu Kap. IV.3.2.2, S. 369); Luhmann vermutet, dass besonders Männer solchen Desillusionierungen ausgesetzt seien, wenn Mme de Staëls Vermutung, dass Männer die fehlende Bindung des Herzens durch Imagination ersetzen, zutreffe. (Vgl. Ebd., S. 191); (Vgl. hierzu Kap. IV.3.2.2, S. 369); Zwar greift Sand auch solche Beispiele heraus, dennoch steht bei ihr deutlich die weibliche Desillusionierung, Versehrtheit, Hysterie im Vordergrund, wie die vorliegende Arbeit zu beweisen versucht.

⁶³ Vgl. Claudia OPITZ: Mutterschaft und weibliche (Un-)gleichheit in der Aufklärung. Ein kritischer Blick auf die Forschung. In: Claudia OPITZ u. a. (Hg.): Tugend, Vernunft und Gefühl. Geschlechterdiskurse der Aufklärung und weibliche Lebenswelten. Münster 2000. S. 85–106, hier S. 85.

sitionen entstanden und legitimierbar geworden sind.⁶⁴

Ihr Bewusstsein für die prekäre Situation der Gesellschaft ließ George Sand für die Abschaffung der Ehe als Institution des gültigen Rechtssystems plädieren.⁶⁵ In der Auseinandersetzung mit Sand ist es besonders interessant, sich die gesellschaftliche Situation bezüglich Ehe, Liebe und Sexualität vor Augen zu führen, da diese sowohl ihr eigenes Leben bestimmt als auch in ihren ersten eigenen Romanen thematisiert wird. Das 19. Jahrhundert hat in Anbetracht der antiken Moral – die Heirat sei das sicherste Mittel, um ein gezügeltes und gesundes Sexualleben zu gewährleisten – nichts Neues erfunden. Die Ehe blieb der Tempel für ordentliche Sexualität und damit auch für gesunde Nachkommen.⁶⁶ Die Vorherrschaft des Mannes blieb unangefochten, denn die Familienangelegenheiten galten als zu wichtig, um sie den schwachen Frauen zu überlassen. Deshalb behielt der Mann auch das Recht der Kontrolle über den Umgang, die Besuche, die Besorgungen und die Korrespondenz seiner Frau.⁶⁷ Das heterosexuelle Paar stand ganz selbstverständlich für die gesellschaftliche Norm, woraus die Ablehnung von Homosexualität und Ehelosigkeit folgte, was die einseitige Orientierung an der Ehe mit der Funktion, zwei Familien miteinander zu verbinden, illustriert. Die Familie galt unhinterfragt als Umschlagplatz zwischen

⁶⁴ Vgl. OPITZ: Mutterschaft und weibliche (Un-)gleichheit in der Aufklärung. Ein kritischer Blick auf die Forschung, hier S. 85;

V. a. die Besonderheiten (Schwächen) des weiblichen Körpers wurden herausgestellt und Aussagen zum weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ und den spezifischen seelisch-geistigen Besonderheiten der Frauen formuliert. Die Gebärfähigkeit erhielt eine besondere Bedeutung, da diese mit außerhäuslichen, geselligen Aktivitäten und Interessen unvereinbar sei und ein gänzlich zurückgezogenes, häuslich-familiäres Dasein der Frau fordere. Hiermit wurden die ‚Domestizierung‘ weiblicher Lebensführung und der Ausschluss der Frauen aus der Öffentlichkeit befördert, die sich im 19. Jahrhundert als obligatorisch für die bürgerliche Lebensweise herauskristalisierten. (Vgl. Ebd., hier S. 86);

Dahingegen gab es allerdings auch Aufwertungs- und Gleichstellungstendenzen, bspw. von unehelichen Kindern bzw. unehelicher Mutterschaft, was nach Opitz einen deutlichen Hinweis auf die Aufnahme und Umsetzung egalitärer Rechtsvorstellungen im familiären Bereich gebe. (Vgl. Ebd., hier S. 87);

„Wenn schon nicht Gleichheit und Freiheit, so verbanden sie mit der neuen Mutterrolle doch ein Versprechen von individuellem Glück und gesellschaftlicher Wirksamkeit.“ (Ebd., hier S. 89); In diesem Kontext verweise ich auf den Zusammenhang von Mutterliebe und Kompromiss. (Vgl. hierzu Kap. IV.2.7, S. 334);

Schließlich erwuchs aus dem aufklärerischen Geschlechterdiskurs, der Mutterschaft als zentrale Handlungs- und Existenzweise von Frauen betrachtete, im 19. Jahrhundert die Legitimation für weibliche Berufsbildung sowie Berufsausübung. Hierbei galten die frühaufklärerischen Bildungs- und Tugendideale im wesentlichen für die Frauen der ‚besseren‘ Stände, die Vermögen, Dienerschaft und Muße genug hatten, um sich ihre gesellschaftlichen und v. a. ihre Bildungsaktivitäten leisten zu können. (Vgl. Ebd., hier S. 93ff.).

⁶⁵ Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195.

⁶⁶ Vgl. Michelle PERROT: Von der Revolution zum Großen Krieg. In: Philippe ARIÈS / Georges DUBY (Hg.): Geschichte des privaten Lebens. Bd. 4. Frankfurt a. M. 1995, hier S. 121.

⁶⁷ Vgl. Ebd., hier S. 131.

Sexualität und Allianz.⁶⁸

Diese Ansichten wurden v. a. durch die Bourgeoisie getragen, aber nicht immer passten Ehe und Erotik zusammen – Familiendramen und Ehetragödien resultierten häufig aus dem Konflikt zwischen Ehe und Lust. „Je rigorer die Heiratsstrategien waren, die den Zusammenhalt der Familie sichern sollten, desto entschiedener wurde die Lust kanalisiert oder erstickt.“⁶⁹ Darin liegt der Ursprung des romantischen Dramas oder des *crime passionnel* begründet, welches als großes Thema, als große Fragestellung auch literarisch unzählige Bearbeitungen erfahren hat. Zur Zeit George Sands fand dies allerdings unter dem Deckmantel der *mots couverts* statt – öffentliches Schreiben über Sexualität war ein Tabu. Die Autorin selbst setzte vielleicht aus diesem Grund mehr auf die *recherche du ‘gender’*.⁷⁰

Im Laufe der Zeit, besonders in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, entwickelte sich der Trend allmählich dahin, dass die persönliche Zuneigung tendenziell häufiger die Partnerwahl bestimmte, was von den Familien aus wirtschaftlichen Gründen nicht immer gern gesehen war.⁷¹

Noch bevor sie selbst zu schreiben begonnen hatte, parodierte George Sand den Begriff *romantisme*, indem sie die ihr bekannten Autoren kommentierte und sie auf deren ‚romantische‘ Sprache festnagelte. Gleichzeitig implizierte er für sie die gründliche Inszenierungsarbeit eines Schriftstellers.⁷² Zunächst aber bestand ihre Haltung in Spott über diejenigen Autoren, mit denen sie keine Ähnlichkeit anstrebte, « [c]ar tout est *moquable* en littérature, les grands comme les petits, les autres autant que moi ! »⁷³. Dies ließe sich durchaus als Selbstschutz interpretieren – die Anderen und sich selbst nicht so ernst nehmen bewirkt schließlich schwindenden Respekt vor einer großen, ihr bevorstehenden Aufgabe. Daran änderte auch ihr erster Kontakt mit der Pariser Literatenwelt nichts.⁷⁴

Im Zuge ihrer Desakralisierung der Literatur spottete sie nicht nur über die *œuvres légères* ihrer männlichen Kollegen, sondern ordnete sich selbst auf der untersten

⁶⁸ Vgl. PERROT: Von der Revolution zum Großen Krieg, hier S. 139 (Vgl. Anm. 85, S. 36).

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ « [E]lle est la première sans conteste, à avoir si assidûment exploré les mystères de sa bisexualité. Manière de correspondre sur le plan sexuel avec cette figure romantique par excellence : l’oxymore. Être ceci et à la fois son contraire [...] » (DIAZ: Devenir soi. La construction de l’identité adolescente selon *Histoire de ma vie*, hier S. 236f.).

⁷¹ Vgl. hierzu Anm. 17, S. 19.

⁷² « Pour elle, le romantisme c’est une mine de plaisanteries convenues – sur le « classique et le romantique », comme on disait alors. [...] Mais le romantisme, c’est aussi pour elle des manières de poser à l’écrivain, tout un soin de la mise en scène, tout un art aussi du lancement publicitaire. » (José-Luis DIAZ: Face à la « boutique romantique »: Sand et ses postures d’écrivain (1829-1833). In: Brigitte DIAZ / Isabelle NAGINSKI [Hg.]: George Sand, pratiques et imaginaires de l’écriture [Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004]. Caen 2006. S. 14-34, hier S. 17).

⁷³ Ebd., hier S. 18.

⁷⁴ « Le contact avec le vrai monde littéraire parisien n’arrange rien à l’image négative qu’elle apporte, à la fois du romantisme et des gens de lettres à la mode. » Ebd., hier S. 19.

Stufe der Hierarchie als *ouvrier-journaliste, garçon rédacteur* ein.⁷⁵ Sand gefällt sich vorerst und vielleicht immer ein wenig in permanenter Selbstabwertung, die sie durch diverse Taktiken beständig verstärkte – sei es die ‚Adoption‘ des Pseudonyms, um ihr ‚Ich‘ nicht preiszugeben, sei es ihr Selbstspott über die Leichtigkeit, mit der sie ihre Zeilen aneinanderfügt. Letztlich blieb ihr nicht viel übrig, als sich der Mode der Zeit anzuschließen, Romane zu schreiben und durch deren Verkauf Geld zu verdienen – kurzum das Arrangement mit dem Schriftstellerberuf. Nicht nur mit dem Beruf – auch der rege Austausch mit anderen Schriftstellern und Künstlern der europäischen Romantik bestärkten sie in ihrem Bestreben, sich dem neuen beruflichen Einstieg zu verschreiben. Goethe, Byron, Hoffmann, Mickiewitz, Heine, Barrett-Browning, Tourgenieff sowie Musiker wie Hiller, Manuel Garcia-Sohn, Liszt und Chopin sowie einige Schauspieler zählten zu den Persönlichkeiten, von denen Sand sich Inspiration verschaffte und umgekehrt.⁷⁶ Selbstverständlich ging es vornehmlich auch um den Kontakt mit den zeitgenössischen Werken und Texten, welche eine intertextuelle mimetische Komponente der Romantik eröffnen.⁷⁷

Diese Arbeit führt im weiteren Verlauf zu den Gründen und Funktionsweisen von Idealisierung als Produkt einer Imagination bei Sand, die sich vor dem Hintergrund der ‚Folie‘ Romantik herausgebildet hat.⁷⁸ Da mit jener Idealisierung in den sandschen Werken nicht nur umfassende gesellschaftliche Kritik zum tragen kommt, sondern auch die Makro-Ebenen Liebe, Leidenschaft und Sexualität eine bedeutende Funktion aufweisen, schlage ich zunächst vor, einen Blick in die romantischen und sandschen Semantiken zu werfen mit besonderem Fokus auf Liebe und deren angrenzende Bereiche.

⁷⁵ Vgl. DIAZ: *Face à la « boutique romantique » : Sand et ses postures d'écrivain (1829-1833)*, hier S. 20.

⁷⁶ Dabei kamen ihr ihre v. a. englischen Fremdsprachenkenntnisse zu gute – Shakespeare und Byron zu lesen stellte für sie kein Problem dar. Vgl. REID: *Signer Sand*, S. 91.

⁷⁷ « Plus encore que les conversations ou les échanges épistolaires, ce qui alimente en profondeur le romantisme de George Sand, ce sont les lecteurs : c'est dans ce contact avec les textes que s'élaborent d'autres textes. » (DIDIER: *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, S. 818);

Ihr Künstlerbild war dabei immer ein umfassendes und keinesfalls auf einseitige Orientierung beschränkt. Künstler zu sein bedeutete für sie, es auf mehreren Ebenen zu sein – im Schreiben, Zeichnen und Malen, im Marionettenspiel und besonders auf musikalischer Ebene. Nicht von ungefähr kommt das sandsche Bestreben, sich mit Künstlern und Schriftstellern auf *liaisons* und Liebesbeziehungen einzulassen, wovon die herausragendsten ihrer Epoche vermutlich Musset und Chopin waren. Das Bild des Künstlers selbst ist bei ihr hochgradig idealistisch konstruiert: « L'artiste va demeurer chez elle un idéal destiné à une longue durée de vie. » (DIAZ: *Face à la « boutique romantique » : Sand et ses postures d'écrivain (1829-1833)*, hier S. 28)

Dazu gehörte auch, sich nicht von Institutionen und ungeschriebenen Gesetzen beschränken zu lassen. « Très tôt, Sand manifesta une certaine hostilité à l'égard de l'institution littéraire. Elle n'entend pas se trouver enfermée dans les obligations et les règles contraignantes d'un métier essentiellement choisi pour la liberté de pensée et d'opinion qu'il offre, la possibilité de donner libre cours à l'imagination. » (REID: *Signer Sand*, S. 120).

⁷⁸ Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151.

2 Romantische und sandsche Liebesemantiken

Die gesellschaftlichen Umorientierungen im 19. Jahrhundert hatten zur Folge, dass sich eine künstlerische Vorstellung von Liebe entfesseln konnte, die dem romantischen Zeitgeist entsprach. Die klassische Auffassung romantischer Liebe beschreibt diese als leidenschaftliche und absolute Sehnsucht nach einem idealen Liebespartner, die sich in der Sprache religiöser Verehrung ausdrückt.⁷⁹ Nach Illouz beharrten aus heutiger Perspektive die Vorstellungen, die unsere ‚romantische Imagination‘ bestimmen, auf dem unteilbaren Recht auf Leidenschaft. Sie widersetzten sich den üblichen Anordnungen und Teilungen nach Geschlecht, Klasse oder nationaler Zugehörigkeit.⁸⁰

Die Flucht vor der Gesellschaft und die Hinwendung zur Natur schaffte eine wichtige Voraussetzung für die romantische Liebe als Medium der Identitätsbildung, da sich Liebe und Gesellschaft, so Reinhardt-Becker, wechselseitig ausschlossen.⁸¹

In der Konsequenz könne die romantische Liebe nur außerhalb der Gesellschaft gelebt werden, was Freiheit ermöglicht. In der gesellschaftlichen Realität allerdings wurde vorrangig aus politischem oder ökonomischem Kalkül geheiratet. Liebe und Ehe schlossen sich zwar nicht zwingend aus, aber Liebe war keinesfalls ein hinreichender Grund zur Eheschließung.⁸²

Das ganzheitliche romantische Liebesideal steht der Liebe als Leidenschaft, als kurze Passion⁸³ bzw. ‚Krankheit‘ außerhalb der Ehe, diametral gegenüber Als Lie-

⁷⁹ Vgl. Eva ILLOUZ: Der Konsum der Romantik. Liebe und kulturelle Widersprüche des Kapitalismus. Hg. v. Axel HONNETH. Bd. 4 (Frankfurter Beiträge zur Soziologie und Sozialphilosophie). Frankfurt a. M. 2003, S. 3.

⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 10.

⁸¹ Prinzip sei das Vergessen der Gesellschaft, die daraus folgende Autonomie einerseits Voraussetzung für eine Liebe, die mit traditionellen Werten und Normen breche – nur wer sich von der Gesellschaft befreie, könne seine Liebe leben. Andererseits sei sie die Voraussetzung für systeminterne Operationen wie das Verstehen einer einzigartigen Persönlichkeit, die anders als alle anderen sei, die von der Gesellschaft ‚ver-rückt‘ sei und die nur erkannt werden könne, wenn sie sie selbst sei, sich also fern der Gesellschaft, z. B. in der Natur befinde. (Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebesemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 72).

Hier deutet sich bereits die enge Verwandtschaft der romantischen Liebesemantik zu Rousseaus Theorien an. (Vgl. Anm. 249, S. 253).

⁸² Vgl. Ebd., S. 71.

⁸³ Das Wort *passion* taucht in der romanesken Literatur des 17. Jahrhunderts sehr häufig auf, wo es eine obsessive Form der Liebe meint, die fast schon als krankhaft angesehen wird. Im 18. Jahrhundert erfährt es eine Bedeutungswandlung, die Rousseau nicht fremd ist. Ab der *Nouvelle Héloïse* erscheint Passion tatsächlich als tiefe Dynamik der Liebe, die jener ihren Enthusiasmus und ihre Energie verleiht. (Vgl. Michel GILOT / Jean SGARD: Le vocabulaire du sentiment dans l'œuvre de J.-J. Rousseau. Genève-Paris 1980, S. 349);

Passion ist in diesem Kontext der Liebe bei Rousseau also positiv konnotiert – wohingegen Sand diese Facette der Bedeutung demaskiert und die zerstörerische Kraft der Passion auf das fragile romantische Liebesideal in den Vordergrund stellt.

be, die auf Ehe hin orientiert ist,⁸⁴ könne die romantische Liebe allerdings weder

Passion – in dieser positiven Konnotation kann sie sich dennoch durchaus auf den unglücklichen Helden beziehen, der eine *grande passion malheureuse* erlebt, deren romaneske Konzeption auf Voltaire, Vauvenarques und Diderot zurückgeht: die Passion vereine als Quelle jeglicher Größe und jeglicher Überschwänglichkeit die gesamte menschliche Kraft auf ein Objekt hin. (Vgl. GILOT / SGARD: *Le vocabulaire du sentiment dans l'œuvre de J.-J. Rousseau*, S. 349); Nichtsdestotrotz erkennt auch Rousseau die ‚zerstörerische Kraft der Passion‘ – die er allerdings auf zwischengeschlechtliche Spannungen hinsichtlich des Machtverhältnisses Mann-Frau in der Gesellschaft zurückführt. (Vgl. Ebd., S. 339); (S. a. Kap. IV.1.2, S. 216, Kap. IV.2.3.2, S. 298 sowie Kap. IV.3.3.2, S. 393 – Idealisierung zwischen *passion* und *vertu*);

Ursprünglich meinte *passion*, so Luhmann, einen Seelenzustand, in dem man sich passiv leidend und nicht aktiv wirkend vorfindet. „Die Lage wendet sich jedoch, wenn Passion als eine Art Institution Anerkennung findet und als Bedingung für die Bildung sozialer Systeme erwartet wird; wenn [...] gefordert wird, daß man einer Passion verfällt, für die man nichts kann, bevor man in engere Liebesbeziehungen eintritt. Dann wird die Semantik der Passion verwendet, um institutionalisierte Freiheiten zu decken, das heißt abzuschirmen und zugleich zu verdecken. Passion wird zu Handlungsfreiheit, die weder als solche noch in ihren Wirkungen gerechtfertigt zu werden braucht. Aktivität wird als Passivität, Freiheit als Zwang getarnt [...] Und man beutet die Semantik der Passivität rhetorisch aus, um die Frau zur Erfüllung anzuhalten: Schließlich hat ihre Schönheit die Liebe verursacht, und der Mann leidet unschuldig, wenn nicht abgeholfen wird.“ (LUHMANN: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, S. 73);

Der Übergang vom passiven zum aktiven Passionsbegriff (2. Hälfte 17. Jahrhundert) sei ferner die Vorstufe für jede mögliche Individualisierung, denn nur Handeln, nicht Erleben könne man individuell zurechnen. In der Aktivierung der Passion – erzwungen durch Eingehen auf die reflexiven Sozialbedingungen des Liebens – und in der Aktivierung der Rolle des Liebenden, die die Ausfüllung mit Personenmerkmalen nach sich zieht, sieht Luhmann den entscheidenden Anstoß für den Umbau der Liebessemantik von idealen in paradoxe Verhaltenszumutungen. Damit könne Liebe als Superpassion dargestellt werden. (Vgl. Ebd., S. 75); Einmal Lehre und Literatur geworden, sei Verführung ein Spiel mit zwei Parteien – an dem man sich nur beteilige, wenn man sich beteiligen wolle. Man unterstelle sich dem Code und seinen Regeln, lasse sich verführen – oder spiele zumindest eine Weile mit dem Feuer, wobei der Reiz nicht zuletzt darin bestehe, dass das Spiel außer Kontrolle geraten könne – und zwar für beide Seiten. Die Verschmelzung von Aktivität und Passivität auf beiden Seiten zu einem neuen Begriff von Passion bedeute nicht, dass die Asymmetrie in der Beziehung der Geschlechter aufgehoben wird. Allerdings müsse sie auf der Basis dieser Einheit von Aktion und Passion rekonstruiert werden – und das geschehe durch zwei gegenläufige Asymmetrien. Einerseits werde Liebe als Kampf charakterisiert – als Belagerung und Eroberung der Frau. Andererseits sei bedingungslose Selbstunterwerfung unter den Willen der Geliebten die Form, in der Liebe sich darstelle und gefalle. (Vgl. Ebd., S. 77).

⁸⁴ Luhmann weist darauf hin, dass Liebe als unbeständig galt, da die Personen nicht geändert werden könnten. Die Konstanz der Personen produziere die Inkonstanz ihrer Liebe, die die Verschiedenheit der Geschlechter und der Charaktere bereits mitbedenkt. In der Themenstruktur des Codes könnte man dies auch metaphorisch folgendermaßen formulieren: Die Identität verbrenne im Feuer der Liebe, sie könne sich nur durch Inkonstanz retten – was sich im Laufe des 18. Jahrhunderts änderte. Die Personen wurden zunehmend als änderbar, entwicklungs-fähig und perfektibel begriffen – und die Liebe dadurch als bestandsfähig, schließlich sogar als mögliche Ehegrundlage. Das Problem der Ehe rückte ins Zentrum dieser Literatur und eheliche Liebe wurde zunehmend betont – womit allerdings weder die am Roman orientierte Liebe noch sie sexuell basierte Passion gemeint sei. Daraufhin entstanden Annahmen darüber,

an traditionelle Liebesvoraussetzungen anschließen, noch auf tradierte ökonomische oder feudale Grundlagen der Eheschließung zurückgreifen.⁸⁵ So werde in der Roman-

dass die feingliedrige, zarte, schwache Frau ohne eigenes Sexualbewusstsein erst in der Ehe ihre menschliche Rolle und moralische Vollendung finde. (Vgl. LUHMANN: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, S. 126f.); Damit war die patriarchale Rollenfestschreibung der Frau als Ehefrau besiegelt.

⁸⁵ Interessant in diesem Kontext sind Foucaults Theorien zum Thema ‚Allianzdispositiv‘ und ‚Sexualitätsdispositiv‘. (Dispositiv meint hierbei ein bestimmtes Verhalten, einen Diskurs oder ein bestimmtes Selbstverhältnis zu fokussieren und nach seiner jeweiligen Akzeptanz zu fragen; (Vgl. Glossareintrag Dispositiv. URL: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/>));

Das Allianzdispositiv stütze sich nach Foucault auf ein System des Heiratens und der Verwandtschaft (Ehe als Umschlagplatz der Allianz und Ort der Nachkommensicherung, wie es im 19. Jahrhundert üblich war). Dieses habe sich zwischen die Sexualbeziehungen geschaltet, deren zentraler Ort die Familie gewesen sei. Während es im Allianzdispositiv noch um die Beziehung zwischen Partnern gehe, gehe es im Sexualitätsdispositiv mehr um Intensitäten. Sein zentraler Angriffspunkt sei der Körper. Dies ist besonders im Kontext ‚romantische Liebesemantik‘ wichtig zu verstehen, da sich hier das Ideal der Liebe nach neuen Kriterien richtet, die das Subjekt und sein Begehren in den Vordergrund rücken.

Das Sexualitätsdispositiv des 19. und 20. Jahrhunderts umfasse Strategien, welche Sexualität erst erzeugten. Foucault bedient sich des Begriffs, um den grundlegenden Wandel des Diskurses des Begehrens und der Lust zu beschreiben. Es entwickelte sich in seiner Theorie, weil die Sexualität gleichzeitig den Zugang zum individuellen Körper und zur Bevölkerung ermöglichte, da das Leben erst über Erzeugung und Organisation einer Sexualität wirksam auf ökonomische Zwänge hin gestaltet werden konnte. (Vgl. Ebd.);

Letztlich argumentiert Foucault gegen die sogenannte ‚Repressionshypothese‘, die den Wandel von freizügigem Umgang mit Sexualität im 17. Jahrhundert zu auf Reproduktion ausgerichteter, aber höchst tabuisierter Sexualität mit einer Konfrontation zwischen Macht und Sexualität erklärt, wobei Letztere unterdrückt worden ist. Foucault argumentiert, dass Sexualität niemals unterdrückt worden sei. „Es hat sich auch kein Schweigen über sie ausgebreitet noch wurde sie verboten, sondern sie ist vielmehr seit dem Ende des 18. Jahrhunderts im Zuge einer diskursiven Explosion einem produktiven Geständniszwang ausgesetzt und in all ihren Details ans Licht gezerrt worden.“ (Corinna WINDISCH: *Eine Auseinandersetzung mit Michel Foucaults Begriff des Sexualitätsdispositivs*. 2004. URL: http://genderini.files.wordpress.com/2009/01/eine_auseinandersetzung_mit_michel_foucaults_begriff_des_sexualitaetsdispositivs_kuwi_windisch.pdf, S. 8);

Wenn Vertreter der Repressionshypothese behaupten, man habe die Sexualität aus den Diskursen ausgeschlossen, positioniert Foucault sich zum Gegenteil: „Die Kategorie der Sexualität ist das Konstrukt einer Diskursivierung durch den zunehmenden Anreiz zu Diskursen, die Ausstreuung von Perversionen und die Wissenschaft von der Sexualität. Die Sexualität ist Inbegriff eines umfassenden Dispositivs.“ (Ebd.);

Das Sexualitätsdispositiv schließe vier große strategische Komplexe zusammen: die Pädagogisierung des kindlichen Sexes, die Hysterisierung des weiblichen Körpers, die Psychiatrisierung der perversen Lust und die Sozialisierung des Fortpflanzungsverhaltens. Foucault weist ganz klar die Idee einer von Macht unterdrückten Sexualität zurück, denn diese Theorieansätze befänden sich nicht außerhalb, sondern innerhalb des kritisierten Machtssystems und verschleierte damit Machtverhältnisse. Er verknüpft Macht und Sexualität über den Geständniszwang – wobei er zwar das sexuelle Elend nicht leugnen, es aber auch nicht negativ mit Repression erklären wolle. „Da Foucault von einer alles umfassenden Macht ausgeht, die kein ihr äußerliches ‚Ge-

tik die Wahl des Ehepartners durch die Eltern und allgemeiner die Beeinflussung durch die Gesellschaft zur Negativfolie.⁸⁶ Die Heiratsvorschriften im vormodernen Europa beschränkten nicht nur die Autonomie des Individuums, sondern regelten auch den Austausch von Reichtum. Eine Heirat vollzog sich systemkonform mit Ständesähnlichen, um den eigenen Status und den der Familie zu erhalten. Hochzeit galt bis zum 20. Jahrhundert auf allen gesellschaftlichen Ebenen als eine der wichtigsten Finanzoperationen des Lebens und die Liebe war dementsprechend der größte Feind der elterlichen Autorität.⁸⁷ Verliebte man sich in die oder den ‚Falsche(n)‘, so konnte dies dramatische Familienszenarien auslösen. Das Konzept der romantischen Liebe widerstrebte nämlich den Strategien sozialer Reproduktion, die üblicherweise durch die Ehe gesichert wurden. Sie stand für Werte wie Interesselosigkeit, Irrationalität und Indifferenz gegenüber Reichtümern.⁸⁸

Die Liebenden hatten Ständeschranken zu beachten und Sinnlichkeit sowie Leidenschaft waren Fremdwörter im Zusammenhang mit Ehe und Liebe. Die Individuen fanden sich angesichts des gesellschaftlichen Wandels in der Situation wieder, sich selbstreferenziell um ihre Identitätskonstruktion kümmern zu müssen. Schwierig daran sei nach Reinhardt-Becker, dass der Zwang der gesellschaftlichen Normen und Rituale diese zur Selbstverleugnung nötigten. Dieser Bedrohung könne man nur fern der Gesellschaft entfliehen, um sein ‚Ich‘ ungehindert auszubilden.⁸⁹ Über die Identitätskonstruktion funktioniert schließlich auch der Zugang zur Welt. „Die Liebenden des romantischen Zeitalters gewinnen in der Liebe nicht nur sich selbst, sondern auch die Welt.“⁹⁰ Die Ich-Identität wurde im 19. Jahrhundert dennoch zu einer schwierigen Aufgabe, da sie ganz neuen Bedingungen ausgeliefert war und den Individuen ein Mehr an Autonomie abverlangte.

Dies ermöglichte zwar einerseits Selbstverwirklichung, bot aber andererseits keine realen Orientierungsmuster in Gestalt der Formung von außen. Deshalb wurde Identitätssuche ein wichtiges Thema in der romantischen Literatur, das nicht nur Sand behandelte. Ihre Identitätssuche geht einher mit Idealisierung, die sie als hysterische Botschaft in ihren Texten äußert und die einem Mangel an Identität aufruft.⁹¹

gen‘ kennt, gibt es kein schöpferisch-revolutionäres Subjekt, „das seine Sexualität und seine wahren Bedürfnisse im Kampf gegen die Repression zu befreien versucht.“ Sexualität und Subjektivität gestalteten sich damit als willkürliche Konstrukte der Macht. (Vgl. WINDISCH: Eine Auseinandersetzung mit Michel Foucaults Begriff des Sexualitätsdispositivs, S. 9).

⁸⁶ Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 84f.

⁸⁷ Vgl. ILLOUZ: Der Konsum der Romantik. Liebe und kulturelle Widersprüche des Kapitalismus, S. 11 (Vgl. Anm. 85, S. 36).

⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 12.

⁸⁹ Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 73 (Vgl. Anm. 249, S. 253).

⁹⁰ Ebd., S. 118.

⁹¹ „Die meisten romantischen Individuen erleben einen Mangel, der sich auch als Mangel an Identität offenbart. [...] Sie sind im wahrsten Sinne des Wortes zerrissen, sie fallen auseinander, sind

Idealisierung ist somit als eine Art Sehnsucht zu begreifen nach einem Platz in der Welt,

als Bestreben nach der Ansicht vom Ganzen des Ichs, als Suche nach dem Spiegel, in dem das Ich sich erkennt, oder als Wunsch nach der einen verwandten Seele, nach dem Seelentausch, wenn schon die restliche Welt unerreichbar ist – mit einem Wort: als Sehnsucht nach der Liebe [...] ⁹²

Liebe sei der bevorzugte Ort der Sehnsucht, der Identitätskonstruktion im Privaten möglich mache, an dem keine gesellschaftliche Maske vonnöten sei, denn die Liebe, so Illouz, sei zudem der bevorzugte Ort utopischer Erfahrung. Die Sehnsucht nach Utopie, die den Kern der romantischen Liebe bildet, weise tief reichende Affinitäten zur Erfahrung des Heiligen auf. ⁹³ Sie wird damit zu etwas ganz Privatem, Organischem und Irrationalem, das der Realität zu entfliehen versucht ist und nach Höherem strebt.

Traditionell wird die Liebe in der Literatur mit Krankheit, Wahnsinn, Raserei oder Blindheit gleichgesetzt. Der Liebende erleide etwas, gegen das er sich nicht wehren könne, eine Verwirrung, für die er keine Verantwortung übernehmen müsse, die letztlich in der Überwindung der krankhaften Liebe endet. In der Romantik veränderte sich diese Auffassung von Liebe allerdings radikal. Der romantische Mensch gesunde durch die Liebe, er überwinde eine schwere Krankheit, unter der er bis dahin gelitten habe. Erst mit der Heilung des Individuums durch Liebe setze sein Leben wirklich ein. ⁹⁴ Liebe wurde nun mit Glück gleichgesetzt, wobei das Glück darin bestehe, sich selbst gefunden zu haben, seine eigene Ich-Identität ungehindert auszubilden. Zudem sei die Liebe ein Bildungserlebnis, die den Liebenden bilde und den Geliebten zur Selbstbildung anrege. Nicht selten werde sie mit Metaphern des Neubeginns (Gesundung, Lebensbeginn, Frühling, Sonnenaufgang) und der religiösen Tradition (Licht, Schöpfung, Paradies) dargestellt. Diese stünden stellvertretend für die Funktion der Liebe, Identität zu konstruieren und damit die Position des Einzelnen in der Welt zu festigen. ⁹⁵

Mit dem schwindenden Einfluss der Religion wurden nicht nur die Literatur, sondern auch die romantische Liebe zwangsläufig von einer Säkularisierungstendenz erfasst und baute sich auf Selbstlosigkeit, aufopferungsvoller Hingabe und Idealismus auf. ⁹⁶ Liebe wurde somit zu etwas Heiligem erklärt. Auch Sand zog immer wieder

Fragmente, erscheinen sich selbst fremd. Wenn sie den öffentlichen Raum betreten, betreten sie ihn nur als Bruchstück ihrer Selbst.“ (REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 75f.).

⁹² Ebd., S. 76.

⁹³ Vgl. ILLOUZ: Der Konsum der Romantik. Liebe und kulturelle Widersprüche des Kapitalismus, S. 4.

⁹⁴ Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 79.

⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 83f.

⁹⁶ Vgl. ILLOUZ: Der Konsum der Romantik. Liebe und kulturelle Widersprüche des Kapitalismus,

Parallelen zwischen der irdischen und der göttlichen Liebe, hatte andererseits, wie viele Romantiker, aber auch Schwierigkeiten, diese zusammenzubringen. Besonders in ihren tiefsten Krisenzeiten zwischen 1833 und 1835 fühlt sich Sand von Gott im Stich gelassen.⁹⁷

Die Liebenden inszenierten ‚Göttlichkeit‘ im Anderen und erhoben die Liebe selbst zu einem göttlichen Ideal. Sands Erfahrungswelt war zwar geprägt von Enttäuschungen im Leben und der Liebe, dennoch hielt sie stets an deren Heiligkeit und Schönheit fest:

Quoique je médise souvent de l’amour comme je fais de mes plus *saintes convictions*,
aux heures où le *démon* m’assiège, je sais bien qu’il n’y a que cela au monde de beau
et de *sacré!*⁹⁸

Dass die Idealvorstellungen romantischer Liebe in der Realität auch unbefriedigende Formen annehmen können, musste die Autorin am eigenen Leib erfahren. Die Schuld an der Misere mit der Liebe gibt sie der menschlichen Schwäche, welche der göttlichen, romantischen Liebe nicht würdig sei: « [...] signifiât autre chose que la volonté de respecter ce sentiment comme une belle et sainte chose dont *j’ai mal usé* et dont on avait mal usé avec moi... »⁹⁹ Die Literaten des 19. Jahrhunderts entwickelten im Besonderen ein Bewusstsein für die gesellschaftlich auferlegten Grenzen, die ihrem Freiheitspostulat entgegenstanden und integrierten solche Grenzverletzungen in ihre Werke.

In der romantischen Liebe konstatiert Illouz zwei Leitmotive: erstens die Souveränität des Individuums gegenüber der Gruppe – dies meint die bewusste Grenzüberschreitung beispielsweise der von der Gesellschaft auferlegten Heiratsregeln mit der unerlaubten Wahl eines Sexualpartners, in der sich die Weigerung des Individuums

S. 32f.

„Die Liebe war eine Plattform des authentischen, wenngleich eingeschränkten, Ausdrucks der eigenen Persönlichkeit, aber sie war auch ein Mittel, um geistige Vollendung zu erlangen, wie sich ganz deutlich in der durchgängigen Assoziation des romantischen Diskurses mit den Werten und Metaphern der Religion zeigt.“ (BRAUN: Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido, S. 443); Die Romantiker suchten im Idealismus einen Ausweg aus dem Realismus.

⁹⁷ « Dieu que je sers au hasard, mystère que j’ai embrassé comme une puissance réelle, rayons insaisissables dont j’ai fait le flambeau de ma vie, où es-tu ? » (SAND: Journal intime. Texte intégral, S. 14).

Sie holt sich Rat bei ihren Zeitgenossen und Freunden, denn die Dichotomie zwischen menschlicher und göttlicher Liebe, derer sie sich bewusst ist, beschäftigt sie stark. Dennoch hat sie ihren Zugang zur göttlichen Liebe über die reale, menschliche ein Stück weit verloren. « Liszt me disait ce soir qu’il n’y avait que Dieu qui méritât d’être aimé. C’est possible, mais quand on a aimé un homme, il est bien difficile d’aimer Dieu. C’est si différent. » (Ebd., S. 63); (Vgl. hierzu Kap. II.7, S. 96).

⁹⁸ Zitiert nach: Ernest SEILLÈRE: George Sand. Mystique de la passion, de la politique et de l’art. Paris 1920, S. 59.

⁹⁹ Zitiert nach: Ebd., S. 185.

ausdrücke,¹⁰⁰ – und zweitens das Beharren der romantischen Liebe auf dem Vorrang der Gefühle vor sozialen und ökonomischen Interessen, d. h. Zuneigung vor Profit. Damit werde die für die bürgerliche Ideologie zentrale Unterscheidung zwischen Interesse und Gefühl, zwischen Selbstsucht und Selbstlosigkeit, die in der Unterscheidung zwischen öffentlicher und privater Sphäre verkörpert ist, angegriffen.¹⁰¹

Die Liebe stand als natürliches Gefühl den künstlichen, unberechtigten Ansprüchen der Gesellschaft gegenüber, wobei sich die Natur im Motiv des *locus amoenus*¹⁰² für Liebeserklärungen und erste Annäherung der Liebenden eignet.¹⁰³ Viele der sandschen Romane operieren mit diesem Ort, um den Liebenden heimliche Zusammentreffen zu ermöglichen, wie in *Indiana* oder *Valentine* oder auch *Jacques*. Ebenso idealisiert Sand in Referenz auf Rousseau den Naturort als Ort, an dem romantische Liebe gelebt werden kann.

Essentiell für die Liebessemantik der romantischen Liebe waren die freie Partnerwahl und die Absichtslosigkeit im Engagement füreinander. Liebe um der Liebe willen war das entscheidende Stichwort, was eine Befreiung von jeglichen anderen Interessen forderte. In der interesselosen Hingabe der eigenen Person feiere die Liebe nicht nur die Verschmelzung individueller Seelen und Körper, sondern eröffne auch die Möglichkeit einer anderen gesellschaftlichen Ordnung, die es zu überwinden galt. Die Liebe vermittele also eine Aura der Transgression, denn sie verspreche und fördere eine bessere Welt.¹⁰⁴ Die Freiheit bei der Wahl des Liebespartners korrespondiere mit der Idee der freien Entfaltung des Paares, der Liebe und der beiden Liebenden.¹⁰⁵

Schönheit als Liebesauslöser sei nach Reinhardt-Becker als problematisch einzustufen, denn sie könne dem Individuum seinen eigenen Willen verblenden und ihn hilflos verzweifeln lassen, wie das Schicksal romantischer Helden beweise, die sich von

¹⁰⁰ « Son premier roman sérieux, *Indiana*, refusait déjà le contrat social (‹ chacun chez soi ›) qui régit les échanges dans la France post-révolutionnaire. Elle refuse aussi le contrat de mariage tel que l'a défini le Code civil, et y dénonce un contrat d'esclavage. C'est dire que d'emblée, les romans de Sand participent de la même modernité passionnée que ceux de Stendhal ou Balzac ; c'est dire aussi qu'il est instruit par une lecture précoce et passionnée de Rousseau. » (Michèle HECQUET: Contrats et symboles. Essai sur l'idéalisme de George Sand. In: Françoise Van ROSSUM-GUYON [Hg.]: George Sand : une Œuvre multiforme. Recherches nouvelles 2. Amsterdam 1991. S. 19–42, hier S. 31).

¹⁰¹ Vgl. ILLOUZ: Der Konsum der Romantik. Liebe und kulturelle Widersprüche des Kapitalismus, S. 12.

¹⁰² Zum Topos des *locus amoenus* vgl. Ernst Robert CURTIUS: Rhetorische Naturschilderungen im Mittelalter. In: Romanische Forschungen. Bd. 56. Frankfurt a. M. 1942. S. 219–256.

¹⁰³ Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 86f.

¹⁰⁴ Vgl. ILLOUZ: Der Konsum der Romantik. Liebe und kulturelle Widersprüche des Kapitalismus, S. 12.

¹⁰⁵ Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 113.

der Schönheit gefangen nehmen lassen.¹⁰⁶ Wahre Schönheit finde sich eher in inneren Werten wie Scharfsinn, Empfindsamkeit, Natürlichkeit, Bildung, Jugendlichkeit und Vernunft. Diese seien die eigentlichen Voraussetzungen für die Liebe.¹⁰⁷

Ein weiteres wichtiges Kriterium der romantischen Liebe ist die Ähnlichkeit der Liebespartner, die sich lieben, weil sie sich ähnlich sind und dahergegenseitig verstehen.¹⁰⁸ Bei Sand ist dies so fundamental, dass sie nicht nur in Liebesangelegenheiten auf die Wichtigkeit der ähnlichen geistigen Haltung beharrte: « Je suis l'ennemi naturel de tous ceux qui ne me ressemblent pas. »¹⁰⁹ Andererseits hatte sie eine überaus soziale Ader und engagierte sich in ihrem Namen für alle, die mit ihr in eine ähnliche Richtung blickten.¹¹⁰ In ihrer Vorstellung bedurfte es für die ideale Liebe einer grundlegenden Ähnlichkeit zwischen den beiden Partnern.¹¹¹ Ihr Engagement in die Liebe war groß – sie war bereit, alles zu teilen. Die einzige Bedingung ihrerseits bestand darin, die alles überdauernde Liebe zu finden. Das ist um 1837 die sand-sche Idealisierung, die sie bereits vorher gefesselt und Sie ihr Leben lang nicht mehr losgelassen hat:

Tu t'imagines, Piffoël, qu'on peut dire à l'objet de son amour : « Tu es un être sem-

¹⁰⁶ Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 90.

„Die Schönheit als Liebesauslöser lässt eine Liebe mit kurzfristigem Verfallsdatum entstehen, denn auch hier wird sie wieder als Täuschung erlebt. Die Schönheit deckt das eigentliche innere Wesen zu [...]“ (Ebd., S. 94).

¹⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 95.

¹⁰⁸ Luhmann weist darauf hin, dass die angestrenzte Beobachtung des Anderen auf jedes Zeichen hin, das er – absichtlich oder unabsichtlich – gibt als Hinweis auf eine Möglichkeit, ihm ein Zeichen der Liebe zu geben, zu den wichtigsten Vorschriften der klassischen Liebessemantik gehört. Die Liebe bekundenden Einstellungen müssten im Handeln zum Ausdruck kommen, der Moment der Handlung wiederum Dauer versprechen. Problematischerweise bilden sich in Bezug auf die Liebe und das Verhalten des Liebenden enttäuschungsanfällige Erwartungen. (Vgl. LUHMANN: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, S. 44ff.); (Vgl. hierzu Kap. IV.3, S. 346).

¹⁰⁹ SAND: Journal intime. Texte intégral, S. 16.

¹¹⁰ « Forte d'avoir posé, avec la vigueur théorique que nous avons vue, un principe de relation étroite entre vie individuelle et vie collective, George Sand formule un rapport d'égalité entre sa génération et elle-même : « j'ai lieu de croire que mon histoire intellectuelle est celle de la génération à laquelle j'appartiens ». On pourrait formuler, de manière un peu anachronique, qu'elle s'assume comme phénomène de génération : la lettre même du texte le confirme quand, du « je », l'énonciation glisse au « nous ». Nous allons voir que ce dernier inclut ses contemporains sous deux espèces : ceux qui ont été des acteurs sociaux en même temps qu'elle et ceux qui la lisent. [...] Individu politique, Sand n'a pas traversé l'existence solitaire, mais a toujours lié son destin aux autres. » (Damien ZANONE: Mémoires démocratiques et autobiographie d'une génération. In: Gislinde SEYBERT / Gisela SCHLIENTZ [Hg.]: George Sand – Jenseits des Identischen. Au-delà de l'identique. Bielefeld 2000. S. 151–163, hier S. 155).

¹¹¹ Mit der Zeit stellten sich zwar häufig die Fehler ihrer Liebespartner heraus, die ihr Grund zum Zweifeln lieferten, weil sie ihr Leid zufügten. An dem Punkt gesteht sie sich aber ein, dass der ideale Partner nicht perfekt sein muss und dass man ihn im Grunde gerade wegen seiner Unzulänglichkeiten vor anderen bevorzugen würde.

blable à moi, je t'ai choisi entre tous ceux de mon espèce parce que je t'ai cru le plus grand et le meilleur. Aujourd'hui, je ne sais plus ce que tu es. Il me semble que, comme les autres, tu as des taches, car souvent tu me fais souffrir, et la perfection n'est pas dans l'homme. Mais j'aime tes taches, j'aime mes souffrances. J'aime mieux tes défauts que les qualités de l'autre. Je t'accepte, je t'ai et tu m'as aussi, car je n'ai rien conservé de moi-même et ma vie, et ma pensée, et mes croyances, et mes actions, j'ai tout soumis à toi. J'ai tout subordonné à ton plaisir, car je t'ai choisi avec la pensée que tu devais être tout pour moi, et je me suis tellement inoculé cette pensée que je n'ai plus de pensée qui me soit propre. ›¹¹²

Eine solche verstehende Liebe sei nach Reinhardt-Becker von Zeit und Schönheit unabhängig und ermögliche die individuelle Weiterentwicklung. Der Geliebte werde nicht sein ganzes Leben lang auf ein Ideal festgesetzt, sondern er sei „als freier Mensch Teil einer Bildungsgemeinschaft, die das Individuum ausbildet und seine Veränderbarkeit mitsieht.“¹¹³ Nicht ohne Grund sei das Interesse am Geliebten in seiner Ganzheit und Totalität eine grundlegende Voraussetzung, auf das sich das romantische Liebesideal baut.¹¹⁴

Ein weiteres, damit in Zusammenhang stehendes, typisch romantisches Ideal, das besonders bei Sand anzutreffen ist, ist die Gleichheit der Geschlechter, die gleichberechtigte Liebe ermöglicht. Durch das zunehmendes Bildungsniveau von Frauen und deren Eintritt in die Arbeitswelt erklärt sich auch ein Stück weit die Aufweichung der getrennten Geschlechtersphären.¹¹⁵ Sand selbst hat in dem Zusammenhang ihr Schicksal in die eigene Hand genommen und sich in ihrem neu gewonnenen Pariser Umfeld die Voraussetzungen geschaffen, um selbst für eine freie romantische Liebe zu kämpfen, die traditionelle Liebesemantiken überwindet. Die gleichberechtigte Liebe setzt v. a. Verständnis voraus – für den anderen und sich selbst.¹¹⁶ Dieses gegenseitige Verständnis arbeitet Sand als zentrale Basis nicht nur für Liebesbeziehungen heraus, sondern prinzipiell für die Geschlechterbeziehung zwischen Mann und Frau. Im Grunde dürfe sich die Liebe nur einem Partner widmen und sei prinzipiell nicht teilbar,¹¹⁷ denn sie wende sich einem Objekt der Begierde vollständig zu. Dies hänge wiederum stark mit dem Exklusivitätsprinzip der Liebe zusammen. Wenn die Liebe nicht die perfekte Erfüllung liefere, dann sei sie nicht die richtige. Nur wer seinem Partner zusichere, nur ihn und keinen anderen zu lieben, könne die

¹¹² SAND: *Journal intime. Texte intégral*, S. 116.

¹¹³ REINHARDT-BECKER: *Seelenbund oder Partnerschaft? Liebesemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit*, S. 113.

¹¹⁴ Vgl. Ebd., S. 100f.

¹¹⁵ Vgl. ILLOUZ: *Der Konsum der Romantik. Liebe und kulturelle Widersprüche des Kapitalismus*, S. 30.

¹¹⁶ Vgl. REINHARDT-BECKER: *Seelenbund oder Partnerschaft? Liebesemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit*, S. 103.

¹¹⁷ Auch Luhmann betont, dass die Exklusivität zu den auffälligsten Merkmalen der romantischen Liebesemantik gehöre – man könne nur eine Person zur gleichen Zeit wirklich lieben. (Vgl. LUHMANN: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, S. 123).

Einzigartigkeit seiner Individualität dauerhaft stabilisieren.¹¹⁸

Das Ideal des ‚Einen‘ impliziert auch die Dauerhaftigkeit bzw. Ewigkeit der Liebe im Unterschied zur leidenschaftlichen wahn- und krankhaften Liebe, die sich im Augenblick erschöpfe.¹¹⁹ Die Wichtigkeit der Ewigkeit lässt sich am Problem des Verlusts des Weltbezugs in der passionierten Liebe begreifen. Diese wird in unzähligen Romanen als Negativbeispiel vorgeführt. Die passionierte Liebe bedeutet auch ein Stück Liebesverlust, weil Bezugsverlust zum eigenen ‚Ich‘. Wenn sich ein Liebender selbst verliere, werde er von der Gesellschaft ver-rückt. Dies führe zu Wahnsinn (wie bei Musset oder den Figuren Magnus und Sténio) und selbst nach seiner Gesundung zu einem Rückzug aus dem öffentlichen Leben, was die Fragilität und Abhängigkeit des eigenen Selbst vom geliebten Subjekt deutlich mache. Die einzige Lösung bestehe nach Reinhardt-Becker in der Verpflichtung der Liebe auf Ewigkeit.¹²⁰

Im Zusammenhang mit der Funktionswandlung von Liebe stellt sich die Frage, ob die Romantiker die Geschlechterrollen generell neu definiert haben. Reinhardt-Becker konstatiert, dass eine Frau, die ihren Mann versteht und ihn zur Erkenntnis seines eigenen ‚Ichs‘ führt, zwangsläufig eine andere sein muss, als diejenige, die seine Leidenschaften im Rahmen einer passionierten Liebe befriedige. Zudem mache es diesbezüglich einen Unterschied, ob das Ehemotiv Liebe oder ökonomisches Kalkül sei.¹²¹ Das lässt sich wiederum mit dem Wandel der äußeren Bezugswelt erklären, durch den nicht nur Männer bspw. beruflich zunehmend außerhalb des Hauses zu tun hatten. Unter diesen neuen Umständen kam auch der Frau eine neue Rolle zu, die im Motiv der ganzheitlichen Naturfrau gipfelt, welche den Mann von seinen Krankheiten und Leiden heilt. Fern von Gesellschaft aufgewachsen, ermögliche sie dem Mann das Wiedererleben eines natürlichen Urzustandes, den er als Kulturmensch längst

¹¹⁸ Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 110f.

Die Grenzen des Exklusivitätsprinzips hat Sand bspw. 1834 in der *liaison* mit Musset und Pagello selbst getestet, mit dem Resultat, dass sie sich im Nachhinein mit Vorwürfen seitens Musset auseinandersetzen hatte. « Ah! mais on ne peut pas aimer deux hommes à la fois. Cela m'est arrivé. Quelque chose qui m'est arrivé et ne m'arrivera plus. Ah! insensé! Quand tu dis elle le fera demain parce qu'elle l'a fait hier! C'est le contraire qu'il faudrait dire. Est-ce que je suis stupide ou insensible? Est-ce que je ne souffre pas des folies ou des fautes que je fais? Est-ce que les leçons ne profitent pas aux femmes comme moi? » (SAND: Journal intime. Texte intégral, S. 61).

¹¹⁹ Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 111.

¹²⁰ Vgl. Ebd., S. 121;

Auch Sand hatte 1852 erkannt, dass die flüchtige Leidenschaft nicht das große Glück verbirgt – dieses sei nämlich von Dauer und unzerstörbar. « [...] rêver le bonheur, c'est l'avoir. La satisfaction d'une passion absolument personnelle peut s'appeler ivresse ou plaisir : ce n'est pas le bonheur. Le bonheur est une chose durable et indestructible, sinon ce n'est pas le bonheur ; ceux qui voudraient fixer l'ivresse et qui y mettraient le bonheur seraient dans l'impossible. » (SAND: Journal intime. Texte intégral, S. 183).

¹²¹ Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 136.

verloren habe.¹²² Dieses Geben sollte laut der Forderung nach Gleichheit zwischen Mann und Frau allerdings gegenseitig erfolgen.

Verfolgt man George Sands Bestreben nach romantischer, heilender und vollkommener Liebe, lässt sich feststellen, dass sie dieses oftmals voller Hoffnung auf Erfüllungsmöglichkeit in kurzweilige Passionen mündete, woraufhin der Kreislauf der Idealisierung und Abstrahierung ihres Liebesideals¹²³ seinen Lauf nahm. Dieses Ideal verbirgt die prinzipielle (wenn auch verdeckte) Suche nach der eigenen Identität als Frau in einer männerdominierten Welt, als Schriftstellerin in einer patriarchalen Tradition, als unkonventionelle Geliebte von für sie unzureichenden Männern. Es führte sie näher zu einem autonomen und freiheitsdenkenden Selbst und verlieh ihrem Schreiben als Botschaft der Verwundung, als Leiden an Gesellschaft Ausdruck.

Liebe und Glück erfahren in der Romantik eine Gleichsetzung.¹²⁴ Das individuelle Glückserleben war zu einem der wichtigsten Lebensziele des romantischen Individuums geworden¹²⁵, so auch im Falle Sands und ihrer Figuren. Sie verfechtet, mit unerschütterlichem Glauben an die Möglichkeit der Erfüllung der romantischen Liebe die Botschaft, dass Geist und Sinnlichkeit zusammengehören.¹²⁶ Nach Reinhardt-Becker stehen sinnliche und geistige Liebe im Einklang miteinander. Sie stören oder befe-

¹²² Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 144 (Vgl. Anm. 46, S. 24 und Anm. 13, S. 199).

¹²³ Die Mechanismen der Idealisierung liegen der Autorin nicht offen vor – das tiefere Verständnis des Liebespartners als handelndes Wesen spielt hierbei keine ausschlaggebende Rolle – wichtig bleibt die Verklärung des ‚Anderen‘ als Liebesobjekt: « Je comprends ce que tu es, et non ce que tu fais. Je vois le mécanisme de cette belle machine à idées ; mais la valeur et l’usage de ses produits me sont inconnus et indifférents. » (SAND: *Lettres d’un voyageur*. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 171; Brief VI).

Luhmann weist darauf hin, dass der Dialog der Liebenden im Vergleich von Romanen aus dem 18. und 19. Jahrhundert zurücktrete und ergänzt bzw. ersetzt werde durch die Verzauberung der Objekte, an denen die Liebenden in Bezug auf den Anderen ihre Liebe erfahren. Die Liebessemantik der Romantik beziehe sich auf eine Beziehung von individuellem Subjekt und Welt. (Vgl. LUHMANN: *Liebe als Passion*. Zur Codierung von Intimität, S. 168);

In den Rahmen dieser Individualisierung und damit Idealisierung der Liebe fällt auch die Erhöhung des Liebesideals: „Je individueller das Persönliche gedacht wird, desto unwahrscheinlicher wird es auch, daß man Partner mit erwarteten Eigenschaften trifft. Die Anleitung und Begründung der Partnerwahl kann sich dann nicht mehr auf solche Eigenschaften stützen; sie wird in die Symbole des Kommunikationsmediums, in die Reflexivität der Liebe und in die Entwicklungsgeschichte eines Sozialsystems intimer Bindung verlagert.“ (Ebd., S. 170).

¹²⁴ Vgl. ILLOUZ: *Der Konsum der Romantik*. Liebe und kulturelle Widersprüche des Kapitalismus, S. 34.

¹²⁵ Vgl. REINHARDT-BECKER: *Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit*, S. 170.

¹²⁶ « Il est affreux de s’en vouloir quand on s’est aimés. Bien ou mal, on s’est aimés. [...] Peut-être n’y a-t-il qu’un vrai, qu’un fort amour dans tout cela. Lequel est-ce dans ma vie ? Aurélien [de Sèze] ? C’est le plus beau dans mon cœur. Mais un amour sans union des corps est mystique et incomplet. » (SAND: *Journal intime*. Texte intégral, S. 90f.).

cken sich nicht gegenseitig, sondern dienen v. a. der wechselseitigen ‚Veredelung‘.¹²⁷ Dies setzt die Suche nach einem ganzheitlichen Liebespartner in Gang, mit dem sich Sinneslust und geistige Befruchtung harmonisch ergänzen, weshalb die ‚romantische Generation‘ Männer vom Motiv der Naturfrau angezogen wurde. Im Gegensatz hierzu sieht Reinhardt-Becker im Bild des Androgynen¹²⁸ eine deutliche Absage an die Idee der Naturfrau. Dieses zeige im Gegensatz nämlich die Nicht-Resistenz der Frau gegen gesellschaftliche Veränderungen und ihre ‚unnatürliche‘ Geschlechtsidentität. Es zeige, dass die Frau auch nur ein sozial konstruiertes Wesen sei, das sich jederzeit durch neue Außenwirkungen radikal verändern könne.¹²⁹

Das sandsche Liebesideal weist etwas Androgynes auf, es entfernt sich ein Stück weit von der Annahme der Möglichkeit des Liebesglücks fernab von Gesellschaft. Ich behaupte, dass im androgynen Liebesmodell eine Steigerung zum reinen Naturrückzug erkennbar ist, eine ideale Steigerung im Anspruch an die Liebe. Sand wollte sich mit der Randexistenz der romantischen Liebe neben der gängigen gesellschaftlichen Ehe- und Liebes-Praxis nicht abfinden und träumte von der endgültigen Aussöhnung der Geschlechter, die auf Gleichheit beruht.¹³⁰ Nicht nur bei Sand nimmt das Motiv des Androgynen eine Schlüsselposition ein – es taucht immer wieder in romantischen

¹²⁷ Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 156.

¹²⁸ George Sands Figuren sind häufig androgyne Figuren, wie besonders im Kapitelkomplex der Romananalysen herausgearbeitet wird. Dennoch ist sie nicht die erste und einzige, die mit dem Konzept Androgynität arbeitet. In diesem Zusammenhang verweise ich auf die Tradition barocker, androgyner Tugendheldinnen. (Vgl. OPITZ: Mutterschaft und weibliche (Un-)gleichheit in der Aufklärung. Ein kritischer Blick auf die Forschung, hier S. 95).

¹²⁹ Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 154.

¹³⁰ « Le <toi> et le <moi> sont <frères>, terme dont les valeurs sont importantes chez George Sand, car il comporte à la fois l'idée de similitude, celle d'égalité et celle de dilection. Aimer, c'est tendre à l'unité. Et cela commence par le respect de l'autre et le refus du désir, qui est faiblesse, souillure, violence. L'idéal, c'est l'androgyne. » (Simone LECOINTRE: George Sand: Le Discours amoureux. Deux aspects d'une écriture poétique. In: Simone VIERNE [Hg.]: George Sand [Colloque de Cerisy-La-Salle 1981]. Paris 1983. S. 41–54, hier S. 45); Problematisch daran ist, dass das androgyne Liebesideal eine schwärmerische Träumerei bleibt und dass Sand in ihrem Leben eine Vielzahl von Zerreißproben und Leiden zu erdulden hatte. Dies spiegelt sich u. a. im Brief VI der *Lettres*, in dem der *voyageur* als versehrte Persönlichkeit portraitiert wird: « Cependant je suis ici, et j'y suis avec une flèche brisée dans le cœur; [...] Ce n'est donc pas un incurable et un infirme qui est là devant toi; c'est un prisonnier échappé et blessé qui peut guérir et faire encore un bon soldat. » (SAND: *Lettres d'un voyageur*. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 175); In meinem Verständnis ruht ihr Bedürfnis, männlich und weiblich zu vereinen dem Mangel auf, niemals eine intakte, ausgewogene Eltern-Kind-Beziehung, sondern lediglich eine Illusion davon erlebt zu haben. Die matriarchale Dominanz in der sandschen Kindheit und Jugend bewirkt die eingehende Beschäftigung der Autorin mit der Annäherung in der Geschlechterbeziehung zwischen Männern und Frauen, die sie idealisiert. Die Realität, die sie selbst erlebt, entspricht nicht dem imaginierten Traumbild. Deshalb ist dieses Motiv mit großer Eindringlichkeit in ihre Texte eingeschrieben. (Vgl. Kap. II.3, S. 48, Kap. II.4, S. 54 und Kap. II.5, S. 59).

Texten auf. Den Frauen dient es v. a. zur Erlangung männlicher Bewegungsfreiheit oder aber auch dazu, in der Nähe des Geliebten zu bleiben, wenn es Ständeschranken oder andere Hindernisse verbieten.¹³¹ Das sandsche Liebesideal ist durchzogen von einer immerwährenden Hoffnung darauf, den idealen Liebespartner eines Tages doch noch zu finden, trotz der erlebten Enttäuschungen in ihrer Ehe oder den zerbrochenen romantischen Liebeleien mit Sandeau und Musset.¹³²

Zur romantischen Liebe gehörte ebenso ein Recht auf das Ausleben von Sexualität, obwohl man den Frauen lange Zeit den Spiegel des Ideals geistiger und sexueller Reinheit vorgehalten hatte.¹³³ Die Romantiker plädierten für die Verbindung aus körperlicher und geistiger Liebe, indem sie Sinnlichkeit von der reinen Lust trennten und auch in der sexuellen Vereinigung noch den ganzen Menschen sehen.¹³⁴ Zudem waren sie der Auffassung, dass Sexualität das Verstehen zwischen den Partner unterstütze, indem sie die Liebeskommunikation ergänze und den grundsätzlichen Willen zum Verstehen um den körperlichen Bereich erweitere. Diese revolutionäre Auffassung erklärt sich darüber, dass die Liebe vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert kein maßgeblicher Faktor zur Eheschließung war. Erst in der Aufklärung erfuhr die Liebe als Ehemotiv eine Aufwertung.

Die Romantiker lehnen jegliche traditionellen Ehemotive ab und betrachten allein die Liebe als Grundstein zur Ehe, die körperliche und geistige Anziehung aus sich heraus entwickelt.¹³⁵ Zur ‚Naturehe‘ gehört daher ganz selbstverständlich ein offenerer Zugang zum Erleben der eigenen Sexualität.¹³⁶

¹³¹ Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 150.

¹³² So setzte sie 1834 all ihre Hoffnung auf den italienischen Arzt Pagello, den sie in ihrem Italienaufenthalt kennen und lieben gelernt hatte: « Toi, du moins, tu ne me tromperas pas... Ce que j'ai cherché en vain dans les autres, je ne le trouverai peut-être pas en toi, mais, du moins, je pourrai toujours croire que tu le possèdes. [...] Je voudrais ne pas savoir ton nom. Cache-moi ton âme, pour que je puisse la croire toujours belle, [...] » (Zitiert nach: SEILLÈRE: George Sand. *Mystique de la passion, de la politique et de l'art*, S. 61); In dieser Liebeserklärung kommt aber auch ein gewisses Augenverschließen vor der Realität zum Ausdruck – sie strebt hoffnungsvoll nach Perfektion in der Liebe, hat aber gleichzeitig Angst, dass sich dieses Verhältnis als abermalige Enttäuschung entpuppt. Sie bevorzugt es, seine wirkliche Persönlichkeit lieber nicht zu ergründen für den Fall, dass diese nicht ihrem Ideal entspricht und verdrängt damit ihre berechtigten Bedenken. Stattdessen hebt sie die positive Seite ihrer *relation amoureuse* hervor und integriert eine göttliche Bestimmung in ihre Idealisierung:
« Je ne trouve rien en toi qui ne me plaise et ne me satisfasse. C'est la première fois que j'aime sans souffrir au bout de trois jours!... Je ne voulais pas. Tu m'y a forcée. Dieu aussi l'a voulu. Que ma destinée s'accomplisse! » (Zitiert nach: Ebd., S. 62).

¹³³ Vgl. ILLOUZ: Der Konsum der Romantik. Liebe und kulturelle Widersprüche des Kapitalismus, S. 33.

¹³⁴ Vgl. REINHARDT-BECKER: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, S. 161.

¹³⁵ Vgl. Ebd., S. 162f.

¹³⁶ Bei Sand lässt sich diesbezüglich zum einen das Bestreben nach Ausleben der eigenen Sexualität, zum anderen aber auch eine tiefer liegende Problematik feststellen, die im Laufe der Arbeit

Diesen perfekten und dem Selbst so ähnlichen Menschen zu finden, der dem Anspruch an die romantische Liebe gerecht werden könnte, gestaltet sich nichtsdestotrotz als schwierig. Das Wort ‚Ideal‘ impliziert bereits die gedankliche Abstraktion einer unwahrscheinlich in der Realität anzutreffenden Situation. Sands Enttäuschung darüber war groß, zumal sie so aktiv auf der Suche war nach der Anerkennung ihres Begehrens, nach umfassender beglückender Liebe.¹³⁷ Die Schwierigkeit bestand zudem in der Gebundenheit der Individuen an die sie umgebende Ordnung, aus der man sich ein Stück weit befreien musste, um seinem individuellen Glückserleben auf die Spur zu kommen. Diese Befreiung wurde von den romantischen Literaten unterschiedlich imaginiert:

Einmal als Utopie, in der es entweder keine gesellschaftlichen Einflüsse gibt, weil sich die Liebenden aus ihrem Wirkungsbereich entfernt haben, oder als Denkbild einer idealen Gesellschaft, welche die Liebesehe akzeptiert. Ebenso gibt es die Variante, zunächst viele Hindernisse überwinden zu müssen, ehe all diese Schwierigkeiten in die Ehe münden. Eine andere Lösung ist der Liebestod, der den Liebenden die Unendlichkeit ihrer Liebe im Tod garantiert. Und zuletzt wird die Liebesehe häufig auch in der Naturhochzeit verwirklicht. In den Texten kommt also ein Problembewusstsein zum Vorschein, das die Romantiker fast als realistische Utopisten erscheinen lässt.¹³⁸

Kapitel IV widmet sich diesbezüglich ausführlich der Identifikation der sandschen textuellen Inszenierungen der Glücksfindung.¹³⁹

Resümiert man die Charakteristik romantischer Liebe, so lässt sich feststellen, dass sie sich mit Attributen wie ‚ewig‘, ‚auf Ähnlichkeit angelegt‘, ‚ausgeglichen‘, ‚ganzheitlich‘, ‚göttlich‘, ‚natürlich‘ und ‚ruhig‘ beschreiben lässt. In der sandschen Biographie taucht dieses Ideal zwar beständig auf, nicht aber dessen vollständige Umsetzung. Zum einen ist ihre eigene Liebeserfahrung von Leid und Schmerz geprägt, zum anderen kann man davon ausgehen, dass die Autorin nicht immer optimale Bedingungen vorgefunden hat, unter denen ihre Liebessemantik umsetzbar gewesen wäre. Sie selbst hatte sich entschieden, nicht den Weg der Gesellschaftsflucht zu wählen, sondern setzte ihre Hoffnung in die Utopie einer idealen Gesellschaft, die die romantische Liebesehe eines Tages akzeptieren würde. Zentral in ihrem Leben war v. a. das Streben nach Freiheit, nach Leben, nach Exzentrizität und Extremen.

Zudem sollte man nicht aus dem Blickwinkel verlieren, dass sie nicht nur ihrerseits auf der Suche nach Befriedigung war, sondern auch nach einer starken Bindung, in der sie geben konnte, ohne dabei ihre Unabhängigkeit aufzugeben, was in ihrem Hang zu mütterlicher Fürsorge ihren Liebhabern gegenüber deutlich wird. Ihr Selbst-

ergründet wird. (Vgl. Kap. IV.1.3, S. 225; Kap. IV.2.5, S. 316 und Kap. IV.3.4.2, S. 417).

¹³⁷ « J'ai besoin d'un bras solide pour me soutenir, d'un cœur sans vanité pour m'accueillir et me conserver. Si j'avais trouvé cet homme-là, je ne serais pas où j'en suis. Mais ces hommes-là sont des chênes nouveaux dont l'écorce repousse. » (SAND: *Journal intime. Texte intégral*, S. 61).

¹³⁸ REINHARDT-BECKER: *Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit*, S. 176.

¹³⁹ Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195.

bild blieb dennoch stets bescheiden, was wiederum auch zu Selbstmitleid und zum romantischen Sich-Gefallen im Leiden geführt hat.¹⁴⁰

3 *Les années d'Aurore* – Ursprung der Idealisierung

Idealisierung¹⁴¹ und Realitätsflucht ins Utopische sind Phänomene, die im sandschen Leben und Werk durchgängig auftauchen. Idealisierung äußert sich u. a. in Gestalt der perfektionistischen Suche nach gleichberechtigter Liebe und Leidenschaft, nach Erfüllung des weiblichen Begehrens, was, nach Lacan, seiner Struktur wegen nicht erfüllt werden könne.¹⁴² Idealisierung als Mittel der Sinngebung lässt auf ein grundsätzliches Problem schließen – die Versehrtheit der Autorin, die in hysterischem Aufbegehren gegen ihr Ausgeschlossensein aus der patriarchalen symbolischen Ordnung zu Tage tritt. Dieses Aufbegehren äußert sich in permanenter Textproduktion, in Form von Romanen, Briefen, Tagebüchern, die die Versehrtheit kanalisiert. Diese ist Produkt eines äußerst komplexen Faktorenbündels, das dazu führt, dass hysterische Subjekte verknotet erscheinen – in unverarbeiteten und unzugänglichen Traumata des Lebens.¹⁴³

Zunächst lässt sich eine traumatische Prägung in der frühen Kindheit vermuten, die als nicht mehr identifizierbare Urszene eine hysterische Disposition ausgelöst haben könnte. Diese wiederum könnte einen prägnanten Einfluss sowohl auf das spätere Liebeserleben der Autorin als auch auf das ihrer Figuren gehabt haben, wodurch sich ein nachvollziehbarer Weg ins sandsche Schreiben aufzeichnet. In der Kindheit hängt das Selbstwertgefühl oftmals von der allgemeinen Wertschätzung ab, die Kindern seitens der Eltern entgegengebracht wird. Wenn laut Seybert ein Erwachsener daran festhalte, so bedeute dies eine Fixierung an infantile Bedürfnisse oder ein Abwehrverhalten gegen angsterregende oder das Selbstbewusstsein kränkende Impulse.¹⁴⁴ Mithilfe der Idealisierung werde ein Liebesobjekt gleichzeitig mit sozialer

¹⁴⁰ « Ils me disent que je suis dupe et je sais que j'ai trouvé parfois d'ineffables jouissances dans les actes de ma piété. [...] Moi, je ne suis pas grand par ma vertu, ma bonté n'est que de la faiblesse, mon dévouement, de la crédulité. » (SAND: *Journal intime. Texte intégral*, S. 12ff.); Auch in den *Lettres* gibt sie vor, sich nicht bereit zu fühlen, Lösungen für die ‚großen‘ Probleme der Zeit zu präsentieren. « Mes écrits, n'ayant jamais rien conclu, n'ont causé ni bien ni mal. Je ne demande pas mieux que de leur donner une conclusion, si je la trouve; mais ce n'est pas encore fait, et je suis trop peu avancé sous certains rapports pour oser hasarder mon mot. » (ders.: *Lettres d'un voyageur. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet)*, S. 169; Brief VI).

¹⁴¹ Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151.

¹⁴² Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117.

¹⁴³ Vgl. hierzu BRONFEN: *Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne*; (Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169).

¹⁴⁴ Vgl. Gislinde SEYBERT / Gisela SCHLIENTZ (Hg.): *George Sand – Jenseits des Identischen*.

Macht bzw. Allmacht¹⁴⁵ ausgestattet und erhalte dadurch seine Anziehungskraft für die Gefühle.

Diese Form der Idealisierung habe also gleichzeitig eine das Liebesobjekt bzw. die Realität kompensierende und eine die narzisstische Libido bedingende Funktion. Damit sei die Idealisierung für Liebesfähigkeit allgemein unerlässlich. Gleichzeitig müsse diese aber im Zuge der Reifung des Individuums abgebaut werden, denn für den Erwachsenen erweise sie sich schließlich nicht nur als überflüssig, sondern sogar als schädlich.¹⁴⁶

Im Folgenden soll den Ursachen der sandschen Idealisierung auf den Grund gegangen werden. Denn George Sand war nicht immer George Sand. Am 1. Juli 1804 kam sie als Aurore Dupin¹⁴⁷ zur Welt.¹⁴⁸ Die Tatsache, aus zwei grundverschiedenen sozialen Milieus entsprungen zu sein, hat Sand Zeit ihres Lebens beschäftigt, wobei sie dies nicht nur als Last, sondern später durchaus als Wirkungs-Möglichkeit betrachtete.¹⁴⁹

Der Vater, das primäre männliche Liebesobjekt im Leben eines Kindes, nahm als Adjutant Murats am Spanienkrieg teil und war oft abwesend. Die sandsche Kindheit war von der napoleonischen Herrschaft und dem Spanienkrieg geprägt. Am 16. September 1808 starb Maurice Dupin infolge eines Pferdesturzes.¹⁵⁰

Au-delà de l'identique. Bielefeld 2000, S. 21.

¹⁴⁵ Vgl. hierzu Kap. III.4.2, S. 160.

¹⁴⁶ Vgl. SEYBERT / SCHLIENTZ (Hg.): George Sand – Jenseits des Identischen. Au-delà de l'identique, S. 22f.

¹⁴⁷ Vollständiger Name: Amandine-Aurore-Lucie Dupin.

¹⁴⁸ Die Umstände ihrer Geburt, die ihr bis zur eigenen Nachrecherche nur aus mündlicher Überlieferung bekannt war, beschrieb sie viele Jahre später in ihrer Autobiographie, der *Histoire de ma vie*. « Le 5 juillet 1804 je vins au monde [George Sand irrt sich hier bezüglich ihres genauen Geburtsdatums, tatsächlich wurde sie am 1. Juli 1804 geboren; S. H.], mon père jouant du violon et ma mère ayant une jolie robe rose. Ce fut l'affaire d'un instant. J'eus du moins cette part de bonheur que me présidait ma tante Lucie de ne point faire souffrir longtemps ma mère. Je vins au monde fille légitime, ce qui aurait fort bien pu ne pas arriver si mon père n'avait pas résolument marché sur les préjugés de sa famille, et cela fut un bonheur aussi, car sans cela ma grand-mère ne se fût peut-être pas occupée de moi avec autant d'amour qu'elle le fit plus tard, et j'eusse été privée d'un petit fonds d'idées et de connaissance qui a fait ma consolation dans les ennuies de ma vie. » (George SAND: George Sand. *Histoire de ma vie*. Hg. v. Brigitte DIAZ. Paris 2004, S. 124);

Jene Schilderung deutet bereits auf eine schwierige Ausgangssituation hin. Bereits die Wahl ihres Vornamens lässt vermuten, dass ihr Vater Maurice Dupin (1778-1808) ein sehr respektvolles Verhältnis zu seiner Mutter unterhielt. Seine Frau Sophie-Victoire Dupin (1773-1837) war eine einfache Frau des Volks, eine sogenannte *grisette* und galt als Tochter eines Pariser Vogelhändlers in den Augen der aristokratischen Marie-Aurore Dupin de Francueil (Tochter des ‚Maréchal de Saxe‘, 1748-1821) nicht als ‚würdige‘ Schwiegertochter.

¹⁴⁹ « Dans cette période post-révolutionnaire où l'on rêve de réconciliation sociale, elle voit dans ses origines comme le symbole de cette alliance des extrêmes qui lui permet d'être héritière de toutes les virtualités d'une nation. » (DIDIER: George Sand. Édité par l'association pour la diffusion de la pensée française, S. 10).

¹⁵⁰ Vgl. Gisela SCHLIENTZ: Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand. München

Damit hatte Aurore kaum Gelegenheit gehabt, ihren Vater überhaupt kennen zu lernen.¹⁵¹ Nach dem Tod des Vaters wohnte Aurore zusammen mit ihrer Großmutter und Mutter in Nohant. Aufgrund immer wiederkehrender Streitigkeiten der beiden Erziehungsbeflissenen blieb das Mädchen auf Wunsch ihrer Großmutter auf dem Landsitz, während die Mutter mit ihrer ältesten Tochter Caroline zurück nach Paris ging. Im Januar 1809 verzichtete Sophie-Victoire Dupin auf die Vormundschaft über ihre Tochter Aurore zugunsten von Marie-Aurore Dupin de Francueil, die ihr dafür eine Rente aussetzte. Aurore hatte zu Beginn sehr unter der Trennung von ihrer Mutter zu leiden.¹⁵² Zudem erlegte ihr die Großmutter die Bürde auf, Ersatz für den toten Sohn zu sein. Die Illusion dessen, was das Mädchen in den beiden Frauen hervorrief, führte dazu, dass ihr ein emotionsgeladener Erwartungsdruck zuteil wurde, mit dem sie als Inkarnation des Vaters betrachtet wurde.¹⁵³ Diese frühe Kindheitsprägung mag einer der Gründe sein, weswegen Sand ein sehr spezielles Verhältnis zum ‚Väterlichen‘ entwickelt hat.¹⁵⁴

Richtende, strafende väterliche Gewalt (‚das Gesetz des Vaters‘)¹⁵⁵ gab es in ihrer Familie nicht, denn auch der Großvater väterlicherseits war lange vor der Geburt seiner Enkelin gestorben.¹⁵⁶ Deschartres, der Haus-Präzeptor, war zwar ein strenger Lehrer, letztlich aber nur der Verwalter des Gutes. Dem Kind fehlten ergo die männlichen Verwandten, die ‚nach Gesetz und Brauch‘ das Oberhaupt der Familie gebildet hätten. Insofern lässt sich konstatieren, dass auf Ebene der symbolischen

1989, S. 284.

¹⁵¹ Ähnlich traumatisch muss sich auch der nur wenige Tage zuvor ereignete Tod des kleinen Bruders ausgewirkt haben, denn „für einen älteren Bruder und vor allem für eine ältere Schwester hinterläßt der Tod eines jüngeren Geschwisters stets eine Lücke und vielleicht insgeheim das nicht gestillte Verlangen zu beschützen, zu bemuttern.“ (Huguette BOUCHARDEAU: *Göttern und Teufeln zum Trotz. Das Leben der George Sand*. München 1991, S. 26); (Vgl. hierzu Kap. IV.2.7, S. 334).

¹⁵² Vgl. SCHLIENTZ: *Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand*, S. 284.

¹⁵³ « *Quoi qu’il en soit, Aurore, aux yeux des femmes qui l’entourent, est (le double, l’ombre, le souvenir de) Maurice. C’est la raison pour laquelle elle est follement aimée, et tout aussi follement disputée par sa mère et sa grand-mère, moins pour ce qu’elle est que pour ce qu’elle rappelle et représente.* » (REID: *Signer Sand*, S. 63).

¹⁵⁴ Sand und ihr Vater weisen in der Familienkonstellation eine entscheidende Parallele auf – beide stehen zwischen den Besitzansprüchen der Mutter und Großmutter. (Vgl. Janet HIDDLESTON: *George Sand and Autobiography*. Oxford 1999, S. 34); Der Unterschied besteht m. E. nach darin, dass die Großmutter über ihre Enkelin diejenige Kontrolle ausüben konnte, welche sie über den erwachsenen Sohn nicht mehr hatte, bspw. Nicht-Kontrolle der Heirat Maurices mit Sophie Delaborde, der unerwünschten Schwiegertochter. Indem sie ihre Enkelin zu sich nahm, versuchte sie vermutlich, etwas von diesem verpassten Einfluss nachzuholen und das Kind zumindest nach ihren Vorstellungen zu erziehen. Für Aurore avancierte der aus ihrem Leben verschwundene Vater, noch bevor sie ihn hatte in Gänze wahrnehmen können, zu einer sagenhaften Figur – als idealisiertes Bild eines treuen Geliebten, das nicht mehr zu beschädigen war. (Vgl. hierzu Kap. III.4.2, S. 160).

¹⁵⁵ Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117.

¹⁵⁶ Vgl. SCHLIENTZ: *Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand*, S. 78.

Ordnung ein Bruch passiert war, der im Leben einer Frau des 19. Jahrhunderts keinen Normalfall darstellt. Das ‚Gesetz des Vaters‘ war auf gesellschaftlicher Ebene für die Heranwachsende, im persönlichen Leben so nicht vordergründig spürbar.¹⁵⁷ Bis 1817 verbrachte Aurore ihre Kindheit in Nohant bei der Großmutter und sah ihre Mutter und Schwester Caroline nur gelegentlich bei winterlichen Aufenthalten in Paris.¹⁵⁸ Die Großmutter strebte danach, ihr den nötigen ‚Anstand‘ zu vermitteln und die ‚negativen‘ mütterlichen Einflüsse auszugleichen.¹⁵⁹

Unterricht erhielt sie vom Hauslehrer Deschartres, von der Großmutter und vom Organisten von La Châtre in aristokratischer Tradition, dessen vorrangiges Ziel Wissensvermittlung war, um sich intellektuellen Gesprächen hingeben und auf dem Land schlichtweg beschäftigen zu können. Diese Bildung zielte auf Pflichtgefühl und Gehorsam, und sprach in Sands Empfinden keine geistige Erfüllung an, die sie später im Selbststudium verfolgte.¹⁶⁰ Dies wiederum ermöglichte Aurore die Beibehaltung ihrer geistigen Unabhängigkeit und die damit verbundenen Freiheitsbestrebungen, die die sandsche Persönlichkeit charakterisieren. In ersten Schreibübungen erzählte sie geschichtliche Ereignisse nach, schmückte Episoden dabei immer weiter aus,¹⁶¹ woraus erste Phantasiegestalten¹⁶² erwachsen. Damit entwickelte sich die Verbindung zwischen Phantasie, Gedanken und schriftlichem Ausdrucksbedürfnis neben dem Bewusstsein für die Kunst als Versuch, Dinge auszudrücken, die niemals vollkommen ausgedrückt werden können und jedem Ausdruck überlegen sind.¹⁶³

Trotz der Vorzüge bezüglich Bildung und des adeligen Landlebens in Nohant blieb der bittere Wermutstropfen der Trennung von der Mutter. Ihre Mutter wurde her-

¹⁵⁷ So war sie zunächst ihren beiden nächststehenden weiblichen Verwandten, die unterschiedlicher nicht hätten sein können, schutzlos ausgeliefert und spürte, dass das Übermaß an Liebe, das sie erfahren durfte, eigentlich gar nicht ihr galt. (Vgl. BOUCHARDEAU: Göttern und Teufeln zum Trotz. Das Leben der George Sand, S. 27).

¹⁵⁸ Vgl. SCHLIENTZ: Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand, S. 284.

¹⁵⁹ « [E]lle ne me traitait pas assez comme un enfant, tant elle souhaitait me donner de la *tenue* et me faire perdre l’invincible laisser-aller de ma nature, que ma mère n’avait jamais réprimé avec persistance. Il ne fallait plus se rouler par terre, rire bruyamment, parler berrichon. Il fallait se tenir droite, porter des gants, faire silence ou chuchoter bien bas dans un coin avec Ursulette. [...] On ne me grondait pas, mais on me disait *vous*, et c’est tout dire. [...] *ma fille, vous êtes trop grande pour faire des pareilles choses*. Trop grande! J’avais sept ans, et on ne m’avait jamais dit que j’étais grande. [...] Il ne fallait plus mettre le pied à la cuisine et ne plus tutoyer les domestiques, afin qu’ils perdissent l’habitude de me tutoyer. Il ne fallait pas non plus tutoyer ma bonne maman. Il ne fallait pas même lui dire *vous*. Il fallait lui parler à la troisième personne : *Ma bonne maman veut-elle me permettre d’aller au jardin ?* » (SAND: George Sand. Histoire de ma vie, S. 217f.).

¹⁶⁰ Vgl. Renate WIGGERSHAUS: Geschichte meines Lebens. George Sand. Auswahl aus ihrem autobiografischen Werk. 9. Aufl. Frankfurt a. M. 1992, S. 65.

¹⁶¹ Vgl. Irmela BRENDER: Vor allem die Freiheit. Die Lebensgeschichte der George Sand. 2. Aufl. Weinheim 1992, S. 13.

¹⁶² Bspw. schrieb sie eine Art kleinen Roman um das Phantasiewesen *Corambé*, ein göttliches Einheitswesen aus Mann und Frau.

¹⁶³ Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34.

abgewürdigt, was Aurore in einige Krisen stürzte.¹⁶⁴ Daraus entsprang im Gegenzug die Projektion der Abwertung auf die eigene Persönlichkeit und dies etablierte ein Szenario der identifikatorischen Liebe, zum einen für die Mutter, zum anderen für die Einheit beider Eltern.¹⁶⁵ Die philosophischen Abhandlungen von Chateaubriand und Rousseau vermochten ihr dennoch Halt zu geben und nährten ihr Interesse an den großen Dichtern und Denkern vergangener Zeiten.¹⁶⁶

Éducation etablierte sich auch im Folgenden im sandschen Sprachkosmos als zentrales Konzept. Bereits ihre Lehrjahre waren ein Akt der Selbstbildung, den sie in ihr Werk abgeleitet hat. Ein Akt, der sich notwendigerweise außerhalb gesellschaftlicher Institutionen vollzog und der sich gegen etablierte und akzeptierte Denkstrukturen richten musste.¹⁶⁷ Die nach einem Schlaganfall gelähmte Großmutter bemühte sich nach der Rückkehr der Enkelin aus dem Kloster der Englischen Augustinerinnen 1820 um eine möglichst rasche Heirat, um deren Eintritt in die Gesellschaft ‚den letzten Schliff‘ zu geben.¹⁶⁸ Als die Großmutter im Sterben lag, übertrug Deschardres Aurore die gesamte Verantwortung für das Hauswesen. In ihrer Autobiografie reflektiert sie diese eher ungewöhnliche Situation für eine junge Frau ihren Alters.¹⁶⁹

¹⁶⁴ Vgl. WIGGERSHAUS: *Geschichte meines Lebens*. George Sand. Auswahl aus ihrem autobiographischen Werk, S. 81.

¹⁶⁵ « L'autobiographie sera alors tentée par diverses voies : idéaliser l'amour de ses parents, leur roman d'amour en Italie et sa naissance [...], mais aussi traduire la vraie souffrance qui fut la sienne par la suite et disculper sa mère d'un quasi-abandon dû peut-être d'avantage à la supériorité économique de la grande-mère qu'à ce qu'elle ne peut se représenter comme de l'indifférence. » (DIDIER: George Sand. Édité par l'association pour la diffusion de la pensée française, S. 11).

¹⁶⁶ « C'était mon confesseur, le curé de la Châtre, qui m'avait prêté le *Genie du Christianisme*. Depuis six semaines je n'avais pu me décider à le rouvrir, l'ayant fermé sur une page qui marquait une si vive douleur dans ma vie. [...] Chose étrangère, cette lecture destinée par mon confesseur à river mon esprit au catholicisme, produisit en moi l'effet tout contraire de m'en détacher pour jamais. Je dévorai le livre, je l'aimai passionément, fond et forme, défauts et qualités. » (George SAND: *Œuvres autobiographiques*. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 1 [Bibliothèque de la Pléiade]. Paris 1970, S. 1037);

« Jean-Jacques fut le point d'arrêt de mes travaux d'esprit. A partir de cette lecture enivrante, je m'abandonnai aux poètes et au moralistes éloquents, sans plus de souci de la philosophie transcendante. » (Ebd., S. 1061).

¹⁶⁷ Vgl. SCHLIENTZ: *Ich liebe, also bin ich*. Leben und Werk von George Sand, S. 25.

¹⁶⁸ Die Großmutter plädierte aus eigener Erfahrung dafür, einen älteren Mann zu heiraten, um von dessen Reife und Lebenserfahrung zu profitieren. Doch so einfach ließ sich Aurore Dupin nicht verheiraten. Dieses standesgemäße Verhalten verstieß gegen jede Regel ihres sich selbst angeeigneten Vernunftdenkens: « Je ne pouvais accepter l'idée d'être demandée en mariage par des gens qui ne me connaissaient pas, qui ne m'avaient jamais vue, et qui par conséquent ne songaient qu'à faire une affaire. » (George SAND: *Œuvres autobiographiques*. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 2 [Bibliothèque de la Pléiade]. Paris 1971, S. 16); Der junge Anatomielehrer Stéphane Ajasson de Grandsagne kam für sie nicht in Frage. Dennoch passte er kraft seiner Schönheit, Schwächigkeit und Krankheit in das Raster des typischen sandschen Liebhabers. (Vgl. BOUCHARDEAU: *Göttern und Teufeln zum Trotz*. Das Leben der George Sand, S. 18).

¹⁶⁹ « Il est rare qu'un enfant de famille, un enfant de mon sexe surtout, se trouve abandonné si

Männerkleidung diente in dieser Zeit ihrer Beweglichkeit und Gesundheit in den kalten Jahreszeiten. Sie ging mit auf Jagd und ritt oft allein in die umliegende Umgebung aus.¹⁷⁰ Kontrolle durch Familienmitglieder gab es in dem Sinne nicht mehr, was sie in die Unabhängigkeit führte – eine der Ursachen, weshalb George Sand sich auch in Zukunft wenig um Meinungen Anderer sorgte. Wichtiger war ihr die geistige Auseinandersetzung. Sie las neben Rousseau, der sie in die Ideen der Naturphilosophie einführte, wahllos, was sie bekommen konnte: Locke, Montesquieu, Bacon, Aristoteles, Leibnitz, Pascal, Montaigne, Dante, Virgil und Shakespeare.¹⁷¹

Bei einem Aufenthalt beim Ehepaar Duplessis (einem früheren Waffengefährten des Vaters und seiner Frau) lernte sie Casimir Dudevant, Souslieutenant und einziger illegitimer, aber anerkannter Sohn des Baron Dudevant, ihren zukünftigen Ehemann, kennen. Nach kurzer Zeit bat er sie um ihre Hand und räumte ihr Bedenkzeit ein, woraufhin sie einwilligte.¹⁷² Es lässt sich vermuten, dass ihre ursprüngliche Idealvorstellung von Liebesheirat überblendet war von einem Enthusiasmus, der ihr über die Schwierigkeiten ihres bisherigen Lebens hinweghalf, um einen neuen Lebensabschnitt zu beginnen, in dem sie zweifelsohne Halt suchte. Zumindest beruhte das Verhältnis der Eheleute auf gegenseitiger Sympathie. Liebesheirat oder nicht – befriedigt werden konnte Aurores Begehren nach idealer Liebe nicht, welches seinen Ursprung in der traumatischen Prägung ihres bisherigen Lebens hat.

Der ständig abwesende Vater und die Trauer und Angst der Mutter darüber; der Verlust des kleinen Bruders; der Verlust des Vaters; der Verlust der Mutter durch den ‚Verkauf‘ an die Großmutter; der endgültige moralische Verlust der Mutter aufgrund der Herabwürdigung durch die Großmutter; die schwierige Aufgabe einer standesgemäßen Heirat nach dem Tod der Großmutter um des eigenen und der Mutter Willen;

jeune à sa propre gouverne. » (Zitiert nach: George SAND: *Œuvres autobiographiques*. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 1 [Bibliothèque de la Pléiade]. Paris 1970, S. 1034);

Auch Schlienz unterstreicht, dass Sand als Kind auf dem Familiensitz im Berry nicht nur zu Teilen eine wilde Bauernkindheit genießen konnte, sondern auch einen professionellen Unterricht und v. a. im letzten Lebensjahr der schwerkranken Großmutter eine persönliche Freiheit, wie sie einer Tochter der ‚guten Gesellschaft‘ i. d. R. nicht gewährt wurde. (Vgl. Gisela SCHLIENTZ: George Sand. Eros und Maskerade. Rollentausch und weibliche Autorschaft. In: Gislinde SEYBERT / Gisela SCHLIENTZ [Hg.]: *George Sand – Jenseits des Identischen*. Au-delà de l'identique. Bielefeld 2000. S. 43–69, hier S. 46f.).

¹⁷⁰ In das andere Geschlecht zu schlüpfen sei ohnehin « un vieux rêve d'Aurore, celui d'être garçon, de mener une vie de garçon et de camaraderie, libre de contraintes imposées aux jeunes filles du temps, comme elle avait pu encore se le permettre dans son adolescence. » (GORILOVICS: *Un regard d'homme: le narrateur sandien*, hier S. 252).

¹⁷¹ Vgl. BRENDER: Vor allem die Freiheit. Die Lebensgeschichte der George Sand, S. 23f.

¹⁷² « Cela n'est peut-être pas conforme aux usages, me dit-il; mais je ne veux obtenir le premier consentement que de vous seule, en toute liberté d'esprit. Si je ne vous suis pas antipathique et que vous ne puissiez pourtant pas vous prononcer si vite, faites un peu d'attention à moi, et vous me direz dans quelques jours, dans quelque temps, quand vous voudrez, si vous m'autorisez à faire agir mon père auprès de votre mère. » (Zitiert nach: George SAND: *Œuvres autobiographiques*. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 2 [Bibliothèque de la Pléiade]. Paris 1971, S. 26f.).

die erneute Ablehnung durch die Mutter trotz des ‚Heiratsopfers‘ und der Vorwurf der Unmoral und letztlich die Enttäuschung über ihren ungebildeten Ehemann – all dies sind persönliche Gründe für die Flucht der jungen Frau in eine Idealität, die es so nicht geben konnte.¹⁷³ Eine Flucht aus der Versehrtheit heraus, entgegen der inneren, idealen Überzeugung und der zeitweisen Abwesenheit familiärer Kontrolle doch unter den Zwängen des patriarchalen Gesellschaftssystems eine Standesehe eingegangen zu sein.

4 Baronin Dudevant – Beginn der Suche nach dem Glück

So war sie am 17. September 1822 Baronin Dudevant geworden und lebte mit Casimir abwechselnd in Nohant und in Paris, wo am 30. Juni 1823 ihr gemeinsamer Sohn Maurice geboren wurde.¹⁷⁴ Darauf folgten Unzufriedenheit und körperliche Schwäche seitens der Baronin, die sich bereits durch physische und psychische Störungen manifestierte.¹⁷⁵ Ob es sich hierbei um neurasthenische oder hysterische Symptome handelte, lässt sich aus heutiger Perspektive schwer nachvollziehen. Jedoch behauptete ich, dass sich in George Sand zu diesem Zeitpunkt das erste Unbehagen ihrer Versehrtheit auch körperlich manifestierte. Versuche, dem entgegen zu wirken, zeigten sich zunächst im Bedürfnis nach äußerer Veränderung.¹⁷⁶ In ihrer ausschließlichen Rolle als Mutter und Ehefrau fand sie keine Erfüllung, worin sich der Mangel an Möglichkeiten andeutet, ihrem eigenen Begehren stattzugeben, auf dem ihre Versehrtheit aufruht.

Zudem deckten sich ihre bisherigen Erfahrungen mit Ehe und Kind nicht mit ihren romantischen Idealvorstellungen. Sie bekannte sich gegenüber Casimir 1825 zu ihrem Bedürfnis nach ausschließlicher Liebe, auf die sich das eigene Leben zentriert, die allerdings das Bedürfnis nach Anerkennung des Anderen sucht. Seine Anerkennung bekam sie selten zu spüren – er habe weder ihre Talente noch Kenntnisse wahr-

¹⁷³ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 4ff.

¹⁷⁴ Vgl. George SAND: (Œuvres autobiographiques. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 2 (Bibliothèque de la Pléiade). Paris 1971, S. 37.

¹⁷⁵ Vgl. Casimir CARRÈRE: George Sand. Liebende und Geliebte. Bergisch Gladbach 1979, S. 19; (Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169).

¹⁷⁶ Die melancholische Aurore Dudevant suchte häufige Ortswechsel, ab Mai 1824 in Plessis-Picard, in Ormesson und ab Dezember in einer gemieteten Wohnung in Paris, um erst im Frühjahr 1825 nach Nohant zurückzukehren. (Vgl. SCHLIENTZ: Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand, S. 285).

genommen.¹⁷⁷ Seine fehlende Allgemeinbildung, ungehobelte Redeweise und rauen Sitten machten Casimir bei seiner Frau unattraktiv. Sie reagierte mit ständigen Stimmungswechseln, deren Ursachen er jedoch nicht erkannte. Sie wiederum fühlte sich ihm auf intellektueller Ebene überlegen.¹⁷⁸ Mit ihrer Affinität zu Literatur und Musik stand sie allein. Es mangelte beiden an geistiger Verwandtschaft. Über diese Antithese zur romantischen Liebessemantik¹⁷⁹ reflektierte sie in der *Histoire de ma vie*:

Et puis l'esclavage est quelque chose d'antihumain que l'on n'accepte qu'à la condition de rêver toujours la liberté. [...] Je n'étais pas esclave de mon mari [...] mais j'étais asservie à une situation donnée, dont il ne dépendait pas de lui de m'affranchir.¹⁸⁰

Im Grunde sah sie in der Ehe das höchste Ziel der Liebe. Ohne diese bliebe nur noch ein ‚Opfer-Dasein‘, das den Ansprüchen der romantischen Liebessemantik nicht entspreche.¹⁸¹ Aurore suchte wenig später Zuflucht in einer platonischen Liebe mit Aurélien de Sèze. Sie idealisierte die Liebe als Mischform zwischen Liebe und Freundschaft,¹⁸² in der die sexuelle Beziehung nicht vordergründig ist.

¹⁷⁷ Vgl. CARRÈRE: George Sand. Liebende und Geliebte, S. 19.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 20.

¹⁷⁹ Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34.

¹⁸⁰ George SAND: (Œuvres autobiographiques. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 2 (Bibliothèque de la Pléiade). Paris 1971, S. 103.

¹⁸¹ Vgl. CARRÈRE: George Sand. Liebende und Geliebte, S. 21.

¹⁸² In dieser Zusammenführung der Konzepte Liebe und Freundschaft liest sich leicht der rousseausche Einfluss auf die Gedankenentwicklung George Sands heraus. Bereits Rousseau hatte Liebe und Freundschaft als die beiden Idole seines Herzens qualifiziert – entsprechend oft finden sie Einzug in seinen Sprachgebrauch. « Idôlatrer l'amour et l'amitié, c'est tout à la fois leur rendre un culte, comme il advient dans la *Nouvelle Héloïse* et en dénoncer le caractère mythique et illusoire, comme on le constate dans d'autres œuvres. » (GILOT / SGARD: Le vocabulaire du sentiment dans l'œuvre de J.-J. Rousseau, S. 319);

Als großer Anhänger von inniger, geteilter Liebe verfolgte er das archetypische Ideal erfolgreicher Mutter-Sohn-Beziehungen bzw. Familienbeziehungen. So weit geht Sand in ihrem Streben nicht. Sie erforscht zunächst die Möglichkeit des Erlebens von Liebe zwischen Mann und Frau unter den gesellschaftlichen Bedingungen des 19. Jahrhunderts in Frankreich.

Freundschaft und Liebe stehen bei Rousseau in Abhängigkeit zueinander. Zudem strebt Erstere den Unpässlichkeiten der Gesellschaft entgegen, an der die Figuren häufig leiden. « Il y peindra l'amitié entre homme et femme, soit que l'amitié prépare l'amour ou lui succède, le prévienne ou le remplace, mais encore l'amitié entre femmes, entre hommes, entre maîtres et serviteurs. L'*Héloïse* est ainsi dominée par le rêve d'une société idéale, fondée sur une « familiarité fraternelle » [...] [Vgl. Anm. 681, S. 351 ; S. H.], une société selon le cœur et selon la nature. Mais R. éprouve en même temps cette rêverie comme utopie. L'amitié serait une réponse à l'injustice sociale, mais il n'y a pas d'amitié possible dans la société telle qu'elle est. » (Ebd., S. 325);

In der Liebessemantik unterscheidet sich die rousseausche kaum von der das Absolute fordernden Liebeskonzeption George Sands: « Cet Amour, à peine sorti des langues du Mythe, est à la fois « cruel » et « charmant », souvent « extrême », parfois « extravagant »... et presque toujours « tendre ». » (Ebd., S. 339);

« Cet amour idéal qui unit Julie et Saint-Preux est au-delà de toutes les vicissitudes. Né « dès

Offensichtlich ist der Mangel, der für die Idealvorstellungen ursächlich ist, in einer väterlichen Ersatz-Bindung zu sehen, in der es vielmehr um Begehrt-Werden und um Anerkennung des eigenen Begehrens geht als um tatsächliches Ausleben des eigenen Begehrens. Letzteres hat sich vermutlich aufgrund mangelnder sexueller Erfahrung vor der Ehe durch die Praxis der ‚ehelichen Pflichten‘ passiv an die symbolische Ordnung des Mannes¹⁸³ angepasst, woraus eine Suche nach Befriedigung auf anderen Gebieten (z. B. platonische Liebe) hervorging.¹⁸⁴ Missverständnisse und Unzufriedenheit hinterließen traumatische Kerben in Aurore Dudevants Seele, bis die Trennung unausweichlich wurde und die Ehe Ende 1828 auch ohne Ehebruch vorbei war.¹⁸⁵

la première vue › [...], d'› une convenance réciproque et d'un accord des âmes › [...], il est assuré d'› un avenir éternel › [...] » (GILOT / SGARD: Le vocabulaire du sentiment dans l'œuvre de J.-J. Rousseau, S. 340).

¹⁸³ „Der Mann liebt das Lieben, die Frau liebt den Mann; sie liebt dadurch einerseits tiefer und ursprünglicher, andererseits auch gebundener und weniger reflektiert. Was die Romantik als Einheit postuliert, bleibt damit Erfahrung des Mannes, obwohl und gerade weil die Frau die primär Liebende ist und ihm das Lieben ermöglicht.“ (LUHMANN: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, S. 172); Damit einher gehe die volle Einbeziehung der Sexualität und das Miterlauben all dessen, was vorher unter der Alternative von frivoler Liebschaft und trockener Ehe nicht zu seinem Recht gekommen war. Es gehe bezüglich der Sexualität jetzt um mehr als das fragwürdige Bemühen, das Tier im Menschen doch noch zur Anerkennung zu bringen – und bezüglich der Sexualität um mehr als nur verständnisvollen Konsens in der Erfüllung der Rollenpflichten: Ehe sei Liebe und Liebe sei Ehe, obgleich die meisten Ehen nur ‚Eheversuche‘ seien. (Vgl. Ebd., S. 172f.); Vgl. hierzu Anm. 62, S. 28.

¹⁸⁴ Biographen vermuten hierin den tieferen Grund ihrer umstrittenen ‚Frigidität‘ oder zumindest eine Verschlimmerung des Leidens. « La maternité a d'› ineffables délices, mais, soit par l'amour, soit par le mariage, il faut l'› acheter à un prix que je ne conseillerai jamais à personne d'› y mettre [...] Ce prix était le don de son corps. Aurore prenait en horreur l'› union charnelle. » (André MAUROIS: *Lélia ou la Vie de George Sand*. Paris 2004, S. 101).

¹⁸⁵ Nachdem die Trennung von Casimir inoffiziell stattgefunden hatte und die Verhältnisse geklärt waren, unterhielt Aurore ein freundschaftliches Verhältnis zu ihm. Er avancierte zeitweise sogar zu ihrem Vertrauten. Hierin wird deutlich, dass ihr Bestreben nach Harmonie und Glück weit über Liebe und Leidenschaft hinausging. Sie verbannte ihren (Ex-)Mann nicht aus ihrem Leben, sondern ließ ihn die Vaterrolle weiterspielen, was ihr natürlich auch die eine oder andere Abwesenheit ermöglichte und damit ein Mittel zur Freiheit war. Diese Freiheit brachte wiederum neue Herausforderungen mit sich – Freiheit, das eigene Begehren zu leben inmitten der unbegrenzten Möglichkeiten: « La question intéresse Sand depuis le moment où elle s'est trouvée seule, sans protecteur légal. Le désir fascine, et la liberté qu'il suppose; libéré, le désir (quand il est féminin) conduit pourtant à une condamnation sans appel de la part de la société. L'› inacceptable dilemme est là: les jouissances multiples, l'› appartenance à plusieurs hommes, la mauvaise réputation, l'› oubli du monde (c'est la position de Juliette Ruyter dans *Leone Leoni*) ou une peur panique devant un désir que la liberté convoque et qui pourtant *défaille* [...] » (REID: *Signer Sand*, S. 133);

Ihre Treue gegenüber ihren Liebhabern und Freunden, sogar zu ihrem Mann war unerschütterlich, was sich durch die ihrer Versehrtheit aufsitzende Idealisierung erklären lässt. Die hysterische Hoffnung auf das große, allumfassende Glück und das Vertrauen in ihre Mitmenschen veranlassten sie dazu, selbst vergangene (Liebes-)Beziehungen aus einem idealromantischen Prinzip heraus auf freundschaftlicher Ebene aufrecht zu erhalten. « Elle a recherché dans

1827 wurde sie die Geliebte von Stéphane Ajaçon de Grandsagne, dem ehemaligen Anatomielehrer, der inzwischen in Paris Arzt geworden war, « [et] crut, par instants, trouver en lui le maître qu'elle cherchait. »¹⁸⁶

Er war, wie all ihre Liebhaber ein intelligenter Geist mit körperlicher Schwäche.¹⁸⁷ Wegen ihrer angegriffenen Gesundheit¹⁸⁸ reiste sie zu Konsultationen nach Paris, um sich zum einen von Spezialisten behandeln zu lassen, zum anderen ihren Jugendfreund wiederzutreffen. Die Ärzte konnten allerdings kein medizinisches Problem konstatieren.¹⁸⁹ Ihre Schmerzen und Leiden hatten psychosomatische Ursachen, was meine Vermutung der hysterischen Reaktion auf die psychische und symbolische Versehrtheit stützt.

Aurore gab sich mehr und mehr der Idealisierung mit starkem Hang zum Mystischen hin. Ihr Ziel war eine von den fleischlichen Banalitäten freie Liebe, wie sie sie mit Aurélien bereits durch Briefe erlebt hatte.¹⁹⁰ Sie steckte voller Freiheitsbestrebungen, die für sie zu dieser Zeit allerdings noch nicht umsetzbar waren.

Sie begann, ihre ersten kleinen autobiographischen Texte zu schreiben, die erst nach ihrem Tod veröffentlicht wurden und verbrachte die meiste Zeit des Jahres in Nohant. Ihre Sprache als Ort des Unbewussten¹⁹¹ bot Raum für den Ausdruck eines Begehrens nach Identität und Selbstfindung.

Zu diesem Zeitpunkt ahnte sie noch nicht, dass sie bald in Paris leben und sich ihre freiheitliche Existenz hart erkämpfen würde. Noch lebte sie gefangen in ihrer Depression über Gesellschaft und Welt, in melancholischer Flucht zum Ursprünglichen und Natürlichen.¹⁹² Die Verwurzelung mit Nohant und der Region Berry blieb trotz

l'amour un absolu qui s'est toujours dérobé, mais après des moments de tension elle n'a jamais renié aucun de ses amants comme elle n'a jamais abandonné aucun de ses amis. Sa fidélité est sans reproches. » (Pierre VERMEYLEN: *Les idées politiques et sociales de George Sand*. Brüssel 1984, S. 7).

¹⁸⁶ CARRÈRE: *George Sand. Liebende und Geliebte*, S. 23.

¹⁸⁷ « Elle fut émue par ses joues creuses, ses yeux égarés, sa taille voûtée. Tout en lui l'attirait. Il avait éveillé en elle les premières émotions amoureuses; il était savant, et elle aimait à apprendre; il se disait athée et, bien que croyante, elle était troublée par cette audace; elle le voyait malade et elle aimait à soigner. » (MAUROIS: *Lélia ou la Vie de George Sand*, S. 131).

¹⁸⁸ "She now began to suffer every symptom of ill health: violent headaches, palpitations, and burning chest pains." (Benita EISLER: *Naked in the Marketplace. The lives of George Sand*. New York 2006, S. 60).

¹⁸⁹ « [E]lle avait vu les plus illustres [médecins] et ils l'avaient trouvée bien portante. » (MAUROIS: *Lélia ou la Vie de George Sand*, S. 130).

¹⁹⁰ Die vom Mystizismus und der Lektüre philosophischer Schriften und Poesie durchdrungene junge Frau fühlte sich in ihrem gesellschaftlich angepassten Leben als Gattin, Mutter zweier Kinder und Herrin über eine nicht zu verachtende Anzahl an Dienstboten eingengt. (Vgl. Kap. IV.2.3.3, S. 301).

¹⁹¹ Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117.

¹⁹² « Quand on est livré à la société des méchants, et quelle autre société y a-t-il en ce monde? (les bons sont si rares qu'il n'en faut point parler), quand on est livré, dis-je, au commerce des pervers, il faut en subir toutes les conséquences. [...] J'aime mieux, dans ma molle philosophie, me laisser déchirer en riant pièce à pièce, que de me conserver intacte au prix de mon repos

der vielen Reisen, die sie unternahm und trotz des bevorstehenden Lebenswandels in Paris ihr Leben lang erhalten.¹⁹³

Sie interessierte sich für die politischen Ereignisse und entwickelte ihre eigene Sichtweise auf die Gesellschaft, worin sie sich stark an Rousseau orientierte, was nicht nur in ihrem ersten Roman, *Indiana* deutliche Spuren hinterlassen hat. Von April bis Juni 1830 hielt sie sich mit ihrem Sohn in Paris auf, wo Ende Juli die Revolution stattfand, im Zuge derer Charles X. abdankte und Louis-Philippe d'Orléans als Bürgerkönig den Thron bestieg.¹⁹⁴ Am 30. Juli 1830 besuchte sie ihren Jugendfreund Charles Duvernet in seinem Chateau du Petit Coudray, wo sie neben Fleury und Papet den jungen 19-jährigen Jules Sandeau traf.¹⁹⁵ Aurore verliebte sich heftig in ihn, der wie Grandsagne auch von schwächlicher, kränklicher Erscheinung war, welche in Aurore ein mütterliches Bedürfnis der Zuneigung hervorrief.¹⁹⁶

Um Aurore Dudevant und ihr Bedürfnis nach spirituellen und emotionalen Abenteuern zu verstehen, muss man sich die intellektuellen Milieus zu dieser Zeit in Frankreich vor Augen halten, in denen die Leidenschaft regierte.¹⁹⁷ Wie schon zu früheren Zeiten wurden Vernunft und Verrücktheit vergöttlicht. Die neuen Dichter und Schriftsteller, die philosophischen und sozialen Doktrinen ergriffen die junge Generation.¹⁹⁸ Romantik war in aller Munde. Das Individuum war nicht mehr, wie noch im 17. Jahrhundert ein verantwortliches Mitglied einer sozialen oder religiösen Gemeinschaft. Es suchte Vollendung in sich selbst als Objekt der ästhetischen

et de ma gaieté. [...] Au milieu de mon délire le plus entraînant, la pitié, la bonté, l'amitié, la justice trouveraient un aussi facile accès dans mon cœur, que lorsque Jean-Jacques me dicte ces vertus et m'enflamme de leur enthousiasme dans la solitude. Je quitterais la plus enivrante société et jusqu'à ma tasse de café, pour courir à l'aide d'un malheureux qui m'appellerait dehors. » (George SAND: Correspondance. George Sand. T. I (1812-1831). Hg. v. Georges LUBIN. 2. Aufl. Bd. 1. Paris 1980, S. 701f.; Brief an Boucoiran, 13. September 1830).

¹⁹³ Nohant blieb ihr als geliebte Heimat teuer, als Erde, auf der die ihre Kindheit verbracht hatte und auch ihren Lebensabend verbringen wollte. (Vgl. DIDIER: George Sand. Édité par l'association pour la diffusion de la pensée française, S. 11); Der Aufenthalt in Paris war zwar wichtig für die Wirtschaftlichkeit ihrer Arbeit, aber Nohant stellte für sie die Rückkehr zu ihren Wurzeln und ein Ort für Kreativität dar. (Vgl. Simone VIERNE: L'art au quotidien. In: Nicole MOZET [Hg.]: George Sand. Une correspondance. Saint-Cyr-Sur-Loire 1994. S. 99–117, hier S. 106).

¹⁹⁴ Vgl. SCHLIENTZ: Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand, S. 285.

¹⁹⁵ « C'était un blondin charmant, frisé comme un petit saint Jean de Nativité. » (MAUROIS: Lélia ou la Vie de George Sand, S. 144).

¹⁹⁶ « Le petit Sandeau fut fasciné par la beauté sauvage, le caractère exalté et autoritaire, les yeux noirs et brûlants, la taille souple de la châtelaine de Nohant. Quand elle montra quelque intérêt pour lui, il devint amoureux fou. Il s'attacha à Aurore Dudevant, parce qu'elle l'enchantait; parce qu'elle parlait des mêmes sujets que lui et en parlait mieux; surtout parce qu'elle était forte et qu'il était faible. » (Ebd., S. 146).

¹⁹⁷ Vgl. hierzu Kap. II.1, S. 17.

¹⁹⁸ « On se disait hugolâtre, saint-simonien, fouriériste avec délire. » (MAUROIS: Lélia ou la Vie de George Sand, S. 149).

Betrachtung.¹⁹⁹

Der eilige Entschluss, sich aus ihren Fesseln in Nohant zu befreien und ihren Freiheitsbestrebungen nachzugehen, ergab sich aus dem gefundenen Testament des Ehemanns, welches lediglich Verwünschungen für sie bereit hielt.²⁰⁰ Daraufhin teilte sie ihm mit, dass sie für sechs Monate im Jahr mit 3 000 Franc Pension in Paris leben wollte, die restliche Zeit in Nohant. Ihre Tochter Solange wollte sie nachholen, sobald sie ihr ein Leben in Paris bieten könne. 3 000 Franc, die Casimir ihr anstandslos zahlte, waren nicht viel für das teure Leben in Paris. Es musste zusätzliches Geld verdient werden, um zu überleben und sie dachte zunächst an malen, schreiben und die Dekoration von Tabakdosen.²⁰¹

5 Weibliche Autorschaft im 19. Jahrhundert – *Qui a peur de George Sand ?*

George Sand fait figure d’emblème de l’écriture des femmes dans le XIXe siècle français comme Colette au début du XXe siècle, ou pour le XXe siècle anglais, Virginia Woolf. Sa célébrité, l’ampleur des débats qu’elle suscita, des haines ou des enthousiasmes qui se déchaînèrent autour d’elle, tout autant que la durée et l’abondance de sa production ont certainement contribué à en faire cette figure symbole.²⁰²

Diese Zeilen von Didier werfen die Frage nach einer *écriture féminine* auf – doch gibt es eine solche tatsächlich?²⁰³ Und wenn ja, ist das sandsche Werk ein Beispiel hierfür? Diesen und anderen Fragen soll in diesem Kapitel nachgegangen werden, die zunächst zu einigen generellen Überlegungen der Spezifik ‚Weibliche Autorschaft‘ im 19. Jahrhundert führen.

Die schreibende Frau hat lange Zeit Angst eingeflößt, v. a., wenn sie sich dem Frau-Sein nicht offenkundig entsagt hat.²⁰⁴ George Sand war mit der Wahl eines männlichen Pseudonyms für die Veröffentlichung ihrer Schriften kein Einzelfall.

¹⁹⁹ Vgl. MAUROIS: *Lélia ou la Vie de George Sand*, S. 149.

²⁰⁰ Vgl. SAND: *Correspondance. George Sand. T. I (1812-1831)*, S. 130f.

²⁰¹ Vgl. MAUROIS: *Lélia ou la Vie de George Sand*, S. 152f.

²⁰² DIDIER: *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d’Amérique »*, S. 797.

²⁰³ Schließlich sei der Begriff ‚Frauenliteratur‘, so Stephan, diskriminierend, solange es das Pendant ‚Männerliteratur‘ nicht gebe. „Der Vorwurf der Unoriginalität, der Mittelmäßigkeit, der Unprofessionalität und der Trivialität, der den Werken von Autorinnen immer wieder erhoben worden ist, ist ein bloßes misogynies Vorurteil, solange nicht die besondern Ausgangsbedingungen für schreibende Frauen berücksichtigt werden. [...] Ein Blick auf den literarischen Kanon zeigt, daß darin Werke von Autorinnen nur in Ausnahmefällen einen Platz gefunden haben.“ (STEPHAN: *Literaturwissenschaft*, hier S. 294).

²⁰⁴ Vgl. DIDIER: *George Sand. Édité par l’association pour la diffusion de la pensée française*, S. 7.

Während noch im 18. Jahrhundert weibliche Pseudonyme oder schlichte Anonymität unter den Schriftstellerinnen überwogen, stieg die Zahl männlicher Pseudonyme im 19. Jahrhundert rapide an. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde den Frauen als Reaktion auf die im Zuge der Revolution proklamierten Menschenrechte, zum ersten Mal ihre Geschlechtsidentität nicht aufgezwungen, sondern zur freiwilligen Identifizierung angeboten.²⁰⁵

Allerdings veränderte die französische Revolution, die zwar für kurze Zeit auch die Geschlechtergrenzen ins Wanken brachte, die Verteilung des Wissens zwischen den Geschlechtern nicht grundlegend. Sie legte, wie Stephan herausstellt, zwar den Grundstein für alle nachfolgenden Emanzipationsbewegungen, ermutigte letztlich aber nur wenige Frauen, sich ihr Recht auf Bildung und Wissen zu erkämpfen. In der Auseinandersetzung mit der Revolution sei es vielmehr zu der Verfestigung alter Geschlechterbilder gekommen – Frauen wurden auf die Rolle der Rezipientinnen, Männer auf die Rolle der Produzenten festgelegt.²⁰⁶

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren die schreibenden Frauen schon deutlich zahlreicher und hatten z. T. immensen Erfolg wie Françoise de Graffigny mit den *Lettres d'une Péruvienne* (1747). Veröffentlicht wurde oft anonym oder unter dem Namen ihrer Männer, was für die Renommierteren unter ihnen der üblichere Weg war.²⁰⁷ Ein wichtiger Faktor für die Entstehung weiblicher Literatur war zwei-

²⁰⁵ Vgl. KORD: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900, S. 36.

²⁰⁶ Inge STEPHAN: Gender, Geschlecht und Theorie. In: Inge STEPHAN / Christina BRAUN (Hg.): Gender-Studien. Eine Einführung. Stuttgart 2000. S. 58–96, hier S. 78;

Der Mann wurde zum Autor, die Frau zur Leserin, die als Mutter sowohl für die Alphabetisierung der Kinder zuständig wurde als auch als Muse für den männlichen Autor fungierte. In ihrer Fünffachfunktion als Mutter, Muse, Geliebte, Leserin und Käuferin wurden Frauen einerseits hoch geehrt, andererseits von der eigenen Autorschaft ausgeschlossen. „Daß sich einzelne Frauen trotzdem davon nicht abhalten ließen, ihren Weg als Intellektuelle oder Künstlerin zu gehen, zeigt, daß Geschlechtervorstellungen zwar mächtig sind, aber nie mächtig genug, um die Intellektualität und Kreativität von Frauen zu brechen.“ (Ebd.);

Durch die Kategorie Geschlecht wurden Frauen, so insistiert Stephan, aus dem Bereich der Kunstproduktion ausgegrenzt und auf den Status bloßer Dilettantinnen verwiesen. Lediglich als inspirierende Musen, einfühlsame Leserinnen und Käuferinnen waren sie willkommen bzw. unverzichtbar, um das Konzept genialer ‚Autorschaft‘ ideell und finanziell abzusichern. (ders.: Literaturwissenschaft, hier S. 290); „Die kulturelle Ordnung konstituiert sich über die ‚Tötung‘ des ‚Weiblichen‘ [...], das gleichzeitig seine grandiose ‚Widerauferstehung‘ im Text des männlichen Autors erlebt. [...] Daß Autorinnen mit einem solchen aggressiven Schreibverfahren, das sich entweder gegen das eigene Geschlecht oder aber gegen das imaginierte Gegengeschlecht richtet, angesichts des ‚angel in the house‘, der ihnen vorwurfsvoll über die Schulter blickt, ihre Schwierigkeiten haben, ist nicht verwunderlich. Die Suche nach einer eigenen ‚weiblichen Ästhetik‘ hat aber ebenso wie die Suche nach der ‚Weiblichkeit in der Schrift‘ [...] mit der programmatischen Loslösung von ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ vom jeweiligen biologischen Geschlecht in neue Dilemmata geführt: ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ erscheinen als zwei unterschiedliche ‚Systeme‘, denen letztlich nicht zu entkommen ist [...]“ (Ebd., hier S. 291).

²⁰⁷ Vgl. REID: Signer Sand, S. 37.

felsohne auch die ansteigende wirtschaftliche Notwendigkeit, « dont les problèmes conjugaux, dans une situation marginale, de séparation ou de replis sentimental. »²⁰⁸ An dem Punkt ähneln sich die Situationen von Sand und vieler anderer weiblicher Schriftstellerinnen.²⁰⁹ Zudem darf nach Harkness nicht vergessen werden, dass sich mit der französischen Revolution auch ein neues Männerideal entwickelt hat.²¹⁰ Geburt sicherte keinen Status mehr und die Männlichkeit sah sich einer akuten Bedrohung gegenübergestellt. Könnte man daraufhin vermuten, dass die bürgerliche Gesellschaft patriarchale Muster vorzeichnet und die Frauen unterdrücken musste, um die männliche Macht zu sichern? Typisch für den Roman des 19. Jahrhunderts seien immerhin männliche Figuren, die nach sozialem und sexuellem Erfolg streben,²¹¹ um sich ihren Status zu sichern, was wiederum Unterdrückung bedarf, die ganz natürlich auf Kosten der Frauen ging.²¹² Möglich wäre es immerhin. In der Restaurationszeit entwickelte sich die Rolle der Frau wieder hin zu traditionellen Mustern, was v. a. für schreibende Frauen zum Problem wurde.

„Weibliche“ Charaktereigenschaften wie Passivität, Hingebung, Entsagung und Gefühlsbetontheit boten die Basis für die gegensätzliche Definition der Geschlechter: Der Mann galt als Vernunftwesen, die Frau als Geschlechtswesen.²¹³ Gelehrsamkeit wurde mit der Entrechtlichung auf allen Gebieten zum Verstoß gegen die Natur und Bestimmung der Frau. Es wurde angenommen, dass die hausfraulichen oder Mutter-Pflichten der Frau unter ihrer Gelehrsamkeit leiden würden, und so wurde von männlicher Seite eine prinzipielle Unfähigkeit der Frau zu außer-häuslichen Tätigkeiten festgeschrieben.

Ab dem Jahr 1800 begann eine Tendenz zur Entfremdung der Frauen von der Schrift. Mädchen wurden ausgebildet zu Leserinnen männlicher Literatur – „ein Dichterlesegebot bei gleichzeitigem Schreibverbot“²¹⁴. Die Autorinnen des 19. Jahr-

²⁰⁸ REID: Signer Sand, S. 38.

²⁰⁹ « [M]êmes difficultés matrimoniales entraînant aussitôt une marginalisation accompagnée de réprobation sociale, même nécessité avouée de gagner de l'argent. Le XVIIIe siècle avait donné à la femme de lettres, à laquelle le siècle suivant préférera le nom de < femme-auteur >, deux contraintes de poids dans l'exercice de son activité. La première consiste à instrumentaliser son rapport à l'écriture : la femme n'écrit pas pour le plaisir ; elle se doit d'afficher un motif, une raison, généralement celle de se trouver dans l'obligation de gagner sa vie [...] » (Ebd.).

²¹⁰ “[D]rawing on the philosophical traditions of the Enlightenment, and increasingly dominant medical and legal discourses allied to a bourgeois ideology, the meanings of hegemonic masculinity were endlessly mapped out.” (Nigel HARKNESS: *Men of their Words. The Poetics of Masculinity in George Sand's Fiction*. Leeds 2007, S. 17).

²¹¹ Vgl. Ebd., S. 25.

²¹² Sand hat sich ganz klar immer gegen diese Bestrebungen gerichtet: « Dans le roman, Sand construit avec soin des personnages qui pensent, parlent et représentent des positions clairement sexuées, positions qui ne prennent sens que dans un rapport dynamique, et non de pure fascination, entre masculin et féminin. » (REID: Signer Sand, S. 117).

²¹³ Vgl. KORD: *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900*, S. 39.

²¹⁴ Ebd., S. 44.

hunderts waren ununterbrochen mit dem bürgerlichen Gesellschaftsideal der Haus- und Ehefrau konfrontiert und hatten sich bei der Fortsetzung ihrer schriftstellerischen Tätigkeit mit dem Vorwurf auseinanderzusetzen, ihrer ‚Natur‘ zuwiderzuhandeln und ihre weibliche ‚Bestimmung‘ verfehlt zu haben. Dazu kam sehr wahrscheinlich ein nicht zu unterschätzender Brotneid seitens der männlichen Kollegen. Eine Schriftstellerin im 18. Jahrhundert genoss noch Ausnahmestatus, der vielleicht ihre kulantere Behandlung durch männliche Autoren erklärt.

Autorinnen des 19. Jahrhunderts waren dagegen zahlreicher und somit ernstzunehmende Konkurrenz für ihre männlichen Mitstreiter.²¹⁵ Für das beachtliche Anwachsen des weiblichen Schriftstellertums im 19. Jahrhundert gibt es verschiedene Erklärungsansätze, darunter die generelle Ausdehnung des Buchmarktes und der schriftstellerischen Betätigung sowie die Entstehung spezifisch ‚weiblicher‘ Genres, wie Kinder- oder Mädchenliteratur, in denen sich die Autorinnen betätigen konnten, ohne dafür soziale Ächtung fürchten zu müssen. Zudem müsse man laut Personne die Entwicklung der Presse bedenken, die den Anstieg der weiblichen Literatur-Aktivität favorisiert hat.²¹⁶

Hinzu kamen die Erwartungen der weiblichen Leserschaft, die subjektive, vertrauliche und personelle Literatur suchten. Der *roman féminin* sollte aus diesem Grund « gracieux, fin et charmant [...] »²¹⁷ sein. Den *dames des lettres* wurde allerdings nur solange zugestanden zu schreiben, wie sie bestimmte Regeln einhielten, die politisches Engagement, Stellungnahme zu emanzipatorischen Fragen u. ä. per se ausschloss. Das bedeutete, dass diejenige weibliche Literatur, welche von der Gesellschaft geduldet war, sich auf ein Minimum reduzierte.

Generell kursierte die Annahme, Frauen hätten sich nur literarisch ‚minderwertiger‘ Genres bedient. Diese Aussage wird oft mit der traditionellen Vorliebe der Frau für den Roman und ihre Abwesenheit im Drama untermauert. Der Roman galt als ‚formlos‘, ‚subjektiv‘ und ‚niedrig in der Genrehierarchie‘ und als ‚typisch weiblich‘, da vorwiegend von Frauen verfasst. Zudem wird er nicht durch die klassischen aristotelischen Ideale und Regeln definiert. Diese relative Freiheit und Regellosigkeit in Bezug auf Form und Thematik wurde als Makel angesehen, und abgewertet als gesetzlose, irrationale Kreation.²¹⁸ Die große Zahl von Romanschriftstellerinnen im 19. Jahrhundert gehe laut Erhart / Herrmann auf die dort etablierte ‚Speziali-

²¹⁵ Vgl. KORD: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900, S. 52.

²¹⁶ « Des journaux bourgeois, prolongeant les vertus de la femme des classes aisées, recrutent des collaboratrices. Le socialisme qui fit de la libération de la femme le signe du progrès de l'humanité, ainsi le saint-simonisme favorisent la montée d'un féminisme [...] qui, autour de 1848, s'exprima dans des journaux féminins. » (Cornelia PERSONNE: Langage – narration – écriture. Évolution d'une problématique à travers cinq romans de George Sand. Heidelberg 1999, S. 17).

²¹⁷ Ebd., S. 19.

²¹⁸ Vgl. Béatrice SLAMA: « De la < littérature féminine > à < l'écrire-femme > : différence et institution ». In: Littérature, n° 44. 1981. S. 51–71, hier S. 53.

sierung‘ der Frau auf den privaten Bereich emotionaler und sozialer Beziehungen zurück. Diese Inhalte wiederum würden in einer literarischen Form dargeboten, die sich nur fallweise an einer Tradition orientieren könne und deshalb nicht nur die weitgehend offene Gattung des Romans bevorzuge, sondern zugleich mit größeren Schwierigkeiten und der Gefahr ihres Scheiterns konfrontiert sei.²¹⁹

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde der Roman als Genre noch abwertend betrachtet und erst im Laufe der Zeit auf den ersten literarischen Rang erhoben. Erst in den 1840er Jahren bekommt er politische Dimensionen: « Le romancier n'est pas seulement le poète visionnaire du présent, il se veut le guide inspiré de l'avenir. »²²⁰ Auch Sand hat mit ihrem Lebenswerk Spuren in der Entwicklung des Romans hinterlassen, ihre Ästhetik publiziert und in autobiographischen Schriften explizit thematisiert.²²¹ Das vorwiegend aus männlicher Feder stammende Drama hingegen wurde als objektiv und hoch in der Genrehierarchie eingestuft. So erklärt sich auch, weshalb sich Romanschriftstellerinnen fast doppelt so oft in die Anonymität flüchteten wie Dramatikerinnen, die es trotz der gängigen Auffassungen, es gebe keine, natürlich trotzdem gab.²²²

Nicht zu vergessen ist an dieser Stelle ein generelles Ausdrucksbedürfnis der Frauen als ‚Gefangene‘ der symbolischen Ordnung über ihre desolante Situation und die allgemeinen gesellschaftlichen Missstände. In fast allen weiblichen Texten des 19. Jahrhunderts spielen private und emotionale Inhalte die Hauptrolle, wobei diese selten die Frauen-Rolle der asexuellen, nur an Mutterschaft interessierten Madonna repräsentieren. Vielmehr spiele laut Roebing Sexualität wegen ihrer sozialen ‚Entkommunizierung‘ eine zentrale Rolle. Dies geschehe derart, dass Autorinnen sich zum einen in ihren Texten eigener sexueller Bedürfnisse bewusst würden und diese in verschobenen Formen darstellten, sich zum anderen offen zu ihren Wünschen bekannten und eine neue Sexualmoral forderten.²²³ Das Bekenntnis zu eigenem, bisher aus der symbolischen Ordnung ausgeschlossenen, weiblichen Begehren deutet auf eine Versehrtheit und Mangelserfahrung auf symbolischer Ebene hin, die es zu überwinden galt:

Die Unterdrückung der Frau als öffentliches und als Sexualwesen hat sich als symbo-

²¹⁹ Walther ERHART / Britta HERRMANN: Grundzüge der Literaturwissenschaft. In: Heinz Ludwig ARNOLD / Heinrich DETERING (Hg.). 8. Aufl. München 2008. Kap. Feministische Zugänge – ‘Gender Studies’. S. 498–515, hier S. 508.

²²⁰ ROSSUM-GUYON: Sand, Balzac et le roman, hier S. 15.

²²¹ « La théorie du roman, telle qu'expose Sand dans la IVe partie d'*Histoire de ma vie* est fondée sur une esthétique et une éthique de l'idéalisation et correspond bien à certains aspects essentiels du roman sandien [...] » (Ebd., hier S. 17).

²²² Vgl. KORD: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900, S. 66.

²²³ Vgl. Irmgard ROEBLING: Die Rolle der Sexualität in der Neuen Frauenbewegung und der feministischen Literaturwissenschaft. Versuch einer Bestandsaufnahme. In: Johannes CREMERIUS / Wolfram MAUSER (Hg.): Literarische Entwürfe weiblicher Sexualität. Bd. 12 (Freiburger literaturpsychologische Gespräche). Würzburg 1993. S. 21–52, hier S. 42f.

II Biographische und soziokulturelle Aspekte weiblicher Autorschaft bei George Sand

lisierte Erfahrung des Mangels in die weibliche Literatur eingeschrieben. Durch den Mangel und die Negation hindurchzuschreiben und diese damit zu verdeutlichen, war Schicksal und Aufgabe weiblichen Kunstschaffens.²²⁴

An diese u. a. Themen wagte man sich häufig unter einem Pseudonym heran. Während dieses im 18. Jahrhundert noch hauptsächlich dazu diente, die gesamte Identität zu verbergen, lag ein Jahrhundert später die Betonung auf der Verhüllung des Geschlechts der Autorin.

Allerdings sei das männliche Pseudonym laut Schlienz für viele Schriftstellerinnen nicht nur eine Tarnung gewesen, die dem weiblichen Autor die Autorität des männlichen sichern sollte, sondern es sei auch mit Rücksicht auf die eigene Reputation sowie jene der Familie gewählt worden.²²⁵ Die Autorinnen selbst begriffen sich als ‚Unding‘ – so sehr war das Bild des männlichen Autors bereits in den Köpfen festgeschrieben. Die Selbstspaltung in ‚Frau‘ bzw. ‚weiblich‘ und in ‚Autor‘ bzw. ‚männlich‘ bezeuge sowohl die Verinnerlichung des impliziten Gegensatzes als auch die generelle Akzeptanz der um die Jahrhundertwende definierten weiblichen ‚Natur‘.²²⁶ Wiedemann ergänzt diese Auffassung um die These, dass der offen oder verdeckt ausgetragene Konflikt zwischen den Ansprüchen der weiblichen Norm und dem Neokonformismus einer Schriftstellerin (die sich eine komplexe, auf die Erfahrung weiblicher Differenz gegründete literarische Identität konstruiert habe – nach außen provokant durch das männliche Pseudonym signalisiert) fast jeden vermittelnden Text präge.²²⁷

Auch Kord insistiert, dass weibliche Autorschaft im 19. Jahrhundert nicht selten mit Schuldgefühlen und Schizophrenie verbunden gewesen sei, die sich als innere (androgyn) Spaltung in Frau und Autor(in) manifestierte. So sei die schriftstellerische Tätigkeit häufig durch ein Pseudonym als männliche Aktivität ausgewiesen worden.²²⁸ Dieses Pseudonym ist als vielschichtiges Phänomen zu begreifen, als Spiel mit Maskierung der Identität, das eine zweiseitige Spannung zwischen ‚innen‘ und ‚außen‘ mit sich zieht.²²⁹

²²⁴ ROEBLING: Die Rolle der Sexualität in der Neuen Frauenbewegung und der feministischen Literaturwissenschaft. Versuch einer Bestandsaufnahme, hier S. 51.

²²⁵ Vgl. SCHLIENZ: George Sand. Eros und Maskerade. Rollentausch und weibliche Autorschaft, hier S. 46.

²²⁶ Vgl. KORD: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900, S. 55.

²²⁷ Vgl. Kerstin WIEDEMANN: „Zwischen Irritation und Faszination. George Sand und ihre deutsche Leserschaft. Untersuchungen zur Rezeption der Schriftstellerin im 19. Jahrhundert“. Diss. Paris u. Heidelberg, 2000, S. 59.

²²⁸ Vgl. KORD: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900, S. 99;

Sand spricht diese Problematik im Brief IV der *Lettres d'un voyageur* explizit an, indem sie die Schwierigkeit, zugleich Autor und Frau zu sein offen thematisiert. (Vgl. SAND: *Lettres d'un voyageur*. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 122-142; Brief IV).

²²⁹ « Prendre un masque, choisir un pseudonyme [...] c'est obscurcir la question de l'origine, ruser

Das Dilemma war ein geschlechtsspezifisches: die eigene Weiblichkeit stand im Widerspruch zur ‚männlichen‘ Aktivität des Schreibens und Veröffentlichens. Aus dem geschlechtsspezifischen Dilemma suchten die Autorinnen i. d. R. Auswege, die eine alternative Vorstellung des Geschlechts voraussetzten, erklärt Kord, so die Vorstellung der Männlichkeit qua männliches Pseudonym; die Re-Vision des Schreibens als weibliche oder zumindest geschlechtsneutrale Aktivität; und die Verweigerung der Vorstellung irgendeines Geschlechts qua Anonymität oder Kryptonimität.²³⁰

Diese Anonymität bot den Frauen die Möglichkeit, sich eine Art Geschlechtsneutralität vorzustellen. Einerseits war dies die einzige kulturell akzeptable Veröffentlichungsstrategie, zum anderen befreite sie von der zwangsweisen Vorstellung des weiblichen Geschlechts beim Leser. Anonymität via Pseudonym war dennoch kein Garant für schriftstellerischen Erfolg oder zeitgenössische Toleranz. Die eigene Weiblichkeit war ein Konzept, das per se nicht gesellschaftlich in der symbolischen Ordnung verankert war.²³¹ Wenn Frauen also ‚ihre‘ Themen publizierten, dann bedeutet dies zugleich, dass sie auch ihre eigenen spezifisch weiblichen Konzepte veröffentlichten.²³² Diese Konzepte können damit als Streben nach einer ‚weiblichen symbolischen Ordnung‘ betrachtet werden, was in den 70er Jahren durch Cixous mit dem bis heute umstrittenen Begriff *écriture féminine*²³³ geprägt wurde.²³⁴ Die vornehmlich aus Frankreich stammende feministische Theorie hat versucht, sich dieser anzunähern, indem sie die speziell weibliche Körpererfahrung als Ausgangspunkt

avec l'identité comme donnée existentielle et inalinéable ; c'est installer une tension entre vrai et faux, dedans et dehors, être et paraître, présence et absence. » (REID: Signer Sand, S. 6).

²³⁰ Vgl. KORD: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900, S. 123.

²³¹ Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117.

²³² “One could say that women have been coming into a new way of being and living (personally, politically, sexually, intellectually, literarily, artistically ...) just as the very notions of the person, the political, the sexual, etc. have ceased to hold fast to their traditional meanings, and have yet to take on new ones. Thus, it should hardly be surprising that woman writers participate ardently in the interrogation and re-creation of these concepts.” (Catherine M. PEBBLES: The psyche of feminism. Sand, Colette, Sarraute. West Lafayette 2004, S. xiii).

²³³ Im Gegensatz zu der genderorientierten Narratologie, die sich um analytische Beschreibung narrativer Phänomene, die zwischen ihnen bestehenden Beziehungen und der inhaltlichen Implikationen von Textstrukturen bemüht, geht es Cixous und Irigaray bei den Konzepten einer *écriture féminine* bzw. eines *parler femme* um etwas völlig anders: Diese Konzepte arbeiten nicht mit einer strukturierenden oder kategorisierenden Herangehensweise an den Text, sondern stehen im Gegensatz hierzu für ein utopisches Programm, das sich einem strukturierenden Zugriff zu entziehen versucht. Wenn der Strukturalismus eine Segmentierung in kleinere Bestandteile oder Merkmale postuliert, sei weibliches Schreiben um Ganzheit – des Textes genauso wie des weiblichen Körpers – bemüht. (Vgl. Ansgar NÜNNING / Vera NÜNNING: Erzähltextanalyse und Gender Studies. Hg. v. dems. Stuttgart 2004, S. 43).

²³⁴ Vgl. hierzu auch Béatrice DIDIER: « George Sand ou l'Eros romantique: *François le Champi* et les délices de l'inceste ; Sexe, société et création: l'itinéraire mythique de Consuelo ; Femme voyage. Femme / Identité / Écriture. A propos de l'*Histoire de ma vie*. » In: ders. (Hg.): *L'écriture-femme*. 2. Aufl. Paris 1991. S. 131–207.

genommen hat, um zu einem ‚anderen‘, nicht linearen und fragmentarischen Schreiben zu gelangen – einer *écriture féminine*.²³⁵ Damit brachten die Schriftstellerinnen etwas Neues, Schockierendes in die zeitgenössische Literatur und wurden z. T. darüber und genau deswegen auch zunehmend beliebter.²³⁶

²³⁵ ERHART / HERRMANN: Grundzüge der Literaturwissenschaft, hier S. 509;

Die Forderung, die sich für Cixous mit der propagierten *écriture féminine* verbindet, ist die Überwindung der symbolischen Ordnung, die der Frau keinen Platz bietet. (Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117); „In weiblichem Schreiben soll sich eine (Wieder-)Entdeckung des Imaginären vollziehen, d. h. jener frühkindlichen Phase, in der die Frau vor dem Eintritt in die Ordnung des Symbolischen und des Sprachlichen ihren eigenen Raum hatte.“ (NÜNNING / NÜNNING: Erzähltextanalyse und Gender Studies, S. 44); Damit wird die Wiederentdeckung des Imaginären über weibliches Schreiben zum Prozess weiblicher Selbstfindung und Rückkehr zum weiblichen Körper. Darüber wird Cixous Annahme zur Konstruktivität der Geschlechter impliziert, was sie v. a. in ihren Veröffentlichungen jüngeren Datums deutlich betont – indem sie nicht davon ausgeht, dass das soziale Geschlecht an das biologische gekoppelt ist. (Ebd., S. 44f.); Cixous hatte herausgestellt, dass Weiblichkeit nur in der Opposition männlich / weiblich als deren rhetorische Figur wirksam werde – und genau diese Opposition sei als asymmetrische aus männlicher Perspektive konstituiert. Im Blick des Mannes sei die Frau die Metapher für die Männlichkeit des Mannes. Die männliche Lektüre erkläre somit das Weibliche zum Signifikanten, der sich nicht selbst bedeuten könne, dessen Signifikat (und damit ‚eigentliche‘ Bedeutung) der Mann sei. Die ‚männliche Lektüre‘ der Frau als Metapher des Mannes errichte nun die Opposition männlich / weiblich als hierarchisierte, als Hierarchie von Signifikat über Signifikant und damit von ‚eigentlich‘ und ‚identisch‘ zu ‚uneigentlich‘ und ‚heterogen‘. Der Mann lese sich selbst als das Signifikat, das universelle Äquivalent der Opposition männlich / weiblich. Damit sehe er aber andererseits seine ‚Männlichkeit‘ erst als die ‚eigentliche‘ Bedeutung von ‚Weiblichkeit‘ konstituiert – also erst in seiner Lektüre. In der Frau finde oder lese der Mann in einer identifizierenden Lektüre das ihn seiner selbst vergewissernde, sein Selbst erst gebende Bild. (Vgl. Bettina MENKE: Verstellt – Der Ort der Frau und die Stimme des Textes. In: Nathalie AMSTUTZ / Martina KUONI [Hg.]: Theorie-Geschlecht-Fiktion. Basel 1994. S. 185–204, hier S. 191); Die Frau symbolisiere, so Menke, in der Lektüre des Mannes somit den Phallus, den er (im Unterschied zur lacanschen Auffassung bspw.) – auch nicht – habe. Er schreibe sich den Phallus in Cixous Theorie nur metaphorisch zu als negatives Signifikat der ‚Weiblichkeit‘ in einer männlichen Fehllektüre dessen, was fehlgelesen ‚Weiblichkeit‘ heiße. ‚Männlichkeit‘ sei damit das phantasmatische Produkt narzisstischer Selbstkonstitution, in deren Funktion verschiedene Mythen der Weiblichkeit ausgebildet würden. (Vgl. Ebd., hier S. 191f.); Diese ‚spekuläre‘ Konstruktion sexueller Differenz ‚schütze‘ den Mann gegen die Zweifel an der eigenen ‚Männlichkeit‘, Vollständigkeit und Unversehrtheit. Sie sichere und konsolidiere im referenziellen Fehlschluss eine imaginäre Männlichkeit als – stets entzogen bleibende – Selbstidentität der Bedeutung gegen Differentialität. (Vgl. Ebd., hier S. 192f.); ‚Weiblichkeit‘ sei also gleichsam der Name für ein bestimmtes männliches Lesemodell, für jenes Modell des fixierenden Fehllesens, dessen Produkt sie als negatives Spiegelbild des Mannes ‚sei‘. Die Asymmetrie der Opposition männlich / weiblich sei also die der männlichen metaphorischen und insofern hierarchisierenden Lektüre der Frau. Die Konstitution der Geschlechtsidentitäten zu lesen heiße darum, die metaphorische Fehllektüre der Frau ‚zu lesen‘ und insofern die Intervention der sexuellen Differenz, die hierarchisierende Disposition des metaphorischen Lesens selbst zu lesen. (Vgl. Ebd., hier S. 193).

²³⁶ “If, for example, George Sand or Colette were celebrated especially because they were women, this meant, among other things, that their writing could be (and was) read as saying something new, perhaps shocking, about women, and even about ‘Woman’ (that question which

Das System der Gesellschaft und somit auch das der Sprache stellte ein von Männern kontrolliertes Feld dar, in dem für die Belange der Frau praktisch kein Raum geboten wurde. Ein Ausweg aus der Situation bestand nur darin, dass die Frauen ihr Schweigen brachen, um aus ihrer Passivität zu entfliehen und für ihre Unabhängigkeit einzutreten.²³⁷ Neben einer generellen Emanzipationsbestrebung in Sachen Ehe, Beruf und Sexualität lag hierin v. a. die Chance der Frau auf ihre eigene Identität, indem sie ihr weibliches ‚Ich‘ ausgehend von eigenen Erfahrungen und Wünschen individuell gestalten konnte. Die einzige Rückzugsoption aus dem ‚Ausgeschlossensein‘ aus der symbolischen Ordnung bot den schreibenden Frauen die Liebe, die sie zum absoluten Wert erhoben.

Die Wahl eines Pseudonyms spielte hierbei eine essentielle Rolle: indem die Frau sich selbst einen Namen gibt, befreit sie sich ein Stück weit vom Einfluss aus männlicher Vorherrschaft. Wissenschaftlich betrachtet kommt den Schriften von Frauen in der thematischen Fixierung auf Beziehungsfragen im familiären Binnenraum (in Mutter-Tochter-Konflikten oder in verqueren utopischen Darstellungen von Liebeskonflikten), wie Roebing reflektiert, ein neuer aufklärerischer Stellenwert zu. Diese geben schließlich Auskunft über die psychische Entwicklung von Frauen²³⁸ und lassen damit Rückschlüsse auf die weibliche symbolische Ordnung als Schöpfungsort für Texte zu, besonders im Hinblick auf Sexualität.

Was Sand betrifft, sollte man an dieser Stelle allerdings differenzieren. Zum einen ist ihre Textproduktion offensichtlich eine ‚weibliche‘. Allerdings ist ebenso bekannt, dass sie allein aufgrund ihrer persönlichen Prägung keinesfalls eine ‚prototypisch-weibliche‘ Autorin sein konnte und v. a. sein wollte. Thematisch unternimmt sie eine *parti-prise* für die Besser-Stellung der Frau und gegen ihre Unterdrückung seitens der patriarchalen Gesellschaft. Ihre Werke sind fundiert und seriös und stehen denen ihrer männlichen Kollegen in nichts nach, wenngleich sie sich derart unterscheiden, dass sie v. a. die weibliche Perspektive der Misere(n) fokussieren. Dennoch geht es weniger um spezifische Körpererfahrungen, die ‚fragmentiert‘ veröffentlicht werden. Selbst hinter *Lélias impuissance* steckt eine außerordentlich kräftige Systemkritik, die durchaus das Bedeutungsspektrum des Begriffs *écriture féminine* zu sprengen vermag.

Die 1839er-Version der *Lélia* richtet für Harkness einen noch stärker ambitionier-

historically was debated mainly among men). If, on the other hand, we read such authors as revealing something about writing itself, then the potential that their work may change what we understand writing to be cannot be overlooked.” (PEEBLES: *The psyche of feminism*. Sand, Colette, Sarraute, S. xi).

²³⁷ « Heureux ceux qui ont le droit de faire autre chose que des actes de miséricorde, heureux ceux qui ont une plume à la main pour enseigner ou consoler. Ils font plus de bien dans une heure d’inspiration que moi dans une heure de travail. Une idée énoncée, une page d’éloquence vont faire faire un pas à l’univers; si j’ai sauvé la vie et l’honneur à une centaine d’individus je mourrai ayant fait tout ce que je pouvais faire. » (SAND: *Journal intime. Texte intégral*, S. 22).

²³⁸ Vgl. ROEBLING: *Die Rolle der Sexualität in der Neuen Frauenbewegung und der feministischen Literaturwissenschaft. Versuch einer Bestandsaufnahme*, hier S. 42f.

teren Fokus auf die Verhandlung des männlichen Begehrens, der zudem eine Titelheldin imaginiert, die nicht nur dem Begehren widersteht, sondern dieses umdefiniert als einen libidinösen Angriff.²³⁹

In diesem Zusammenhang betont er die ‚besondere‘ Inszenierung des Begehrens bei George Sand als Autorin im Gegensatz zu ihren männlichen Schreibkollegen – weiblicher Plot unterscheide sich im Roman des 19. Jahrhunderts durch seine Ambition vom männlichen Plot: “Female plots of desire are thus reactive, defensive, and invariably contingent on male desire.”²⁴⁰ So lässt sich resümieren, dass Sand den ‚Kompetenzbereich‘ des Frauenromans ganz klar überschreitet, was wiederum den Angriff auf ihre geschlechtliche Integrität zur Folge hatte.²⁴¹ Gerade ihr blieb die Erfahrung nicht erspart, dass die Tabugrenzen für Schriftstellerinnen in vielen Bereichen enger gesteckt waren als für Schriftsteller.²⁴² Doch dies sollte kein Hindernis darstellen – sie hielt sich ganz einfach nicht an die Vorgaben für weibliche Literatur, denn ihre Romane waren nicht zum Zeitvertreib konzipiert. Damit lässt sich bei Sand v. a. eine thematische Grenzüberschreitung des *roman féminin* ausmachen:

[Elle] exprime « un instinct puissant de plainte et de reproche » [...] Ils sont jugés une « menace à la famille et à Dieu » [...], une déclaration de « guerre de la loi naturelle contre le code » [...] une « révolte [...] contre la nécessité de l'ordre social » [...]²⁴³

In einigen Domänen wie Religion, Politik und Sexualität hatte sie sich einerseits für ihr Jahrhundert weit vorgewagt.²⁴⁴ Dennoch wurde ihr andererseits auch Genie

²³⁹ Vgl. HARKNESS: *Men of their Words. The Poetics of Masculinity in George Sand's Fiction*, S. 121;

Auch Seybert unterstreicht diese Beobachtung:

„Die Besonderheit der weiblichen Gestaltung des Themas [...] besteht darin, daß der Frau traditionell die Liebesfähigkeit als Existential in der Komplementarität zum männlichen Helden zugeschrieben wird und damit ihre diegetische Funktion festgelegt ist. Lélia durchbricht die diegetische Tradition und nimmt eine entschiedeneren Subjektposition ein [...]“ (Gislinde SEYBERT: *Textbegehren im Werk von George Sand*. In: ders. [Hg.]: *Geschichte und Zeitlichkeit / Histoire et Temporalité [Internationales pluridisziplinäres Kolloquium George Sand zum Bicentenaire 2004]*. Bielefeld 2007. S. 139–148, hier S. 140); Das Leiden wird als selbstbestimmtes Leiden thematisiert, das keine Erlösung im männlichen Protagonisten sucht. Das semantische Assoziationsfeld von Stein, Marmor, Kälte, Härte und die Farben Weiß / Schwarz prägen das Auftreten und Verhalten Lélias in der inneren wie äußeren Handlungsführung. (Vgl. Ebd.).

²⁴⁰ HARKNESS: *Men of their Words. The Poetics of Masculinity in George Sand's Fiction*, S. 123; (Vgl. Anm. 80, S. 215).

²⁴¹ Vgl. WIEDEMANN: „Zwischen Irritation und Faszination. George Sand und ihre deutsche Leserschaft. Untersuchungen zur Rezeption der Schriftstellerin im 19. Jahrhundert“, S. 66.

²⁴² Vgl. Ebd., S. 68.

²⁴³ PERSONNE: *Langage – narration – écriture. Évolution d'une problématique à travers cinq romans de George Sand*, S. 21.

²⁴⁴ Dies betrifft jedoch nicht nur George Sand, sondern lässt sich unter dem Dach einer allgemeinen Paradoxie in der Schreibsituation subsumieren: „Vor allem aber die Paradoxie der Schreibsituation, die ihn [Rousseau, S. H.] die Opposition zwischen Gesellschaft und Individuum, realer Dependenz vom Anderen und Traum von arkadischer Unschuld und Autarkie von

zugesprochen und ihre Persönlichkeit in Wiedemanns Beobachtung damit ‚gefährlich‘ vermännlicht, denn die Zuerkennung einer literarischen Gipfelposition sei im kritischen Diskurs oft an den Verlust der Geschlechtsidentität gebunden.²⁴⁵ Die Frage, wodurch sich Sand als ‚typisch weibliche‘ Schriftstellerin charakterisieren lässt, scheint zunächst naiv – in Wirklichkeit ist sie, wie bereits angedeutet, außerordentlich komplex. Ins Auge fällt v. a. die Themenwahl, die ich mit einer hysterischen Reaktion ihrer Versehrtheit in Verbindung bringe.²⁴⁶

In den ersten Romanen Sands kann man in diesem Zusammenhang von einer regelrechten Themenserie ausgehen, in der sich die Autorin ihrem eigenen biographischen traumatischen Knoten als (verheiratete) Frau des 19. Jahrhunderts annähert.²⁴⁷

Didier wirft in diesem Kontext die Frage auf, ob es nicht neben einzeln herausgreifbaren Themen und Techniken, die v. a. unter den männlichen Kritikern als ‚typisch weiblich‘ gelten, der Anspruch ist, ein geschlechtsloses ‚Alles‘ zu sein, der für die Autorinnen zutrifft – ein hermaphroditisches kulturelles Phänomen, welches durch die gemeinsame Benutzung der Sprache erklärbar ist.²⁴⁸ Ich gebe an dieser Stelle zu bedenken, dass weibliches Schreiben als abstrakte hysterische Reaktion der Versehrtheit betrachtet werden kann,²⁴⁹ die (unabhängig von frühkindlicher Traumata der Autorinnen) der Mangelerfahrung entspringt, aus der symbolischen Welt ausgeschlossen gewesen zu sein und zwar in doppeltem Sinne: zum einen als begehrende Frauen aus der patriarchalen Gesellschaft – und zum anderen als produktive weibliche Geschöpfe aus einer männerdominierten Literaturszene.

Ihr Schreiben in Gestalt von Themen, die sich aus dem weiblichen Bereich des Begehrens ableiten und damit eine weibliche symbolische Ordnung beschreiben, ist als Aufbegehren gegen gesellschaftliche Ordnungen zu sehen. Man strebte mit vorsichti-

der geschichtsphilosophischen auf die existenzielle Ebene zu verlagern nötigte, betrifft nicht nur das Einzelschicksal Rousseau, sondern ist konstitutiv für jede moderne Schreiberfahrung des Berufsschriftstellers.“ (Claudia HAMMERSCHMIDT: *Autorschaft als Zäsur. Vom Agon zwischen Autor und Text bei d’Urfé, Rousseau und Proust.* München 2010, S. 194f.); Einerseits werde hierbei eine Art ‘double bind’ der die Gesellschaft und Zivilisation anklagenden Autors sichtbar, der als publizierender sich an ebendiese kritisierte Öffentlichkeit wende und dabei auf Kulturtechniken wie Schreiben oder Lesen und den Buchdruck angewiesen sei. (Ebd., S. 195f.); Das Inszenieren der kritischen Themen, mit denen sich Autoren auseinander setzen weist letztlich auf den Versuch der Kompensation des Mangels hin, den sie zu überwinden ersuchen. (Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151).

²⁴⁵ Vgl. WIEDEMANN: „Zwischen Irritation und Faszination. George Sand und ihre deutsche Leserschaft. Untersuchungen zur Rezeption der Schriftstellerin im 19. Jahrhundert“, S. 71.

²⁴⁶ « [...] la place tenue dans son œuvre par le combat pour la libération de la femme. [...] Elle a lutté contre l’avertissement de la femme mariée, à une époque où cet avertissement était réel. Indiana est un plaidoyer en ce sens et a scandalisé pour cette raison. » (DIDIER: *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d’Amérique »*, S. 811).

²⁴⁷ « Le rapport mal établi entre les sexes, par le fait de la société. Ces romans furent tous plus ou moins incriminés par la critique, comme portant atteinte à l’instruction de mariage. » (Ebd., S. 812).

²⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 815; (Vgl. hierzu Kap. II.6.4, S. 88).

²⁴⁹ Vgl. hierzu Kap. III, S. 115.

gen ‚literatur-feministischen‘ Schritten eine Veränderung der desolaten Situation an und hoffte auf Befreiung der eigenen Leiden durch ein Gelesen-Werden. Die einem Mangel aufliegende Textproduktion kann in diesem Zusammenhang mit Hysterie in Verbindung gebracht werden, da ihr das symptomatische Bedürfnis unterliegt, aus Vergangenen auszubrechen und die zugrunde liegende Versehrtheit u. a. in Form von Texten zu veröffentlichen. Cixous und Irigaray entwarfen bspw. die Möglichkeit einer Befreiung der Hysterikerin in der *écriture féminine*.²⁵⁰ Die Frage, inwiefern Schreiben heilsam sein kann, wird an späterer Stelle im Zusammenhang mit der sandschen Textproduktion erörtert.²⁵¹ Allerdings muss man einräumen, dass sich die Autorinnen vermutlich zumindest teilweise bewusst waren über den Ursprung ihres Ausgeschlossenenseins und dass den Annahmen nicht immer eine traumatische, unzugängliche Urszene zugrunde gelegt werden kann. Dennoch ähnelt die allgemeine Betrachtung von weiblicher Autorschaft denen hysterischer Kreisbewegungen um die Produktion weiblicher Ordnungen, die am Fall von George Sand in dieser Arbeit untersucht werden.

In den Romananalysen im Kapitel IV finden sich kontextualisierte Betrachtungen zu bestimmten Fragestellungen der Gender-Forschung wie weiblicher Plot, Figurenkonzeption, Gender als Faktor der Erzählerischen Vermittlung, zu Aspekten von Gattung und Formtraditionen, zur Raum- und Zeitdarstellung, die der Frage nach einer sandschen *écriture féminine* – oder nicht, in detaillierteren Aspekten zu begegnen versuchen.²⁵²

6 Mme George Sand – *A la recherche du bonheur absolu*

6.1 Literarischer Einstieg in Paris – Eintauchen in die *boutique romantique*

Besonders in der *Correspondance* lässt sich Sands literarischer Einstieg in Paris verfolgen, « la progressive accession à la littérature d’une jeune provinciale qui aimait à griffonner la nuit dans son armoire en mangeant du chocolat. »²⁵³ Begonnen habe dieser laut José-Luis Diaz bereits Ende 1828 – Anfang 1829, dessen erste ‚Symptome‘ briefliche Anfragen nach intellektueller Nahrung gewesen seien und im Zuge

²⁵⁰ Vgl. Lena LINDHOFF: Einführung in die feministische Literaturtheorie. 2. Aufl. Stuttgart 2003, S. 138.

²⁵¹ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

²⁵² Vgl. hierzu auch NÜNNING / NÜNNING: Erzähltextanalyse und Gender Studies.

²⁵³ José-Luis DIAZ: Comment Aurore devint George? La *Correspondance* de George Sand comme préface à la vie d’écrivain (1820-1832). In: Nicole MOZET (Hg.): George Sand. Une Correspondance. Saint-Cyr-Sur-Loire 1994. S. 18–49, hier S. 19.

dessen sich George Sand verschiedenste literarische Werke von Mme Rolland bis Benjamin Constant einverleibte.²⁵⁴ Er bezeichnet das Ensemble des literarischen Felds der 1830er Jahre als *boutique romantique*, in der die Autorin « bien plus que d'autres, [...] navigue de conserve, fonctionne en compagnie. »²⁵⁵ Der Blick auf die ersten produktiven Jahre sollte demzufolge nicht isoliert stattfinden, sondern die intellektuellen Schwingungen zwischen den um Sand herum wirkenden Autoren einbeziehen.²⁵⁶

Im Januar 1831 in Paris angekommen, stellte sich ganz real das Problem des Lebensunterhalts. 3 000 Franc waren eine bescheidene Summe für Nahrung, Kleidung, Miete und Vergnügen. Eine Zeit lang malte Aurore Dudevant Portraits, dekorierte Fächer, Zigarrendosen und Tabatieren, woran sie jedoch zu wenig verdiente.²⁵⁷ Dann kam ihr die Idee, das Schreiben zu versuchen.²⁵⁸

Sie wandte sich an Henri Delatouche, den Direktor des *Figaro*, der ebenfalls aus dem Berry stammte und ihr bei den ersten Schritten ins literarische Leben behilflich sein sollte.²⁵⁹ Sie begab sich auf die Suche nach einer ‚Künstler-Familie‘ und die beiden Liebenden Sand-Sandeau vereinten ein regelrechtes Grüppchen an *Berrichons* um sich, darunter Felix Pyat, Jurastudent und Journalist; Émile Regnault, Medizinstudent, Vertrauter und Berater von Sandeau; Gabriel de Planet, der einen Pariser *club berrichon* gegründet hatte und Gustave Papet, ebenfalls Medizinstudent – und George Sand als einzige Frau inmitten einer männlichen, v. a. literarischen Gemeinschaft von Federkameraden aus dem Berry, die sich ihre Abende philosophisch und exzessiv zerstreuten.²⁶⁰

Das Paar hatte beschlossen, gemeinsam zu arbeiten, eine literarische Symbiose zu

²⁵⁴ Vgl. DIAZ: Comment Aurore devint George? La *Correspondance* de George Sand comme préface à la vie d'écrivain (1820-1832), hier S. 29.

²⁵⁵ Ders.: Face à la « boutique romantique »: Sand et ses postures d'écrivain (1829-1833), hier S. 15.

²⁵⁶ Vgl. hierzu Kap. II.1, S. 17.

²⁵⁷ Vgl. CARRÈRE: George Sand. Liebende und Geliebte, S. 51.

²⁵⁸ « Écrire? Pourquoi pas? Je reconnus que j'écrivais vite, facilement, longtemps, sans fatigue; que mes idées engourdis dans mon cerveau, s'éveillaient et s'enchaînaient par la déduction, au courant de la plume [...] » (George SAND: Histoire de ma vie. Bd. 4. Paris 1928, S. 60).

²⁵⁹ V. a. suchte sie ihm einen *patron*, einen männlichen erfahrenen Begleiter, der sich auch literarisch um sie kümmern sollte. Dieser wiederum hat die Vaterrolle nicht ausfüllen können, die George Sand ihn gern einnehmen sehen hätte, sondern riet ihr, ganz sie selbst zu sein. « [et] lui donne un excellent conseil, c'est de fuir le pastiche et d'être elle-même. » (DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 20).

²⁶⁰ Vgl. DIAZ: Face à la « boutique romantique »: Sand et ses postures d'écrivain (1829-1833), hier S. 15;

« Des amitiés plus viriles, plus délurées, plus blagueuses : causerie à perte de nuit, farces, cavalcades, tabac et champagne, « source ordinaire d'un grand fond de philosophie pour ces messieurs ». [...] Ce nouveau tempo d'amitiés ouvre à Aurore l'espace imaginaire qui lui convient, ni trop banalisé, ni non plus trop libre, pour se lancer sans y penser dans l'écriture. » (ders.: Comment Aurore devint George? La *Correspondance* de George Sand comme préface à la vie d'écrivain (1820-1832), hier S. 31).

bilden und ihre Artikel mit *J. Sand* zu unterzeichnen. Dies ermöglichte Sand nicht nur, an ihrer Schreibtechnik zu feilen, sondern auch, ein interessantes ‚Produkt‘ zu werden, da sie schließlich von ihrer Feder leben musste, nachdem sie ihren Mann verlassen hatte.²⁶¹ Aus praktischen Gründen kleidete sich Aurore häufig in Männerkleidung, genoss intellektuelle Freiheit und das Liebesglück mit Sandeau. Die Maskerade des *petit étudiant* verhalf ihr dabei, in die Welt der *flânerie* einzutauchen – eine notwendige Voraussetzung, um sich die Tore zur literarischen Welt im Paris des 19. Jahrhunderts zu öffnen.²⁶²

Diese Tore öffneten sich, bezogen auf ihr Geschlecht, für sie vielleicht in besonderer Art und Weise, anders als für ihre männlichen Mitstreiter. Selbstbewusst und unbeirrt beschrift sie dennoch ihren Weg in die Autorschaft.²⁶³

In Sands Vorstellung ließ sich das Schreiben wie ein Handwerk erlernen und zwar durchaus in Zusammenarbeit mit anderen – anfangen, wegwerfen und wieder anfangen gehörte im regen Austausch gegenseitiger Inspiration zur beruflichen Realität des Künstlergrüppchens.²⁶⁴ Ihre neuen Lebensumstände stärkten ihr Selbstbewusstsein. Sie begann, ihre Überlegungen zur Demütigung der Frauen zu äußern und forderte, zu Beginn noch leise, eine Gleichbehandlung der Geschlechter.²⁶⁵

Trotz der Möglichkeiten, die mit dem Neuanfang in Verbindung standen, verschlimmerte sich Aurores hysterisches Leiden. Sie glaubte, von einer „Art Blutdrang im Gehirn“ befallen zu sein und ihre physischen Symptome drängten sich in den Vordergrund. Im Dezember fuhr sie nach Nohant, um geistige Ruhe zu suchen, wieder zu Kräften zu kommen und ihren ersten eigenen (veröffentlichten²⁶⁶) Roman,

²⁶¹ « ‹ La flânerie est le caractère distinctif du véritable homme de lettres › [...] Les femmes de lettres, quant à elles, empruntent les voies multiples du travestissement pour se livrer à la promenade urbaine comme pour écrire la vie moderne. » (Yves CHASTAGNARET: Les hésitations génériques dans les premières œuvres de George Sand. In: Brigitte DIAZ / Isabelle HOOG NAGINSKI [Hg.]: George Sand, pratiques et imaginaires de l'écriture [Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004]. Caen 2006. S. 35–42, hier S. 37).

²⁶² Vgl. Catherine NESCI: Portrait de l'artiste en flâneuse (travestie): George Sand et la vie moderne. In: Brigitte DIAZ / Isabelle HOOG NAGINSKI (Hg.): George Sand, pratiques et imaginaires de l'écriture (Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004). Caen 2006. S. 239–252, hier S. 242.

²⁶³ « Les directeurs de journaux, les éditeurs ne se comportent pas avec elle, comme ils se comporteraient envers un homme [...] Néanmoins Geroge Sand n'a pas le sentiment que sa féminité l'empêche de participer à la condition générale de l'artiste à l'époque romantique, à la fois à sa condition économique, sociale, politique. Elle entend bien mener le même combat que ses camarades masculins. » (DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 33).

²⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 21.

²⁶⁵ Im Juli bezog sie mit ihrem Geliebten eine Mansarde am Quai St. Michel. In dieser Hochstimmung begannen Aurore und Jules ihren gemeinsamen Roman *Rose et Blanche*, der im Dezember 1831 in Paris erschien.

²⁶⁶ Diaz weist darauf hin, dass ihre tatsächlich ersten romanesken Versuche *La Mairaine* 1829 und *Histoire du rêveur* 1830 bisher unveröffentlicht sind. (Vgl. José-Luis DIAZ: Balzac, Sand: devenir romancier. In: Jeanne GOLDIN [Hg.]: George Sand et l'écriture du roman [Actes du

Indiana, zu schreiben.²⁶⁷

Das Nicht-Erfüllen ihrer Erwartungen an die Liebe – durch Sandeau u. a. Verehrer – (auch in Bezug auf Sexualität), die Unterdrückung von Bedürfnissen und der Versuch der Kompensation durch z. B. mütterliche Gefühle rief eine Abstraktion ihres Liebesideals hervor, sodass es im Grunde kaum einem Mann möglich sein konnte, ihre Erwartungen real zu erfüllen. Sie litt an ihrer bisherigen Unerfülltheit, doch je mehr sie darunter litt, desto weiter schloss sich der Teufelskreis und das romantische Liebesideal²⁶⁸ wurde immer unerreichbarer, was wiederum ihr körperliches und psychisches Leiden in Form von Hysterie steigerte. An ihrer Idee, Körperliches und Geistiges in der perfekten Liebe zu vereinigen, hielt Aurore nach wie vor fest: « Nous ne sommes pas seulement corps, ou seulement esprit ; nous sommes corps et esprit tout ensemble. »²⁶⁹

Eine Analyse dieser Ausgangslage lässt schlussfolgern, dass die Hoffnung der Autorin auf Begehrensbefriedigung längerfristig enttäuscht wurde und das Glück jeweils nur von kurzer Dauer war. Eine Tagebucheintragung vom 13. Juni 1837 verweist auf ihre Desillusionierung auch auf beruflicher Ebene – das starke Frauen-Ideal, welches sie mit *Lélia* beschrieb, fand keinen Anklang beim französischen Publikum des 19. Jahrhunderts und ließ Sand in einem weltentfremdeten Zustand zurück:

Mon cher Piffoël, apprends donc la science de la vie et quand tu te mêleras de faire du roman, tâche de connaître un peu mieux le cœur humain. Ne prends jamais pour ton idéal de femme une âme forte, désintéressée, courageuse, candide. Le public la sifflera et la saluera du nom odieux de *Lélia* l'impuissante.²⁷⁰

Die Befriedigung ihres persönlichen Begehrens konnte trotz erlangter Freiheit nicht stattfinden, was erneute Idealvorstellungen hervorrief. Ihre traumatische Versehrtheit äußerte sich v. a. in hysterischen Symptomen,²⁷¹ die keiner diagnostizierten somatischen Ursache unterlagen. Einen Kanal für die Projektion symbolischer Ver-

XIe colloque international de George Sand]. Montreal 1996. S. 23–37).

²⁶⁷ Die vorläufige Trennung von Sandeau sollte beiden körperliche Ruhe verschaffen. Erst im April 1832 reiste sie mit Tochter Solange nach Paris zurück, die Angst davor, schwer krank zu sein, noch im Nacken sitzend. In der Trennungsphase 1833 hatte Sandeau sich zu vergiften versucht. Später verließ er Frankreich auf ihren Wunsch hin. Wie so oft in ihrem Leben hatte Aurore eine vorübergehende Verliebtheit für die große Leidenschaft gehalten. Im Grunde glich diese Liebe wohl eher einer unerfahrenen Schülerliebe, zu der ab 1832 zahlreiche Gefühlsverwirrungen mit ihren Verehrern aus dem Freundeskreis kamen.

Aurore fühlte sich geschmeichelt, aber das Ordnen des Knäuels der entfachten Leidenschaften gestaltete sich als schwierig. Hinzu kam fehlende sexuelle Befriedigung. Alle mehr oder weniger kompromittierenden Beziehungen und halben Heucheleien hätten ihr, so Carrère, im Endeffekt nicht mehr eingebracht als das Gefühl der Bitterkeit, der Erniedrigung, aber niemals wirklich Lust oder Ekstase. (Vgl. CARRÈRE: George Sand. Liebende und Geliebte, S. 63).

²⁶⁸ Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34.

²⁶⁹ George SAND: Œuvres autobiographiques. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 2 (Bibliothèque de la Pléiade). Paris 1971, S. 295.

²⁷⁰ Ders.: Journal intime. Texte intégral, S. 118f.

²⁷¹ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

sehrtheit bot nunmehr das Schreiben von Texten. Das intellektuelle Umfeld, in dem sie sich bewegte, sicherte ihr hierbei einen stützenden Rahmen. Nicht zu vergessen ist, dass Aurore durch ihren Lebenswandel eine enorme Persönlichkeitsentwicklung erfahren hat. Die anfängliche unbewusste Suche nach Schutz in den Armen eines Mannes entwickelte sich zugunsten eines umgekehrten Beschützer-Bedürfnisses.²⁷²

Trotz der hysterischen Disposition hatte sie einen starken Charakter. Sie war eine Frau, die mit beiden Beinen im Leben stand und wusste, was sie für sich u. a. erreichen wollte.²⁷³

Aurore hatte sich entschieden, für die Romanveröffentlichung ihre Anonymität zu wahren. Dupuy, der neue Verleger, verlangte dasselbe Synonym, welches Sandeau und sie für *Rose et Blanche* gewählt hatten, doch Sandeau wollte ihr seinen Namen dafür nicht leihen, denn er fand das Manuskript zu ‚gut‘ und zu ‚seriös‘, als dass es hätte seiner Feder entstammen können und lehnte daher ab, mit seinem Namen zu unterzeichnen. Delatouche wurde zu Rate gezogen und schlug einen Kompromiss vor – den Nachnamen zu behalten und einen eigenen Vornamen zu wählen, so sei zumindest der Wiedererkennungswert höher, als wenn sie ein gänzlich neues Pseudonym wählte.²⁷⁴ Sie entschied sich für das männliche Pseudonym *Georges Sand*,²⁷⁵ was ihr synonym mit *Berrichon* erschien, gewöhnte sich mit der Zeit die Schreibweise ohne ‚s‘ an und band sich durch diese Entscheidung lebenslang an das Patronym *Sand*²⁷⁶ von Jules Sandeau, in der damaligen Hoffnung, mit ihm eine beständige

²⁷² Vgl. hierzu Kap. IV.2.7, S. 334.

²⁷³ Damit wurde sie zu stark für Sandeau, denn er konnte ihren Siebenmeilenschritten selbst auf literarischem Terrain nicht folgen. « George Sand était née, Jules Sandeau écrasé. Sollicité partout, George Sand entre à la Revue des Deux Mondes, cette revue qui a bravé le temps et conserve sa haute classe. [...] Sandeau ne peut suivre. Leur amour n’y résiste pas. » (VERMEYLEN: Les idées politiques et sociales de George Sand, S. 13);

Brender merkt an, dass sie sich in der ganzen Angelegenheit völlig logisch verhielt, denn die Rollen seien bereits seit Beginn an vertauscht gewesen. Sie hatte sich einen Geliebten genommen, und nun verließ sie ihn. Damit verhielt sie sich so, wie man es zu ihrer Zeit nur von Männern kannte. (Vgl. BRENDER: Vor allem die Freiheit. Die Lebensgeschichte der George Sand, S. 49); Auch nach der Trennung blieb sie in mütterlicher Verantwortung für ihn da.

²⁷⁴ Vgl. WIGGERSHAUS: Geschichte meines Lebens. George Sand. Auswahl aus ihrem autobiographischen Werk, S. 136;

« [E]lle tait soigneusement ce que le choix du pseudonyme « G. Sand » signe de manière la plus flagrante : l’abandon du patronyme réel, tout paternel que conjugal, et, par voie de conséquence, les liens affectifs et sociaux qu’il figure, le fait aussi de choisir un prénom d’homme, tout en gardeant en partage la création onomastique de Delatouche. » (REID: Signer Sand, S. 12).

²⁷⁵ Ihren eigenen Namen empfand sie nicht als würdig genug, um ihn für schönggeistige Zwecke zu gebrauchen. So schrieb sie am 22. Februar 1832 an ihre Mutter: « [...] je ne m’adjointrai de mes collaborateurs que le nom [Sand], le mien n’étant pas destiné à entrer jamais dans le commerce du bel esprit [...] » (George SAND: Correspondance. George Sand. T. II (1832-Juin 1835). Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 2. Paris 1966, S. 42).

²⁷⁶ « Principe de rébellion, image de la lutte politique saluée par le romantisme, Sand hétéronyme, emprunt explicite du nom d’un autre, ne peut être offusqué. » (REID: Signer Sand, S. 90).

literarische Verwandtschaft einzugehen.²⁷⁷

Zu Beginn der literarischen Karriere, mit der Veröffentlichung von *Indiana* war es noch die simple Initiale ‚G. Sand‘ und auch bis 1833 benutzte sie ihr Pseudonym in der *Correspondance* noch nicht ganz einheitlich (mit und ohne ‚s‘; ausgeschrieben oder als Initiale) woran man die Unsicherheiten²⁷⁸ nachvollziehen kann, die mit der sich neu eröffneten identifikatorischen Möglichkeit einhergingen. *Lélia* signierte sie bereits mit ‚Georges Sand‘. Mit der Annahme des Pseudonyms eröffnete sie ihre berufliche Identität als komplex und zwiegespalten in männlich und weiblich.²⁷⁹ Insofern schrieb sie gewissermaßen gegen ihre Natur, « en s'imposant un sexe qui ne soit pas le sien et tirer toutes les conséquences de cette dénaturation de soi. »²⁸⁰, was wiederum die freiheitsstrebende, sandsche Originalität ausmacht.

Befreit, aber auch ihrer Angst ausgeliefert, unternahm sie einen originellen Weg in die Literatur ihres Jahrhunderts.²⁸¹ Diese so kraftvolle Originalität sei nach Laforge, dass Sand ihr ‚maskulines‘ Schreiben als Frau ausfüllt und dies stellvertretend im Namen der Frauen.²⁸² Nicht zuletzt bedeutete dies ein Untertauchen unter die Flügel des Pseudonyms, ein Sich-Platzieren außerhalb des familiären Bereichs, ohne hindernde Einschränkungen, was neu erobertes Freiheit gleichkam. Ihre künstlerische Selbstdefinition bot unterdessen den Ansatzpunkt der Kritik, die die Geschlechterdifferenz zu unterlaufen schien. Sand verdeutliche ihre Position der Differenz, so Wiedemann, nicht nur durch ihr legendäres männliches Kostüm. Ein wichtiger Vektor ihrer Künstleridentität sei v. a. ihr ambivalentes Pseudonym, dessen Graphie sie

²⁷⁷ « Même désinvolture, même souci de maintenir une parenté fictive avec Jules Sandeau et de conserver avec lui une relation littéraire en miroir, même acquiescement à la toute-puissance d'une logique commerciale où éditeurs, journalistes et libraires mènent le jeu. » (REID: Signer Sand, S. 14).

²⁷⁸ Namensänderungen sind immer eine destabilisierende Angelegenheit für das ‚Ich‘. « Choisissant le masque, il montre la fiction (celle d'une identité de fantaisie), désigne l'inquiétante étrangeté du pseudonyme dans sa capacité de créer du propre avec de l'impropre [...], de mettre en concurrence le principe de plaisir et le principe de mort, de déblouer et de redoubler la subjectivité [...] » (Ebd., S. 42); Zudem darf nicht vergessen werden, dass es neben George Sand als einziger Frau nur noch drei französische männliche Literaten gab, die ihren Namen vollständig geändert haben (Champfleury, Hégésippe Moreau und Stendhal).

« Le printemps qui suit voit toutefois l'épistolière utiliser tantôt une orthographe tantôt l'autre, y compris pour des lettres adressées à un même destinataire [...] Les choses paraissent se stabiliser durant l'été [...] » (Ebd., S. 25).

²⁷⁹ « George Sand comme auteur. Cette identité est elle-même très complexe, puisqu'elle se fonde sur l'indécision entre masculin et féminin qu'induit le prénom George, perçu comme masculin, mais dont l'orthographe n'est pas masculine, sans pour autant être féminine. Dans ce pseudonyme se trouvent donc réunis masculin et féminin de manière indécidable. » (Pierre LAFORGUE: Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand. Paris 2003, S. 13).

²⁸⁰ Ebd., S. 17.

²⁸¹ Vgl. DORMOY-SAVAGE: Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand, hier S. 160.

²⁸² Vgl. LAFORGUE: Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand, S. 25.

indessen feminisierte.²⁸³ Mozet sieht dieses als schützende Haut und Filter zugleich, außerhalb der Sphären von Geschlecht und Gesellschaft.²⁸⁴

Die Schwierigkeit für sie als Autorin bestand v. a. darin, nicht in die übliche Kategorisierung *femme auteur* gesteckt zu werden, was einer Leugnung ihrer Autorenrolle gleichgekommen wäre. Darin klang ihr nicht genügend Eigenposition an, sah sie sich doch eher als Anti-Modell, das die automatische Verbindung von Weiblichkeit und Literatur in abwertender Konnotation zu unterwandern versuchte. Sand strebte v. a. nach absoluter Unabhängigkeit vom Geschlechterdenken des 19. Jahrhunderts.²⁸⁵ Ihre Strategie bestand nun darin, die entfremdende Sexuierung zwischen Autoren und Frauen zurückzuweisen und sich selbst als *Autor* zu bekennen. Ihr Pseudonym habe daher nach Laforgue seinen Sinn im sandschen Schreiben bezüglich ihrer Identität als Autorin, welcher wiederum durch das Schreiben erst ihre Realität zukam.²⁸⁶ Die doppelte Autor-Identität George Sands lasse sich, so Wiedemann, nicht in eine geschlechtlich eindeutig konnotierte Kategorie sperren. Dadurch sei die spannungslose Abbildbarkeit der Schriftstellerin auf die Frauenrolle blockiert.²⁸⁷ Hiddleston gibt zudem zu bedenken, dass Sand sich in ihrem sehr bunt zusammengesetzten Freundeskreis ihren ganz eigenen Platz kreiert hat, der bestehende Sphären gewissermaßen transzendiert.²⁸⁸ Ab diesem Zeitpunkt wurde sie auch von ihren Freunden George genannt und ihr bürgerlicher Name verlor sich mit der Zeit.

²⁸³ Vgl. WIEDEMANN: „Zwischen Irritation und Faszination. George Sand und ihre deutsche Leserschaft. Untersuchungen zur Rezeption der Schriftstellerin im 19. Jahrhundert“, S. 60; Die Graphie ohne ‚s‘ muss auch im Zusammenhang mit Sands Anglophilie betrachtet werden, zusammen mit der Fusion männlicher und weiblicher Qualitäten zu einem Schriftstellergeschlecht: « Sand devient ‹ George › au moment où son sexe véritable, un moment énigmatique pour le public, est connu et lui permet d’assumer avec force une position d’auteur féminine et masculine à la fois [...] » (REID: Signer Sand, S. 92).

²⁸⁴ « Le pseudonyme masculin de George Sand est beaucoup plus qu’une concession aux mœurs, un bouclier contre l’ostracisme pesant sur la femme auteur. Ce n’est pas non plus un changement de sexe, mais un lien symbolique, hors sexe et hors société, qui permet d’être ailleurs mais pas vraiment en dehors. C’est une peau protectrice sans être étanche, qui filtre la douleur et protège contre les traumatismes, mais sans bloquer les émotions. » (MOZET: George Sand, écrivain de romans, S. 32).

²⁸⁵ Ihr Leben lang bevorzugte sie weder das eine oder andere Geschlecht: « Elle le pense, et la langue (de la correspondance) le dit : adjectifs et participes sont accordés tantôt au masculin tantôt au féminin sans qu’il soit possible de systématiser. » (REID: Signer Sand, S. 124).

²⁸⁶ « [...] que ce choix d’un pseudonyme ayant les apparences du masculin a engagé en profondeur chez Sand un apport de soi à l’écriture. Ce pseudonyme n’a de sens, en effet, que dans l’ordre de l’écriture. D’une part, il confère à celle qui l’a inventé et adopté une identité d’écrivain, que n’avait pas Aurore Dupin-Dudevant ; d’autre part, c’est l’écriture qui a donné à ce pseudonyme sa réalité. » (LAFORGUE: Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand, S. 12).

²⁸⁷ Vgl. WIEDEMANN: „Zwischen Irritation und Faszination. George Sand und ihre deutsche Leserschaft. Untersuchungen zur Rezeption der Schriftstellerin im 19. Jahrhundert“, S. 63.

²⁸⁸ “By first living the bohemian life of a young student and then surrounding herself with an eclectic group of artists, poets and thinkers as well as the workers and artisans she befriended in the 1840s, Sand effectively created her own space, ‹ un lieu symbolique, hors sexe et hors société, qui permet d’être ailleurs › [...]” (HIDDLESTON: George Sand and Autobiography, S. 77).

Am 2. Mai 1832 unterschrieb sie den Vertrag mit dem Verleger Dupuy zum Druck von *Indiana*.²⁸⁹ *Indiana* hatte für das Publikum zunächst augenscheinlich einem männlichen Autor. Nachdem sich die Journalisten allerdings Einblick hinter diese Maske verschafft hatten, war die Enttäuschung groß.²⁹⁰ Niemand interessierte sich für die Erklärungen Sands und schnell breiteten sich die Vermutungen über eine autobiographische Inszenierung aus, wie sie bei einem männlichen Berufskollegen vermutlich nicht im Raum gestanden hätten.

6.2 *George qui ?* vs. schriftstellerischer Erfolg

Das Leben von George Sand situiert sich im Rhythmus der aufeinanderfolgenden Revolutionen. Wäre sie vielleicht niemals Schriftstellerin geworden ohne den *souffle libérateur* von 1830? Zumindest ermöglichte dieser ihr, nach Paris zu kommen und zu schreiben, v. a. auch, weil er ihr, wie auch anderen Schriftstellern ihrer Epoche ein Publikum lieferte und einen Neubeginn der Geschichte.²⁹¹ Zwischen den Revolutionen, die den Beginn des Endes der Julimonarchie einleiten, befindet sich die Autorin in einer schweren persönlichen Krise. Die historischen Umstände ihrer beruflichen Verwirklichung sind zu allen Zeiten mit der Bürde belastet, « un peu maître de son temps »²⁹² sein zu müssen, um sich den zweifelsohne hart zu erkämpfenden schriftstellerischen Erfolg zu sichern. Ab dem Moment, als sie sich voll und ganz ins Schreiben stürzte, begannen sich ungeahnte Kräfte in ihr zu entfalten.²⁹³

Im Folgenden sollen die ersten Etappen ihres Erfolgs als Romanautorin identifiziert werden. Ihr einfacher und natürlicher Roman handelt nicht nur vom bürgerli-

²⁸⁹ In einem Brief an Émile Regnault schrieb sie im Februar 1832 über ihr erstes eigenes Werk: « Jules vous a donc dit le sujet de mon livre? Tant mieux, cela m'épargnera l'ennui de vous l'expliquer, car je ne connais pas de sujet plus difficile à exposer en peu de mots, et plus ennuyeux à la première vue. [...] Il est aussi simple, aussi naturel, aussi positif que vous le désirez. Il est ni romantique, ni mosaïque, ni frénétique. C'est de la vie ordinaire, c'est de la vraisemblable bourgeoisie. Mais malheureusement, c'est beaucoup plus difficile que la littérature boursoufflée. Il faudrait une profonde connaissance du cœur humain et une continuelle élévation de pensées. Mon livre est déjà jugé pour moi. Il plaira à peu de gens. Il est d'une exécution trop sévère, pas de poésie pour deux liards, pas de situations imprévues, extraordinaires, transcendantes. [...] Et pourtant, quoi de plus intéressant que l'histoire du cœur quand elle est vraie? Il s'agit de la faire vraie, voilà le difficile, voilà probablement où se trouvera de temps en temps l'écueil malgré mes méditations, mes objections, mes appréhensions et mes souvenirs. » (SAND: Correspondance. George Sand. T. II (1832-Juin 1835), S. 46f.).

²⁹⁰ An Laure Descerf illustrierte sie in einem Brief vom 6. Juli 1832 die vermutlich vielfach erlebte Situation der Maskenenthüllung: « – M. George Sand? – C'est ici. – Peut-on lui parler? – Il est à vos ordres. – Où est-il? – Devant vous. – Quoi, Madame, c'est vous qui êtes M. G. Sand? – Avec votre permission [...] » (Ebd., S. 118).

²⁹¹ Vgl. MOZET: George Sand, écrivain de romans, S. 13.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Das Unwohlsein, das sie als junge Frau vor Langeweile verspürt hatte, verschwand. Die neu gewonnene Lebenskraft lässt sich u. a. auch in der *Correspondance* des Winters 1832 nachvollziehen. (Vgl. SAND: Correspondance. George Sand. T. II (1832-Juin 1835)).

chen Leben, sondern geht sehr viel tiefer in der philosophischen Gedankenentwicklung. Ihre Situation als Frau in einer männlichen Schreib- und abstrakten Gedankenwelt nötigte Sand zu einer radikaleren Reflexion über die Weitergabe, den Einsatz und die ‚Erbfolge‘ von Symbolen. Viele ihrer Helden und Heldinnen sind deshalb auf der Suche nach Legitimation (bspw. ihrer Geburt), aber immer nach symbolischer Anerkennung ihrer Freiheit und der Würde ihrer Gedanken.²⁹⁴

Mit einem Erfolg bei der Leserschaft wagte Sand selbst aufgrund der Ernsthaftigkeit ihrer Romane und der erzählerischen Struktur nicht zu rechnen. Das Gegenteil war der Fall. Bereits *Rose et Blanche* war ein voller Erfolg, was sie u. a. motiviert hatte, weiterhin professionell Literatur zu betreiben. Viele Leser vermuteten in den Texten biographische Aufarbeitungen ihrer Liebesbeziehungen oder aber auch die Inszenierung realer Personen aus ihrem Leben – « [...] on a toujours tendance à lire un premier roman de femme comme une autobiographie [...] »²⁹⁵, was sie vehement negierte, da sie sich weder für eine Selbstdarstellung ausreichend wertschätzte, noch Geschichten um geliebte oder gehasste Personen ihres realen Lebens zu konstruieren beabsichtigt war.²⁹⁶

An dieser Stelle könnte man meine Theorie der Inszenierung der Spiegelbilder²⁹⁷ der sandschen Identitätsproblematik in Frage stellen, da man bspw. wohl weder Sand in *Indiana*, noch Casimir in *Ralph* wiedererkennen könnte. In meinem Verständnis geht es in jenen Spiegelungen auch nicht um eine direkte Übertragung realer Erlebnisse und Personen in Fiktion, sondern um die ideelle Reinszenierung des sandschen Traumas, dessen sie sich selbst in konkreter Form aufgrund des unbewussten Charakters der Sprache²⁹⁸ gar nicht bewusst gewesen sein konnte. Laforgue gibt zudem zu bedenken, dass die Autorin es v. a. aus ästhetischen Gründen ablehnte, ihr Leben in einem Roman nachzuempfinden und weniger, weil ihr Leben nicht ein Roman gewesen wäre.²⁹⁹

Die ästhetische Idealisierung der Figuren und damit die Spiegelung gesellschaftlicher Problematiken gehörte für Sand zum Autor(in)-Sein dazu. Sie benötigte keine

²⁹⁴ Vgl. HECQUET: *Contrats et symboles. Essai sur l'idéalisme de George Sand*, hier S. 31.

²⁹⁵ DIDIER: *George Sand. Édité par l'association pour la diffusion de la pensée française*, S. 16.

²⁹⁶ « On n'a pas manqué de dire qu'*Indiana* était ma personne et mon histoire. Il n'en est rien. J'ai présenté beaucoup de types de femmes, et je crois que quand on aura lu cet exposé des impressions et des réflexions de ma vie, on verra bien que je ne me suis jamais mise en scène sous les traits féminins. Je suis trop romanesque pour avoir vu une héroïne de roman dans mon miroir. Je ne me suis jamais trouvée ni assez belle, ni assez aimable, ni assez logique dans l'ensemble de mon caractère et de mes actions pour prêter à la poésie ou à l'intérêt, et j'aurais eu beau chercher à embellir ma personne et à dramatiser ma vie, je n'en serais pas venue à bout. Mon *moi*, me revenant face à face, m'eût toujours refroidie. » (George SAND: *Œuvres autobiographiques*. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 2 [Bibliothèque de la Pléiade]. Paris 1971, S. 160).

²⁹⁷ Vgl. hierzu Kap. III, S. 115.

²⁹⁸ Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117.

²⁹⁹ Vgl. LAFORGUE: *Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand*, S. 107.

Inszenierung realer Personen in ihren Romanen, sondern bediente sich der Fiktion, um vielfältige und sehr unterschiedliche Problemstellungen literarisch umzusetzen, die weit über ihre erlebte Realität hinausgehen – diese schien ihr ein geeignetes Mittel, da sie der Imagination ermöglichte, sich auf die Suche nach dem absoluten Ideal zu stürzen.³⁰⁰ In *Indiana*³⁰¹ als *roman de mœurs* greift die Autorin ausdrücklich die konstitutive Ungleichheit der post-revolutionären Gesellschaft an, die die Frauen aus dem öffentlichen Leben ganz klar ausschließt. Sie greift in der Konsequenz ein generelles weibliches Aufbegehren gegen männliche Tyrannei auf, die sich nicht gegen ‚eine‘ Symbolfigur richtet.³⁰²

Hecquet argumentiert, dass die sandschen Romane in symbolisch verschlüsselter Weise die Dialektik der Einsamkeit und Kommunikation beschrieben und darüber Etappen der Integration und Emanzipation vorschlugen. Damit wollte die Autorin eine auf die Moderne anwendbare Parabel kreieren, die nicht nur die Hinwendung zum Leben und die Wahrnehmung des Unendlichen im Leben beschrieb, sondern auch eine Sensibilität für die zwischenmenschlichen Beziehungen sowie die Verbindung des menschlichen Lebens zum Universum.³⁰³ Wenn Sand tatsächlich nur ihre eigenen Existenznöte in ihre ersten Romane hätte projizieren wollen, dann würde sie sich nach Wiedemanns Auffassung nicht gescheut haben, mit ihrem eigenen Namen zu unterzeichnen, ungeachtet des großen Kummers, den sie damit der Baronin Dudevant, ihrer Schwiegermutter, bereitet hätte. Die Autorin wollte jedoch weder mit Aurore Dudevant identifiziert werden, noch sollte Indiana auf ein bestimmtes Frauenschicksal (wie das ihrige) reduziert werden.³⁰⁴ Sands Romane böten, so Wiedemann, einen genau berechneten Widerstand gegen die bei Zeitgenossen verbreitete Tendenz, Literatur von Frauen vornehmlich einer biographischen Lektüre zu unterziehen und sie auf diesem Weg zum persönlichen Bekenntnis zu degradieren, dem sich jede ins Allgemeineweisende Bedeutung absprechen lasse. Tatsächlich setze der Versuch des Lesers, eine Zusammenschau von George, Aurore und den Heldinnen der frühen Romane zu praktizieren, einen schwer zu steuernden emanzipatorischen Effekt frei, denn er lenke die Aufmerksamkeit unweigerlich auf einen im Zusammenhang mit Sand höchst sensiblen Punkt: die Frage der Ehe.

³⁰⁰ Vgl. Anna SZABÒ: *Correspondance et discours apologétique*. In: Nicole MOZET (Hg.): *George Sand. Une correspondance*. Saint-Cyr-Sur-Loire 1994. S. 50–70, hier S. 66.

³⁰¹ Vgl. hierzu Kap. IV.1, S. 196.

³⁰² « Ce n'était pas une plainte formulée contre un maître particulier. C'était une protestation contre la tyrannie en général, et si je personnifiais cette tyrannie dans un homme, si j'enfermais la lutte dans le cadre d'une existence domestique, c'est que je n'avais pas l'ambition de faire autre chose qu'un roman de mœurs. Voilà pourquoi, dans une préface écrite après le livre, je me défendis de vouloir porter atteinte aux institutions. J'étais fort sincère et ne prétendais pas en avoir dit plus long que je n'en disais. La critique m'en apprit davantage et méfit mieux examiner la question. » (VERMEYLEN: *Les idées politiques et sociales de George Sand*, S. 130).

³⁰³ Vgl. HECQUET: *Contrats et symboles. Essai sur l'idéalisme de George Sand*, hier S. 38.

³⁰⁴ Vgl. WIEDEMANN: „Zwischen Irritation und Faszination. George Sand und ihre deutsche Leserschaft. Untersuchungen zur Rezeption der Schriftstellerin im 19. Jahrhundert“, S. 65f.

Zwischen die zahlreichen literarischen Bilder von den in Liebe oder Ehe unglücklichen Frauen und der vermeintlich ebenso unglücklichen Aurore Dudevant, schiebe sich unweigerlich dasjenige einer Schriftstellerin, die sich erfolgreich aus der für sie zu engen bürgerlichen Institution der Ehe freigerungen und durch ihre Schreibearbeit eine selbstbestimmte Existenz aufgebaut habe.³⁰⁵ In dem Zusammenhang kommt ihrem Pseudonym die entscheidende legitimierende Rolle für ihre ‚weibliche‘ Perspektive zu. Es störe nicht nur die beschriebenen Gleichsetzungsversuche, sondern verleihe den sandschen Romanen eine literarische Autorität, die dem Frauenroman i. d. R. abgesprochen werde, denn die männlich definierte Autorinstanz legitimiere plötzlich einen weiblichen Blick auf gesellschaftliche Missstände, der in den meisten Fällen höchst unwillkommen sei.³⁰⁶ Daher identifiziert man aus heutiger Sicht im Bruch mit der Gesellschaft Sands schriftstellerische Mission, die sie zunächst vollkommen in den Dienst der jungen Republik stellte.³⁰⁷ Während sie als Frau vor dem Hintergrund des restriktiven Eherechts des *Code Civil* im Gerichtsprozeß gegen Casimir Dudevant um den Rückgewinn ihrer persönlichen Freiheit und Mündigkeit kämpfte, ging es ihr als Schriftstellerin darum, die Emanzipationsfrage zum literarischen und damit gesellschaftlichen Thema zu erheben.

In den meisten ihrer Romane ergreift sie später Partei für die aus der symbolischen Ordnung ausgeschlossenen Frauen und kreierte sie in Gestalt der ‚guten Rollen‘. Die Überlegenheit männlicher Figuren erklärt sie zumeist mit höherer Bildung, die ihnen zumindest teilweise durch weibliche Mediation zuteil wurde.³⁰⁸ Auch in der *Histoire de ma vie* finden sich an einigen Stellen sandsche Gedanken zur Geschlechterdifferenz.³⁰⁹ Sie zweifelte nicht an einer essentiellen Notwendigkeit dieser Unterschiede zur Herstellung von Harmonie, um den Charme der Liebe auszukosten. Dennoch dürften sie in keinem Fall zu einer moralischen Unterlegenheit der Frauen führen. Um dieses Ungleichgewicht aufzubrechen, findet man bei Sand häufig Heldinnen, die intelligenter und vernünftiger sind als die Helden. Mit ihrer literarisch formulierten

³⁰⁵ Vgl. WIEDEMANN: „Zwischen Irritation und Faszination. George Sand und ihre deutsche Leserschaft. Untersuchungen zur Rezeption der Schriftstellerin im 19. Jahrhundert“, S. 65f.

³⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 66.

³⁰⁷ « Être républicain signifie souvent que l'on vénère la loi; or la royauté n'apparaît plus guère comme l'incarnation de la loi, mais de l'arbitraire et du privilège. Cependant, la république demeure un état d'esprit, une affaire de conscience individuelle, indépendante de la forme institutionnelle que le vocable pourrait revêtir. » (Yves CHASTAGNARET: *L'image du père dans Histoire de ma vie: contribution à l'étude de la formation du sentiment républicain chez George Sand*. In: José-Luis DIAZ / Simone BERNARD-GRIFFITHS [Hg.]: *Lire Histoire de ma vie de George Sand* [Cahier romantique 11]. Clermont-Ferrand 2006. S. 113–125, hier S. 115).

³⁰⁸ Vgl. SCHLIENTZ: *Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand*, S. 11; bspw. *Mauprat* (1837).

³⁰⁹ « Que la femme soit différente de l'homme, que le cœur et l'esprit aient un sexe, je n'en doute pas. Le contraire fera toujours exception; même en supposant que notre éducation fasse les progrès nécessaires [...] la femme sera toujours plus artiste et plus poète dans la vie, l'homme sera toujours plus dans son œuvre. » (George SAND: *Œuvres autobiographiques*. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 2 [Bibliothèque de la Pléiade]. Paris 1971, S. 127).

II Biographische und soziokulturelle Aspekte weiblicher Autorschaft bei George Sand

Analyse des ungleichen Geschlechterverhältnisses stehe Sand ganz auf dem Boden des französischen Romans der 1830er und 1840er Jahre, für den die Dimension des gesellschaftlichen Engagements charakteristisch sei.³¹⁰

Völlig überrascht vom Erfolg ihres ersten Romans schrieb sie bescheiden an Charles Duvernet am 6. Juli 1832:

Le succès d'Indiana m'épouvante beaucoup. Jusqu'ici je croyais travailler sans conséquence et ne mériter jamais aucune attention, mais la fatalité en a ordonné autrement. Il faut justifier les admirations non méritées dont je suis l'objet.³¹¹

Verschiedenste Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichten durchgängig positive Artikel und Kritiken über sie und ihr Werk, darunter *Journal des Débats*, *Revue de Paris*, *L'Artiste*, *La France Littéraire*, *Revue des Deux Mondes*, *Le Temps*, *La Caricature*, *Cabinet de Lecture*, u. a.³¹²

Der Erfolg bescherte ihr lebendiges Aufsehen um den Roman und ihre Person, so dass weitere Aufträge mühelos folgten. Bereits am 26. Juli unterschrieb sie bei Dupuy den Vertrag für die Veröffentlichung ihres nächsten Romans *Valentine*, den sie noch im August schrieb. Ihre Erschöpfung über die sich auftürmende Arbeit gestand sie François Rollinat am 20. August desselben Jahres:

[...] j'ai travaillé comme un cheval [...] Infâme métier! tous les jours où je le fais, il me reste plus rien le soir, ce sont autant de jours où il ne m'est pas permis de vivre pour mon compte et après tout c'est peut-être un bonheur, car livrée à moi-même je vivrais trop.³¹³

Trotz der arbeitsintensiven Phase nach anfänglichem literarischem Erfolg, führte George Sand ein für Frauen ihrer Zeit sehr außergewöhnliches, exzentrisches Leben inmitten der philosophischen und künstlerischen romantischen Bewegungen und politischen Umwälzungen. Ihre Bekanntschaften waren weitreichend, jedoch nutzte sie von gesellschaftlicher Seite nur, was ihr zuträglich erschien.³¹⁴ Zwischenzeitlich war

³¹⁰ Vgl. WIEDEMANN: „Zwischen Irritation und Faszination. George Sand und ihre deutsche Leserschaft. Untersuchungen zur Rezeption der Schriftstellerin im 19. Jahrhundert“, S. 67.

³¹¹ Brief von Sand an Ch. Duvernet am 6. Juli 1832. SAND: *Correspondance*. George Sand. T. II (1832-Juin 1835), S. 115.

³¹² In *Le Figaro* hieß es am 24. Mai:

« C'est l'histoire de la passion moderne, véritable histoire du cœur de la femme, qui seule est restée avec ses passions primitives pendant que l'homme a perdu les siennes [...] chaste et délicieux ouvrage, simple, vrai et touchant, et écrit avec une exquise pureté d'expression. » (Kritik aus *Le Figaro*, Ebd., S. 115.)

³¹³ Ebd., S. 138f.

³¹⁴ « Je montai à tous les étages : du club à l'atelier, du café à la mansarde. Il n'y eut que les salons où je n'eus que faire. Je connaissais le monde intermédiaire entre l'artisan et l'artiste. Je l'avais cependant peu fréquenté dans ses réunions, et je m'étais toujours sauvé autant que possible de ses fêtes, qui m'ennuyaient au-delà de mes forces ; mais je connaissais sa vie intérieure, elle n'avait plus rien à me révéler. » (George SAND: *Œuvres autobiographiques*. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 1 [Bibliothèque de la Pléiade]. Paris 1970, S. 132).

ihr Verlangen nach romantischen Liebesabenteuern vorerst gestillt. Zum einen war sie häufig krank, sowohl physisch als auch psychosomatisch bedingt und damit auch kraftlos, zum anderen zehrte ihr neuer Beruf und die täglich wachsenden Aufgaben an ihren Kräften, sodass wenig Zeit blieb, der Idealumsetzung im Alltag nachzustreben. Dadurch konnte dieses Ideal abdriften in die Phantasiewelt ihrer Romane, die mit der Realität ohnehin schwer vereinbar war.

Ab August 1832 schrieb sie in Nohant ihren zweiten Roman *Valentine* und reiste nur im Oktober kurz nach Paris, um an den Quai Malaquais Nr. 19, in die berühmte kleine ‚blaue Mansarde‘ umzuziehen. Auszüge von *Valentine* erschienen im November in Revuen wie *La Marquise*, *La Reine Mab*, *Le Toast* und *Melchior*. Im Dezember kehrte sie abermals mit Solange nach Paris zurück und unterzeichnete mit François Buloz, dem Direktor der *Revue des Deux Mondes*, einen Vertrag über regelmäßige Mitarbeit.³¹⁵ Damit verpflichtete sie sich, unter ihrer Signatur jeden Monat eineinhalb bis zwei Seiten zu schreiben.³¹⁶

Mit jährlich 4000 Franc und mehr verdiente sie genug, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten und bekam von vielen Seiten neue Angebote.³¹⁷ Nur wenigen ihrer Zeitgenossen war ein ähnlicher finanzieller Erfolg vergönnt. Jedes ihrer Bücher, *Indiana* ausgenommen, hatte sie im Auftrag geschrieben. Der Erfolg hielt weiter an, als sie *Valentine* geschrieben und *Lélia* bereits begonnen hatte. In dieser Fahrerinne beruflicher Entfaltung kam es jedoch auch zu Auseinandersetzungen, wie z. B. mit ihrem ersten Verleger Delatouche, der nach *Lélia* aus privaten Gründen mit ihr gebrochen hatte.³¹⁸

³¹⁵ Vgl. SCHLIENTZ: Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand, S. 286.

³¹⁶ Im zweiten Vertrags-Artikel waren die finanziellen Angelegenheiten geregelt. « Chaque feuille d'impression sera payée à Madame Dudevant aux conditions suivantes à savoir cent cinquante francs deux jours après la remise du manuscrit ; Et toutes les fois que Madame Dudevant consentira à remettre à Monsieur Buloz, six semaines avant l'époque déterminée pour la publication de Paris, un manuscrit de sa composition, Monsieur Buloz s'engage à lui payer un supplément de cent francs par feuille. » (SAND: Correspondance. George Sand. T. II (1832-Juin 1835), S. 189).

³¹⁷ 4000 Franc um 1830 entsprachen etwa 8800 Euro von 2006 (Vgl. Jean MONANGE: www.histoire-genealogie.com. URL: <http://www.histoire-genealogie.com/spip.php?article398&lang=fr>);

G.S. an J. Boucoiran am 20. Dezember 1832: « Je vous dirai que je fais de l'argent ; je reçois de tous côtés des propositions. Je vendrai mon prochain roman quatre mille f. C'est plus que je ne demandais, moi qui suis fort bête. La Revue de Paris et la Revue des Deux Mondes se sont disputés de mon travail. Enfin je me suis livrée à la Revue des Deux Mondes pour une rente de 4000 f, et trente-deux pages d'écriture tous les six semaines. » (SAND: Correspondance. George Sand. T. II (1832-Juin 1835), S. 193).

³¹⁸ « Il le prit pour mal, comme nous disons en Berry, et déclara que c'était une vengeance contre lui. Une vengeance de quoi ? » (George SAND: Œuvres autobiographiques. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 1 [Bibliothèque de la Pléiade]. Paris 1970, S. 176).

6.3 Verkleidung – Die Maske zu Freiheit?

In vorangegangenen Kapiteln wurde bereits mehrfach auf die Verkleidung von George Sand hingewiesen.³¹⁹ Doch was hat die äußere Erscheinung als ‚junger Student‘ mit der sandschen Disposition zu Hysterie zu tun? Einerseits ist die junge *romancière* innerlich bestrebt, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, obwohl sie nach außen noch in der Selbstfindungsphase steckt, die mit Ablehnung und Spott über die romantischen Literaturen einhergeht.³²⁰ Gleichzeitig ist sie andererseits bestrebt, ihren eigenen Platz in dieser unbekanntem Domäne zu finden. Das Männerkostüm diene in diesem Sinne zunächst der Abgrenzung nach außen hin, der Postulierung einer sexuellen Differenz, der Provokation und natürlich dem medienwirksamen Spektakel, « non d’abord comme d’un écrivain, mais comme d’une figure du Quartier Latin, comme d’un être étrange et séducteur qu’on remarque dans la rue [...] »³²¹ Das Spiel mit Verkleidung ist unbefangen und überaus praktisch – ermöglicht es doch Neutralität in der Masse³²² – v. a. aber auch überaus ungewöhnlich für ihre Mitstreiter, die sich ihrerseits an die interessante Identität einer Grenzgängerin gewöhnen müssen. In der Kultur der *flânerie* des 19. Jahrhunderts spielte die Frau oft mehr die Rolle des betrachteten Objekts als die des aktiv betrachtenden. Die Geschlechtertrennung im öffentlichen Raum drängte sie in den privaten Bereich zurück und schloss sie vom modernen Leben, wie es sich in den Straßen und Boulevards und anderen öffentlichen Orten, solchen des kulturellen Schaffens und der sozialen Interaktion wie Theatern und Cafés abspielte, kategorisch aus.³²³ Letztlich sah George Sand ihre *amis berrichons* mit genauso wenigen finanziellen Mitteln wie sie selbst in Paris leben, die nichtsdestotrotz den aktuellsten literarischen und politischen Veranstaltungen folgten – « [c]e qu’elle ne peut et ne sait pas faire, embarrassée par ses fines chaussures, la longueur de ses robes, sur le pavé boueux de Paris. »³²⁴

Die männliche Maskierung konnte hierbei verschlossene Türen öffnen und war noch weitaus mehr als das – man könnte sie als notwendigen Entwicklungsschritt zur Autorin bezeichnen. Sie ist der Ausgangspunkt, um das unter der Oberfläche liegende männliche Bedeutungssystem zu dekryptieren und aktiv zu verändern. Die Maske ermöglicht hierbei eine mobile Existenz in der dialektischen Beziehung mit dem sozialen Umfeld und seinen Einwohnern. Und indem sie dieses als junger Mann

³¹⁹ « Elle aime le théâtre, le rôle, le déguisement, et sa correspondance contient tôt nombre de lettres < burlesques >, notamment à François Buloz. [...] À Paris avec les Berrichons, les artistes, les journalistes, elle < blague >’ et circule, par commodité et un certain goût du quiproquo, en < rédingote-guérite [...] >. » (REID: Signer Sand, S. 27).

³²⁰ Vgl. meine Ausführungen in Kap. II.1, S. 17.

³²¹ DIAZ: Face à la < boutique romantique >: Sand et ses postures d’écrivain (1829-1833), hier S. 23.

³²² Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d’Amérique », S. 17.

³²³ Vgl. NESCI: Portrait de l’artiste en flâneuse (travestie): George Sand et la vie moderne, hier S. 241.

³²⁴ VIERNE: George Sand, la femme qui écrivait la nuit, S. 41.

durchwandert,³²⁵ entsteigt die verkleidete Frau aus den Fängen ihres weiblichen Schicksals.³²⁶ Das betrifft nicht nur sie als Frau, sondern alle Schriftsteller im weitesten Sinne: unter dem Deckmantel physischer oder moralischer Verkleidung wird dem ‚Ich‘ mehr Beweglichkeit zugestanden, was letztlich dem Leser zugute kommt.³²⁷

Das sandsche ‚Ich‘ zeigt sich hierbei allerdings nicht transparent, da es sich vornehmlich hinter einem kontinuierlichen Maskenspiel zu verstecken sucht.³²⁸ Das Bestreben nach Aufmerksamkeit und v. a. Anerkennung sehe ich in engem Zusammenhang mit hysterischer Disposition³²⁹ bei Sand – sie hat eine äußerst dringliche Botschaft zu übermitteln – die der eigenen Versehrtheit als Frau des 19. Jahrhunderts, welche sich der eigenen Freiheit bewusst wird, dies zu äußern:

J'ai un but, une tâche, disons le mot, une passion. Le métier d'écrire en est une violente et presque indestructible. [...] Il faut quand on veut écrire, tout voir, tout connaître, rire de tout. Ah! Ma foi vive la vie d'artiste! Notre devise est liberté [...]³³⁰

Um diese Botschaft adressatenspezifisch zu äußern, musste sie selbst Teil des männlich kodierten Systems werden und ihre Geschlechtsidentität transzendieren, was ihr ermöglichte, die ‚weibliche‘ Botschaft unauffällig in ‚Tarnhosen‘ in die literarische Welt einzuschleusen. Um diese Maskierung zu verstehen, sollte man sich diejenigen Schritte vor Augen halten, in welchen sich jene etablierte.

³²⁵ « La femme qui se travestit en homme s'identifie à un troisième sexe qui transcende les limites sociales prescrites et facilite la réconciliation des principes féminins et masculins. » (Catherine NESCI: *Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*. Grenoble 2007, S. 259).

³²⁶ Vgl. ders.: *Portrait de l'artiste en flâneuse (travestie): George Sand et la vie moderne*, hier S. 244ff.

³²⁷ « La multitude des travestissements occulte l'identité physique et sociale de l'écrivain pour mieux révéler la nature mouvante du moi profond, et muer la prose en miroir de l'âme. [...] L'écrivain ne s'avance masqué que pour être mieux reconnu des lecteurs qui trouveront chez lui leur reflet. » (GENEVRAÏ: *George Sand et ses contemporains russes. Audiences, échos, réécritures*, S. 200).

³²⁸ Simone BERNARD-GRIFFITHS: *Histoire de ma vie* de George Sand: les opacités dialectiques d'une écriture autobiographique. In: José-Luis DIAZ / Simone BERNARD-GRIFFITHS (Hg.): *Lire Histoire de ma vie* de George Sand (Cahier romantique 11). Clermont-Ferrand 2006. S. 5–23, hier S. 21.

« Sans doute le roman fut aussi pour George Sand ce chemin allant d'un moi à l'autre, à ce « moi littéraire » qu'elle oublie parfois et qu'elle retrouve en se relisant. [...] Avant Proust, George Sand a compris qu'un livre est le produit d'un autre moi que le moi, banalisé du quotidien : sa correspondance garde la trace de réflexions diffuses sur les imbrications complexes qui se trament entre l'œuvre et tous les états différents d'un même moi. » (Brigitte DIAZ: *George Sand : une « théorie du roman » par correspondance*. In: Jeanne GOLDIN [Hg.]: *George Sand et l'écriture du roman* [Actes du XI^e colloque international de George Sand]. Montreal 1996. S. 71–85, hier S. 84).

³²⁹ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

³³⁰ G. Sand, *Brief an Jules Boucoiran*, 4. März 1831, SAND: *Correspondance*. George Sand. T. I (1812-1831), S. 817f.

Hosen zu tragen bedeutete für Frauen den Eintritt in eine männerdominierte Ordnung, die nach Schlientz mit dem Kampf um den Erhalt oder die Infragestellung der männlichen Vorherrschaft einherging. Die Hose war schließlich nicht irgendein, sondern das am stärksten geschlechtsmarkierende Kleidungsstück und über Jahrhunderte hinweg in Europa ein männliches Privileg, ein Ausweis der geschlechtsspezifischen Macht.³³¹ Die Damenbekleidung der Zeit war nicht ausgerichtet auf die kalten, schmutzigen und feuchten Pariser Strassen.³³² Bilder und Diskurse um die Damen- und Männerbekleidung untermalten im 19. Jahrhundert den enormen Aufwand der Kultur, um die Geschlechtsidentität als naturhaft auszugeben. Je konsequenter scharf konturierte Geschlechtscharaktere abgeleitet wurden, so Schlientz, desto politischer wurde auch der Kampf um die Hose.³³³ Die Damenbekleidung der Bourgeoisie hatte v. a. den unausgesprochenen Zweck, ihre Bewegungsfreiheit außer Haus zu beschränken, ihre Motorik zu beeinträchtigen, und damit das Modell der *femme fragile* zu züchten und zugleich zu bestätigen.³³⁴

Für Aurore Dupin, so argumentiert Schlientz, war die männliche Maskerade noch ein folgenloses Spiel, was sich bereits durch die Heirat mit Dudevant änderte (dieser verbat sich die ‚Exzentrizitäten‘ seiner Frau). Übertraten Frauen die ‚natürlichen‘ Grenzen ihres Geschlechts, galten sie als exzentrisch, als Fremd-Körper im ‚Männerland‘. Mit der Evolution von Madame Dudevant zu George Sand, im Zuge derer sie sich ‚entschlossen zum Manne machte‘, wurde aus einem problematischen Einzelfall eine Provokation im öffentlichen Raum.³³⁵

Die neu gewonnene Bewegungsfreiheit für Sand sei indes nicht nur eine körperliche gewesen. In ihrem ‚geliehenen Anzug‘ entdeckte sie das ‚wirkliche Leben‘, welches Thema ihrer Romane geworden ist und stellt ein Milieu dar, das ihr als Provinzdame verschlossen geblieben wäre. Das Schauspiel der Kunst, der Politik, der Gesellschaft konnte sie nun ‚von den Kulissen, von der Szene, von den Logen und vom Parterre‘ aus betrachten. Einer ‚anständigen‘ Frau hingegen war der öffentliche Raum, die Straße, ohne Begleitung untersagt, wollte sie nicht als *fille publique* gelten.³³⁶ Der männliche Anzug diente ihr demnach als Mittel und Symbol ihrer Unabhängigkeit, die sie durch ihre literarische Arbeit gewinnen wollte und damit als Eintritt in die *vie de flâneur*. Er war Ausdruck für das Bedürfnis, durch sich selbst zu existieren und außerhalb der Vorurteile der bourgeoisen Welt zu leben, die sie verachtete.³³⁷

Die neuerliche Maske des Maskulinen in Gestalt von Männerkleidung bedeutete

³³¹ Vgl. SCHLIENTZ: George Sand. Eros und Maskerade. Rollentausch und weibliche Autorschaft, hier S. 43.

³³² 1831 kannte die Damenmode nur Umschlagtücher, allerdings keine Mäntel oder festen Schuhe. (Vgl. Ebd., hier S. 48).

³³³ Vgl. Ebd., hier S. 43.

³³⁴ Vgl. Ebd., hier S. 44; (Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34).

³³⁵ Vgl. Ebd., hier S. 48.

³³⁶ Vgl. Ebd., hier S. 49.

³³⁷ Vgl. Ebd., hier S. 51.

für Sand Schutz und Spiel zugleich. Allerdings limitiert sich das Spiel mit der Maske nicht auf Kleidung, sondern öffnet sich vielmehr hin zur Freiheit, je nach Bedarf diese oder jene Rolle einzunehmen. Sie kostete das theatrale Wechselspiel³³⁸ gänzlich aus, sei es als « capricieux jeune homme de dix-huit ans », sei es als « très jolie femme de vingt-cinq à trente ans » oder auch als « enfant de dix-huit ans qui fume et qui prise avec beaucoup de grâce ».³³⁹ Zum einen bedeutete die Maske Zwang, um sich gesundheitlich zu schützen und Eintritt in das gesellschaftliche Spiel zu erhalten, zum anderen auch Freiheit, da sie sich nun darin frei bewegen konnte und darüber außerordentlich erfolgreich wurde.

Schlientz sieht im Rollenspiel der männlichen Drapierung eine ‚Performance‘, die nicht mehr eindeutig anatomisch grundiert sei³⁴⁰, was die Frage evoziert, inwiefern Geschlechtsidentität noch eine natürliche Tatsache oder aber kulturelle Performanz ist. Ich gehe davon aus, dass es beides ist – findet man in George Sand doch auch eine im Privaten sehr weiche, herzliche und mütterliche Frau. Die neu gewonnene Freiheit des Pariser Lebens forderte allerdings gleichzeitig mit der neuerlichen Teilung ihrer Persönlichkeit in Aurore Dupin *femme* Dudevant und den männlichen Autor George Sand einen hohen Preis. Diese wechselnde, (androgyn) Geschlechtsidentität verursachte auch Ängste, Zweifel und tiefe Verunsicherungen,³⁴¹ denn sie geht auch ein Stück weit mit der Verleugnung des weiblichen Eros einher. Schließlich müsse man, um nicht als Mann aufzufallen, schon daran gewöhnt sein, nicht als Frau aufzufallen.³⁴²

Nur in der Entsexualisierung, der Verweigerung als sexuelles Objekt, sieht Schlientz die Möglichkeit zur Freiheit. Dies ließ sich zwar für die Anonymität in der Öffentlichkeit bewerkstelligen, aber im leibhaftigen Umgang mit Männern und in der Liebe steckte die Autorin doch in einem weiblichen Körper. Denn auch die Maskerade, ihr männlicher Anzug konnte Sand nicht vor dem Scheitern im *amour passion*³⁴³ bewahren. Dennoch weist Laforgue ausdrücklich darauf hin, dass die Männerkleidung, derer sich Sand in ihrem Maskenspiel bedient hat, niemals ihre weibliche, private Identität berührt habe, sondern lediglich ihre Erscheinung.³⁴⁴ Auf ihren Selbstportraits zeichnete sie sich im Kontrast der ostentativ qualmenden Zigarette und der nachlässigen Frisur im Stil der Zeit, was Schlientz zufolge ein typisches Nebeneinander von weiblichen und männlichen Attributen vereine und damit signalisiere, dass sie sich nicht von ihrer weiblichen Identität abgewendet habe.³⁴⁵

³³⁸ Vgl. hierzu Kap. IV.2.3.1, S. 288.

³³⁹ Vgl. NESCI: *Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*, S. 245.

³⁴⁰ Vgl. SCHLIENTZ: *George Sand. Eros und Maskerade. Rollentausch und weibliche Autorschaft*, hier S. 48.

³⁴¹ Vgl. ders.: *Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand*, S. 38.

³⁴² Vgl. ders.: *George Sand. Eros und Maskerade. Rollentausch und weibliche Autorschaft*, hier S. 49.

³⁴³ Vgl. Anm. 107, S. 138.

³⁴⁴ Vgl. LAFORGUE: *Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand*, S. 14.

³⁴⁵ Vgl. SCHLIENTZ: *George Sand. Eros und Maskerade. Rollentausch und weibliche Autorschaft*,

Was ihre berufliche Identität betrifft, hat diese Maske die Funktion, aus der männlichen Hülle heraus, die Mobilität ermöglichte, aus der sie sich die Welt neben ihrer biologischen weiblichen ansieht, eine weibliche Botschaft zu äußern. Nur dadurch hatte Sand überhaupt eine Chance, im literarischen Männer-Diskurs ihrer Zeit ernstgenommen und gelesen zu werden. In ihren Romanen komme zudem die psychische Gefährdung der flottierenden Geschlechtsidentität zum Ausdruck, nämlich im Zwiespalt, zwischen den Geschlechtern zu stecken.³⁴⁶

Im 18. Jahrhundert, im Zeitalter der Aufklärung, war eine derartige Verkleidung als Spiel um die eigene Geschlechtsidentität durchaus noch erlaubt. Im 19. Jahrhundert dagegen war dies nur noch beschränkt möglich und bspw. aus dringenden medizinischen Gründen zeitweise gestattet. Allerdings hatte man bei Präfektur oder Polizei um Erlaubnis zu erbitten. Auf symbolischer Ebene nutzte Sand demnach die Lücken im Gesellschaftssystem, um sich Zugänge zu verschaffen und als Spiegel ihrer selbst ein Spiel mit den Masken zu betreiben. Die Präsentation als *jeune écolier des lettres* trug einerseits starke mythologische Züge, gehorchte zudem aber auch einer kritischen Strategie, die die weibliche Stellung in der Stadt hinterfragen ließ.³⁴⁷ Mehr als das deutet sich hierin die Unterwanderung der traditionell gewachsenen Geschlechterordnung an, die eine Krise der königlichen und patriarchalen Autorität repräsentiere, die entheiligende Umkehrung der Geschlechter und die Quelle vieler phantasmatischer Delirien.³⁴⁸

Mehr als anderen Autoren war es Sand ein besonderes Anliegen, in ihren Werken der Frage nach sexueller Identität nachzugehen, wobei sie die eigene nicht negiert hat, wie man erwarten könnte. Mozet fragt indes, ob man überhaupt aus heutiger Sicht noch ernsthaft über ihr Pseudonym, die Zigarre und Stiefel diskutieren könne – schließlich habe Aurore nicht auf George gewartet, um mit Gewalt den ‚Sklavenstatus‘ zurückzuweisen, der mit ihrem Geschlecht untrennbar verbunden war. Dieser und kein anderer war der Grund ihres Leidens als Frau, das sie ihrer Tochter gern erspart hätte, dennoch hat sie zu keiner Zeit die den Frauen auferlegte Unterlegenheit verinnerlicht. Erst die Literatur gab ihr ein Werkzeug an die Hand, mit Hilfe dessen sie die unerträgliche Realität mehr oder weniger akzeptieren und v. a. verändern konnte. Ihre zugleich solide und multiple Künstleridentität half ihr über das Stadium des Aufbegehrens hinweg und ebenso über die Kluft zwischen ihren verschiedenen, ambivalenten Persönlichkeiten.³⁴⁹

hier S. 51.

³⁴⁶ Vgl. SCHLIENTZ: George Sand. Eros und Maskerade. Rollentausch und weibliche Autorschaft, hier S. 50.

³⁴⁷ Vgl. Brigitte DIAZ: Avant-Propos. In: Brigitte DIAZ / Isabelle HOOG NAGINSKI (Hg.): George Sand, pratiques et imaginaires de l'écriture (Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004). Caen 2006. S. 7–11, hier S. 10.

³⁴⁸ Vgl. NESCI: Portrait de l'artiste en flâneuse (travestie): George Sand et la vie moderne, hier S. 251.

³⁴⁹ Vgl. MOZET: George Sand, écrivain de romans, S. 11f.

Zusammenfassend könnte man festhalten, dass George Sand mit Hilfe der Verkleidung eine Beobachterperspektive im Bewusstsein der Stellung der Frau im männerdominierten kulturellen und öffentlichen Raum einzunehmen vermochte. Andererseits lernte sie auch das Einfühlen in männliche Perspektiven durch ‚maskierten‘ Kontakt zu männlichen Zeitgenossen, die sie wiederum als außergewöhnliche Frau in ihre Domänen eintreten ließen.³⁵⁰ Schließlich war sie eine schreibende Frau hinter einem männlichen Pseudonym – und die sich hierüber etablierte Künstleridentität sollte auch aufrecht erhalten werden. Ihr Selbstverständnis, zu tun und zu lassen, wonach ihr beliebte entsprach ohnehin dem ihres männlichen Umfelds. Insofern behaupte ich, dass Verkleidung neben praktischen Nutzen eine kokette Maske zu intellektueller Freiheit bot.

6.4 Androgynität – Ausdruck von Idealisierung?

Ihre Zeitgenossen haben George Sand, wenn auch z. T. widerstrebend, das Genie zugesprochen, auf das sie selbst nie Anspruch erhob. ‚Genie‘ galt zu ihrer Zeit als männliches Attribut, doch sie war eine Frau. Wer ihr den Erfolg gönnte und sie bewunderte, belobigte sie als *homme-femme*, als hermaphroditisches Wesen, das die besten Eigenschaften beider Geschlechter in sich vereint. Andere entrüsteten sich genau über diese Androgynität,³⁵¹ unterstellten ihr ‚Abgeschmacktheit‘, mit der „diese Dame, herrschend auf der Grenze beider Geschlechter, die Königin der

³⁵⁰ Nicht zu vergessen ist auch ihr außergewöhnlicher ‚schwarzer Humor‘ und ihre originelle Fröhlichkeit, die sie mit einer *ironie romantique* praktizierte, welche bei den französischen Romantikern selten anzutreffen war. (Vgl. VIERNE: George Sand, la femme qui écrivait la nuit, S. 60); An solchen Beispielen verdeutlicht sich das ‚Andersein‘ der George Sand, die vielleicht in keine existierende ‚Schublade‘ gepasst hätte, welches wiederum den Fokus des interessierten Umfelds anzog und ihr letztlich Schritte und Zutritte ermöglichte zu einer Welt, die ‚gewöhnlichen‘ Frauen verschlossen blieb.

³⁵¹ Die Vorstellung des Androgynen geht zurück auf das platonische Weltbild – Mann und Frau als Kreis, als ursprüngliche Einheit; von dieser Rückkehr träumen die Romantiker in ungestillter Sehnsucht. Besonders die Saint-Simonisten, unter deren Anhängern sich auch G. Sand zeitweise befand, waren überzeugt, „daß sich die Menschen nur durch die Wiedereroberung des ursprünglichen androgynen Zustandes innerer Einheit [...] und Reinheit von den negativen Tendenzen der Gegenwart (Entfremdung, materialistische Triebe, falsches Weltsystem, inhumane Beziehungen) befreien könnten.“ (Horst S. DAEMMRICH / Ingrid G. DAEMMRICH: Themen und Motive in der Literatur. 2. Aufl. Tübingen 1995, S. 39);

Androgynität wird im Laufe der Arbeit vorrangig bezüglich der Konzepte literarischer Figuren relevant. Gerade Figuren, die nicht in jeder Hinsicht ‚lebensecht‘ erscheinen, können einen wichtigen Beitrag zur Inszenierung und Problematisierung von *sex*, *gender* und *sexuality* leisten – insbesondere diejenigen Aspekte der Figur, die einem Eindruck von ‚Lebensechtheit‘ zuwiderlaufen, tragen laut Nünning entscheidend zum feministischen Wirkungspotenzial bei. (Vgl. NÜNNING / NÜNNING: Erzähltextanalyse und Gender Studies, S. 127); Bei George Sand trifft dies im Besonderen auf das Konzept der Androgynität zu, über welches die Autorin u. a. eine Brücke zu schlagen sucht, die die kulturell tief eingeschriebene Geschlechterdifferenz zu überwinden anstrebt.

Männer und der König der Frauen genannt wird.“³⁵² Solche Urteile fielen in die Zeit der sandschen Krise um ihre Geschlechtsidentität, deren inneren Widerstreit sie in ihren Werken thematisiert, woraus diese ihre Spannung und Brisanz beziehen.³⁵³

Personne betont u. a., dass die Ambiguität George Sands dem Fakt aufruhrt, dass sie den Regeln eines gesellschaftlich vorgezeichneten Weges entflo³⁵⁴, was nicht verwunderlich ist, wenn man sich das Ideal der romantischen Weltflucht ins Gedächtnis ruft. Betrachtet man die biographische Entwicklung Sands, so geht von ihrer sexuellen Ambiguität einige Faszination aus. Ihre frühe Kindheit hat in ihr eine Öffnung für Differenz geschaffen, was sich mit der Abwesenheit des väterlichen Gesetzes in ihrer symbolischen Ordnung begründen lässt.³⁵⁵ Später adoptierte sie einen ‚männlichen‘ Lebensweg als unabhängige, professionelle Schriftstellerin, die neben sentimental Romanen, die als ‚typisch weiblich‘ galten auch gesellschaftliche und religiöse Fiktion geschaffen hat. Dennoch gab es neben dieser beruflichen Orientierung in einer männlichen Künstlertradition auch ihr privates Leben, in dem sie sich ebenso leidenschaftlich als Frau fühlen mochte.³⁵⁶

³⁵² SCHLIENTZ: Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand, S. 267;

Stephan weist darauf hin, dass Geschlecht allerdings kein Maßstab für einen Künstler sein könne, da jeder Dichter androgyn sei und es keinen gebe, der nichts Männliches und Weibliches in sich vereine. Eine solche Auffassung vom androgynen Charakter des Künstlers und der Kunstproduktion habe eine lange Tradition und sei nicht nur in der Romantik auch von männlichen Künstlern vertreten worden. Schließlich verwiesen solche Androgynitätskonzepte – gerade weil sie die Geschlechtergrenzen im Bereich der Kunst aufzuheben versprechen, auf die Bedeutung der Geschlechterdifferenz zurück. (Vgl. STEPHAN: Literaturwissenschaft, hier S. 291);

Die zahlreichen Karikaturen aus den 1830er und 40er Jahren seien, so Schlientz, ein Echo auf die widersprüchlichen Reaktionen, welche die Romane und die Person von Sand in dieser Zeit ausgelöst haben. Sie spaltete ihr Publikum und polarisierte die öffentliche Meinung. Die Karikaturen reflektierten demnach gleichzeitig den von ihrem maskulinen Habitus provozierten Skandal um den Erfolg der einzigen *femme de lettres*, die sich unter ihren männlichen Kollegen als zumindest gleichwertig behaupten konnte. Sie spiegeln aber ebenfalls, gerade durch die Betonung der Weiblichkeit unter dem männlichen Kostüm, die erotische Attraktivität einer Frau, die es sich leisten konnte, nicht eitel zu sein. (Vgl. SCHLIENTZ: George Sand. Eros und Maskerade. Rollentausch und weibliche Autorschaft, hier S. 58);

Generell ist George Sand jedoch immer mehr Frau geblieben, auch wenn sie in der *Histoire de ma vie* zuweilen behauptet, sie habe gelebt wie ein Mann. Vor der Zielscheibe der Kritik in die Enge getrieben, zog sie sich auch rechtfertigend und anklagend auf das *je suis femme* zurück. (Vgl. ders.: Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand, S. 268);

Schließlich ging es nicht darum, möglichst männlich und unauffällig durch die Welt zu schlendern, sondern ganz gezielte weibliche Kritik zu äußern, die natürlich aus der Perspektive der Frau geäußert wird.

Ruhm verachtete sie immer, zum einen, um sich vor falscher Eitelkeit zu schützen, zum anderen, um nicht Knecht der öffentlichen Meinung zu werden. (Vgl. Ebd., S. 267).

³⁵³ Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195.

³⁵⁴ Vgl. PERSONNE: Langage – narration – écriture. Évolution d’une problématique à travers cinq romans de George Sand, S. 15.

³⁵⁵ Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117 und Kap. III.4, S. 151.

³⁵⁶ « [E]lle se veut homme lorsqu’elle écrit, refusant la médiocrité de la littérature dite féminine, et

Das selbstverständliche Beschreiten eines ‚anderen‘ Weges funktionierte nur, weil sie sich nicht als Frau in ihre berufliche männliche Identität gehüllt hat, sondern umgekehrt, weil sie sich selbstverständlich als Mann durch eine literarische Welt bewegte, in der sie ihre Idealisierungsbetreibungen für eine bessere Welt schriftlich an ein großes Publikum adressieren konnte. Sand sah sich nicht unbedingt als weibliche Autorin, sondern verortete sich selbst in einer großen männlichen Tradition, beeinflusst von Hugo, Balzac und Rousseau.³⁵⁷ Die inneren Widersprüche der Autorin waren den äußeren unterlegt. Schließlich hatte sie sich selbst für ein männliches Pseudonym entschieden, trug Männerkleidung und verhielt sich gerade in Liebesdingen so freizügig, wie es nur Männern vorbestimmt war. Daher erklären sich die Tendenzen, Sand einerseits zu vermännlichen oder andererseits zu erhöhen, indem man sie aus ihrem Geschlecht heraushebt und damit entfremdet als androgynes Zwischenwesen. George Sand musste akzeptieren, dass sie gerade als Autorin dieser Diskussion nicht entgehen konnte und immer unter der Prämisse ihres Geschlechts beurteilt werden würde. Weibliche Konzepte in einer patriarchalen Welt zu etablieren, erforderte Mut und innere Stärke, den ‚bösen‘ Zungen der Kritiker standzuhalten und spielerisch die Geschlechterdichotomie zu unterlaufen.

Ihr persönlich ging es nie um Sieg oder Niederlage, sondern um die Einsicht, wie unfriedlich und unsinnig das antagonistische Denken Mann vs. Frau sei. Dies drückt sich u. a. in ihrem Ideal der Liebe als Verbindung zwischen Körper und Seele, einem sehr umfassenden, harmonischen Konzept gegenseitiger anerkennender, gleichberechtigter Liebe aus.³⁵⁸ Im persönlichen Leben erprobt sie nicht ohne Konflikte dieses Profil der Androgynie, das in ihren Romanen, in den Charakterstudien Profil gewinnt, indem eine ideale Weiblichkeit eben nicht mehr Verzicht leistet auf das männliche Vorrecht.³⁵⁹ Allerdings habe Sand, so Hiddleston, nur selten ihre eigene ‚gender identification‘ diskutiert und sich im Grunde genommen aus der Differenz herausgehoben:

[S]he did not see it as a problem, and when she does, she seems rather uncomfortably to be having it both ways. Of course, she is a woman, she says, nervous and emotional as all women are, and yet because of her education she thinks like a man and prefers the company of men. She accepts that the two sexes are different, implying through the vocabulary she chooses the inferiority of women (although she denies it), but she largely exempts herself from that difference [...]³⁶⁰

Dies lässt sich mit der sandschen Vorstellung der Neutralität der Geschlechter verste-

femme lorsqu'elle fait des confitures, avec un égal bonheur, abandonnant volontiers la politique aux mâles. » (Michelle PERROT: *Le troisième sexe*. (Introduction par Michelle Perrot). In: Nicole MOZET [Hg.]: *George Sand, écrivain de romans*. Saint-Cyr-Sur-Loire 1997. S. 219–224, hier S. 220).

³⁵⁷ Vgl. HIDDLESTON: *George Sand and Autobiography*, S. 6.

³⁵⁸ Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34.

³⁵⁹ Vgl. SCHLIENTZ: *George Sand. Eros und Maskerade. Rollentausch und weibliche Autorschaft*, hier S. 51.

³⁶⁰ HIDDLESTON: *George Sand and Autobiography*, S. 17.

hen, das sie als für ihre Zeit provokantes Spiel mit dem Androgynen evoziert.³⁶¹ Aus dem Grund forderte sie für ihre eigene Berufung die Nicht-Betonung des weiblichen Geschlechts: sie sah sich als Schriftsteller – nicht als *femme auteur*, sie diskutierte gleichberechtigt mit ihren Kollegen über Literaturtheorie, was ihre Kolleginnen nicht wagten.³⁶² Damit ordnete sie sich wiederum allem ‚Männlichen‘ unter, was allerdings notwendig war, um sich eine gleichberechtigte Ebene des intellektuellen Austauschs zu schaffen. Das Besondere an dieser Haltung ist, dass wenige Frauen vor ihr einen ähnlichen Status in der männlich dominierten Künstlerwelt erlangt haben, was zweifelsohne in der Betrachtung der Originalität George Sands Beachtung finden muss. Indem sie sich von der Spaltung der Geschlechter distanziert, ist aber die Frage nach der Erfüllung der jeweiligen Rollenerwartungen noch nicht gelöst. Wie stand Sand bspw. ihrer eigenen Rolle als Frau und Mutter gegenüber? Welche Erwartungen und Einschränkungen legte sie ihrem Leben zugrunde? Hiddleston identifiziert genau hierin das fundamentale Dilemma Sands:

how to enjoy the womanly happiness of communion with a family while at the same time fulfilling her private need for solitude and mental expression, how to be both a woman and more than a woman.³⁶³

Auf diese Frage gibt es keine kurze, schlüssige Antwort. Sie ist Teil der sandschen Suche nach Glück, Grund und Motor für Idealisierung, die ihr Schreiben antreibt und der Botschaft der Versehrtheit einer Frau ‚zwischen den Stühlen‘ den Stoff liefert. Sie ist Grund zu utopischen Fluchtbestrebungen, zu Rückwendung in die rousseausche Naturphilosophie, (ein) Grund für die sandsche Krise um 1833 und ganz einfach die große Frage des Umgangs mit sich und der Welt, die George Sand selbst zu beantworten versuchte. Das Engagement für ein Ideal des Androgynen, für das Sand beständig kritisiert wurde, ist ganz klar auch der Romantischen Bewegung immanent als einer der großen Mythen, der die Geschlechterteilung wieder in einer Einheit zu fusionieren versucht.³⁶⁴ Anstößig daran war, dass das gleichzeitige Besitzen beider Geschlechter im Geiste den Zustand des Genies beschreibt, der die Misere der Menschheit transzendiert.³⁶⁵ Identitätsdiskurse bei Sand haben demnach immer etwas Androgynes, etwas Zusammenführendes – kurzum etwas Idealisierendes.

In ihrer Geschlechterutopie geht es v. a. um Gleichwertigkeit zwischen Mann und Frau. Besonders im Alter musste sie feststellen, dass dieses Umdenken in den Grenzen der bestehenden sozialen Strukturen nicht durch geistige Revolution zu verbessern ist, sondern dass ein Wandel im Denkprozess nur allmählich, durch Reformen gestützt, ablaufen kann. Dennoch hoffte sie für die Zukunft auf ein Durchsetzen des

³⁶¹ « Elle use du mot *homme* comme d'un neutre, se qualifie d'*être* comme si elle voulait signifier qu'elle s'inscrit dans une catégorie intermédiaire, et ne cesse de jouer sur les mots. » (PERROT: *Le troisième sexe*. (Introduction par Michelle Perrot), hier S. 220).

³⁶² Vgl. Ebd.

³⁶³ HIDDLESTON: *George Sand and Autobiography*, S. 97.

³⁶⁴ Vgl. LAFORGUE: *Corambé*. *Identité et fiction de soi chez George Sand*, S. 13.

³⁶⁵ Vgl. Ebd.

Bewusstseinswandels. Mit ihrem Werk wollte sie ihren Teil dazu beitragen, die Hindernisse in den Köpfen der Menschen abzubauen, die einer Emanzipation der Gefühle im Weg standen. Besonders Françoise Massardier-Kenney ist in ihrer Studie "Gender in the Fiction of George Sand" darum bemüht, die sandschen Romane als Bereich aufzuzeigen, in dem sie eine komplexe und äußerst moderne Gender-Konzeption artikuliert und die gängigen patriarchalen Diskursmodi sowie die Definitionen von Männlich- und Weiblichkeit hinterfragt.³⁶⁶

Sand war der Überzeugung, die Problematik um die Geschlechteridentität werde künstlich herbeigeschafft, wobei die Geschlechter nur die entsprechende Ausformung der zur befruchtenden Vereinigung notwendigen Organe bedeuteten. Sie zweifelte nicht an der äußeren Unterscheidbarkeit der Geschlechter – betonte sie aber nicht, um Differenz zu schaffen, sondern um beide zusammenzuführen – im Ideal des Androgynen. Ich gehe davon aus, dass die Annäherung der Geschlechter im Androgynen Teil der von Sand verfolgten Idealisierung und Teil ihrer hysterischen Botschaft ist, was konkret in den Kapiteln IV zu den Textstudien deutlich wird.³⁶⁷ Die Bedingung hierfür ist auf psychologischer Ebene gegenseitige Anerkennung, die die Autorin auch im Privaten zu finden und zu geben bestrebt ist. Ihr Unverständnis über die patriarchale Frauenfeindlichkeit und daraus resultierende hochgradige Idealisierung dieser angestrebten Fusion der Geschlechter beschrieb sie bspw. in ihrem Tagebuch.³⁶⁸

Problematisch in diesem Zusammenhang war auch die Tabuisierung der Sexualität im 19. Jahrhundert. Diese hatte das Verhältnis der Geschlechter in fast pathologischer Weise sexualisiert und polarisiert, was sich im Werk von George Sand kritisch widerspiegelt – in der Wahl der Thematiken wie Keuschheitszwang und Reinheitswahn, Angst vor männlichem Begehren und vor Befleckung, die, so Schlientz, zur Vernichtung des weiblichen Begehrens führe.³⁶⁹ Massardier-Kenney identifiziert eine Häufung von Themen und Strategien, die sich speziell an ein weibliches Publikum richten, um Repräsentationen von Frauen zu sehen, die die Definition von Weiblichkeit anzweifeln und das aufgewertete Männlichkeitskonzept unterwandern. Sand

³⁶⁶ Vgl. Françoise MASSARDIER-KENNEY: *Gender in the fiction of George Sand*. Amsterdam 2000, S. 4.

³⁶⁷ Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195.

³⁶⁸ « N'est-ce pas une chose sainte, une loi de nature, que cet amour de la faiblesse pour la force, mais surtout, que cet amour de la force pour la faiblesse? C'est ainsi que la femelle de l'homme chérit ses petits, c'est ainsi que l'homme devrait chérir sa femelle. Mais il a imaginé de consacrer par des lois de servitude l'inévitable dépendance de la femme, et alors, adieu la douleur et la liberté de l'amour. Quelle femme réclamerait la vie de l'esprit, si on lui accordait celle du cœur? Il est si doux d'être aimé! mais on les maltraite, on leur reproche l'idiotisme où on les laisse, on méprise leur ignorance, on raille leur savoir. En amour, on les traite comme des courtisanes, en amitié conjugale, comme des servantes. On ne les aime pas, on s'en sert, on les exploite, et on espère les assujettir à la loi de fidélité? Si je te maltraitais, ma fauvette, tu serais bientôt sur le plus haut des arbres du jardin, car dans les huit jours tu auras de longues ailes et l'amour seul *te retiendra* près de moi. » (SAND: *Journal intime. Texte intégral*, S. 139f.; 25. Juni 1837).

³⁶⁹ Vgl. SCHLIENTZ: *Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand*, S. 267.

behandle die Gender-Definitionen³⁷⁰ über drei Hauptstrategien: die Aufwertung der Frauencharaktere als Individuen, die Destabilisierung der männlichen Erzählautorität und die Dekonstruktion der weiblichen Verinnerlichung von romantischen, männlichen Definitionen von Frauen und Liebe.³⁷¹

Kaum ein anderer Autor des 19. Jahrhunderts hat die Spaltung von Menschen und Gesellschaft und die daraus folgenden Verstümmelungen beider Geschlechter eindringlicher geschildert als George Sand. Den Traum des Androgynen teilte sie dennoch mit Balzac.³⁷² Sand ging jedoch weiter auf dem Weg der Neugier an den Menschen. Ihre Helden und Heldinnen wirkten im eigenen Geschlecht unbehaust und zeigten Wesens- und Charakterzüge des Anderen, Feindlichen als Trophäe oder Makel.³⁷³ Allmählich erst gewinnen Mann und Frau im Werk Sands füreinander einen neuen Sinn. Die Frauen entwickeln eher männliche Tugenden und Talente wie die Autorin selbst, die Männer werden stark genug für eine neue Empfindsamkeit und Hingabe, ganz im Sinne Sands idealer Vorstellung. Die Paare suchen die Ähnlichkeit und das Verwandte im Anderen.

Trotz ihrer biologischen Identität als Mann und Frau bleiben die Romanfiguren häufig androgyne Wesen – so weist bspw. Ralph in *Indiana* weibliche Züge auf.³⁷⁴

³⁷⁰ Interessant in diesem Kontext ist die Analogie, die Christina von Braun zwischen Gesellschaft und Alphabetschrift – und darüber zur Definition von männlich / weiblich zieht. Mit der Alphabetschrift sei eine Geschlechterordnung entstanden, in der der männliche Körper zum Symbolträger des Geistigen und der weibliche Körper zum Symbolträger des Leiblichen wurde. Paradoxerweise schuf die von der Alphabetschrift ausgelöste historische Dynamik, die für eine Gleichheit aller Bürger vor dem Gesetz sorgte, ein Gesetz, das eine Ungleichheit zwischen den Geschlechtern herstellte. (Vgl. Christina von BRAUN: Gender, Geschlecht und Geschichte. In: Christina von BRAUN / Inge STEPHAN [Hg.]: Gender-Studien. Eine Einführung. Stuttgart u. a. 2000. S. 16–57, hier S. 19f.);

„Das heißt, die Überlagerung von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, die sich zunächst als Dichotomie von gesprochener und geschriebener Sprache zeigte, schlug sich in der für das Abendland bezeichnenden Gegenüberstellung von Geist und Körper, Vernunft und Gefühl, Kultur und Natur nieder, und dieser Gegensatz fand in den Rollen, die den Geschlechtern zugewiesen wurden, ihr Spiegelbild: Geist, Vernunft, Kultur wurden als männlich; Gefühl, Natur und Körperlichkeit als weiblich imaginiert. Der männliche Körper wurde zum Symbolträger des abstrakten Denkens, der Logik, der Buchstaben, während der weibliche Körper zum Symbolträger der Leiblichkeit, Sexualität, der Sterblichkeit und damit auch der mündlichen (weil an den Körper gebundenen) Sprache wurde. [...] Die symbolische Geschlechterordnung, die sich unter dem Einfluß der Alphabetschrift herausbildete, sollte jahrhundertlang über die realen Geschlechterrollen bestimmen [...]“ (Vgl. Ebd., hier S. 20); (Vgl. Anm. 123, S. 143).

³⁷¹ Vgl. MASSARDIER-KENNEY: Gender in the fiction of George Sand, S. 11; (Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195).

³⁷² « Balzac et Sand se retrouvent également dans ce rêve d'androgynie impossible mais toujours présent, qui est tout à la fois désir de dépasser des rôles sociaux désuets, soif de puissance et curiosité de l'autre. » (MOZET: George Sand, écrivain de romans, S. 24).

³⁷³ Vgl. SCHLIENTZ: Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand, S. 278.

³⁷⁴ “Sands association of Ralph with some feminized traits, however, must be seen as part of her attempt to show that the unequal status of the two ‘sexes’ is not based on any natural division but is a complex set of gender positions occupied by men and women who have different

Die Heldinnen sind für sich betrachtet Grenzgängerinnen, die das sozial Mögliche und gesellschaftlich Erlaubte überschreiten.³⁷⁵ Ihr Scheitern passiere am Ort der Sprache, weil es zwischen den Geschlechtern keine Verständigung gebe. Das Französische hat immerhin eine stark sexuell markierte Grammatik. Der omnipotente Erzähler im 19. Jahrhundert war i. d. R. männlich, auch wenn sich hinter ihm eine Frau verbarg.³⁷⁶ Das ermöglichte dennoch eine Argumentation zugunsten des weiblichen Geschlechts³⁷⁷ – die immerhin glaubwürdiger schien als aus dem Mund einer Erzählerin.

6.5 Emanzipierung *ou la complète égalité* als Ausdruck von Idealisierung

Kraft ihrer Heldinnen hat George Sand die Frauen ins Licht der Aufmerksamkeit gestellt, sie herausgeholt aus dem männlichen Definitionsraum und sie zum Reden gebracht. Zwar stellte sie weder sich selbst, noch ihre Figuren in ein Forum des öffentlichen Sprechens, doch sie eroberte sich selbst und ihren Figuren durch ihr Schreiben ein weibliches Sprachrohr zum Ausdruck ihrer symbolischen Versehrtheit. Der Prozess der Sprachgewinnung lässt sich im Werk deutlich nachverfolgen.³⁷⁸

Das Werk von Sand verkündet ein weibliches Ideal, das sich gegen die Gewalt der männerdominierten Welt behaupten musste. Damit markiert es einen deutlichen Schritt in Richtung Frauenemanzipation. George Sand war zwar eine Träumerin, doch hat sie durch ihre Literatur als eine der wenigen praktischen Idealistinnen, die den Blick auf die Realität aushielt, Einfluss auf die französischen ‚Missverhältnisse‘ genommen. Sand begreift Idealisierung in der Ablehnung einer mimetischen Reproduktion der für die Entrechtlichten (also auch Frauen) feindlichen sozialen Ordnung. Idealisierung ist demnach maßgebend für eine subjektive Darstellung derjenigen, welche in der Realität noch nicht die Privilegien des Subjektstatus genießen.³⁷⁹ Sie wollte aus einer Frau kein männliches Imitat machen, denn im realen Leben bot ihr der Mann kein nachahmenswertes Vorbild und die Männerwelt kein erstrebenswertes Ziel. Aus diesem Grund beharrte sie auf den Werten einer weiblichen Kultur, die auch für die Männerwelt durchaus heilsam und verbindlich sein sollte.

amounts of control over their lives.” (MASSARDIER-KENNEY: *Gender in the fiction of George Sand*, S. 18).

³⁷⁵ „Sie bringen auf spektakuläre Weise das in einer Frau Unzuvereinende, nämlich Schönheit und Virilität, zu einer variablen, individuellen Einheit.“ (SCHLIENTZ: *George Sand. Eros und Maskerade. Rollentausch und weibliche Autorschaft*, hier S. 58); (Vgl. hierzu Kap. IV.2, S. 261).

³⁷⁶ Damit könne man nach Gorilovics den männlichen Erzähler als Mediator verstehen in einer universalen Funktion. (Vgl. GORILOVICS: *Un regard d’homme: le narrateur sandien*, hier S. 251); (Vgl. meine Ausführungen zum sandschen Erzähler in Kap. II.7, S. 96).

³⁷⁷ Vgl. SCHLIENTZ: *George Sand. Eros und Maskerade. Rollentausch und weibliche Autorschaft*, hier S. 60.

³⁷⁸ Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195.

³⁷⁹ Vgl. SCHLIENTZ: *Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand*, S. 281.

In ihrem Emanzipierungsbestrebungen ging es also nicht nur darum, die Frauen dem männlichen Ideal näher zu bringen, obgleich sie sich damit aus ihrer traditionellen Rolle befreien sollten, sondern auch um die Veränderung im männlichen Denken. Die Geschlechter sollten sich aufeinander zubewegen. Emanzipation ist somit zu betrachten als weitere Form der Idealisierung im Werk, die den weiblichen Figuren Raum für ihr Begehren und Aufbegehren gibt. Laforgue differenziert indes Sands Anspruch an ihre weibliche Botschaft, die laut ihm die Originalität der Autorin ausmacht. Sand sei es nicht darum gegangen, als Mann verkleidet eine weibliche Rede zu etablieren, sondern sie entwickle als Mann eine weibliche Botschaft.³⁸⁰ Es handle sich v. a. um die wirkungsvolle Aufteilung zwischen Männlichem und Weiblichem, die nicht nur die Identität dessen regle, der schreibt, sondern dessen, was geschrieben wird.³⁸¹ In der Erfindung dieser androgynen Identität der Autorin sieht er die Erfindung des sandschen Romans an sich, in dem sie versucht, eben die Geschlechtergrenzen aufzuzeigen und zu überwinden.³⁸² Dieses Engagement wird an einigen Stellen gern offensiv mit dem Term ‚feministisch‘ betitelt. Allerdings ist hierbei Vorsicht geboten, denn ‚Feminismus‘ als Begriff wird erst seit Ende des 19. Jahrhunderts in seinem heutigen Wortsinn verwendet. Zudem hat sich George Sand zu keiner Zeit für die politische Beteiligung der Frauen eingesetzt, da sie in der männlichen Ordnung kein ehrbares Mandat hätten erhalten können.³⁸³ Wenn Sand sich stark für die *cause des femmes* engagierte, dann nicht vordergründig über theoretisch verfasste Texte und politischen Kampf, sondern vielmehr über ihr äußerst ausdrucksstarkes Romanwerk, wie Didier betont:

[E]lle a vécu la vie d'une femme libre, et surtout elle a prouvé, surabondamment prouvé, que les femmes peuvent être créatrices. La plus belle action féministe de George Sand, c'est justement cette grosse centaine de volumes [...] et la qualité de cette écriture si puissamment féconde.³⁸⁴

³⁸⁰ Vgl. hierzu Kap. II.6.4, S. 88.

³⁸¹ Vgl. LAFORGUE: Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand, S. 14.

³⁸² « C'est dans le broillage entre les catégories du féminin et du masculin que prend sens cette singulière écriture de femme qui respecte le code masculin (les femmes n'écrivant pas et seuls les hommes écrivant, elle adopte pour une identité d'homme), pour mieux en montrer les limites et les transgresser. » (Ebd., S. 121).

³⁸³ « Quelques femmes ont soulevé cette question : Pour que la société soit transformée, ne faut-il pas que la femme intervienne politiquement dès aujourd'hui dans les affaires publiques ? – J'ose répondre qu'il ne faut pas, parce que les conditions sociales sont telles que les femmes ne pourraient pas remplir honorablement et loyalement un mandat publique. [...] » (Zitiert nach: PEEBLES: The psyche of feminism. Sand, Colette, Sarraute, S. 42).

³⁸⁴ DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 5; Wenn man Feminismus ergo als Rollenzurückweisung der Frau und organisierte (politische) Frauenbewegungen definiert, könne man laut Schor ausschließen, dass George Sand eine Feministin war. Was sie feministisch mache, seien vielmehr ihr persönlicher Mut und ihr Aufbegehren gegen die eheliche Praxis sowie die in ihren Augen alberne bürgerliche Erziehung – aber eine Feministin im modernen Wortsinn sei sie nicht. (Vgl. Naomi SCHOR: George Sand and idealism. New York 1993, S. 74);

Als Voraussetzung für eine veränderte Rolle der Frau fordert sie an unzähligen Stellen weibliche Gleichberechtigung.³⁸⁵ Im Zusammenhang mit dem ‚feministischen‘ Einschlag der frühen sandschen Werke darf man, so Genevray, die beiden großen romantischen Prinzipien nicht außer Betracht lassen, die diesen inspiriert haben. Das eine sei die individuelle Freiheit, das andere der Kult des Absoluten, der oftmals in der *passion amoureuse* gelebt werde.³⁸⁶

7 Autorschaft und Schöpfungsakt bei George Sand

Elle continuera donc ce travail acharné avec une indomptable énergie, malgré les migraines, les rhumatismes, malgré les dépressions, malgré tous les accidents de la vie et du cœur. Elle continuera jusqu'à la mort cette évasion nocturne dans le monde de l'écriture.³⁸⁷

Galt Kapitel II.5. der weiblichen Autorschaft im 19. Jahrhundert allgemein, soll im Folgenden die individuelle Psychogenese des dichterischen Schaffens bei George Sand im Fokus stehen. Dies habe laut Schönau insofern große literaturwissenschaftliche

Zeitweise suchte Sand Zuflucht in den Ideen der Saint-Simonisten, die sich ebenfalls unter dem Banner freier und gegenseitig respektvoller Liebe sowie Abschaffung der Ehe für die Gleichberechtigung der Geschlechter einsetzten. (Vgl. PEEBLES: *The psyche of feminism*. Sand, Colette, Sarraute, S. 44);

Selbstidealisation war für Sand jedoch nie ein Thema, viel zu bescheiden war ihre Selbsteinschätzung, um als Lebens-Modell für andere Frauen vorstellig zu werden. Viel zu bewusst war ihr die Tatsache, dass das Streben nach Gleichberechtigung für Frauen auch die Aufgabe des eigenen kleinen häuslichen ‚Königreichs‘ bedeutete, in dem sie in ihrer Vorstellung dominieren konnten (Vgl. MOZET: *George Sand, écrivain de romans*, S. 80) – ein nicht zu unterschätzendes Risiko in Anbetracht der unklaren Erfolgsaussichten.

³⁸⁵ « Veuillez être leurs égales afin de renoncer à ce lâche plaisir de les dominer par la ruse. Veuillez être leurs égales afin de tenir avec joie ce serment de fidélité qui est l'idéal de l'amour et le besoin de la conscience dans un pacte d'égalité [...] Il ne faut pas qu'un homme obéisse à une femme, c'est monstrueux. Il ne faut pas qu'un homme commande à une femme, c'est lâche. Il faut que l'homme et la femme obéissent à leurs serments, à l'honneur, à la raison, à leur amour pour leurs enfants. Ce sont là les liens sacrés, des lois supérieures aux conseils de notre orgueil et aux entraînements des passions humaines. » (Zitiert nach: PEEBLES: *The psyche of feminism*. Sand, Colette, Sarraute, S. 42f.).

³⁸⁶ Vgl. hierzu Kap. II.1, S. 17 und Kap. II.2, S. 34;

Wenn Kritik an der Ehe geübt werde, dann immer in der positiven Vorstellung einer souveränen Liebe mit oder ohne Trauschein, der die gesellschaftlichen Gesetze grundsätzlich fremd sind. Die soziale Norm betrüge nämlich immer die Bedürfnisse des Herzens. (Vgl. Françoise GENEVRAY: *Adresse épistolaire et écrits intimes: manipulations intergénériques autour des Lettres d'un Voyageur*. In: Brigitte DIAZ / Isabelle HOOG NAGINSKI [Hg.]: *George Sand, pratiques et imaginaires de l'écriture* [Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004]. Caen 2006. S. 59–70, hier S. 198); (Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195).

³⁸⁷ Simone VIERNE (Hg.): *George Sand* (Colloque de Cerisy-La-Salle 1981). Paris 1983, S. 6.

Relevanz, als dass man, wenn man literarische Produkte verstehen wolle, auch den Prozess kennen müsse, in dem sie zustande gekommen seien.³⁸⁸ Dies wiederum bedingt eine Auseinandersetzung mit theoretischen Erwägungen zum kreativen Schöpfungsakt, in dem unbewusste Kräfte wirken. Problematisch an der Untersuchung des Schöpfungsakts literarischer Werke sei im Allgemeinen, dass es oft nur wenige aufschlussreiche Beschreibungen von der Entstehung eines bestimmten literarischen Kunstwerks oder von ihrer Schaffensweise durch Autoren selbst gebe. Schließlich wollten sich Autoren weder zwangsläufig völlige Klarheit über die intimen persönlichen Bedingungen ihrer Arbeit verschaffen, noch ihre Wahrnehmungen und Ahnungen davon öffentlich bekannt machen. Die getätigten Selbstaussagen der Dichter seien nur kritisch und unter Vorbehalt als Material nutzbar, da sie unzuverlässig, unvollständig und in hohem Maße Verzerrungen unterworfen seien.³⁸⁹

Dies leuchtet ein, wenn man einen genaueren Blick in die sandsche Autobiographie *Histoire de ma vie*³⁹⁰ wirft. Erwartet man hierbei, dass sie tiefe Einblicke in die spektakulären Fakten ihrer zwischenmenschlichen Beziehungen zu Zeitgenossen, Liebhabern und Familienmitgliedern gewährt, wird man enttäuscht. Liebesaffären und das damit verbundene Leiden wird lediglich in der *Correspondance* und im *Journal intime* von 1834 aufgegriffen. Auch über ihre Scheidung sind hier keine Details vermerkt. Vielmehr unternimmt die Autorin die Erklärung ihres Innen- und Seelenlebens, ihres Geistes und Herzens im Hinblick auf das *enseignement fraternel*, das ihr zuteil wurde.³⁹¹ Sie hatte schlichtweg weder Interesse daran, Details über andere Personen ihres Lebens preiszugeben, noch sich öffentlich zu inszenieren.³⁹² Zudem fordert sie den skandalsuchenden Leser explizit auf, sich ihrer Autobiographie zu enthalten.³⁹³ Statt Befriedigung der Neugierigen lässt sie große Lücken, verwandelt einst brisante Erlebnisse in Banalitäten und verzerrt den ein oder anderen Fakt weg von gelebter Realität.³⁹⁴ Vielmehr handelt es sich um eine Familiengeschichte als

³⁸⁸ Vgl. SCHÖNAU: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft, S. 1.

³⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 2f.

³⁹⁰ Siehe bspw. SAND: George Sand. *Histoire de ma vie*.

³⁹¹ Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 445f.

³⁹² « J'ai toujours trouvé qu'il était de mauvais goût non seulement de parler beaucoup de soi, mais encore de s'en entretenir longtemps avec soi-même. » (George SAND: *Œuvres autobiographiques*. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 1 [Bibliothèque de la Pléiade]. Paris 1970, S. 7).

³⁹³ « Encore une fois donc, amateur de scandale, fermez mon livre dès la première page, il n'est pas fait pour vous. » (Ebd., S. 15).

³⁹⁴ Dies lässt sich mit der Tatsache erklären, dass Sand ihre Autobiographie aus finanziellen Gründen ab 1848 mit größeren Pausen bis zur Veröffentlichung 1855 verfasst hat, obgleich für eine breite Leserschaft. Sand äußert in einem Brief an R. Vallet de Villeneuve vom 6. Januar 1848 selbst, dass das, was man der Öffentlichkeit erzähle, dem Leser nützlich, aber bequem für den Autor sein müsse. « Je vous dirai que j'ai entrepris un grand travail qui vous intéressa un peu, j'espère. C'est de raconter ma propre histoire sous de certains rapports, comme on doit la raconter au public, c'est-à-dire en ne lui disant de soi et de ses amis, de ses réflexions et impressions, que ce qui est utile pour lui et convenable pour soi. » (ders.: *Correspondance*. George Sand. T. VIII (Juillet 1847-Décembre 1848). Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 8. Paris 1971,

Sozialdokument, deren Daten und Fakten keiner sukzessiven Aufarbeitung folgen, woraus sich die Unvollständigkeiten und Verzerrungen erklären, die die Nutzung des direkt von der Autorin stammenden Materials für die Theorie ihrer kreativen Schöpfung schwierig machen.

Dennoch hat Sand derart viele Dokumente (insbesondere die Briefkorrespondenz) hinterlassen, die einen Einblick in ihr Leben als Autorin zulassen, dass ich behaupte, man könne am direkt von Sand stammenden Material wiederum besonders gut den Akt ihrer kreativen Schöpfung, besonders ihres Frühwerks nachvollziehen und daran Erkenntnisse für das Verständnis der Texte gewinnen. Diese kreative Schöpfung bei Sand sehe ich in engem Zusammenhang mit den Konzepten des verknoteten Subjekts von Bronfen als Symptome von Hysterie.³⁹⁵ Denn besonders im Frühwerk ist die durchgängig zirkulierende Identitätssuche³⁹⁶ der Autorin eingeschrieben, die sie in der Identitätssuche ihrer Figuren als Spiegeltext reinszeniert.³⁹⁷ Ihre romanesken und autobiographischen Werke spielen hierbei in- und durcheinander und lassen sich nicht streng voneinander isolieren, da sie sie parallel entstehen ließ und damit auch eine permanente Inter-Kommunikation der beiden Register des Schreibens stattgefunden hat.³⁹⁸

Die einzige große Frage, die sie in der *Histoire de ma vie* aufwirft, ist « Comment suis-je devenue romancière ? »³⁹⁹. Darüber gewährt Sand v. a. Einblicke in den Beginn ihrer Autorschaft. Zwar reflektiert sie an dieser Stelle recht wenig über die Werkentstehung an sich, beschreibt aber bspw. die Schwierigkeiten, die ihr begegneten, « et en particulier à quel point le fait d'être femme est alors considéré comme un handicap. »⁴⁰⁰ Mit dem Schritt in die Autorschaft war auch der Bruch zu ihrem vor-

S. 238).

³⁹⁵ Vgl. BRONFEN: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne.

³⁹⁶ Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Reid: « Le long travail de fiction dans lequel l'écrivain s'est engagée trouve ainsi peu à peu son tempo, sa logique, son identité propres. Il sert à son tour de laboratoire à une sorte d'immense analyse (au sens clinique du terme) où la question de l'identité se trouve, par le biais de protagonistes souvent féminins, inlassablement reprise : qui suis-je ? que veux-je comme femme ? que me veut l'homme ? que me veulent les autres ? quelle place la société < rêvée > (humanitaire, égalitaire, républicaine) me désigne-t-elle ? Les réponses romanesques de Sand sont cette fois générales, idéalement généralisables. Elles ont (largement) dépassé le stade de l'interrogation angoissée, celui de romans faisant une large place aux affres du moi. Désormais, George Sand propose, et fait confiance au lecteur pour disposer. Parce que le roman est devenu une < conversation >, parce qu'il dit moins la révolte que la tentative de comprendre et de guérir du passé en trouvant l'amour vrai, sa lecture devrait être un < plaisir >, et même un < bonheur >, comme l'affirment les préfaces rédigées à partir de 1851. » (REID: Signer Sand, S. 145).

³⁹⁷ « Bon nombre de ses romans sont occupés par cette unique question : Qui suis-je ? » (LAFORGUE: Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand, S. 11); (Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117).

³⁹⁸ Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 11.

³⁹⁹ LAFORGUE: Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand, S. 112.

⁴⁰⁰ DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 15.

herigen Leben markiert, der durch die Pariser Anonymität verstärkt wurde.⁴⁰¹ Und genau dieser Bruch ist der Ausgangspunkt für den nicht abreißen den Schreibfluss, der den Schöpfungsakt der sandschen Werke charakterisiert.

Die Kreativität des unerschöpflichen Schreibens ist meiner Ansicht nach weniger als Folge der sandschen Hysterie zu sehen, sondern als deren Ausdrucksfähigkeit. Das kreative Potential bezögen die Schöpfer nach Stavos aus der Aktivierung des frühkindlichen Bewusstseins.⁴⁰² Das geschieht nicht notwendigerweise bewusst, sondern bei Sand in einer lebenslangen Verarbeitung frühkindlicher Traumata um den Verlust des Vaters als Repräsentant der symbolischen Ordnung. Zudem gehöre Kreativität zum Lebensdesign und kennzeichne (ebenfalls unbewusst) die Grundeinstellung des Individuums zur Realität.⁴⁰³ In meinem Verständnis ist die sandsche Kreativität eine unerlässliche Technik zur Trauma-Verarbeitung – nicht nur im Schreibprozess, sondern auch im künstlerischen Engagement.⁴⁰⁴

Neben anderen kreativen Betätigungen inszenierte sie ihre symbolische Versehrtheit v. a. in der Schöpfung fiktionaler Texte, die ein wichtiger Pfeiler ihres Lebensentwurfs geworden ist. Diese stützt ihre idealisierte, utopische Suche nach Erfüllung, die der sie umgebenden Realität diametral gegenüber steht. Der Vorzug, den sie Ideal vor Real einräumt, erinnert stark an kindliche, emotionale Denk- und Phantasiepattern, der dem freien Lauf der Kreativität im Erwachsenenalter seinen Motor verleiht. Spezifische Entwicklungsmuster aus der Kindheit spielen hinsichtlich des Aufrechterhaltens der Kreativität eine stabilisierende Rolle, die identitätsstiftend ist und das Selbstwertgefühl stärkt.⁴⁰⁵ Ein solches Übergangsobjekt aus der sandschen Kindheit ist das Phantasiewesen *Corambé*, um das sie ihre ersten Geschichten konstruiert hat.⁴⁰⁶

⁴⁰¹ « On ne connaissait pas, on ne me regardait pas, on ne me reprenait pas ; j'étais un atome perdu dans cette immense foule. » (George SAND: *Œuvres autobiographiques*. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 2 [Bibliothèque de la Pléiade]. Paris 1971, S. 133ff.).

⁴⁰² (Vgl. Stavros MENTZOS: *Psychose und Kreativität*. In: Stavros MENTZOS / Alois MÜNCH [Hg.]: *Psychose und Literatur* [Forum der psychoanalytischen Psychotherapie]. Göttingen 2004. S. 11–22, hier S. 11); (Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169).

⁴⁰³ Vgl. Ebd., hier S. 13.

⁴⁰⁴ « En récréation littéraire, Sand s'éparpille : elle coupe des robes, brode des costumes, confectioneer chaussures et chapeaux assortis, peint de décors, joue la comédie et incarne, écho affaibli des grandes comédiennes qu'elle admire, des héros de sa fantaisie. [...] Partout, tout le temps, Sand choisit le multiple contre l'unique, l'éparpillement consenti et festif contre la contrainte de l'impossible unité. » (REID: *Signer Sand*, S. 27).

⁴⁰⁵ Vgl. Fritz GESING: *Annäherungen an eine psychoanalytische Theorie der literarischen Form*. In: Fritz GESING u. a. (Hg.): *Zur Psychoanalyse der literarischen Form(en)*. Bd. 9 (Freiburger literaturpsychologische Gespräche). Würzburg 1990. S. 33–63, hier S. 36.

⁴⁰⁶ Siehe hierzu auch Philippe BERTHIER: *Corambé: interprétation d'un mythe*. In: Simone VIERNE (Hg.): *George Sand (Colloque de Cerisy-La-Salle 1981)*. Paris 1983 sowie LAFORGUE: *Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand*; Laforgue sieht in diesem ein ganz klares *Moi-texte* (Ebd., S. 16), eine autobiographische Spiegelszenierung, die sich als Ursituation ihres literarischen Schaffens festmachen lässt als « mythe de la création romanesque chez Sand. » (Ebd., S. 114); An den Namen von *Corambé* gliedert

Spricht man von kreativer Schöpfung, muss man sich gleichwohl darüber im Klaren sein, dass der Ort der Sprache (nach Lacan)⁴⁰⁷ das Unbewusste ist, als Diskurs des Anderen, als Diskurs der symbolischen Ordnung. Sprache vermag Reales nicht abzubilden, sondern nur verschoben als Metonymie darzustellen. Das literarische Produkt ist demnach immer eine kreative metonymische Inszenierung, in dem das Begehren des Schöpfers zum Ausdruck kommt. Dennoch ist dieses nicht analog abbildbar, weil das Begehren ebenfalls immer das ‚Begehren des Anderen‘ ist und in den Kategorien der ‚Sprache des Anderen‘ verfasst werden muss. Die Sprache Sands als gesellschaftliches Produkt der symbolischen Ordnung umkreist das sich in ihr aufdrängende weibliche symbolische Begehren in einer mit weiblicher Bedeutung aufgeladenen Metaphorik – darin drückt sich ihr Begehren nach Kritik bestehender Ordnungen und Erfüllung des Begehrens nach einer Gleichberechtigung der Geschlechter aus.⁴⁰⁸

Literatur avanciert bei George Sand zum Ausdrucksmedium eines weiblichen Bewusstseins und gleichsam zum Mittel der Identitätsfindung. An einigen ihrer Romane, so z. B. *Lélia*,⁴⁰⁹ in dem sie ihre Heldin selbst zu Wort kommen lässt, statt einem männlichen Erzähler ihre Ideen in den Mund zu legen, kann man in gewisser Weise das Konzept einer *écriture féminine* identifizieren. Sowohl in Form, Inhalt wie auch Sprache lassen sich im Gesamtwerk einige Elemente finden, die eine spezifisch ‚weibliche‘ Schreibweise charakterisieren, die bereits von *Indiana* zu *Lélia* eine Weiterentwicklung erfährt. Während in ihrem ersten Roman noch ein männlicher Erzähler teilweise ungeschickt und unsicher versucht, die Gefühle der Titelheldin zu beschreiben, gibt sie *Lélia* selbst Raum, ihre Botschaft der Versehrtheit selbst zu formulieren. Als Voraussetzung für diesen kreativen Schöpfungsakt sehe ich in der sandschen Biographie die frühkindliche Prägung als wichtigen Faktor, die sie zu ihren artikulierten Überzeugungen geführt hat. Von der eigenen Ausdrucksfähigkeit überzeugt, widmete sie ihre Lebensenergie der Leidenschaft, zu schreiben und produzierte eine Vielzahl an Werken, den enormen Korpus der heute noch erhaltenen Korrespondenz nicht zu vergessen.⁴¹⁰

Ihren nicht abreißenden Schreibfluss⁴¹¹ sehe ich in engem Zusammenhang mit der

sich nach ihm ein ganzes phantasiertes, imaginäres und romaneskes Universum an. (LAFORGUE: Corambé. *Identité et fiction de soi chez George Sand*, S. 115).

⁴⁰⁷ Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117.

⁴⁰⁸ « La position de Sand n'est pas révolutionnaire. Sa radicalité, son étrangeté sont le résultat d'une situation singulière qui tient à une expérience *propre*; mais elle porte aussi les marques du temps. [...] elle jouit d'un travestissement qui signe l'appartenance à un sexe, à une certaine manière d'être, de penser et de se comporter différentes, à une nature d'artiste. » (REID: *Signer Sand*, S. 114f.).

⁴⁰⁹ Vgl. hierzu Kap. IV.2, S. 261.

⁴¹⁰ Darunter etwa 180 Bände sowie 40 000 Briefe, von denen etwa 15 000 erhalten sind.

⁴¹¹ « [...] elle se laisse entraîner à son propre jeu, elle s'amuse au gré d'une imagination bouillonnante et d'une plume rapide que n'arrête aucun souci de style, mais dont le rythme endiablé corrige toutes les imperfections. » (VERMEYLEN: *Les idées politiques et sociales de George Sand*,

identifizierten Versehrtheit des Symbolischen bei George Sand. Sie schrieb schnell und pausenlos, ohne sich lange Zeit mit der Überarbeitung des Geschriebenen auseinanderzusetzen.⁴¹² Die Mühelosigkeit der Romankreation begeisterte nicht nur viele Zeitgenossen. In der Gewandtheit, mit der sie ihre Gedanken zu Papier bringt, sieht Brigitte Diaz ein Leitmotiv, dass sich durch alle Lebensalter der George Sand zieht.⁴¹³ Die Autorin selbst erklärte diese Mühelosigkeit lieber als ‚genre-immanent‘, als dass sie sich ihr eigenes Genie eingestanden hätte. Den Roman sah sie als flexible Hülle und den Schriftsteller als Modellierer, der ihn nach Belieben formt.⁴¹⁴ Ihre Gedanken dringen authentisch und fast ungefiltert zum Leser vor. « On a affaire à un écrivain qui écrit presque directement en livres. »⁴¹⁵ Sie arbeitete überaus diszipliniert und unerbittlich mit unstillbarem Bedürfnis nach Intensität.⁴¹⁶

Im Gegensatz zu Flaubert bereitete sie weder Pläne noch Szenarios vor, was die Manuskripte beweisen – häufig gab es nur eine einzige Version in einem einzigen Exemplar⁴¹⁷, das anschließend postalisch an die Verleger verschickt wurde. In diesem Zusammenhang stellt sich mir die Frage, inwiefern diese ‚Planlosigkeit‘ mit ihrem Geschlecht als Autorin in Verbindung zu bringen ist, wie es von Kritikern gern vorgebracht wurde. Didier liefert hierzu das Argument, dass Autoren sich schließlich nicht immer klar darüber bewusst seien, eine Struktur geschaffen zu haben, was wiederum auch nicht heiße, dass diese nicht existiere.⁴¹⁸ Letztlich scheint es einfach, hierüber Vorurteile über eine *écriture féminine* zum Ausdruck zu bringen. Allerdings darf an dieser Stelle nicht vergessen werden, dass zum einen die Arbeitsweise von Sand und Flaubert radikal verschieden war, dass zum anderen auch Sand ihre Texte durchaus bearbeitete.⁴¹⁹

S. 357).

⁴¹² « Elle écrit sans plan, aussi curieuse que ses lecteurs des rebondissements de l'action qu'elle échafaude page par page. Cette spontanéité est un des charmes de son écrire. Rien de ce qu'elle écrit n'est indifférent. [...] Elle s'est intéressée à tout. Elle a pris à droite et à gauche ce qu'elle estimait juste et utile, sans jamais s'atteler à aucun char. Elle a transformé les données qu'elle glanait sans parti-pris et en a fait un ensemble [...] qui est essentiellement du George Sand. » (VERMEYLEN: Les idées politiques et sociales de George Sand, S. 357).

⁴¹³ Vgl. DIAZ: George Sand : une « théorie du roman » par correspondance, hier S. 74.

⁴¹⁴ Vgl. Ebd., hier S. 75.

⁴¹⁵ George SAND: George Sand. Écritures du romantisme II. Manuscrits modernes. Hg. v. Béatrice DIDIER / Jacques NEEFS. Saint-Denis 1990, S. 6.

⁴¹⁶ « Objet d'un souci permanent presque obsessionnel : la gestion du temps, sa rigoureuse organisation autour des indispensables plages nocturnes vouées à l'écriture [...] » (Brigitte DIAZ: « On ne changera pas *un mot* à mon ouvrage » – L'écrivain et ses pouvoirs. In: Brigitte DIAZ / Isabelle HOOG NAGINSKI [Hg.]: George Sand, pratiques et imaginaires de l'écriture [Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004]. Caen 2006. S. 345–360, hier S. 349).

⁴¹⁷ Vgl. Ebd., hier S. 353.

⁴¹⁸ Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 807.

⁴¹⁹ Vgl. ders.: George Sand écrivain réaliste? In: Jeanne GOLDIN (Hg.): George Sand et l'écriture du roman (Actes du XI^e colloque international de George Sand). Montreal 1996. S. 39–58, hier S. 57.

In dieses Szenario passt das von Didier gezeichnete Bild der sandschen Figuren als *êtres de papier*, mit denen die Autorin während des Schöpfungsakts ganz und gar verschmilzt und die äußere Realität völlig ausblendet.⁴²⁰ Interessant hierbei ist zudem, dass Sand ihre Romane nach eigenen Angaben z. T. wieder vergaß, nachdem sie einmal zu Papier gebracht waren und sich eher an die Entstehungsumstände als an das Werk selbst erinnerte. Diese Tatsache lässt sich wiederum mit der Hysterie-Theorie⁴²¹ erklären: der eigentliche Urstoff ihrer Werke als traumatischer Knoten wird der Autorin nach Bearbeitung unzugänglich. Aus diesem Grund ist sie gewissermaßen unweigerlich gezwungen, die (sich über die Jahre auch weiterentwickelnde) Botschaft metonymisch zu reinszenieren und immer neue Werke zu produzieren. Diese Produktionskette würde unterbrochen werden, könnte sich Sand dem Urstoff ihres Schreibens offen konfrontieren. Da er aber unter vielen Schichten der eigenen Erfahrungswelt verborgen und damit unzugänglich ist, wird die Signifikantenkette als Motor des Schreibens in Aktion gehalten.⁴²² In der Flüssigkeit der Textproduktion sieht Didier im Gegensatz zu den Sand-Kritikern eine entscheidende Qualität – die des Zugangs zu den eigenen Wurzeln, der in gewisser Weise an die proustsche *Recherche* erinnert:

On lui a beaucoup reproché sa « proximité », son absence de rigueur de construction, comme étant des défauts, paraît-il, féminins. J'y verrais au contraire une qualité fondamentale de l'écriture de George Sand, et de beaucoup de femmes, qui consiste à savoir préserver le flux de la parole à travers l'écriture. Cette plongée aux sources mêmes de l'enfance par l'autobiographie permettrait donc à George Sand d'expliquer l'original même de sa créativité, comme l'enfance de la petite fille retrouvé par le génie de la femme adulte.⁴²³

Doch an welchen Leser richtete sie sich konkret? Zu Beginn sind es die ihr Gleichgesinnten, aber Stück für Stück avanciert der sandsche Leser zum Komplizen der Autorin. Aufschluss über die Ziele ihres Schreibens geben zudem die Vorworte, die sie ihren Romanen voranstellt. Im Vorwort der Originalversion von *Indiana* äußert sich Sand zur Rolle des Erzählers, der das gesellschaftliche Unwohlsein der Figuren formuliert und ihr Bestreben nach einer ‚besseren‘ Existenz aufgreift.⁴²⁴ In diesen

⁴²⁰ « Le personnage devient alors si lié à l'acte d'écrire, qu'il n'a plus d'existence en dehors de cet acte. Il est parfaitement, pour reprendre notre terminologie moderne, un « être de papier ». » (DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 24).

⁴²¹ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

⁴²² Dabei ist ihr Umgang mit Kunst ein ehrlicher und ehrwürdiger. Auch wenn man sie gern als Zigarre rauchende und exzessiv lebende Frau karikiert hat, habe sie laut Didier einer Inspirationssuche im Kaffee, Likör oder Opium immer skeptisch gegenüber gestanden. (Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 25).

⁴²³ Ebd., S. 431.

⁴²⁴ « Si dans le cours de sa tâche il lui est arrivé d'exprimer des plaintes arrachées à ses personnages par le malaise social dont ils sont atteints; s'il n'a pas craint de répéter leurs aspirations vers une existence meilleure, qu'on s'en prenne à la société pour ses inégalités, à la destinée pour ces caprices. L'écrivain qui les retrace n'est qu'un miroir qui les reflète, une machine qui les

offenen Worten bringt Sand ein tiefgreifend realistisches Verständnis ihrer Rolle als Autorin zum Ausdruck – die Ungerechtigkeiten in der Gesellschaft widerzuspiegeln ohne sich dafür verstecken zu müssen.

Der Erzähler spielt hierbei eine Schlüsselrolle. Er versuche laut Sand allerdings nicht, pädagogische Erziehungsarbeit zu leisten – schließlich wisse jeder, wie die aktuellen gesellschaftlichen Zustände seien.⁴²⁵ Er existiere nicht, um zu bewerten und Meinungen zu formen, sondern lasse dem Leser seine Freiheit über seine eigenen Gedanken.⁴²⁶ Alles in allem gehe es dem Erzähler um Ehrlichkeit und das gewissenhafte Bewusstsein von Moral beim Leser – doch v. a. wolle er (auf),richtig‘ sein – d. h. Realität widerspiegeln.⁴²⁷ Einen autodiegetischen Erzähler wies sie jedoch kategorisch zurück. Sie bevorzugte es, direkt in die Haut ihrer Helden und noch öfter ihrer Heldinnen zu schlüpfen.⁴²⁸

Es wurde bereits festgehalten, dass Idealisierung bei Sand als Motor der wiederholten Textproduktion fungiert, die prinzipiell keine Seitenblicke auf symbolischer Ebene sucht – sie scherte sich wenig um die öffentliche Meinung.⁴²⁹ In kindlicher Naivität glaubte sie weder an ihre Mission, noch an ihr Genie. Sie schrieb für ihr Lebensgefühl der Freiheit und für die Erleichterung ihres mit symbolischer Last aufgeladenen Herzens auf der Suche nach der idealen Figur, der idealen Liebesbezie-

décalque, et qui n'a rien à se faire pardonner si ses empreintes sont exactes, si son reflet est limpide. » (George SAND: Indiana. Hg. v. J.P. RORET / H. DUPUY. Bd. 1. Paris 1832, S. II).

⁴²⁵ « Le narrateur [...] n'a point la prétention de cacher un enseignement grave sous la forme d'un conte. [...] Il sait trop que nous vivons dans un temps de ruine morale, où la raison humaine a besoin de stores pour atténuer le trop grand jour qui l'éblouit. » (Ebd., S. Iif.).

⁴²⁶ « Trop consciencieux pour vous dissimuler ses doutes, mais trop timide pour les ériger en certitudes, il vous laisse les réflexions, et s'abstient, lui, de porter dans la trame de son récit des idées préconçues [,] des jugements tout faits. » (Ebd., S. IV).

Mozet vergleicht den sandschen Erzähler mit dem *voyageur* der *Lettres* und unterstreicht ebenfalls seinen bodenständigen Charakter, dem es fern läge als Medium zu dienen. Das Anliegen der Beeinflussung oder Anregung sei ihm fremd. (Vgl. MOZET: George Sand, écrivain de romans, S. 21).

⁴²⁷ « Le narrateur espère qu'après avoir écouté son conte jusqu'au bout, peu d'auditeurs nieront la moralité qui ressort de ses faits et qui triomphe là, comme dans toutes les choses humaines. [...] Ici l'auteur vous répondra qu'avant d'être moral il a voulu être vrai. » (SAND: Indiana, S. Vff.) George Sand zeigt sich v. a. ihren Lesern gegenüber kritisch. Besonderes Bewusstsein über die thematische Gewagtheit drückt sie im Vorwort zu *Lélia* aus – indem sie davon ausgeht, dass das Buch den Wenigsten gefallen werde. Dies ist keine kapitulative Bemerkung in Anbetracht des pruden, konservativen Jahrhunderts, sondern inspiriert sich ganz am Geiste Rousseaus, der ebenfalls streng mit seinen Lesern war und explizit diejenigen aufzählt, für welche er nicht schreibt: « Rousseau exclut catégoriquement la « médiocrité ». Il veut que son œuvre agisse sur le lecteur, qu'elle le marque et ne le laisse pas indifférent. » (Frédéric CALAS: Le roman épistolaire. Paris 1996, S. 59).

⁴²⁸ Vgl. Ileana MIHALA: Romantisme et réalisme dans la construction des personnages sandiens. In: Jeanne GOLDIN (Hg.): George Sand et l'écriture du roman (Actes du XI^e colloque international de George Sand). Montreal 1996. S. 87–94, hier S. 88.

⁴²⁹ « Je dis mon histoire à tout le monde. On la sait, on en parle, on rit de moi, cela m'est à peu près égal. » (SAND: Journal intime. Texte intégral, S. 81).

hung, der idealen Leidenschaft,⁴³⁰ die ihre Versehrtheit ein Stück weit auszudrücken imstande war. Die Texte und Figuren der Autorin sind Spiegelbilder,⁴³¹ die ihr eigenes Ausgeschlossenensein aus der symbolischen Ordnung repräsentieren. Dieses Ausgeschlossenensein erstreckt sich weiträumig. Es meint zum einen das persönliche und schriftstellerische Ausgeschlossenensein auf patriarchaler und gesellschaftlicher Ebene ihrer Zeit, zum anderen erstreckt es sich bis heute auf das Ausgeschlossenensein der Autorin aus dem französischen Literaturkanon.⁴³²

Im Schreibprozess selbst findet eine Verarbeitung statt, womit Textproduktion zur Suche nach Identität avanciert. Diese Suche ist zweischneidig: sie zeigt dem sandschen Selbst auf, was real nicht ist (das Ideal) und legt ihm damit die Bürde auf, am ‚Ich‘ zu arbeiten bzw. das Glück, die ideale Lösung für persönliche und gesellschaftliche Versehrtheit zu finden. Da dieses Begehren nicht gestillt werden kann unter den gesellschaftlichen Bedingungen zu Lebzeiten Sands, bleibt die Suche unabschließbar, denn die komplexe Suche nach Identifikation ihrer selbst kann durch vorrangige Textproduktion nicht abgeschlossen werden. Daraus entwickelt sich die ‚Sucht‘ nach mehr Texten, über die unterbewusst eine Heilung der Versehrtheit⁴³³ angestrebt wird.

Es bleibt die ideale Fiktion, die nicht in die Realität übergehen kann. Autorin und Figuren suchen die perfekte Liebe, die es nicht gibt. Ein abgeschlossener Roman entpuppt sich im Nachhinein als ‚Ersatzgeschichte‘, die des Wegs zum Ideal nicht würdig ist. Die sandschen Romane sind natürlich nicht ausschließlich als ‚Ersatzgeschichten‘ zu betrachten. Sie unterliegen gleichermaßen den gesellschaftlichen Vorgaben dessen, was George Sand ihrem Publikum zumuten konnte und wollte. Die Romane sind wohlinszenierte Geschichten mit erzieherischem Effekt: Indem sie bspw. die ausweglose Situation einer in ihrer Ehe gefangenen Frau phantasiert, impliziert sie damit Forderungen nach Überwindung der Unterdrückung der Frau. Konsequenz ist weitere Textproduktion, womit die lacansche Signifikantenkette in Aktion gehalten wird.⁴³⁴ Aber auch das neue Ziel der Begehrensbefriedigung muss enttäuscht werden, da die Autorin nur in den vorgegebenen Zeichen und überlieferten Strukturen der symbolischen Ordnung formulieren kann, die für ihre Ideale weder Zeichen noch Wege kennt.

Schreiben verwandelt sich in eine Schutzhülle aus Spiegelbildern, aus Geschichten,

⁴³⁰ « Comme l'Œuvre d'art, selon elle, doit embellir, elle se livre à une attabulation où d'aucuns ont cru déceler bien des mensonges, alors qu'il s'agissait, au delà d'une réalité qu'elle oubliait sans la trahir, d'une création : le personnage idéal de George Sand. » (VERMEYLEN: Les idées politiques et sociales de George Sand, S. 10).

⁴³¹ Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117.

⁴³² "It is also a useful reminder of Sand's crucial position in French culture as a locus where political, social, and sexual uncertainties converged." (MASSARDIER-KENNEY: Gender in the fiction of George Sand, S. 2).

⁴³³ Irigaray und Cixous sahen eine Befreiung der Hysterie in der *écriture féminine*. (Vgl. LINDHOFF: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 138); (Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169).

⁴³⁴ Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117.

die das sandsche Trauma aufgreifen, ohne es explizit nennen zu können, denn dieses ist ein komplizierter Knoten von Erinnerungsspuren.⁴³⁵ Die sandschen Romantexte als hysterisches ‚Viel Lärm um Nichts‘ bedienen sich ihrer weiblichen Sprache, um Unbehagen zum Ausdruck zu bringen. Eine permanente, sublimale Hysterie (die mit Begehren in Zusammenhang steht) fungiert demnach in meinem Verständnis bei Sand als Motor zum Schreiben. Darüber sind sich auch Harkness u. a. Kritiker im Klaren, da Sand eine besondere, weil uneinige Stimme in die Begehrensanalyse des Romans im 19. Jahrhundert einbringe.⁴³⁶ Chasseguet-Smirgel untermauert diese Auffassung mit dem Gedanken, dass der Schöpfungsprozess allein vom Ich-Ideal gelenkt werde. Je größer die Subjekte den Abstand zwischen ihrem ‚Ich‘ und ihrem Ideal empfinden, desto mehr versuchten sie, die Schöpfung zum Ausgleich ihrer Kränkung einzusetzen.⁴³⁷

Der Text an sich steht nicht nur in Auseinandersetzung mit weiblicher Autorschaft im 19. Jahrhundert und den Bedingungen, die Sand ihren Erfolg ermöglichten. Er steht gleichsam immer in Auseinandersetzung mit der ödipalen Geschichte früherer Traumatisierungen, die aufgrund der Versehrtheit in den Texten eine identifikatorische Suche nach dem Ursprung anstreben, wodurch Idealisierung als Mittel zur Sinngebung einer weiblichen Symbolik entsteht. Die neuere Narzissmus-Theorie zieht ebenfalls das Bedürfnis nach Ergänzung eines narzisstischen Defizits in Betracht. Indem der Künstler, so Schönau, sich mit der selbst geschaffenen Einheit des Kunstwerks identifiziere, erfahre er sich gleichsam als ‚heil‘. Die fehlende innere Vollkommenheit werde symbolisch durch das ‚vollkommene‘ Werk kompensiert.⁴³⁸ Das Streben nach Vollkommenheit bei George Sand fasse ich unter dem Term Idealisierung. Die Autorin versteht darunter das künstlerische Studium, was diejenigen Linien vereinfacht, welche die Konturen verwischen, welche Frieden herstellen, vereinen und eine innere Macht suggerieren. Aus dem Grund bediene sich Sand eines abstrakten Vokabulars, verwende mehr generelle Begriffe als konkrete, praktische Wörter sowie abgemilderte statt gewaltige Termini.⁴³⁹

Allerdings sei sie sich durchaus bewusst gewesen, dass Symbolik ein dialogisches Phänomen ist und dass dem Leser eine aktive Rolle in der Elaboration des Sinns zukomme. Parallelen ließen sich auch zum Euphemismus ziehen, obwohl Sand den Sinn der Symbole nicht aktiv beherrscht habe, die sie an ihre Zeitgenossen kommunizierte.⁴⁴⁰ Dies ist ohnehin im Hinblick auf die Eigendynamik von Sprache als ‚Sprache

⁴³⁵ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

⁴³⁶ “Desire – wheter sexual, social, or economic – is, critics agree, the energy which drives plot forward, its motor force. [...] Sand introduces a discordant voice into such analyses of desire in the nineteenth-century novel.” (HARKNESS: *Men of their Words. The Poetics of Masculinity in George Sand’s Fiction*, S. 121).

⁴³⁷ Vgl. Janine CHASSEGUET-SMIRGEL: *Das Ichideal. Psychoanalytischer Essay über die „Krankheit der Idealität“*. Frankfurt a. M. 1987, S. 109f.

⁴³⁸ Vgl. SCHÖNAU: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, S. 13.

⁴³⁹ Vgl. HECQUET: *Contrats et symboles. Essai sur l’idéalisme de George Sand*, hier S. 38.

⁴⁴⁰ Vgl. Ebd.

des Anderen‘ ein weites Feld, das an dieser Stelle nicht vertieft werden kann. Schreiben bei Sand könnte zusammengefasst als Form der Therapie aufgefasst werden, als ein Versuch der Wiederherstellung eines Zustands, in dem das Selbst durch die Phantasie einer Verschmelzung mit einem äußeren Objekt erweitert war.⁴⁴¹ Dennoch treffe dies laut Schönau nicht immer zu, „weil die Abwehr etwa in Form der Projektion eigener Konflikte in die Figuren ein Motor des Schaffensprozesses bleibt.“⁴⁴² Als Hauptthema bei Sand lässt sich fast durchgängig das Problem der bürgerlichen Ehe feststellen, das weibliches und männliches Rollenverständnis neben Examinati- on der Geschlechterbeziehungen, der Rolle des christlichen Glaubens und der weiblichen philosophischen Standpunkte umfasst.⁴⁴³ Die Bildung und Erziehung, die ihr zuteil wurde, machten es für sie unumgänglich, ihre Perspektive über die soziale Wirklichkeit der Unterschiede zwischen den Geschlechtern weiterzugeben.

8 Persönliche Krise – Sand zwischen 1833-35

8.1 Brüche in Liebesangelegenheiten – Zwischen Idealerhöhung und Pessimismus

Die 1830er Jahre waren durch den Bruch mit ihrem vorherigen Leben die turbulen- testen im Leben George Sands. Sie hatte sich zu einer starken Persönlichkeit mit idealisiertem Glücksstreben entwickelt, die sich über gesellschaftliche Zustände den Kopf zerbrach und verzweifelt nach Lösungsmöglichkeiten suchte. Die steile Ent- wicklung ihrer inneren Haltung war zwangsläufig mit Brüchen verbunden, die sie depressiv werden ließen und die dazu führten, dass sich die *romancière* innerlich vom Leben abwendete.⁴⁴⁴ Im März 1833 kam es zum Bruch mit Sandeau – doch nicht nur nach ‚außen‘ hin fanden Brüche statt. Auch der Bruch mit ihrer früheren persönlichen Identität als Aurore Dupin erweckte in ihr frühere Leiden, die sie reg-elmäßig an Suizid denken ließen. Die Krise hat in dem Sinne auch etwas mit ihrem Pseudonym zu tun und der damit verbundenen Identitätskrise.⁴⁴⁵ Die neue ‚beruffli- che‘ Identität kaschierte v. a. in der Außendarstellung die innere persönliche, sodass sie sich zu Beginn ihrer Karriere in ihrem ‚Ich‘ oft destabilisiert und deplatziert

⁴⁴¹ Vgl. SCHÖNAU: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft, S. 25.

⁴⁴² Ebd., S. 26.

⁴⁴³ Vgl. PEEBLES: The psyche of feminism. Sand, Colette, Sarraute, S. 36.

⁴⁴⁴ « Position dépressive, signe de deuils non dépassés, qui enferme Sand dans une rhétorique de la fatigue et du chagrin, de la tristesse et du dégoût de l'existence, tandis que sa vie affective est marquée par ce qu'elle qualifie elle-même, de manière significative, de « romans [...] ». » (REID: Signer Sand, S. 105).

⁴⁴⁵ « Il semble aussi difficile d'oublier Aurore (qui n'en finit pas de chercher à mourir) que de donner à George corps et consistance. » (Ebd., S. 106).

fühlte.⁴⁴⁶

Die von Reid erwähnte Seelenkrankheit lässt sich als Konsequenz des neben der privaten, desperaten Gefühlslage des romantischen *mal du siècle* verstehen. In dieser ‚Krankheit‘ vermute ich eine hysterische Disposition der Autorin, was im Folgenden detailliert besprochen wird. Ihr literarisches Leben gestaltete sich zu der Zeit trotz des Erfolges nicht immer einfach.⁴⁴⁷ 1835 zeigt sich Sand enttäuscht und wenig en-

⁴⁴⁶ « Voilà qui ramène à la publication d'*Indiana*, paru deux ans auparavant, l'augmentation d'une maladie de l'âme alimentant une conduite essentiellement instable, *énervante*, douloureuse, où le moi est régulièrement perçu comme < inexistant >. Exister grâce à un métier et un (autre) nom suppose un temps de < maladi > pendant lequel le moi de l'écrivain se cherche et rêve parfois d'en finir. » (REID: Signer Sand, S. 109).

⁴⁴⁷ Neben Bewunderung hatte sie mit Eifersüchteleien und Vorwürfen der Verleger und Freunde zu kämpfen. « C'est sous le coup de cet abattement profond que j'écrivis *Lélia*, à batons rompus et sans projet d'en faire un ouvrage ni de le publier. » (George SAND: Œuvres autobiographiques. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 2 [Bibliothèque de la Pléiade]. Paris 1971, S. 196); Aus Paris beklagte sie sich im Januar 1833 bei Jules Boucoiran über die aus ihrer Sicht ungerechten Vorwürfe, die ihre Herzensangelegenheiten betrafen: « Vous me reprochez mes nombreuses liaisons, mes frivoles amitiés. Je n'entreprends jamais de me justifier des accusations qui portent sur mon caractère. Je puis expliquer des faits et des actions, des défauts d'esprit ou des travers de cœur, jamais. J'ai une trop saine opinion du peu que nous valons tous pour faire de moi le moindre cas. [...] Quand on découvre, (ce qui arrive toujours) de grandes taches dans l'âme de ceux qu'on aime, il faut se consulter et savoir si l'on peut les encore aimer malgré cela. Le plus sensé est de cesser, le plus généreux est de continuer. [...] Mais reprocher un passé déjà loin, contempler en silence des erreurs qu'on juge et qu'on ne pardonne pas, puis les condamner le jour où il n'est plus temps et où l'on ne sait même plus où les prendre, c'est injuste. Et puis dire à la personne aimée : Vous péchez par le cœur, votre cœur est froid, léger, ou impuissant, c'est dur, c'est cruel, car qu'y peut-elle ? » (ders.: Correspondance. George Sand. T. II (1832-Juin 1835), S. 232f.; Brief an J. Boucoiran im Januar 1833); Diese Zeilen spiegeln den sandschen Gerechtigkeitssinn wider und ihren Gewahrsam über zwischenmenschliche Beziehungen, über den sie ihre persönliche Lebens- und Liebeseinstellung idealisierte. François Rollinat vertraute sie in einem Brief vom Mai 1833 an, wie schwierig sich ihr Kampf um ihre Unabhängigkeit und die Auseinandersetzung um ihren Beruf und ihre Rolle als Schriftstellerin gestaltet hatte: « C'est que j'ai vécu des siècles, c'est que j'ai subi un enfer depuis ce temps-là. Tu sais que socialement, je suis libre et plus heureuse. Tu sais que ma position est extérieurement calme, indépendante et avantageuse. Mais pour arriver là, tu ne sais pas par quels affreux orages il m'a fallu passer. » (Ebd., S. 313; Brief an F. Rollinat, Mai 1833); Immer wieder wurde ihr der androgyne Zwiespalt zum Vorwurf gemacht, für die ihr Umfeld kein Verständnis aufbrachte. Auf Adolphe Guéroults Attacken erklärte sie sich ihm in einem Brief vom 6. Mai 1835 wie folgt: « [...] Soyez rassuré, je n'ambitionne pas la dignité de l'homme. [...] Elle me paraît trop visible pour être préférée de beaucoup à la servilité de la femme. Mais je prétends posséder aujourd'hui et à jamais la superbe et entière indépendance dont vous seuls croyez avoir le droit de jouir. Je ne la conseillerai pas à tout le monde, mais je ne souffrirai pas qu'un amour quelconque y apporte, pour mon compte, la moindre entrave, sinon point d'amour, jamais. J'espère faire mes conditions si rudes et si claires que nul homme ne sera assez hardi ou assez vil pour les accepter. [...] Prenez-moi donc pour un homme ou pour une femme, comme vous voudrez. Duteil dit que je ne suis ni l'un ni l'autre, que [je] suis un *être*. Cela implique tout le bien et tout le mal, *ad libitum*. Quoi qu'il en soit, prenez-moi pour une amie, frère et sœur à la fois. Frère pour vous rendre des services qu'un homme pourrait vous rendre, sœur pour écouter et comprendre les

thusiastisch, sich wieder und wieder der Hoffnung nach Erfüllung ihres Lebens in der Liebe zu einem Mann, einem Ersatzvater zu verlieren. Sainte-Beuve hatte ihr geraten, die Imperfektion in der Liebe zu akzeptieren, um ihr Leiden zu lindern.⁴⁴⁸ Doch dies hätte ihre Lebensmission der Idealisierung unterlaufen und zunehmende Identitätsprobleme zur Folge gehabt. Sand reflektiert selbst, dass ihre Fatalität und ihr Instinkt, das Ideale zu suchen und zu verfolgen, um sich von aller Nichtperfektion zu lösen und die Perfektion zu finden sie vor Gewissensbissen ihres Handelns (gegenüber ihren Ex-Liebhabern und anderen) bewahrt haben.⁴⁴⁹

délicatesses de votre cœur [...] » (SAND: Correspondance. George Sand. T. II (1832-Juin 1835), S. 880f.);

Hierbei kam es vielfach zu Verwechslung bzw. ungenügender Trennung zwischen Geschlecht und Aktivität, was durch die jahrhundertlang gewachsene patriarchale Tradition im unbewussten Gedächtnis der Gesellschaft tief verwurzelt war und ist. Ein Tagebucheintrag vom 15. November 1834 gibt Einblick in ihren damaligen Gefühlszustand nach der Venedig-Episode mit Musset und Pagello (nachzulesen bspw. bei Sagan, Seybert, Vermeylen, in *Journal Intime* sowie der *Correspondance*) – eine Mischung aus tiefer Traurigkeit, Todessehnsucht und verbleibender Hoffnung: « [...] il y avait une voix au fond de mon cœur qui répondait : mais il était trop tard, et je n'en ai pas pu mourir, car on ne meurt pas, on vit, on souffre tout cela, on boit son calice goutte à goutte, on se nourrit de fiel et de larmes, on passe toutes les nuits sans dormir, et le matin on s'assoupit avec des rêves affreux ! » (George SAND: *Œuvres autobiographiques*. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 2 [Bibliothèque de la Pléiade]. Paris 1971, S. 955); Noch im April desselben Jahres lernte sie Michel de Bourges, einen republikanischen Anwalt kennen, der später ihr Geliebter wurde.

⁴⁴⁸ Vgl. EISLER: *Naked in the Marketplace. The lives of George Sand*, S. 131;

Trotzdem Michel de Bourges in Sand die Erfüllung seines Idealbilds zu sehen glaubte, konnten weder er, noch die nachfolgenden Liebhaber die sandschen Erwartungen zur Gänze erfüllen – aufgrund alter ‚Liebesmuster‘ und traumatischer Prägungen. Unter diesen Umständen musste Idealisierung zwangsläufig in Hysterie münden – in eine nicht mehr vergessen könnende Versehrtheit: « [...] et mon malheur est venu de n'avoir pu t'oublier en vivant ici. » (SAND: *Lettres d'un voyageur*. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 198; Brief VI);

Luhmann weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass selbst der Negativwert der Liebe zu ihr gehöre, der nicht durch Werte anderer Herkunft überboten werden könne. Durch das Hinzukommen der Paradoxie ändere sich die semantische Position des Leidens in der Liebe. Man leide nicht, weil die Liebe sinnlich sei und irdische Begier wecke, sondern weil sie sich noch nicht erfüllt habe oder weil die Erfüllung nicht das halte, was sie verspreche. (Vgl. LUHMANN: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, S. 80); (Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151).

⁴⁴⁹ Vgl. SEILLÈRE: *George Sand. Mystique de la passion, de la politique et de l'art*, S. 3;

Das Leben in Nohant gestaltete sich zudem unangenehmer als erwartet. Casimir griff seine Frau im Beisein von Freunden tätlich an, woraufhin Sand die gerichtliche Trennung vor dem Tribunal von La Châtre forderte. (Vgl. SCHLIENTZ: *Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand*, S. 286); Damit begann ein weiterer, langwieriger und kräftezehrender Prozess in ihrer Unabhängigkeit, im Zuge dessen ihr Nohant und die Kinder zugesprochen wurden.

8.2 Dauer und Gründe der Krise

Ab Oktober 1832 lässt sich bei Sand eine tiefe Niedergeschlagenheit feststellen. Sie fühlte sich krank und unglücklich,⁴⁵⁰ hatte nicht einmal mehr « la force de voir une

⁴⁵⁰ Glück wird für George Sand aufgrund des Nicht-Findens zu einem unerreichbaren Ideal: « Dis-moi la vérité, es-tu heureux? – Non, ceci est une sottise question, et le bonheur est un mot ridicule, qui ne représente qu’une idée vague comme un rêve. » (SAND: Lettres d’un voyageur. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 124; Brief IV); Allerdings versteht sie den Ursprung ihres Unglücks, das zugrunde liegende Trauma (Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169) nicht. « Dis-moi, oh! dis-moi ce qui se passe en moi depuis dix ans et plus : ce dégoût de tout, cet ennui dévorant, qui succède à mes plus vives jouissances, et qui de plus en plus me gagne et m’écrase, est-ce une maladie de mon cerveau, ou est-ce un résultat de ma destinée? Ai-je horriblement raison de détester la vie? ai-je criminellement tort de ne pas l’accepter? » (Ebd., S. 125; Brief IV); Das Gefühl des Im-Stich-Gelassen-Seins wird auf den ‚großen Anderen‘ projiziert, den (göttlichen) idealisierten Vater. (Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151); Was fehlt, ist dessen Anerkennung. Wie viele andere Romantiker auch fühlt Sand umfassende Melancholie, die sich allerdings durch den fehlenden Vater unermesslich steigert. « Y a-t-il donc en vous autres une faculté qui me manque? Suis-je plus mal partagé que vous, et Dieu m’a-t-il refusé cet instinctif amour de la vie qu’il a donné à toutes les créatures pour la conservation des espèces? [...] Ma position sociale pourrait être belle; je suis indépendant, les embarras matériels de mon existence ont cessé; je puis voyager, satisfaire toutes mes fantaisies; pourquoi n’ai je plus de fantaisies? » (Ebd.); Trotz Bewusstsein der eigenen Freiheit manifestiert sich die Krise um 1834 in derart depressiven Verstimmungen, dass selbst die idealisierte Natur keinen Trost mehr spendet. « J’aime tout cela pourtant, et nul n’est mieux organisé que moi pour jouir de la vie. Je sympathise avec toutes les beautés, toutes les grâces de la nature. [...] mais les fleurs et les insectes ne peuvent pas me consoler d’une peine morale. » (Ebd., S. 126; Brief IV);

Die Niedergeschlagenheit bewirkt eine starke Hinwendung zur Vergangenheit. « Mes jours s’écoulaient tristes comme la mort, et ma force s’épuise rapidement. [...] J’avais accepté les ennuis et les plaisirs de la journée, et je ne m’étais pas dit comme les autres jours : Pourrai-je vivre demain? Je m’étais rejeté dans le passé, [...] » (Ebd., S. 127; Brief IV); Mit einigen Zeitgenossen, u. a. Rollinat kann Sand ihre melancholischen Stimmungen teilen, obgleich sie sich speziell von seiner Seite Ermutigung erhofft: « Alors nous nous racontons les détails et les ennuis de notre vie. [...] et il me répond avec sa voix caverneuse et monotone : – Tu es malade, bien malade. – Malgré le peu d’encouragement qu’il me donne [...] » (Ebd., S. 128; Brief IV);

Das *mal du siècle* – das Leiden am Ist-Zustand des Lebens, der Welt kann nur in Momenten überwunden werden, in denen die Illusion einer gerechten Ordnung auf der Welt (Idealisierung) dessen Präsenz kurzzeitig mildert. « [...] c’était là le rêve, l’illusion de mes plus belles années, la foi en la justice divine et humaine. [...] Cela fut la source de mes qualités et de mes défauts [...] » (Ebd., S. 136; Brief IV); Fehlende (väterliche und göttliche) Anerkennung (Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151) stürzen Sand in einen Krisen-Zustand, der von Pessimismus und Misanthropie geprägt ist und der mit Eingeständnis einer ‚falschen‘ Erwartungshaltung an die Welt und das Leben einhergeht. « J’ai voulu faire l’homme fort, et j’ai été brisé comme un enfant. [...] Non; car si la justice divine est un rêve comme la justice humaine, du moins il y a le repos du néant qui doit être désirable après les fatigues d’une vie comme la mienne. [...] J’ai fait assez passablement mon devoir; mais j’ai trouvé la peine plus amère, et le bonheur moins doux que je ne les avais rêvés. » (Ebd., S. 136f.; Brief IV);

Auch ihre engsten Freunde vermögen es nicht, sie in dieser Todesstimmung zu ermutigen, was sie ihnen im Grunde vorwirft. « Mes maîtres et mes amis, n’avez-vous rien de mieux à me

figure humaine » und wollte nichts mehr als « fermer l'accès de [sa] chambre au jour et à l'air. »⁴⁵¹ Im Frühling 1833 befand sie sich auf dem Gipfel ihrer Verzweiflung. Politische und religiöse Gewissheiten, Freundschaften, Liebe und ihre Selbstachtung gestalteten sich als zunehmend instabil. Dieser Pessimismus breitete sich auf ihr Menschenbild aus und entwickelt sich bis hin zu einer Art Misanthropie.⁴⁵²

Besonders in der *Correspondance* zeigt sie sich sensibel und in einer tiefen, schwer-mütigen Hoffnungslosigkeit. Insofern sei es laut Paquin auch nicht verwunderlich, dass die ersten sandschen Figuren wie Indiana, Melchior, Lélia, Sténio und Jacques morbide Züge aufweisen, die den Romantikern seit Goethes Werther sehr teuer wa-

dire? Aucun de vous ne peut-il porter la main à ce rocher et l'ôter de dessus mes flancs qui saignent et s'épuisent? » (SAND: Lettres d'un voyageur. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S.136; Brief IV); Allerdings lässt sich im Charakter der George Sand ein starker Willen erkennen, der gepaart mit Stolz auch die schlimmsten und erniedrigsten Zeiten ihres Leidens hat hinnehmen können, was durchaus an Selbstgeißelung grenzt. « Mais je me heurtai encore, et je tombai souvent. Un jour je m'aperçus que j'étais tout blessé, tout sanglant et que mon équipage, crotté et déchiré, faisait rire les passants, d'autant plus que je le portais encore d'un air majestueux et que j'en étais plus grotesque. » (Ebd., S. 158; Brief V);

Konsequenz ist, dass Sand ihre Versehrtheit weiterhin äußern, textlich inszenieren muss, um an den Kern der romantischen / traumatischen Problematik vorzustoßen. Nichtsdestotrotz darf nicht in Vergessenheit geraten, dass George Sand trotz ihrer Versehrtheit eine unbändige Hoffnung besaß, die sie hin und wieder das Leben schätzen ließ. « Je supporte donc la vie, parce que je l'aime; et quoique la somme de mes douleurs soit infiniment plus forte que celle de mes joies [...] j'aime encore cette triste destinée qui me reste, et je lui découvre, chaque fois je me réconcilie avec elle, des douceurs dont je ne me souvenais pas [...] Oh! l'homme est si insolent quand sa passion triomphe! quand il aime ou quand il est aimé, comme il méprise tout ce qui n'est pas l'amour! » (Ebd., S. 149; Brief V); Als Schlüssel hierzu gibt sie die Leidenschaft an, die in der Liebe zu anderen Menschen aufflammt. Mit der *passion* als *douceur* wird diese im Nachhinein unzugänglich, was die Suche nach unerinnerbarer Erfüllung vorantreibt, die *quête du bonheur*, die bei Sand eine textuelle Suche ist, am Laufen hält. Denn auch nach Momenten des Leidens treten immer wieder glückliche Momente ein, wenn nicht sogar in zeitgleicher Koexistenz: « [...] ceux-là, ce sont mes vieux, mes anciens, ceux qui savent qu'on peut être gai et triste en même temps, mais qui sont facilement heureux du bonheur d'autrui et recommencent la vie après avoir souffert. » (Ebd., S. 154; Brief V).

⁴⁵¹ WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 124.

⁴⁵² Vgl. Ebd., S. 125;

Die *liaison orageuse* mit Musset war nur ein Faktor unter vielen, welcher die totale Verzweiflung der Autorin ausgelöst hatte. Besonders nach ihrer Rückkehr nach Frankreich und der erneuten Aufnahme der bereits mehrfach unterbrochenen Liebesbeziehung zu Musset, durchlebte Sand zwischen Oktober 1834 und Anfang 1835 eine der schwierigsten Phasen ihres Lebens, in der sie ihrem Leben fast ein Ende gesetzt hätte. « [...] ma vie est odieuse, perdue, impossible, et je veux en finir absolument avant peu. [...] Quand nous aurons parlé ensemble une heure, quand je vous aurai fait connaître l'état de mon cerveau et de mon cœur, vous direz avec moi qu'il y a paresse et lâcheté à essayer de vivre depuis si longtemps, quand je devrais en avoir fini déjà. » (Ebd., S. 127).

ren⁴⁵³, und die wie bei Chateaubriand und Rousseau zuvor natürlich einen großen Einfluss auf das Bewusstsein des ‚Ich‘ bei den Lesern beitrugen.⁴⁵⁴ Besonders im Frühwerk – wie in *Indiana* – scheint Selbstmord ein essentielles Motiv zu sein.⁴⁵⁵ In *Indiana* kehrt sich der geplante ‚Suizid‘ ins Positive, stellt aber in Anbetracht der von Sand bearbeiteten Problematik keine reale Lösung für die lebensweltliche Zukunft dar, wobei die Irrealität von Bernica als Dekonstruktion der Realität durchaus Sinn macht. Hierdurch spannt der Roman seine kritische Dimension auf. In *Lélia* (1833)⁴⁵⁶ hingegen dramatisiert sich die Problematik, was sich mit Sands politischer Haltung in der Restaurationszeit um 1830 erklären lässt.⁴⁵⁷

Dennoch ist bekannt, dass Sand nicht in dieser kritischen Phase verblieb, sondern sich von Leroux aus der ‚jugendlichen‘ Entmutigung mitreißen ließ in politisches Engagement um 1848.⁴⁵⁸ Die ursprüngliche Realitätsflucht entwickelt sich bei Sand also in Anbetracht der Realität durchaus zum Versuch, ihren Glauben an die Erfüllungsmöglichkeit des Glücksbestrebens aktiv zu verfolgen. Traditionell wird Sands Krise mit den emotionalen Enttäuschungen⁴⁵⁹ begründet, die sie durchlebt hat. Dies sei laut Wingård jedoch nicht der Hauptgrund für ihre Verzweiflung, sondern eher deren dramatische Auswirkung.⁴⁶⁰ Die Männer, mit denen sie sich umgab waren ausnahmslos jünger als sie selbst und oft fand sie sich in der Rolle der mütterlich Liebenden wieder. Im Grunde war sie doch selbst auf der Suche nach der Anerkennung ihres eigenen Begehrens, nach einer väterlichen Schulter und hatte die gleichberechtigte Liebe (zu der körperliche und geistige Anziehung gehört) zum Ideal erhoben. Die jungen, z. T. kranken und schwachen Liebhaber waren nicht in der Lage, dies mit ihr zu realisieren. Das Unwohlsein in der Rolle der mütterlichen Geliebten könnte

⁴⁵³ Vgl. Éric PAQUIN: *Tentation du suicide*. In: Nicole MOZET (Hg.): *George Sand. Une correspondance*. Saint-Cyr-Sur-Loire 1994. S. 135–144, hier S. 135.

⁴⁵⁴ « [...] l'imitation de Jésus Christ, Rousseau, mais surtout le René de Chateaubriand [...] » (DIAZ: *Devenir soi. La construction de l'identité adolescente selon Histoire de ma vie*, hier S. 234).

⁴⁵⁵ Vgl. hierzu Kap. IV.1, S. 196;

Hinzu kommt die Dimension des ‚sozialen‘ Selbstmords – Ralph rät Néraud am Ende, in die Gesellschaft zurückzukehren in der Überzeugung, dass die Idylle lediglich eine geeignete Lösung für diejenigen sei, die von DER Gesellschaft ausgeschlossen seien (ergo für die aus einer kreolischen Naturgesellschaft stammenden Indiana und Ralph); Vgl. DIDIER: *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, S. 66.

⁴⁵⁶ Vgl. hierzu Kap. IV.2, S. 261.

⁴⁵⁷ « Banni de la vie politique, dont les turpitudes ont été énoncées à travers le personnage de Raymon, l'intellectuel n'a de solution provisoire que dans le refus, le repli. Si l'on restaure la Monarchie, il faut aussi restaurer l'idylle dans le style de l'Ancien Régime qui constituait un monde de refuge et de fuite devant la réalité. » (DIDIER: *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, S. 67); Diese Haltung ist als ironische Eitelkeit zu deuten, die aus dem Scheitern der Revolution 1830 resultierte.

⁴⁵⁸ Vgl. Ebd.

⁴⁵⁹ Vgl. hierzu Kap. II.8.1, S. 106.

⁴⁶⁰ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 129.

als weiterer Faktor für die sandsche Krise gedeutet werden.⁴⁶¹

Als Spiegel der Gesellschaft ihrer Zeit schien es selbstverständlich, in kritischer Haltung an der Welt zu (ver)zweifeln.⁴⁶² Und diese Tatsache schmälert nicht die Auffassung von der hysterischen Prägung der Autorin aus gesamtgesellschaftlichen Gründen, die ebenso wie der traumatische Knoten ihrer persönlichen Geschichte dazu beigetragen hat. (Hysterisch) Krank war sie auf mentaler, psychologischer und emotionaler Ebene. Der Spiegel dieser Erfahrung sind ihre Heldinnen, die unter dem Gewicht zu starker Emotionen eine ‚Auszeit‘ brauchen, um sich seelisch zu erholen, bevor sie auf den Weg des aktiven Lebens zurückfinden.⁴⁶³ Über allen genannten Faktoren schwebt die Kreation des neuen Avatars ihrer selbst, ihrer neuen Schriftsteller-Identität, die sie im Frühjahr 1832 zu erschaffen beginnt.⁴⁶⁴

Die Krise hatte darüber hinaus eine deutlich religiöse Dimension. Sand glaubte sich von Gott im Stich gelassen. Das selbst intensivst erlebte Drama, das sie in *Lélia* inszeniert, ist nicht nur das eines in Angesicht der Liebe unsensiblen Körpers, sondern auch das eines beunruhigten Bewusstseins, einer Seele, die ihren Gott verloren hat.⁴⁶⁵ Sie stellte die katholische Religion von Grund auf in Frage und litt darunter, noch keinen neuen Glauben für sich gefunden zu haben.⁴⁶⁶ Hinzu kam

⁴⁶¹ Vgl. hierzu Kap. IV.2.7, S. 334.

⁴⁶² « [L]e nouvel écrivain se donne pour un être humain éprouvé par une profonde crise personnelle et participant aussi du désenchantement de sa génération, comme de toute sa mortelle civilisation en état critique. Ses livres, on ne peut les comprendre qu'en devinant ses déboires intimes et l'influence sur lui de la grande crise sociale en cours. La fonction biographique de l'écrivain devient essentielle : il n'existe qu'en tant qu'ayant vécu, aimé, souffert, bien plus que pour avoir écrit et composé une œuvre, réaliste ou lyrique, trace inessentielle de ce vécu plus fort que l'œuvre et qui la transcende [...] » (DIAZ: Face à la ‹ boutique romantique › : Sand et ses postures d'écrivain (1829-1833), hier S. 31).

⁴⁶³ Vgl. REID: Signer Sand, S. 110.

⁴⁶⁴ Vgl. DIAZ: Face à la ‹ boutique romantique › : Sand et ses postures d'écrivain (1829-1833), hier S. 32.

⁴⁶⁵ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 132; (Vgl. hierzu Kap. IV.2, S. 261).

⁴⁶⁶ Ihren Glaubensverlust illustriert sie u. a. in den *Lettres* (Brief IV): « Tu es religieux, toi, Malgache; moi aussi, je crois. Mais j'ignore si je dois espérer quelque chose de mieux que les fatigues et les souffrances de cette vie. [...] Il m'est bien prouvé que je n'arriverai à rien dans celle-ci, et il n'y a pas d'espoir pour moi sur la terre. » (SAND: Lettres d'un voyageur. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 124; Brief IV); Sie sieht ihr Leben als ‚verdorben‘ an, weil ihr der ‚große Andere‘ in Gestalt Gottes, bzw. der väterlichen Liebe, nicht zur Seite stand. Insofern stellt sie die Religion als solche in Frage und fügt sich somit ein in die Orientierungslosigkeit der romantischen Generation, die in der Literatur selbst ihre ‚neue‘ Religion findet. Sinn (des Lebens, der Liebe etc.) findet Sand nur im Schreiben als Triebfeder zur inneren Aussöhnung, als schriftliche Fixierung der Botschaft ihrer Versehrtheit – die eigene und die der ‚Anderen‘.

« Est-ce un crime de dire tout son chagrin, tout son ennui? Est-ce vertu de le cacher? Peut-être, se taire, oui: mais mentir! mais avoir le courage d'écrire des volumes pour déguiser aux autres et à soi-même le fond de son âme! [...] Ces hommes-là travaillaient à se guérir et à faire servir

der Glaubensverlust in die Politik. In Paris beobachtete sie nicht nur die Brutalität der Regierung, sondern auch die der republikanischen Partei, mit der sie anfangs sympathisiert hatte. Daher hielt sie sich zunächst voller Abscheu vom politischen Leben fern – was auch den Ursprung des ‚intimen‘ Charakters ihrer ersten Romane erklärt.

Sand suchte stattdessen im privaten Leben die Lösung für die großen soziopolitischen Probleme.⁴⁶⁷ Sie verschrieb sich der Palingenese-Theorie Nodiers, die eine bessere menschliche Zukunft erst in der Überwindung einer Metamorphose sowie in der Hoffnung auf eine bessere Zukunft sieht, nachdem die Menschheit sich gänzlich verändert haben würde – womit Sand Anhängerin einer weiteren Utopie geworden war. Obwohl George Sand Nostalgie ablehnend gegenüber stand, versuchte sie dennoch, in der Kultur vergangener Epochen einen Halt zu finden,⁴⁶⁸ um der unsicheren Zukunft ins Auge blicken zu können, die sie als weniger brutal, geschlossen und arrogant imaginierte.⁴⁶⁹ Selbst in der dunkelsten Phase ihres Lebens erhielt sie sich die Hoffnung als Lebensprinzip aufrecht.

Ein weiterer Faktor für die Krise waren die Erfahrungen des realen Pariser Lebens. Nach anfänglichem Enthusiasmus fühlte George Sand sich zunehmend unwohl in der überbevölkerten Stadt. Die boshaften Artikel, das verleumderische Gerede der Leute, die Eifersucht und Bissigkeit der Berufskollegen, anonyme Briefe u. a. Unannehmlichkeiten des Pariser Lebens taten ihr Übriges.⁴⁷⁰ Allerdings klärten sie ihre Aufenthalte in Paris über die gesellschaftliche Realität ihrer Zeit auf. Sand verstand

leur guérison aux autres malades. » (SAND: *Lettres d'un voyageur*. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 142; Brief V); Im Zusammenhang mit der nachfolgenden Generation fragt sie sich dennoch, ob diese überhaupt das Wesen der *boutique romantique* verstehen werden: « Ces jeunes esprits comprendraient-ils ce qui se passe chez ceux qui ont vécu ? savent-ils qu'on renferme dans son sein tous les éléments de la joie et de la douleur, sans pouvoir se servir de l'une ou de l'autre ? » (Ebd., S. 147; Brief V).

⁴⁶⁷ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 133.

⁴⁶⁸ Bspw. in der Orientierung an Rousseau. Nicht nur George Sand – auch andere Schriftsteller wurden auf direktem Weg von Rousseau beeinflusst. « Le sentiment de la nature, les angoisses de l'identité, Jean-Jacques les avait connus avant *Lélia*. On peut même dire que les deux *Lélia* vont illustrer deux prolongements contradictoires de sa pensée politique. La première développe les virtualités rétrogrades de la pensée de Rousseau, sa négation du progrès, sa nostalgie des origines. La seconde développe, au contraire, les virtualités prospectives que l'on peut tirer du *Contrat Social*: la société peut changer, un ordre plus juste peut être instauré. D'une façon plus générale l'œuvre de Sand, et c'est là un de ses intérêts, reprend et prolonge l'héritage des Lumières et tente de liquider certains conflits laissés ouverts par les Philosophes: en mettant au centre de la première et de la seconde *Lélia*, le problème de la croyance et de incroyance, elle prouve que cet héritage peut avoir eu de difficile pour la génération romantique. » (DIDIER: *George Sand écrivain*. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 116).

⁴⁶⁹ Vgl. MOZET: *George Sand, écrivain de romans*, S. 25.

⁴⁷⁰ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 133.

allmählich die sozioökonomischen Probleme und die kapitalistische Wirtschaft. Die Erfahrung von organisierter Bettelei, den gewalttätigen Beginn der Julimonarchie, die Massenunruhen und Massaker sowie die Erfahrung der Cholera brachten sie dazu, grundsätzlich über das soziale Leben zu reflektieren, was allerdings tiefen Pessimismus zur Folge hatte.

Auch ihr familiäres Leben trug entscheidend zu erwähnter Verzweiflung bei. Die Befreiung aus der Herrschaft ihres Ehemanns und das eigenständige Sorgen für ihren Lebensunterhalt hatte sie zwar realisieren können, aber die Unausgewogenheit im Inneren war geblieben, die auch nach der endgültigen Trennung von Casimir 1836 nicht aufhörte. Ihre rechtliche und soziale Position hing immer noch vom guten Willen des Ehemanns ab und war damit unsicher. Zwar durfte sie nach Nohant kommen, um ihre Kinder zu sehen, doch musste sie den Humor und die Brutalität ihres Noch-Ehemanns verkraften. George Sand fand sich unstet und dezentriert ohne soziale Identität und ohne festen Wohnort zwischen zwei Welten wieder. In ihrem Leben gab es weder Stabilität, noch einen festen Glauben, der ihr hätte Halt geben können. Nur der Glaube an die ideale Liebe avancierte in einen religiösen Status.⁴⁷¹ Dieses Ideal half ihr, ihrem Leben einen Sinn abzugewinnen.

Damit erschuf sie sich eine utopische Vergöttlichung des idealen Liebespartners, der unmöglicherweise real existieren konnte. Dieses Ideal hat sie v. a. in ihre frühen Texte transferiert. In beschriebener Grundstimmung war schließlich der Roman *Lélia* entstanden, der einige autobiographische Faktoren ihres Unglücks verarbeitet. Dank ihrer letztlich doch recht stabilen physischen Kräfte, hat George Sand diese depressive Krise auf den Wogen des *mal du siècle* überwunden. In meinem Verständnis hat dies v. a. auch mit ihrer Einstellung des *être un être*⁴⁷² zu tun, mit Hilfe derer sie die großen Antithesen ihrer Zeit – zwischen männlich und weiblich, zwischen real und ideal etc. – letztlich auch erfolgreich zu überwinden versuchte.

⁴⁷¹ « C'est l'amour qui la fera vivre, c'est l'amour qui sera désormais sa religion, en l'absence d'une foi politique ou religieuse. » (WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 138).

⁴⁷² « Être un 'être', [...] c'est-à-dire surmontant l'impossible opposition homme-femme, c'est arriver à la plénitude de la personne, bien loin du mal du siècle qui condamne l'être au néant. Cela ne fera que s'affirmer au fil des années, de même d'ailleurs que la prééminence des devoirs de mère sur les autres, et sur le mal de vivre. Il est significatif aussi qu'au plus profond de ses moments de désespoir, sa robuste santé physique et morale, si elle ne reprend pas toujours absolument le dessus, empêche qu'elle ne prenne des résolutions extrêmes, et succombe, dirions-nous aujourd'hui, à une profonde dépression. » (VIERNE: *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, S. 149).

III Theoretischer Rahmen

1 Theoretischer Ansatz

Der literaturwissenschaftliche Ansatz der Arbeit verlangt an einigen Stellen kulturwissenschaftliches und literatur-psychoanalytisches Hintergrundwissen. Er integriert damit eine interdisziplinäre Sichtweise, um einen ganzheitlichen Blick über Idealisierung, Begehren und Hysterie bei George Sand zu erlangen und somit umfassenden Erkenntnisgewinn zu ermöglichen. Die theoretischen Erwägungen der Psychoanalyse bspw. helfen im Fall der vorliegenden Arbeit beim hintergründigen Verständnis des aufgeworfenen Problems, das eine rein literaturwissenschaftliche Betrachtung nicht leisten könnte. Ausdrücklich wird hier keine psychopathologische Diagnose der Autorin erstellt. Wenn sich die ersten Kapitel der biographischen Seite der sand-schen Autorschaft gewidmet haben, dann um zu verstehen, wie und warum sich traumatische Prägungen programmatisch in ihrem Leben manifestiert haben. Diese Erkenntnisse sind weiterhin vonnöten für das Aufspüren von Idealisierung und Hysterie in ihren frühen Romanen.

In literarischen Werken äußern sich zwar die inneren Konflikte des Autors, jedoch werden diese nicht einfach abgebildet, sondern im Dienst der Abwehr verwandelt.¹ Diese Konflikte stehen wiederum in einem sich wechselseitig beeinflussenden Verhältnis mit der symbolischen Ordnung, der gesellschaftlichen Realität zu Sands Lebzeiten und ihrer Autorschaft sowie dem kreativen Schöpfungsakt. In fiktionalen Texten klinge, so Gallas, auch der Kampf mit der Sprache und dem Schriftstellerberuf an, ebenso wie in ihnen auch immer von der ödipalen Geschichte die Rede sei – sie handelten von Kindheit und einer Suche nach dem Ursprung², was in vorangegangenen Kapiteln bei Sand bereits als zentral für die ausgebildete Idealisierung herausgestellt wurde. Ebenso kann die Betrachtung des Entstehungsprozesses der Werke³ schwerlich auf psychobiographisches Material verzichten, um bestimmte Motive und Muster (Idealisierung, Ansichten über Ehe und Gesellschaft etc.) im Werk in den Kapiteln zu den Textstudien lebensgeschichtlich einsichtig zu machen und historisch zu verorten.⁴

Hierin schließe ich mich in groben Zügen einem autororientierten Interpretations-

¹ Vgl. SCHÖNAU: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft, S. 10.

² Vgl. GALLAS: Hunger nach Sinn. Notizen zum Schreiben, hier S. 55.

³ Vgl. hierzu Kap. II.7, S. 96.

⁴ Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195.

verfahren an, das das Subsystem Autor – Text untersucht. Integriert wird zudem die Prägung durch die Zeitgeschichte, Kultur und Gesellschaft. Das Künstler-Ich, das nach Gestaltung seiner Phantasien strebe, sei nach Schönau Produkt eines bestimmten Erziehungsstils, geprägt durch die Familienkonstellation, durch das soziale Milieu, in dem es aufgewachsen sei. Sein scheinbar so privates Leiden, seine subjektive Welt sei, richtig verstanden, keine individuelle Angelegenheit, sondern Folge seiner Sozialisation. Psychisches Leiden (der Autorin und ihrer Figuren) könne damit als Leiden an der Gesellschaft identifiziert werden, genauer als Leiden am Widerspruch zwischen der biologischen Triebstruktur und den internalisierten Normen und Werten, Geboten und Verboten. Diese psychosozilogische und sozialgeschichtliche Betrachtungsweise behandle den Künstler als Kind seiner Zeit, indem sie die soziokulturellen Determinanten seines Werkes einbeziehe und so eine breite Erklärungsgrundlage gewinne.⁵ Kurzum: psychisches und physisches Leiden in Gestalt von Hysterie äußert sich bei Sand als Reaktion auf das Ausgeschlossensein aus der symbolischen Ordnung.

Die folgenden Kapitel geben einen kurzen Überblick über die Schnittpunkte der zugrunde liegenden theoretischen Annahmen, die für meine Analyse essentiell sind. Zunächst wird Bezug genommen auf die Theorien Lacans⁶ über Signifikanten, symbolische Ordnung, Spiegelbilder und Begehren – Termini und Konzepte, mit denen diese Arbeit operiert. Anschließend werden überblickshaft relevante Erkenntnisse der mimetischen Theorie Girards⁷ vorgestellt, um in einem weiteren Kapitel dem Phänomen der Idealisierung unter Berufung auf die Theorien Benjamins⁸ auf die Spur zu kommen. In einem letzten Kapitel wird der Bogen gespannt zu Theorien der Hysterieforschung – v. a. unter Rückgriff auf Bronfen,⁹ die elementaren Einblick gewähren in die Mechanismen der traumatischen Manifestation von Hysterie.

⁵ Vgl. SCHÖNAU: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft, S. 95.

⁶ Jacques Lacan (1901-1981), französischer Psychiater und Psychoanalytiker, der die Theorien Freuds unter Rückgriff auf strukturalistische und linguistische Methoden neu interpretierte. (Vgl. Kap. III.2, S. 117).

⁷ René Girard (geb. 1923), französischer Literaturwissenschaftler, Kulturanthropologe und Religionsphilosoph, der in seiner Mimetischen Theorie die Existenz und Funktionsweise eines mimetischen Begehrens nachgewiesen hat. (Vgl. Kap. III.3, S. 134).

⁸ Jessica Benjamin (geb. 1946), US-amerikanische Psychoanalytikerin und Feministin, die sich u. a. mit der frühkindlichen Genese patriarchaler Strukturen auseinandersetzt und darüber – im Gegensatz zu Lacan – die Entstehung von Idealisierung aus weiblicher Perspektive zu erklären bestrebt ist. (Vgl. Kap. III.4, S. 151).

⁹ Elisabeth Bronfen (geb. 1958), Literatur- und Kulturwissenschaftlerin, die u. a. zur traumatischen Ätiologie von Hysterie geforscht hat. (Vgl. Kap. III.5, S. 169).

2 Lacan. Signifikanten, symbolische Ordnung, Spiegelbilder und deren Beziehung zu Begehren, Hysterie und Idealisierung

Ein zentrales Verbindungsstück der zugrunde liegenden theoretischen Konzeptionen dieser Arbeit zwischen Hysterie und Idealisierung findet sich in Lacans Theorie, die nach wie vor sehr umstritten rezipiert wird.¹⁰ Während der freudsche Kritiker wie ein Archäologe nach den verborgenen Schätzen in der Tiefe suche, forsche der *Lacanianen* wie ein rhetorisch und linguistisch geschulter Detektiv nach den Brüchen und Unstimmigkeiten im Text.¹¹ Anhand seiner linguistischen Perspektive der Psychoanalyse, seiner Theorien über Signifikanten und Signifikate lässt sich nachvollziehen, warum bestimmt Signifikanten (bezeichnendes Element) in den sandischen Romanen durchweg auftauchen sowie in welcher Signifikantenkette diese zusammen hängen. Besondere Aufmerksamkeit richte ich auf das Konzept der symbolischen Ordnung und frage nach dem Zusammenhang zum artikulierten oder impliziten Begehren¹² Sands und ihrer Figuren.

Problematisch an Lacan ist aus feministischer Perspektive seine an einer männlichen symbolischen Welt ausgerichtete Denkweise, die die Existenz der weiblichen negiert. Als Reaktion hierauf wurden 1974 / 75 drei feministische Interpretationen (von Cixous, Irigaray und Kristeva) zentraler Theorieelemente Lacans vorgelegt, die allesamt die symbolische Ordnung¹³ unter Verdacht stellten und eine Aufwer-

¹⁰ Mit Lacan erfolgt eine Transformation der Psychoanalyse in eine strukturelle und gleichzeitig 'poststrukturelle' oder auch neo- bzw. spätstrukturelle Disziplin. Er stellt, unter Berufung auf de Saussure die Sprache ins Zentrum seiner Psychoanalyse und definiert den Menschen als das 'sprechende, symbolbildende Tier' (das Unbewusste sei strukturiert wie eine Sprache). V. a. aber trennt er nach poststrukturalistischer Manier Signifikant (Zeichenkörper) und Signifikat (Vorstellungsschema) voneinander. (Vgl. Hans H. HIEBEL: Strukturelle Psychoanalyse und Literatur (Jacques Lacan). In: Klaus Michael BOGDAL [Hg.]: Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. 3. Aufl. Göttingen 2005. S. 57–83, hier S. 57f.).

¹¹ Vgl. SCHÖNAU: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft, S. 159.

¹² « Désir au degré zéro. Fiasco d'ordre physiologique et célebral. Sand souligne et dénonce la pétrification du pouvoir intellectuel et sexuel de la femme dans le monde des hommes. » (HOOGNAGINSKI: La comédie féminine. Constance et mouvance dans l'œuvre sandienne, hier S. 234).

¹³ Die symbolische Geschlechterordnung manifestierte sich auch auf der Ebene des individuellen Körpers: seit der Antike galt der männliche Körper als Norm, als 'ordentlicher', berechenbarer Körper – während der weibliche Körper das Fremde, Unberechenbare und 'Nicht-Ganz-Dazugehörige' symbolisierte. (Vgl. BRAUN: Gender, Geschlecht und Geschichte, hier S. 25); Dies wurde besonders im Zusammenhang mit dem 'unberechenbaren' Krankheitsbild der Hysterie deutlich. (Vgl. Kap. III.5, S. 169); Zu bedenken ist hier auch das Paradoxon zwischen 'entwertetem' individuellen Frauenkörper und Imagination des Ursprungs der Welt als weiblich. (Vgl. hierzu Anm. 69, S. 212);

„Der weibliche Körper repräsentiert also die Einheitlichkeit als auch die Verletzlichkeit der Gemeinschaft. Er symbolisiert einerseits den Gemeinschaftskörper, als individueller Körper aber auch das ganz 'Andere' der Gemeinschaft: ein Element, das mit Unreinheit oder

tung des Registers des Realen anstrebten. Cixous bspw. prägte wie bereits erwähnt den Begriff der *écriture féminine*, des weiblichen Schreibens, um ihr Konzept der Subversion des Symbolischen v. a. in der Literatur zu fassen.¹⁴

Grundsätzlich tritt bei Lacan an die Stelle der Strukturlehre der Psychoanalyse, Freuds zweiter Instanzlehre des Ich, Es und Über-Ich, eine Unterscheidung dreier Lebensbereiche: der Welt des ‚Realen‘, der Welt des ‚Imaginären‘ und der Welt des ‚Symbolischen‘.¹⁵ Dieses triadische Modell von Lacan (als Ergebnis der Interpretation des freudschen) ist der Versuch, die psychoanalytische Diskussion auf das Gebiet der Intersubjektivität auszudehnen und darin bestimmte Ordnungen auszumachen:

Das Symbolische, das Imaginäre und das Reale sind keine seelischen Kräfte, die auf der inneren Bühne eines Modellbauers zu personifizieren wären, sondern es sind *Ordnungen*, die jeweils dazu dienen, dem Individuum in einem Feld von Kräften, die es durchziehen, einen Platz zuzuweisen. [...] Der Begriff der *Ordnung* [...] deutet an, daß ein hierarchisches Arrangement von Klassen vorliegt wie bei einer botanischen oder zoologischen Taxonomie, daß interne Prinzipien der Ähnlichkeit und Übereinstimmung die Zugehörigkeit zu jeder Klasse regeln [...] Denn nur in psychischen Interaktionsverhältnissen gewinnen die je verschiedenen aufeinander bezogenen Ordnungen ihre erklärende Tiefenschärfe.¹⁶

Das ‚Reale‘ sei dem Selbst allerdings bei der Entstehung des ‚Imaginären‘ im Spiegelstadium und beim Eintritt in die symbolische Ordnung der Sprache entglitten.¹⁷

Unzurechnungsfähigkeit, mit Unzulänglichkeit gleichgesetzt wird; eine Form von Andersheit, der ein mangelnder Sinn für die Gemeinschaft unterstellt wird. [...] Das heißt, der weibliche Körper symbolisiert die Ganzheitlichkeit und zugleich das unsichere Element der Gemeinschaft.“ (BRAUN: Gender, Geschlecht und Geschichte, hier S.28); Die (nicht nur von George Sand geforderte) Veränderung der symbolischen Ordnung der Frau befindet sich damit an einer historischen Schwelle der Unterscheidung zwischen Geschlecht und Gender: „Mit der Abkoppelung des Sexualtriebs von der Biologie waren die Voraussetzungen dafür geschaffen, daß aus den *biologischen* Kategorien ‚Sexualität‘ und ‚Geschlecht‘ *kulturelle* oder geistige, psychische Kategorien werden konnten. Genau das geschah um die Jahrhundertwende, und die Entwicklung vollzog sich parallel zur Debatte um das Frauenstudium und vornehmlich in Berlin und Wien.“ (Ebd., hier S. 36); Spätestens mit Lacan, für den Sexualität nur mehr eine Funktion von Sprache und Zeichen ist, wurde nicht nur Sexualität, sondern zunehmend auch das Geschlecht selbst als Produkt kultureller Zuschreibung verstanden. (Ebd.).

¹⁴ Vgl. Kai HAMMERMEISTER: Jacques Lacan. München 2008, S. 114.

¹⁵ Vgl. SCHÖNAU: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft, S. 154.

¹⁶ Malcolm BOWIE: Lacan. London 1991, S. 89.

¹⁷ „Den Begriffen Bedürfnis, Anspruch und Begehren entspricht in gewissem Sinn die Trias von ‚Realem‘, ‚Imaginärem‘ und ‚Symbolischem‘. Das Reale als das Materiell-Naturhafte tritt uns nur als die durch das Symbolische strukturierte Wirklichkeit entgegen; innerhalb der symbolischen Ordnung (der Sprachbeziehung als Grund von Intersubjektivität) aber etabliert sich das Feld des Imaginären: der Spiegelungen, Projektionen und Phantasmen (in Bildern und Worten). Es hat seinen Ursprung im sogenannten ‚Spiegelstadium‘ [...], in welchem das Infans (im Alter von 6-8 Monaten) sich im Spiegel oder in einem anderen Kind (vornehmlich einem ihm ähnlichen, ‹le semblable›) zu erkennen meint und fortan sein Ich (‹moi›) – in einem Akt der Entfremdung und Verknennung – nach diesem Bilde des anderen formt.“ (HIEBEL: Strukturele Psychoanalyse und Literatur (Jacques Lacan), hier S. 59).

Man mache sich aber eine Vorstellung darüber, und beim Sprechen versuche man, es zu fassen, müsse es aber notwendigerweise immer verfehlen, so Schönau.¹⁸ Das ‚Imaginäre‘ entstamme der präödiptalen Lebenswelt, wo noch keine scharfen Grenzen zwischen Erleben des eigenen Körpers und dem der Mutter existierten. Es sei das Reich der Bilder, mit denen man sich identifizierte, wie das Kind sich im Spiegelstadium mit seinem Spiegelbild identifiziere.

Man lebe und kommuniziere miteinander in der Sprache. Diese sei für Lacan eine ‚symbolische‘ Ordnung von Signifikanten, deren Beziehung zu den Signifikaten arbiträr und flexibel sei, obwohl dies im Bedürfnis nach Verständigung übersehen oder geleugnet werde. Die symbolische Ordnung ist also die Ordnung, die die Sprache einführt,¹⁹ sie erinnert damit in meinem Verständnis an die Sprach- und Kulturgebundenheit menschlichen Handelns. Diese Ordnung ist zu Lebzeiten Sands eine patriarchale Ordnung, in der der Vater durch die ihm zugestandene Macht das ‚Gesetz‘ symbolisiert.²⁰ Das Begehren selbst bleibt aber notwendigerweise unbewusst. Damit ist das Unbewusste Teil des Imaginären, und das Spiegelstadium der Anfang des Individuationsprozesses. Bowie interpretiert das Imaginäre als die Szene

¹⁸ Vgl. SCHÖNAU: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft, S. 154.

¹⁹ Eng zusammen hiermit hängt die lacansche Konzeption von Begehren. Im Bestreben einer Rekonstruktion der freudschen Theorie erhebt Lacan den Wunsch zum Zentrum der seelischen Logik und gibt ihm den Namen Begehren (*désir*). „[E]r läßt das Begehren, das durch seine Beziehung zur Phantasie definiert ist, jener Kluft zwischen ‚Bedürfnis‘ (besoin) und ‚Verlangen‘ bzw. ‚Bitte‘ (demande) entspringen, die sich im Prozeß der fruchtbar-fruchtbaren Separation eröffnet, welche über das narzißtische Spiegelstadium von der dyadischen Mutter-Kind-Totalität zum Ödipus-Komplex als dem Ende der Geburt führt: Indem das Subjekt durch den ‚Dritten‘, der die duale Beziehung oder Dyade in Frage stellt – d. h. durch den Vater – in die Ordnung der Familie – die symbolische (sprachliche) Ordnung überhaupt – eingeführt wird, sieht sich die Erfüllung des ‚Bedürfnisses‘ fortan auf die Formulierung des ‚Verlangens‘ (‹ demande ›) verwiesen und können Ich und Anderer nurmehr durchs Tor der Sprache zueinander finden [...] Mit der Sprache wird zugleich das Unbewußte geboren. Der Eintritt in die sprachliche Ordnung – und somit die soziale Welt – ist der Einschnitt, der den nostalgischen Wunsch, das Begehren, allererst provoziert; das Begehren ist ‚weder Appetit auf Befriedigung, noch Anspruch auf Liebe, sondern vielmehr die Differenz, die entsteht aus der Subtraktion [...] des ersten vom zweiten, ja das Phänomen ihrer Spaltung selbst‘ [...] Das Begehren, der Wunsch (die nicht-reale, quasi halluzinatorische Wunscherfüllung, die das Unbewußte und seine ‚Primärprozesse‘ bestimmt – im Gegensatz zu den ‚Sekundärprozessen‘ des ‚Realitätsprinzips‘ sind sie dem ‚Lustprinzip‘ zuzurechnen) stellen sich nun erst der Realität entgegen in den Träumen, den Fehlleistungen und Symptomen, regieren als ‚Sprache des Anderen‘ [...], was sich dem Zugriff des Ich bzw. des Cogito entzieht.“ (HIEBEL: Strukturelle Psychoanalyse und Literatur (Jacques Lacan), hier S. 58f.).

²⁰ Diese Theorie findet man implizit in Sands Tagebuchäußerungen bestätigt: « Vous dirai-je ma folie? J’espérais forcer l’âme de mon père à sortir des voiles du monde invisible. » (SAND: Journal intime. Texte intégral, S. 18);

Im sprachlichen Diskurs, also in der Ordnung des Symbolischen, distanzieren sich der Mensch gleichsam vom unzulänglichen und unzugänglichen Realen und von seinen diesbezüglichen Wünschen, seinem Begehren, welches er zugleich immer anzusprechen versuche. (Vgl. SCHÖNAU: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft, S. 155).

eines verzweifelten, wahnhaften Versuchs, zu sein und zu bleiben, ‚was man ist‘, indem man sich immer mehr Beispiele des Selben, eines Ähnlichen oder Selbst-Kopien herbeihole. Es sei der Geburtsort eines narzißtischen Ideal-Ichs.²¹ Hierin deutet sich ein pejorativer Akzent an, denn dies unterstellt, dass das Subjekt sich willentlich dem Strom des Werdens zu entziehen versucht. Mit dem Eintritt des Vaters in die Erlebniswelt des Kindes lerne das Kind nicht nur die Geschlechterdifferenz, sondern auch das ‚Gesetz‘ kennen, in erster Linie das Inzesttabu. Der Vater repräsentiere die symbolische Ordnung (als überpersonale Ordnungsstruktur) – eine andere Ordnung, nämlich die Regeln der Familie und der Gesellschaft, und durch ihn begreife das Kind, dass seine Rolle im Wesentlichen schon festgelegt sei. Der Vater verbiete nun das Begehren auf den Körper der Mutter, welches damit unbewusst werde, denn das Begehren sei eigentlich das Unbewusste.²²

So gesehen sei das Unbewusste weniger eine seelische Tiefendimension als vielmehr eine ‚Geschichte‘, die noch nicht oder nicht mehr erzählt werden könne, sich aber auf indirekte Weise überall und immer bemerkbar mache.²³ Diese Geschichte, das ‚Viel Lärm um Nichts‘, sehe ich in enger Verbindung zur sandschen Versehrtheit, die sich in hysterischen Gebärden äußert.²⁴ Der Textkritiker, der das Unbewusste berücksichtigen wolle, solle nach Lacan besonders die Lücken und Brüche in der Signifikantenkette beachten. Dort seien die Stellen, an denen sich das Latente vor-

²¹ Vgl. BOWIE: Lacan, S. 90.

²² „Die duale Beziehung zwischen Ich und anderem (‘l’autre’, ‘objet petit a’) wird – im Verlauf des ödipalen Dramas – durchbrochen durch den Dritten: den Anderen (‘l’Autre’, ‘le grand Autre’). Der Vater als symbolischer – d. h. als differenzielles Element eines strukturalen Komplexes bzw. als Repräsentant der Ordnung der Familie, des Inzesttabus, der symbolischen Ordnung – führt zur Separation von Mutter und Kind; dieser ‚symbolische Vater‘ fungiert schlicht als Name, als ‚Name-des-Vaters‘ [...], als genealogisches Zeichen der Barriere zwischen den Generationen und den Geschlechtern; es geht um einen ‚puren Signifikanten‘ [...] Die Divergenz von ‚symbolischem‘ und ‚realem‘ Vater – letzterer ist ‚stets irgendwie mangelnd, abwesend, erniedrigt, gespalten oder unecht‘ [...] – führt Lacan zufolge gerade im Zeitalter des ‚Verfall[s] der Vaterimago‘ [...] zu Pathologien. [...] Der Name oder das Nein des Vaters [...], die das Inzesttabu als primäres Gesetz verkünden, durchschneiden die Mutter-Kind-Dyade und ermöglichen durch diesen Schnitt der ‚symbolischen Kastration‘ [...] dem In-fans, dem Nicht-Sprechenden, den Zugang zur symbolischen Ordnung und damit zur Selbstständigkeit des Ich [...] Der ‚Name-des-Vaters‘, ein Sprachzeichen bzw. ein Signifikant, ist der (Para-)Graph des Gesetzes, der den Eintritt in das Gesetz bzw. die Sprache vor-schreibt, denn Sprache und Gesetz sind eins; aber mit dem Eintritt in die Sprache (und ihre symbolische Ordnung) ist auch schon das Unbewusste gesetzt, denn dieser Eintritt bedeutet zugleich den Ausgang aus dem ‚Paradies‘ der Symbiose und damit jene Urverdrängung, die das Subjekt spaltet [...] Das vom anderen [...] abgespaltene Subjekt ist fortan ein Ich, das durch einen Mangel charakterisiert ist: den Verlust der imaginären Einheit mit der Mutter.“ (HIEBEL: *Strukturelle Psychoanalyse und Literatur* (Jacques Lacan), hier S. 60f.); Hiebel ergänzt, dass die imaginäre ‚Symbiose‘ noch aus einem anderen Grund zerbreche, nämlich, wenn das Kind erkenne, dass die Mutter noch ein anderes Begehren als nach dem Kind hegt: das nach dem Dritten. (Vgl. Ebd., hier S. 61).

²³ Vgl. SCHÖNAU: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, S. 155.

²⁴ Vgl. Kap. III.5, S. 169.

zugsweise manifestiere.²⁵ Die Abwehrstrategie George Sands, sich dieser Ordnung nicht zu unterwerfen, ist also zum einen eine Wegbewegung vom Realen hin zum Idealen mittels ihrer Sprache in Form von Textproduktion. Lacan identifiziert die Sprache als Ort des Unbewussten, als ‚Diskurs des Anderen‘,²⁶ der symbolischen Ordnung. Die Sprache, derer sich das Subjekt vermeintlich als ein Mittel bediene, habe ihren Ursprung im Anderen, von dem her sie dem Subjekt als Gesetz zukomme. Keineswegs unterliege sie dem Willen des Subjekts, der sie wie ein Werkzeug handhaben könnte, sondern sie erreiche das Subjekt gleichsam von außerhalb seiner selbst. Nur so sei es möglich, dass das Unbewusste als ‚Diskurs des Anderen‘ überhaupt zum Ort der Sprache werden könne.²⁷ Vor diesem Hintergrund sind Autoren auch immer ein Stück weit ‚Opfer‘ ihres Unbewusstseins, das unwillentlich Spiegelbilder

²⁵ Vgl. SCHÖNAU: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft, S. 156; (Vgl. hierzu auch Kap. IV.1.4.3, S. 245; Kap. IV.2.3.3, S. 301; Kap. IV.3.2.4, S. 379).

²⁶ Dem Thema des ‚Anderen‘ wird bei Lacan durch metonymische Verschiebung eine neue Beziehung eröffnet: „Die Metonymie läßt den transzendentalen Anderen in voller Transparenz aufscheinen, als den Ort nämlich, oder die Stelle, aus der das Subjekt den Mangel bezieht, der es zum Sprechen ermutigt und ihm nicht zuletzt die Konjugationen und Deklinationen seiner (erotischen) Verhältnisse überhaupt erst ermöglicht. An diesen ‚Ort des Anderen‘ richtet das Subjekt sein Sprechen, von diesem (leeren) Ort bezieht es sein (volles) Sprechen. Um diesen Ort kreisen seine Strategien, Manöver der Verführung und Täuschung. Auf dem Feld des Anderen tritt der einzige Signifikant, Signifikant Eins, ins Spiel und bewirkt die Aphanisis, den partiellen Tod, das Verschwinden des Subjekts und verhilft dem Geschlechtssubjekt so zur Erscheinung. [...] Wie das cartesianische Subjekt braucht also das Subjekt der Psychoanalyse, Subjekt des Unbewußten, einen Zeugen; der Andere ist Zeuge und Stütze des Sprechens, damit das Subjekt lügen kann und das heißt – insofern es im Unbewußten keine Negation gibt –, damit es sich als Wahrheit setze.“ (Edith SEIFERT: Der Andere in der Psychoanalyse Lacans. In: Nathalie AMSTUTZ / Martina KUONI [Hg.]: Theorie-Geschlecht-Fiktion. Basel 1994. S. 47–60, hier S. 49f.); V. a. betont Seifert die Unbestimmtheit des ‚Anderen‘ als Konzept: „Lesen wir den Anderen als Unabgeschlossenheit, Unbestimmtheit und Unvollständigkeit, die den Sätzen der Psychoanalyse irreduzibel und unverzichtbar eigen sind. Mit dem Topos des ‚Anderen‘ taucht Unschärfe im Diskurs der Psychoanalyse und in den Sätzen des Unbewußten auf. Der Andere bringt eine Größe vor, die das Möglichkeitsspektrum des Subjekts des Unbewußten erweitert. Mehr als dieses Phänomen sind seine Folgen bekannt. Sie äußern sich als Äquivocation und Vieldeutigkeit der psychoanalytischen Rede, nicht zuletzt der Schreibe Lacans, und sie sondern die Psychoanalyse als Diskurs von allen Diskursen ab, deren Ziel die Eindeutigkeit der Rede ist [...]“ (Ebd., hier S. 55); Seifert legt hier die Darstellung des ‚Anderen‘ innerhalb der Psychoanalyse dar als die Position des ‚Anderen‘ als (stets schon irritierende) ‚Rückversicherung‘. Dieses Andere wird als Dämonisches, Unheimliches, als der weibliche ‚Abgrund‘ modelliert und im / am weiblichen Körper figuriert. Bei Braun hingegen wird der weibliche Körper zum Ort, auf den das Andere (des Einen) projiziert wird. Die Andersartigkeit der Frau wird benutzt, um einen ‚Anderen‘, dem Wirklichkeit zugeschrieben wird, zum ‚Anderen‘ zu machen. Dabei handle es sich um einen Prozess, in dem Weiblichkeit – sowohl die sichtbare Andersartigkeit der Frau wie auch alle symbolischen Ausstattungen – dem ‚Anderen‘ zugeschrieben wird, damit er überhaupt erst zum ‚Anderen‘ wird. (Vgl. PODIUMSGESPRÄCH: Die Rede über das Andere und das allmähliche Verschwinden des Anderen in der Rede. In: Nathalie AMSTUTZ / Martina KUONI [Hg.]: Theorie-Geschlecht-Fiktion. Basel 1994. S. 75–88, hier S. 75f.).

²⁷ Vgl. HAMMERMEISTER: Jacques Lacan, S. 65.

erfindet und für das Gleiten der Signifikanten verantwortlich ist. Traumatische Prägungen im Unterbewusstsein lassen sich als Wurzel der Versehrtheit George Sands identifizieren. Dennoch behaupte ich, dass ein gewisser Grad an Bewusstsein um die Ausdrucksmöglichkeit von Sprache bei Sand nicht zu verleugnen ist, wenn man bspw. an ihre Verarbeitung epochaler Geschehnisse denkt oder sich mit ihren fortschrittlichen Standpunkten zur *condition féminine* vertraut macht.²⁸

2.1 Signifikanten und gleitende Bedeutungen

Lacan übernahm aus der Linguistik die von de Saussure entwickelten Konzepte des Signifikanten (*signifiant*, Lautbild) und des Signifikats (*signifié*, Vorstellung) und ergänzte diese um eine psychoanalytische Dimension. In seinem Seminar erklärte Lacan, dass der Signifikant v. a. in der Dimension des Geschriebenen seine Bedeutung finde und mit der Lektüre dessen zu tun habe, was man vom Signifikanten vernehme: „Das Signifikat, das ist nicht das, was man vernimmt. Was man vernimmt, das ist der Signifikant. Das Signifikat, das ist der Effekt vom Signifikanten.“²⁹ Jeder Signifikant sei mit unbewusstem Begehren ausgestattet. Das Unbewusste entstehe, so Schönau, indem die Signifikanten den nach Ausdruck strebenden Bedürfnissen auferlegt – indem also die Bedürfnisse durch die Sprache zurechtgestutzt würden. Das Unbewusste sei folglich zur Zeit des Spracherwerbs beim Eintritt in die symbolische Ordnung entstanden als dasjenige, welches sich der Kommunikation entziehe. Denn die Sprache sei uns immer schon vorgegeben, sie sei ‚der Ort des Anderen‘.

Unser Begehren nun wolle zweierlei: einerseits Befriedigung, die entweder unmöglich sei oder die, wenn sie zeitweilig eintrete, sich immer wieder auf andere Objekte verschiebe – und andererseits wolle es Anerkennung, es wolle sich artikulieren, gehört werden, es strebe nach Ausdruck. Wenn man in die Ordnung des Symbolischen eintrete und zu sprechen anfangen, verlasse man die Welt des Imaginären natürlich nicht – man lebe fortan in zwei Welten.³⁰ Bevor man in die symbolische Ordnung eintrete, also Mitglied einer Sprachgemeinschaft werde, sei die Sprache natürlich immer schon vorhanden. Sie sei der Ausgangspunkt, der die Menschen als Subjekte konstituiere.³¹ Die Sprache, das Wort oder, wenn man Lacans von Saussure übernommenen Sprachgebrauch verwendet, der Signifikant, ist eigentlich nie in der Lage, das Signifikat vollständig abzubilden. Die Sprache vermöge das ‚Reale‘ nur jeweils verschoben als ‚Metonymie‘ darzustellen. In der Lebenswirklichkeit sei das Individuum, wie Müller es zusammenfasst, nur aufgrund seiner sich ständig bemerkbar machenden Interessenlage (seinem ‚Begehren‘) daran gehindert, sich dieser Einsicht

²⁸ Vgl. hierzu bspw. Vermeulen, Mozet, Diaz, Schlientz sowie Sands Autobiographie *Histoire de ma vie*.

²⁹ Jacques LACAN: Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XX (1972-1973). ENCORE. Hg. v. Norbert HAAS / Hans-Joachim METZGER. 2. Aufl. Weinheim 1991, S. 38.

³⁰ Vgl. SCHÖNAU: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft, S. 156.

³¹ Vgl. Ebd., S. 157.

entsprechend zu verhalten.³² Weil das Begehren unbewusst ist, kann man sich dem aber nicht willentlich entziehen.

Das bedeutet für die Interpretation der sandschen Texte, dass die Autorin mittels ihrer Sprache in der sie umgebenden symbolischen Ordnung ihre Bedürfnisse nur verschlüsselt kommunizieren kann und sich der Realität mittels Idealisierung entzieht. Und da die Sprache der Ort des Begehrens sei – der bedeutendste Mechanismus, durch den es hervorgebracht und verändert, aber auch vollständig gefoppt werde, mache das Andere die Sprache zum Feld seines Handelns. Während ‚natürliche‘ Analogien sowie die auf sie gegründeten Symbolisierungen das Versprechen von Vollständigkeit, Ganzheit, Symmetrie und Ruhe am Ende aller Bedeutungen bereithielten, halte das Andere den Signifikanten unaufhörlich in Bewegung.³³

Im Individuum entstehe eine Sehnsucht nach unmittelbarer Anwesenheit, die durch Sprache nie gestillt werden könne – die Lacan ‚Begehren‘ (*désir*) nennt. Das bedeutet allerdings auch, dass jede Sprache, jede Symbolisierung durch dieses unstillbare Begehren gekennzeichnet sei. Vor diesem Hintergrund, so argumentiert Hammerschmidt, sei das Subjekt dem Spiel der Signifikanten unterworfen – Spielball seines Begehrens, das nicht mehr seines sei – und besitze keinerlei Autorität über symbolische Manifestationen. Die Sprache entgleite ihm und drücke es nur noch als Mangel aus, als Absenz der Fülle, die es im Spiegelstadium imaginierte und der es mit seiner Signifikantenproduktion unendlich nachspüre, ohne ihrer je habhaft werden zu können.³⁴ Ein oft identifizierter Signifikant psychoanalytischer Betrachtungsweisen ist der Phallus,³⁵ da er am auffallendsten von alledem, was man in der Realität

³² Vgl. Gerd MÜLLER: Literatur und Couch. Zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Psychoanalyse anhand zweier Kommunikationsmodelle. In: Inge STEPHAN / Carl PIETZCKER (Hg.): Frauensprache, Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke. Tübingen 1986. S. 147–153, hier S. 151;

Hammerschmidt merkt an, dass von Beginn an ein immer schon verlorenes Objekt (das immer nur imaginäre Ich-Bilder von sich wahrnimmt, die u. U. zu Fehlwahrnehmung führen) die Geschichte unseres Lebens vorantreibe – und es führe in der aussichtslosen Suche nach einem Ersatz für das verlorene Paradies, das nie existiert habe, zur permanenten Vertreibung vom Platz respektive zum unstillbaren, da utopischen Verlangen. Dies geschehe durch den Eintritt in die symbolische Ordnung, wodurch das Subjekt lerne, mit dem ihm verwehrten direkten Zugang zur Realität umzugehen: statt zu besitzen, begehre es, was sich an der Sprachstruktur im metonymischen Gleiten über unendliche Signifikantenketten manifestiere. So werde der unaufhebbare Seinsmangel sichtbar, der sich durch den Signifikanten in der Rolle eines Überbringers manifestiert, der eine Botschaft vermitteln solle, die zwar ihren Adressaten erreiche, jedoch nie an ihrem Ziel ankomme. (Vgl. HAMMERSCHMIDT: Autorschaft als Zäsur. Vom Agon zwischen Autor und Text bei d’Urfé, Rousseau und Proust, S. 39).

³³ Vgl. BOWIE: Lacan, S. 81.

³⁴ Vgl. HAMMERSCHMIDT: Autorschaft als Zäsur. Vom Agon zwischen Autor und Text bei d’Urfé, Rousseau und Proust, S. 39f.

³⁵ „Der ‚Phallus‘ wird zum (imaginären) Zeichen dessen, was das Kind *sein* oder *haben* müßte, um sich das Paradies weiterhin sichern zu können; er ist Symbol eines imaginierten Zauberschlüssels zur Einheit und Ganzheit, er hat nichts (nichts Wesentliches) mit dem biologischen Geschlechtsunterschied zu tun. Damit ist auch der Gegensatz von Phallus-Haben und Kastriert-Sein [im

antreffe, die sexuelle Kopulation ausdrücke, sowie den Gipfel des Symbolischen im buchstäblichen (typographischen) Sinn dieses Begriffs, da er dem sexuellen Bereich der (logischen) Kopula entspreche.³⁶ Das Beispiel des Phallus verdeutlicht, dass Lacans symbolische Ordnung ebenfalls sehr patriarchal orientiert ist.³⁷ Um weibliche Perspektiven hat er sich nicht bemüht, denn ein Äquivalent zum Phallus schlägt er nicht vor, obwohl man dem aus heutiger Perspektive entgegenhalten würde, dass es deutliche Unterschiede zwischen weiblichen und männlichen Signifikanten gibt, wie am Beispiel Sands und ihrer Kritik an der *condition féminine* deutlich wird.³⁸

Als Hüter der symbolischen Ordnung bezeichnet der Phallus den Ort des Begehrens und damit des Mangels. Seine Macht gründe sich auf das ödipale Verbot des Vaters, das gleichermaßen an Mutter und Kind ergehe und somit beide in die metonymische Begehrensstruktur zwingt. Der Phallus sei gleichsam der Signifikant der Signifikation.³⁹ Wenn es aber die Beziehung zum Phallus sei, die die jeweilige sexuelle Position bestimme, so stellt sich laut Hammermeister allerdings die Frage, wie ein einziger Signifikant zwei Positionen determinieren könne. Lacan antwortet, dass der Phallus tatsächlich nur die männliche Position bezeichnen könne, nicht aber die weibliche. Diese bleibe somit signifikationslos – sie sei nicht positiv durch Assoziation mit einem Signifikanten bestimmt, sondern nur negativ als Mangel an eigener Signifikation. Der Mann besitzt einen Phallus, die Frau aber ist einer. Aus dem

Gegensatz zur freudschen Theorie und späteren feministischen Theorien; S. H.] ein rein symbolischer und kann auf beide biologischen Geschlechter bezogen werden.“ (HIEBEL: Strukturelle Psychoanalyse und Literatur (Jacques Lacan), hier S. 61) Dennoch wird die Frau in Lacans Theorie im Gegensatz zum Mann nie zum Subjekt ihres Sprechens und damit auch ihrer Geschlechtlichkeit, da sie sich aus physiologischen Gründen nicht mit ‚dem Anderen‘ identifizieren könne, der die Unterscheidung einführe. (Vgl. BRAUN: Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido, S. 169).

³⁶ Vgl. Norbert HAAS: Schriften II. Jacques Lacan. Hg. v. dems. 3. Aufl. Hemsbach 1991, S. 128; „Denn der Phallus ist ein Signifikant, ein Signifikant, dessen Funktion in der intrasubjektiven Ökonomie der Analyse vielleicht den Schleier hebt von der Funktion, die er in den Mysterien hatte. Denn es ist der Signifikant, der bestimmt ist, die Signifikatswirkung in ihrer Gesamtheit zu bezeichnen, soweit der Signifikant diese konditioniert durch seine Gegenwart als Signifikant.“ (Ebd., S. 126).

³⁷ Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist folgende Äußerung Lacans: „Die Frau ist von der Natur der Dinge, die die Natur der Wörter ist, ausgeschlossen – darüber beklagen sich die Frauen gegenwärtig genug. Sie wissen einfach nicht, was sie sagen; das ist der ganze Unterschied zwischen ihnen und mir.“ (Jacques Lacan, Zitiert nach: Birge KRONDORFER: Weibliche Autonomie. Perseveration oder Perversion? In: Nathalie AMSTUTZ / Martina KUONI [Hg.]: Theorie-Geschlecht-Fiktion. Basel 1994. S. 251–270, hier S. 259); Braun erinnert in diesem Kontext daran, dass die große Kulturleistung des Patriarchats nicht in der Befreiung aus dem Reich der Mutter bestehe, sondern in der Fixierung des Sexualinteresses auf die Mutter. Der Logos habe damit Kräfte mobilisiert, die auf die Befreiung aus dem Reich der Sexualität drängten. Die Abgrenzung des Patriarchen gegen das Andersgeschlechtliche bedeute nicht nur Ausgrenzung des Weiblichen, sondern v. a. ‚Entgrenzung‘ des Mannes – die Auflösung seines ‚Ich‘ in geschlechtslosem Wohlgefallen. (Vgl. BRAUN: Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido, S. 298f.).

³⁸ Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195.

³⁹ Vgl. HAMMERMEISTER: Jacques Lacan, S. 78.

Grund versteht Lacan die Beziehung der Frau nur als Maskerade.⁴⁰ So kann Lacan dann folgern: ‚Die Frau existiert nicht.‘ Selbstverständlich existiere sie als biologischer Organismus, aber als Position der Sexuierung ermangele sie der Bestimmung. Die Frau sei damit das Nichtbezeichnenbare, Nichtfestlegbare und Unsagbare. Die Zeichen stünden demnach schlecht, nämlich teilweise gar nicht, für eine Beziehung zwischen der phallischen Signifikation und der Signifikationslosigkeit.⁴¹ Allerdings habe im Grunde nur der Mann eine Libido – diejenige, die Frau zu spiegeln, auf die sie dementsprechend passiv reagieren solle. Entsprechend versuche sie, ihre Weiblichkeit (‚Kastration‘) zu verbergen, um Phallus für den Mann sein zu können. Dazu eigne ihr allein ein Meta-Begehren: das Begehren seines Begehrens. Schließlich sei die Frau nicht so sehr Phallus durch ihr weibliches Wesen oder ihre körperliche Substanz, sondern vielmehr durch eine Maske oder Verschleierung, die den Anschein von systemischer Geschlossenheit erzeuge, während sie zugleich ein nicht Symbolisierbares verberge.⁴²

Lacan behauptet demnach bezüglich der männlichen Maskerade der Frau, dass die Frau, um Phallus zu sein (Signifikant des Begehrens des ‚Anderen‘), einen wesentlichen Anteil der Weiblichkeit (alle ihre Attribute) in die Maskerade zurückbanne. Ausgerechnet um dessentwillen, was sie nicht sei, meine sie, begehrt und zugleich geliebt zu werden. Lacan war also der Meinung, dass sich die Frau durch Maskerade erfolgreich einen gewissen Anschein von Männlichkeit aneigne. Man könnte soweit gehen, zu formulieren, dass Lacan Weiblichkeit in einer Form der Mangelhaftigkeit realisiert sah, welche die Notwendigkeit der Maskerade begründete.⁴³ Darüber erklärt sich a) die sandsche Neigung zu männlicher Maskierung bzw. Betonung ihrer Androgynität, die nicht nur in Form tatsächlicher Maskierung mit ‚männlichen‘ Kleidungsstücken zum Tragen kam, sondern auch in der anfänglichen Maskierung ihrer weiblichen Autorschaft durch das männliche Pseudonym. Allerdings erklärt sich mit dieser lacanschen Erklärung von Maskerade auch b) die Rolle der männlichen Maskerade im Werk, wie sie bspw. in den wechselnden (androgynen) Identitäten der Figur Lélia im Frühwerk am deutlichsten hervortrete: Die Frau erscheint hier als Mangelwesen, die kein eigenes Begehren fühlt und sich mit Männlichkeit maskiert, um ihren Mangel zu verschleiern.

Seine zunächst vielleicht ‚schockierende Formel‘ *« Il n’y a pas de rapport sexuel »* – ‚Es gibt keine sexuelle Beziehung‘ verwundert vor diesem Hintergrund weniger. Nach Bowie sei es in der lacanschen Theorie vollkommen einleuchtend, dass das (hysterische) Symptom sich ganz in einer Sprachanalyse auflöse, weil es selbst wie eine

⁴⁰ Vgl. Liliane WEISSBERG (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a. M. 1994, S. 7.

⁴¹ Vgl. HAMMERMEISTER: Jacques Lacan, S. 79.

⁴² Vgl. Claudia BENTHIEN: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung. In: Claudia BENTHIEN / Inge STEPHAN (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln 2003. S. 36–59, hier S. 47.

⁴³ Vgl. Ebd., hier S. 48.

Sprache strukturiert sei, und dass es eine Sprache sei, deren Sprechen befreit werden müsse.⁴⁴ Symptome (die Texte Sands, die ihre Versehrtheit bekunden) könnte man so gesehen als Signifikanten von aus dem Bewusstsein verdrängten Signifikaten betrachten. Ihre hysterischen Symptome basieren auf dieser Dissoziation der Sprache, welche darin besteht, aufgrund der Kulturgebundenheit der Sprache (an die patriarchale Erlebnis- und Erfahrungswelt) nur unzureichend äußern zu können, was sie verletzt: die desperate Rolle der Frau in jener Ordnung. Hier knüpft Bronfens Theorie des verknoteten Subjekts an.⁴⁵

Dem Zeichenträger, dem Signifikanten wird seit jeher gegenüber dem Signifikat die größere Relevanz zugemessen. Zentrales Thema der Wissenschaft vom Zeichen, so Lacan, sei die fundamentale Position von Signifikat und Signifikant als Elemente zweier Ordnungen, die von Beginn an durch einen Balken voneinander getrennt sind, der selbst nicht bezeichnet werden kann. Ganz wie de Saussure erklärt auch Lacan, dass dem Einzelzeichen keine Bedeutung zukomme, sondern dass diese sich erst aus dem Verweis auf andere Zeichen ergebe. Bedeutung wird demzufolge an einer Kette entlang von Signifikant zu Signifikant weitergereicht. Dieser Verschiebungsvorgang erhielt durch Lacan die berühmte Formulierung: *la notion d'un glissement incessant du signifié sous le signifiant s'impose donc*. So drängt sich die Vorstellung von einem unablässigen Gleiten des Signifikats unter dem Signifikanten auf.⁴⁶

Bedeutung sei fortwährend im Werden, sie werde antizipiert, adjustiert, verworfen und rekonstituiert, aber keinem einzelnen Signifikanten könne eine stabile, diskrete Bedeutungseinheit zugeordnet werden. Bedeutung bleibe flüchtig, d. h. gleichzeitig instabil und auf der Flucht vor dem Zugriff, welcher Endgültigkeit anstrebe.⁴⁷ Bedeutung verändert sich demzufolge auch in den sandschen Texten. Ihre Sichtweise auf die *condition féminine* erfährt bereits von *Indiana* zu *Jacques* eine deutliche Weiterentwicklung, was im Kapitel IV u. a. als Beweis für Bedeutungsveränderung angeführt wird.⁴⁸ Veränderung ist zudem sowohl sprach- als auch kulturimmanent, sowohl auf ‚symbolischer‘, gesellschaftlicher Ebene als auch im individuellen Bereich der weiblichen Ordnung der Welt, die Sand durch ihr Schreiben eröffnet.

Die Beziehungen zwischen den Signifikanten sind in der lacanschen Theorie sehr viel wichtiger und aufschlussreicher als sprachliche Beziehungen anderer Art. Bedeutungen entstünden aus einem kombinatorischen Zusammenspiel innerhalb der geschlossenen Ordnung differentieller Elemente und auch dann eher nur als ungreif-

⁴⁴ Vgl. BOWIE: Lacan, S. 56.

⁴⁵ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

⁴⁶ „Da da Unbewußte wie eine Sprache strukturiert ist, konstituiert sich der ‚Diskurs des Anderen‘ aus materiellen Signifikanten; nur können diese für alles stehen außer für das, was sie sagen. [...] Auch sind die Signifikanten letztlich abgekoppelt von einem Signifikat, dem verlorenen Objekt ‚a‘ bzw. dem imaginären ‚Phallus‘, der dieses Objekt substituiert.“ (HIEBEL: Strukturele Psychoanalyse und Literatur (Jacques Lacan), hier S. 62) Lacan geht daher von der Vorstellung aus, dass das Signifizierte unaufhörlich unter dem Signifikanten gleite.

⁴⁷ Vgl. HAMMERMEISTER: Jacques Lacan, S. 70.

⁴⁸ Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195.

bare Effekte statt als Serie gesonderter und rekombinierbarer Begriffe. Der Bereich des Signifikanten sei unabhängig und autonom. Wer sich auf die Suche nach dem Ursprung einer Bedeutung oder nach ihren essentiellen Formen mache, der habe keine andere Wahl, als sich sprachlicher Mittel zu bedienen, und in jedem Augenblick seiner Suche erstreckten sich verschieden miteinander verbundene Signifikanten in alle Richtungen bis hin zum Horizont. Wenn das Signifikat endlich in Reichweite zu sein scheine, löse es sich unter dem Zugriff des Suchenden in immer weitere Signifikanten auf. Die Signifikantenkette des Sprechens enthalte ‚Ringe, die in einer Kette sich in den Ring einer anderen Kette einfügen, die wieder aus Ringen besteht.‘⁴⁹

Eine solche Signifikantenkette als Gleiten von Bedeutungen ähnelt strukturell dem Muster der sandischen Idealisierung, die mit jeder negativen Erfahrung abstrakter wird, ihre Bedeutung in Form von Begehren nach Glück und Perfektion in der Liebe also ändert. Folgt man Lacans Ausführungen, so bedeutet ‚es spricht‘ auch, dass die gängige Vorstellung, dass man beim Sprechen die passenden Signifikanten zu dem suchte, was man sagen wolle, bestritten würde zugunsten der Vorstellung, dass das Sprechen eher ein Gleiten an der Signifikantenkette entlang sei.⁵⁰ In der signifikanten Kette als Gesamtautomatismus ergebe sich daher ‚a) die Substitution eines Terms unter einen anderen, wodurch der Metaphereffekt, b) die Kombination eines Terms mit einem anderen, wodurch der Metonymieeffekt entsteht [...]‘.⁵¹

Hammermeister erklärt in diesem Zusammenhang, dass sich in der Metapher die Überdeterminiertheit des Einzelements darstelle, das vertikal mit Bedeutungen aufgeladen werde. Horizontal verknüpfe sich das einzelne Element mit den anderen Elementen der Bedeutungskette, in die es eingefügt sei. In genau dieser metonymischen Struktur der Sprache finde das Begehren seinen Ort oder besser seine Ortslosigkeit.⁵² Metapher und Metonymie⁵³ stellten demnach Modi der Verbindung in der Signifikantenkette dar, Prinzipien der Struktur und des Zusammenhangs. Dennoch sei das Signifikat ein Geheimagent der Unbestimmtheit und des Pathos. Charakteristisch für die Bewegungen des Signifikats sei, dass es entgleite, sich entziehe, zögere, entfliehe, vergehe, sich auflöse oder verschwinde.⁵⁴

Die metaphorischen und metonymischen Elemente des Schreibens bei George Sand

⁴⁹ Vgl. BOWIE: Lacan, S. 64f.

⁵⁰ Vgl. SCHÖNAU: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft, S. 157.

⁵¹ HAAS: Schriften II. Jacques Lacan, S. 212f.

⁵² Vgl. HAMMERMEISTER: Jacques Lacan, S. 73.

⁵³ „Im Unbewußten ist das Feld der Metapher die ‚Verdichtung‘, das der Metonymie die ‚Verschiebung‘ (als Mittel der Umgehung der Zensur) [...] Nur scheint die Metapher als Überlagerung bzw. Signifikanten-Ersatz offenbar auch den Tropus der Metonymie einzuschließen, d. h. jenen Signifikanten-Ersatz, der nicht auf einer Similaritäts-, sondern auf einer Kontiguitäts-Relation basiert [...]; auch wird der metaphorische Ersatz häufig, als handle es sich um einen metonymischen Ersatz, als entstellende ‚Verschiebung‘ begriffen; umgekehrt führt das metonymische ‚mot-à-mot‘ offenbar regelmäßig zu metaphorischen Ersatzbildungen [...]“ (HIEBEL: Strukturele Psychoanalyse und Literatur (Jacques Lacan), hier S. 63f.).

⁵⁴ Vgl. BOWIE: Lacan, S. 72.

sind demzufolge als die Stellen zu deuten, die mit Bedeutung aufgeladen sind und in denen sich ihr Begehren ausdrückt. Damit verweist auch Lacan auf das Grundthema der Psychoanalyse, in dem Muster der Kindheit im Erwachsenenalter wiederkehren und betreffende Person quälen. Im Falle Sands sind es traumatische Kindheitserlebnisse,⁵⁵ die hysterische Symptome hervorrufen und in einen unaufhaltsamen, undomestizierbaren Signifikantenfluss der Autorin münden.⁵⁶

2.2 Spiegelbilder, symbolische Ordnung und Begehren

Eine wichtige Rolle in der Identifikation der sandschen Versehrtheit spielt die Tatsache, dass die Autorin offensichtlich an verschiedensten Stellen ihres Schreibens immer wieder Spiegelbilder erfindet, mit Hilfe derer sie ihr persönliches Ausgeschlossensein aus der symbolischen Ordnung Revue passieren lässt, die also Teil einer Verarbeitungsstrategie im Schreibprozess darstellen. Chasseguet-Smirgel sieht den Sinn von Spiegelbildern in der durch sie zu erreichenden Selbsteinschätzung des Subjekts als Mittel, sich der Realitätsprüfung zu unterziehen.⁵⁷ Auch für Lacan ist das Spiegelbild an sich eine Matrix, eine Ursituation der Kindheit, auf der alle folgenden Spiegelstadien aufbauen. Im Spiegelstadium findet sich das Grundmodell aller Identifikationen wieder.⁵⁸ Die Aktivität George Sands auf diesem Gebiet war groß. In ihren Texten als Spiegelbilder⁵⁹ ihres Inneren verarbeitet sie nicht nur persönliche, sondern auch

⁵⁵ Vgl. hierzu Kap. II.3, S. 48.

⁵⁶ Vgl. HAMMERSCHMIDT: Autorschaft als Zäsur. Vom Agon zwischen Autor und Text bei d'Urfé, Rousseau und Proust, S. 70.

⁵⁷ „Wir haben praktisch keine Mittel, um die Realitätsprüfung an unserem psychischen Ich vorzunehmen; denn kein äußeres Objekt entspricht seiner inneren Repräsentanz. Deshalb sind wir gezwungen, Spiegel zu finden, um in ihnen unser psychisches Ich wahrzunehmen, analog den Spiegeln, die unser körperliches Ich reflektieren (das wir außerdem visuell auf direkte Art in seiner Quasi-Totalität zu erfassen vermögen [außer Gesicht und Rücken]). Die Art, in der wir gesehen werden, von anderen wahrgenommen werden, bildet das Äquivalent zur Projektion unseres psychischen Ichs in die Außenwelt und repräsentiert also eine wesentliche Möglichkeit, sich der Realitätsprüfung zu unterziehen.“ (CHASSEGUET-SMIRGEL: Das Ichideal. Psychoanalytischer Essay über die „Krankheit der Idealität“, S. 148).

⁵⁸ Vgl. HAMMERMEISTER: Jacques Lacan, S. 44.

⁵⁹ Solche Spiegeltexte sind nicht lediglich in den sandschen Romanen zu sehen, sondern auch in autobiographischen Texten wie den *Lettres d'un voyageur*. Die literarische Briefform allein impliziert bereits ein ‚Reden über sich‘: « Écrire à l'autre, c'est aussi parler à soi-même [...] » (GENEVRAY: Adresse épistolaire et écrits intimes: manipulations intergénériques autour des *Lettres d'un Voyageur*, hier S. 60); Und in einigen Briefen wird die Spiegelung der sandschen Gedanken- und Gefühlswelt besonders deutlich: « Il n'en reste pas moins vrai que Sand parle surtout d'elle-même dans ces lettres IV, V et IX où s'enchevêtrent réflexions, peinture de sentiments personnels et plaidoyer *pro domo*. La confiance virant souvent à l'autodéfense incite à examiner d'abord les rapports de l'épître et de l'autobiographie, qui comporte chez Sand une dimension apologétique non négligeable. » (Ebd.);

« Fausseté, dira-t-on, de l'être qui prétend ainsi de livrer et qui se cache ou se prostitue ou se divinise. » (SAND: *Lettres d'un voyageur*. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 25; Brief I); Die Unstimmigkeiten lassen

gesellschaftliche Erlebnisse und Erfahrungen, die sie mit der öffentlichen Inszenierung als Romantexte dem Realitätsprinzip aussetzt. Somit behaupte ich, dass die sandsche Textproduktion eine Suche nach Identität ist. Diese Identifikation mit einem Bild sei nach Hammermeister allerdings vorläufig in einem doppelten Sinne: Einerseits antizipiere sie eine Selbstkomplettierung, die erst noch zu erreichen sei, andererseits betone sie die Unabschließbarkeit aller identifikatorischen Vorgänge, die nie in einer ultimativen Identifikation zur Ruhe kommen könnten.⁶⁰

Aus dieser Vorläufigkeit heraus entsteht in meinem Verständnis die grundsätzliche Bereitschaft Sands zu Idealisierung, denn sie lässt Lücken offen, die in dieser oder jener Weise ausgefüllt werden könnten, aber nur könnten, da Identifikation durch Textproduktion nicht abgeschlossen werden kann. Es bleibt immer Fiktion, die nicht durch Realität erlebbar gemacht werden kann. Das ‚Ich‘ konstituiere sich also, so Hammermeister, im Prozess der Identifikation mit einem Bild, das ihm von außen als die Eigengestalt entgegentrete und ihm so gestatte, die subjektiv erlebte Gliedervielfalt des motorisch unkoordinierten Körpers in der Übernahme einer abgeschlossenen Ich-Gestalt zu überwinden. Das ‚Ich‘ werde gefasst zum einen als ein von ‚außen‘ angetragenes Bild und zum anderen als die diesem Bild eingeschriebene Dynamik der Verhärtung, welche sich von einer vermeintlich hilfreichen orthopädischen Stütze in eine Panzerung des wahnhaften ‚Ich‘ verwandele.

Diese Eigenpanzerung mittels der Imago könne aber nicht verhindern, dass das infantile Erlebnis der unkoordinierten körperlichen Hilflosigkeit immer wieder zum Durchbruch komme und damit auf das Ungenügen aller Versuche aufmerksam mache, die darauf abzielten, ein durch Bildidentifikation stabilisiertes ‚Ich‘ zu konstruieren.⁶¹ Das bedeutet, dass das hintergründige Ziel der Erfindung von fiktionalen Figuren der Suche nach dem ‚Ich‘ der Autorin dient. Dieses Ziel wiederum entspringt der frühkindlichen traumatischen Prägung, auf die die Versehrtheit Sands

sich als Maske oder auch Versteckspiel verstehen – als Spiegel-Ichs, die sich einer eindeutigen Interpretation zu entziehen ersuchen – worüber die im Versteckspiel enthaltene Identitätssuche deutlich wird. « [I] ressort finalement que la prose du voyageur fut moins une amorce de l'autobiographie à venir qu'une autofiction délibérée, un biais inventé pour écrire de soi sans trop en avoir l'air, sous le couvert d'un « moi fantastique » substitué au « moi réel », mais tout aussi vrai que lui. » (GENEVRAY: Adresse épistolaire et écrits intimes: manipulations intergénériques autour des *Lettres d'un Voyageur*, hier S. 61);

Erinnert man sich an die Krise der Autorin um 1834 (Vgl. hierzu Kap. II.8, S. 106), wird verständlich, weshalb sie um diesen Zeitpunkt nur noch wenig von sich preiszugeben beabsichtigte, in keinem Buch mehr ‚über sich‘ zu schreiben gedachte – vor diesem Hintergrund kam ihr die Semifiktion des voyageur gerade recht. (Ebd., hier S. 66); Dieser stellt sich dar als « [...] en somme une figure mobile chargée de refléter les changements susceptibles de se produire dans la sensibilité de l'auteur. » (Roland LE HUENEN: George Sand et l'écriture du voyage: à propos des *Lettres d'un voyageur*. In: Brigitte DIAZ / Isabelle HOOG NAGINSKI [Hg.]: George Sand, pratiques et imaginaires de l'écriture [Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004]. Caen 2006. S. 203–214, hier S. 213).

⁶⁰ Vgl. HAMMERMEISTER: Jacques Lacan, S. 45.

⁶¹ Vgl. Ebd., S. 46f.

und ihre hysterische Botschaft, die sie über ihre Texte kommuniziert, referiert.

In diesem Kontext drängt sich eine genauere Beschäftigung mit der Funktionsweise der symbolischen Ordnung auf. Die symbolische Ordnung ist in der lacanschen Theorie der Bereich der Sprache, des Unbewussten, der Andersartigkeit. Wenn das ‚väterliche Gesetz‘ fehlt, dann wird ein Loch im symbolischen Universum hinterlassen, das das Subjekt ins Unglück stürzt – im Fall Sands in eine ‚hysterische‘ Suche nach Glück durch Idealisierung bestehender Verhältnisse. Die entstandene Lücke füllten zeitweise Phantasiegestalten wie *Corambé* aus, welche die matriachale Dominanz in Gestalt von Mutter und Großmutter niemals füllen konnte. Deshalb wollte ein Teil Identifikation unaufhörlich nachgeholt werden und genau diese hat sich selbsttätig durch Spiegelbilder (in Gestalt von Romanfiguren) in fiktionale Sphären überführt – auf der Suche nach Befriedigung dieses symbolischen Ungleichgewichts. Erschwert wurde dieses unbewusste Streben durch die patriarchale Dominanz der Gesellschaftsordnung, in der Sand als Romanautorin keineswegs alle Türen offen standen, um sich selbst und ihre eigene Ordnung zu finden, was wiederum ein Brechen mit besagter Ordnung voraussetzte.

Diese Problematik scheint paradox: sie äußert ihre Versehrtheit in Textgestalt, richtet sich gegen die ungerechte Behandlung von Frauen und imaginiert ihnen die Möglichkeit auf Glückserfüllung. Gleichzeitig sucht sie diese noch innerhalb der Mauern der symbolischen Ordnung, hat sich ihre persönliche Lücke doch durch den Verlust des Vaters auf diesem Gebiet aufgetan. Begehren,⁶² das durch die Sprache in die symbolische Ordnung einzieht, ist nach Lacan nicht zu befriedigen. Es ist ähnlich wie die Sprache Ort des Unbewussten und kann damit nicht artikuliert werden. Die Erwartungen an den Anderen sind deshalb zwangsläufig zu hoch, um erfüllt werden zu können. Zudem ist das Begehren durch die Zugehörigkeit zur symbolischen Ordnung immer das Begehren des ‚Anderen‘ und Begehren von immer wieder anderem (von immer neuen Objekten), das sich rastlos verschiebt. Es ähnele hierin der Struktur einer unendlichen Metonymie.⁶³ Ähnliche Überlegungen stellt Laforgue an, indem er das Begehren als Bewusstsein von etwas Abwesendem, etwas Fehlendem, einem Mangel beschreibt und auf die philosophische bzw. metaphysische Kluft zwischen Ich und Spiegel-Ich aufmerksam macht.⁶⁴ Diese Unzufriedenheit sei die des Künstlers selbst, der die Diskrepanz zwischen seinem Begehren und dessen Realisierung, zwischen dem Realen und der Realität, zwischen Natur und Kunst nicht

⁶² Begehren ist hier abzugrenzen von Bedürfnis (körperliche Notwendigkeit).

⁶³ Vgl. HAMMERMEISTER: Jacques Lacan, S. 68.

⁶⁴ « Le Je n'arrive pas à coïncider avec le Moi, l'un et l'autre sont séparés par une distance infranchissable. Cette distance est celle de la vie, ou, ce qui revient exactement au même, elle est celle de l'œuvre, de l'écriture. Qui je suis n'est pas et ne pourra jamais être celui que je suis lorsque j'écris. De l'un à l'autre il y a mon désir, qui travaille à les réunir, et à les disjointre. Cet écart est philosophique, métaphysique même : il est esthétique. » (LAFORGUE: *Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand*, S. 127).

überwinden könne.⁶⁵ Inwieweit man ebenfalls eine mimetische Dimension des Begehrens zugrunde legen kann – als Nachahmung der aus der symbolischen Ordnung bekannten Objekte des Begehrens oder in eigener Sache abgeleitete Wünsche und Erwartungen – wird im folgenden Kapitel eruiert.⁶⁶

In Lacans Behauptungen wird das Subjekt erst durch sein Begehren konstituiert und von ihm getrieben. Es sei ständig auf der Suche nach dem angemessenen Objekt seines Begehrens, das es aber nicht finden könne, weil es unnennbar und daher auf immer verloren sei. Diese Bewegung wäre selbstzerstörerisch für das Subjekt, wenn es ihm nicht wenigstens vorübergehend Halt gebieten könnte, und zwar indem es etwas anderes begehrt, als es ursprünglich beehrte. Das Subjekt weiche auf die Reihe der Ersatzobjekte aus, die sein gewusster Anspruch formulieren könne. Da sie nur ersetzten, was ihm eigentlich fehle, stelle das Begehren sich als unendlich metonymische Bewegung dar, d. h. als Verschiebung von einem Objekt auf ein anderes. Es sei die unstillbare Sehnsucht des Menschen nach etwas, das – sobald es benannt (oder gar erreicht) sei – sich als das doch nicht eigentlich Beehrte erweise.⁶⁷

Und genau hier liege laut Gallas der Zusammenhang dieser Überlegungen mit dem Problem des Schreibens: Das Begehren sei dem Mangel geschuldet, den die Sprache einführe, d. h. der dadurch auftrete, dass das Subjekt spreche. Aber es gelte auch umgekehrt: Die Subjekte sprechen und sprechen immer wieder, weil sie begehren. Das begehrende Subjekt sei das sprechende Subjekt, weil sich nur im Prozess der Rede sein Begehren zur Anerkennung bringen könne, nämlich zwischen den Zeilen. Die plötzlich im Fluss der manifesten, bewusst formulierten Rede auftauchenden Elemente, die das Subjekt ‚nicht gewollt‘ habe, seien die Signifikanten, in denen sich das Begehren kristallisiere und die so dem Mangel des Subjekts buchstäblich Gestalt verliehen, nämlich Gestalt in Buchstaben.⁶⁸ Das Begehren, so Bowie, sei ein unablässig in Bewegung befindlicher und nie zur Ruhe gelangender Dynamo, der alle Sprechhandlungen und jede Sprachverweigerung⁶⁹ sowie alle bewussten und unbewussten psychischen Vorstellungen antreibe. Damit hält es nach Lacans Theorie

⁶⁵ Vgl. LAFORGUE: Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand, S. 127.

⁶⁶ Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134.

⁶⁷ Vgl. GALLAS: Hunger nach Sinn. Notizen zum Schreiben, hier S. 54.

⁶⁸ Vgl. Ebd.

⁶⁹ Lacan sieht in der ‚Amnesie der Verdrängung‘ eine der lebendigsten Formen des Gedächtnisses. Es sei die der Hysterie eigenen Form der Erinnerung. „Wenn aber, wie der Verdrängungsvorgang besagt, der Hysteriker seine Symptome *aussucht*, dann läßt sich schwerlich behaupten, daß er von seiner Krankheit ‚befallen‘ wird. Vielmehr ist er als Träger und Interpret der Erinnerung auch der Agent der Selektion. Das bedeutet, daß die Hysterie als eine Form von Verweigerung zu verstehen ist. Was verweigert wird, so paradox es klingen mag, ist die Unterwerfung unter die Präfiguration, die aber gleichzeitig perfekt imitiert wird. Der Eindruck, daß es sich bei der Hysterie um einen Verweigerungsmechanismus handelt, verstärkt sich noch, wenn man die Merkmale des sogenannten ‚hysterischen Charakters‘ betrachtet. [...] [sie] lassen sich allgemein unter dem Begriff der ‚Schauspielerei‘ oder ‚Simulation‘ subsumieren.“ (BRAUN: Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido, S. 29).

die Kette der Signifikanten in Aktion.⁷⁰

Bei Sand geht es um die Suche nach umfassender Glückserfüllung in zwischen-geschlechtlichen Beziehungen, im idealen romantischen Liebespartner,⁷¹ die in ihrer symbolischen Ordnung nicht auffindbar ist. In der Konsequenz erneuert Sand ihr inszeniertes Begehren der Romane und entwirft neue Geschichten, neue Spiegelbilder und damit eine unerschöpfliche Textproduktion, welche die Autorin gleichermaßen als ‚Sicherheitsnetz‘ ihrer eigenen Versehrtheit aufspannt. Damit wird sie sandsche Signifikantenkette in Aktion gehalten. Problematisch gestalte sich allerdings nach Hammermeister, dass der Genuss, der auf dem Weg der Begehrensverfolgung erfahren wird, mit steigender Intensität umso schmerzhafter werde. Die Versuche als Paar Befriedigung im Anderen zu finden, seien zum ewigen Scheitern verurteilt, da der Andere das, was man suchte, nicht geben könne, denn das Geschlechterverhältnis sei strukturell auf Inkompatibilität angelegt, die jeden guten Willen unterlaufe. Es seien also weder eine falsche Wahl, noch der Mangel an Bemühung, die daran hinderten, im Liebesverhältnis zum Anderen Befriedigung zu finden, sondern die sexuellen Positionen, die man im psychischen Register einnähme und die auf ein Begehren festlegten, dem der Andere nicht entsprechen könne.⁷²

Diese komplementäre Beziehung zwischen den Geschlechtern zu Lebzeiten George Sands, in denen durch die patriarchale Dominanz das weibliche Ausgeschlossen sein aus der symbolischen Ordnung begründet lag, wurde m. E. (und mit lacanscher Lesart) das Objekt der Begierde, des Begehrens. Und weil dieses Begehren nicht real zu befriedigen war, musste es notwendigerweise verwandelt werden in idealisierte Phantasie-Szenarien, in Träume, in fiktionale Romane, um Mittel und Wege zu finden, sich dieser Beziehung anzunähern, diese surreal in realen, bleibenden Werken zu inszenieren, um sich der (scheinbar möglichen) Begehrensbefriedigung zu nähern – die allerdings entschwindet, sobald man sich ihr nähert – so erklärt sich die enorme Textproduktion George Sands.

Gallas insistiert, dass Texte zu schreiben aufgrund der Manifestation des Begehrens in Signifikanten die Möglichkeit schlechthin sei, um das Begehren zum ‚Ausdruck‘ zu bringen. Ein literarischer, erzählender Text inszeniere hierbei immer eine doppelte Geschichte: Er setze erstens das Begehren zu den Ersatzobjekten in Szene. Da diese ‚Ziele‘ allerdings niemals identisch seien mit dem eigentlichen Objekt des Begehrens und ihre Erreichung Stillstand bedeuten würde, würden sie zwangsläufig immer verfehlt. Diese Verfehlung könne vielfältige Formen annehmen – entweder die erwartete Befriedigung bliebe aus, oder es träten unüberwindliche Hindernisse auf, oder das Angestrebte bliebe von vornherein unbestimmt, also unerreichbar. Am beruhigendsten für den Leser seien die Situationen, in denen die Gelegenheit zur endgültigen Ergreifung eines lange verfolgten Ziels oder Objekts im entscheidenden

⁷⁰ Vgl. BOWIE: Lacan, S. 117.

⁷¹ « Le désir métaphysique, la soif du divin s’incarnent dans l’amant romantique. » (DORMOY-SAVAGE: Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand, hier S. 159).

⁷² Vgl. HAMMERMEISTER: Jacques Lacan, S. 75.

Moment wider alle Logik verpasst oder verschlafen werde.⁷³ In der Realität muss die Begehrensstruktur demnach zwangsläufig vom anderen Geschlecht enttäuscht werden. Das Begehren, so die Theorie Lacans, sei nämlich angetrieben vom *objet (petit) a*,⁷⁴ d. h. dem Objekt *par excellence* der symbolischen Ordnung. Seine sexuelle Beziehung erstreckte sich daher nicht auf eine andere Person, sondern auf das *objet (petit) a* und damit letztlich auf eine masturbatorische Phantasie. Das Begehren der Frau hingegen richte sich auf den Phallus, der in seiner symbolischen Struktur immer teilweise abwesend sei. So wähle sie den Mann ebenfalls nicht als Person, sondern als biologischen Repräsentanten des Phallus. Eine Vermittlung zwischen diesen beiden Begehrensstrukturen könne nicht existieren. Jede Beziehung sei damit nur eine scheinbare.⁷⁵

Führt man sich dies vor Augen, gestaltet sich Lacans Sicht auf den Einzelnen als ziemlich dunkel. Ewig angetrieben vom Begehren, das nie seine Erfüllung finden könne und dürfe, sei er ein Mangelwesen der Unbefriedigtheit. Komme er einer etwaigen phantasierten Befriedigung des Begehrens zu nahe, so stelle sich Angst ein. Denn schrecklicher noch als das unstillbare Begehren sei dessen Verlust.⁷⁶ Das Begehren sucht diesen Mangel zu überbrücken, indem es, so Gallas, nach Sinn hungere, nach Festlegung auf eine Ganzheit, Einheit und Identität, der nichts mangle.⁷⁷ Sprache kann Begehren also nicht kongruent abbilden, sich dem Ursprung niemals annähern – denn noch bevor man es fassen kann, ist es verschwunden. Das, was George Sand begehrte, war für sie unmöglich zu bekommen aufgrund allein ihres Ausgeschlossen-seins aus der männlichen symbolischen Ordnung, was ihre weibliche Versehrtheit, die sich bereits manifestiert hatte, immer wieder verstärkte. Diese Bewegung des Begehrens bildet den Motor für die kreisförmige Reinszenierung der symbolischen, hysterischen Versehrtheit – immer neue Signifikanten in immer neuen Texten versuchen, den Mangel zu überwinden, der rein strukturell nicht zu überwinden ist.

⁷³ Vgl. GALLAS: Hunger nach Sinn. Notizen zum Schreiben, hier S. 54f.

⁷⁴ Lacan bezeichnet hiermit ein Objekt des Begehrens, das gleichzeitig den ‚Grund des Begehrens‘ bildet, der als Antrieb und Auslöser der Handlungen des Subjekts fungiert. Da es aber unvollständig ist (getrennt von der Mutter durch die Selbsterkenntnis in der Spiegelszene) wird sein Begehren nach diesem Objekt angetrieben. Der Mangel kann allerdings nicht aufgehoben werden, das Objekt bleibt unerreichbar und das Subjekt damit unvollständig.

⁷⁵ Vgl. HAMMERMEISTER: Jacques Lacan, S. 80.

⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 75.

⁷⁷ Vgl. GALLAS: Hunger nach Sinn. Notizen zum Schreiben, hier S. 55.

3 René Girard: Mimetisches und metonymisches Begehren

3.1 Mimetische Theorie

Das Konzept des mimetischen Begehrens von René Girard ergänzt die lacanschen Annahmen über die Unerfüllbarkeit des Begehrens (als Begehren des sexuell ‚Anderen‘), indem es davon ausgeht, dass ein Begehren grundsätzlich mimetisch inspiriert ist und damit immer von ‚außen‘ angetragen wird. Folglich kommt es nicht aus dem Subjekt selbst, sondern inspiriert sich an dem, was andere begehren. Es folgt eine Auseinandersetzung mit diesem Ansatz im Rahmen der Frage, inwieweit sich bei George Sand und ihren frühen Romanen ein solches nachahmendes Begehren feststellen lässt. Nicht nur aus Sicht der Literaturpsychoanalyse,⁷⁸ sondern auch aus der Perspektive der mimetischen Theorie sollten existentielle Zusammenhänge von Biographie und Werk nicht übersehen werden. René Girard – als einem ihrer Hauptvertreter jüngster Zeit – geht es weniger um direkte Identifikation der literarischen Figuren mit dem Autor, sondern vielmehr um Einsicht in jene ‚existentielle‘ oder ‚spirituelle‘ Autobiographie, die einen tiefen, über die buchstäblichen Entsprechungen hinausgehenden Zusammenhang zwischen Autor und Text herstellt. In beiden drücke sich die Einsicht in die mimetischen Verhältnisse des menschlichen Lebens aus – wir seien schließlich keine autonomen, selbstgenügsamen Individuen, sondern Menschen, die v. a. in Hinblick auf das Begehren von der Nachahmung von Vorbildern geprägt seien.⁷⁹

In der mimetischen Theorie gilt der Mensch als gesellschaftliches Wesen, das sich über die Beziehungen zu seinen Mitmenschen definiert. Kein Mensch steht als Individuum alleinig für sich selbst. Mimesis⁸⁰ gehöre daher wesentlich zur Konstitution des Menschen und sei nicht bloß eine äußerlich bleibende Ergänzung zu einem von ihr prinzipiell unabhängigen Wesen. Sie kann sowohl negative als auch positive Folgen verursachen: Mord und Gewalt könnten aus dem mimetischen Begehren ebenso folgen wie die Fähigkeit zur Hingabe an andere Menschen oder die Öffnung hin zu Gott. Alles hänge davon ab, ob die Mimesis sich in ihrer rivalisierenden, vom Aneignungsbegehren geprägten Form zeige, oder ob sie in einem ihrer friedlichen Modi die Beziehungen der Menschen beeinflusse.⁸¹ Ansatz- und Ausgangspunkt für die Mimesis sind demzufolge instinktive und instinkthafte Momente im Menschen. Mimesis bewirke dann eine Überaktivierung, Überlagerung und möglicherweise sogar

⁷⁸ Vgl. hierzu Kap. III.1, S. 115.

⁷⁹ Vgl. PALAVER: René Girards mimetische Theorie: im Kontext kulturtheoretischer und gesellschaftspolitischer Fragen, S. 18.

⁸⁰ In der westlichen philosophischen Tradition bezeichnet der Term Nachahmung bzw. Darstellung.

⁸¹ Vgl. PALAVER: René Girards mimetische Theorie: im Kontext kulturtheoretischer und gesellschaftspolitischer Fragen, S. 58ff.

die Zerstörung dieser instinktiven Komponenten. Erst durch die Mimesis komme es zum eigentlichen menschlichen Begehren, und erst sie mache verständlich, warum der Mensch viel gewalttätiger und konfliktträchtiger sein könne als andere Lebewesen. Wo die Mimesis zwei Menschen dazu bringe, ihr Begehren auf ein begrenztes Objekt zu richten, das sie nicht gemeinsam besitzen können, drohten Rivalität und gegenseitige Gewalt.⁸²

Ähnlich wie Girard hat auch schon Rousseau indirekt von Mimesis gesprochen, indem er die Gründe benannte, die im vergesellschafteten Zustand die Sexualität zur Konfliktquelle werden ließen. Er erwähnte bspw. den konkurrierenden ‚Vergleich‘, der dem Mann im Naturzustand unbekannt war, weil für ihn ‚jede Frau gut‘ gewesen sei. Im Gesellschaftszustand führte der Vergleich aber zur Bevorzugung bestimmter Frauen, die ein Mann dann immer wieder sehen wollte.⁸³ Widersteht ihm die Frau, endet dies nicht selten in Raserei. Mit der Liebe erwacht nämlich zeitgleich auch die Eifersucht. Im Zentrum der mimetischen Theorie stehen demnach Objektwünsche, die unter dem Term ‚mimetisches Begehren‘ beschrieben werden.⁸⁴ Als Mensch wolle man das besitzen, was andere sich schon vor einem angeeignet haben. In dem Zusammenhang verwendet Girard den Begriff ‚Aneignungsmimesis‘, die Konfliktpotential mit sich bringt. Doch nicht jede mimetische Verhaltensweise führe notwendigerweise zu einem Konflikt. Solange das Begehren auf Objekte gerichtet sei, die den gemeinsamen Besitz nicht ausschließen, schaffe Mimesis keine Probleme. Wenn das Objekt (Sexualobjekte, gesellschaftliche Positionen etc.) allerdings gemeinsamen Besitz ausschließe, erzeugt Mimesis Rivalität und Konflikte.⁸⁵ Die Urszene von Mimesis ist dennoch kein bewusster Akt. Im Stadium des primären Mimetismus findet noch kein bewusstes Nachahmen statt, sondern eher mechanisches, das aber bereits auch den Konflikt vorbereitet.

Palaver erklärt, dass das Vorbild, welches dem Nachahmenden das begehrenswerte Objekt indirekt gezeigt habe, zu verhindern versuche, dass der Andere in den Besitz des Objekts gelange. Dieser Widerstand, der dem Aneignen des Objekts entgegengesetzt werde, erhöhe nun wiederum den Wert des Objektes in den Augen des Nachahmenden. Was so schwierig zu erlangen sei, müsse schließlich besonders wertvoll sein.⁸⁶ Das Ansteigen des Objektwertes führe nach Girard wiederum zu einem vermehrten Bemühen, es sich anzueignen. Als Folge steige nochmals der Widerstand gegen diese Aneignung und der Wert des Objekts erhöhe sich entsprechend. So entstehe ein spiralförmiges Aufschaukeln, das den Konflikt immer weiter eskalieren lasse. Einem realen Objekt werde ein immer größerer ‚geistiger‘ Wert zugesprochen,

⁸² Vgl. PALAVER: René Girards mimetische Theorie: im Kontext kulturtheoretischer und gesellschaftspolitischer Fragen, S. 60f.

⁸³ Vgl. Ebd., S. 64.

⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 65.

⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 71.

⁸⁶ Wenn eine Frau bspw. einen Mann zurückweist, spricht sie die mimetische Seite seines Begehrens an.

bis jeder Zusammenhang mit dessen ursprünglichem Wert verloren gegangen sei. Girard spreche in diesem Zusammenhang von einer Verwandlung in ein überreales, ‚metaphysisches‘ Objekt.⁸⁷ In meinen bisherigen theoretischen Erwägungen habe ich dieses Phänomen generell unter dem Begriff Idealisierung gefasst.⁸⁸ An genau jenem Punkt (der Umwandlung des ursprünglichen Objektes in ein metaphysisches Objekt) schlägt Girard nun vor, von ‚Begehren‘ zu sprechen. Generell lässt sich die Theorie Girards in der Nähe zu feministischen Ansätzen verorten, die den Opferstatus von Frauen zum zentralen Ansatzpunkt ihrer Kritik der patriarchalen Gesellschaft nehmen. Die mimetische Theorie trete allerdings nicht speziell für Frauen, sondern für alle ‚Opfer‘ ein.⁸⁹

3.2 Mimetisches Begehren

Aus den Texten sogenannter romanesker Autoren (wie Cervantes, Flaubert, Stendhal, Proust und Dostojewski) gewinnt Girard die Erkenntnis, dass das tiefere Begehren nicht spontan auf bestimmte Objekte abzielt, sondern sich am Begehren anderer Menschen orientiert. Der Mensch wisse selbst nicht, was er eigentlich begehren solle, sondern imitiere das Begehren anderer.⁹⁰ Diese Nachahmung des Begehrens nennt Girard trianguläres Begehren. Da sich Menschen gegenseitig beeinflussen, neigen sie dazu, wenn sie zusammen sind, dieselben Dinge zu begehren. Der Grund ist nicht die Rarität der Dinge, sondern der, dass Nachahmung ihre Begierden leitet. In der Kurzformel: ‚Der Nächste ist das Vorbild unseres Begehrens‘⁹¹ drückt sich die grundsätzliche Offenheit gegenüber anderen Menschen aus, die es möglich macht, sich für den ‚Besitz‘ anderer zu interessieren und sich diesen ebenfalls anzueignen.

Girard klassifiziert mimetisches Begehren als nicht geschlechtsspezifisch – es betrifft Männer und Frauen gleichermaßen. Hierbei lässt er offen, ob das von Natur aus so sei, oder dies als Ergebnis des mimetischen Begehrens zu werten ist.⁹² Argumentiert man mit Lacan, könnte man zugrunde legen, dass das mimetische Begehren letztlich genau wie die Sprache der symbolischen Ordnung unterliegt. Das, was begehrt werden kann, unterliegt demzufolge in hohem Maße der Sprach- und Kulturgebundenheit der begehrenden Subjekte. Wenn es keinen Mittler⁹³ gibt und das Begehren aus dem Leidenschaft empfindenden Subjekt allein spricht, nennt Girard das spontanes Begehren. Gibt es einen Mittler, strahlt er über dieser Geraden zwischen Objekt und Subjekt gleichermaßen aus. „Die Raummetapher für diese dreifa-

⁸⁷ Vgl. PALAVER: René Girards mimetische Theorie: im Kontext kulturtheoretischer und gesellschaftspolitischer Fragen, S. 169.

⁸⁸ Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151.

⁸⁹ Vgl. PALAVER: René Girards mimetische Theorie: im Kontext kulturtheoretischer und gesellschaftspolitischer Fragen, S. 373.

⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 57f.

⁹¹ Vgl. Ebd., S. 58.

⁹² Vgl. Ebd., S. 374.

⁹³ Ein heimliches ‚Vorbild‘, der das Begehrte besitzt.

che Beziehung ist [...] das Dreieck (*triangulum*). Mit jedem Abenteuer wechselt das Objekt, aber das Dreieck bleibt.“⁹⁴

Die Auswirkungen des triangulären Begehrens seien oft dieselben – wenn der Einfluss des Mittlers wirksam werde, gehe der Realitätssinn des Subjekts verloren und seine Urteilskraft werde gehemmt.⁹⁵ Palaver weist darauf hin, dass die romanischen Autoren im Unterschied zu den romantischen Schriftstellern erkannten, dass es kein autonomes Selbst gebe, das einem quasi göttlichen ‚Ich‘ gleich seine Begierden aus dem Nichts schaffe. Die Annahme spontaner und origineller Helden sei ‚nur‘ eine romantische Illusion. Schließlich bestimme immer ein Mittler das Begehren des Helden.⁹⁶ Bei Flaubert richtet Emma Bovary ihr Begehren nach Buchheldinnen romantischer ‚Schundromane‘ aus, bei Stendhal werden Vorbilder in der Familiengeschichte sowie der Gesellschaft nachgeahmt (bspw. ahmt Julien Sorel Napoleon nach), bei Proust kommt Snobismus ins Spiel, indem Swann sich mit Odette nur eine Geliebte nimmt, da sie von anderen bereits begehrt wurde.⁹⁷

Girard geht davon aus, dass die ‚Schundromane‘ Emmas spontanes Begehren zerstört haben, obwohl Flauberts Figuren glauben, dass sie das Begehren von ihnen frei gewählter Figuren nachahmen.⁹⁸ Die Autoren stimmen darin überein, dass die Menschen ihr Begehren einem Vorbild entleihen. Kommt es dabei zu keinem Konflikt, dann liege das an der Beziehung zwischen Vorbild und Nachahmenden: „Solange soziale Unterschiede oder andere Differenzierungen das mimetische Begehren kanalisieren, bleibt seine konflikthafte Dimension eingedämmt.“⁹⁹ Girard bezeichnet diese Art der Mimesis als ‚externe Vermittlung‘. Bei Stendhal kommt zudem die Eitelkeit ins Spiel. Ein eitler Mensch begehre ein Objekt nur, wenn er davon überzeugt sei, dass es bereits von einem anderen begehrt werde. Folglich wird der Mittler zum Rivalen, der sich auf derselben Ebene wie der Eitle befinde. Die Eitelkeit erfordere allerdings, dass der Rivale vernichtet wird.¹⁰⁰ D. h., grundsätzlich braucht es zur Liebe den Rivalen. Bei Proust treten Neid und Eifersucht noch stärker hervor. Hier tritt Snobismus an die Stelle von Stendhals Eitelkeit, denn der Snob traue seinem eigenen Urteil nicht. Er begehre die Objekte der Anderen und sei ‚Sklave‘ der jeweiligen Moden.¹⁰¹ Das bedeutet, sowohl bei Proust als auch bei Stendhal tritt der

⁹⁴ René GIRARD: *Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität*. Wien 1999, S. 12.

⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 13.

⁹⁶ Vgl. PALAVER: *René Girards mimetische Theorie: im Kontext kulturtheoretischer und gesellschaftspolitischer Fragen*, S. 75.

⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 76ff.

⁹⁸ Vgl. GIRARD: *Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität*, S. 14.

⁹⁹ PALAVER: *René Girards mimetische Theorie: im Kontext kulturtheoretischer und gesellschaftspolitischer Fragen*, S. 87.

¹⁰⁰ Vgl. GIRARD: *Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität*, S. 16.

¹⁰¹ Vgl. PALAVER: *René Girards mimetische Theorie: im Kontext kulturtheoretischer und gesellschaftspolitischer Fragen*, S. 75.

Rivale immer in die Lebenswelt des Nachahmenden. Da die Konfliktgeladenheit hinzukommt, ist die Vermittlung nicht mehr extern, Girard spricht hier von ‚interner Vermittlung‘.¹⁰²

Im Widerstreit mit seinem Rivalen kehre das Subjekt die logische und chronologische Ordnung des Begehrens um, die dem Vertuschen seiner Nachahmung dient. Es behaupte, sein eigenes Begehren sei bereits vor demjenigen seines Rivalen dagewesen. Alles, was vom Mittler komme, werde systematisch herabgewürdigt, wenn auch insgeheim begehrt.¹⁰³ Eifersucht und Neid setzten demzufolge eine dreifache Präsenz voraus – die Präsenz des Objekts, des Subjekts und desjenigen, auf den man eifersüchtig sei oder den man beneide. Beide Laster seien folglich triangulär angelegt.¹⁰⁴

Nur der romantische Eitle wolle niemanden nachahmen, sondern rede sich selbst ein, er sei durch und durch ‚original‘. Im 19. Jahrhundert trete an die Stelle der Nachahmung die zum Dogma erhobene Spontaneität.¹⁰⁵ So erkläre sich die ängstliche Zufluchtnahme einer bedrängten Eitelkeit in den romantischen Romanen als Fluchtbewegung eines zum eigenständigen Begehren unfähigen ‚Ich‘, wobei das Subjekt stets versuche, die Präsenz des Mittlers zu vertuschen.¹⁰⁶ Nach Girard beruhe der *amour-passion*,¹⁰⁷ die Liebe aus Leidenschaft auf vollkommener Übereinstim-

schaftspolitischer Fragen, S. 87.

¹⁰² Traditionell auch als Eifersucht und Neid bezeichnet.

¹⁰³ Vgl. GIRARD: Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität, S. 20.

¹⁰⁴ „[...] gleichwohl nehmen wir jene Person, auf die wir eifersüchtig sind, niemals als Vorbild wahr, da wir bezüglich der Eifersucht stets den Standpunkt des Eifersüchtigen selbst einnehmen. Wie alle ‚Opfer‘ der internen Vermittlung überzeugt auch der Eifersüchtige sich selbst ohne weiteres davon, sein Begehren sei spontan, sei also im Objekt und in diesem allein verwurzelt. [...] Die Eifersucht wäre demnach nichts anderes als jene Verärgerung, die wir alle empfinden, wenn eines unserer Begehren zufällig durchkreuzt wird. Wahre Eifersucht ist jedoch unendlich vielfältiger und komplexer. Stets enthält sie ein Element der Faszination für den dreisten Rivalen.“ (Ebd., S. 21).

¹⁰⁵ „Der romantische Überdruß, der Haß auf die Gesellschaft, die Sehnsucht nach der Wüste, aber auch der Herdentrieb übertünchen meist lediglich eine krankhafte Beschäftigung mit dem Anderen.“ (Ebd., S. 24).

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Luhmann weist auf die komplexe Semantik des *amour-passion* hin, mit derer es möglich war, die Aufwertung der Sexualität im 18. Jahrhundert zu absorbieren. (Vgl. LUHMANN: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, S. 11); Mit der Paradoxierung des Codes (und damit Wegentwicklung der Liebe als Ideal, die die Vernunft der Menschen im 17. Jahrhundert vertrat) konnte eine Aufwertung von *passion* und *plaisir* erfolgen. Damit gehen auch die Selbstreferenzialität der Liebe und eine Anthropologie einher, die der Liebe keine Vorgaben mehr mache, sondern in Bezug auf sie lebe. (Vgl. Ebd., S. 54);

„Die Liebe entsteht wie aus dem Nichts, entsteht mit Hilfe von kopierten Mustern, kopierten Gefühlen, kopierten Existenzen und mag dann in ihrem Scheitern genau dies bewußt machen. Die Differenz ist dann die zwischen Liebe und Diskurs über Liebe zwischen Liebenden und Romanschriftsteller, der immer schon weiß, worum es eigentlich zu gehen hätte [...]“ (Ebd.); Der Mechanismus entspricht dem des mimetischen Begehrens – aber auch die Idealisierung der

mung von Verstand, Wille und Empfindung. Damit könnte zunächst ein spontanes

Liebessemantik des Autors spielt eine entscheidende Rolle für den Verlauf der keuschen Liebe, des *amour passion* – und nicht nur sie, sondern v. a. auch die Absicht, die bspw. hinter der sandschen Botschaft (der Versehrtheit) und der damit einhergehenden (System-)Kritik steckt. Auf die paradoxe Kodierung des *amour passion* im 18. Jahrhundert folgt laut Luhmann ein Insistieren auf moralischen Gefühlen, die zumindest das lesende Bürgertum miterfassen und einbeziehen. Liebe sei auf Freundschaft zurückgetrimmt worden, wobei das psychologische Raffinement, welches im Kontext umsichtiger Galanterie entwickelt worden war, beibehalten werde. (Vgl. LUHMANN: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, S. 55); Nachdem die Synthese all dieser Bestrebungen als ‚romantische Liebe‘ und diese als Voraussetzung der Ehe formuliert war, sei es zu neuen Inklusionsbemühungen gekommen. Der Code werde als Ideologie formuliert, als Zeichensystem für die Steuerung von Imagination, die ihrerseits den Reproduktionsprozess der Gesellschaft steuere. Und dies ermögliche es jedermann, sich zeitweise mit Vorstellungen von Liebe zu berauschen und eine Existenz als *homme copie* zu führen – und zwar unabhängig davon, ob und wie einige Auserwählte Höhen und Tiefen der Liebespassion erfahren. Die Endfassung laute dann, dass jeder eine kopierte Existenz führe und dies überhaupt die Voraussetzung dafür sei, sich Passionen aneignen und genießen zu können. (Vgl. Ebd., S. 56); Luhmann erinnert daran, dass die wichtigen Meilensteine eines Spezial-Codes für passionierte Liebe (*amour passion*) im 17. Jahrhundert, besonders in Frankreich entstehen. Vorläufer sind u. a. die antike und arabische Liebeslyrik, der mittelalterliche Minnesang, die Liebesliteratur der italienischen Renaissance. Diese Literatur bediene sich des einfachen Mittels der Idealisierung (ihr Code fixiert Ideale), sofern sie eine ernsthafte, bewahrens-werte Semantik der Liebe in Abhebung von Alltagswissen, Affären und sinnlichem Vollzug suche. Liebe sei demnach eine Perfektionsidee, die sich von der Perfektion ihres Gegenstands herleite, durch sie nahezu erzwungen werde und insofern *passion* sei. (Vgl. Ebd., S. 57);

Als die Semantik des *amour passion* Geschlossenheit erreicht und sich selbst zu tragen beginne, trete die Notwendigkeit des Bezugs auf Ideale zurück und die rhetorischen Tiraden, kopierten Gefühle, das periodische Seufzen und Niederknien begannen, lächerlich zu wirken. Die psychologisch verfeinerten Momente der neuen Semantik stimulierten die Forderung: zurück zur Natur! (Vgl. Ebd., S. 99); Damit geht einher, dass Galanterie z. B. ihren Platz Stück für Stück dem ‚Ideal‘ der innigen Freundschaft abtreten musste. (Vgl. hierzu Anm. 212, S. 246); Mit dem Glauben an die Natur geht gleichermaßen das Bekenntnis zu Sinnlichkeit einher (Rousseau). (Vgl. Ebd., S. 133); Zudem werde die Semantik des *amour passion* ins Leichte, Gefällige, Frivole und Unverbindliche getrieben. Das libertinstische Gedankengut werde damit entproblematisiert. Andererseits lasse man sich auf neue, flach angelegte Synthesen von Gefühl, Tugend und religiösem Hintergrund ein. Die traditionellen Großbegriffe der Vernunft, der Moral, der Religion seien noch unentbehrlich, vermittelten aber kaum mehr Unterscheidungsvermögen. (Vgl. Ebd., S. 137); Schließlich komme es im Roman des 19. Jahrhunderts zu einer Umbesetzung der Stelle, von der aus Liebe reflektiert werden könne: an die Stelle des *amour passion* trete der *amour de vanité*, der sich dadurch als überlegen herausstelle, dass er nicht nur alle anderen *plaisirs*, sondern auch sich selbst negieren müsse. (Vgl. Ebd., S. 177); Es gehe um die Konstitution einer gemeinsamen Sonderwelt, in der die Liebe sich immer neu informiere, indem sie das, was etwas für den anderen bedeute, ihrer Reproduktion zugrunde lege. Nur so könne Liebe Ehe sein – und nur so gebe Liebe sich selbst Dauer. (Vgl. Ebd., S. 178); Dies begründet Luhmann wie folgt: „[I]m Akzeptieren [der] Selbstreferenz des Liebenden dürfte die wichtigste Fortentwicklung des Mediums Liebe in der Romantik liegen. Das ermöglicht es, die Paradoxien, die als gegensätzliche Beschreibungen oder Vorschriften Bestandteile des Codes *amour passion* gewesen waren, nun in die Liebe selbst einzubauen – etwa im Sinne von durchgeistigter Sinnlichkeit, ironischer Erotik, Rollentausch auf der Basis von Liebe als Form ihrer Steige-

Begehren zugrunde gelegt werden, dessen Kriterium Intensität sei (leidenschaftliches Begehren).

Eitles Begehren allerdings sei lediglich ein schaler Abglanz echten Begehrens.¹⁰⁸ Allerdings muss man überlegen, ob das leidenschaftlich begehrte Objekt tatsächlich spontan und ernstlich begehrt wird, oder ob das Begehren (aus Eitelkeit) der Maske dessen gilt. Denn

[s]obald wirkliches Begehren im Spiel ist, stoßen wir, selbst bei den leidenschaftlichsten Figuren auf den Mittler. [...] Beim Aufkeimen des Begehrens ist der Dritte stets präsent.¹⁰⁹

Spontanes Begehren gibt es somit nach Girard nicht. Externe und interne Vermittlung treffen sich in der Verklärung des begehrten Objekts. „Die Einbildungskraft der Romanfigur ist die Mutter der Illusion, doch dieses Kind braucht noch einen Vater; dieser Vater aber ist der Mittler.“¹¹⁰ Entscheidend sei auch die Distanz zwischen Mittler und Subjekt, denn je näher der Mittler dem begehrten Subjekt rücke, desto eher überschneiden sich die Möglichkeitssphären der beiden Rivalen und desto unüberwindlicher werde das Hindernis, das der eine für den anderen darstelle.¹¹¹

3.3 Mimetisches Begehren bei Sand

An dieser Stelle schließt sich eine Untersuchung des sandschen Begehrens bezüglich seiner Mimesis an. Vermuten würde man zunächst, dass Sand durch die romantische Prägung vorrangig spontanes Begehren vorgibt, das sich als leidenschaftliche Begierde nach Liebesobjekten äußert, denn fast alle Hauptfiguren leiden an der Liebe, an der Nichterfüllung ihres Begehrens. Ihr Begehren, so würde man erwarten, bildet sich aus den Figuren selbst ohne gesellschaftlichen Einfluss. Zudem würde man damit rechnen, dass der innerste Wunsch nach Freiheit und Verbesserung der sozialen Position der Frau in Form der externen Vermittlung kommuniziert wird, die persönlichen Liebeskonflikte der Figuren aber einer internen Vermittlung unterliegen.

Dormoy-Savage sieht Sand an einer Schwellenepoche, an der weder in der bürgerlichen Ideologie noch in der patriarchalen symbolischen Ordnung die universelle

rung etc. Das Problem, das so stilisiert wird, ist letztlich: das Identischbleiben beim Aufgehen im Anderen [...] Und Freundschaft ist dann genau umgekehrt: die Selbstverdopplung durch Aufnahme des Anderen in sich selbst (das alte: zwei Seelen in einer Brust). In diese semantische Form gebracht, versucht das Konzept der romantischen Liebe über den *amour passion* hinauszugehen, und dies in zwei Hinsichten: durch Einbeziehung von grenzenlos steigerbarer Individualität und durch (damit von selbst garantierter) Aussicht auf Dauer, als Versöhnung mit Ehe. Die Liebe wird zum Grund für Ehe, die Ehe zum immer wieder neu Verdienen der Liebe [...]“ (LUHMANN: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, S. 178).

¹⁰⁸ Vgl. GIRARD: Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität, S. 28.

¹⁰⁹ Ebd., S. 30.

¹¹⁰ Ebd., S. 31.

¹¹¹ Vgl. Ebd., S. 34.

Wahrheit zu finden war. Sand übernehme zudem durch ihre Herkunft eine Schiedsrichterrolle zwischen Aristokratie und dem Volk, was der Grund für ihre Zerrissenheit zwischen externer und interner Vermittlung sein könne. Hierbei weise sie die interne Vermittlung, die ihr die Gesellschaft vorgebe – Familientraditionen, Konventionen, öffentliche Meinung und Mode – in einem Wort Eitelkeit, zurück.¹¹² In dem Zusammenhang interessiert mich die Frage, an wem oder was sich Sand selbst bezüglich des romantischen Begehrens orientiert hat. Spielen Eitelkeit, Neid und Eifersucht tatsächlich keine entscheidende Rolle? Wie konflikthaft stellt sich das mimetische Begehren bei Sand dar? Diesen und anderen Fragen soll in diesem Kapitel sowie in den Kapiteln IV der Textstudien auf die Spur gekommen werden.¹¹³

Zunächst kann man festhalten, dass Sand als Romantikerin notwendigerweise auch eitel gewesen sein muss, schon allein, um sich mit ihren Positionen und Emotionen den allgemeinen Tendenzen des 19. Jahrhunderts hinzugeben und damit im Bestehen auf absolutes leidenschaftliches Begehren abzugrenzen von aufklärerischer Rationalität. Die romantischen Positionen und Emotionen wendeten sich vom Realen oft gänzlich ab, suchten Zuflucht in der Utopie, immer in der Hoffnung auf Glückserfüllung und Lösungsmöglichkeiten. Von außen betrachtet existiert nichtsdestotrotz eine Symbiose zwischen Sand und Balzac, wobei er als Vertreter des Realismus und männlicher Schreibkollege auch gewissermaßen eine oppositionelle Position einnimmt. Und genau diese Antithese brauche George Sand laut Didier, um sich neben dem erfolgreichen, großen Mann behaupten zu können.¹¹⁴ Diese ist allerdings komplex und vielschichtig und evoziert die Diskussion um die Opposition zwischen Realismus und Idealismus bzw. Idealisierung, die oft irritierend, weil laut Didier schlecht angesetzt sei¹¹⁵ und die an dieser Stelle nur kurz im Bezug auf George Sand angerissen werden kann.

Die *romancière* fand sich selbst, ob sie wollte oder nicht, in der Realismus-Debatte wieder, die aus französischer Perspektive zwischen 1835 und 1885, also genau in ihrer Schaffensperiode gesehen wird.¹¹⁶ Grundsätzlich entspreche die Dichotomie zwischen Idealismus und Realismus der generellen Konzeption von Weiblichkeit der Epoche und Balzac habe in dieser Kategorisierung eine Unterscheidung zwischen weiblichem (idealisiertem) und männlichem (realistischem) Genie vorgebracht.¹¹⁷ Denn aus weiblicher Perspektive zeichne der Realismus, so Vierne, ein schwarzes, so wie hoffnungs- und trostloses Weltbild, in dem nicht nur die ‚Bösen‘, sondern auch

¹¹² Vgl. DORMOY-SAVAGE: *Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand*, hier S. 160.

¹¹³ Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195.

¹¹⁴ Vgl. DIDIER: *George Sand écrivain*. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 27.

¹¹⁵ Vgl. ders.: *George Sand écrivain réaliste?* hier S. 48.

¹¹⁶ Vgl. Ebd., hier S. 40;

« Qu'elle soit considérée du côté russe ou français, George Sand prend place entre le romantisme finissant et les débuts du réalisme. » (GENEVRAY: *George Sand et ses contemporains russes*. *Audiences, échos, réécritures*, S. 197).

¹¹⁷ Vgl. DIDIER: *George Sand écrivain réaliste?* hier S. 51.

die ‚Durchschnittsmenschen‘ und v. a. diejenigen, welche zu Liebe nicht fähig seien, triumphierten.¹¹⁸ Im Gegensatz hierzu identifiziere ich bei Sand eine grundsätzlich idealisierende (positive) Schreibhaltung. Diese schließt aber logischerweise eine prinzipiell realistische Herangehensweise und Inszenierung ihrer Romanwelten ganz und gar nicht aus.¹¹⁹

Die Ziellosigkeit dieser unzählige Male geführten Debatte macht sich bereits daran deutlich, dass es natürlich einerseits um das ‚Durchkämmen‘ der Realität ging, andererseits aber um die Berufung einiger Figuren zur Darstellung des Strebens nach dem Ideal. Wenn eine Figur also ideale Züge trägt – ist dann der gesamte Roman zwangsläufig idealistisch? Wenn man diese Frage bejahte, würde man die vielen Seiten vergessen, auf denen Sand bspw. sehr präzise die ökonomische Situation auf dem Land beschreibt.¹²⁰ Als Künstlerin und Schriftstellerin nimmt George Sand natürlich eine Art Mediatorenrolle ein – sie verschriftlicht zunächst die Einflüsse aus ihrer eigenen Lebenswelt und spiegelt dies ihrem Publikum. Ergo inszeniert sie eine soziale Realität, die allerdings v. a. im Frühwerk zunächst Lösungen im Ideal sucht. Sie wollte kein Buch schreiben, um etwa die Realität zu verschönern.

Wirft man einen Blick in ihre ersten Romane, so könnte man Sand durchaus als realistische Schriftstellerin fassen. Bevor sich in *Indiana* alles in ein mythisches Universum und einer Art Paradies auflöst, gibt es auch zahlreiche Seiten, die eine äußerst derbe Realität zeichnen. *Indiana* strandet z. B. in den Revolutionswirren im Krankenhaus. Der Suizid Nouns, wenn er auch aus einer poetischen Ästhetik entlehnt ist, evoziert eine Situation, auf die Sand beständig die Aufmerksamkeit ihres Publikums zu lenken bestrebt ist – die unmenschliche Situation für sehr junge, unverheiratete Mütter. Auch in *Valentine* kommt neben dem idyllischen Bild ländlicher Feste das Thema der unehelichen Herkunft eindringlich zur Geltung.¹²¹ Selbst die Poesie der Romane sei immer noch eine Poesie des Realen, auch wenn viele der fiktiven Geschichten im ‚happy end‘ dem Leser einen idyllischen Eindruck hinterlassen, « qui lui fait oublier ces moments où les personnages ont connu la misère et où George Sand a pu la décrire. »¹²²

Weist dieser Realismus nun aber die Subjektivität auf der Ebene der Figuren und des Autors zurück? Laut Didier zumindest nicht die der Figuren, denn ihr mentaler Zustand sei Teil der historischen Realität. Die Schwierigkeit bestehe eher darin, die Verbindung zwischen diesen beiden Ebenen der Subjektivität herzustellen – Idealisierung des Realen? Oder könnte man behaupten, dass der reale Alltag Objekt der Literatur bzw. speziell des Romans sei? In dem Sinne sei die Figur schließlich auch

¹¹⁸ Vgl. VIERNE: George Sand, la femme qui écrivait la nuit, S. 265.

¹¹⁹ « La romancière a voulu essentiellement peindre la réalité, dit-elle. » (DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d’Amérique », S. 71).

¹²⁰ Vgl. ders.: George Sand écrivain réaliste? hier S. 49.

¹²¹ Vgl. ders.: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d’Amérique », S. 677.

¹²² Ebd., S. 679.

ein Sprachrohr. Letztlich bleibe der weibliche Körper,¹²³ wenn er in seiner physiologischen Wirklichkeit beschrieben wird, in den Kritiken des 19. Jahrhunderts auch Teil des realistischen Registers.¹²⁴ Waren die Beschreibungen für die Anhänger des Romantischen zu realistisch, galten sie schnell als skandalös, sodass Sand bspw. Passagen aus *Lélia* tilgen musste. Geblieben sind an vielen anderen Stellen aber die den idealisierenden Romanen teuren aristokratischen Figuren, die selbstverständlich auch realistische Züge tragen.¹²⁵ Allerdings möchte ich an dieser Stelle den Streit um den Realismus der Themenwahl nicht nochmals aufgreifen. Interessanter ist vielleicht die sandsche Sicht auf das ‚Problem‘.¹²⁶

Sie trennt Realismus und Idealismus in diesem Sinne nicht strikt voneinander, sondern stellt sie gleichberechtigt auf eine Ebene mit dem Fazit, dass das Eine nichts ohne das Andere sei. Sie verweigert sich der ästhetischen Debatte, die sich um die Begriffe mit *-ismes* drehe, und die sich durch ein Vokabular auszeichne, welches Sand laut Genevray für unangebracht hielt.¹²⁷ Die Kunst sei schließlich keine Studie einer durchweg positiven Realität, sondern vielmehr eine Suche nach der idealen Wahrheit. Diese Idee der Wahrheit interessierte Sand umso mehr, um ihre eigene Konzeption der Romane zu rechtfertigen, v. a. im Unterschied zu ihrem privaten, realen Leben.

Zudem erlaube die Idee der Wahrheit, die sandsche Kunst nicht in der Opposition Realismus / Idealismus einzuschließen und schon gar nicht in die Kategorisierung ‚Wahrheit‘ und ‚Falschheit‘ abzudriften, denn Realität und Ideal seien für Sand zwei Aspekte der künstlerischen Wahrheit.¹²⁸ Das Ideal verstehe sich in der philosophischen Ideenentwicklung immerhin als pure und allgemein verständliche Form, die von Hilfswerkzeugen und Gefühlsmäßigem befreit sei. Der Roman nehme also

¹²³ Christina von Braun weist darauf hin, dass sich sowohl im christlichen als auch im ‚aufgeklärten‘ Weiblichkeitsbild die Vorstellung offenbare, dass der weibliche Körper den Mangel oder die Versehrtheit symbolisiere. (Vgl. Christina von BRAUN: Der Mythos der ‚Unversehrtheit‘ in der Moderne: Zur Geschichte des Begriffs ‚Die Intellektuellen‘. In: Nathalie AMSTUTZ / Martina KUONI [Hg.]: Theorie-Geschlecht-Fiktion. Basel u. a. 1994. S. 25–46, hier S. 36).

¹²⁴ Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d’Amérique », S. 682f.

¹²⁵ Vgl. Ebd., S. 684.

¹²⁶ « Paul et Virginie ont-ils réellement existé? Certainement puisque vous et moi les avons pleurés. Tout ce qui est beau est vrai. C’est le privilège du véritable artiste de rendre vrai l’idéal quand bon lui semble, comme de rendre beau ce qui n’est que vrai. » (George SAND: Correspondance. George Sand. T. XII (Juillet 1853-Décembre 1854). Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 12. Paris 1978, S. 484; George Sand an Champfleury);

« *Lélia* a été et reste dans ma pensée un essai poétique, un roman fantasque où les personnages ne sont ni complètement réels, comme l’ont voulu les amateurs exclusifs d’analyse de mœurs, ni complètement allégoriques, comme l’ont jugé quelques esprits synthétiques, mais où ils représentent chacun une fraction de l’intelligence philosophique du XIXe siècle. » (ders.: *Lélia*. (2te Version 1839). Hg. v. Béatrice DIDIER. Meylan 1987, S. 55).

¹²⁷ Vgl. GENEVRAY: George Sand et ses contemporains russes. Audiences, échos, réécritures, S. 220.

¹²⁸ Vgl. Ebd., S. 201f.

sein Material durchaus aus der Realität, reinige diese aber stets, unterstreiche oder vervollständige sie, um ihr eine bildliche Darstellung, eine Idee zu geben. Genau darin sieht Genevray den Grund, weshalb der Schriftsteller der realen Welt diese im gleichen Atemzug auch idealisiere.¹²⁹

Was die Kunst zwischen Balzac und Sand unterscheidet, ist letztlich eine unterschiedliche Gewichtung zwischen den beiden Romanelementen ‚Idealisierung des Themas‘ und ‚Wirklichkeit der Zeichnung‘. George Sand ist demnach nicht unbedingt eine realistische Autorin – vielmehr stellt sie Fragen über Realismus in seiner ganzen Spannweite und findet ohne Dogmatismus je nach Lebensperiode die verschiedensten Lösungen für die von ihr behandelten Themen. Der Roman sei für Sand immer genauso Werk der Poesie wie der Analyse gewesen, erklärt Genevray. Die Dichtung des Reellen entstehe manchmal aus Mythen oder Parabeln, noch häufiger aber aus einer aufmerksamen Beobachtung der mysteriösen Schönheit der Dinge oder der menschlichen Arbeit. Sand wolle schließlich die Realität für ihr Publikum attraktiv inszenieren, oder wenn sie nicht liebenswert sei, dann zumindest Lust machen auf die Imitation der Künste. In diesem Sinne sei der Künstler fähig, Herzen zu berühren und Seelen zu erziehen und letztlich zu einem Lebenswandel zu verhelfen.¹³⁰ Das wäre wiederum bereits ein idealistischer Anspruch in der Zeichnung von Realität.

Ein anderer Zug des idealisierenden Schriftstellers sei es, einige Figuren in ihren eigenen moralischen oder spirituellen Bedürfnissen einzukreisen. Diese Idealträger seien vom Autor gewissermaßen auserkoren¹³¹, dessen Sichtweisen auszudrücken, obwohl dies – wie auch bei George Sand – natürlich nicht immer auf Anklang stieß. Gleichzeitig lässt sich festhalten, dass sich durch die Artikulation von Realismus und Idealisierung im selben Roman auch einer der nach Didier¹³² wohl originellsten Punkte der sandschen Kunst ergibt. Die Lösungen, die sie in diesem schwierigen Balanceakt erbrachte, sind überaus verschieden. Vor dem Hintergrund dieser Diskussion, im Zuge derer es auch sehr lohnenswert ist, Schors¹³³ Gedanken zu verfolgen, sollte man im Auge behalten, welche Funktion der Idealisierung bei Sand zukommt. In vorangegangenen Kapiteln wurde diese zunächst als Strategie zur Versöhnung mit dem Väterlichen betrachtet, die gleichermaßen als Motor des Schreibens fungiert.

Dass die Annäherung an die abstrakte, verdeckte Trauma-Knoten-Problematik notwendigerweise in realistischen Zügen beschrieben werden muss, steht aufgrund der lebensweltlichen Dimension der Romane außer Frage – sie sind grundsätzlich nicht außerhalb erlebbarer und nachvollziehbarer Umstände konstruiert. Diese Dimensionen reichen von äußeren Rahmenszenarios bis hin zu ‚realistischen‘ Beschreibungen von Landschaften, Körpern, Situationen und historischen Ereignissen. Es

¹²⁹ Vgl. GENEVRAY: *George Sand et ses contemporains russes*. Audiences, échos, réécritures, S. 203f.

¹³⁰ Vgl. Ebd., S. 206.

¹³¹ Vgl. Ebd.

¹³² Vgl. DIDIER: *George Sand écrivain*. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 687.

¹³³ SCHOR: *George Sand and idealism*.

geht auch nicht darum, festzustellen, wie viel Realismus in den sandschen Werken zu identifizieren ist, genauso wenig wie es darum geht, die idealisierenden Bestrebungen dem entgegenzustellen. Hier interessiert vielmehr das ‚Warum‘ der Idealisierung und das ‚Wie‘ – und dies v. a. auch im Kontext des mimetischen Begehrens.

Gerade zu Beginn ihrer Karriere konstatiert man bei George Sand eine mimetische Orientierung an den männlichen Größen im Feld der Literatur, wie Montaigne, Rousseau oder Chateaubriand, in deren Tradition sie sich in Philosophie und Politik sowie in Fiktion und Memoiren literarisch betätigt und vor deren Hintergrund sie selbstverständlich auch bewertet werden möchte.¹³⁴ Besonders ins Auge fällt ihre Orientierung an der rousseauschen Naturphilosophie, die friedvolles und harmonisches Miteinander im Naturzustand propagiert. Nur bei vergesellschafteten Menschen führt bspw. Sexualität, wie Palaver gezeigt hat, zu gewalttätigen Konsequenzen.¹³⁵ Rousseaus Vorstellung vom ungeselligen Naturmenschen, der in quasigöttlicher Selbstgenügsamkeit seinen Weg findet, bietet dem romantischen Streben nach individueller Autonomie einen gedanklichen Zufluchts- und Orientierungsort, der in die Abgründe des mimetischen Begehrens führen müsse.¹³⁶

Indiana und Ralph finden im Naturzustand ihre Lebens- und Liebeserfüllung und die friedvolle Harmonie, die sie beide begehren. Es bedarf keiner großen Anstrengung, zu begreifen, dass Sand v. a. von Rousseau als *maître* auf der Suche nach der eigenen Schriftstelleridentität begleitet wurde.¹³⁷ Die Spuren finden sich bereits in *Indiana*.¹³⁸ In der ersten Version seien, so Didier, diese Parallelen noch deutlich sichtbar, später seien sie aufgrund der von Delatouche geforderten Korrekturen verwaschen, wodurch die Werke natürlich auch ihren ursprünglichen Charakter verändern. Weitere Parallelen zu *Indiana* sieht Didier in den Naturbeschreibungen von Néraud (*Botanique de l'enfance 1847*). Detaillierte Handlungsbezüge zu den erwähnten Autoren und Werken lassen sich an den von Didier vorgestellten mimetischen Beispielen nachvollziehen.¹³⁹

Didier hat u. a. dazu beigetragen, dass sich für die Diskussion um die Intertextualität Sands neue Türen öffnen, immer in Bezug zur eigenen Literaturtheorie Sands

¹³⁴ Vgl. HIDDLESTON: George Sand and Autobiography, S. 6f.

¹³⁵ Vgl. PALAVER: René Girards mimetische Theorie: im Kontext kulturtheoretischer und gesellschaftspolitischer Fragen, S. 64.

¹³⁶ Vgl. Ebd., S. 143f.

¹³⁷ « Se profile dans le lointain, chez le lecteur attentif du moins, l'inoubliable silhouette de Jacques et de ce < capitaine > qui a été son maître antérieurement et dont il rappelle sans cesse le souvenir à son nouveau < maître >. » (DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 36f.).

¹³⁸ « *Indiana* est l'un des textes de George Sand où sa dette envers le XVIIIe siècle est le plus sensible : on y sent la marque de Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre [Die wohl bekanntesten referierten Werke sind *Paul et Virginie*, sowie *Études de la nature*. Saint-Pierre wurde als Vertreter der vorromantischen Dekade bei vielen Romantikern zum Kult erhoben. (Vgl. Ebd., S. 45); S. H.], de Diderot. » (Ebd., S. 41); (Vgl. hierzu Kap. IV.1, S. 196).

¹³⁹ Vgl. Ebd., S. 42.

und deren spezifischen Modalitäten der Ausarbeitung und Formulierung der sandschen Gedanken. Die Produktion neuer Mythen, die einen Weg in die moderne Welt weisen und die die strategischen Mittel des Autonomiebestrebens der Autorin widerspiegeln sowie dessen Anerkennung in der literarischen Welt gehört in diesen Kontext, was man nach Brigitte Diaz auch als *la scénographie auctoriale de George Sand* bezeichnen könne.¹⁴⁰ In diesen Überlegungen steckt bereits die Andeutung, dass Sand, wenngleich sie sich an ihren Vorgängern und Mitstreitern ganz natürlich orientierte,¹⁴¹ trotzdem ihren ganz eigenen Weg gefunden hat, mit Nachahmung umzugehen und selbst einen originellen, nachahmenswerten Weg vorzugeben.¹⁴²

Trotz Mimesis kreiert George Sand ganz eigene, typisch sandsche Figuren und Szenarien. Wright identifiziert in dem Zusammenhang bei der Autorin besonders zu Beginn ihrer Karriere eine gewisse literarische Strategie. Sie finde ihre eigene auktoriale Stimme, indem sie sich gezwungen sah, diejenigen Texte, welche in ihrer Vorstellung am präsentesten waren, wieder und wieder aufzusuchen und neu zu inszenieren. Diese Strategie fungiere natürlich in einem intertextuellen Raum, der die Geschlossenheit der Texte verhindere, sondern beständig Möglichkeiten der Neuschreibung oder auch der Neuordnung ermögliche. Mit dem Überstreifen des *vêtement du maître* eröffneten sich für Sand die Möglichkeiten, sich die transformierende Macht des Schreibens anzueignen.¹⁴³ Ihr Ziel war zweifelsohne die Weiterentwicklung der literarischen Form in männlicher Tradition.

Geht man der Frage nach Mimesis bei Sand nach, stößt man unweigerlich auch auf ihr Kunstideal, das unbewusst einen wichtigen Einfluss auf den Stellenwert des Künstlers hat, den er der Nachahmung einräumt. Das literarische Ideal charakterisiere sich zwischen dem, was Sand unter Philosophie und Poesie verstehe. In ihrem

¹⁴⁰ Vgl. DIAZ: Avant-Propos, hier S. 11.

¹⁴¹ « Pourtant, bien que George Sand ne réagisse pas comme ses contemporains masculins aux « pères littéraires », il est évident que le travail de ses prédécesseurs exerce une fascination sur son travail. [...] pendant les années trente, au moins, les textes-clés de ses prédécesseurs masculins sont très présents dans sa propre œuvre. À la différence de ses contemporains masculins, Sand paraît ne pas vouloir s'éloigner de ses pères littéraires, mais plutôt de s'en rapprocher. » (Jacinta WRIGHT: « S'habiller du vêtement du maître » : George Sand et le travesti intertextuel. In: Brigitte DIAZ / Isabelle HOOG NAGINSKI [Hg.]: *George Sand, pratiques et imaginaires de l'écriture* [Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004]. Caen 2006. S. 95–104, hier S. 100).

¹⁴² Im Rahmen dieser Ansätze werden bspw. mimetische Einflüsse der sandschen Vorbilder identifiziert, wie die Inspiration *Leone Leonis* an *Manon Lescaut* von Abbé Prévost, oder auch *Jacques* als neugeschriebene *Nouvelle Héloïse* – worauf Wright aufmerksam macht: « Dans la préface de ses *Souvenirs et impression littéraires*, Sand elle-même déclare avoir voulu dans *Leone Leonis*, réécrire *Manon Lescaut* faisant de Manon un ami infidèle, un homme, et de Desgrieux une femme [...] J'ai moi-même proposé que le Jacques de Sand révisé le paradigme du mari idéal proposé par Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse* [...] En fait, ces écrits ont en commun la réécriture du texte idéal de l'identité sexuée masculine et féminine. Pour revenir à notre métaphore, il me semble que Sand reprend le vêtement du maître, et le refait à sa façon. » (Ebd., hier S. 102).

¹⁴³ Vgl. Ebd., hier S. 103.

dichterischen Ideal visiere sie eine ‚engagierte‘ Literatur an – eine Literatur, die ebenso an der Elaboration einer utopischen Philosophie arbeite wie an der künstlerischen Perfektion.¹⁴⁴

Doch was begehrt die Autorin eigentlich selbst? Ihr Begehren drückt sich v. a. in dem aus, was sie beklagt: « Elle [Sand] déplore de n’être pas aimée, décrit cette nature qu’elle adore depuis l’enfance [...] »¹⁴⁵ Dies scheint zunächst ein spontanes Begehren zu sein. Letztlich ist es das Begehren der symbolischen Ordnung, der kulturell überlieferten Möglichkeiten, dessen Zugang ihr als Frau trotz ihres unermüdlichen Bestrebens verwehrt bleibt und lässt sich damit als interne Vermittlung identifizieren. Auf persönlicher Ebene daran angelehnt begehrt sie die persönliche Erfüllung ihrer Ideale, eine Aussöhnung mit der Welt des Vaters – ebenfalls nicht spontan, sondern mimetisch vermittelt durch Sozialisation und Enkulturation. Das transformiert sie in ihre Texte und entwirft Männerfiguren wie Sténio, die der Romanheldin Lélia ihr Bedürfnis nach väterlicher Bindung zum Halt in der Welt nicht erfüllen können, weil sie selbst gebrochen und schwach sind und die Heldin in eine mütterliche Rolle drängen.

Das sandsche Begehren verschiebt sich metonymisch von einem Geliebten auf den anderen, in der Hoffnung, dass es eines Tages beachtet werden kann. Das Begehren der Figuren muss im Detail stark differenziert werden.¹⁴⁶ Zunächst orientieren diese sich an der sie umgebenden Erfahrungswelt. Das können auch Romane sein (Indiana liest *Paul et Virginie* von Saint-Pierre¹⁴⁷ etc.). Die soziale Begehrenswelt nach Überwindung der Vergesellschaftung durch Rückzug in den Naturzustand (*Indiana*), Abschaffung der Standesproblematik (*Valentine*), Identitätsfindung der Frau in der patriarchalen Gesellschaft (*Lélia*) wird extern vermittelt, was zunächst zwischen den begehrenden Subjekten und den Mittlern keinen äußeren Konflikt auslöst. Anders verhält es sich in der internen Vermittlung, wo Konflikthaftigkeit stärker hervortritt. Das ‚Naturkind‘ Indiana bspw., das sich unfreiwillig im vergesellschafteten Zustand als Ehefrau wiederfindet, lässt sich vom extern von der Gesellschaft initiierten Begehren nach passionierter Liebe blenden und begehrt Raymon. Begehren bleibt dennoch bei ganzheitlicher Betrachtung eine Kreisbewegung, eine idealisierte Suche nach Erfüllung, die sich verschiebt und durch Nachahmung geprägt ist. Metonymisches und mimetisches Begehren ergänzen sich beiderseits in ihren Texten,

¹⁴⁴ Vgl. WRIGHT: « S’habiller du vêtement du maître » : George Sand et le travesti intertextuel, hier S. 101f.

Nicht zu vergessen ist der mythologische Stoff, auf den Sand referiert, worin sich ebenfalls eine mimetische Komponente eröffnet. In der Bearbeitung der archaischen Formen werde ihre Sprache laut Seybert dann besonders glühend und intensiv, wenn sie ihre persönliche Problematik mit mythologischem Urstoff unterlege. (Vgl. Gislinde SEYBERT: Jenseits des Identischen. In: Gislinde SEYBERT / Gisela SCHLIENTZ [Hg.]: George Sand – Jenseits des Identischen. Au-delà de l’identique. Bielefeld 2000. S. 11–15, hier S. 13).

¹⁴⁵ SAND: Journal intime. Texte intégral, S. 8.

¹⁴⁶ Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195.

¹⁴⁷ Vgl. hierzu Anm. 93 S. 218.

was in den Kapiteln der Textstudien detailliert besprochen wird.¹⁴⁸

3.4 Mimesis und die Beziehung de Staël-Sand

Bisherige Überlegungen zur sandschen Mimesis drehen sich vorrangig um männliche Autoren als Vorbilder. Doch lassen sich diese überhaupt generalisierend für die Erklärung der weiblichen Perspektive Sands heranziehen, die eine ganz klar weibliche Botschaft des Begehrens äußert? Müsste man in diesem Zusammenhang nicht eher erörtern, inwiefern eine ‚weibliche Mimesis‘ zugrunde gelegt werden sollte, um für meine Fragestellung nutzbare Erkenntnisse zu gewinnen? Zunächst soll ein Blick auf Germaine de Staël und ihren Roman *Corinne ou l'Italie*¹⁴⁹ gewagt werden, den Sand nachweislich gelesen hat¹⁵⁰ – von hier ausgehend soll nach den weiblichen Mustern des Aufbegehrens, nach Ähnlichkeiten in den Figuren- und Handlungsschemata gefragt werden, die hier zutage treten.

Allerdings muss man sich dessen bewusst sein, dass die sandsche Haltung gegenüber ihrer illustren Vorgängerin ein wenig problematisch war. Goldin erklärt dies mit der Tatsache, dass sich wohl niemand gern auf jemanden berufe, der einem so erfolgreich vorangeschritten sei.¹⁵¹ Zudem betrieb George Sand keinen offensichtli-

¹⁴⁸ Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195.

¹⁴⁹ Germaine de STAËL: *Œuvres complètes, série II. Œuvres littéraires tome III. Corinne ou l'Italie.* Hg. v. Simone BALAYÉ. Paris 2000.

¹⁵⁰ « Sans doute, Corinne se trouve-t-elle dans la bibliothèque de Nohant, dans l'édition originale de 1807 (n°838) [...] » (Jeanne GOLDIN: *Un roman abandonné de George Sand: Miss Harriet.* In: ders. [Hg.]: *George Sand et l'écriture du roman [Actes du XIe colloque international de George Sand]*. Montreal 1996. S. 417–433, hier S. 428).

¹⁵¹ Ebd.;

Nichtsdestotrotz existieren auch Hinweise auf Mimesis in der Titelwahl der *Lettres d'un voyageur*. Einerseits war 1788 bereits ein gleichnamiger Titel von Baron Wimpfen erschienen, andererseits figuriert dieser im Untertitel von *Mirza Mme de Staëls*. Bereits vor Schreibbeginn des eigenen Werks visitierte Sand laut Henri Bonnet an, eine eigene Version des *poème de Myrza* (Vgl. SAND: *Lettres d'un voyageur. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet)*, S. 11; Introduction) entstehen zu lassen. Allerdings findet Sand die bewusste, mimetische intertextuelle Reinszenierung ungerecht und fordert zumindest eine Würdigung der alten ‚Meister‘: « Je hais le mépris et l'ingratitude avec lesquels notre génération renverse les idoles de ses pères et caresse les disciples après avoir crucifié les docteurs et les maîtres. Préférer Schiller à Shakespeare, Corneille aux tragiques espagnols, Molière aux comiques grecs et latins, La Fontaine à Phèdre ou à Esope, cela me paraît, je ne dirai pas une erreur, mais un crime. En admettant que le copiste, qui, à force de soin, de temps et d'attention, surpasse son modèle, ait plus de mérite que son maître, nous établissons une doctrine abominable d'injustice et de fausseté. » (Ebd., S. 208; Brief VII); Hierbei sollte dennoch bedacht werden, dass Autoren sich der mimetischen Bezüge, die sie selbst herstellen, nicht immer hinreichend bewusst sein können. Diese Bezüge sind Teil einer unbewusst ablaufenden Akkulturation und stellen u. U. neben Bewunderung von Autoren früherer Generationen bzw. deren Helden (wie Rousseau und viele andere, (« Heureux temps! ô ma Vallée Noire! ô Corinne! ô Bernardin de Saint-Pierre! ô l'Iliade! ô Millevoye! ô Atala! ô les saules de la rivière! » (Ebd., S. 207; Brief VII))) auch ambivalente Auseinandersetzungen mit Autoren

chen Personenkult um vormals erfolgreiche Frauen und erwähnte Mme de Staël nirgendwo als bewundernswert, was auch politische Gründe haben könnte: Zwar hegte Aurore Dupin als Kind eine große Bewunderung für Napoleon, später ist sie jedoch zur Republikanerin geworden, was durchaus auch mit einer eventuellen Verachtung derjenigen Persönlichkeiten einhergegangen sein könnte, die andere politische Ansichten hatten.¹⁵² Zudem komme in *Corinne* ein künstlerisches Verwandtschaftsverhältnis zwischen Autorin und Heldin zum Ausdruck, das Sand als zu intellektuell empfand.¹⁵³

Dieses Maskenspiel¹⁵⁴ hat Sand dennoch (unbewusst) selbst inszeniert – nicht nur zwischen Selbst und Figur, sondern auch zwischen Autobiographie und Roman. Die Offensichtlichkeit des Modells als bekanntes Werk beim Publikum könnte ebenfalls ein Grund gewesen sein, weshalb Sand sich von ihm abgewendet hat. Zudem wurde bereits festgehalten, dass die *romancière* mit ihrer Individualität vorhandenes dekonstruiert, sich einen neuen Weg schafft – vielleicht als innovative Antwort auf den Pathos von *Corinne*?

Dass George Sand sich unweigerlich an Mme de Staël orientiert haben muss, stelle ich nicht in Frage.¹⁵⁵ Immerhin war ihre ominöse Vorgängerin eine ziemlich erfolgrei-

und Konzepten dar, die seitens der bewussten Reflexion der Autorin mehrdeutig sein können, dennoch aber nachweislichen Einzug in ihre textuelle Verarbeitung finden – wie es bspw. mit Mme de Staël der Fall ist.

¹⁵² Vgl. GOLDIN: Un roman abandonné de George Sand: *Miss Harriet*, hier S. 428.

¹⁵³ Vgl. José-Luis DIAZ: La vie comme œuvre. In: José-Luis DIAZ / Simone BERNARD-GRIFFITHS (Hg.): Lire *Histoire de ma vie* de George Sand (Cahier romantique 11). Clermont-Ferrand 2006. S. 363–381, hier S. 371.

¹⁵⁴ Vgl. hierzu Kap. II.5, S. 59.

¹⁵⁵ Hinweise hierauf sind u. a. in den *Lettres* enthalten (Brief IV), wo Sand explizit äußert, von Mme de Staël gelesen zu haben, der sie androgyne Züge zuschreibt; u. a.: « *Reflexions sur le suicide* [...] le second par curiosité, voulant voir comment cet homme-femme entendait la vie [...] » (SAND: *Lettres d'un voyageur*. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 137; Brief IV); Warum aber orientierte sich George Sand nicht offenkundig an ihr? Weil diese das Leben liebte – und nach sandscher Einschätzung viel intelligenter und stärker war – und überhaupt ein glückliches Leben hatte. Neben dieser ‚großen Dame‘ fühlte Sand sich minderwertig, deshalb erscheinen ihr deren *Reflexions sur le suicide* äußerst anziehend. (Vgl. Kap. III.3.2, S. 136);

« Il n'y a que la dissertation de Mme de Staël qui soit vraiment ce qu'elle veut être, un écrit correct, logique, commun quant à l'arrangement. Je n'ai trouvé d'autre soulagement dans cet écrit que le plaisir d'apprendre que Mme de Staël aimait la vie, qu'elle avait mille raisons d'y tenir, qu'elle avait un sort infiniment plus heureux que le mien, une tête infiniment plus forte et plus intelligente que la mienne. Je crois, du reste, que son livre a redoublé pour moi l'attrait du suicide. [...] Mais si je rencontre un illustre docteur, et qu'espérant trouver en lui quelque secours, j'aille le consulter pour éclaircir mes doutes et calmer mes anxiétés. [...] la froideur doctorale de l'autre n'est que triste. C'est un chêne que l'on courait embrasser pour se sauver, et qui se brise comme un roseau, pour vous laisser tomber plus bas dans l'abîme. » (Ebd., S. 138; Brief IV); An dieser Stelle ließe sich ein vages Bewusstsein der Autorin um ihre hysterische Disposition beweisen, das sogleich in Enttäuschung paternaler Instanzen mündet: im Sinne der symbolischen Ordnung kommt letzterer Doktor seiner Pflicht als *maître* nicht nach. (Vgl.

che Autorin. Zudem thematisiert diese in *Corinne* eine leidenschaftliche, romantische Liebesgeschichte in Italien, die dem ‚großen Leiden‘ des *mal du siècle* entspricht. Hier wird ein junger Mann portraitiert, der zwischen zwei Frauen steht. Er ist Schotte, sie Italienerin mit englischen Wurzeln. Oswald und Corinne sind im Grunde das perfekte Paar – um ihr idyllisches Glück zu verkomplizieren, fehlt ihnen nur die Heirat auf gesellschaftlicher Ebene. Allerdings erhält das Unglück vor diesem Hintergrund Einzug in den Roman – er würde sie gern heiraten, hätte er seinem Vater vor dessen Tod nicht versprochen, eine Andere¹⁵⁶ zu heiraten.

Corinne hat England einstmalig verlassen, da die Künste, denen sie ihr Leben beschreibt, dort keinen anerkannten gesellschaftlichen Wert haben. Frauen sollen nur gesellschaftlich ‚funktionieren‘ (wie ihre Schwester Lucile). Corinne jedoch verkörpert das diametrale Gegenteil – sie idealisiert romantische Liebe in der Verbindung von Geist und Körper und wendet sich ab vom bürgerlichen Eheideal. Der Roman hat deutliche interkulturelle (aus heutiger Sicht sehr fortschrittliche) Dimensionen indem die Autorin bemüht ist, den Unterschied der englischen und italienischen Kultur anhand der Künste und Attitüden beider Völker zu erklären. Corinne ist hin- und hergerissen zwischen ihrer Heimat Italien und der idealen Liebe, genau wie Oswald und seiner Heimat England. Letztlich ist es die Gesellschaft, die ihr Liebesglück überschattet – denn er kann Corinne unmöglich, aus Gründen der Reputation, ohne das Einverständnis seines Vaters heiraten. Durch eine Reihe von Missverständnissen kommt es nach Oswalds Rückkehr nach England zur Heirat mit Lucile, die die verdoppelte Corinne bzw. ihr Gegenbild darstellt, woraufhin alle Figuren unglücklich sind. Am Ende verzeiht Corinne ihm und stirbt einen Liebestod, während Oswald, Lucile und deren Tochter zurück nach England gehen und ihr gesellschaftliches Leben führen.

Bei George Sand lassen sich auf den ersten Blick einige Elemente des Romans identifizieren, die an *Corinne* erinnern könnten. Am augenscheinlichsten ist wohl die Italienliebe und Kunstverehrung Sands, die hier durchaus ihre Inspiration gefunden haben könnte. Bemerkenswert ist, dass die weibliche Perspektive in Gestalt des Lebens der Heldin in diesem Roman sehr vordergründig ist. Sie wird idealisiert dargestellt als weise, gebildete, vernünftige Frau – als Neuschöpfung eines Frauenmodells ihrer Zeit. Die Äußerung der weiblichen Botschaft ist bei Sand natürlich auch vordergründig – allerdings kaschiert sie diese u. a. durch den männlichen Erzähler und ihre Maske als männlicher Autor hinein in einen hybriden Zwischenraum, aus dem die Autorin nicht so vordergründig ‚nackt‘ ihre Perspektive äußert. Konträr

hierzu *Lélia* In: George SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à Majorque. Paris 1991; Kap. 21, S. 419);

Ein Wort zur zitierten Ausgabe der 1830er Romane George Sands: Aus Gründen der Übersichtlichkeit im Zuge der Bearbeitung des Themas, beziehe ich mich vorwiegend auf die hier zitierte Version und nicht in erster Linie auf Einzelausgaben von *Indiana*, *Lélia* und *Jacques*.

¹⁵⁶ Lucile Edgermont, die sich später als Schwester Corinnes herausstellen sollte – beide Frauen sind Töchter des Lord Edgermont.

ist es zudem bei Sand oft nicht ein Mann zwischen zwei Frauen, sondern die Frau zwischen zwei Männern, bzw. ein Szenario durchaus komplexerer Figureschemata. Mme de Staëls Kritik an der *condition féminine* liest sich bereits latent heraus (die Ehe bringt Unglück über alles Künstlerische, Freiheitliche etc.). Bei George Sand potenziert sich dies noch sehr viel stärker auch aufgrund der geschichtlichen Ereignisse, die zwischen beiden liegen.¹⁵⁷

4 Idealisierung

Es wurde bereits festgehalten, dass die Tendenz zu Idealisierung bei Sand auf das Problem der Versehrtheit der Autorin schließen lässt und Idealisierung als Produkt und Bestandteil einer hysterischen Reaktion auf ihr Ausgeschlossenensein aus der männlichen symbolischen Ordnung zu verstehen ist. George Sand setzt Idealisierung als Mittel der Sinngebung zur Veränderung der sie umgebenden widersprüchlichen Realität ein und artikuliert ihr ‚weibliches‘ Begehren, das nach Anerkennung strebt, durch reges Schreiben. Zunächst wird das Phänomen unter psychologischen Gesichtspunkten betrachtet, um die Entstehung von identifikatorischer Liebe zu verstehen. Darüber spannt sich der Bogen zum artikulierten Begehren Sands, das zwischen den Extremen Unterwerfung und Machtphantasien sowie Privatheit und Gesellschaft oszilliert. Aucter / Strauss definieren Idealisierung wie folgt:

Idealisierung bezeichnet die unrealistische Übertreibung der positiven Attribute eines Objekts oder des Selbst. In der kindlichen Entwicklung hat sie zunächst eine wachstumsfördernde Funktion, die das Kind vor übermäßigen Gefühlen von Hilflosigkeit und Ohnmacht bewahren kann. Die Vorstellung eines allmächtigen Elternteils kann zum Beispiel vor Angstgefühlen schützen [...] Idealisierung kann auch im Dienste der Abwehr aggressiver Impulse gegen die idealisierte Person stehen [...] Idealisierungen, die keiner realistischen Überprüfung unterzogen werden, stellen eine Grundlage verzerrter Wirklichkeitsvorstellungen dar. Idealisierungen können sich auch auf Eigenschaften oder Verhaltensweisen eines Objekts beziehen, die von außen betrachtet negativ erscheinen mögen, für den Betreffenden aber positiv konnotiert sind (zum Beispiel idealistisch überhöhter Massenselbstmord bei Sekten). [...] Entidealisierungen sind Voraussetzungen für gelingende Ablösungsprozesse in der Eltern-Kind-Beziehung und in therapeutischen Beziehungen.¹⁵⁸

Bei Chasseguet-Smirgel findet sich folgende Definition von Idealisierung:

Die Idealisierung ist ein Vorgang mit dem Objekt, durch welchen dieses ohne Änderung seiner Natur vergrößert und psychisch erhöht wird. Die Idealisierung ist sowohl

¹⁵⁷ Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195.

¹⁵⁸ Thomas AUCHTER / Laura Viviana STRAUSS: Kleines Wörterbuch der Psychoanalyse. 2. Aufl. Göttingen 2003, S. 87.

auf dem Gebiete der Ichlibido wie auch der Objektlibido möglich. So ist zum Beispiel die Sexualüberschätzung des Objektes eine Idealisierung desselben.¹⁵⁹

Unter psychologischen Aspekten beinhaltet Idealisierung demnach eine Hochhaltung des geliebten Objekts. Das in der Phantasie verschönte Liebesideal wird, so auch Schor, zumeist aufbauend auf einer realen Person modelliert.¹⁶⁰ Kristeva zeichnet die Verbindung zwischen Verliebtheit und Ideal wie folgt: „Verliebt ist man in das, was einem außer Sichtweite liegenden, aber in der Erinnerung anwesenden Ideal gleicht.“¹⁶¹ Das Ideal ist ergo ein durch Sprache konstruiertes Phantasieabbild, das bspw. Schriftsteller in ihren Texten inszenieren. Liebe und Ideal gehen eine einmalige Verbindung ein und entfernen sich von jeglicher Externität, worüber Kristeva die Liebe und Metaphorizität in der Sprache verortet, die alle ihre Möglichkeiten entfalte. Im Subjekt sieht sie lediglich ein provisorisches Akzidens, das sich unterschiedlich in das einzige ‚Unendliche‘ zurückführen lasse, indem man seine Liebschaften entfalten könnte – im Unendlichen des Signifikanten. Die Liebe werde gesprochen – mehr nicht. Dies hätten die Dichter schon immer gewusst.¹⁶² In Kristevas Theorie identifiziert sie das Ideal als Metapher, das sich wie in Anlehnung an Lacan als Verdichtung in Verschiebung, in Metonymie bewegt.¹⁶³

Das sandsche Werk ist durchzogen von Idealisierung der Liebe, die sich an vielen Stellen belegen lässt.¹⁶⁴ Weder die Autorin selbst, noch ihre Figuren finden ihr Begehren nach romantischer oder auch passionierter Liebe erfüllt. Im realen Leben bleiben ihre idealen Träume und Vorstellungen von der Liebe und ihr Wunsch nach Gleichberechtigung der Geschlechter unerfüllt. Die Konsequenz aus der ‚Überwertschätzung‘ ist eine Erhöhung der Idealisierung, die – je höher sie erhoben wird, desto unerreichbarer scheint. Die Liebesobjekte sind oft ganz im Sinne des mimetischen Begehrens Personen, die von anderen begehrt werden (wie Indiana Raymon in der Nachahmung von Nouns Begehrens idealisiert). Neben dieser offensichtlichen Idealisierung finden sich in den frühen Werken Sands wie *Indiana* (1832), *Valentine* (1832) bis hin zu *Mauprat* (1837) immer wiederkehrende Szenen subtiler Idealisierung in fetischistischer Erotisierung, v. a. bezüglich der weiblichen Anatomie (erotisierte Haarzöpfe, verbrannte und verletzte Körperstellen). Dies seien laut Schor Details, mit denen Sand die weibliche Kraft zu enthüllen versuche. An anderen Stel-

¹⁵⁹ CHASSEGUET-SMIRGEL: Das Ichideal. Psychoanalytischer Essay über die „Krankheit der Idealität“, S. 95.

¹⁶⁰ Vgl. SCHOR: George Sand and idealism, S. 14f.

¹⁶¹ Julia KRISTEVA: Geschichten von der Liebe. Frankfurt a. M. 1989, S. 258.

¹⁶² Vgl. Ebd., S. 265f.

¹⁶³ „Die Metapher gleitet dabei in die Metonymie der aussichtslosen Suche über, doch diese Liebesjagd stützt sich gleichfalls auf den Glauben, daß es das Ideal – eine Metapher – gibt. Mit ihrer Interpretation treten wir in die Ära der Psychologie ein.“ (Ebd., S. 267).

¹⁶⁴ « L'amour où le prendrons-nous ? Telle femme l'irait chercher dans Balzac. Mieux vaudrait Mme Sand. Il y a là du moins toujours un élan vers l'idéal. » (SCHOR: George Sand and idealism, S. 23).

len wird Gewalt an weiblichen Körpern ausgedrückt, die durch Hervorhebung realer Verletzung gerade erst unterschwellig erotisch idealisiert werden.¹⁶⁵

Sands Arbeiten wurden im 20. Jahrhundert deshalb unbeliebter, weil sie v. a. in der kritischen Tradition (u. a. der Sorbonne) unter der Kategorie *idealistic novel* klassifiziert wurden. Dies wiederum liegt an der stark verwurzelten ästhetischen Opposition zwischen Realismus und Idealismus.¹⁶⁶ Idealisierung bei Sand wirft, wie bereits in Kapitel III.3¹⁶⁷ herausgearbeitet, eine unverkennbare Reminiszenz an die rousseausche Naturphilosophie und deren Vernunfts- und Gerechtigkeitsdenken, die idealistische Lösungen für reale Probleme vorsieht. Interessant ist auch der vermeintliche Einfluss des rousseauschen Werks *La Nouvelle Héloïse* (1761).¹⁶⁸

¹⁶⁵ “*Feminist idealism is an antidetailism, an antifetishism, to the extent that the realist detail is bound up with a fetishistic economy that values only women who are wounded, in pieces, and / or phallic.*” (SCHOR: George Sand and idealism, S. 19f.); (Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195).

¹⁶⁶ Vgl. hierzu Ebd., S. 27 sowie Kap. III.3.3, S. 140.

¹⁶⁷ Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134.

¹⁶⁸ Eines der zentralen Motive, die Sand im eigenen Werk daraus aufgreift, ist die Kritik an der Rhetorizität und Uneigentlichkeit von Ausdruck und Verhalten einer depravierten Zivilisation. (Vgl. hierzu HAMMERSCHMIDT: Autorschaft als Zäsur. Vom Agon zwischen Autor und Text bei d’Urfé, Rousseau und Proust, S. 188); Mit *Julie Ou La Nouvelle Héloïse* erreicht der Briefroman seine Perfektion. Mithilfe seiner *écriture* und *composition* schlägt Rousseau eine erfüllte Vision der entstehenden Gefühle der Protagonisten, deren Evolution, deren Aufwärtsentwicklung und deren Zusammenbruch vor und die Art und Weise der Auswirkungen auf das Leben des Einzelnen. Die psychologische Studie entwickelt sich von Brief zu Brief weiter, verfeinert sich, wird vielseitiger im Bezug auf die Abbildung der Gefühlsregungen, denn die Unmittelbarkeit des Affekts, die im Moment des Schreibens erlebt wird (welches diese unterstützt und zum Leben erweckt) steht im Vordergrund. Die Wirklichkeit der Gefühle enthüllt sich gänzlich in einer Bewegung, die das Entstehen der Gefühle und den Akt des Schreibens zusammenbringt und darüber hinaus – als besonderer Effekt des Briefromans – den Akt des Lesens und den Akt der Entdeckung durch den Leser integriert, als ob er selbst der Szene beiwohnen würde. (Vgl. CALAS: Le roman épistolaire, S. 86);

« C’est l’amour naissant entre Julie et Saint-Preux qui produit le roman par lettres et c’est leur relation passionnelle qui anime et structure tout le roman, point de départ de la correspondance. Apparaît alors la double nature de la lettre, à la fois instrument et acte de communication par écrit. » (Alphonse TONYÈ: Sémio-stylistique. Approches du roman épistolaire. Bern 2008, S. 13); Die Typologie der Briefe ist klassisch, die klar die Identität des Adressaten indizieren. Nicht immer sind Absender und Adressat genannt – manchmal muss Ersterer aus dem Kontext erschlossen werden. (Vgl. Ebd., S. 19f.); Ähnlich wie in *Jacques* weisen Autornotizen bzw. diejenigen eines *éditeur* in der *Nouvelle Héloïse* den Leser darauf hin, dass die Korrespondenz umfangreicher ist als abgedruckt. (Vgl. Ebd., S. 21); (Vgl. hierzu Kap. IV.3, S. 346);

Bemerkenswert gestaltet sich auch der Einfluss des klassischen Theaters auf das Werk (Einfluss besonders Racines auf Rousseau), der sich u. a. in den Dialogen im Wechsel der Personalpronomen *tu* und *vous* (Zeichen von Änderung im Ton) bemerkbar macht. (Vgl. Ebd., S. 40); Dies lässt sich auch in den sandschen Romanen beobachten, ähnlich wie eine Vielzahl reeller und imaginärer Szenen, die nach theatralischer *façon* gestaltet sind, was insofern verständlich wird, als dass die sandsche Leidenschaft für Theater bekannt ist. Über den Zugang zum Theater erklärt sich auch die möglich werdende Distanz von Autor und Figur im Briefroman: « Le romancier en mettant ses personnages sur la scène, a voulu les détacher de lui-même et

An mehreren Textstellen ihres Werks lässt sich eine mimetische Verarbeitung dessen vermuten – besonders im Roman *Jacques*¹⁶⁹ liest sich zunächst eine feministische Reinszenierung seiner Hauptideen heraus, besonders im Bezug auf die patriarchale soziale Rollenzuweisung in ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ und deren anvisierte Vereinigung. Erst bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass Sands Ideal sich davon doch ziemlich stark distanziert. Sie fordert im Grunde matriarchale Autonomie, in der Frauen ohne männliche Präsenz über ihr Leben und Schicksal bestimmen können. Damit hat auch Sand mit ihrer Arbeit Wege gezeichnet und Orientierungspunkte gesetzt.¹⁷⁰

Nicht zu vergessen ist hierbei, dass der sandsche ‚feministische‘ Idealismus auch eine Sehnsucht nach dem Ausgeliefertsein ausdrückt – zum einen nach der (negativ konnotierten) bedrohlichen, männlichen Sexualität, die fleischliche Besitzansprüche stellt und zum anderen nach der Ungerechtigkeit eines von Männern gemachten Systems. Davon ernährt sich schließlich die Idealisierung. Ohne Unterdrückung käme sie nicht zustande und ohne unbewusste Sehnsucht nach Unterdrückung wäre sie nicht aufrecht zu erhalten. Und weil die Suche nach Erfüllung eines Ideals eine passionierte Suche ist, entwickelt sie sich gleichzeitig zu einem Teufelskreis – denn das, was im Grunde bekämpft werden soll (patriarchale Macht über die Freiheit der Frauen), wird idealisiert und daraus nährt sich die Illusion, ein tatsächliches Liebesideal finden zu können.

Auf diesem Weg setzen sich Frauen jedoch immer und immer wieder Männern aus, die ihnen Enttäuschungen bringen – die Frauen legen ihre Hoffnung nicht konsequenterweise in Bereiche, die sie realistischerweise zum Glück führen könnten. Ich gehe davon aus, dass Sands Schreiben idealistisch geprägt ist, aufgrund der Nicht-Identifikation mit der symbolischen Ordnung. Um sich von der für sie unzureichenden Realität des 19. Jahrhunderts zu distanzieren, verfolgt sie konsequenterweise keine realistische, sondern eine idealistische Problemlösungsstrategie. Hinzu kommt das ‚feministische‘ Bestreben nach einer weiblichen symbolischen Ordnung, das in der weiblichen Idealisierung eines Liebesobjekts die Verbindung von Natur und Sexualität hervorhebt. Die subtile Auseinandersetzung mit Weiblichkeit gehe laut Schor sogar bis hin zur Zurückweisung der Gender-Konstruktion.¹⁷¹ Damit unterscheide sie sich, so Harkness, von ihren männlichen Dichter-Kollegen, denn niemand habe sich so eingehend mit dem Konzept der Männlichkeit befasst.¹⁷²

la technique du roman par lettres lui a souvent permis de prendre ses distances. » (TONYÈ: *Sémiostylistique. Approches du roman épistolaire*, S. 45).

¹⁶⁹ Vgl. hierzu Kap. IV.3, S. 346.

¹⁷⁰ Flaubert inszeniert mit dem wohl berühmtesten ‚Nachfolgewerk‘ *Madame Bovary* (1857) eine Geschichte, die ebenfalls aufzeigt, wie die ewige Suche nach Erfüllung in der Liebe die Sehnsucht nach einer idealen Welt fokussiert.

¹⁷¹ Vgl. SCHOR: *George Sand and idealism*, S. 50.

¹⁷² “When compared to the works of a range of male contemporaries, from Chateaubriand to Flaubert, her novels repeatedly reveal their difference on this literary axis of masculinity. Thinking literature in Sand is inseparable from thinking masculinity [...] in its various manifes-

Ihre Annäherungen an die Geschichten und Schicksale von Frauen in ihren Werken zeigen, um die bestehenden Männlichkeitskonzepte bewusst zu machen, sehr viele ‚weibliche‘ Lebens-Wege auf, die nicht eintönig und vorgegeben sind, sondern im Gegenteil offen, beweglich, freilaufend und pluralistisch. Diese Spiegelbilder ihrer persönlichen Erfahrungswelt zeigen nicht ‚eine‘ Lösung, ‚einen‘ Weg auf, um dem ‚männergemachten‘ gesellschaftlichen Druck zu entkommen. Im Gegenteil – ihre Ansätze sind komplex, sie stellt verschiedenste Situationen und Beispiele des alltäglichen Umgangs weiblicher Unterdrückung im patriarchalen System dar, die im Kapitel IV skizziert werden.¹⁷³ Die sandschen Modelle dienen im Laufe der Jahre ebenfalls wie diejenigen Balzacs als nachahmenswerte Modelle, genau wie sich diese beiden Schriftsteller an vorherigen Generationen und Werken wie *Gil Blas*, *Clarisse Harlowe* und *Manon Lescaut* orientiert haben.¹⁷⁴

4.1 Zwischen Ödipus und identifikatorischer Liebe

Bevor Idealisierung als Phänomen in den betrachteten Romanen fokussiert wird, komme ich noch einmal auf den Ursprung der Idealisierung aus speziell weiblicher Perspektive in der Psychoanalyse und darüber zum Faktorenbündel für die symbolische Versehrtheit Sands zu sprechen, die sich in ihren Texten als ‚Viel Lärm um Nichts‘ manifestiert. Traditionell stellt die Überwindung des ödipalen kindlichen Begehrens nach dem andersgeschlechtlichen Elternteil eine familiäre Herausforderung dar. Am Ende der ödipalen Phase sollte das Kind optimalerweise auf den Inzestwunsch verzichten und aufhören, den gleichgeschlechtlichen Elternteil als Rivalen zu bekämpfen, sondern durch Identifikation mit diesem in seine Geschlechterrolle hineinwachsen. Der infantile Wunsch, den andersgeschlechtlichen Elternteil zu besitzen, sollte sich zu dem reiferen Wunsch modifizieren, außerhalb der eigenen Familie jemanden zu finden, den man wie Mutter oder Vater besitzen kann – einen Liebespartner, mit dem diese herbeigesehnte Einheit zu verwirklichen ist. Einen Liebespartner, der abhängig von den Erfahrungen der ödipalen Phase sehr stark idealisiert werden kann, wie im Fall von George Sand und ihrer Figuren.

tations, patriarchal and homosocial, social and cultural. It redirects a critical gaze towards the bonds between maleness and privilege, and away from the pains and fragilities of man as victim of patriarchy. It elaborates a performative concept of masculinity in which this gender identity is constructed as much through speech as through actions. Finally, it renders masculinity visible as a component of literary representation, indissociable from process of signification, mimesis, and narrative desire. Sand's sartorial performance of masculinity was short-lived, ‹ un temps très accidentel dans ma vie › as she put it in her autobiography [...] It was her literary performance of masculinity which endured throughout her life and career, and which was constantly called to mind by her contemporaries. The time has come to situate Sand's masculinity, not in the spheres of autobiography and caricature in which it has largely signified in the twentieth century, but in the textual arena where its modernity truly resonates.” (HARKNESS: Men of their Words. The Poetics of Masculinity in George Sand's Fiction, S. 147f.).

¹⁷³ Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195.

¹⁷⁴ Vgl. ROSSUM-GUYON: Sand, Balzac et le roman, hier S. 10.

In der traditionellen Sichtweise des Ödipuskomplexes nach Freud macht das kleine Mädchen seine Mutter dafür verantwortlich, keinen begehrten Phallus zu haben und muss mit der Zeit lernen, sich ihr unterzuordnen, wodurch sich eine Identifikation mit der weiblichen Welt erst etablieren kann. Lacan betont in seinen Darstellungen besonders die symbolische Ebene, auf der sich der Mythos ‚Ödipuskomplex‘ abspielt. Vater und Mutter haben eher funktionale Attribute, um das Kind in seine Geschlechterrolle hineinwachsen zu lassen. Lacan setzt den Akzent auf eine Instanz (den ‚großen Anderen‘), die das Inzestverbot repräsentiert und die durch verschiedenste Personen in der Sozialisation eines Kindes ausgefüllt werden kann. Der große Andere ist also nicht zwangsläufig der Vater, symbolisiert aber die symbolische, patriarchale Ordnung. Indem sich das Kind dieser Instanz unterordnet und das Verbot anerkennt, wird es in die symbolische Ordnung eingeführt, in eine Ordnung der Sprache, des Diskurses, des Sozialen und seiner Normen.

Der Ödipuskomplex löst sich bei Lacan demnach auf, sobald sich das Kind aus seinem narzisstischen Begehren nach dem begehrten Objekt zu lösen beginnt, indem es also dieses ursprüngliche Objekt Vater oder Mutter aufgibt, gegen andere einzutauschen beginnt und somit erwachsen wird. Im Fall einer Entwicklungsstörung – wie einer traumatischen Erschütterung der frühkindlichen Welt bei George Sand – bestehe der zentrale Konflikt des Ödipuskomplexes jedoch laut Fischer als pathogener Komplex im unbewussten Seelenleben fort und sei somit Kernkomplex von Neurosen wie Hysterie.¹⁷⁵ Die feministische Theorie der siebziger Jahre (Irigaray, Cixous, Kristeva) und die Weiterentwicklung dieser Theorieansätze werfen ein differenziertes Licht auf den klassischen Ödipuskomplex und fordern aufgrund seiner starken Orientierung an der Begrifflichkeit des Phallus¹⁷⁶ alternative Ansätze zur Erklärung der weiblichen Ablösung vom Vater, welcher bei Sand starke Idealisierung erfährt.

Hierzu gehöre nach Benjamin v. a. die grundsätzliche Vorstellung des Andersseins der Mutter wie zwei Seiten einer Münze. Der Vater befinde sich zwischen Mädchen und Mutter immer in der Position des Dritten, der die unsoziale dyadische Einheit von Mutter und Kind brechen müsse.¹⁷⁷ In der ödipalen Lösung werde die Verschiebung der mütterlichen Macht auf den Vater als Alternative zu ihrer primären Allmacht gesehen. In dieser ‚Lösung‘ würden die problematischen Aspekte der mütterlichen Beziehung, Idealisierung und Allmacht allerdings ignoriert. Das Bild der Mutter sei gespalten, so dass die Aggression auf einen rivalisierenden Vater umgelenkt werde, ebenso wie das Bedürfnis nach Rettung durch eine allmächtige Figur. Die Mutter werde gleichzeitig als unerreichbares Objekt der Güte idealisiert und als mögliches Subjekt abgelehnt. Und diese Lösung versperre den Weg zu einer Repräsentation weiblicher sexueller Subjektivität, da sie eine Verleugnung ihrer

¹⁷⁵ Vgl. Gottfried FISCHER: Von den Dichtern lernen ...: Kunstpsychologie und dialektische Psychoanalyse. Würzburg 2005, S. 182.

¹⁷⁶ Vgl. hierzu meine Ausführungen zum Phallus in Kap. III.2.1, S. 122.

¹⁷⁷ Vgl. BENJAMIN: Phantasie und Geschlecht. Psychoanalytische Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz, S. 74.

ödipalen Sexualität als Subjektivität darstelle.¹⁷⁸ Das Mädchen gerate so in den ödipalen Konflikt, getrieben durch die Entdeckung des ‚großen Mangels‘, des fehlenden Phallus, den sie mit der Mutter teilt. Somit werde die Mutter zur depravierenden, kastrierenden Figur, der Vater aber gleichzeitig Symbol des Begehrens.¹⁷⁹

Chasseguet-Smirgel distanziert sich von der phallusorientierten ödipalen Sichtweise und erklärt den Vater nicht als mächtig, weil er den begehrten Phallus besitzt, sondern weil er Freiheit von der Abhängigkeit gegenüber der allmächtigen Mutter der Kindheit repräsentiere. Benjamin schließt sich dem an, indem sie den Vater als Vermittler zur Außenwelt, zur symbolischen Ordnung betrachtet.¹⁸⁰ Der Ödipuskomplex als weibliche Überwindung des Begehrens nach dem Vater gestalte sich nach ihr zum ödipalen Rätsel, das in der Psychoanalyse nicht als Problem angesehen worden sei. Der Weg zur Individualität, der über eine identifikatorische Liebe zum Vater führe, sei für Frauen tatsächlich schwer zu beschreiten. Die Schwierigkeit liege in der Tatsache, dass die Macht des befreienden Vaters genutzt werde, um die verschlingende Mutter abzuwehren. Für Kinder beiderlei Geschlechts bedeute diese Spaltung, dass Unabhängigkeit nur im Tausch gegen die Identifikation mit der Mutter und die Nähe zu ihr erlangt werden könne. Die Spaltung bedeute wiederum, dass das Kind, um Subjekt zu sein, die Rolle der Mutter, die weibliche Identität überhaupt zurückweisen müsse.¹⁸¹

Im Zentrum der psychoanalytischen Theorie sieht Benjamin ein unausgesprochenes Paradoxon:

Das allmählich sich entwickelnde Bewusstsein des Unterschieds sabotiert die Anerkennung der Anderen, statt sie zu fördern. Der Unterschied gehorcht schließlich dem Kodex der Gesellschaft.¹⁸²

Die frühe Spaltung der Eltern in eine Mutter als Quelle des ‚Guten‘ und einen Vater als Prinzip der Individuation konsolidiere sich demzufolge zu einer Polarität, bei der ihr ‚Gutes‘ nun als ‚verführerische Bedrohung der Autonomie‘ umdefiniert werde. Auf diese Weise werde ein väterliches Ideal der Ablösung geformt, welches unter den Bedingungen des bestehenden Geschlechter-Arrangements zur Ablehnung aller Weiblichkeit führe – denn es verstärke die Spaltung in ein männliches Subjekt und ein weibliches Objekt und damit die duale Einheit von Herrschaft und Unterwerfung. Benjamin weist ausdrücklich darauf hin, dass jede Idealisierung zugleich ein Abwehrvorgang sei,¹⁸³ denn die Idealisierung des Vaters maskiere die Furcht des

¹⁷⁸ Vgl. BENJAMIN: Phantasie und Geschlecht. Psychoanalytische Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz, S. 74.

¹⁷⁹ Vgl. ders.: Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht, S. 92.

¹⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 101.

¹⁸¹ Vgl. Ebd., S. 131.

¹⁸² Ebd., S. 132.

¹⁸³ Vgl. hierzu die Definition von Idealisierung von Auchter / Strauss, S. 151.

Kindes vor seiner Macht. Der Mythos von der guten väterlichen Autorität, die rational sei und vor der Regression bewahre, reinige das Vaterbild von allem Schrecklichen und verschiebe alles ‚Böse‘ beider Eltern auf die Mutter.¹⁸⁴

Überträgt man diese theoretischen Reflexionen auf George Sand, so lässt sich eine starke Identifikation mit ihrem Vater konstatieren, die zudem durch seine Abwesenheit und demzufolge durch die Ausbildung eines Idealbildes von ihm verstärkt wurde. Auch ihr Romanwerk weist eine stark vom Trauma geprägte Färbung auf, auf diesen Vater nicht zugreifen zu können. Diese traumatische Prägung bleibt wiederum nicht auf ihrem kindlichen Stand stehen, sondern wird vom Erwachsenenalter transformiert.¹⁸⁵

Aus der gleichzeitigen Abwertung ihrer Mutter durch die Großmutter und das gebrochene Verhältnis der beiden als konkurrierende weiblichen Figuren in der sand-schen Kindheit resultiert ein Teilgrund für die offensichtliche Abwertung.¹⁸⁶ Sand trägt ebenfalls das Schuldgefühl der Illegitimität der Ehe ihrer Eltern, welche die Großmutter gern wieder aufgelöst hätte. In dem Zusammenhang beobachtet man bei Sand eine Faszination für die Illegitimität¹⁸⁷ der eigenen Mutter. Über ihr demokratisches Ideal schaffte sie es, den mütterlichen Zweig teilweise zu rehabilitieren, wobei Maurice Dupin und Maurice Sand nichtsdestotrotz wie zwei Schablonen aufeinander liegen blieben – denn die Heirat mit der Mutter Sands gestaltete sich formal als Affront bzw. Verrat der Großmutter gegenüber Demgegenüber hat Sand vermutlich aufgrund dieser traumatischen Erfahrung solche Beziehungsmuster stark idealisiert. Sie hat sich bspw. selbst nicht gegen die Heirat ihres Sohnes gestellt und unterhielt scheinbar eine gute Beziehung zu ihrer Schwiegertochter.¹⁸⁸ Der andere Teilgrund erklärt sich durch die Idealisierung des Vaters, die automatisch einen Gegenspieler

¹⁸⁴ Vgl. BENJAMIN: Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht, S. 133.

¹⁸⁵ George Sand nämlich imaginiere, so Didier, die Beziehung zwischen ihrem Vater Maurice Dupin und ihrer Großmutter anhand ihrer eigenen Beziehung zu ihrem Sohn, dem sie ebenfalls den Namen Maurice gab. (Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 455).

¹⁸⁶ Nicht zu vergessen ist an dieser Stelle, dass neben dem herablassenden Blick der aristokratischen Großmutter auf die Mutter Sands auch illegitimen Kindern eine ähnliche Bürde auferlegt wurde. Sowohl Sands Vater als auch ihre Mutter hatten beide je ein illegitimes Kind (Hyppolite Chatiron väterlicherseits, der allerdings ebenfalls in der Nachbarschaft von Nohant aufwachsen durfte; und Sands Halbschwester Caroline mütterlicherseits, die immer ein Schattendasein neben ihrer Mutter geführt hat). (Vgl. REID: Signer Sand, S. 60).

¹⁸⁷ « [...] fascination qui explique l'ambivalence de son discours pour sa propre légitimité. [...] La légitimité de Sand semble donc fragile mais bien réelle, cette tension entre l'attrait pour la bâtardise et l'affirmation de sa filiation constitue sans doute un premier pas vers la construction d'une identité en marge d'une société régie par un ordre social dont elle récusé les lois. » (Isabel PAUMIER: Le roman familial de George Sand: enjeux d'une écriture de la filiation. In: José-Luis DIAZ / Simone BERNARD-GRIFFITHS [Hg.]: Lire *Histoire de ma vie* de George Sand [Cahier romantique 11]. Clermont-Ferrand 2006. S. 241–252, hier S. 244f.).

¹⁸⁸ Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 457f.

in der Abwertung der Mutter findet, und damit die Problematik der Identifikation als weibliches Wesen in der männlichen symbolischen Welt aufspannt.

Da diese Identifikation nicht abgeschlossen werden kann, führt sie unweigerlich zu Idealisierung. Die Furcht vor der Macht des Vaters lässt sich durch die Idealisierung seiner Person als maskiert bezeichnen, denn Sand bezog ihre Vorstellung vom Vater stärker aus Erzählungen anderer Personen wie Mutter und Großmutter (die ihrerseits ideale und kompensatorische Erwartungen an das Kind dieses Vaters stellte) als um die tatsächlich real mit ihm verlebte Kindheit. Problematisch an der Idealisierung ist, dass sich dahinter eine gewisse Furcht vor dem anderen Geschlecht verbirgt, die George Sand im Laufe ihrer Entwicklung nicht demaskiert, sondern auf ihre Liebesobjekte projiziert hat, wobei der Respekt vor der männlichen Macht folglich nicht schwinden kann. Dies wäre aber der Schlüssel zu der von ihr begehrten Aussöhnung der Geschlechter in einer gleichberechtigten Liebe. Aus diesem Grund haben viele ihrer Romanheldinnen gespaltene Verhältnisse zu ihren männlichen Liebespartnern – weil sie sich nicht in ihrer eigenen Subjektivität gestärkt haben, sondern ihre Liebe idealisieren.

Letztlich bedeutet dies, die eigene Furcht vorm anderen Geschlecht zu verhüllen, die somit nicht abgebaut, sondern nur verstärkt werden kann. Diese hat das sandsche Trauma der Vaterlosigkeit genährt und die Autorin Spiegelbilder (in Gestalt von Romanheldinnen, die ebenfalls ein gespaltenes Verhältnis zwischen Furcht, Begehren und Passion zu ihren Liebespartnern aufweisen) erfinden lassen, um es zu verarbeiten. Die idealisierende Liebe wäre somit keine reine Liebe um der Liebe Willen, sondern hat immer etwas mit der eigenen Weiblichkeit und der ambivalenten Beziehung zum anderen Geschlecht zu tun.

Wie Benjamin erläutert, gehe die Idealisierung des präödipalen Vaters, wenn sie frustriert werde und ohne Anerkennung bleibe, mit Unterwerfung einher. Wenn aber diese frühe idealisierende Liebe erwidert werde, könne sie die Grundlage für spätere Autonomie bilden, die bei Sand augenscheinlich hervortritt im Vergleich zum Bild der entrechtlichten bürgerlichen Ehefrau des 19. Jahrhunderts. Denn die frühe Identifikation des Kindes stehe, wie nach freudscher Auffassung, nicht im Widerspruch zur ödipalen Beziehung mit dem Vater, sondern bereite dieser den Weg. Wenn das Kind allerdings keine solche Anerkennung erfahre, werde der Vater zum fernen, unerreichbaren Ideal.¹⁸⁹ Das würde bedeuten, dass einerseits die Erfüllung einer primären Anerkennung der Bedürfnisse des Kindes durch den Vater zugrunde gelegt werden muss, welche für die spätere Autonomie Sands und ihr Freiheitsbestreben mitverantwortlich zu sein scheint. Diese Autonomie hat sie mit aller Kraft zu leben versucht und kam somit überhaupt in die für Frauen ihrer Zeit untypische Lage, sich mit wechselnden (idealgväterlichen) Liebespartnern auszuprobieren und sich auf die Suche nach der Perfektion, der Anerkennung des Begehrens zu begeben.

¹⁸⁹ Vgl. BENJAMIN: Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht, S. 142.

Andererseits kann angenommen werden, dass diese primäre Anerkennung durch den frühen Tod des Vaters jedoch nicht ausreicht, um sich in dieser ödipalen Dreiecks-Konstellation aussöhnen zu können. Denn offensichtlich stellt sich ihr ein problematisches Hindernis in den Weg – ihr neurotisches Begehren, das die männliche (väterliche) Anerkennung für die Realisierung der idealen Liebe braucht, welches aufgrund seiner symbolischen Struktur in der patriarchalen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts keine Erfüllung finden kann und sich in metonymischer Reinszenierung durch ihre Texte zieht.

4.2 Idealisierende Liebe und Identifikation – zwischen Begehren und Unterwerfung

Wie in Kapitel III.2.¹⁹⁰ deutlich wurde, repräsentiert der Vater das Begehren nach der ‚aufregenden‘ Außenwelt. Die Identifizierung mit dem Vater als gleichem Subjekt diene dem Kind laut Benjamin dazu, dieses Begehren in seiner Phantasie zu repräsentieren. Im Ergebnis werde in dieser Phase eine neue psychische Struktur erworben, deren Vermächtnis für das erwachsene erotische Leben die ‚identifikatorische Liebe‘ bleibe.¹⁹¹ Im Vergleich zu Lacan sieht Benjamin den Vater zum einen ebenfalls als ‚Tor‘ zur Außenwelt, zur gesellschaftlichen Ordnung. Dennoch betont sie seine Funktion positiver, nicht so sehr als symbolischer Gesetzeshüter und Sozialisationsinstanz, sondern vielmehr als Begehrens-Repräsentant zur Außenwelt, der in der kindlichen Entwicklung die Fähigkeit zum Begehren und Bewunderung vorantreibe.

Demnach bringt Identifikation mit dem Vater das Kind seinem Begehren nach der Außenwelt näher. Die Tendenz der identifikatorischen Liebe, zu unterwürfiger, idealisierender Liebe zu werden, sei für Mädchen sogar noch viel ausgeprägter, denn Väter antworteten auf das Bedürfnis ihrer Söhne nach Identifikation meist immerhin noch positiver als auf das ihrer Töchter.¹⁹² Das Bestreben des Mädchens richtet sich hierbei auf die Anerkennung ihres eigenen Begehrens, die jedem Menschen für seine Persönlichkeitsentwicklung elementar ist. Wird das Begehren aufgrund eines toten Vaters (wie bei Sand) nicht anerkannt, entwickelt es sich leicht zu Masochismus in Form von idealisierender Liebe zu Männern, das ich bei Sand als traumatisches Urerlebnis identifiziere, welches sich getarnt als hysterisches Symptom hinter ihrer darüber kommunizierten Versehrtheit verbirgt. Diese idealisierende Liebe kann auch (unerfüllt) weiterleben und sich in der Beziehung des erwachsenen weiblichen Kindes zu seinem Sohn manifestieren. Sands Beziehung zu ihrem Sohn Maurice ist eine solche idealisierte, in die sie die Aussöhnung ihres eigenen Traumas projiziert.¹⁹³

¹⁹⁰ Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117.

¹⁹¹ Vgl. BENJAMIN: Phantasie und Geschlecht. Psychoanalytische Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz, S. 17f.

¹⁹² Vgl. Ebd., S. 31.

¹⁹³ Vgl. hierzu meine Ausführungen in Kap. III.4.1, S. 155.

Benjamin sieht hierin das große Dreieck der identifikatorischen Liebe, das sich endlos wiederhole in Geschichten weiblicher Unterwerfung und Aufopferung für Helden, die sie auf der Suche nach dem väterlichen Gral, der Anerkennung des Vaters,¹⁹⁴ verließen. Indem man die Lücke der Differenz durch Identifikation schließe und verlorene Aspekte identifikatorischer Liebe wieder aufdecke, könne man ein Aufbrechen dieses Dreiecks von idealisierender Liebe zugunsten gegenseitiger Anerkennung imaginieren – zugunsten einer Gegenseitigkeit, die es dem Eros gestatten würde, die lustvolle Spannung von Differenzen wiederzugewinnen, die einst auf die Geschlechter aufgespalten worden waren.¹⁹⁵ Genau dieses Dreieck, diese sich immer wiederholenden Geschichten in der weiblichen Suche nach Anerkennung soll die theoretische Grundlage bilden, um in den sandschen Romanen die Ursache der idealisierenden Liebe der Romanheldinnen zu Männerfiguren zu beweisen.¹⁹⁶

Diese Suche nach Anerkennung des weiblichen Begehrens übersteigt bei Sand die familiäre Ebene und weitet sich in Form von Gesellschaftskritik auf die von Männern dominierte Ordnung aus. Die Herausbildung und Übernahme der Geschlechterrolle bestimmt im weitesten Sinne auch immer den Umgang mit dem eigenen und dem anderen Geschlecht bis ins hohe Erwachsenenalter hinein. Letztlich ist hieraus zu schlussfolgern, dass die faktisch unterdrückte Rolle der Frau in den europäischen Gesellschaften des 19. Jahrhunderts maßgeblich durch den Umgang mit ödipalen Allmachtsphantasien der Männer bestimmt wird. Paradox bei Sand scheint die Tatsache, dass sie Männerfiguren in Gestalt von Vätern idealisiert als Konsequenz ihrer eigenen, durch den Mangel geprägten ödipalen Entwicklung (die Identifikation mit der eigenen Mutter ist aus verschiedenen Gründen nicht ausreichend geschehen; ebenso wenig wie die Anerkennung durch den Vater¹⁹⁷ – insofern lebt das Bedürfnis nach Anerkennung in identifikatorischer, ergo idealisierender Liebe weiter) und

¹⁹⁴ In den *Lettres* gibt Sand einen offenen Einblick in ihren Begehrenswunsch (nach väterlicher Anerkennung) bezüglich des väterlichen Ideals: « La seule puissance à laquelle je crois est celle d'un Dieu juste, mais paternel. » (SAND: *Lettres d'un voyageur*. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 54; Brief I);

Oder auch an folgender Textstelle: « Répète-moi que ton affection m'a suivi partout, et qu'aux heures de découragement où je me croyais seul dans l'univers, il y avait un cœur qui priait pour moi et qui m'envoyait son ange gardien pour me ranimer. » (Ebd., S. 124; Brief IV).

¹⁹⁵ Vgl. BENJAMIN: Phantasie und Geschlecht. Psychoanalytische Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz, S. 35.

¹⁹⁶ Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195.

¹⁹⁷ Niederschlag findet dieses unerfüllte Begehren der ödipalen Phase u. a. in den *Lettres* im Brief IX, in dem Sand ihr patriarchales ‚Idealproblem‘ und ihren Seelenzustand spiegelt: « Tu m'as quitté comme j'étais à la veille de rentrer dans la maison paternelle. On m'en chasse de nouveau, on rompt les conventions jurées. [...] car tous ses attributs, tous ses éléments sont en toi. Tu es l'infini émané de l'infini. Tu es aussi grand que l'univers, et tes plus chères délices sont d'habiter et de parcourir l'inconnu. » (SAND: *Lettres d'un voyageur*. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 249f.; Brief IX); Wieder und wieder beschreibt sie die Suche nach dem ‚göttlichen‘, väterlichen Liebhaber, der die Lücke der väterlichen Anerkennung zu schließen vermag.

ist gleichzeitig Kämpferin gegen das bestehende Patriarchat, gegen die symbolische Ordnung der Männer, die ihre Versehrtheit verursacht hat.

Hierin deutet sich die Verknotung der Autorin an.¹⁹⁸ Sie ist gefangen in ihrer symbolischen (Sprach-)Ordnung, Männer zu begehren, die ihr Begehren nach Egalität nicht erfüllen können oder wollen. Die Situation scheint zunächst ausweglos, solange Frauen in ihren Liebesbeziehungen im Grunde die Anerkennung ihrer Väter suchen – das macht sie abhängig von deren Gunst, die aber gesellschaftlich ausschließlich über Unterdrückungsmechanismen funktioniert. Wie also kann eine Frau im 19. Jahrhundert, sofern vorhanden, ihre ‚feministischen‘ Bestrebungen zur Aufwertung ihres eigenen Geschlechts hörbar machen? Sie könnte sich diesen grauen Raum in einen kreativen Raum des Spiels umwandeln und ihre Botschaft der Versehrtheit vermutlich kodiert kreativ (z. B. schreibend) inszenieren.¹⁹⁹

Die Frauen begannen laut Benjamins Theorie schließlich, die Tatsache zu akzeptieren, dass sie ihre eigene Mutter durch ihr Schreiben nicht wieder erschaffen können und dass ihre Versuche, die eigenen Kinder vor der Welt zu beschützen, vergeblich seien. Nun müsse ihre Romanfigur (als Spiegelbild) einen Weg finden, schreibend den Verlust einer Illusion aufzufangen, die sich im ‚Neubeginn‘ ihres Schreibens und in der ‚narbenlosen Haut des Neugeborenen‘ halte: der Illusion, dass sie ‚die vollkommene Wiedergutmachung‘ leisten könne.²⁰⁰ Dies wiederum bedeutet, sich unbewusst immerzu auf allen Ebenen ihrer Existenz den Weg der Idealisierung zu wählen, um zumindest eine Welt zu imaginieren, in der die unentrinnbare Bürde, von vornherein zur ewigen Unterwürfigkeit verdammt zu sein, noch aufhaltbar scheint, in der die Illusion weiterleben kann, was am Frühwerk Sands nachweisbar ist.²⁰¹

4.3 Anerkennung des weiblichen Begehrens

Eine Anerkennung des Begehrens durch andere wirft folgendes Problem auf: Anerkennung muss, um funktionieren zu können, beidseitig stattfinden, d. h. reziprok sein. Und sie ist mit der Notwendigkeit des Ichs verbunden, seinen Absolutheitsanspruch aufzugeben. Diesen Prozess könnte man nach Benjamin als Dialektik der Kontrolle bezeichnen: Wenn ich den Anderen völlig kontrollierte, dann existierte der Andere nicht mehr, und wenn er mich völlig kontrollierte, existierte ich nicht mehr. Die Vorbedingungen für die unabhängige Existenz beider sei aber die jeweilige Anerkennung

¹⁹⁸ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

¹⁹⁹ Vgl. BENJAMIN: Phantasie und Geschlecht. Psychoanalytische Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz, S. 81.

²⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 82;

« Mieux qu’*Indiana*, *Lélia* porte la marque de tout ce qui est advenu à Aurore Dupin, sa venue à l’écriture, sa naissance à la célébrité sous le nom de George Sand, son extrême désarroi à vivre, libre, autre, une nouvelle vie. La fiction sert ici de chambre d’écho aux interrogations d’un moi déboussolé cherchant sans la trouver une réponse à un mal-être fondamental. » (REID: Signer Sand, S. 133).

²⁰¹ Vgl. hierzu Kap. IV.1.2, S. 216, Kap. IV.2.3, S. 288 sowie Kap. IV.3.3, S. 381.

des ‚Anderen‘.²⁰² Diese Reflexion taucht bei Sand ebenfalls auf. Indiana und Ralph sind nur zwei Beispielfiguren, die verstanden haben, dass man sich nicht durch passive Unterwerfung oder aktive Unterdrückung vom anderen abhängig machen darf, sondern den ‚Anderen‘ zuallererst selbstlos anerkennen muss.

Einen solchen Idealzustand gegenseitiger Anerkennung gab es Zeit ihres Lebens bei George Sand nur auf fiktionaler Ebene – in der Realität führte sie das Bedürfnis anerkannt zu werden in die Fesseln der patriarchalen Gesellschaft als ‚Opfer‘ der ‚symbolischen Ordnung‘, um mit Lacans Worten zu sprechen. Benjamin insistiert darüber hinaus, dass Herrschaft bereits beim Versuch beginne, Abhängigkeit zu leugnen. Niemand könne sich daher der Abhängigkeit von anderen oder dem Wunsch nach Anerkennung entziehen.²⁰³ George Sands Persönlichkeit scheint an diesem Punkt in einem Knoten verstrickt zu sein: einerseits lässt sich bei ihr ein starkes Bedürfnis nach väterlicher Anerkennung konstatieren, ergo Abhängigkeit. Andererseits ist bei ihr in den realen zwischenmenschlichen Beziehungen eine starke Autonomie auffällig – und damit die selbst eingenommene Rolle der Herrschenden.

Dabei darf nicht vergessen werden, dass Sand im Vergleich zu anderen schreibenden Frauen bezüglich der Abhängigkeit von Männern sicherlich in einer außergewöhnlichen Situation war. Die Männer, die sie kennen und lieben lernte, waren z. T. romantische Künstler mit ähnlichen Idealvorstellungen, die ihr nicht in der traditionellen Rollenauffassung begegneten, sondern sich aufgrund der eigenen Schwäche ihrerseits gern unterwarfen. Seit Freud ist i. A. unbestritten, dass die Grundlagen des Liebeslebens in der frühen Kindheit zu suchen sind. Benjamin behauptet hingegen, dass die sexuelle Liebe des Erwachsenen nicht nur durch Ereignisse geprägt sei, die ihren Ursprung in dieser Epoche der Intimität und Abhängigkeit haben, sondern auch, dass v. a. die erwachsene Liebe Gelegenheit biete, die in der Kindheit verwurzelten Konflikte noch einmal wiederzubeleben und durchzuarbeiten. Hierbei müsse man jenen Entfremdungsprozess verstehen, durch sich diese Wünsche in erotische Gewalt und Unterwerfung verwandelten. V. a. in der freiwilligen Unterwerfung unter erotische Macht erkenne man eine paradoxe Situation, in der das Individuum Freiheit durch Unterjochung zu finden suche, sozusagen Erlösung durch die Unterwerfung unter die Kontrolle eines anderen.²⁰⁴ Herrschaft gehört also unweigerlich zum Verhältnis der Geschlechter – denn Männerdominanz und patriarchale Gesellschaften gab und gibt es vielerorts. In dieser Logik vermutet Benjamin auch einen Einfluss auf erotische Beziehungen, wobei noch ungeklärt sei, wie die Unterjochung der Frau sich in der Psyche verankere und die Form der Herrschaft bestimme.²⁰⁵ Doch wie funktioniert dieser Mechanismus auf psychischer Ebene und weshalb fiel und fällt es Frauen so schwer, sich daraus zu befreien und sich ‚tatsächliche‘ Freiheit

²⁰² Vgl. BENJAMIN: Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht, S. 55.

²⁰³ Vgl. Ebd., S. 40.

²⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 53.

²⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 74.

und Anerkennung zu sichern?

Benjamin erklärt es wie folgt, die Weigerung des Mannes, die ‚Andere‘ kennenzulernen, werde ergänzt durch die Bereitschaft der Frau, sich mit ihrer mangelnden Subjektivität abzufinden, nämlich durch ihre Bereitschaft, Anerkennung zu gewähren, ohne selbst Anerkennung zu erwarten. Das klassische Ideal der Mütterlichkeit, das ein Vorbild an Selbstverleugnung darstelle, verkläre nur diesen Mangel. Die Schwierigkeit weiblicher Differenzierung sei beinahe die spiegelbildliche Entsprechung der männlichen – nur sei sie nicht Negation des ‚Anderen‘, sondern Selbstverleugnung. Die mütterliche Haltung der Frau erkläre also nicht nur den männlichen Sadismus. Sie erkläre auch etwas ‚Falsches‘ in der weiblichen Entwicklung, was zum Masochismus führe.

Während der Junge offenbar Schwierigkeiten beim Wechsel zu einer männlichen Identifizierung habe, brauche das Mädchen seine Identifizierung mit der Mutter nicht aufzugeben. Es brauche sich nicht von der Mutter abzuwenden. Dadurch erscheine die Identität des Mädchens zunächst weniger problematisch. Allerdings habe sie den Nachteil, dass es keine eindeutige Möglichkeit gebe, sich von der Mutter zu desidentifizieren, denn es gebe kein äußeres Merkmal der Ablösung. Daher komme die weibliche Neigung, Unabhängigkeit nicht hervorzukehren, sondern eher herunterzuspielen.²⁰⁶ Ein Blick in die sandsche Biografie, deckt in diesen Punkten unzählige Parallelen auf, die ihr Handeln und ihre vordergründige und umfassende Idealisierung erklären können. Ohne es auf diese Weise zu analysieren, stieß die Autorin selbst auf ihre eigene problematische Rolle als Frau und entwickelte so im Ansatz feministische Ideen, die genau diesen Ansatz eines Gleichgewichts, einer ausgewogenen Beziehung zwischen männlich und weiblich anvisierten, den auch die moderne psychoanalytische feministische Theorie aufzeigt.

Prinzipiell sei es natürlich schwierig, zu definieren, wo der Kreislauf von realer Herrschaft und phantasierter mütterlicher Omnipotenz beginne. Doch dies bedeute nicht, dass dieser Kreislauf niemals durchbrochen werden und die Balance zwischen Zerstörung und Anerkennung nie wieder hergestellt werden könne. Die Antwort, so Benjamin, liege in der gesellschaftlichen Abschaffung des Patriarchats. Und dies hieße nicht nur Gleichberechtigung für die Frau, sondern auch eine Aufhebung der Geschlechterpolarisierung, eine Wiederherstellung der lebenswichtigen Spannung zwischen Anerkennung und Selbstbehauptung, zwischen Abhängigkeit und Freiheit.²⁰⁷

Die Frau im 19. Jahrhundert – und da bildet Sand durch ihre Zugehörigkeit zur symbolischen Ordnung keine Ausnahme – war nicht Subjekt ihres Begehrens. Sie mochte Kontrolle und Macht über andere haben, nicht jedoch über ihr eigenes Schicksal. Ihre Bürde war es, Verzicht des eigenen Willens zu üben, als Gebären-

²⁰⁶ Vgl. BENJAMIN: Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht, S. 78.

²⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 170f.

de und Stillende auf körperliche Autonomie zu verzichten und im Grunde ganz und gar für andere zu leben. Das Gegenbild der *femme fatale* verkörpere letzten Endes auch keine aktive Subjektivität, sondern ein begehrtes und abstoßendes Objekt. Kein eigenes, sondern nur symbolisch aufgedrängtes Begehren zu besitzen bedeute, dass es auch nicht befriedigt werden könne:

Wenn eine Frau also kein eigenes Begehren hat, muß sie auf das Begehren des Mannes zurückgeifen. Doch dies kann verhängnisvolle Folgen für ihre psychische Existenz haben.²⁰⁸

So spielt die von der Welt enttäuschte Lélia zwar an der einen oder anderen Stelle mit ihren Reizen, um das Begehren der Männer auf sich zu ziehen (jedoch nicht vergleichbar mit ihrer Konkubinen-Schwester Pulchérie, die das Objekt-Sein als Frau für sich angenommen hat), doch im Grunde wehrt sie sich gegen die männliche Antwort, die in ihr das Objekt sieht und ist insgeheim auf der Suche nach Subjektivität.²⁰⁹ Diese Suche ist bei Sand, wie gesehen, ein zentrales Motiv. Benjamin sieht in der weiblichen Suche nach einer Liebesbeziehung den Versuch, etwas zu bekommen, was die Frauen selbst nicht haben. Andere Frauen versuchten wiederum, ihre Autonomie zu wahren, indem sie sich vor leidenschaftlichen Verwicklungen schützten. Weil die Sexualität bei ihnen mit Phantasien verbunden sei, sich der männlichen Idealfigur zu unterwerfen, gefährde sie ihr Gefühl eines eigenständigen Selbst.²¹⁰ Dies findet sich zum einen in der sandschen Inszenierung des bedrohlichen *amour-passion* (wie in *Indiana*) bestätigt, zum anderen in der *impuissance* von Lélia. Dennoch bleibt zu verstehen, wie die Idealisierung des Vaters und männlicher Figuren im Allgemeinen für Mädchen und Frauen vor sich geht, um den theoretischen Rahmen der ausgeglichenen Geschlechterdifferenz im weitesten Sinne zu schließen.

Wie bereits konstatiert, ist die frühe Liebe zum Vater eine ‚Liebe zum Ideal‘. Das Kind idealisiert den Vater, denn er sei nach Benjamin jener magische Spiegel, der das Selbst so erscheinen lasse, wie es sein möchte. Er sei das Ideal, in dem das Kind sich selbst wiedererkennen wolle. Unter gewissen Bedingungen schaffe diese Idealisierung später, im Erwachsenenleben, eine Disposition zur idealisierten Liebe – zur Unterordnung unter einen mächtigen ‚Anderen‘, der scheinbar jene Handlungsfähigkeit und jenes Begehren verkörpert, die dem Selbst fehle. Die Idealisierung des Vaters biete demnach eine Lösung für das Paradoxon der Wiederannäherung – für das paradoxe Bedürfnis des Kindes, gerade bei derjenigen Person Anerkennung zu finden, von der es am tiefsten abhängig sei. Die Macht des Vaters sei nicht nur durch die Tatsache bedingt, dass er so ‚groß‘ ist, sondern auch dadurch, dass er eine Lösung

²⁰⁸ BENJAMIN: Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht, S. 88.

²⁰⁹ Vgl. hierzu Kap. IV.2, S. 261.

²¹⁰ Vgl. BENJAMIN: Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht, S. 88.

für die inneren Konflikte des Kindes repräsentiere.²¹¹

Erst, wenn das Begehren ins Spiel komme, werde die Erkenntnis des körperlichen Geschlechtsunterschieds zwischen Vater und Mutter (aufgedrängt durch die symbolische Ordnung) zum ersten Mal in der Psyche verankert, wobei jeder Elternteil jeweils eine Seite des psychischen Konflikts zwischen Abhängigkeit und Unabhängigkeit verkörpern könne. Das Kind drücke diesen Unterschied symbolisch aus: Die Abwertung der Mutter ziehe automatisch die Aufwertung bzw. Idealisierung des Vaters nach sich. Die Abwertung mache die Befreierrolle allerdings problematisch für Frauen. Die Folge sei nämlich, dass ihre notwendige Identifikation mit der Mutter, also mit der heute existierenden Weiblichkeit, ihren eigenen Kampf um Unabhängigkeit unterlaufen müsse.

Der Ausweg aus diesem Dilemma liege in der Spaltung – in der Verteilung widersprüchlicher Strebungen auf die beiden Elternpersonen. Schematisch ausgedrückt, könne die Mutter zum Objekt des Begehrens werden, während der Vater, in dem das Kind sich wiedererkenne, zum Subjekt des Begehrens werde.²¹² Für Frauen sei der ‚fehlende Vater‘ also der Schlüssel zum fehlenden Begehren – sowie zu dessen Wiederkehr in masochistischer Form. Das könne nach Benjamins Erwägungen durch die sozialen Fähigkeiten des Mädchens und künftige Mutterschaft ein Stück weit ausgeglichen werden. Trotzdem verharrten viele Mädchen ihr Leben lang in anbetender Liebe zu Personen, die sich ihr Omnipotenz-Gefühl intakt bewahrt hätten. Diese Anbetung äußere sich in Beziehungen der offenen oder unbewussten Unterwerfung. Als erwachsene Frauen idealisierten sie den Mann, der das hat, was sie niemals haben könnten – Macht und Begehren.²¹³

Die identifizierende Liebe des präödipalen Mädchens bildet demnach die Basis der späteren heterosexuellen Liebe. Wenn das Mädchen erkenne, dass es nicht der Vater sein könne, wolle es ihn haben.²¹⁴ Auch die häufigere Art der erwachsenen idealisierenden Liebe in Form von unterwürfiger Verehrung der Frau für einen heroischen Mann, der ihre Liebe zurückweise, um seine Freiheit zu behalten, lasse sich auf diese Lebensphase zurückführen, und auf die Enttäuschungen, die das Mädchen in ihr erleide.²¹⁵ Wenn die Mutter dennoch die Bindung betone, werde das Kind den Unterschied hervorheben und darauf beharren, die Sachen des Vaters anzuziehen. Wenn sie zur Ablösung dränge, werde das Kind auf seiner Ähnlichkeit mit ihr beharren und ihre Kleider anziehen.²¹⁶

In der sandchen Neigung zu Androgynie und Maskerade (in Form von Verkleidung mit Kleidung des anderen Geschlechts und ‚männlichen‘ Verhaltensweisen)

²¹¹ Vgl. BENJAMIN: Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht, S. 99.

²¹² Vgl. Ebd., S. 102f.

²¹³ Vgl. Ebd., S. 109.

²¹⁴ Vgl. Ebd.

²¹⁵ Vgl. Ebd., S. 110.

²¹⁶ Vgl. Ebd., S. 111.

lässt sich meiner Ansicht nach auf die frühe Mutter-Kind-Beziehung der *romanière* zurückführen. Zum einen hat die Mutter bis zum Zeitpunkt der Trennung von der Tochter zu dieser eine starke Beziehung unterhalten, welche gewissermaßen ersatzweise durch die Großmutter fortgeführt wurde. Diese enge Bindung zur Tochter- und Enkeltochter war jedoch immer mit der Projektionsfolie belegt, die ihr Vater hinterlassen hat und durch die beide Frauen ihre Erwartungshaltungen und ihre Liebe für den toten Mann und Sohn auf Aurore gerichtet haben. In der *Histoire de ma vie* beschäftigt sie sich explizit mit der Idealisierung ihres Vaters und der Herabsetzung ihrer Mutter, die sie trotz des ‚Verstoßes‘ der Tochter an die Großmutter immer aufzuwerten versucht.²¹⁷

Sand fühlte sich stark an ihren toten Vater gebunden, als personalisierte Reinkarnation dessen. Ihre Identifikation gipfelt in ihrer imaginierten Wiedergeburt als Junge, als Art brüderlicher Zwilling ihres Vaters. Dass er starb, als sie noch sehr jung war, ist ein ausschlaggebender Faktor in der Entwicklung dieses Szenarios und in der Genese ihrer Idealisierung. Ihr Werk zeigt an vielen Stellen den konstanten inneren Kampf, die herabgesetzte mütterliche Idealisierung zu überwinden zugunsten der ‚angeseheneren‘ väterlichen. Wenn Sand allerdings ihre biologische Mutter ent-idealisiert, so gelte dies nach Schor nicht für alle mütterlichen und weiblichen Imagos in ihrem Leben. Es sei wohl bekannt, dass sie in der Jugendzeit im Augustiner-Kloster eine ‚ideale‘ Mutterfigur gefunden habe – Mutter Marie Alicia, eine Mutterfigur, die sie für sich in Gedanken ‚adoptiert‘ habe.²¹⁸

Selbst als zweifache Mutter war sie noch der Überzeugung, dass die biologische Mutter auf vielen Gebieten selten die bessere im Vergleich zu einer Adoptiv-Mutter sei. Die expliziteste Thematisierung der Idealisierung der Adoptiv-Mutter findet sich zweifelsohne in *François le Champi* (1850), wo es dem Sohn unter dem Mantel pflegender Fürsorge und ohne Schuldgefühl oder Strafe möglich ist, seine (Adoptiv-)Mutter zu heiraten.²¹⁹ Festhalten lässt sich an dieser Stelle, dass die beiden Frauen (Sands Mutter und Großmutter) ihre Beziehung zur Tochter und Enkelin stark betont haben, woraufhin diese unweigerlich den Unterschied vorkehrt. Der Unterschied wiederum referiert in höherem Maße allerdings auf die Folie des Vaters, die Aurore selbst deshalb bedient, weil sie ihrerseits eine identifikatorische Liebe ausprägt.

Fakt ist jedoch, dass die permanent persönlich und gesellschaftlich abgewertete Mutter im Äquivalent zum idealisierten Vater steht, dem George Sand (und bspw. Lélia als inszeniertes Spiegelbild) näher zu kommen sucht und damit gleichzeitig Abgrenzung zur eigenen Weiblichkeit erstrebt. Die Tabuisierung der sexuellen Handlungsfähigkeit der Mutter und die defensive Art der Ablösung, in der der Vater benutzt wird, um die Mutter zurückzudrängen, trügen nach Benjamin neben der

²¹⁷ Vgl. SAND: George Sand. *Histoire de ma vie*.

²¹⁸ Vgl. SCHOR: George Sand and idealism, S. 174.

²¹⁹ Aber auch in *Jacques* – in Sylvias Illusion der symbolischen Vereinigung mit dem Bruder und einer Adoption von Kindern – wird der symbolische Wert der Mutterschaft zugunsten der biologischen deutlich herausgearbeitet. (Vgl. hierzu Kap. IV.3, S. 346).

Idealisierung des Vaters und der Bestätigung, dass Abhängigkeit und Unabhängigkeit einander ausschließende Pole seien, zur Abwertung der Weiblichkeit bei. Die Idealisierung des Vaters und die Abwertung der Mutter führten so zu einer tiefen Spaltung, die die westliche Kultur (und symbolische Ordnung) durchziehe und die unseren Begriff von Individualität präge.

Die Frage nach dem Begehren der Frau führe unweigerlich zum fehlenden Vater. Diesen Vater wiederherzustellen, hieße allerdings, die symbolische Ordnung der Geschlechter in Frage zu stellen, in der Mutter und Vater einander ausschließende Rollen spielten.²²⁰ Der Vater könne vom Mädchen schließlich nur befriedigend benutzt werden, wenn sie auch mütterlicherseits ein positives Selbstwertgefühl bekomme. In der Konsequenz setze die ‚wahre‘ Lösung für das Dilemma des weiblichen Begehrens eine Mutter voraus, die sich als sexuelles Subjekt artikuliere, die also ihr eigenes Begehren zum Ausdruck bringe.²²¹ Wenn die frühe identifikatorische Verliebtheit in die erregende Außenwelt allerdings scheitere, so habe dies bei jedem Kind verhängnisvolle Folgen für sein Gefühl von Handlungsfähigkeit, insbesondere auf der sexuellen Ebene, wo solche frühen Enttäuschungen leicht zu Beziehungen der weiblichen (fast schicksalhaften) Unterordnung und Passivität (mit oder ohne sexuellem Genuss) führen könnten.

Das lässt sich auf die symbolische Ordnung beziehen, denn die äußeren Voraussetzungen drängten die Frau im 19. Jahrhundert unweigerlich in eine passive, untergeordnete Rolle. Frauen suchten, so Benjamin in solchen idealisierten Beziehungen ebenfalls eine Art Wiedergutmachung. Eine idealisierte Liebesbeziehung sei für sie wie eine zweite Chance, eine Gelegenheit, endlich eine Vater-Tochter-Identifikation zu erreichen, in der ihr eigenes Begehren und ihre Subjektivität anerkannt und realisiert werden könnten.²²² Das perfekte Modell menschlicher Liebe werde auf den Ehemann übertragen. Nach Irigaray sei das Modell gelungen, wenn die Frau diesen zu ihrem eigenen Kind gemacht habe, um sich mit dem Vater zu versöhnen.²²³ In der mütterlichen Art, die Sand oft in ihren Liebesbeziehungen entwickelte, könnte man demnach einen Versuch der Aussöhnung mit dem ‚Vater‘, mit der symbolischen Ordnung erkennen.²²⁴

Die Suche nach dem Subjekt des Begehrens, also nach dem idealen Vater, gehöre laut Benjamin zu jener allgemeinen Suche nach einer Konstellation, die nicht nur

²²⁰ Diese Bestrebung kommt bei Sand zum einen in ihrer Gesellschaftskritik und den Forderungen für eine Verbesserung der sozialen Position der Frau zum Ausdruck, zum anderen in der Ausprägung eines Liebesideals mit einem die Frauen anerkennenden Mann.

²²¹ Vgl. BENJAMIN: Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht, S. 112.

²²² Vgl. Ebd., S. 114ff.

²²³ Vgl. Luce IRIGARAY: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin 1979, S. 41; Nachdem sie selbst Mutter geworden war, gab es von George Sand Tendenzen, sich mit der eigenen Mutter zu versöhnen und sich Anerkennung für ihre erkämpfte Freiheit als finanziell unabhängige Schriftstellerin zu holen, die sie allerdings nicht tatsächlich erhielt.

²²⁴ Vgl. hierzu Kap. IV.2.7, S. 334.

den fehlenden Vater wiedergebe, sondern auch mit einer Mutter versöhne, die das Begehren anerkenne.²²⁵ Im Vergleich zu ihren Zeitgenossen kann man behaupten, dass George Sand, wenn auch unbewusst ein sehr tiefgreifendes Verständnis für die gesellschaftlichen Probleme ihrer Zeit hatte und dies natürlich auch durch ihr Schreiben an ihre Leser transportiert. Aus diesem Bewusstsein erklärt sich m. E. ihr Engagement für die Frauenwelt in Gestalt einer hysterischen Stimme gegen die gesellschaftlich vorgezeichnete Unterwerfung auf symbolischer Ebene.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Idealisierung zum einen persönliche Ursachen hat, die in traumatischen Splintern der Kindheit von George Sand rund um den fehlenden Vater begründet ist, die ihre persönliche Verwehrtheit hervorrief und sich in hysterischen Symptomen manifestiert. Andererseits ist Idealisierung bei der *romancière* auch Produkt der symbolischen Ordnung, der kulturellen Prägung der französischen Romantik im 19. Jahrhundert. Über diese findet sie zur Romanisierung der passionierten Liebe infolge einer erhöhten Idealisierung als hysterische Reaktion. Sie gelangt in mimetischer Erinnerung zum weiblichen Naturalismus und Narzissmus, genauso wie zu Optimismus und Harmoniebedürfnis, die sie trotz Krisen durch ihren Glauben an Glückserfüllung erhält – was an anderer Stelle vielleicht als ‚typisch weiblich‘ klassifiziert werden würde. Die Tatsache, dass Sand sich aktiv in Form ihrer Romane und Meinungsäußerungen klar gegen die bestehenden Gesellschaftsstrukturen wendet und ihrer Verwehrtheit eine Stimme verleiht, legt die Vermutung nahe, dass ihr Engagement aus heutiger Perspektive feministische Züge trägt.²²⁶

5 Der Sand-Knoten: Vom Trauma zu Hysterie

Traditionelle Hysteriekonzeptionen umkreisen die Vorstellung des ‚Viel-Lärm-um-nichts‘. Bronfen schlägt vor, dieses ‚Nichts‘ und die Selbstentwürfe ganz ernst zu nehmen und sie als eine Sprache aufzufassen, die es dem Subjekt erlaubt, sowohl persönliches als auch kulturelles Unbehagen zum Ausdruck zu bringen.²²⁷ Die Hysterie ist Dreh- und Angelpunkt ihrer theoretischen Ausführungen, weil es ihr darum geht, die Vorstellung des Subjekts als ein über dem wandernden Körper des traumatischen Wissens um die eigene Vergänglichkeit zusammengeknotetes sowie als ein von einer Libido der Verwundbarkeit angetriebenes zu untersuchen.²²⁸ Sie bevorzugt, wie auch ursprünglich Freud, eine traumatische statt sexuelle Ätiologie der Hysterie – wobei

²²⁵ Vgl. BENJAMIN: Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht, S. 119.

²²⁶ Vgl. hierzu Kap. II.6.5, S. 94.

²²⁷ Vgl. BRONFEN: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, S. 17.

²²⁸ Vgl. Ebd., S. 76.

sie für ihre teilweise unangemessene Verwendung psychoanalytischer Terminologien wie des ‚Traumas‘ bspw. von Hannes Fricke²²⁹ kritisiert wurde.

Aufgrund des Fehlens klarer Eingrenzungen oder Definitionen sah sich der Psychoanalytiker Lucien Israël dazu veranlasst, die Hysterie als Form der Kommunikation zu bezeichnen, d. h. sie als Versuch zu verstehen, mit dem ‚Anderen‘ in Beziehung zu treten.²³⁰ Denn was der hysterische Körper vorrangig verkünde, sei laut Bronfen eine Botschaft über Versehrtheit: die Versehrtheit des Symbolischen, des Imaginären, und schließlich die Verletzbarkeit des wandelbaren, sterblichen Körpers. So ließen sich die leidenschaftlichen Gebärden der Hysterischen als eine Repräsentationsstrategie verstehen, die sich multipler, wandelbarer und flüchtiger Selbstentwürfe bedient.

Bei der Botschaft, die über den hysterischen Körper zum Ausdruck wird, handele es sich tatsächlich um ‚Nichts‘: um die Einsicht eines grundlegenden Mangels.²³¹ Die Sprache der Hysterie stehe, so Bronfen, nicht jenseits kultureller Gesetze. Wenn die Hysterikerin ihrem Publikum ihre eigene Versehrtheit aufzeige, tue sie dies durchaus im Glauben an die Macht des von ihr Angerufenen und in Berufung auf dessen Bemächtigung. Einerseits vertraue sie auf das paternale Gesetz, denn ihre raffinierten Symptome gingen von der Phantasie aus, dass es die Situation des Glücks geben müsste, wie verlässliche Familienverbindungen und eine schützende Wohnstätte in der Welt, allwissende Autoritätsfiguren, allgemein gültige kulturelle Gesetze. Doch gerade diese Unzulänglichkeit der Wirklichkeit ließe dieses paternale Gesetz und seine kulturellen Attribute stets hinterfragen und mit ebenso heftiger Vehemenz verkünden, dass jede vorliegende Situation nicht die des Glückes sei. Somit stehe ihre Anklage nicht außerhalb kultureller Kodes, sondern sie formuliere ihre Kritik gerade unter Berufung auf die Gesetze, die sie auch zu hinterfragen suche.²³²

²²⁹ Vgl. Hannes FRICKE: *Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie*. Göttingen 2004.

²³⁰ Vgl. BRONFEN: *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*, S. 76.

²³¹ Vgl. ders.: *Die Sprache der Versehrtheit*.

²³² Vgl. Ebd.

5.1 Traumatische Ätiologie

Bisher bin ich davon ausgegangen, dass die Textproduktion Sands als Ausdruck ihrer Versehrtheit²³³ zu begreifen ist, den sie über das Schreiben verarbeitet.²³⁴ Braun gibt zu bedenken, dass es keine klare Definition der Hysterie gibt und nicht geben könne. Vielmehr bilde sie einen Knotenpunkt, an dem sich alle Bereiche der abendländischen Kultur treffen.²³⁵; Der Wortursprung gehe auf griechisch ‚hystereo‘ zurück, was ‚ich komme zu spät‘; ‚ich säume‘; ‚ich erreiche nicht‘ bzw. ‚ich lasse vorbei‘ bedeute – womit der Mechanismus der hysterischen Verweigerung sowohl plastisch als auch in seiner Funktion umschrieben sei.²³⁶; Hysterie lasse sich lediglich als Beziehungsgeflecht definieren und entziehe sich einer objektiven Definition – darüber, dass sich ihre Symptome ständig veränderten, stelle sie überhaupt die Möglichkeit objektiver Darstellung in den Naturwissenschaften in Frage.²³⁷; Wichtig sei das Fehlen der organischen Ursache.²³⁸; Denn die Hysterie, so ihre These, sei mit der Schrift entstanden – als Reaktion auf die Trennung von Geist und Materie, von Kopf und Körper, auf den Abstraktionsprozess. Die Hysterie lasse den ‚Körper sprechen‘ – verwandele Worte in Symptome. Sie mache die (durch die Entstehung der Schrift eingeleitete) Trennung der Sprache vom Körper wieder rückgängig und vereine Symbol und Symbolisiertes. Damit sei die Hysterie eine Parodie des Logos, denn sie inszeniere die gleiche Aufführung wie er, doch anstatt durch den Geist ‚neue Materie‘ zu formen, beweise sie die Existenz der ‚ungeschriebenen‘ Materie, die Existenz der Frau als Sexualwesen.²³⁹; Noch in den Anfängen der Psychoanalyse²⁴⁰ wurde in der klassischen Hysterieauffassung angenommen, dass verdrängte Sexualität Ursache für die Vielzahl weiblicher

²³³ Versehrtheit und Aufbegehren der Autorin sowie der Figuren (gegen die Fesseln der männlichen symbolischen Ordnung) hängen in meiner Theorie, wie bereits und im Folgenden beschrieben, eng zusammen. Braun untermauert diese Verbindung mit anderen Termini – Leiden und Widerstand. „Die Hysterie ist ein Leiden, wird man mir entgegenhalten. Es ist unredlich, Leiden als Widerstandsform darzustellen. Gewiß, die Hysterie ist ein Leiden, aber nicht so sehr an den Symptomen wie an der Ursache dieser Symptome und an den ‚Therapeuten‘, die die Symptome zu beheben suchen. Wenn man von der ‚Behandlung‘ der Hysterie absieht, so gehört sie zu den wenigen Krankheiten, an denen die ‚Anderen‘ meistens ebenso leiden, wie der oder die Betroffene selbst. In vielen Fällen leiden die ‚Anderen‘ mehr. Und allein das zeigt, daß es sich um eine recht wirksame Form von Widerstand handelt.“ (BRAUN: Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido, S. 486).

²³⁴ Tendenziell vermutet auch Laforgue eine neurotische Störung bei Sand, behandelt das Thema wie der Großteil der Sand-Forscher allerdings nicht weiter. (Vgl. LAFORGUE: Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand, S. 102).

²³⁵ Vgl. BRAUN: Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido, S. 10.

²³⁶ Vgl. Ebd., S. 486.

²³⁷ Vgl. Ebd., S. 21.

²³⁸ Vgl. Ebd., S. 26.

²³⁹ Vgl. Ebd., S. 128ff.

²⁴⁰ Vgl. hierzu Sigmund FREUD: Bruchstück einer Hysterieanalyse (1905), Nachw. von Stavros Mentzos. Frankfurt a. M. 1993.

Krankheiten sei.

Wie viele feministische Psychoanalyse-Kritikerinnen [...] stellt das Hysteriekonzept der Psychoanalyse, wie es Breuer und Freud entwickelt haben (Studien über Hysterie, 1895), auch für Laqueur nur eine ‚Narration‘ über weibliche Sexualität dar, in der alte Vorstellungen von der Gebärmutter (griech. *hystera*) als einem wandernden, krankheitserregenden Organ revitalisiert werden, um eine Verbindung zwischen ‚Krankheit‘ und ‚Frau‘ herzustellen. Neuere Arbeiten haben gezeigt, daß Hysterie erstens keine ausschließliche ‚Frauenkrankheit‘ (Wagner u. a. 1991), zweitens mit dem Antisemitismus in paradoxer Weise verflochten (Gilman 1994) und drittens medial vielfältig vermittelt ist (Showalter 1997) sowie viertens in diffusen Krankheitsbildern am Ende unseres Jahrhunderts ihre Wiederauferstehung feiert. (von Braun / Dietze 1999).²⁴¹

Die Symptome der Hysterie sind daher uneinheitlich und komplex.

In der Alltagssprache werden als ‚hysterisch‘ Wutanfälle, Überängstlichkeit, Unberechenbarkeit, Verlogenhaftigkeit, Unbeständigkeit, Oberflächlichkeit, Flatterhaftigkeit etc. bezeichnet – Begriffe, die alle in gewisser Form eine Absage an die konventionelle Übereinkunft des Verhaltens, an Berechenbarkeit und ‚automatische‘ Funktionalität erteilen. Hysterie – ‚Anormalität‘ – wäre demnach Unberechenbarkeit.²⁴²

Diese Unberechenbarkeit der Frau ist es, die im sandschen Sprechen und Schreiben aufbegehrt gegen die Unterdrückung einer weiblichen symbolischen Ordnung. V. a. aber sei ‚hysterisch‘ immer der Andere – das andere Geschlecht – die Frau als Andersartigkeit schlechthin; denn als das ‚normale‘ Geschlecht galt nur das männliche.²⁴³

Zentral ist die Selbstbestimmung, die die Hysterie den Betroffenen (zurück)gibt – was sich in der vorliegenden Arbeit einreicht in die Argumentation der Hysterie als Aufbegehren gegen eine männlich dominierte Ordnung. Indem der Hysteriker sich die Gesetze, denen sein Körper unterworfen werden soll, zu eigen mache, hebe er die Fremdbestimmung wieder auf – und mit ihr die Ordnung, das Gesetz selbst.²⁴⁴ Die Hysteriker seien somit alles andere als Kranke, die an Ich-losigkeit leiden. Sie litten nicht an dem, was ihnen unterstellt werde. Sie seien vielmehr Ausdruck einer Auflehnung gegen die Ich-vernichtung, die auf kollektiver Ebene stattfinde. Somit sei die hysterische Symptombildung individueller Ausdruck eines kollektiven Leidens und der Versuch, die Ursache dieses Leidens zu bekämpfen.²⁴⁵ Während die ‚Individualhysterie‘ um das ‚ich‘ kämpfe, sei die ‚Massenhysterie‘ (*mal du siècle*)²⁴⁶ Ausdruck der Selbstauflösung. Das Zeitalter der ‚Massen‘ (mit Beginn der Französischen Revolution und des Industriellen Zeitalters) entstehe mit der Verlagerung der Hysterie-

²⁴¹ STEPHAN: Gender, Geschlecht und Theorie, hier S. 87.

²⁴² BRAUN: Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido, S. 23.

²⁴³ Vgl. Ebd., S. 24; (Vgl. hierzu Kap. III.5.5, S. 191).

²⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 34.

²⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 76; (Vgl. hierzu Kap. II.1, S. 17 und Kap. II.2, S. 34).

²⁴⁶ Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34.

Ursache in den Kopf – und die Bedeutung der Masse nehme im 19. Jahrhundert aufgrund der Erklärung des weiblichen Prinzips als ‚inexistent‘ zu.²⁴⁷

Im Folgenden werde ich Hysterie bei Sand als Aufbegehren²⁴⁸ gegen die Fesseln der patriarchalen Ordnung herausarbeiten.²⁴⁹ Dabei stütze ich mich auf die Theorie Bronfens, die Hysterie als Konsequenz eines in sich verknöteten Subjekts identifiziert.²⁵⁰ Sie sieht die Hysterie als verführerische und trügerische Form der

²⁴⁷ Vgl. BRAUN: Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido, S. 77.

²⁴⁸ Das hysterische Aufbegehren gegen bestehende Ordnungen bezeichnet Braun als Anti-Logik: „Die Hysterie verwirrt Normen und Gesetze. Sie schafft Unordnung. Fragt man aber danach, worin *ihre* Gesetze bestehen und welche Ordnung *sie* schafft, dann stellt sich heraus, daß diese Ordnung eine frappierende Ähnlichkeit mit der herrschenden Ordnung aufweist. Nur in einem Punkt unterscheidet sie sich: ihre Gesetze sind *besonders treue* Wiedergaben der herrschenden Gesetze; ihre Ordnung ist eine *besonders gewissenhafte* Ausgabe der herrschenden Ordnung. Eben darin besteht die hysterische Verweigerung: sie offenbart, daß Logik, Ordnung, Vernunft allesamt ‚Kunstwerke‘ sind und entzieht ihnen damit das, worauf jene sich am liebsten berufen: die Selbstverständlichkeit. Keine Frau *spielt* die Frauenrolle so perfekt wie die Hysterikerin. Sie macht den Prozeß der Symbolwerdung der Frau rückläufig, indem sie das Symbol wieder in eine Frau verwandelt.“ (Ebd., S. 73); Durch dieses Spiel verteidigten die Hysteriker nicht nur ihr ‚ich‘, sie brächten auch Unordnung in die Rollenzuteilung von Subjekt und Objekt. Statt *Opfer* zu sein, manipulierten sie die ‚Anderen‘. Dies werde besonders deutlich in der hysterischen Ausgabe von ‚Weiblichkeit‘: Die Frauen diesen Typus gelten als besonders schwach, passiv und abhängig von den ‚Anderen‘, auf deren Liebeszuwendung und Anerkennung sie angewiesen seien. (Vgl. Ebd., S. 74); Programmatisch sind im sandschen Werk solche Frauenfiguren präsent – wie Indiana und Fernande. Allerdings gibt es auch die tückischere Variante der hysterischen Frau (Lélia), die den ‚Anderen‘ (Sténio) nicht nur in ein Objekt verwandelt, sondern ihn auch erhöht (Idealisierung seiner Schwäche und Jugendlichkeit), um ihn umso tiefer fallen zu lassen. Damit werde die eigene Ohnmacht, so Braun, in die Ohnmacht der ‚Anderen‘ verwandelt. (Vgl. Ebd.); Dies gibt der Frau die Illusion von Macht und Begehren, um die Grenzen der patriarchalen Dominanz zu überwinden.

²⁴⁹ Braun beantwortet die Frage nach dem Auslöser und der Dynamik, die außerhalb der Entscheidungsfreiheit des Mannes standen und ihm dazu verhalfen bzw. ihn dazu trieben, die ‚Herrschaft‘ zu übernehmen, positiv. Der Mann sei nicht weniger als die Frau Marionette einer Entwicklung um die Vernichtung des Sexualwesens. Er sei sogar mehr als die Frau passive Marionette dieser Entwicklung gewesen. Da ihm die ‚Herrschaft‘ zugesichert schien und er sich erst spät des zu zahlenden Preises (der seines Sexualwesens) bewusst wurde, habe er sich der Macht, die ihn regierte, nur wenig widersetzt. Die Frau hingegen, die bei der Verteilung die weniger befriedigende Rolle zugeteilt bekam, „entwickelte Verweigerungsmechanismen wie die der Hysterie, die die Marionettenglieder gelegentlich etwas anders tanzen ließen, als der große Puppenmeister sie lenkte.“ (Ebd., S. 16).

²⁵⁰ Bronfen betont v. a. die Aktualität des Phänomens Hysterie als eines der Moderne – wie sie in ihrer umfangreichen Studie (BRONFEN: Das verknötete Subjekt. Hysterie in der Moderne) zu zeigen versucht. „Um ‚einen Weg aus jener Sackgasse der psychoanalytischen Theorie zu finden, bei der jegliche Teilung und Trennung unweigerlich in eine Diskussion sexueller Differenzen mündet‘ [...], führt Bronfen den Omphalos (griech.: Nabel) als eine zwischen den Geschlechtern vermittelnde Kategorie ein: ‚Während der Phallus das Gender mittels der Dichotomie ‚ihn haben‘ oder ‚er sein‘ begreift; [...] ist der Omphalos fundamental genderspezifisch, denn der Nabel ist die Narbe der Abhängigkeit von der Mutter, doch zugleich demokratisch, insoweit als Männer und Frauen ihn besitzen.‘“ (STEPHAN: Gender, Geschlecht und Theorie, hier S. 87);

Selbstinszenierung in Form der öffentlichen Inszenierung privater Traumata.²⁵¹ Das hysterische Subjekt erscheint

als eines, das das Begehren nach einer Figur paternaler Autorität unterstützt und anerkennt, den anderen als Adressaten zu benötigen, im gleichen Atemzug aber heftigst gegen diesen Sachverhalt protestiert.²⁵²

Ausdrücke eines solchen Protests gibt es bei Sand unzählige und sie hat ihn nicht nur fiktional inszeniert, sondern auch aktiv reflektiert, z. B. in Tagebuchaufzeichnungen, in denen ihr aktiver Wille deutlich wird, die gefühlten Leiden zu ertragen.²⁵³ Die hysterische Disposition verklärt allerdings das Begehren nach der paternalen Figur, weil der Zugriff auf das ursprüngliche Trauma verdeckt bleibt. Meyer sieht die Ursache hierfür in der Unweigerlichkeit, mit der Hysterie Besitz von einem Subjekt ergreift. Die Hysterikerin versuche sich zunächst selbst gegenüber dem Schreiben und dem Geschlecht zu schützen, hortete es zugleich aber auch in der dünnen Schicht der Sprache, die alleiniger Bezugskörper sei, ohne eine weitere nicht lokalisierbare Realität zu verstehen zu geben. Zum manischen Insistieren bereit, schlage sie immerzu ein Selbes vor, das ohne Innerlichkeit sei und in der qualvollen Beschwörung der Wortvorgabe wiederkehre und zergehe. Die Hysterikerin setze sich diesem aus, um sich mindestens zeitweise dem unentrinnbaren Verschwinden zu entziehen, indem sie verstumme und indem sie sich schreiben ließe.

Ihre Gewissheit sei, so Meyer, nur diejenige, sich auf der Seite des Schmerzes zu wissen, in unglaublichem Buchstabieren begriffen, weil die Handschrift desjenigen, der ihr die Wunde beigebracht habe, nicht mehr zu verifizieren sei, was die

(Vgl. hierzu Kap. III.5.3, S. 181).

²⁵¹ Vgl. BRONFEN: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, S. 16.

²⁵² Ebd.

²⁵³ « Il n'y a d'avenir et de but que dans le tien. Bonheur, malheur, qu'importe? J'accepte tous les maux, je subirais toutes les tortures. » (SAND: Journal intime. Texte intégral, S. 116; 13. Juni 1837);

« Pendant une période de tracas, de chagrins de cœur, de rupture, de travail, de spleen, George Sand, transformée ici en « docteur Piffoël », regarde l'existence des gens sous un jour amer ou passionné. [...] Dans un beau tumulte orageux ou sous l'empire d'une critique implacable contre elle-même, avec ses élans de foi et de générosité habituels, tantôt croyante, tantôt sceptique, elle se livre ou s'observe. On reconnaît dans ses cris superbes, plainte d'un cœur déchiré, les peines foncières qui expliquent sa vie : « Hélas, mon Dieu, j'ai pourtant porté des jougs de fer et tant qu'on me les a imposés au nom de la tendresse et au moyen d'une affectueuse persuasion, j'ai plié aveuglement sous la main amie. Mais, quand on s'est lassé de me persuader et qu'on a voulu me commander, quand on a réclamé ma soumission, non plus au nom de l'amour et de l'amitié, mais en vertu d'un droit ou d'un pouvoir, j'ai retrouvé cette force que personne ne connaît en moi, que moi. Mais qui sais seul combien j'aime, combien je regrette, combien je souffre. » » (Avant-propos d'Aurore Sand (der Enkelin George Sands) zu den 1837 entstandenen « Entretiens journaliers avec le très docte et très habile docteur Piffoël professeur de botanique et de psychologie », S. 95-98.); Der fiktive Professor ist ein Spiegelbild des Seelenlebens der *romancière*. Ebd., S. 95ff.).

Vorbedingung für das Erinnern des ‚Anderen‘ im Text gebe.²⁵⁴ Die hysterische Botschaft äußert sich bei Sand als ‚Viel Lärm um Nichts‘. Bronfen beschreibt Hysterie als Verkündigung der Anerkennung eines Mangels (‚Ich bin unvollständig‘),²⁵⁵ der postuliert werden müsse, damit das Subjekt in Abgrenzung dazu sinnhafte Selbstdarstellungen von sich entwerfen könne. Dieser Mangel verweise aber gleichzeitig auf die Fragilität und Versehrtheit jeglicher Identitätsstiftungen.²⁵⁶ Der sandsche Mangel ist der, dass ihr sowohl im Privaten als auch im Gesellschaftlichen die Anerkennung des eigenen Begehrens fehlt. Ängste und Begierden verwandelten sich so in somatische Manifestationen, in eine psychosomatische Störung.²⁵⁷

Deren Symptome²⁵⁸ äußern sich bspw. in Fieber, Schwindelanfällen, Ohnmacht, allgemeinem Unwohlsein – sowohl bei George Sand als auch bei ihren Figuren. Diese somatische Hilflosigkeit sei nach Bronfen eine hysterische Konversion ihrer psychischen Verwundbarkeit, die die ihrem Unbewußten eingeprägte Repräsentation in ein

²⁵⁴ Vgl. Eva MEYER: Schreiben aus Liebeswut. Mystik und Hysterie. In: Inge STEPHAN / Carl PIETZCKER (Hg.): Frauensprache, Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke. Tübingen 1986. S. 11–17, hier S. 16.

²⁵⁵ Auch Braun betont die zentrale Bedeutung des Mangels in der Hysterie: Da sich mit der Aufklärung eine neue Vorstellung von ‚Unversehrtheit‘ durchsetzte, nämlich das Phantasma einer Vollständigkeit, leiteten sich hiervon widersprüchliche Bilder weiblicher ‚Mangelhaftigkeit‘ ab, die sich in ‚Frauenkrankheiten‘ wie der Hysterie manifestierten. Es herrschte die Vorstellung, dass der Mann (bzw. der Geist) durch Berührung mit weiblicher ‚Versehrtheit‘ infiziert werde – und somit dessen ‚Unversehrtheit‘ gefährde. Hieraus erklärt sich auch die Idealisierung der Keuschheit. (Vgl. hierzu Anm. 31, S. 202); Die Frau verkörperte aber auch auf physischer Ebene ‚Versehrtheit‘ und wurde zum unwiderlegbaren Beweis für die ‚Unvollständigkeit‘ des Menschen – der im Hinblick auf Fortpflanzung auf die Frau angewiesen sei. Die Existenz der Frau widerlege demnach in jeder Hinsicht das Phantasma menschlicher ‚Unversehrtheit‘ – zum einen, weil sie zur Symbolträgerin menschlicher ‚Versehrtheit‘ werde, zum anderen, weil die ‚Versehrte‘ zur Schöpfung des Lebens benötigt werde. (Vgl. BRAUN: Der Mythos der ‚Unversehrtheit‘ in der Moderne: Zur Geschichte des Begriffs ‚Die Intellektuellen‘, hier S. 38); Das christliche ‚Unversehrtheits‘-Phantasma basierte auf einer religiösen Heilsbotschaft, die Unsterblichkeit durch Vergeistigung verhieß und die zur Entstehung einer ‚vollen Schriftkultur‘ im Abendland führte – einer Kultur, in der Natur und der Körper des Menschen, des Kulturträgers selbst, nach den abstrakten, unsichtbaren, utopischen Gesetzen der Schrift neu geformt wurden. (Vgl. Ebd., hier S. 39).

²⁵⁶ Vgl. BRONFEN: Die Sprache der Versehrtheit, hier S. 121.

²⁵⁷ Vgl. ders.: Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne, S. 16.

²⁵⁸ Zur unmöglichen Definition der Hysterie gehört laut Braun auch die Unmöglichkeit, obgleich die Hysterie eine der ältesten Krankheitsbegriffe der abendländischen Medizingeschichte stellt, die Symptome umfassend zu beschreiben. Trotz ihrer Vielfältigkeit haben die Symptome jedoch einige Faktoren gemeinsam: sie seien organisch nicht erklärbar, seien (potentiell) wieder rückgängig zu machen und verschwänden auch oft schlagartig auf so unerklärliche Weise, wie sie entstanden seien. In der Symptomatik unterscheide man Symptome, die a) ein ‚Mehr‘ an Körper produzierten, wie Krämpfe, Kopfschmerzen, Übelkeit, Schwindelanfälle, Scheinschwangerschaften u. a.; und b) ein ‚Weniger‘ an Körper produzierten, wie Verlust der Empfindungsfähigkeit (wie bei der Frigidität), Verlust des Sehvermögens, Lähmungserscheinungen u. a. (Vgl. BRAUN: Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido, S. 28ff.).

Körper-Bild verwandelte.²⁵⁹ Durch die Kommunikation ihrer Versehrtheit brächten es die Kranken nach Freud zustande, nicht nur die eigenen Erlebnisse in ihren Symptomen auszudrücken, sondern die einer großen Reihe von Personen, somit demnach für einen ganzen Menschenhaufen (z. B. die gesamte romantische Generation) zu leiden und alle Rollen eines Schauspielers allein mit ihren persönlichen Mitteln darzustellen.²⁶⁰ Der Sinn der hysterischen Identifizierung als Spiegelbild ist demnach ein höchst wichtiger Moment für den Mechanismus der hysterischen Symptome. In traditionellen Hysterie-Konzeptionen ist die pejorative Vorstellung des ‚Viel Lärm um Nichts‘ enthalten, da die organische Verwundung nicht offenkundig hervortritt.²⁶¹

Bronfen ist bestrebt, dieses ‚Nichts‘ und seine Beziehung zur Flexibilität von Selbstrepräsentationen, die durch die hysterische Inszenierung erzeugt werden,

sehr ernst und wörtlich [zu] nehmen und [zu] zeigen, daß die traumatische Erschütterung – die ja selbst eine Form des *Nichts* ist – sich als die unbestimmbare Verwundung im Zentrum der Hysterie bestimmen läßt.²⁶²

Zudem fasst sie das ‚Nichts‘ als eine Sprache auf, die es dem Subjekt erlaube, sowohl persönliches als auch kulturelles (sich auf symbolischer Ebene abspielendes) Unbehagen zum Ausdruck zu bringen.²⁶³ In dem Zusammenhang gehe ich davon aus, dass eines gewisse Panikgefühl Einfluss auf die Entwicklung hysterischer Symptome nimmt und diese vorantreibt. Sands Zustand nach der Eheschließung lässt genau dies vermuten – die Symptome manifestierten sich und suchten einen Kommunikationskanal, woraufhin sie sich mehreren Ärzten präsentierte, die jedoch keine physische Diagnose stellen konnten. Das wiederum schärfte bei ihr die unbewusste Angst vor einer schlimmen Krankheit. Für einen Hysteriker sind die Ursachen und Funktionen seiner somatischen Störung aufgrund des traumatischen Erinnerungsknotens nicht einfach zu durchschauen, denn diese psychosomatische Störung mache fehlgeleitete Vorstellungen sichtbar, und die somatische Konversion trete an die Stelle eines psychischen Leidens.²⁶⁴

Traditionell wird seit Freud eine sexuelle Ätiologie der Hysterie zugrunde gelegt, die die Symptome der Krankheit in einem unbefriedigten sexuellen Begehren vermutet. Hinzu kommt, dass Hysterie sich als geschlechtsspezifischer, weiblicher Ausdruck in die Sprache eingebrannt hat. Bronfen erinnert an die ursprünglich traumatische Ätiologie in Freuds Hysterie-Theorie und schlägt vor, die Krankheit (als Konversion psychischer Angst in ein somatisches Symptom) als Inszenierung einer kodierten

²⁵⁹ Vgl. BRONFEN: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, S. 209.

²⁶⁰ Vgl. Sigmund FREUD: Sigmund Freud. Die Traumdeutung. Hg. v. Dietrich SIMON. 1. Aufl. Berlin 1990, S. 190.

²⁶¹ Den Hysterikerinnen wurde ‚Kränklichkeit‘, ‚Wankelmut‘, ‚Verlogenheit‘ sowie ‚Unberechenbarkeit‘ unterstellt. Zudem galten sie als ‚Unzuverlässige‘ und ‚Zwitterwesen‘. (Vgl. BRAUN: Der Mythos der ‚Unversehrtheit‘ in der Moderne: Zur Geschichte des Begriffs ‚Die Intellektuellen‘, hier S. 37).

²⁶² BRONFEN: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, S. 78.

²⁶³ Vgl. Ebd., S. 17.

²⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 77.

Botschaft zu deuten. Sie bevorzugt eine traumatische statt sexuelle Ätiologie der Hysterie, da sie sich mit der Erschütterung befasst, die auf die Verwundung und unerträgliche Unversehrtheit, die jedweder Trennung zugrunde liege, hinweise und ebenso, weil sie die Schnittstelle dieses traumatischen Kerns zu symbolischen Codes und zur Phantasie- und Symptombildung zum Ausdruck bringe.²⁶⁵

Der Hysteriker verkünde daher eine Botschaft der ‚Verwundbarkeit des Symbolischen‘ – eine Fehlbarkeit des paternalen Gesetzes und der gesellschaftlichen Bindungen, eine ‚Verwundbarkeit der Identität‘ als Unsicherheit des Geschlechtlichen,²⁶⁶ Ethischen und der Klassenzugehörigkeit, aber v. a. eine ‚Verwundbarkeit des Körpers‘ angesichts der eigenen Veränderlichkeit und Sterblichkeit.²⁶⁷ Ich gehe davon aus, dass eine permanente sublimale Hysterie der Motor des sandischen Schreibens ist, der dem Trauma-Verarbeitungsprozess ein Gefühl der Befriedigung mit auf den Weg gibt. Nicht immer sind hierbei körperliche Symptome vordergründig gewesen, die diesen Prozess nichtsdestotrotz begleiteten.²⁶⁸

Hysterische Prägungen infolge eines traumatischen, frühkindlichen Problems durchziehen ihr Frühwerk und ihre Figuren (wie Valentine und Bénédict) leiden als inszenierte Spiegelbilder ihres Selbst z. T. noch viel schlimmer an der Verwundbarkeit des Symbolischen. Die Szenarien scheinen oft sehr verstrickt und ausweglos, worüber wiederum Kritik am bestehenden Ordnungssystem geäußert wird. Das Leserpublikum sollte auf die Verwundbarkeit der Liebenden und auf die *condition féminine* aufmerksam gemacht werden, um die Gesellschaftskritik Sands zu verstehen.

Auch Kristeva legt eine symbolische Verletzung zugrunde, die sich in Dualismen als Ausdruck des Extremen manifestiere. Während der Hysteriker maximale symbolische und körperliche Lust begehre, postuliere er zugleich die Unmöglichkeit bzw. Nichtigkeit dieses Begehrens. Diese Verschiebung kleide sich in vertraute Formen wie permanente Verführung und Frigidität²⁶⁹; Erotisierung der Bindung zu den ‚Anderen‘ und zur Welt und unberührbare Selbstsinnlichkeit; verbale Hast und Verruf des

²⁶⁵ Vgl. BRONFEN: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, S. 78.

²⁶⁶ Vgl. hierzu Kap. IV.2, S. 261.

²⁶⁷ Vgl. BRONFEN: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, S. 78.

²⁶⁸ Erinnert sei bspw. an ihr körperliches Unwohlsein kurz nach der Heirat mit Baron Dudevant, das weit in ihr unabhängiges Pariser Leben gereicht hat. Der Stress des Schriftstellerberufs und ihre Sucht nach mehr und mehr Texten drücken ihr innerstes Begehren nach ‚Mehr‘ aus. Es äußert sich im exzentrischen Freiheitsbestreben, um die Fesseln des vorherigen Lebens ein Stück weit hinter sich zu lassen, in der Suche nach Extremen, um das Hier und Jetzt zu bewerkstelligen und im hoffnungsvollen, idealisierenden Blick nach vorn. (Vgl. hierzu Kap. II, S. 17).

²⁶⁹ Im Laufe des 19. Jahrhunderts setzte sich zunehmend die Ansicht durch, dass es den weiblichen Geschlechtstrieb gar nicht gebe und dass weibliche Frigidität als normale Erscheinung zu handeln sei. Damit einher geht die Auflösung der seit der Antike bestehenden sexuellen Ätiologie der Hysterie. Die Vorstellung eines unbändigen weiblichen Geschlechtstriebes und die Rückführung der hysterischen Erkrankung auf mangelnde Befriedigung dieses Triebes scheint aus dem Repertoire der Hysterie-Diagnose endgültig zu verschwinden. (Vgl. BRAUN: Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido, S. 56).

Sprechens; erotonamische Exaltiertheit und unerbittliche Traurigkeit, latente Depressivität; Herausforderung des Vaters und seines Wissens und spasmodische, zornige oder stumme körperliche Einheit bis zum Morbiden mit der Rivalin, dem Double, der Mutter.

Kristeva legt demzufolge den Gedanken nahe, dass der Hysteriker an zwei Ängsten und an zwei Erinnerungen leide. Sie sieht in der phallischen Identifikation mit dem Vater den Ausgangspunkt, von dem aus das hysterische Subjekt (ob Frau oder Mann) zu einem ‚Wettstreit um die maximale symbolische Leistung‘ gelange.²⁷⁰ Allerdings betont Kristeva, dass es dem Hysteriker weniger auf sexuelle Lust ankomme, sondern auf ein sinnliches Bestreben, eine grenzenlose sensorische und emotive Erregbarkeit. Hysterikerinnen würden demnach von ihrer Frigidität nicht daran gehindert, sich einer sensorischen, sadomasochistischen Perversion hinzugeben. Sie würden entweder ‚Opfer‘ tatsächlicher Perverser oder schufen sich selbst die Symptome verschiedener Schmerzen, Lähmungen, Ekel und Erbrechen.²⁷¹ Lélia weist zwar die männliche Sexualität²⁷² zurück, begehrt aber insgeheim Sinnlichkeit, der sie sich gern hingeben würde. Die bedrohliche männliche Passion blockiert sie jedoch und evoziert eine ‚Frigidität‘, die Lélia wiederum in die ‚Opfer-Rolle‘ als mütterliche Geliebte drängt.²⁷³

5.2 Traumatische Manifestation

Als Ursache der symbolischen Versehrtheit Sands habe ich traumatische Splitter der Kindheit identifiziert.²⁷⁴ Es sind kindheitstraumatische biographische Erfahrungen, die sie unbewusst auf die Suche gehen lassen nach Liebeserfüllung und ihre Figuren durchleben in Sands Fiktion verschiedenste Annäherungen an funktionierende zwischengeschlechtliche Beziehungen. Der frühe Tod des Vaters, das Aufwachsen zwischen zwei konkurrierenden Muttergestalten, Grenzerfahrungen mit ihren ersten

²⁷⁰ Vgl. Julia KRISTEVA: Die neuen Leiden der Seele. Hamburg 1994, S. 82;

Eine gewisse sexuelle Komponente in der Verarbeitung der Hysterie lässt sich auch bei Sand festmachen. Verführung, Frigidität etc. thematisiert sie bspw. in *Lélia*, wo sich die Hauptfigur permanent zwischen Extremen wiederfindet, die an ihrem inneren Seelenfrieden zerren. (Vgl. hierzu Kap. IV.2.6, S. 327); Bekannt ist auch die Tatsache, dass Frigidität und Hysterie seit geraumer Zeit medizinisch in Verbindung gebracht wurden. Mediziner sahen, so Schaps, auch die rein konventionelle Ehe als mögliche Ursache einer Sexualstörung an. Generell galten mangelnde Liebes- und Hingabefähigkeit für hysterische Frauen als charakteristisch. (Vgl. SCHAPS: Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau, S. 78).

²⁷¹ Vgl. KRISTEVA: Die neuen Leiden der Seele, S. 86.

²⁷² Hierbei wird deutlich, dass die Titelheldin mit ihrer Sprache, ihrer Botschaft von sich als Frau, als Sexualwesen spricht. Braun weist auf die ähnliche Funktion von Sexualität und Sprache für das ‚ich‘ hin, die sich zudem auch gegenseitig ergänzen und sich gegenseitig zu sein erlaubten. Die Sprache vermittele das Bewusstsein von der Geschlechtszugehörigkeit, die Abgrenzung vom ‚Anderen‘ – umgekehrt erwecke das Bewusstsein der eigenen ‚Unvollständigkeit‘ auch das Bedürfnis nach Sprache, (Vgl. BRAUN: Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido, S. 151) – nach Äußerung der inneren Versehrtheit in Worten.

²⁷³ Vgl. hierzu Kap. IV.2.5, S. 316.

²⁷⁴ Vgl. hierzu Kap. II.3, S. 48.

Liebhabern, um nur einige zu nennen – all dies sind traumatische Splitter, die das Schreiben George Sands sehr stark beeinflusst haben.

Trauma versteht sich hierbei nach Fischer als vitales Diskrepanzerlebnis zwischen bedrohlichen Situationsfaktoren und individuellen Bewältigungsmöglichkeiten, das mit Gefühlen von Hilflosigkeit und schutzloser Preisgabe einhergehe und so eine dauerhafte Erschütterung von Selbst- und Weltverständnis bewirke.²⁷⁵ Genannte Erfahrungen haben demnach dazu beigetragen, dass die Autorin sich an verschiedensten Stellen ihres Lebens immer neue Strategien des Umgangs mit sich und der Welt erarbeiten musste, die nicht unproblematisch gewesen sind und dennoch durch bewusste Aufarbeitung ihrer persönlichen Geschichte (Reinszenierung der eigenen traumatischen Prägung in fiktionalen Spiegelgeschichten) zu einer autonomen und individuellen Persönlichkeitsentwicklung geführt haben.

Diese persönliche Historisierung werde vom Trauma allerdings beeinträchtigt, denn es habe, so Krystal, zur Folge, dass der traumatische Kontext auf der bewussten Ebene nicht integriert werden könne und die der Verleugnung dienende Omnipotenz auf der unbewussten Ebene ungemildert bestehen bleibe. Denn Geschichte sei nur in dem Maße nützlich, in dem das Gefühl des eigenen Selbst beim Erleben mitspiele, da sie sonst keinen Anteil an der Entwicklung der Persönlichkeit haben könne.²⁷⁶ Sands Schreiben erfüllt die Funktion einer Schutzhülle, die keine explizite Traumaerwähnung erlaubt, sondern Spiegelbilder der Autorin beherbergt. Es ist eine Art fiktionale Reinszenierung eigener Erlebnisse und Erfahrungen mit einer fiktionalen Weiter- und Andersentwicklung autobiographischer Lebensstationen.²⁷⁷

Traumatisierungen beschädigen wiederum die Symbolisierungsfähigkeit und die Repräsentanzfunktion des Individuums. Diese Beschädigung führe laut Volz-Boers zu desorganisierend körperlichen und emotionalen sowie zu kognitiv symptomatischen Verfassungen – bspw. zu Hysterie (die Sand physisch und verbal geäußert hat²⁷⁸). Traumatische Ereignisse wie lange, frühe Trennungen, Misshandlungen und

²⁷⁵ Vgl. FISCHER: Von den Dichtern lernen ...: Kunstpsychologie und dialektische Psychoanalyse, S. 61.

²⁷⁶ Vgl. Henry KRYSTAL: Trauma und Affekte. Posttraumatische Folgeerscheinungen und ihre Konsequenzen für die psychoanalytische Technik. In: Werner BOHLEBER / Sibylle DREWS (Hg.): Die Gegenwart der Psychoanalyse - Die Psychoanalyse der Gegenwart. 2. Aufl. Stuttgart 2002. S. 197–222, hier S. 213.

²⁷⁷ Diese Reinszenierung äußert sich u. a. an einer Stelle der *Lettres*, an der das vornehmliche Leben des *voyageur* in der Vergangenheit (statt in der Gegenwart) zur Sprache kommt. Diese schließt sich in ihrer Phantasie zu einem einzigen Etwas zusammen (Trauma-Knoten): « Les jours de ma vie passée s'effacèrent et se confondirent en un seul. Hier me sembla résumer parfaitement trente ans de fatigue; *aujourd'hui*, ce mot terrible, qui, dans la grotte d'Oliero, m'avait représenté l'effrayante immobilité de la tombe, s'effaça du livre de ma vie. » (SAND: *Lettres d'un voyageur*. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 63; Brief I).

²⁷⁸ « Hélas, j'appelais en vain les faibles émanations que l'air aurait pu conserver de cette âme aussi ardente, aussi orageuse, aussi souffrante que la mienne. » (ders.: *Journal intime*. Texte intégral, S. 19).

Vernachlässigung hätten Lücken in Erfahrungsmustern im Umgang mit sich selbst wie mit anderen zur Folge, die interpersonell und zwischen den Generationen weitergegeben würden.²⁷⁹ Eine solche unbewusste Weitergabe von Traumata in der Familiengeschichte hängt wiederum stark mit der symbolischen Ordnung zusammen, in der die Konstruktion von Realität stattfindet. Insofern wäre es nicht uninteressant, zu erforschen, wie diese entstandenen Lücken sich im Umgang George Sands mit ihren Zeitgenossen widerspiegeln und bspw. auf ihre Kinder übertragen wurden. Dies ist jedoch nicht Thema meiner Arbeit.

Wichtig ist an dieser Stelle das Paradoxe an der posttraumatischen Reintegration der Persönlichkeit. Dieses bestünde nach Krystal darin, dass jene Ereignisse, welche außerhalb des Selbstgefühls gehalten werden, nicht in die Konstituierung einer subjektiv bedeutungsvollen äußeren Welt eingearbeitet werden könnten. Die traumatische Welt sei um sensorische Stimulation und Narzissmus organisiert worden, und der durch sie erzeugte Hass habe kein Objekt. Mit dem Verschwinden der Gefahr und der Wiederkehr zu einem Selbst, welches mit der Objektwelt in Beziehung stünde, tauche das Bedürfnis nach ständiger Wiederholung auf: Wiederholung sei automatisch, aber sie helfe auch, die vergangene Gefahr in der emotionalen Welt des traumatisierten Individuums zu validieren. Ohne eine solche Validierung könnten diese Ereignisse nicht Teil einer Welt werden, die innere Zerstörung überlebe, die wiedergefunden werden könne und der Omnipotenz des Opfers Grenzen setze. Im Prozess der Reintegration werde deutlich, dass die gegen die Auswirkungen des Traumas aktivierte Abwehr dem Bedürfnis zuwiderlaufe, auf bedeutungsvolle Weise das Unrecht zu erinnern, von dem man getroffen worden sei, und jene zu hassen, die es begangen hätten.²⁸⁰ Übertragen auf George Sand bedeutet dies, dass die Konsequenzen traumatischer Prägungen nicht unbedingt als Teil ihrer realen Welt integriert werden konnten, sondern immer narzisstisch und ich-zentriert geblieben sind.²⁸¹

Demzufolge muss es sich schwierig gestaltet haben, in den Phasen akuter Präsenz der Traumata Adressaten-Objekte für negative Gefühle zu finden. Nach abgeflauter Präsenz jedoch taucht das innere Bedürfnis nach Problemverarbeitung auf, in Gestalt von Wiederholung des Traumas, indem sich der traumatischen Situation erneut ausgesetzt werden musste, um das Geschehene in die reale Welt einzuordnen und davon ausgehend zu lernen, mit sich und den vergangenen Geschehnissen und Erfahrungen zu leben.

²⁷⁹ Vgl. Ursula VOLZ-BOERS: Theorie und Technik der psychoanalytischen Behandlung früherer Traumatisierungen. In: Werner BOHLEBER / Sibylle DREWS (Hg.): Die Gegenwart der Psychoanalyse – Die Psychoanalyse der Gegenwart. 2. Aufl. Stuttgart 2002. S. 450–459, hier S. 451.

²⁸⁰ Vgl. KRYSAL: Trauma und Affekte. Posttraumatische Folgeerscheinungen und ihre Konsequenzen für die psychoanalytische Technik, hier S. 220.

²⁸¹ « Ce temps n'est certes pas le plus brillant de ma vie. J'y ai souffert *peut-être plus qu'aucun autre*. » (SAND: Journal intime. Texte intégral, S. 23).

Bronfen sieht in Phantasie-Szenarien die Möglichkeit, einen Kern traumatischen Wissens so zu modulieren, dass sie diesen Fremdkörper innerhalb der psychischen Topographie erträglich mache. Das verdrängte, unmögliche, obszöne Wissen, das nach dem Genießen der Selbstverausgabung verlange, werde zugleich ferngehalten und zum Ausdruck gebracht.²⁸² Solche Versuche Sands begegnen dem Leser zum einen in biographischen Abhandlungen in Gestalt von Reinszenierung von Vater-Tochter-Verhältnissen mit anderen männlichen Personen aus ihrem Bekannten- und Verwandtenkreis bis hin zu diversen Liebhabern, zum anderen aber in ihren Romanen, in denen sehr häufig Mutter-Sohn-Verhältnisse und Vater-Tochter-Beziehungen in gleichwertigen Liebesbeziehungen zwischen Männern und Frauen gespiegelt werden.²⁸³

5.3 Trauma als Knoten

Bronfen setzt ihren Untersuchungsschwerpunkt neben der traumatischen Ätiologie der Hysterie darauf,

daß sich dieses Trauma begrifflich als ein verschlungener Knoten von Erinnerungsspuren begreifen läßt, der als umherwandelnder Fremdkörper der Psyche keine Ruhe läßt.²⁸⁴

Sie sieht das hysterische Subjekt als von traumatischen Erinnerungsspuren verknotet, weil die hysterischen Symptome strukturell an Knoten erinnerten.²⁸⁵ Das hysterische Symptom gehe schließlich nicht allein aus einem realen Erlebnis hervor, denn die assoziativ geweckten Erinnerungen an die frühen (traumatischen) Erlebnisse trügen ebenfalls mit zur Verursachung des Symptoms bei. Hysterische Symptome seien nach Bronfen daher überdeterminiert, exzessiv und übertrieben, weil sie mehrere syntagmisch unverbundene psychische Momente miteinander verknüpften. Sie seien ‚Abkömmlinge von Erinnerungsketten‘, die im Unterbewussten präsent geblieben sein müssen, um letztlich doch noch erzeugt werden zu können.²⁸⁶ Damit funktioniere das hysterische Symptom wie ein Nabel,

da es sich bei diesem ja um die Markierung jenes Prozesses handelt, durch den das psychische Material der traumatischen Erschütterung, das im Schoß des Unterbewußten schlummerte, an einer bestimmten Stelle des Körpers zum Vorschein kommt – als Kloß im Hals, im anästhesierten Körperglied, als Sehstörung.²⁸⁷

Jedes Symptom markiere somit als Nabel den komplizierten Knoten psychischer Verwundungen, in denen bewusst und unbewusst zahlreiche frühere Verletzungen

²⁸² Vgl. BRONFEN: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, S. 198.

²⁸³ Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195.

²⁸⁴ BRONFEN: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, S. 17.

²⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 75.

²⁸⁶ Vgl. Ebd.

²⁸⁷ Ebd.

anklingen, „hinter denen allen noch die Erinnerung an eine schwere, nie verwundene Kränkung im Kindesalter steckt.“²⁸⁸ Die Hysterikerin leidet demzufolge nicht nur an nicht abreagierten Erinnerungen, sondern darüber hinaus an der Tatsache, dass sie den aus Erinnerungsketten geknüpften Knoten nicht zu entflechten vermag. Da sie sich offenbar nicht entscheiden könne, welche Eindrücke von Belang sind und aufbewahrt werden sollten, und welche bedeutungslos und daher verzichtbar seien, blieben ihr alle Eindrücke gegenwärtig, so dass für sie die Vergangenheit tatsächlich mitunter an die Stelle der Gegenwart trete.²⁸⁹

In Bronfens Theorie dient Hysterie dem Subjekt als Strukturierung seiner selbst als Strategie, die sich vielfältiger Selbstentwürfe (Spiegelbilder) bedient, auch wenn diese radikal negativ konstruiert sind, vor der sie das Subjekt andererseits auch wieder schützen.²⁹⁰ Hierbei liegt die Vermutung nahe, dass es im Hinblick auf Begehren unterbewusst beim hysterischen Begehren auch um Selbstverletzung (physisch und psychisch) gehen kann, worin das hysterische Subjekt seine Befriedigung findet. Denkt man an *Lélia*, die sich auf der Suche nach ihrer Identität und ihrem Begehren nach Liebe selbst martert und in ihrem Anderssein eine schmerzliche Erfüllung sieht – so hat man es mit einer Inszenierung zu tun, die kein Abbild der Situation *Sands* ist, sondern eine imaginierte negative Spiegelszene, die die Autorin gleichermaßen vor den Auswüchsen ihrer Phantasie beschützt. Bronfens kritisches Augenmerk gilt hierbei der Art und Weise, wie der Hysteriker eine verschlüsselte Botschaft seiner Versehrtheit und ‚Unvollständigkeit‘ in Szene setzt:

Hysterische Symptome sind Folgen und Zeugen von Ereignissen, die jener intimen Stelle entspringen, die Freud als den *anderen Schauplatz* bezeichnet hat; sie agieren als verschobene Repräsentationen dieser Andersartigkeit. Aber das, was sie mitzuteilen versuchen, so meine These, ist keine Botschaft, die auf eine eindeutige abgrenzbare Urszene zurückführbar wäre, die durch eine narrative Kodierung aufgelöst und damit ausgelöscht werden könnte. Vielmehr verweist die Botschaft, um die es hier geht, auf Versehrtheit und Unvollständigkeit als strukturelles Phänomen [...] ²⁹¹

Die traumatische Urszene ist allerdings nicht erreichbar für den Traumatisierten, sodass er diese nicht einfach durch Erzählung verarbeiten kann. Das Trauma ist ein Ereignis, das zu seinem stattfindenden Zeitpunkt nicht vollständig erlebt wurde, sondern erst im Nachhinein, da es sich immer wieder dessen bemächtigt, der es erlebt. Es bringe laut Bronfen zum Ausdruck, wie man durch einen hartnäckig wiederkehrenden Rest, der sich der Kontrolle des Bewusstseins entziehe, vom Eindruck eines überwältigenden Geschehens bewegt werde, und zwar gegen den Willen der Person, die dieses Wissen besitze.²⁹² Folglich bleibt das Trauma bestehen. Das Subjekt muss sich also der äußeren Realität, der symbolischen Ordnung bedienen,

²⁸⁸ BRONFEN: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, S. 75.

²⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 76.

²⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 78.

²⁹¹ Ebd., S. 77.

²⁹² Vgl. Ebd., S. 79.

um seine Geschichte zu kommunizieren. Die Geschichte, die das Subjekt inszeniert, ist allerdings nur dann von Nutzen, wenn das eigene Selbst beim Erleben mitspielt, sonst kann die Entwicklung der Persönlichkeit nicht von ihr profitieren.

Aus diesem Grund verfolge ich die These, dass Sands Texte kodierte Botschaften ihrer symbolischen Versehrtheit sind, in die sie ihre traumatischen Erinnerungsknoten transferiert. Das Schreiben reinszeniert dabei das ursprüngliche, nicht mehr auffindbare und benennbare Ur-Trauma und wird deshalb nicht explizit thematisiert. Der eigentliche Grund ihres Schreibens bleibt selbst der Autorin verborgen, denn es dient der Wiederholung der traumatischen Kränkung durch Textproduktion. Schreiben könnte man somit als unbewussten Versuch der Selbsttherapie des künstlerischen Subjekts auffassen. Die künstlerische Kreativität sei dabei nach Kähler nicht die Folge der Krankheit,

sondern muß sich gegen diese behindernden neurotischen Tendenzen und Störungen durchsetzen, das heißt auch, daß die Überwindung der neurotischen Symptome nicht kreativitätszerstörend wirkt, sondern im Gegenteil sich günstig auf das künstlerische Schaffen auswirkt.²⁹³

In meiner Theorie ist der Drang nach Wiederholung und erneuter Textproduktion daher als Ausdruck der hysterischen Leiden zu sehen.

Spricht man von einer traumatischen Ätiologie der hysterischen Symptome, betone man, so Bronfen, den Akt des Ausblendens und nicht den der Rückgewinnung dessen, was ausgeblendet wird, da sich das Trauma aufgrund seiner nachträglichen Artikulation nicht auf einen einzelnen Vorfall reduzieren lasse.²⁹⁴ Stattdessen verleihe es einer Erfahrung Gestalt, die dem Bewusstsein nicht unmittelbar zugänglich ist, sondern sich ihm wie eine latente Präsenz oder ein Fremdkörper angehaftet hat. Die verstörende Präsenz habe deswegen so viel Macht, da sie die Verwundbarkeit zum Ausdruck bringe. Sie sei somit ein Schlag in das Gewebe des Körpers oder des Bewusstseins, der sämtliche Abwehrmaßnahmen zunichte mache, die das psychische System aufgebaut habe.²⁹⁵ Dennoch könne das Trauma, weil es zum Ereignungszeitpunkt nicht ins Bewusstsein vordrang und wie in ein erinnerbares Symbol verwandelt wurde, weder verdrängt, noch vergessen, noch in narrative Erinnerung übersetzt werden. Es verlange zwar, in die Geschichte integriert zu werden, doch die Konversion²⁹⁶ des Traumas bedeute eben auch Verlust der Präzision und Kraft, die traumatisches Erinnern charakterisierten.²⁹⁷ Anstatt die verstörende Erfahrungen in Erzählungen zu kodieren, verschlüsselt der Körper sie also psychosomatisch.

²⁹³ Sigmund FREUD: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. (Nachw. von Hermann Kähler). Hg. v. dems. Leipzig u. Weimar 1985, S. 322.

²⁹⁴ Vgl. BRONFEN: Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne, S. 79.

²⁹⁵ Vgl. Ebd.

²⁹⁶ „Die Umwandlung eines abgewehrten psychischen Konflikts in körperliche, motorische oder sensorische Symptome.“ (AUCHTER / STRAUSS: Kleines Wörterbuch der Psychoanalyse, S. 99).

²⁹⁷ Vgl. BRONFEN: Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne, S. 79.

Die Theorie der traumatischen Ätiologie der Hysterie enthält gesamt betrachtet ein Paradoxon: obwohl die Symptomatik auf eine ursprüngliche traumatische Kränkung zurückzuführen ist, lässt sich dieses Urerlebnis nicht mit Sicherheit lokalisieren. Die Symptome fungieren also als Schutzdichtung, die das sandsche Schreiben antreiben. Daher lässt sich bei der Autorin kein konkretes traumatisches Urerlebnis identifizieren, sondern ein ganzes Faktorenbündel,²⁹⁸ an dem sich ihre inneren Verknotungen verdeutlichen. Dieses Faktorenbündel der Versehrtheit führt über die körperlichen und geschriebenen Symptome (als Zeichen der Versehrtheit) zu meiner Einschätzung Sands als Hysterikerin.²⁹⁹

Mit sechsundvierzig Jahren formuliert sie neben unzähligen anderen Hinweisen auf ihre Versehrtheit sehr deutlich in einem Brief an Giuseppe Mazzini (1850): « Le mal de ma vie est en moi. »³⁰⁰ Die Omnipräsenz und Omnipotenz des Schmerzes durchzieht die sandschen Texte – sowohl die *Correspondance*, in der sie sich stärker entblößt als in der Autobiographie, in der sie den Schmerz eher problematisiert und in den Romanen, « où, transposée, elle assure la tonalité continue d'un propos qui évolue au gré d'une longue carrière d'écrivain. »³⁰¹ V. a. in den jungen Jahren thematisiert sie häufig den *spleen*,³⁰² an dem sie leidet, der oft als Auswirkung des *mal*

²⁹⁸ Vgl. hierzu Kap. II.3, S. 48.

²⁹⁹ « George Sand fut aussi une femme douloureuse. Elle le dit à longueur de pages, dans tous les genres possibles, sans vraiment convaincre que cette identité souffrante soit autre chose qu'une manie romantique [...] » (Marie-Claude SCHAPIRA: *Entre dire et taire: La poétique de la douleur dans l'œuvre sandienne*. In: Brigitte DIAZ / Isabelle HOOG NAGINSKI [Hg.]: *George Sand, pratiques et imaginaires de l'écriture* [Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004]. Caen 2006, hier S. 265); Z. B. in einem Brief von 1842 an Lady Lutton: « J'ai versé, moi, mes rêves et mes douleurs dans des romans qui ont fait plus de bruit qu'ils ne méritent [...] » (George SAND: *Correspondance*. George Sand. T. XXV (Suppléments 1817-1876). Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 25. Paris 1991, S. 389).

³⁰⁰ Ders.: *Correspondance*. George Sand. T. IX (Janvier 1849-Décembre 1850). Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 9. Paris 1972, S. 488; Brief an Giuseppe Mazzini, März 1850.

³⁰¹ SCHAPIRA: *Entre dire et taire: La poétique de la douleur dans l'œuvre sandienne*, hier S. 265.

³⁰² « [M]ais dans mes jours de *spleen* je marche tranquillement au beau milieu du chemin le plus uni, et je ne plaisante pas avec les abîmes. Je sais trop bien que, dans ces jours-là, le sifflement importun d'un insecte à mon oreille ou le chatouillement insolent d'un cheveu sur ma joue suffirait pour me transporter de colère et de désespoir, et pour me faire sauter au fond des lacs. » (SAND: *Lettres d'un voyageur*. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 46; Brief I);

« [M]on pauvre ami, tout cela est entré une journée entière dans ce cœur usé et désolé; tout cela fait bondir de joie, mais ne l'a ni guéri ni rajeuni; [...] J'ai le spleen, j'ai le désespoir dans l'âme, Malgache. [...] je ne puis pas vivre, je ne le puis pas. [...] Le monde ne saura pas ce que j'ai souffert, ce que j'ai tenté avant d'en venir là. » (Ebd., S. 122; Brief IV); Das Element *spleenetique*, wie Sand es selbst bezeichnet, wird besonders in Liebesangelegenheiten zum Verhängnis – dort (im Spannungsverhältnis männlich-weiblich) äußert sich die Botschaft der Versehrtheit am schnellsten bzw. offensichtlichsten: « A tous autres égards, j'ai toujours été et serai toujours parfaitement heureux, par conséquent toujours équitable et bon en tout, sauf les cas d'amour, où je ne vaud pas le diable, parce que alors je deviens malade, *spleenetic and rash*. » (Ebd.).

du siècle gesehen wird – als Krankheit der romantischen Generation. Der Begriff taucht im Laufe der Jahre zwar weniger häufig auf, aber die depressive Grundstimmung findet immer wieder ihren sprachlich formulierten Weg, zusammen mit dem zeitweise intensiven Todes-Wunsch.

Grundsätzlich weist das Wesen der Autorin diesbezüglich starke Gegensätze auf. Die Brüder Goncourt beschreiben sie 1862 als « ombre assise à l'air ensommeillé »³⁰³ mit monotoner und mechanischer Stimme. Ihr ‚Double‘ wird allerdings in vertrauter Umgebung zu einer verrückten, geschwätzig Person, die nächtelang durchzählen kann, in ihrer Jugend mit Balzac, im Alter mit Flaubert. Schapira verortet die depressive Geisteshaltung, die sich beständig durch die sandschen Gemütslagen zieht als Wehklagen darüber, dass sie ihren Platz in der Gesellschaft um Nohant nicht zur Gänze gefunden habe. Ihr Aufbegehren könnte also genau dies maskieren und als Symptom ihrer Desozialisation verstanden werden.³⁰⁴

Das Aufbegehren beinhaltet im Vergleich zum Herunterschlucken des Unglücks einen aktiven Umgang mit der Versehrtheit. Letztlich ging es auch für George Sand darum, zwischen diesen beiden eine möglichst elegante Zwischenlösung zu finden.³⁰⁵ Die Kommunikation der Versehrtheit nach außen ermöglicht Sand mit dem großen persönlichen und gesellschaftlichen Schmerz, der den traumatischen Knotens fester zusammenzieht, umzugehen. « Se taire » habe nach Schapira klar die Funktion des Haschens um Aufmerksamkeit, das auf ein Bedürfnis nach brüderlicher Solidarität antworte. Ging es George Sand wirklich schlecht, legte sie die in ihrem Leben so wichtige Feder nieder und hörte gänzlich auf, Briefe oder Romane zu schreiben.³⁰⁶

Der Schmerz an sich, die Versehrtheit existiert nur im Spannungsverhältnis zur möglichen Glückserfüllung – das eine wäre ohne das andere nicht dasselbe. Zudem sei nicht zu vergessen, dass der Schmerz auch die spezielle weibliche Versehrtheit des *vécu féminin* beschreibe, wobei sie neben Hortense Allart, Marie d'Agoult und Marie Dorval keinesfalls allein dagestanden habe.³⁰⁷ In ihrer Art, mit dem Schmerz umzugehen, könnte man eine weitere Originalität Sands sehen – nämlich als Werkzeug einer Reflektion und Objekt einer Erklärung, die ursprünglich männlich konnotiert

³⁰³ Zitiert nach: SCHAPIRA: *Entre dire et taire : La poétique de la douleur dans l'œuvre sandienne*, hier S. 266.

³⁰⁴ Vgl. Ebd.

³⁰⁵ « On en retient qu'il peut-être utile de dire sa douleur quand il s'agit de « souffrances extérieures et sociales » qui, partagées, peuvent apporter compassion et consolation pour soi et enseignement pour les autres. Au contraire, il faut taire les douleurs trop intimes qui n'ont pas de remède dans la confidence, « les tourments de la pensée » [...] ou les souffrances causées par la « fatalité des autres » qui défient l'intelligence – en 1855, il est bien sûr question de Solange. Au total, il s'agit de trouver la bonne distance entre dire et taire ce qui fâche. Il convient de se taire par discrétion, pour ne pas divulguer ce qui ne nous appartient pas. Il faut se taire par savoir-vivre pour ne pas affliger son entourage et en particulier les enfants [...] » (Ebd., hier S. 267).

³⁰⁶ Vgl. Ebd.

³⁰⁷ Vgl. Ebd., hier S. 268.

waren und darüber (weiblichen) universellen Anwendungswert bekommen.³⁰⁸ Das sandsche Schmerz-Beschreiben ist, wie die *romancière* selbst äußert, prinzipiell ein Schreiben gegen den Schmerz. « Le spleen s'en va en encre »³⁰⁹ und « En attendant je fais des romans parce que c'est une manière de vivre hors moi »³¹⁰ sind zwei Schlüsselreflexionen, wenn man sich der Frage nach Verarbeitung bzw. Heilung von Hysterie bei Sand zuwendet.

Diese stützen zudem meine Theorie der sandschen Texte als Spiegelgeschichten, deren Motor die Hysterie ist. Sie sind eine Art Ersatzhandlung, eine Metaebene, auf die die eigene Versehrtheit verweist und aus dem Inneren nach außen getragen wird. Die Ersatzhandlung sei insofern tröstlich, als das Sand in idealisierender Fiktion eine aufgegebenen Welt inszeniere. Die reparativen Äußerungen des Erwachsenen erlaubten es, einer Vorstellung Gestalt zu verleihen, die die Trauer der Kindheit nicht auszudrücken wisse.³¹¹ Und in diesem Zusammenhang lässt sich das immerwährende Bedürfnis, weiterzuschreiben, verstehen, weil Sand niemals zufrieden sein konnte mit dem Geschriebenen, was Zeilen wie « c'est trop dit et ce ne l'est pas assez »³¹² und « Rien de ce que j'ai écrit dans ma vie ne m'a jamais satisfaite, pas plus mes premiers essais à l'âge de douze ans, que les travaux littéraires de ma vieillesse. »³¹³ beweisen.

Zu keinem Zeitpunkt ging es allerdings darum, als mehr oder weniger romantische Heldin eines fiktionalen Textes ihr persönliches Leben zu erzählen, sondern in einer universellen Art und Weise « l'histoire de son propre esprit et de son propre cœur, en vue d'un enseignement fraternel »³¹⁴ weiterzugeben. Insofern könnte man das sandsche Romanwerk der Konfrontationsvermeidung mit dem Realen gewidmet sehen³¹⁵ – durch das Werkzeug der Idealisierung auf der Suche nach sich selbst. Ihre Selbstrepräsentationen in Gestalt von Spiegelbildern wechseln beständig zwischen Aufrechterhaltung und Infragestellung des väterlichen Begehrens, genauso wie die Autorin selbst hin- und hergerissen ist zwischen Anrufung und Ablehnung der symbolischen Ordnung.³¹⁶

³⁰⁸ Vgl. SCHAPIRA: *Entre dire et taire: La poétique de la douleur dans l'œuvre sandienne*, hier S. 268; (Vgl. hierzu Kap. II.6.1, S. 70).

³⁰⁹ SAND: *Correspondance*. George Sand. T. II (1832-Juin 1835), S. 639; Brief an Emile Paultre, 25. Juni 1834.

³¹⁰ Ders.: *Correspondance*. George Sand. T. VI (1843-Juin 1845). Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 6. Paris 1969, S. 219; Brief an Eugène Delacroix, 13. August 1843.

³¹¹ Vgl. SCHAPIRA: *Entre dire et taire: La poétique de la douleur dans l'œuvre sandienne*, hier S. 269.

³¹² George SAND: *Œuvres autobiographiques*. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 1 (Bibliothèque de la Pléiade). Paris 1970, S. 807.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ George SAND: *Œuvres autobiographiques*. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 2 (Bibliothèque de la Pléiade). Paris 1971.

³¹⁵ Vgl. SCHAPIRA: *Entre dire et taire: La poétique de la douleur dans l'œuvre sandienne*, hier S. 273.

³¹⁶ Vgl. hierzu Kap. IV.1.5, S. 255.

Darüber hinaus habe die hysterische Unruhe, die die Hysterikerin begleite, das Potential, diejenigen zu traumatisieren, an die sich ihre Rede wende – d. h. ihre Familienmitglieder, ihre Lehrer und Analytiker, ihr Publikum, und zwar genau deswegen, weil die widersprüchliche Vielfalt der von ihr benutzten Masken die Widersprüchlichkeit des Symbolischen, von der väterlichen Metapher beherrschten Systems in Szene setze.³¹⁷ Insofern lässt sich vermuten, dass Sand zum einen ihre eigenen Familienmitglieder traumatisiert hat – den Ehemann durch ihren unkonventionellen Rückzug aus der Ehe, die seine Rollenerwartung an eine Frau im 19. Jahrhundert vermutlich nachhaltig gestört hat; ihre Kinder durch eine abwesende, freigeistige Mutter; ihre Liebhaber durch ihre mütterliche Präsenz, die zugleich ein väterliches Ideal verfolgt und nicht zuletzt ihr Publikum durch ‚schockierende‘ Themenwahl und die Konfrontation mit gesellschaftlichen Problemen.

Im Kapitel II.6.3³¹⁸ wurde festgehalten, dass hinter der Verkleidung Sands in Männerkleidern ein Spiel mit der Maske steckt. Auch die Maskerade ihrer Weiblichkeit mit einem männlichen Pseudonym hat einen engen Zusammenhang mit der Vorstellung von George Sand als hysterischem Subjekt. Indem sie nämlich wie aus heiterem Himmel von verführerischem Gehorsam auf kalkulierte Verhöhnung und Impertinenz umschalte, erwecke die Hysterikerin den Eindruck, dass es unmöglich festzustellen sei, ob sich hinter den Masken wirklich ein Subjekt befindet, das mit den Masken spiele.³¹⁹ Das willkürliche autonome Umschwenken zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit bei Sand, mit dem heimlichen Ideal der Aussöhnung der Geschlechter im Androgynen ist Teil ihrer hysterischen Disposition. Die tatsächliche Identität George Sands scheint schwer lokalisierbar und konstruiert sich erst über dieses Maskenspiel auf der Suche nach ‚ihrem‘ Ort in der Welt, welches bei einigen ihrer Figuren wiederzufinden ist.³²⁰

5.4 Hysterie und Begehren

Hysterie als Suche nach Etwas, das es nicht geben kann, sehe ich in enger Verbindung zur Theorie des mimetischen Begehrens³²¹ als Motiv der Romantik. Dieses Etwas wurde zwar schon erlebt, aber verdrängt und unzugänglich aufbewahrt. Es spannt den Rahmen der Begehrensbefriedigung auf – auf deren Spuren allerdings schafft George Sand sich unzählige Spiegel-Selbst in Form ihrer Romanfiguren, die sich mehr oder weniger nah am Knoten ihrer Erinnerungsspuren auf die Suche nach dem Glück begeben. Diese ist allerdings an Extreme gebunden – denn wird das Begehren nicht erfüllt, dann schlägt sie ins Gegenteil um: „Wenn Liebe nicht sein kann, dann soll Leiden sein: Nach diesem Motto macht die Hysterikerin Ernst mit der Liebe als

³¹⁷ Vgl. BRONFEN: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, S. 85.

³¹⁸ Vgl. hierzu Kap. II.6.3, S. 83.

³¹⁹ Vgl. BRONFEN: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, S. 85.

³²⁰ Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195.

³²¹ Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134.

‚Passion‘ [...]“³²²

Nach Bronfen könnte man die hysterische Phantasiearbeit als eine *mise en scène* des Begehrens begreifen, eine Mitteilung, die zugleich enthüllt und verbirgt.³²³ Sie argumentiert, dass hysterische Phantasien das ‚schiefgelaufene‘ Begehren der bürgerlichen Familie im Augenblick ihrer Entstehung zum Ausdruck bringen. Die Autorin erfindet demnach im Glauben, dass sich die väterliche Autorität wiederherstellen ließe, die ideale Ehe und ideale Familie. D. h., sie bekunde genau jenes Unbehagen, auf dem das rationalistische Protokoll der Familie basiere. Doch in einem anderen Sinne ‚phantomisiere‘ ihre Sprache den ‚Anderen‘, denn die Hysterie verschmelze die Krankheit der Einbildungskraft mit der Pathologie der Reminiszenzen. Diese eigentümliche Phantasiearbeit stelle somit immer auch einen Dialog mit den Toten (dem Vater Sands) dar, ebenso wie eine Auseinandersetzung mit Ursprüngen, mit dem Erbe, mit dem übermittelten Wissen, das sich nicht in Abrede stellen lasse und mit der Bürde der eigenen Herkunft, die sich wiederum auch nicht leugnen lasse.³²⁴

Während das Symptom einen ansprechbaren, widerspruchsfreien Interpellator bzw. eine Figur von unfehlbarer Autorität impliziere und sich an diesen wende (den Vater oder väterlichen Geliebten), impliziere die Phantasie im Gegenzug einen blockierten, durchgestrichenen widersprüchlichen ‚Anderen‘, also eine Figur der Versehrtheit (den schwachen, unzureichenden Liebhaber).³²⁵ Diese Erklärung sensibilisiert für die Verschlungenheit des traumatischen Knotens, der sich z. T. sehr paradox manifestiert und keine transparenten Muster produziert. Besonders in der romantischen Hysterikerin (Schauerromantik) sieht Bronfen die Imitation einer der Schlüsselkrankheiten ihrer Kultur – die ‚Phantomisierung‘ des Aufklärungsprojekts indem sie mittels der Phantasie die traumatische Erschütterung durch dieses Phantom in zwei verschiedene, aber miteinander korrelierte Schutzdichtungen konvertiert: Die erste erkunde die Verlockung der völligen Selbstverausgabung, bei der der obszöne Vater als der Adressat des hysterischen Symptoms diene, und die zweite die Klage, die die Hysterikerin gegen die unzulängliche Familie erhebe, indem sie eine ideale Abstammung erfinde und damit das aufgabe, was auf der anderen Seite dieser Gleichung stehe – nämlich das destruktive archaische Genießen.³²⁶

Das bedeutet, dass man bei George Sand differenzieren muss zwischen mimetischer Übernahme von aufklärerischem Begehren (von bspw. Rousseau) einerseits und traumatischer Beeinflussung der aufklärerischen Erfahrungswelt andererseits, die ein Wegbereiter der Idealisierung war (Sands Großmutter als Zeitzeuge des aufgeklärten Zeitalters). Die Konsequenz daraus ist ein optimistischer und idealistischer Blick gleichzeitig nach vorn und zurück, was auf eine instabile Realität schließen lässt.³²⁷

³²² LINDHOFF: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 143; (Vgl. hierzu Anm. 17 S. 19).

³²³ Vgl. BRONFEN: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, S. 182.

³²⁴ Vgl. Ebd., S. 183.

³²⁵ Vgl. Ebd., S. 184.

³²⁶ Vgl. Ebd., S. 186.

³²⁷ Vgl. hierzu Kap. II.1, S. 17.

Der zentrale Rettungsanker des Hysterikers ist die grundsätzliche Überzeugung, dass seine Glückssuche erfüllt werden könnte – dass sein Ideal nicht unrealistisch ist. Darüber erhält er sein Leben aufrecht.

Gleichzeitig aber weiß er im Grunde, dass sein Begehren nicht erfüllt werden kann, was sich Sand am 5. April 1833 eingesteht:

Ou du moins les désirs mieux réglés ou plus triés deviennent-ils plus réels et plus persévérantes. Peut-être dans le seul fait d'être sans désirs y-a-t-il plus de véritable joie que dans la réalisation de tous les désirs.³²⁸

Die Lebensstrategie muss notwendigerweise kreativ ausfallen, um mit dieser Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und Ideal existieren zu können – Sand hat sich schreibend aus ihrer Misere ‚gerettet‘. Daher erkläre sich nach Bronfen die Botschaft der Versehrtheit des Symbolischen (als Brüchigkeit der kulturell und geschlechtsspezifischen Identität), des Imaginären (die unlösbaren Widersprüche, die mit der Phantasiarbeit im Sinne von Schutzdichtungen zu überblenden und abzudichten versucht werden), und schließlich die Verletzbarkeit des wandelbaren, sterblichen Körpers. So ließen sich die leidenschaftlichen Gebärden der Hysterischen als eine Repräsentationsstrategie verstehen, die sich multipler, wandelbarer und flüchtiger Selbstentwürfe bediene.³²⁹

Die Sprache der Hysterie ist allerdings kulturellen Gesetzen unterworfen. Wenn die Hysterikerin ihrem Publikum die eigene Versehrtheit aufzeigt, dann tut sie das im Glauben an die Macht des von ihr Angerufenen und in Berufung auf dessen Bemächtigung.³³⁰ Sie unterwirft sich dem paternalen Gesetz, indem sie an die Situation des Glücks glaubt (bspw. in verlässlichen Familienbindungen, in schützender Wohnstätte, in allwissenden Autoritätsfiguren und in allgemein gültigen kulturellen Gesetzen). Doch die Wirklichkeit gestaltet sich als unzulänglich. Dies lässt das hysterische Subjekt das paternale Gesetz und seine kulturellen Attribute beständig hinterfragen und verkündet durch ihre Symptomatik, wie wenig die vorliegende Situation mit ihrer vorgestellten Glückssituation übereinstimmt. Somit stehe ihre Anklage nicht außerhalb kultureller Codes. Die Hysterikerin formuliere ihre Kritik gerade unter Berufung auf die Gesetze, die sie auch zu hinterfragen suche.³³¹

Das Auseinanderfallen zwischen Anspruch und Begehren in den hysterischen Botschaften gestaltet sich als äußerst verzwickelt. Die berühmte Formel von Lacan ‚Che Vuoi?‘ bringt das Problem des Neurotikers auf den Punkt: Was wollen die ‚Anderen‘ von mir? Die Logik des hysterischen Anspruchs meint demnach ‚Ich verlange

³²⁸ SAND: *Journal intime. Texte intégral*, S. 32.

³²⁹ Vgl. BRONFEN: *Die Sprache der Versehrtheit*, hier S. 120f.

³³⁰ Beispielhaft lässt sich dies mit einem Tagebucheintrag vom November 1834, der sich an Musset richtet, belegen: « Quelle journée! Chaque coup de sonnette me faisait bondir. Grâce à Dieu mon cœur est physiquement bien malade. Oh! si je pouvais mourir! [...] Pardonne-moi de t'avoir fait souffrir, et sois bien vengé; personne au monde n'est plus malheureux que moi! » (SAND: *Journal intime. Texte intégral*, S. 56).

³³¹ Vgl. BRONFEN: *Die Sprache der Versehrtheit*, hier S. 122f.

dies von dir, aber was ich wirklich verlange, ist, meinen Anspruch zurückzuweisen, denn das ist es nicht.' Durch genau dieses Auseinanderfallen von Anspruch und Begehren definiere sich nach Žižek die Position des hysterischen Subjekts.³³² Sand hat Schwierigkeiten, sich den Kodierungen der symbolischen Ordnung zu fügen und wird beim Versuch, das rätselhafte Begehren des ‚Anderen‘, des Vaters zu entschlüsseln, hysterisch. Kommt sie dem auf die Spur, weist sie es rigoros zurück.

In meiner Theorie ist Sands Schreiben als Produktion von Texten ihrer Versehrtheit ähnlich wie die Sprache ein Ort, der sich vollständiger Klarheit und Ausdrucksfähigkeit entzieht, wie bereits Lacan erklärt.³³³ Die Sprache erlaubt es der Autorin nicht, ihr ‚tatsächliches‘ Begehren auf den Punkt zu bringen – daher die Theorie der metonymischen Verschiebung in der Signifikantenkette. Sprache ist also keine lokalisierbare Realität und damit ein perfekter Ort für Idealisierung, für die Kommunikation der kodierten hysterischen Botschaft. Das Faktorenbündel, das zu Sands kodierter hysterischer Botschaft geführt hat, ist überaus komplex. Es ist vergleichbar mit der Vorstellung des verknoteten Subjekts, das in Folge einer traumatischen Prägung, einem Ur-Problem (z. B. fehlendem Vater) sich auf allen Ebenen seiner privaten und gesellschaftlichen Existenz mit diesem Problem konfrontiert – allerdings in verschlüsselter Form. Denn was hat Sands Gesellschaftskritik und Aufmerksammachen auf die Rolle der Frau mit dem fehlenden Vater zu tun? Das erklärt sich über die symbolische Ebene. Der fehlende Vater schafft Disposition zu Idealisierung über identifikatorische Liebe.³³⁴ Die Ordnung, der sich die Autorin fügen muss, ist eine männlich dominierte, an der sie sich stößt, weil sie sich mit ihrem eigenen paternalen Vorbild nicht auseinandersetzen konnte. Dieses und die gesellschaftliche Realität klaffen weit auseinander. Konsequenz ist das Aufbegehren gegen diese Leiden verursachende Situation im Rahmen ihrer Möglichkeiten. Die Möglichkeit, die unweigerlich ist, da sie sich selbst ihren Weg sucht, ist Hysterie. Sie äußert verschlüsselte Botschaften zunächst körperlich.

Bei George Sand führt dies noch weiter. Sie äußert ihre hysterischen Botschaften in Texten, indem ihre Figuren als Spiegelbilder der Autorin selbst ihre Klage reproduzieren. Damit nähern sie sich der traumatischen Kränkung Sands so verschlüsselt an, dass die Autorin selbst keinen Zugriff auf ihr eigentliches Trauma hat und sich dadurch in einem immerwährenden Kreislauf der Idealisierung, auf der Suche nach idealisierten Ersatzvätern und der damit zusammenhängenden Textproduktion bewegt. Hierbei stütze Verleugnung die Idealisierung des Vaters und die Schuldzuweisung an die Mutter. Die Suche der Hysterikerin nach dem Ideal sei in Wirklichkeit die Folge der aus Abwehrzwecken hochnötigen Verleugnung der Enttäuschung am Vater als drittem Objekt und seiner nachfolgenden Idealisierung.³³⁵

³³² Vgl. ŽIŽEK: *Jenseits der Identifikation*. « Che vuoi? » hier S. 136.

³³³ Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117.

³³⁴ Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151.

³³⁵ Vgl. RUPPRECHT-SCHAMPERA: „Hysterie“ – Eine klassische psychoanalytische Theorie? In: Günther H. SEIDLER (Hg.): *Hysterie heute. Metamorphosen eines Paradiesvogels*. 2. Aufl.

5.5 Hysterie und ‚typisch weiblich‘ im 19. Jahrhundert

Sand selbst hat sich nicht eingehend mit Hysterie beschäftigt, äußert dennoch zutreffende Vermutungen über den Inhalt der kodierten Botschaft.³³⁶ Sie sieht keinen Grund, weshalb eine offenbar psychosomatische Krankheit weiblich konnotiert sein sollte. Sie generalisiert dies vielmehr auf die romantische Generation, die allesamt tendenziell eine Disposition zu Idealisierung und damit zu Hysterie hatte. Dennoch galt Hysterie im 19. Jahrhundert als häufiges Krankheitsbild von Frauen, weil sie dadurch aus ihrer Perspektive soziales Leid, verursacht durch das paternale Gesetz, artikulieren konnten.

Im 19. Jahrhundert kursierte die gängige Auffassung, dass Frauen hysterisch seien. Hysterie galt als Krankheit, als Inbegriff der Frauen, die von Natur aus durch eine erhöhte Sensibilität und Empfindlichkeit für Leidenschaft geprägt seien. In deren Gehirn gäbe es „a portion that is destined to the affective passions“, und die Frauen hätten „a quicker sensibility than that of man“³³⁷. Die vermeintliche, von Männern diagnostizierte Krankheit war v. a. erotisch konnotiert und galt als unbewusst. Um der Erkrankung vorzubeugen, sollten Frauen ein geregeltes Leben führen und sich von exzessiven Stimulationen fernhalten. Ebenso sollten sie vermeiden, Bücher zu lesen, die die sexuellen Phantasien anregen könnten, um das Wissensmonopol der Männer nicht zu gefährden.³³⁸ Über den eigenen Charme zu wachen und die erotischen Gefühle zu verstecken, galt als soziale Tugend. Dies wiederum machte die Frau für Männer begehrenswert und „prevents sexual excesses“³³⁹.

Schaps argumentiert, dass die Hysterikerin, die auf der Suche nach ihrer Ich-Identität den Weg zur ‚Mutter‘ nicht gefunden habe, in einer ihr fremden Kultur gefangen bliebe. Obwohl es seitens der betroffenen Frauen noch nicht immer Kraft zu Rebellion gab, um ihre Rechte auf Arbeit und Bildung in einer männlichen Gesellschaft kämpferisch durchzusetzen, begleitete die Hysterikerin dennoch in einer spezifischen Weise die Frauenbewegung der Jahrhundertwende.³⁴⁰ Im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert spielte zudem die Familiengeschichte für die Pathogenese der

Gießen 2001. S. 103–132, hier S. 112.

³³⁶ „Was bedeutet es, hysterisch zu sein? Vielleicht war ich es auch, vielleicht bin ich es jetzt, aber ich weiß nichts darüber, denn ich bin der Sache nie wirklich auf den Grund gegangen und habe nur von den anderen darüber gehört, ohne mich selbst damit zu befassen. Handelt es sich um eine Krankheit, einen großen, durch das Begehren nach einem unmöglichen *Etwas* verursachten Schmerz? In diesem Falle sind wir alle, die Einbildungskraft besitzen, von dieser merkwürdigen Krankheit infiziert. Und warum sollte eine solche Krankheit ein Geschlecht besitzen?“ (George Sand, Zitiert nach: BRONFEN: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, S. 165); V. a. der letzte Satz stützt meine Ausführungen über das Bestreben Sands nach Gleichberechtigung der Geschlechter.

³³⁷ Evelyn E. ENDER: *Sexing the mind. Nineteenth-Century Fictions of Hysteria*. Ithaka 1995, S. 36.

³³⁸ Vgl. Ebd., S. 51.

³³⁹ Ebd., S. 53.

³⁴⁰ Vgl. SCHAPS: *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau*, S. 131.

Hysterie eine wichtige Rolle – so manifestiert sich die Rolle des übermächtigen Vaters bei gleichzeitig schwacher Mutterbindung, die ich als Faktor zur Idealisierung beschrieben habe.³⁴¹

Rupprecht-Schampera betont ergänzend, dass die Hysterie von einer zumindest partiellen Wirksamkeit des sexualisierten Lösungsversuchs lebe. Auch innerhalb eines erotisierten Arrangements zwischen dem um seine Separation bemühten Kind und dem als triangulärem Vater gesuchten Dritten, könnten sich unterschiedlich pathologische oder gar traumatisierende Konstellationen ergeben.³⁴² Bei Sand sind es ebendiese idealisierten Dritten, die die Brücke zur Anerkennung des eigenen Begehrens herstellen sollen. Dennoch ist diese Auseinandersetzung mit dem eigenen Begehren und der eigenen Weiblichkeit nicht unproblematisch, denn sie richtet sich auch in selbstzerstörerischer Art und Weise gegen den eigenen Körper.

Bronfen sieht in der körperfeindlichen Tendenz der Hysterie ein „gleichzeitiges Akzeptieren und Ablehnen jener Weiblichkeitsfiktionen, die die Kultur bietet“³⁴³, ein „Oszillieren zwischen Komplizenschaft und Widerstand“³⁴⁴. Damit halte die Hysterikerin, so Lindhoff, ihrer Umgebung einen Spiegel vor. Ihr Protest bliebe jedoch der Instanz, gegen die sie protestiert, hoffnungslos verhaftet. Das hysterische Leiden entspringe einer Unfähigkeit, sich in die weibliche Rolle einzufügen und sei zugleich eine Übererfüllung dieser Rolle. Es sei eine unfreiwillige Parodie, eine Karikatur der ‚normalen‘ weiblichen Existenz. Sie lasse das Künstliche, Gewaltsame, Krankhafte der weiblichen Rollenzuweisung sichtbar werden, das die patriarchale Ordnung hinter dem Anschein von Natur zu verbergen trachte.³⁴⁵

Greß sieht neben der subjektiven Botschaft der Hysterie auch eine soziale, da in seiner Theorie jede psychische und psychosomatische Krankheit auch Stellung nehme zu den gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie entstehe. In mystifizierter (bzw. verschlüsselter) Form rebellierte sie gegen unerträgliche Zustände im persönlichen wie im gesellschaftlichen Bereich und dränge auf deren Wahrnehmung und Veränderung.³⁴⁶ Hinter dem nach außen hin vielleicht starken und freiheitsliebenden Subjekt, das sich wenig Gedanken um die Auswirkungen seiner hysterischen Symptome im Persönlichen und Gesellschaftlichen macht, zeichnet es sich im Inneren durch einen Mangel an gefestigter Ich-Identität aus. Schaps sieht die Hysterikerin als die Inkarnation des perfekten Schauspielers, der mit seiner Maskerade seine schwache Identität bis zur Unkenntlichkeit verbirgt.³⁴⁷

³⁴¹ Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151.

³⁴² Vgl. RUPPRECHT-SCHAMPERA: „Hysterie“ – Eine klassische psychoanalytische Theorie? hier S. 110f.

³⁴³ Elisabeth BRONFEN: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994, S. 579.

³⁴⁴ Ebd., S. 583.

³⁴⁵ Vgl. LINDHOFF: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 143.

³⁴⁶ Vgl. Herbert GRESS: Über die soziale Botschaft der Hysterie. In: Günther H. SEIDLER (Hg.): Hysterie heute. Metamorphosen eines Paradiesvogels. Gießen 2001. S. 329–356, hier S. 105.

³⁴⁷ Vgl. SCHAPS: Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau, S. 91;

Auffällig ist, dass Hysterie oft unhinterfragt selbstverständlich als weibliche Krankheit aufgefasst wird und am Beispiel von Hysterikerinnen diskutiert wird. Unklar bleibt allerdings, ob sich männliche³⁴⁸ und weibliche Hysterie demselben Grundkonflikt zuordnen lassen. Rupprecht-Schampera fordert deshalb, dass sich Unterschiede und Gemeinsamkeiten bei männlicher und weiblicher Hysterie aus einem Modell heraus erklären lassen sollten.³⁴⁹ Beschäftigt man sich eine Weile mit Hysterie und

Als typisch galt das Verhalten der Hysterikerin, ihre Symptome als Kampfmittel einzusetzen, um das Ziel ihrer Wünsche und Begierden zu erreichen. Das konnte bspw. sein: den Ehemann sexuell von sich abzuhalten, ihn in Furcht und Mitleid zu versetzen, in den Genuss zarter Pflege und Rücksichtnahme seitens der Familie zu kommen. Dies bot, so Schaps, wiederum ein Mittel zur ‚Flucht in die Krankheit‘, um sich ehelichen und familiären Anforderungen bzw. Verantwortlichkeiten zu entziehen und zugleich geltungssüchtige und narzisstische Bestrebungen auszuleben. (Vgl. SCHAPS: Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau, S. 98); Unweigerlich lässt sich bei Sand konstatieren, dass sie durch ihre sich selbst geschaffene Freiheit im Umgang mit sich und anderen auch Berechnung walten ließ und sich die eine oder andere Situation ‚zurecht inszenierte‘. Den Ehemann von sich fern zu halten durch Betonung der körperlichen Symptomatik, ihr Rückzug aus dem bürgerlichen Leben auf dem Landsitz in eine freigeistige intellektuelle Welt, ihr kokettes Spiel um die Liebe der sie umgebenden Männerwelt – dies könnten bei Sand solche Entziehungsszenarien sein. Inwieweit dies bei ihren Figuren eine Rolle spielt, wird im Kapitel IV behandelt. (Vgl. hierzu Kap. IV, S. 195).

³⁴⁸ Im Verlauf des 19. Jahrhunderts begann auch der Mann, so Braun, den Verlust des ‚Anderen‘ und die damit einhergehende Entgrenzung seines ‚Ichs‘ schmerzlich zu empfinden. Er begann, den Prozess der Auslöschung des Bewusstseins, des Sexualwesens als Auslöschung seines ‚Ichs‘ zu begreifen. Somit sei zu verstehen, dass im 19. Jahrhundert auch der Mann Mechanismen der Verweigerung aktiviere – die männliche Hysterie sei geboren. (Vgl. BRAUN: Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido, S. 311); Die Symptome der männlichen Hysterie stellten das Leiden am Verlust der Frau, des Sexualwesens dar. Als hysterisch gelten nach neueren wissenschaftlichen Definitionen Männer, die passiv, weiblich, abhängig etc. seien – die also diese Bedürfnisse eher auslebten. (Vgl. Ebd., S. 339); Männliche Hysterie könne sich neben der klassischen Symptomatik auch in Reklamation und Zurückweisung der Mutter (Sténio, der die dominante Mutter alias Lélia zurückweist) äußern. (Vgl. Ebd., S. 329); Die männlichen Hysteriker fühlten sich zudem frei, dem Männlichkeitsideal ihrer Epoche zu entsagen (dies trifft sowohl auf Sténio als auch auf Jacques zu). (Vgl. hierzu Kap. IV.2.6, S. 327 sowie Kap. IV.3.5, S. 423); Da der Logos sie getäuscht hatte, konnten sie nun ihrerseits auch zum ‚Feind‘ überlaufen, zur großen Lügnerin, der Hysterie. (Vgl. Ebd., S. 333); „Der Hysteriker – das drücken eigentlich alle seine Symptome von ‚Unmännlichkeit‘ aus – sucht sein ich, das Sexualwesen, zu wahren, indem er die Frau in sich am Leben erhält. Er versucht, den ‚Mann‘ zu retten, indem er dessen weibliche Seiten zur Schau stellt. Er bekämpft die Mutter-im-Kopf durch die Frau-im-Mann. [...] Der männliche Hysteriker versucht sich und den anderen zu beweisen, daß die Frau, auch wenn sie verschwunden sein sollte, in ihm zumindest noch weiterlebt. [...] Auch die Impotenz – die ‚Unmännlichkeit‘ schlechthin – gehört zu den Symptomen der männlichen Hysterie. Sie ist das Gegenstück zur ‚hysterischen Frigidität‘ [...]“ (Ebd., S. 334); (Vgl. hierzu Kap. IV.2.6, S. 327 sowie Kap. IV.3.5, S. 423);

Indem der männliche Hysteriker ‚die Frau‘ spiele, erweise er sich als ‚Mann‘. Dadurch gerieten allerdings die Zuordnungen von weiblich-passiv und männlich-aktiv in Unordnung. Auch die männliche Hysterie entziehe sich damit einer Eindeutigkeit, was die Klarheit von Definitionen unmöglich macht. (Vgl. Ebd., S. 339).

³⁴⁹ Vgl. RUPPRECHT-SCHAMPERA: „Hysterie“ – Eine klassische psychoanalytische Theorie? hier

dem komplexen Faktorenbündel, das sie hervorbringt, dann erscheint diese psychosomatische neurotische Störung im allgemeinen Sprachgebrauch vom 19. Jahrhundert bis heute übertrieben abgewertet. Kristeva vermutet, dass alle Menschen zumindest zeitweilig Hysteriker seien, wobei jeder seine individuelle Vorstellung und Wahrnehmung davon besitzt.³⁵⁰ Diese Idee scheint mir nicht ganz abwegig, wenn man sich vor Augen führt, wie subtil traumatische Erlebnisse, die gänzlich unbewusst verarbeitet werden sich in metonymischen Kreisbewegungen das ganze Leben lang, und sei es nur in Wesenszügen, manifestieren.

S. 105.

³⁵⁰ Vgl. KRISTEVA: Die neuen Leiden der Seele, S. 76.

IV Textstudien

In den folgenden Kapiteln werden mit *Indiana*, *Lélia* und *Jacques* in chronologischer Reihenfolge ihres Erscheinens drei Romane George Sands im Fokus der Analyse stehen, die jeder auf seine besondere Weise, im Kontext der Theorien um Idealisierung, Begehren und Hysterie, als Spiegeltext der Versehrtheit George Sands fungiert.¹ Dass diese Romananalyse mit dem ersten eigenständigen Werk der *romancière* ansetzt, ist aus meiner Sicht vor dem Hintergrund ihrer Biografie, ihrer Epoche, ihres Einstiegs in das Literaturgeschäft, ihrer weiblichen Autorschaft, ihres Schöpfungsakts sowie der theoretischen Erwägungen zu Begehren, Idealisierung und Hysterie nur konsequent und erlaubt eine ausbaufähige, ganzheitliche Perspektive auf zunächst ausgewählte Romane des Frühwerks.

Den Motor des sandschen Schreibprozesses bildet der traumatische Knoten der *romancière*. Idealisierung im Roman hat die Funktion, Sinnggebung zur Veränderung der Realität zu sein, um über die Inszenierung im Text eine Spiegel-Identität der Autorin zu schaffen, die andere Wege gehen kann als die Schöpferin selbst. In diesem Sinne interessiert hier weniger, wie viel ‚George Sand‘ in Indianas, Lélías und Charakterzügen von anderen Figuren zu identifizieren ist, sondern vielmehr die Botschaft der Versehrtheit der Figuren als hysterische Botschaft, die sich im Laufe der sandschen schriftstellerischen Evolution verschiebt und verändert, die über die Veröffentlichung einem breiten Publikum zugänglich wird und letztlich darüber zurückwirkt auf den traumatischen Knoten George Sands.

Jedes Kapitel subsumiert – neben abweichenden Seitenblicken – in den Unterkapiteln ähnliche Thematiken. Für jeden der drei Romane wird zunächst ein Überblick über Figurenkonstellationen und Handlung gegeben. Daran schließen sich Unterkapitel zu Idealisierung, Mimetischem Begehren und Sexualität, sowie zu gesellschaftskritischen Hintergründen und Hysterie an, die die Vorüberlegungen aus Kapitel II und III im konkreten textuellen Kontext aufgreifen.

¹ « Les cinq années qui vont de 1832 à 1837 ont été une recherche systématique, philosophique et esthétique, dont nous pouvons suivre les étapes dans les romans de cette période comme dans les *Lettres d'un voyageur*. » (DORMOY-SAVAGE: Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand, hier S. 160).

1 *Indiana* – Idealisierung der Liebe

Indiana mérite d'être lu, non seulement dans des perspectives historiques, comme le premier roman de George Sand, comme une œuvre lourde aussi de la présence de l'Histoire, des luttes de la femme contre la société, mais encore comme un chef-d'œuvre de l'art romantique.²

In diesem ersten Roman George Sands spiegeln sich laut Didier die großen romantischen Achsen – bezüglich der Themen, des romantischen Strebens, der Dialektik zwischen ‚Ich‘ und Geschichte, zwischen Natur und Seele sowie der Poetik Sands einer tragischen Passion.³ Es handelt sich also nicht um einen romantischen Liebesroman, sondern um ein überaus komplexes, vielschichtiges Werk, das nicht nur die Problematiken der Liebe einer Frau im Frankreich der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts anträgt, sondern sehr tiefgreifende Einblicke in das Funktionieren einer Gesellschaft zulässt, in welcher der Frau keine Möglichkeit zur Entfaltung ihres Begehrens im weitesten Sinne gegeben ist.

Im Folgenden werden zunächst die Figurenkonstellationen des Romans sowie der Handlungsverlauf beschrieben. Hiervon ausgehend gilt es, das alles umfassende Thema des Romans, die Idealisierung der Liebe zu analysieren. Zum einen soll eruiert werden, inwieweit sich diese zwischen Tugendhaftigkeit und Leidenschaft situiert, zum anderen sollen die Ursprünge der idealisierenden Haltungen der Figuren erklärt werden. Unweigerlich führt dies zu einer Analyse der Begehrens-Strukturen im Roman. Das sich anschließende Kapitel widmet sich der Analyse des mimetischen Begehrens sowie der Sexualität im Roman. Ein weiteres Kernstück der Romananalyse bildet der Kapitelkomplex ‚Gesellschaftskritik und Utopie‘, in dem die gesellschaftskritischen Absichten der *romancière* und ihre Manifestation im Text behandelt werden. Ein letzter Abschnitt widmet sich der Identifikation hysterischer Manifestationen und deren Interpretation.

1.1 Handlungsschemata und Figurenkonstellationen

« Indiana [...] c'est l'amour heurtant son front aveugle à tous les obstacles de la civilisation »⁴ – so fasst George Sand in ihrem Vorwort von 1832 das Thema ihres Romans, der in Frankreich zur Restaurationszeit (1827-1832) spielt, in knappster Form zusammen. Das durch das Gesetz unterdrückte Gefühl der Frau, welches die Autorin seit Jahren nicht mehr losgelassen hatte, steht im Zentrum der Handlung. Indiana, die Titelheldin, ist eine junge Kreolin von neunzehn Jahren, die durch unfreiwillige Heirat mit dem bedeutend älteren Colonel Delmare von der *Île de*

² DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 85.

³ Vgl. Ebd.

⁴ SAND: *Indiana*, S. VIII f.

*Bourbon*⁵ nach Frankreich kam. In Lagny nahe Paris lebt sie zusammen mit ihrem Mann, ihrer Milchschwester Noun und ihrem Cousin Ralph, die beide ebenfalls von der Insel⁶ stammen, und führt ein zurückgezogenes und unglückliches Dasein. Die Scheinidylle wird gestört, als Raymon de Ramière in Erscheinung tritt und zunächst eine Affäre mit dem Zimmermädchen Noun beginnt, woraufhin diese schwanger wird und in der für sie aussichtslosen Situation Selbstmord begeht.⁷

Zur selben Zeit verliebt sich Raymon in Indiana, die durch ihr zurückhaltendes Wesen und ihre Schönheit seine Aufmerksamkeit erregt, und aufgrund ihrer höheren sozialen Position eher seinem Geschmack entspricht als Noun. Auch Indiana entwickelt Gefühle für Raymon, dennoch bleibt die Liebe ‚unbefleckt‘ – sie begeht keinen Ehebruch. Tragisch wird die Geschichte, als Indiana ihr Schicksal herausfordert und Raymon mit Nouns Tod konfrontiert, woraufhin er vorgibt, Indiana nicht mehr zu lieben. Ralph spielt die Rolle des Beschützers im Hintergrund, der sich für seine Cousine einsetzt, sobald sie in Schwierigkeiten gerät. Er rettet sie vor Selbstmord und beschützt sie gegen die gesellschaftliche ‚Bedrohung‘, ohne ihr zu offenbaren, dass auch er sie seit jeher liebt. Die Beziehung zu Raymon scheitert, das Ehepaar Delmare und Ralph müssen aufgrund ihrer wirtschaftlichen Lage auf die Insel zurückkehren, wo der Colonel stirbt. Hier kann Ralph Indiana ungehindert seine Liebe gestehen und der Roman endet in der idyllischen Weltflucht der beiden Liebenden.

Die Handlungsstruktur wird bestimmt vom Gefühlsleben der beiden Frauenfiguren Indiana und Noun und den Auswirkungen des Handelns der männlichen Personen

⁵ Ehemalige französische Kolonie im Indischen Ozean, die 1640 von Frankreich in Besitz genommen wurde; heutiger Name: *La Réunion* (DOM), französisches Überseedépartement.

⁶ Die exotische Insel im Roman ruft die Assoziation der Legende vom ‚Guten Wilden‘ hervor, die laut Weigel vom ‚Schreckensmythos des barbarischen Kannibalen‘ konterkariert wird. (Vgl. WEIGEL: Zum Verhältnis von ‚Wilden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung, hier S. 128); Sand besetzt die Bewohner der Insel (Indiana, Noun und den allerdings nicht von der Insel, sondern aus England stammenden Ralph) dennoch durchweg mit positiven, beispielhaften Idealen und Verhaltensweisen (Liebe zur Natur, Aufrichtigkeit, Ehrlichkeit etc.), was die Vorstellung des ‚Wilden in der Ferne‘, wie sie die ‚zivilisierte‘ Welt hegt, ad absurdum führt: Die exotische Ferne bildet „den Ort des Fremden, zu dem sich der europäische Mensch in eine historische Beziehung setzt, er besetzt dabei die Position des Fortschritts. Die Frau in der Nähe bildet den ‚Ort des Anderen‘, zu dem sich der Mensch gleich Mann in eine moralisch-geistige Beziehung setzt, wobei er die Position des höhergestellten vernünftigen Subjekts einnimmt.“ (Ebd.); In der sandschen Utopie wird dieses Konzept umgekehrt – die Wilde als diejenige, die im Gegensatz zur gesellschaftlichen Welt ihres französischen Lebens ideale Liebe in der Zivilisationsflucht erfahren kann und insofern die (aus heutiger Sicht feministische) Position des Fortschritts besetzt, als dass sich Indianas Liebesideal in Verbindung mit dem idealen Mann, der ebenfalls ‚Naturmensch‘ ist, erfüllen lässt, was auf eine gleichberechtigte Liebe zwischen Mann und Frau zielt und die Unterdrückung der Frau zu überwinden sucht.

⁷ Diesen Selbstmord inszeniert Sand als Option: « Ce n'était pas le cœur résigné de la pauvre Noun, qui aimait mieux se noyer que de lutter contre son malheur. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 79); Wenn sie gewollt hätte, hätte sie ihrem Unglück auch in offener Konfrontation gegenüberreten können.

auf das Leben und die Gefühle der beiden Frauen. Die Verdopplung der weiblichen Hauptfigur ist ein häufig anzutreffendes Phänomen bei Sand,⁸ dessen Grund Personne v. a. in der sandschen Suche nach Einheit sieht, dennoch aber begegnen die Frauen beständig einer Dichotomie, die ihnen das Leben erschwert – sie sind Mangelwesen. Ich komme an späterer Stelle darauf zurück.⁹

Hiddleston sieht den Ursprung der Verdopplung in der doppelseitigen Mutternatur, des dualen Einflusses von Mutter und Großmutter auf die *romançière*, und der daraus resultierenden alternativen Identitäten. Verdopplung taucht bei Sand als Basis-Denkstruktur auf, deren Ursprung u. a. auch in ihren schwierigen Kindheitsjahren zu finden ist.¹⁰ Die Verdopplung der beiden jungen Kreolinnen ist zum einen physischer Natur – sie sehen sich zumindest in Raymons Augen zum Verwechseln ähnlich. Als *sœfurs de lait* aufgewachsen, haben sie eine quasi-familiäre Bindung zueinander und sind gleichermaßen ‚beste Freundinnen‘ – und zwar trotz der gesellschaftlichen Unterschiede, die sie zum anderen trennen.¹¹

Die Verdopplung zeigt die äußerlichen und innerlichen Grenzen im Denken und Handeln der weiblichen Hauptfigur sowie ihr Hin- und Hergerissensein zwischen Extremen auf – im Grunde genommen schlagen zwei Herzen in Indianas Brust. Noun personifiziert diejenigen Eigenschaften (Mut, Sorglosigkeit, Einfachheit etc.) und Handlungsspielräume (wie das Unterhalten einer Liebesaffäre, die ihr im Unterschied zu Indiana – bedingt durch ihren gesellschaftlichen Status als Zimmermädchen – möglich ist), welche Indiana zu erfahren reizen, was dieser formal – aufgrund ihres Status als verheiratete Ehefrau – untersagt ist. Umgekehrt begibt sich Noun in Indianas Schlafgemach, um Raymon zu verführen, sucht die Ähnlichkeit zu ihrer ‚Herrin‘ zu imitieren und gibt sich der Illusion hin, mehr als eine Affäre im Dunkeln der Gesellschaft zu erfahren. Dies wird u. a. deutlich, als sie Raymon mit ihrer Schwangerschaft konfrontiert und sich von ihm ein ‚romantisches‘ Treueversprechen erhofft.

⁸ Wie auch Rose und Blanche; Indiana und Noun; Lélia und Pulchérie; Consuelo und Corilla u. a. (Vgl. PERSONNE: Langage – narration – écriture. Évolution d’une problématique à travers cinq romans de George Sand, S. 58).

⁹ Vgl. hierzu Kap. IV.1.2, S. 216 sowie Kap. IV.1.5, S. 255.

¹⁰ Vgl. HIDDLESTON: George Sand and Autobiography, S. 33;

Diese Auffassung teilt auch Dormoy-Savage: « George Sand a constamment médité sur l’essence de sa propre féminité. Dès son enfance, où elle fut séparée par sa grand-mère de sa demi-sœur Caroline, il semble que la hantise du double, et surtout du double victime d’une injustice, l’ait poursuivie. Son œuvre est peuplée de sœurs, de demi-sœurs, de frères et de sœurs spirituels par lesquels se manifeste constamment la présence de l’Autre. » (DORMOY-SAVAGE: Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand, hier S. 168).

¹¹ « [...] ces deux jeunes personnes, élevées ensemble, s’aimaient tendrement. Noun, grande, forte, brillante de santé, vive, alerte, et plein de sang créole ardent et passionné, effaçait beaucoup, par sa beauté resplendissante, la beauté pâle et frêle de Mme Delmare; mais la bonté de leur cœur et la force de leur attachement étouffaient entre elles tout sentiment de rivalité féminine. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 16).

Indiana wird charakterisiert als « belle et simple fille des montagnes »¹², als reines, jungfräuliches und feengleiches Wesen, gezeichnet von körperlicher Zierlichkeit und Schwäche. Zugleich kommt die Dichotomie der Verdopplung ins Spiel, denn ihr kreolisches Wesen¹³ ist durchaus geneigt, auch heftige Emotionen zu empfinden. So

¹² SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime*, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, *Un hiver à majorque*, S. 173.

¹³ Sand nimmt mit der Betonung der ‚exotischen‘ Herkunft Indianas und Nouns Rekurs auf die Ähnlichkeit der Rede über Frauen und Wilde im Diskurs der Aufklärung, die besonders Diderot herausgestellt hatte. Der Weiblichkeitsdiskurs erinnere dennoch, so Weigel, an das Bild vom ‚Guten Wilden‘ (Vgl. hierzu Anm. 46, S. 24). Zudem werde mit der Gleichsetzung von Frauen und Wilden die weibliche Rolle des ‚Anderen‘ betont (Vgl. WEIGEL: *Zum Verhältnis von ‚Wilden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung*, hier S. 118), womit die Frage nach einer spezifischen weiblichen Ordnung bereits anklingt.

Besonders in der feministischen Theorie berufe man sich gern auf den Vergleich der Frau mit einer unterdrückten ‚Rasse‘, um die Position von Frauen in einer männlich dominierten Kultur zu beschreiben: „Um die Entrechtung und Enteignung von Frauen in der Geschichte der (westlichen) Zivilisation anschaulich zu machen, werden sie oft als Kolonisierte, als niedere Rasse, als Sklaven, als Außenseiter, als Fremde oder auch Proletarier der herrschenden Kultur bezeichnet. Oder die Kultur der Frauen wird als ‚Wildnis‘ beschrieben [...]“ (Ebd., hier S. 119); Indianas Herkunft als Kreolin, als ‚Naturkind‘ situiert sie damit außerhalb der Grenzen der patriarchalen Gesellschaft, sie symbolisiert die Frau im ‚Naturzustand‘, die einer komplementären symbolischen Ordnung entspringt, die auf ein ‚weibliches Territorium‘ (Vgl. Ebd.), eine exotische Wildnis verweist, welche mit der europäischen, zivilisierten, männlichen Welt nicht zur Deckung kommt. Die Natur der Insel fungiert in dem Zusammenhang als Arkadien der Frau, die nicht zu Unterdrückung bereit ist, und stellt gleichzeitig für die beiden Liebenden Indiana und Ralph den Ort der möglichen Rückkehr in eine unbeschwerte Welt dar, in der die Liebe nicht den Zwängen der bürgerlichen Gesellschaft anheim fällt.

Die exotische Insel, auf der menschliches Glück im ‚Naturzustand‘ gelebt werden kann, referiert auf das Konzept des ‚Unentdeckten‘, welches nach Weigel rätselhafter Ort für die eigenen Projektionen, für Wünsche und Ängste sei, die im Begriff vom entdeckten, akzeptierten Territorium keinen Platz hätten. (Vgl. Ebd., hier S. 124); Hier hinein – in die Idylle – projiziert Sand die Möglichkeit der Erfüllung gleichberechtigter Liebe, die in der Lebenswelt der französischen Zivilisation als Utopie anmutet. Im Konzept der ‚Kreolin‘ stecken allerdings noch weitere Funktionen. Menke weist darauf hin, dass besonders seit der Romantik der Text (auch) mit der Stimme der Frau operiert. Wenngleich *Indiana* im Vergleich zu *Lélia* noch kein Text ist, der die weibliche Stimme selbst zur Sprache kommen lässt, sondern eher ein ‚schweigender Text‘ – ist hier die weibliche Stimme der Versehrtheit überaus präsent. „Schweigende Texte inszenieren die *Macht* ihres Sprechers in Personifikationen der Stimme des Textes, weiblichen ebenso bezaubernden wie bedrohenden Naturwesen, Sirenen. Sie sind personifizierte Funktionalisierungen dessen, was als bedrohliches Anderes ein männliches Produkt ist. Solche ‚Mythen‘ sind Effekte männlicher Projektionsbildung, an denen der Prozeß, der sie erstellt, mitgelesen werden muß und insofern – zugleich jene Momente, die diesem als dessen Inkonsistenz innewohnt, eine Infizierung durch jenes Andere, was ebenso ausgeschlossen, wie eben damit (ebenso wie das Erste, Eine) erst als solches ausgebildet wird. Somit kann es nicht genügen, nur einzuschließen, was als ausgegrenzt und absent gedacht wird, sondern die paradoxe Anwesenheit des Anderen, Ausgegrenzten, die ‚als solches‘ erst alles Erste, Identische und Eigene modelliert, muß gelesen werden. Die Funktionalisierung des Anderen wiederholt sich, wenn Bedrohung und Verführung durch die Sprache als ‚weiblich‘ bestimmt wird. [...] Was zwischen den Zeichen sich ereignet, was das Bedeuten der Zeichen stets wieder bedroht, wird als ein Jenseits der Zeichen, als Natur

ist sie « passionnée et chaste, amoureuse et réservée [...] d'une âme si pure et d'une tête si ardente. »¹⁴ Zu Beginn des Romans jedoch ist sie v. a. schwach und sensibel¹⁵ und sieht mit heftigen körperlichen Reaktionen wie Schwächeanfällen unter größter Angst erschreckende Ereignisse wie Raymons ‚Ankunft‘ im Haus Delmare voraus.¹⁶ Ihr Unglück resultiert aus ihrem ‚Sklavendasein‘ als Ehefrau¹⁷ – dennoch erträgt sie ihr Schicksal und leidet im Stillen.¹⁸

Der wesentlich ältere Colonel spielt in Indianas Gefühlsleben eine lediglich negative Rolle. Beide trennen ganze Lebenswelten, nicht nur im Bezug auf ihr Alter.¹⁹ Er sorgt sich nicht so sehr um das Gefühlsleben seiner Frau, sondern fürchtet nichts mehr als den Verlust seiner Ehre.²⁰ In Bezug auf die raue Art ihres Ehemanns fühlt Indiana eine kompensatorische Verantwortung.²¹ Delmare unterdrückt seine Frau

und insofern weiblich konzipiert. Das Jenseits des Textes, das Jenseits der Zeichenordnung, die Grenze des Textes wird in solchen Figuren, Sirenen und Loreleien in den Text eingetragen und deren Bedrohlichkeit diesem einverleibt, das heißt ebenso dem Text zugeeignet wie eben darin zugleich beruhigt, verstellt in Figuren an ihrer, der Bedrohung und Verführung, Stelle.“ (MENKE: Verstellt – Der Ort der Frau und die Stimme des Textes, hier S. 203);

Der Mythos der Kreolin bringt somit das Unberechenbare der Frau zur Sprache, schreibt dem Text die Komponente der ‚Verführung‘ (Sinnlichkeit Nouns) und zugleich ‚Bedrohung‘ (Indianas Keuschheit) ein, was durch den anderen (u. a. den männlichen) Erzähler als ‚weiblich‘ identifiziert werden muss und darüber die patriarchale Ordnung der Geschlechterdifferenz etabliert. Allerdings – und das darf im vorliegenden Kontext nicht vergessen werden – heißt ‚Kreolin‘ aber auch Potential der Andersartigkeit, Potential der Naturfrau, für die das Erleben einer gleichberechtigten Liebe möglich wird. Dies jedoch gestaltet sich abhängig von der hierarchischen bzw. sozialen Situation: Die Naturfrau Noun kann ihrem Schicksal als Zimmermädchen der französischen Gesellschaft nicht entkommen. Indiana, befreit aus den patriarchalen Fängen durch den Tod des Ehemanns erhält die Chance, ihre Ideale zu leben.

¹⁴ SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 111.

¹⁵ « Mme Delmare avait toutes les superstitions d'une créole nerveuse et malade [...] » (Ebd., S. 15); (Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169).

¹⁶ Vgl. hierzu Kap. IV.1.5, S. 255.

¹⁷ « [...] le secret douloureux de sa vie entière [...] » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 11).

¹⁸ « Mais Indiana était roide et hautaine dans sa soumission; elle obéissait toujours en silence; mais c'était le silence et la soumission de l'esclave qui s'est fait une vertu de la haine et un mérite de l'infortune. » (Ebd., S. 106).

¹⁹ « Car sa femme avait dix-neuf ans, et, si vous l'eussiez vue enfoncée sous le manteau de cette vaste cheminée de marbre blanc incrusté de cuivre doré; si vous l'eussiez vue, toute fluette, toute pâle, toute triste, le coude appuyé sur son genou, elle toute jeune, au milieu de ce vieux ménage, à côté de ce vieux mari, semblable à une fleur née d'hier qu'on fait éclore dans un vase gothique, vous eussiez plaint la femme du colonel Delmare, et peut-être le colonel plus encore que sa femme. » (Ebd., S. 10).

²⁰ « [...] et il ne craignait rien tant au monde que de rougir de lui-même. » (Ebd., S. 122).

²¹ Bspw. durch die Pflege des verletzten Raymon: « – Je viens pour réparer, comme c'est mon devoir, le mal que vous faites, monsieur, répondit-elle froidement. » (Ebd., S. 17);

Dieser hatte sich, eigentlich mit Noun im Garten des Hauses verabredet, die er auf der *fête champêtre de Rubelles* kennengelernt hatte, bei seinem nächtlichen Eindringen auf Delmares

nicht bewusst und aktiv, um seine Macht auszuspielen. Vielmehr ist er hilflos beim Anblick der geröteten Augen und Schwächeanfalle seiner Frau.²² Gelegentlich trifft er sogar einen väterlichen Tonfall im Umgang mit ihr.²³ Doch die Zuneigung, die er insgeheim für Indiana verspürt, wagt er aus Stolz über seine Männlichkeit nicht zu zeigen. Sein gefühlloses Verhalten wird abgeleitet von der sozialen Rolle, die ihm per Gesetz zusteht. Er reflektiert nicht über die Unmenschlichkeit seines Handelns, und dennoch wird diese sichtbar gemacht an den Auswirkungen auf Indiana.²⁴

Sie zeigt starke körperliche Reaktionen²⁵ auf ihren brutalen Mann, der gleich zu Romanbeginn ihre Jagdhündin Ophelia bedroht.²⁶ Dennoch lässt sie sowohl brutale Ausbrüche als auch ungeschickte Annäherungsversuche über sich ergehen. Daraus ergibt sich ihre melancholische, betrübte geduldige Haltung, mit der sie das Leben erträgt.²⁷ Seine Brutalität ist für Indiana relativ ungefährlich, da der treue, umsichtige Ralph ständig im Hintergrund präsent ist, um bei Gewalttätigkeiten einzugreifen. Ihr Gefühl der Unterdrückung als einzige Frau in ihrer ‚Familienkonstellation‘ äußert sie nur Ralph gegenüber: « Je suis ici seule contre deux ; je dois donc me résoudre à n’avoir jamais raison. »²⁸ Hier wird wiederum ihre Hilflosigkeit von ihrer sozialen Rolle als Frau zu Beginn des 19. Jahrhunderts abgeleitet.²⁹ In Indianas Innenleben verfestigt sich ein innerer Widerstand gegen jedwede moralische Unterdrückung.³⁰ Dieser Widerstand avanciert bei ihr fast zu einer (im Ansatz feministischen) Tu-

Grundstück ertappen lassen. Niemand, bis auf Ralph, Noun und einem weiteren Hausangestellten sind in Kenntnis dieser amourösen Intrige.

²² « [...] il remarqua l’air de souffrance et d’abattement qui, ce soir-là, était repandu sur toute sa personne, son attitude fatigué, ses longs cheveux bruns pendants sur ses joues amaigries, et une tente violacée sous ses yeux ternis et échauffés. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 12).

²³ « [...] reprit le colonel sur un ton moitié père, moitié mari [...] » (Ebd.).

²⁴ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 44; (Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169).

²⁵ Vgl. hierzu Kap. IV.1.5, S. 255.

²⁶ « Mme Delmare devint plus pâle encore que de coutume ; son sein se gonfla convulsivement, et, tournant ses grands yeux bleus vers son mari avec une expression d’effroi indéfinissable. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 12).

²⁷ « On était aux jours les plus froids de l’année ; elle était là sans feu, la tête appuyée sur ses mains, souffrant du froid et de l’inquiétude avec cette sombre patience que le cours de sa vie lui avait enseignée. » (Ebd., S. 111).

²⁸ Ebd., S. 14.

²⁹ Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34.

³⁰ « Elle n’aima pas son mari, par la seule raison peut-être qu’on lui faisait un devoir de l’aimer, et que résister mentalement à toute espèce de contrainte morale était devenu chez elle une seconde nature, un principe de conduite, une loi de conscience. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 33).

gend³¹: « Ce fut donc là le secret de sa résistance, le motif de sa vertu. »³² Zwar unterwirft sie sich Delmare, da sie nach dem geltenden Gesetz seine ‚Sklavin‘ ist, gibt ihm aber später deutlich zu verstehen, dass er ihre Gefühle nicht beherrschen könne.³³

Für Indianas Gefühlsleben relevant ist demnach weniger ihr Ehemann, sondern vielmehr die beiden rivalisierenden Männergestalten Raymon und Ralph.³⁴ Der adelige Raymon de Ramière zieht Indianas Liebe auf sich, ohne es direkt zu wollen: Er kommt in einem günstigen Augenblick in ihren Gesichtskreis, als sie unter der Bru-

³¹ Der Tugendbegriff Sands lehnt sich stark an die Diskurse über die weibliche ‚Schamhaftigkeit‘ der Aufklärung an. In diesem wurde der bedrohlichen, unberechenbaren Natur der Frauen seitens der Männer die ‚Schamhaftigkeit‘ als Natur der Frau zur Seite gestellt. (Vgl. WEIGEL: Zum Verhältnis von ‚Wilden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung, hier S. 128); Die Wildheit der Frauen zielte v. a. auf die Kontrolle und Beherrschung weiblicher Sexualität durch ein zivilisiertes Äußeres: „Der Konzeptualisierung des weiblichen Geschlechtscharakters mit den Begriffen Unschuld, Schamhaftigkeit, Anmut und Tugend ist die Eindämmung ebenso wie die Ausgrenzung weiblicher Sexualität eingeschrieben.“ (Ebd., hier S. 129); In dieser entworfenen ‚künstlichen‘ Natürlichkeit der Frau ist die ursprünglich unberechenbar scheinende Widersprüchlichkeit der weiblichen Natur, „der Topos von der weiblichen Verstellung: außen zivilisiert, innen wild, außen unschuldig oder schamhaft, innen wollüstig und verderbt“ (Ebd., hier S. 136); stillgelegt. Im Zusammenhang mit dem Ideal der ‚Schamhaftigkeit‘ entwickelt sich das Konzept der ‚Unschuld‘ (Vgl. Ebd., hier S. 130), welches in den sandschen Tugendbegriff, auffällig besonders in *Indiana* Einzug erhält, indem hier eine Titelheldin portraitiert wird, die mit ihrem weißen Gewand zum einen Unschuld, zum anderen Schamhaftigkeit und Keuschheit ausstrahlt. Dieses Konzept, welches ich im Folgenden als *vertu* bezeichne, spaltet sich im sandschen Sprachkosmos, ohne dass die Autorin selbst darauf hingewiesen hätte, in zwei diametrale Konzepte von Tugend: eben beschriebener Tugendbegriff zielt auf eine ‚natürliche‘ Tugend (obgleich der Ursprung von Schamhaftigkeit und Unschuld männergemacht sind, um die tatsächliche weibliche Natur zu bändigen). Damit meine ich einen vor gesellschaftlicher Bedrohung schützenden Tugendbegriff, der als Gegenspieler von *passion* die Frauen vor ‚Beschmutzung‘ durch ‚unwürdige‘ Liebhaber bewahrt, wie es zwischen Indiana und Raymon der Fall ist. Erst mit *Jacques* in der Reihenfolge der vorliegenden Analyse taucht ein Gegenentwurf auf – der einer ‚gesellschaftlichen‘ Tugend – welcher gleichrangig neben ersterem fungiert. Hiermit ist gemeint, dass Figuren sich berechnend eines Tugendbegriffs bedienen, um gesellschaftliches Ansehen zu erlangen und / oder gesellschaftlicher Ächtung zu entgehen. Beide Konzepte sind insofern verschieden, als dass sie im Sinne der sandschen Idealisierung verschiedene Funktionen erfüllen: das Konzept der ‚natürlichen‘ Tugend reiht sich in die Abstraktion des Liebesideals ein und gibt den Frauen ein Instrument an die Hand, sich vor männlicher Leidenschaft bzw. Gewalt zu schützen, die ihrer Liebessemantik nicht entsprechen würden. Das ist der Fall bei Indiana und *Lélia*. Das Konzept der ‚gesellschaftlichen‘ Tugend hat dahingegen die Funktion, den Leser an die Kluft zwischen Ideal und Real (das reale gesellschaftliche Leben) zu erinnern und kulminiert mit den Frauenfiguren *Clémence* und *Mme de Theursan*, die auch *Fernandes* ‚natürliche‘ Tugend ins Wanken bringen und ihr Elemente letzterer einpflanzen.

³² SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 34.

³³ Vgl. hierzu Anm. 13, S. 199.

³⁴ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 45.

talität ihres Mannes leidet und einen Retter aus ihrer Gefühlsnot braucht. Er ist nicht nur Liebling der Gesellschaft, sondern auch schön, reich und unverheiratet. In seinem Verhalten gegenüber dem weiblichen Geschlecht ahmt er das gesellschaftlich allgemein akzeptierte Spiel mit dem schönen Objekt (Noun) nach, ohne der Frau eigene Gefühle zuzugestehen bzw. ohne deren Gefühle zu beachten.³⁵

Er wird als unsteter Typ präsentiert, der von seiner Passion überwältigt wird. Der Umgang mit bürgerlichen Frauen ist für ihn, so Seybert, nicht mehr als ein Zeitvertreib.³⁶ Zu Beginn zeigt er sich ‚verliebt‘ in Noun, aber auch nicht mehr als das. Er lässt sich lieben und liebt aus Dankbarkeit zurück.³⁷ Sobald er Indiana begegnet, verschiebt sich sein Begehren auf diese.³⁸ V. a. aber hat er eine lebhaftere Phantasie – als Noun für einige Tage fast allein im Haus ist, kommt er sie nächtlich besuchen und sieht in ihr eine mittelalterliche Schlossdame, wie sie in ihrem Gewand den Gartenweg entlang schreitet, was seine passionierten Gedanken weiter anstachelt.³⁹ Inzwischen schämt er sich seiner Liebe zur Kammerzofe aufgrund seiner neuen Liebe

³⁵ « Il vous est difficile peut-être de croire que M. Raymon de Ramière, jeune homme brillant d'esprit, de talents et de grandes qualités, accoutumé aux succès de salon et aux aventures parfumées, eût conçu pour la femme de charge d'une petite maison industrielle de la Brie un attachement bien durable. [...] C'était un homme à principes quand il raisonnait avec lui-même; mais de fougueuses passions l'entraînaient souvent hors de ses systèmes. [...] c'étaient ses passions, que les principes ne pouvaient pas étouffer [...] » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 23).

³⁶ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 45; Daran wird deutlich, dass Männern zu dieser Zeit zugestanden wird, dass ihre Gefühle sie überwältigen – die Sexualität wird stärker dargestellt als der Wille. Da die Herren der oberen Stände vorwiegend von den Einkünften aus Vermögen und Grundbesitz lebten, erklärt sich Schlientz ihre schweifende Lebensweise und ihre psychische und soziale Freisetzung, nicht nur in Sands Romanen, wie folgt: Sie hatten Zeit für das Verführungsspiel der Liebe, sie konnten es sich leisten, ihren Leidenschaften nachzugehen und nachzugeben. (Vgl. SCHLIENTZ: Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand, S. 59).

³⁷ « M. de Ramière était amoureux de la jeune créole aux grands yeux noirs qui avaient frappé d'admiration toute la province à la fête de Rubelles; mais amoureux et rien de plus [...] et le succès avait allumé ses désirs [...] » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 24).

³⁸ « [I]l escala les murs de la propriété Delmare par amour du danger; il fit une chute terrible par maladresse, et il fut si touché de la douleur de sa jeune et belle maîtresse, qu'il se crut désormais justifié à ses propres vœux en continuant de creuser l'abîme où elle devait tomber. » (Ebd.); (Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134 und Kap. IV.1.3, S. 225);

Seine ‚Abgeschmacktheit‘ verpackt Sand hier geschickt hinter einer Parataxe, die schmuck- und kunstlos das ‚dreiste‘ Verhalten des Don Juan auf Frauenjagd beschreibt.

³⁹ « Noun, en deshabillé blanc, parée de ses longs cheveux noirs, était une dame, une reine, une fée; lorsqu'il la voyait sortir de ce castel de briques rouges [...] il la prenait volontiers pour une châtelaine du Moyen Age, et, dans le kiosque rempli de fleurs exotiques où elle venait l'enivrer des séductions de la jeunesse et de la passion, il oubliait volontiers tout ce qu'il devait se rappeler plus tard. » (Ebd.).

zu Indiana.⁴⁰

Indiana als Angehörige der ‚guten Gesellschaft‘ darf jedoch keine Anzeichen von körperlichem Begehren zeigen.⁴¹ Ihre Sehnsucht nach dem Mann stellt sich lediglich als Wunsch nach Geborgenheit und Verständnis dar. Noun hingegen, Kammerzofe und damit Angehörige der Unterschicht, in der die Verdrängung der Sinnlichkeit noch nicht so weit fortgeschritten war, verkörpert die von Indiana abgespaltene Körperlichkeit und Sinnlichkeit.⁴² In der neu erwachten Liebe Raymons zu Indiana erweist sich die Liebe des Mannes zur Frau als Ergebnis der sozialen Funktion der Frau.⁴³

⁴⁰ « La femme d'un pair de France qui s'immolerait de la sorte serait une conquête précieuse ; mais une femme de chambre ! [...] » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime*, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, *Un hiver à Majorque*, S. 25); So nutzt Raymon die Gelegenheit bei einem Empfang des spanischen Botschafters, auf den Indiana ihre der mondänen Welt verfallene Tante Mme de Carvajal begleitet, ihr vorsichtige Avancen zu machen und ihre Hand zu küssen, was sie gänzlich verwirrt und woraufhin Indiana mit einer hysterischen körperlichen Symptomatik (Vgl. hierzu Kap. IV.1.5, S. 255) reagiert: « Jamais baiser d'homme furtif et dévorant n'avait effleuré les doigts de cette femme, [...] dix-neuf ans de l'Île de Bourbon, qui équivalaient à vingt-cinq ans de notre pays. Souffrante et nerveuse comme elle l'était, ce baiser lui arracha presque un cri, et il fallut la soutenir pour monter en voiture. Une telle finesse d'organisation n'avait jamais frappé Raymon. » (Ebd., S. 30); Gleich darauf, noch während der Abwesenheit ihres Mannes überrascht er Indiana unter einem Vorwand mit dem Besuch im Haus ihrer Tante. Hier macht er ihr eine taktisch kluge Liebeserklärung: « J'aurais forcé l'air à vous caresser légèrement, les songes dorées à vous jeter des fleurs. J'aurais baisé sans bruit les tresses de vos cheveux, j'aurais compté avec volupté les palpitations de votre sein, et, à votre réveil, Indiana, vous m'eussiez trouvé là, à vos pieds, vous gardant en maître jaloux, vous servant en esclave, épiant votre premier sourire, m'emparant de votre première pensée, de votre premier regard, de votre premier baiser... » (Ebd., S. 37); Diese bringt die ahnungslose Indiana in Loyalitätskonflikte mit sich selbst, sodass sie sich vor Perplexität fast den Tod wünscht, woraufhin er sie darauf hinweist, dass sie schließlich die Genüsse der Liebe noch nicht erlebt habe: « Indiana! mourir avant d'avoir vécu, avant d'avoir aimé! » (Ebd.).

⁴¹ Schamhaftigkeit und Keuschheit als Pendant zur männlichen Vernunft dienen nach Rousseau der Triebregulierung. Ein direkter Ausdruck ihres Begehrens ist Frauen untersagt – um dieses dennoch artikulieren zu können, bleibt ihnen die Sprache des Körpers, „eine stumme gezügelte Gestik der Erregung [...]“ (WEIGEL: *Zum Verhältnis von ‚Wilden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung*, hier S. 136); (Vgl. hierzu Kap. IV.1.3, S. 225);

Die Sprache des Körpers wiederum ist bei Sand eng gekoppelt an hysterische Disposition – an körperliche Artikulation einer Botschaft der Versehrtheit, welche den Frauen ermöglicht, verbal unterdrücktes (Auf-)begehren zu artikulieren. (Vgl. hierzu Kap. IV.1.5, S. 255).

⁴² Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 46.

⁴³ Entsprechend den Konventionen seines Standes darf er das Zimmermädchen nicht ernst nehmen, obwohl ihn ehrliches Bedauern ob ihrer unerwiderten Liebe überkommt. Die Entscheidung über das persönliche und gefühlsmäßige Glück oder Unglück der Frau liegt also nicht allein in ihren Händen, da sozialer Rang und Schicksal dicht miteinander verwoben sind. Noun opfert ihren Ruf für ihren Geliebten, doch die Eroberung von Indiana hätte Raymons Sozialprestige im Vergleich zu Ersterer enorm gesteigert. Die sozial Schwächere bringt ein kleineres ‚Opfer‘, die sozial Stärkere müsste in diesem Fall ein für sie immenses ‚Opfer‘ bringen, mit ihren

Dass er beide Frauen (Noun und Indiana) gegeneinander ausspielt, ahnen die-

Standeskonventionen brechen und Ehebruch begehen. Die Autorin entschuldigt das Verhalten Raymons gegenüber Noun, da er zu Beginn von ihrer Schönheit überwältigt worden sei. « Pour lui une grisette n'était pas une femme, et Noun, à la faveur d'une beauté de premier ordre, l'avait surpris dans un jour de laisser-aller populaire. Tout cela n'était pas la faute de Raymon ; on l'avait élevé pour le monde, on avait dirigé toutes ses pensées vers un but élevé, on avait pétri toutes ses facultés pour un bonheur de prince, et c'était malgré lui que l'ardeur du sang l'avait entraîné dans de bourgeoises amours. Il avait fait tout son possible pour s'y plaire, il ne le pouvait plus ; que faire maintenant ? [...] il y avait songé ; mais l'amour, qui légitime tout, s'affaiblissait maintenant [...] L'épouserait-il pour lui montrer chaque jour un visage triste, un cœur froissé, un intérieur désolé ? [...] Après avoir ainsi pesé toutes choses, M. de Ramière comprit qu'il valait mieux briser ce lien malheureux. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 25).

Der auktoriale Erzähler evoziert hier Raymons gedankliches Schwanken zwischen Galanterie und Pflichtbewusstsein. Als die Liebe nicht mehr stark genug ist, bricht er mit der Geliebten – ungeachtet ihres Zustands und der eventuellen Konsequenzen. Die Stärke des Gefühls dient als Begründung für leichtfertiges Verhalten der Frau gegenüber. Im Gegensatz dazu steht das hohe Erziehungsziel, der *but élevé*, der auf Raymon lastet, ausgebildet zur Übernahme der höchsten Funktionen im Staat. Damit würden laut Seybert biografische Erfahrungen der Autorin und ihres Vaters widergespiegelt (Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 49), der sich ebenfalls mit einer sozial schwächeren Frau eingelassen hat, was sein Sozialprestige, v. a. bei der eigenen Mutter nicht aufwerten konnte.

Die Entstehung der Liebe bei Raymon, ganz gleich zu welcher Frau, wird subtil in ihren Ursprüngen als Wecken der Leidenschaft durch spezifische äußere (körperliche) Reize geschildert, wobei die Bestätigung seiner Eitelkeit als Anlass zur Entstehung der Liebe eine nicht unwesentliche Rolle spielt. Die soziale Stellung der geliebten Frau ist ausschlaggebend für den Wechsel, indem die sozial Höherstehende, in dem Fall Indiana, den Sieg davonträgt. (Vgl. Ebd., S. 45); Da nützt Noun auch ihre kreolische Schönheit nichts mehr, die an dieser Stelle sogar noch über diejenige Indianas erhoben wird. Niemals hätte er sie geheiratet, geschweige denn, sich um ihr Wohlergehen, ihre Zukunft oder Reputation gesorgt. Seine Mutter, Mme de Ramière, eine gutmütige, aber vernünftige Dame der Gesellschaft tat ebenfalls daran, ihrem Sohn diese Verbindung auszureden (v. a. aufgrund der mangelnden Bildung Nouns), was der Erzähler kritisch kommentiert: « ceci est un préjugé de l'éducation, et l'amour-propre est dans l'amour comme l'intérêt personnel est dans l'amitié. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 26);

Wie im Kapitel II.5 bereits deutlich geworden, galt das Schreiben von Texten für eine öffentliche Leserschaft traditionell als männliche Domäne, wohingegen das Schreiben von privaten Texten wie Briefen auch Frauen offenstand (*public narration* vs. *private narration*). Aufgrund der Korrelation zwischen auktorialer Erzählsituation (wie sie in *Indiana* vorliegt) durch Autorinnen wie George Eliot (und auch George Sand) gestaltete sich jedoch problematisch, da ein solches Vorgehen potenziell eine Allianz mit androzentrischen Positionen impliziere. (Vgl. NÜNNING / NÜNNING: Erzähltextanalyse und Gender Studies, S. 145); Dies ist für *Indiana* insofern nicht problematisch, als das die ‚positive Diskriminierung‘ der auktorialen Erzählperspektive als ‚typisch männlich‘ die Autorin zunächst vor Angriffen einer zurückschreckenden, konservativen Leserschaft schützt. Unter dem Deckmantel des Autoren-Pseudonyms und des Erzählers wird die Ehekritik und die übergreifende Gesellschaftskritik gewissermaßen verpackt und kann somit wirken, ohne dass die androzentrische Position die Darstellung der *condition féminine*

se nicht. Er kaschiert seine Absichten hinter geschickten Lügen.⁴⁴ Zudem teilt sich seine ‚Liebe‘ ganz im Sinne der Verdopplung auf beide Frauen auf.⁴⁵ Um Noun in Sicherheit zu wiegen, besucht er sie, während diese allein im Haus Delmare ist. Dort inszeniert sie für ihn eine letzte ‚ungestörte‘ Liebesnacht im mit Blumen bedeckten Zimmer ihrer Herrin bei Kerzenschein. Inspiriert von den fremdartigen, Lektüren, Instrumenten und Kunstwerken und dem ‚unschuldigen‘⁴⁶ Bett, « ce lit blanc et

schmälern könnte.

⁴⁴ Z. B., indem er Noun vorgibt, er sei wegen ihr ins Haus Delmare gekommen, kurzum – er ist auf keiner Ebene um eine Ausrede verlegen. « – Silence, Noun! je savais que tu étais ici, j’y venais pour toi; je ne m’attendais pas à y trouver ta maîtresse, que je croyais au bal. En pénétrant ici, je l’ai effrayée, elle s’est évanouie; sois prudente, je me retire. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 39).

⁴⁵ « Il avait aimé Noun avec les sens; il aimait Mme Delmare de toute son âme. » (Ebd.) – womit Sand auf die traditionelle Dichotomie zwischen *civilisation* und *barbarie* verweist. In dem Sinn fungieren Indiana und Noun als ‚wilde‘ Frauen in zweifacher Weise explizit als Inbegriff der ‚wilden‘ Natur der Frau. Hinzu kommt die Verdopplung der gebildeten Indiana mit dem sozial schwächeren Zimmermädchen Noun, woran aufgezeigt wird, dass mit dem Eintritt in die Gesellschaft eine zivilisierende Wirkung auf die Frau (Indiana) erfolgen kann, wohingegen Noun aus Raymons Perspektive die ‚unzivilisierte Wilde‘ bleibt, von der er Nachwuchs ablehnt. Trotz der ‚zivilisierteren‘ Reputation Indianas bleibt sie die ‚wilde‘ Frau, das ‚Naturkind‘, welches sich keiner patriarchalen Herrschaft unterwerfen will. Insofern wandelt sich der Diskurs des exotischen Wilden bei Sand hin zur Frau als Inbegriff des Wilden, des Unbändigen. Oder wie Weigel es treffend formuliert: „In der Funktion einer Projektionsfläche für Wunsch- und Angstbilder, als Objekt der Eroberung und als Territorium für die konfliktreiche Auseinandersetzung zwischen Natur und Zivilisation aus der Perspektive des sich konstituierenden männlichen Subjekts treten Frau und Weiblichkeit in der Nähe an die Stelle der Wilden in der Fremde.“ (WEIGEL: Zum Verhältnis von ‚Wilden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung, hier S. 139).

⁴⁶ Vgl. auch Anm. 31, S. 202 sowie die Anm. 41, S. 204;

Die Verbindung von Unschuld und Frau wird seit dem 18. Jahrhundert gezogen. Eine in der Aufklärung immer wieder beschworene Botschaft lautete: Frauen seien das ‚moralische‘ Geschlecht – in der Jugend verkörperten sie Unschuld und im reifen Alter Tugendhaftigkeit, wobei die Tugend die Gefährdung der Unschuld nicht gänzlich verhindere. (Vgl. Maya WIDMER: Die ‚Unschuld‘ im Geschlechterdiskurs der Aufklärung. In: Claudia OPITZ u. a. [Hg.]: Tugend, Vernunft und Gefühl. Geschlechterdiskurse der Aufklärung und weibliche Lebenswelten. Münster 2000. S. 33–44, hier S. 33); Auch in *Indiana* hat die Tugend der Titelheldin die Funktion, sie vor ihrer eigenen Leidenschaft zu schützen und damit ihre Unschuld zu bewahren, die im Text mehrfach herausgestellt wird. In diesem Zusammenhang sei an die Weiblichkeitskonstruktion Rousseaus erinnert, zu der sich hier deutliche Parallelen aufspannen. Rousseau, der als schärfster und reflektiertester Gegner adlig-höfischer Verhaltensweisen gilt, verurteilt die dem Adel vorgeworfene Verstellungskunst nicht generell, sondern delegiert sie an die Frau – wodurch Verstellung mit ihrer ambivalenten und paradoxen Struktur wesentliches Merkmal seiner Weiblichkeitskonstruktion wird. Sein Weiblichkeitsideal gestaltet sich komplex und widersprüchlich. (Vgl. Ebd., hier S. 37); Im Unterschied zum bürgerlichen Weiblichkeitsideal bewertet er kokettes, weibliches Verhalten allerdings positiv und nicht negativ (Frau als Verführerin). Laut Rousseau habe auch die ‚schamhafte‘ Frau ein sexuelles Begehren und könne dieses mitteilen, wobei diese Mitteilung über eine spezifische, weibliche Kommunikationsstrategie erfolge. Frauen verstellten sich redend – während Männer durch genaue Beobachtung die gemeinte Be-

pudique comme celui d'une vierge »⁴⁷, die an Indianas Herkunft erinnern, überkommt ihn die Illusion, die Dame im Mantel vor ihm könnte Indiana selbst sein. Zugleich sagt ihm seine Vernunft, dass diese sich diskreter verhalten würde und dass es schließlich ‚nur‘ Noun ist.⁴⁸

Zeitgleich löst sich die Identität von Noun gänzlich auf und die Körper der beiden Frauen werden austauschbar.⁴⁹ Indiana und Noun stehen an dieser Stelle symbolisch für eine Person, die Frau als Projektion des Weiblichen für den Mann.⁵⁰

deutung herausfinden könnten. Dabei sei die verstellte Rede aber keine Kunstfertigkeit, die als regelgeleitetes Verhalten erlernt werden müsse, sondern sei vielmehr natürliche Veranlagung, die durch Erziehung nur gefördert werde. (Vgl. WIDMER: Die ‚Unschuld‘ im Geschlechterdiskurs der Aufklärung, hier S. 38); Die List der Frau sei es demnach, jemandem zu einem bestimmten Verhalten zu animieren, ohne die Form einer direkten Aufforderung zu gebrauchen – ihre Neigungen mitzuteilen, ohne sie zu enthüllen. (Vgl. Ebd., hier S. 38f.); Interessant in diesem Kontext ist v. a., dass Rousseau die *condition féminine* beklagt, die George Sand später unter Rückgriff auf hysterische Botschaften der Versehrtheit ebenfalls anprangert: „Hat nicht die Frau die gleichen Bedürfnisse, die der Mann hat, ohne daß sie das gleiche Recht hat, sie zu äußern? Ihr Schicksal wäre zu grausam, wenn sie nicht einmal in den legitimen Begierden eine Sprache hätte, die derjenigen gleichwertig ist, die sie nicht zu führen wagt. Muß ihre Schamhaftigkeit sie unglücklich machen? Braucht sie nicht eine Kunst, ihre Neigungen mitzuteilen, ohne sie zu enthüllen?“ [...]“ (Zitiert nach: Ebd., hier S. 39); Mithilfe der Körpersprache (Vgl. Anm. 41, S. 204) scheint die List der Frau gleichsam verdoppelt: „Sie bedienen sich der Möglichkeit, auf ihre Weise ihre Neigungen mitzuteilen, tun es aber auf eine Art, die den Kunstgriff unsichtbar macht. Und weil diese doppelte List ihnen gleichsam ‚natürlich‘ ist, kann man sie auch nicht eigentlich der Falschheit bezichtigen. Die Verstellung wird zur ‚Natur‘ der Frau. Mit diesem Kunstgriff ist das Paradox der ‚wissenden Unschuld‘ möglich geworden, einer Unschuld also, die trotz Tugendhaftigkeit sinnliches Begehren signalisiert.“ (Vgl. Ebd.).

⁴⁷ SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime*, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, *Un hiver à majorque*, S. 41.

⁴⁸ « Noun était habillée et non pas vêtue avec ses parures. Elle avait de la grâce, mais de la grâce sans noblesse ; elle était belle comme une femme et non comme une fée ; elle appelait le plaisir et ne promettait pas la volupté. » (Ebd.); Dennoch schwimmt Nouns Erscheinung im Rausch der Trunkenheit vor Raymons Augen und nimmt die Züge Indianas an, sodass er glaubt, in Nouns Gestalt Indiana zu lieben. Seine Phantasie wird dabei unterstützt vom Kleid und Parfüm Indianas und deren geschmackvollem Boudoir. In der Liebesszene wird Nouns unverhüllte Sinnlichkeit hervorgehoben: « Elle l'entourait de ses bras frais et bruns, elle le couvrait de ses longs cheveux ; ses grands yeux noirs lui jetaient une langueur brûlante, et cette ardeur du sang, cette volupté toute orientale qui sait triompher de tous les efforts de la volonté, de toutes les délicatesses de la pensée. Raymon oublia tout, et ses résolutions, et son nouvel amour, et le lieu où il était. Il rendit à Noun ses caresses délirantes. » (Ebd., S. 43).

⁴⁹ « Peu à peu le souvenir vague et flottant d'Indiana vint se mêler à l'ivresse de Raymon [...] et il lui semblait saisir, dans la dernière ombre vaporeuse et confuse que Noun y reflétait, la taille fine et souple de Mme Delmare. [...] S'il baisait ses cheveux noirs, il croyait baiser les cheveux noirs d'Indiana. » (Ebd.).

⁵⁰ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, *Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 46; An vielen anderen Stellen (Vgl. Beginn dieses Kapitels) wird allerdings auch die (sich für den Mann ergänzende) Opposition der beiden Frauenfiguren unterstrichen. Auffällig ist in dem

Das Begehren des Mannes richtet sich auf die Frau als Geschlechtswesen, nicht auf die Frau als Individuum. Das weibliche Begehren ist in dieser Szene nicht repräsentiert. Noun und Indiana verschmelzen in seiner Vorstellung zu ein und derselben Person. Doch weder die Eine, noch die Andere sind das Subjekt des geschickten Spiegelungssystems, sondern er selbst. Durch seinen Blick und seine Phantasie ist das Spiegelungssystem Teil seiner libidinösen Ökonomie.⁵¹ Die beiden Frauengestalten wissen nichts von ihrer Ähnlichkeit und Aufspaltung.⁵²

Kurz darauf wird er von Indiana in ihrem Zimmer entdeckt, doch noch bevor er sich gegenüber beiden Frauen erklären muss, kommt ihm die Rückkehr Delmares gerade recht, um verschwinden zu können. Das ist der Moment, in dem beide Frauen, ohne dies voneinander zu wissen, gleichzeitig unter Raymons *coup* leiden – Noun aus Angst vor ihrem Schicksal als verdammtes Zimmermädchen und geplagt von Gewissensbissen über ihr naives und respektloses Arrangement im Haus ihrer Herren, und Indiana an der in ihr aufkeimenden Liebe zu Raymon, der sie gern nachgehen würde.⁵³

Raymon gelingt es zwar, Noun zu gewinnen, die ihrerseits Lust suchen und empfinden darf. Doch als sie ein Kind von ihm erwartet, verlässt er sie, woraufhin sie ins

Zusammenhang die Gegenüberstellung der Namen Indiana und Noun (in der Indiana mit Referenz auf ihre Herkunft als ‚edle Wilde‘ deutlich positiver präsentiert wird als Noun – deren Name bestenfalls an *nourrice* o. ä. erinnert). Diese ‚Andersartigkeit‘ der Frauen legt sich – vor dem Hintergrund der ‚Konkurrenzsituation‘ über das Band ihrer bis dato tiefen Freundschaft. Ebenso interessant ist demgegenüber die Alliteration der beiden Namen Raymon und Ralph, über die die beiden sehr unterschiedlichen Männerfiguren solidarisiert werden in ihrer ebenso verdeckten ‚Konkurrenzsituation‘ um Indiana. Paradoxiertweise dreht Sand hier über diese Stilmittel den Spieß der ursprünglichen Beziehungskonstellation um und kehrt die Opposition der sich so nah glaubenden Frauen sowie die Nähe der sich so entfernt voneinander glaubenden Männer hervor. Dies hält eine Spannung aufrecht, die die Ungewissheit der Entwicklung der Figurenkonstellation für den Leser intransparent macht, für den zunächst seit Beginn des Romans die Nähe der Frauen und die Ferne der Männerfiguren zueinander etabliert wurde.

⁵¹ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 48.

⁵² Bei Tageslicht entdeckt Raymon das Portrait von Ralph an Indianas Bett. Dieses Kunst-Objekt zieht seine volle Aufmerksamkeit auf sich, woraufhin sich erste Anzeichen von Eifersucht in ihm regen, die sein Begehren nach Indiana initiieren. « Eh quoi ! se dit-il, cet Anglais, jeune et carré, a le privilège d’être admis dans l’appartement le plus secret de Mme Delmare ! Son insipide image est toujours là qui regarde froidement les actes les plus intimes de sa vie ! Il la surveille, il la garde, il suit tous ses mouvements, il la possède à toute heure ! » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 46); Zudem eröffnet ihm Noun, dass sie ein Kind von ihm erwarte, woraufhin er sich zwar zu materieller Versorgung einverstanden erklärt, ihr jedoch das Anrecht auf seine Güte und Präsenz in ihrem Leben verweigert.

⁵³ « [...] ces quatre ou cinq jours qu’elle avait espéré passer à Paris, c’était pour elle toute une vie de bonheur qui ne devait pas finir, tout un rêve d’amour que le réveil ne devait jamais interrompre [...] » (Ebd., S. 51).

Wasser geht – laut Schlientz ein klassischer Tod für eine ledige Mutter.⁵⁴ Indiana, die selbst von Suizidgedanken an den nah gelegenen Fluss gezogen wird, findet dort Nouns Leiche im Wasser. Sie leidet unter Schuldgefühlen, da sie Noun in dem Moment weggeschickt hatte als sie sich Indiana anvertrauen wollte. Die Umstände und Gründe des Freitods bleiben ihr allerdings verborgen, obgleich sie um den Verlust ihrer ‚Schwester‘ trauert. Delmare, der sich zwar hin und wieder scherzhaft eifersüchtig zeigt, gefällt sich im Grunde nicht in der Rolle als eifersüchtiger Ehemann⁵⁵ – dies entspricht nicht seiner Ehre als gestandenem Familienoberhaupt. Deshalb ist er ungehalten über Indianas Zurückhaltung bzw. Rückzug vor Raymon.⁵⁶

Nachdem Raymon begreift, dass es Indiana um etwas Anderes geht – etwas, das er ihr weder geben kann, noch will – sucht er schließlich nach Mitteln und Wegen, um Indianas Liebe zu entgehen. Beim ersten nächtlichen, geheimen Rendez-vous stellt sie ihn auf die Probe, indem sie sich als Noun verkleidet und deren schwarzes Haar im Schoß hält, woraufhin er vor Schreck ohnmächtig wird. Dieser Augenblick markiert eine entscheidende Wende in der Handlung und seine Liebe zu Indiana erlischt.⁵⁷ Dabei kommt ihm der Bankrott Delmares und die Aussicht einer Abreise in die Kolonien gerade recht. Das Versagen Raymons im Augenblick der Entscheidung gibt Indiana die Kraft, ihm zu widerstehen. Indem er sich gegen sie entscheidet, kippt das bis dahin von ihm gezeichnete Bild endgültig um zum Feigling, Schwächling und Verführer⁵⁸, der die Frauen ins Unglück stürzt.

Im Verlauf des Romans wird die Figur Raymons, der den Typus des strahlenden Helden in der Triade mit Ralph und Indiana verkörpert, demontiert. Langsam, aber sicher gewinnt Sir Ralph als Gegenspieler die Oberhand, der schon seit geraumer Zeit die Entwicklung der Liebesbeziehung zwischen Indiana und Raymon als Schutzengel und Retter in der Not in prekären Situationen mit dem Ehemann begleitet hat.⁵⁹ Er

⁵⁴ Vgl. SCHLIENTZ: *Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand*, S. 72.

⁵⁵ Raymon verschwindet einige Zeit aus dem Geschehen, was den Bruch markiert von seinen ‚illegalen‘, heimlichen Besuchen im Anwesen Lagny zu seiner offiziellen Einladung durch den Hausherrn selbst. Indiana ist nicht begeistert über das Arrangement und hegt insgeheim Hassgefühle gegen Raymon.

⁵⁶ Dies blamiere ihn und er befiehlt ihr, an der geplanten Jagd teilzunehmen. Als sie schließlich teilnimmt, weicht ihre anfängliche Kälte durch Raymons geschickte Eloquenz einer allmählichen Öffnung ihm gegenüber und sie verzeiht ihm gedanklich, während er noch im Glauben ist, sie mache ihm Vorwürfe in Bezug auf Nouns Schicksal.

⁵⁷ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, *Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 50.

⁵⁸ Vgl. Ebd.

⁵⁹ Vgl. Ebd.;

Seit Kindesbeinen war Ralph ihr Spielkamerad und wurde als Cousin in die Familie Delmare aufgenommen, was den vertrauten Umgang mit Indiana erklärt. Als ihr ärztlicher Betreuer darf Ralph Indiana bei jeder Begegnung den Puls fühlen, was Raymon vor Neid erblassen lässt. Einen ähnlich engen körperlichen Kontakt unterhielt die Autorin mit ihrem Erzieher und Lehrer Deschartres. Dieser Umgang gehört nach Seybert zu den wesentlichen Zügen des

wird zum Lebensretter der tugendhaften Indiana, die fast das Schicksal ihrer dunkelhaarigen Doppelgängerin geteilt hätte. Sie hätte sich ohne Ralphs Hinzukommen mehrfach fast ertränkt. Der Selbstmord durch Ertrinken etabliert sich zum Leitmotiv – Nouns Suizid löst in Indiana mehrmalige Versuche aus, es ihr nachzutun.

Auf die Frage, warum Ralph Indiana nicht geheiratet, wenn er doch seine Existenz an ihre gebunden habe, weiß der auktoriale Erzähler Antwort: als Indiana ins heiratsfähige Alter kam, war der zehn Jahre ältere Cousin bereits aus Allianzgründen verpflichtet worden, die Frau seines inzwischen verstorbenen Bruders zu heiraten, obwohl beide eine tiefe Aversion trennte. Zudem war er gezwungen, mit dieser in Europa (England) zu leben, bis er nach dem Tod derselben nach Bourbon zurückkam. Zu diesem Zeitpunkt war Indiana bereits mit Delmare verheiratet, sodass Ralph nichts blieb, als ihr ewige, brüderliche oder vielleicht noch mehr väterliche Treue zu schwören.⁶⁰ Delmare überzeugte er indes mit dem Versprechen, Indiana nur auf diese Art und Weise zu lieben, woraufhin jener ihm das notwendige Vertrauen ent-

praktischen Typus (Vgl. hierzu Anm. 22, S. 439), des treusorgenden Dieners und Verwalters der Finanzen. (Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 51); Beschrieben wird er als durchaus attraktiver und korrekter Mann: « Du reste, la vigueur assez dégagée de ses formes, la netteté de ses sourcils bruns, la blancheur polie de son front, le calme de ses yeux limpides, la beauté de ses mains, et jusqu'à la rigoureuse élégance de son costume de chasse, l'eussent fait passer pour un fort beau cavalier aux yeux de toute femme qui eût porté en amour les goûts dits philosophiques d'un autre siècle. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 10); Allerdings wird er als kühler Engländer gehandelt, der sich für nichts als die Fuchsjagd begeistern könne. (Vgl. Ebd., S. 34);

Die Einzige, die seine guten Eigenschaften besser kennt als alle anderen Figuren, ist Indiana. Nähere Informationen über ihn lassen sich daher bspw. aus Indianas Stellungnahmen gegenüber dem eifersüchtigen Raymon entnehmen. Sie bezeichnet ihn als ihren einzigen *instituteur* (Erzieher und Lehrer), der dem Mädchen während seiner Jugend nicht von der Seite wich und sie – mit Unterbrechung – bis zum Zeitpunkt der Erzählung begleitet hat. Sein Charakter erklärt sich über seine traumatischen Kindheitserfahrungen – in denen er sein Leben, von seinen Eltern offen benachteiligt, gefristet hatte. Sein Bruder hatte die ‚liebenswürdigeren‘ Verhaltensweisen, wohingegen Ralph eher einen dunklen, träumerischen Charakter entwickelt hat. « Ralph, au contraire, était gauche, mélancolique, peu démonstratif; il aimait la solitude, apprenait avec lenteur, et ne faisait pas montre de ses petites connaissances. Quand ses parents le virent si différent de son frère aîné, ils le maltraitèrent; ils firent pis: ils l'humilièrent. Alors tout enfant qu'il était, son caractère devint sombre et rêveur, [...] dès l'âge de quinze ans, il fut attaqué du spleen, maladie toute physique sous le ciel brumeux de l'Angleterre, toute morale sous le ciel vivifiant de l'île Bourbon. » (Ebd., S. 75); Dieser hatte nicht nur mit Zeiten physischer Krankheit, sondern auch mit *spleen* und Suizidgedanken zu kämpfen. (Vgl. hierzu Kap. IV.1.5, S. 255); Sein einziger Lichtblick war Indiana. Gegenseitig brachten sie sich ihre Muttersprachen bei. « Il m'apprenait la langue de son père, et je lui bégayais la langue du mien. Ce mélange d'espagnol et d'anglais était peut-être l'expression du caractère de Ralph. [...] Alors il me serra sur son cœur, et fit, m'a-t-il dit depuis, le serment de vivre pour moi, enfant délaissée, sinon haïe, à qui du moins son amitié serait bonne et sa vie profitable. » (Ebd., S. 76).

⁶⁰ « [...] je la regarde comme ma sœur, et plus encore comme ma fille. » (Ebd., S. 77).

gegenbrachte und ihn in die Familie Delmare aufnahm.⁶¹ Nachdem die Jagd mit Delmares Sturzverletzung beendet worden war, wandelt sich die Beziehung der drei Männerfiguren untereinander. Oberflächlich, nach außen hin, geben alle vor, sich miteinander versöhnt zu haben.⁶² Innerlich hingegen mögen zumindest Ralph und Raymon sich überhaupt nicht und Sand betont an dieser Stelle die Unterschiedlichkeit, mit der beide vorgeben, Indiana zu lieben.⁶³ Die Verschiedenheit der beiden wird vorrangig durch ihre Vergangenheit begründet.⁶⁴

Als es schließlich zur Abreise in die Kolonien kommt, arrangiert Ralph seine Begleitung als überraschenden *coup*, sodass ihm diese in letzter Minute nicht mehr verweigert werden kann. Somit bleibt er Indiana treu, spielt die Beschützerrolle konstant weiter, greift bei Ausbrüchen des Ehemanns ein und beruhigt ihn um Indianas Willen. Dieser sieht in der Gewalt ein Mittel, um Indiana von dem Umgang mit anderen Männern fernzuhalten. Raymon ist nur geduldet, weil Delmare sich von seinen Besuchen geschäftliche und gesellschaftliche Vorteile erhofft. Für Delmare ist sie ‚Sklavin‘, für Raymon dagegen ‚Opfer‘, da sie sich ihm aufgrund ihrer Gefühle komplett ausliefert. Vor ihm gibt es im Grunde keine Rettung, da sie ihm ihr Inneres preisgibt.⁶⁵ Von Delmare wird sie ‚lediglich‘ äußerlich unterdrückt. Indiana leidet unter der Situation, was Beweis des Widerstandes und der inneren Auflehnung ist.⁶⁶ Als ‚Opfer‘ Raymons gibt es jedoch für die unglücklich Liebende keine andere Perspektive als die Selbstzerstörung, den Tod.

Seybert sieht im Namen der Hündin Indianas, Ophelia,⁶⁷ eine Ankündigung des

⁶¹ « Quand je vous aurai donné ma parole que je n'eus jamais d'amour pour elle et que je n'en aurai jamais, vous pourrez me voir avec aussi peu d'inquiétude que si j'étais réellement votre beau-frère. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 77); In Indianas Vorstellung sei Ralph ohnehin bereits zu alt und seine Seele zu belastet, als dass er sie tatsächlich ‚lieben‘ könnte – ihrer Auffassung nach liebte Ralph nichts (gleichzusetzen mit ‚keine Frauen‘) mehr und sei zufriedenstellend glücklich darüber, nicht mehr leiden zu müssen. « Ne riez pas. Son visage est jeune, mais son cœur est usé à force d'avoir souffert, et Ralph n'aime plus rien afin de ne plus souffrir. [...] sa protection, autrefois si courageuse devant le despotisme de mon père, est devenue tiède et prudente devant celui de mon mari. » (Ebd.).

⁶² « Enfin l'amant de la femme devint l'ami du mari. Dans ce rapprochement continu, Raymon et Ralph arrivèrent forcément à une sorte d'intimité; ils s'appelaient < mon cher ami >. Ils se donnaient la main soir et matin. » (Ebd., S. 80).

⁶³ « [...] si tous deux aimaient Mme Delmare, c'était d'une manière si différente, que ce sentiment les divisait au lieu de les rapprocher. » (Ebd.); (Vgl. hierzu Anm. 50, S. 207).

⁶⁴ « Ralph et Raymon différaient sur tous les points, et pourtant ils n'avaient pas, avant de se connaître, d'opinions exclusivement arrêtées. [...] Cela était simple : Raymon était heureux et parfaitement traité, Ralph n'avait connu de la vie que ses maux et ses dégoûts; l'un trouvait tout fort bien, l'autre était mécontent de tout. » (Ebd., S. 81).

⁶⁵ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 52.

⁶⁶ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

⁶⁷ Ophelia, die Braut Hamlets, war in denselben Tod getrieben worden.

tatsächlichen Todes von Noun und des wahrscheinlichen Todes von Indiana. Die Hündin Ophelia stehe symbolhaft für Indiana und Noun und insgesamt für weibliche Gefühle und Treue. Im Namen der Hündin Ophelia verdichte sich die Todesdrohung für die beiden Frauen, die in gleicher Weise von Ehemann und Geliebtem ausgehe.⁶⁸ Die Wut des Ehemannes gegenüber dem Hund gilt der sich ihm entziehenden Indiana – Tier und Frau werden solidarisiert.⁶⁹ In *Indiana* streiten sich allerdings

⁶⁸ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 53.

⁶⁹ Die Solidarisierung von Frau und Tier ist als ambivalent zu betrachten. Einerseits deutet sich im 18. Jahrhundert die assoziative Nähe von exotischer Frau und Bestie an (Vgl. hierzu Anm. 13, S. 199): „Spätestens mit Brockes häßlichem Weib im ‚Neujahrsgedicht auf das Jahr 1722‘ ist jedoch Häßlichkeit, bzw. das beim Betrachten des Häßlichen in der Kunst bemerkte ‚angenehme Grauen‘, Problem und Paradigma eines Jahrhundertstreits. [...] Das häßliche Weib trägt dabei Züge, die es mit der zur Allegorie des Schmutzes und des Häßlichen reduzierten Hottentottenfrau in Lessings ‚Laokoon‘ teilt. Hier heißt es: ‚Man weiß wie schmutzig die Hottentotten sind und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu erweckt. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe, bis an den Nabel herabhängende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizet, die Haarlocken von Schmer triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden.“ (Andreas MIELKE: Fremde Welt – Verkehrte Welt. Zur Bestialisierung der Hottentotten in Reisebeschreibungen und Satire. In: Yoshinori SHICHIJI [Hg.]: Klassik – Konstruktion und Rezeption – Orientalismus, Exotismus, koloniale Diskurse. Bd. 7 [Begegnungen mit dem „Fremden“. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft (IVG), Tôkyô 1990]. München 1991. S. 365–371, hier S. 371); Andererseits erinnert die Annäherung von Frau und Tier (aus weiblicher Perspektive in einem deutlich positiveren Kontext) an die Offenbarung des Apostel Johannes im letzten Buch der Bibel, das auch als Apokalypse bekannt ist. Dort wird von der Vision eines „furchtbare[n] scharlachrote[n] Tier[es] mit sieben Köpfen und zehn Hörnern“ berichtet. Das Erstaunliche jedoch ist der Reiter auf seinem Rücken, der sich als Frau herausstellt. „Sie sitzt tatsächlich nicht nur auf dem Tier, sondern auf dem Höhepunkt der die Zeitalter überspannenden biblischen Prophetie.“ (Dave HUNT: Die Frau und das Tier. Geschichte, Gegenwart und Zukunft der römischen Kirche. 2. Aufl. Bielefeld 1997, S. 15ff.); Die Frau als Retterin der Welt? Das wäre an dieser Stelle zu eindimensional gefasst, ist aber im Detail nicht mein Erkenntnisinteresse. Zumindest lässt sich festhalten, dass Sand sich sehr wohl, wenn auch in *Indiana* noch nicht vordergründig der Vision verschrieben hat, in den Frauen den Schlüssel für eine bessere Welt zu sehen – in ihrer Bildung und Gleichberechtigung neben den Männern sieht sie die Chance zu Transformation, immer vor dem Hintergrund des Strebens nach Erfüllung von Glück.

Die Rolle der Frau als Erzieherin des Menschengeschlechts wurde immerhin auch in der revolutionären und republikanischen Bildpropaganda und Kulturpolitik besonders hervorgehoben. In dem Sinne enthielten v. a. auch die ‚empfindsamen‘ Weiblichkeitsideale, besonders Rousseaus *Nouvelle Héloïse*, enormes utopisches Potential, was die Schlussfolgerung zuließ, dass Frauen als ‚moralisches Geschlecht‘ besonders dazu geeignet schienen, eine Veränderung der ‚verderbten‘ Gesellschaft des *Ancien Régime* von ‚innen heraus‘ zu bewerkstelligen oder zumindest wesentlich zu unterstützen – und zwar weitgehend aus ihrer Position als Mütter und Erzieherinnen der Söhne und Männer heraus. (Vgl. OPITZ: Mutterschaft und weibliche (Un-)gleichheit in der Aufklärung. Ein kritischer Blick auf die Forschung, hier S. 177); Dies wird besonders in der

zwei mythische Bilder. Neben Ophelia ist bereits im Namen Indianas und ihrer kreolischen Herkunft⁷⁰ auch das Bild der italischen Mond- und Fruchtbarkeitsgöttin Diana, Herrin des Waldes und seiner Tiere, präsent. Letztendlich dominiert in der Heldin das Leben über den Tod und die in die wilde Natur verliebte Indiana kehrt dem *amour-passion* endgültig den Rücken.⁷¹

Während die Rolle von M. Delmare im Verlauf des Romans fast unverändert bleibt, nehmen die Figuren Raymon und Ralph eine gegenläufige Entwicklung. Raymon wird dem Leser von Beginn an als Vertreter des Realitätsprinzips präsentiert, seine Absichten den Frauen gegenüber wirken transparent. Einzig Indiana hält am Glauben seiner wahren Liebe zu ihr fest, bis zur letzten handfesten Erniedrigung durch die Heirat Raymons mit Mlle Laure de Nangy.⁷² Erst in der letzten Begegnung mit ihm erkennt Indiana die wahre Rolle des ‚Bösewichts‘ und ‚Verführers‘, die er gespielt hat.⁷³ So wird er im Handlungsverlauf demaskiert vom idealisierten Geliebten zum betrügerischen Verführer.

In der Figur des Ralph ist eine Steigerung erkennbar: er entwickelt sich vom ‚Tor‘ zu einem echten Liebenden und seine Tugenden wie Treue und Umsicht erfahren in *Indiana* eine Wertschätzung – so kann das Bild der idealen Liebe modifiziert werden. Seine Rolle als Beschützer ist konstant, auch während der Liebesbeziehung zu Raymon. Ralph scheint weniger transparent als Raymon, sein Charakter wird als einsam und unglücklich herausgearbeitet. Seine tatsächliche Identität behält er für sich, er ‚funktioniert‘ in der Gesellschaft, passt sich an und stellt seine Bedürfnisse niemals in den Vordergrund. Erst in der Idylle⁷⁴ der Insel, weitab von der Zivilisation

zweiten Version der *Lélia* deutlich. (Vgl. hierzu Kap. VI.2.8, S. 340).

⁷⁰ Vgl. hierzu Anm. 13, S. 199.

⁷¹ Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d’Amérique », S. 83.

⁷² Bei einer Festlichkeit des spanischen Botschafters, war sie bereits auf Raymon aufmerksam geworden – in einem rein gesellschaftlichen Kontext. ‚Liebe‘ spielt im Arrangement der beiden Eheleute keine Rolle, lediglich der gesellschaftliche Nutzen der Verbindung.

⁷³ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana*, *Lélia*, *Jacques*, *Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 53.

⁷⁴ In der Idylle der Insel lässt sich eine von Sand bevorzugte, in der Nachfolge Rousseaus selbstverständlich gewordene Rezeptionsweise bukolischer und idyllischer, literarischer Verfahren ausmachen, in der die Idylle dazu neigt, in Utopie überzugehen. (Vgl. Reinhold R. GRIMM: *Arcadia und Utopia. Interferenzen im neuzeitlichen Hirtenroman*. In: Wilhelm VOSSKAMP [Hg.]: *Utopieforschung*. 1. Aufl. Bd. 2. Stuttgart 1985. S. 81–100, hier S. 82); Utopie, weil hier eine Lösungsmöglichkeit in der Zivilisationsflucht beschrieben wird, die keinen globalen Geltungscharakter hat, sondern ausschließlich für die ‚edlen Wilden‘ funktioniert. Sand referiert hier gleichermaßen auf ein Arkadien als Produkt der Idealisierung, ein herbeigesehntes Goldenes Zeitalter, in dem sich die negativen Einflüsse der zivilisierten Welt auflösen. „Die vermeintliche Zeitlosigkeit Arkadiens, die als räumliche oder zeitliche Utopie interpretiert werden konnte, wird erst von Kritikern des 18. Jahrhunderts vorgebracht, die das Grundmuster des neuzeitlichen Hirtenromans nicht mehr gewärtig hatten. Gerade in der Ambivalenz Arkadiens, gleichzeitig auf das Goldene Zeitalter, das Ideal, die neuplatonische Vollkommenheit, in welchen Transformationsstufen auch immer zu verweisen (nicht es darzustellen!) und sich

kann er sich öffnen, seine wahre Geschichte erzählen und seine Gefühle offenbaren.⁷⁵

Damit verkörpert er nach Seybert den praktischen Typus.⁷⁶ Er wird von Indiana als pedantisch und egoistisch empfunden. Die Verwandlung Ralphs vom angeblich egoistischen und pedantischen Überwacher zum anziehenden, die Gefühle Indianas ansprechenden Geliebten kann sich erst nach dem Tod des Ehemanns vollziehen, als die Gefühle Indianas für einen Anderen als den Ehemann kein Gesetzesbruch mehr sind. Nach der endgültigen Enttäuschung durch Raymon, der die vermögende Nachbesitzerin von Delmares ehemaligem Gut geheiratet hat, lebt Indiana nur noch in Todesgedanken und tiefer Traurigkeit und geht bereitwillig auf Ralphs morbiden Vorschlag ein, ihrem Leben gemeinsam ein Ende zu setzen.⁷⁷

In der Schlussgebungsalternative des geplanten Todes – oder schließlich doch Heirat (in der Natur) zeigt sich die semantische Verwandtschaft beider Konzepte,⁷⁸ die sich im Grunde (bezüglich ihrer Ernsthaftig- und Endgültigkeit) ähneln. *Indiana* wirft die Frage nach weiblichen Plotmustern auf. Dies umsomehr, als es sich hier um den ersten (unter Pseudonym) veröffentlichten Text von George Sand handelt. Unter dem Deckmantel ebenjenes männlichen Pseudonyms und unter Rückgriff auf

vollkommen auf die gegenwärtige Lebenswelt zu öffnen, scheint mir die Nähe und die Ferne zur literarischen Utopie zu liegen, von der ich annehme, daß sie ohne diese doppelte Referenz auskommt.“ (GRIMM: *Arcadia und Utopia. Interferenzen im neuzeitlichen Hirtenroman*, hier S. 94);

„Nichts lag näher, als aus dieser geschichtsphilosophischen Akzentuierung literarische Konsequenzen zu ziehen und dem Hirtenroman, wie es sich nach Rousseau anbot, die Darstellung heiler gesellschaftlicher Verhältnisse vor dem Sündenfall der Zivilisation und zugleich utopische Ausblicke in eine gesellschaftliche Versöhnung in der Zukunft zuzumuten. Im Unterschied zur literarischen Utopie – so vermute ich jedenfalls – konnte das poetologische Grundmuster des Hirtenromans diese entscheidende Wende jedoch nicht verkraften, wie sich an Florian und Bernardin de Saint-Pierre zeigen ließe. Bezeichnenderweise interferieren in der gleichen literarischen Transformationen des Hirtenromans bis hin zum Landroman George Sands die Verfahren des bukolischen Romans, der Idylle und der Utopie.“ (Ebd., hier S. 95f.); Gerade in der Inselidylle in *Indiana* lässt sich einerseits der Wunsch nach Rückbesinnung auf Naturzustand (Vgl. hierzu Anm. 46, S. 24), gleichzeitig aber der utopische Ausblick nach gesellschaftlicher Versöhnung in der Zukunft (gleichberechtigte Liebe ist möglich, sofern sich die Menschen an den Werten der romantischen Liebessemantik orientieren) erkennen. (Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34).

⁷⁵ Auch er hatte unter dem Druck seiner Eltern eine Frau geheiratet, die er nicht liebte, wurde also, wie Indiana, zu einer Vernunftehe gezwungen. Nach dem frühen Tod seiner Frau wird er mit neunundzwanzig Jahren als alt, und damit für Indiana als ‚ungefährlich‘ eingestuft. Aufgrund seiner Familiengeschichte, fehlender Liebe in der Mutter-Kind-Beziehung, ist er es gewohnt, auf sich allein gestellt zu sein. Sein Handeln wird einzig durch sein Gewissen bestimmt. (Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana*, *Lélia*, *Jacques*, *Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 54).

⁷⁶ Vgl. hierzu Anm. 22, S. 439.

⁷⁷ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana*, *Lélia*, *Jacques*, *Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 55.

⁷⁸ Vgl. NÜNNING / NÜNNING: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, S. 104.

eine ‚männlich‘ konnotierte und tatsächlich männliche, auktoriale Erzählperspektive, wird in Gestalt des *voyageur* das Wahre der patriarchalen symbolischen Ordnung⁷⁹ vorgeschützt. Dieser erste Eindruck verwandelt sich schnell ins Gegenteil, sobald man allein den Plot⁸⁰ einer eingehenden Betrachtung aussetzt.

Dass hier eine Frauenfigur im Mittelpunkt des erzählerischen Interesses stehen kann, ist, so Nünning, eine Neuerung des 18. Jahrhunderts, speziell der neu etablierten Gattung Roman, die auch an der Vielzahl von Titelheldinnen in dieser Epoche ablesbar sei.⁸¹ Allerdings erfolgt im sentimentalischen Roman, als solcher sich *Indiana* einordnen lässt, schon bald eine stereotype Festlegung auf eine Variante des *romance plot*⁸² und der weiblichen Rolle auf die sogenannte *ingénue* – eine sehr junge, unerfahrene und fragile Figur, die sich der Avancen ihres Verehrers aus Keuschheit erwehrt, bis der Heiratsbund geschlossen wird.⁸³

⁷⁹ Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117.

⁸⁰ Untersuchungen der Gender Studies identifizieren einen für Frauenromane im 18. Jahrhundert typischen *romance plot* mit seiner Liebeshandlung, der in Gegenüberstellung mit dem Jahrhunderte lang Männern vorbehaltenen *quest plot* (Ausrichtung an Abenteuern und / oder Bildungsidealen) fungiert. (Vgl. NÜNNING / NÜNNING: Erzähltextanalyse und Gender Studies, S. 107).

„Literatur- und kulturhistorisch betrachtet knüpfen Romanplots der westeuropäischen Tradition an Gattungselemente der mittelalterlichen Heldenepik / **romance** mit ihrem Motiv der Queste einerseits und der Höfischen Lyrik andererseits an. Zur Topik der Romanze zählen die Thematik von Liebe und Abenteuer, eine Rückzugsphase des – männlichen – Helden aus der sozialen Gemeinschaft sowie detailreiche Schilderungen von teils alltäglichen, teils außergewöhnlichen Ereignissen, die in additiver bzw. konsekutiver Reihung ohne eine klare Klimax vermittelt werden [...] Im Hinblick auf Plotsemantik und -konfiguration gibt das quest-Motiv der Romanze Zirkularität vor, die durch die Rückkehr des Helden in die anfängliche idyllische Welt bedingt ist und eine Konsolidierung der bestehenden sozialen Ordnung impliziert.“ (Ebd.).

⁸¹ Allein bei George Sand besteht ein beachtlicher Teil der Titel der Romane des Frühwerks aus Frauennamen wie *Rose et Blanche*, *Indiana*, *Valentine*, *Lélia* u. a.

⁸² Nünning / Nünning bezeichnen *romance* als Form, die es Frauen ermöglicht, ihre eigene Stimme zu finden, über welche sie ihrer Unzufriedenheit mit den bestehenden Geschlechterverhältnissen Ausdruck verleihen können. (Vgl. NÜNNING / NÜNNING: Erzähltextanalyse und Gender Studies, S. 201).

⁸³ Wie es mit der Figur Indiana der Fall ist. Diese Figurenkonzeption sei mit der des heldenhaften männlichen *quester* unvereinbar. Frauenzentrierte Plotmuster entstünden daher notwendigerweise aus der Umdefinierung der prototypischen Queste zur ‚Suche‘ nach einem Mann (– was unter meinen Begriff von ‚Idealisierung der Liebe‘ fallen würde), die sich gegenteilig zum ursprünglich männerzentrierten Muster nicht als aktives Hinausziehen in die Welt gestaltet, sondern gerade in einem passiven Ausharren oder ‚Sich-finden-lassen‘ bestehe. Weiblich konnotierte *romance plots* zeichneten sich daher zumeist durch Psychologisierung und die Betonung innerer Handlung aus. (Vgl. Ebd., S. 107f.); Damit beruft sich Sand auf die Tradition des Liebesplots im Frauenroman des 18. Jahrhunderts (Vgl. hierzu Kap. III.3.4, S. 148), im Zuge derer sich zwei gegensätzliche Konzepte herauskristallisieren: zum einen der *courtship plot* (– die komische, auf Heirat angelegte Variante mit aufsteigendem Handlungsverlauf) sowie sein Pendant, der *seduction plot* (– tragisch endender Verführungplot und Inversion des *courtship plot* und deshalb oft als kontrastierende, abschreckende Nebenhandlung innerhalb eines Romans mit *courtship* als Haupthandlung). In letzterem gewinnen Jungfräulichkeit und

1.2 Idealisierung zwischen *passion* und *vertu*

Im *amour passion*⁸⁴ oder *amour fou* – in einer eine Art Wahnsinn zu zweit – sahen die französischen Romantiker eine absolute Kraft am Werk, die sich der gefühllosen Mechanik der Umstände nicht fügen wollte.⁸⁵ Die passionierte Zweierbeziehung

Keuschheit, wie sie in *Indiana* präsentiert werden elementare Bedeutung, denn das Liebespiel des *courtship* wird hier abgelöst von sexuellem Kriegsspiel um die ‚Tugend‘ des jungen Mädchens (Vgl. hierzu die Szene, in der Raymons männliches Begehren Indianas ‚Reinheit‘ beinahe gewaltsam zu kompromittieren versucht, Kap. IV.1.3, S. 225 – wobei die Dynamik des Verführungplots in einen *courtship plot* überführt wird. (Vgl. NÜNNING / NÜNNING: Erzähltextanalyse und Gender Studies, S. 109)). Die ‚Weiblichkeit‘ dieser Inszenierung, dieses Plots lässt sich an der nicht umkehrbaren Rollenbesetzung festmachen: „Die weibliche Hauptfigur [Indiana; S. H.] des Verführungplots mit seinem didaktischen Impetus ist, wie in allen Subkategorien des traditionellen *romance plot*, in der Regel deutlich als *héroïne* erkennbar, d. h. als ‚object of male attention or rescue‘ [...], deren Verletzlichkeit oft noch durch ihren Waisenstatus [in diesem Fall zusätzlich durch ihre kreolische Herkunft – sie ist Fremde und damit Hilflose in der symbolischen kulturellen Ordnung des Frankreich im 19. Jahrhundert; S. H.] gesteigert ist. Sexuelles Ausbeutungspotenzial [‚nur‘ Potenzial, insofern als sich der Plot in einen *romance plot* zurücktransformiert und der Verführungsversuch den Widerstand der *héroïne* nicht brechen kann; S. H.] verbindet sich so mit gesellschaftlich (und u. U. finanziell) ungesichertem Status.“ (Ebd.); Der im 18. Jahrhundert entstandene Eheplot kreist um eine problematische eheliche Beziehung, die die Stadien des *courtship plot* spiegelt, aber Heirat zum Ausgangspunkt hat, wobei das Ziel die qualitative Aufwertung der Partnerschaft ist. Zentraler Plotkonflikt hierbei ist entweder die tragische Situation der betrogenen Ehefrau, die sich in einem Dreiecksverhältnis wiederfindet oder im Engpass einer *mésalliance*. (Letzteres ist sowohl in *Indiana* als auch in *Jacques* der Fall.) In jedem Fall klaffen die Wunschwelten der Figuren so weit auseinander, dass Wiederannäherung zeitweise kaum möglich erscheint. Im Roman des 19. Jahrhunderts taucht der frauenzentrierte Eheplot zunehmend als Haupthandlung auf – bevorzugt in seiner negativen bzw. tragischen Ausprägung. (Vgl. Ebd., S. 110); V. a. die klassische Moderne bringt neuartige Plotmuster hervor, wie den quest-betonten *spinster plot* um eine alleinstehende Protagonistin (der Vorläufer hierzu ist George Sands *Consuélo* 1843) – dessen Abweichung vom traditionellen *romance plot* u. a. in der Verweigerung jeglicher heterosexueller, körperlicher Beziehung durch die Protagonistin besteht. (Vgl. körperliche Verweigerung Lélias und Sylvias, Kap. IV.2.5, S. 316 sowie Kap. IV.3.4.2, S. 417); Damit sind die Hindernisse, die sich einem glücklichen Verlauf des modernistischen *romance plot* in den Weg stellen, nicht mehr schichtenspezifischer oder finanzieller Art. (Vgl. Ebd., S. 112).

⁸⁴ Vgl. hierzu Anm. 107, S. 138.

⁸⁵ Das Seelenklima, in dem George Sand sich bewegte, war zeitweise ebenfalls überhitzt und überreizt von diesem Liebesverständnis, das die Leidenschaft ins Zentrum allen Begehrens rückte. Wenn die Liebe zur Passion werde, trete sie heraus aus dem privaten, geschlossenen Raum, aus der Schutzzone des Hauses, und erlaube auch der Frau tragische Größe, verpflichte sie sogar auf diese einzig mögliche, passive Art von weiblichem Heroismus, die ganz passiv ist und sich erschöpfe im Lieben und Leiden um des einen Mannes willen, der ihr Glück und ihr Elend in seiner Hand halte. Er sei der Verführer und Erlöser, der brutale Haustyrann und geliebte Retter, und beide bedingten sich in ihrer Gegensätzlichkeit, denn der Eine verliere ohne den ‚Anderen‘ seine Funktion. (Vgl. SCHLIENTZ: Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand, S. 56); Gleichzeitig ist die Sehnsucht der Frau nach der Droge Liebe fatal, denn sie endet tödlich. So werden Noun und fast auch Indiana ‚Opfer‘ ihrer eigenen Passion. Ihr absoluter Anspruch an den Eros, der als höchster Wert, als edelster aller menschlichen Triebe

war längst als literarisches Modell akzeptiert, als George Sand sie zum Thema ihrer Romane machte. Dennoch veränderte sie das männlich tradierte Genre durch einen Perspektivenwechsel und setzte damit sowohl einen kritischen Widerpart als auch einen neuen weiblichen Maßstab. Neu war v. a. die soziale Sprengkraft der weiblichen Verweigerung und die innere Problematik, die vom weiblichen Körper ausging. Darüber konnte nur eine Frau schreiben, deren eigene Körpererfahrung auf der symbolischen Ebene in den Text drängte.⁸⁶

Die Liebe ist die einzige Angelegenheit, in der die romantische Frau ihre Überlegenheit beweisen konnte. Der Mann ist ihr laut Sand in der Liebe ebenbürtig, sogar unterlegen, wenn er nicht wiedergeliebt wird.⁸⁷ Die Frau bleibt allerdings nur mächtig, solange sie sich versagt, zurückzieht und verweigert – die Entscheidung, zu lieben, in ihrer Macht liegt. Dies wird v. a. durch den männlichen Drang, sich über Frauen zu erheben, als Art Reaktion, innerliche Rebellion und Widerstand der Frauen möglich.⁸⁸ Damit entscheiden sie mit, sind nicht nur ausgelieferte ‚Opfer‘, sondern besitzen ebenfalls Macht, die ihnen niemand nehmen kann, solange sie diese nicht aus der Hand geben. Demnach erhält auch der weibliche Körper eine neue Funktion: er kann sich verweigern, auch unwillentlich als psychosomatische Reaktion auf das Leiden der Frauen und als Rebellion gegen bestehende gesellschaftliche Verhaltensweisen und Werte.⁸⁹

Obleich die sandschen Frauen im Sinne eines patriarchalen Musters der Vikti-

blindlings gegen die Hindernisse der Konvention stößt, werde, so Schlientz, vom Gesetz bestraft und verraten von der Unbeständigkeit der Gefühle. (Vgl. SCHLIENTZ: Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand, S. 56); George Sand musste auf der Suche nach Erfüllung an der romantischen Disproportion, an einer Art unheilbarem Bruch zwischen Wirklichkeit und Ideal in der Liebe immer wieder scheitern, denn das vollkommene, ideale Glück wollte sich in keiner ihrer Männerbeziehungen auf Dauer einstellen. Diese Suche nach dem *bonheur absolu* macht Treue im Prinzip unmöglich. In der *Histoire de ma vie* verteidigt sie jedoch die Anschuldigungen bezüglich ihrer vielen Liebesabenteuer – schließlich habe sie niemals jemanden betrogen und niemals gleichzeitig zwei Abenteuer gehabt. „Der Eine, Einzige erwies sich immer wieder als der Falsche, zwei zugleich wären Verrat an der Idee gewesen.“ (Ebd., S. 57); (Zur Entstehung des Ideals des Einen, ‚Richtigen‘ s. a. Kap. III.4, S. 151 sowie Kap. IV.1.2, S. 216, Kap. IV.2.3, S. 288 und Kap. IV.3.3, S. 381.)

Die Suche nach dem ‚absoluten Glück‘, der Anspruch nach Perfektion lässt sich verstehen mit der lacanschen Erklärung des Begehrens, welches sich beständig metonymisch verschiebt, verwandelt – und damit nicht befriedigt werden kann. Das Begehrensobjekt muss sich immer wieder als das ‚Falsche‘ erweisen – Begehren kann aufgrund seiner Struktur nicht erfüllt werden. (Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117 sowie Kap. III.3, S. 134).

⁸⁶ Vgl. Ebd.; (Vgl. auch meine Ausführungen zur *écriture féminine* in Kap. II.5, S. 59).

⁸⁷ Vgl. hierzu Anm. 725, S. 360;

V. a. in der Gender-Kritik wird diese abqualifizierende Kategorisierung der Frau in der Aufklärung bewusst gemacht, indem die Frau als Naturfrau bzw. ‚wilde Frau‘ mit Exotismus assoziiert wurde. (Vgl. WEIGEL: Zum Verhältnis von ‚Wilden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung); (Vgl. hierzu Anm. 13, S. 199).

⁸⁸ Vgl. hierzu Kap. III.4.2, S. 160.

⁸⁹ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

misierung materiell und körperlich Unterworfenen sind, haben sie den Hochmut, ihre eigene Situation zu reflektieren. Diese sind nicht dem Bild der Frau entsprechend passiv, sondern oft „kühne Reiterinnen, gewandt und kraftvoll, und es scheint, als hätten die seelischen Verletzungen keine Spuren an ihrer strahlenden Erscheinung hinterlassen.“⁹⁰ Selbst die zaghafte Indiana zeichnet sich durch ein Facettenreichtum ihres Wesens aus.⁹¹ Mit der Mischung aus Schwäche und Energie, aus Größe und Kleinheit, wagt es Indiana, sich gegen ihren Tyrann als freies, geistiges Wesen zu behaupten und sich damit selbst treu zu bleiben, worin sie Parallelen zu George Sand aufweist. Die Zerstörung, das Hinschwinden beginnt erst, wenn sie lieben.⁹²

Indiana wird als ‚tugendhaft und rein‘, ‚sittsam‘ nach außen beschrieben und verkörpert *vertu*, die Tugendhaftigkeit. Dies ist für sie allerdings nichts als eine Schein- und Traumwelt, die sie erdrückt und ihr ‚Natur-‘Wesen unterdrückt und sie unglücklich macht. Tief in ihrem Inneren brodeln die Phantasien, die Sehnsucht nach ihrer Heimat. Sie zieht sich oft in die Natur zurück und sucht dort ihre Freiheit. Die *civilisation* macht sie schwach und sie schöpft ihre Energie aus der Natur, aus dem Gedanken an diese und aus naturphilosophischen Büchern wie *Paul et Virginie* von Bernardin de Saint-Pierre.⁹³ Trotzdem ist Indiana, das Naturkind,⁹⁴ die Kreolin instinktiv auf der Suche nach der idealen Liebe, die sie in der Ehe nicht gefunden hat. Ihr Körper ist schwach, sie ist erschöpft vom Dasein und hat ein starkes Schutzbedürfnis. Sie kann nicht allein sein, braucht den männlichen Beschützer, da sich ihre Ehe im Grunde als Wechsel der Machtverhältnisse darstellt – vom Vater zum Ehemann, der über sie bestimmt. Ingeheim wartet sie noch auf den ‚großen Retter‘ und sieht ihn zunächst in Gestalt von Raymon. Fatal hierbei ist, dass sie *femme-esclave*

⁹⁰ SCHLIENTZ: Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand, S. 61.

⁹¹ Vgl. Ebd., S. 60.

⁹² „Was der Tyrann nicht vermag, gelingt dem Verführer, dem Schmeichler mit der Beredsamkeit der Begierde, mit der erotischen Perfidie, die wegwirft, was sie genossen hat. Nach dem Verrat ihres Geliebten Raymon de Ramière, der eine ungeliebte Frau wegen ihres Vermögens heiratet, wird Indiana schwer krank, verliert ihre Haare, dieses Symbol der erotischen Kraft, der sexuellen Energie.“ (Ebd., S. 61).

⁹³ Die Geschichte von Paul und Virginie von Bernardin de Saint-Pierre inspiriert sich an den aufklärerischen Philosophien Rousseaus – er inszeniert eine Liebesgeschichte, die aus einer Freundschaft seit Geburt hervorgeht. Sie spielt in der Natur-Idylle auf Mauritius, fernab gesellschaftlichen Drucks. Sand reinszeniert in mimetischer Weise diese Geschichte in Rekurs auf Rousseau – Ralph und Indiana werden ein ähnliches Natur-Paar wie Paul und Virginie und inspirieren sich selbst an deren Lebensidealen durch die Lektüre des Romans.

⁹⁴ Mit dem Konzept des ‚Naturkinds‘ unterstreicht Sand einerseits die Assoziation der ‚Wilden‘ als ewige Kinder, als unbekümmerte Wesen, die ihr Leben ziel-, plan- und reflexionslos verbringen, die andererseits charakterisiert werden durch das, was sie im Vergleich zum ‚zivilisierten‘ Mann nicht besitzen. „Als (noch) nicht Zivilisierte werden sie betrachtet als Naturwesen – Wesen, die der Natur nahestehen und deren Bestimmung sich aus ihrer ‚Natur‘ ableitet.“ (WEIGEL: Zum Verhältnis von ‚Wilden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung, hier S. 123); Indianas ‚blinde‘, naiv erscheinende Suche nach idealer Liebe entspringt insofern dieser Plan- und Reflexionslosigkeit der Naturfrau, die der kühlen Berechnung eines zivilisierten Raymon de Ramière diametral gegenübersteht.

ihrer eigenen trügerischen Schwärmereien wird.

Die *passion* tritt in Indianas Leben, als der Don Juan⁹⁵ Raymon de Ramière glaubt, nachdem er das Zimmermädchen Noun besessen und damit seine Leidenschaft vorerst befriedigt hat, nun Indiana erobern zu müssen. Sie fühlt sich in ihrer Naivität geschmeichelt von seinen Komplimenten, denn er ist in ihrem Empfinden der erste Mann, der sich ernsthaft für sie interessiert. Sie genießt seine ungeteilte Aufmerksamkeit und glaubt, sich in ihn zu verlieben. Die *passion* hat für Indiana allerdings keine innere Realität. Sie ist nicht leidenschaftlich, hat in dieser Hinsicht noch keine Erfahrungen gemacht und deshalb auch keine Angst davor, durch Raymon ‚beschmutzt‘ zu werden. Ihr ist bewusst, dass nur der Mann, der sich als ihrer würdig erweist, ihre völlige Hingabe erleben wird.

Raymons Leidenschaft ist allerdings nicht intrinsisch motiviert, sondern unterliegt

⁹⁵ Böhme illustriert anschaulich die Charakteristik des Don Juan, der als Typus im sandschen Werk häufig auftaucht (Raymon de Ramière, Sténio u. a.). „Im Gegensatz zu Casanova, der sich als Beglückter der Frauen stilisieren muss, ist Don Juan jener phallische Verführer, dessen Verfallenheit an die Frau niemals etwas anderes als ‚Opfer‘ erzeugt, weil jede Verführte wertlos geworden ist. [Vgl. Kap. IV.1.3, S. 225; S. H.] Sein Verrat fällt mit dem Augenblick seines Triumphes und der Hingabe der Frau zusammen. Nur als Verräter erweist er sich als Mann. Don Juan wie Casanova repräsentieren in unterschiedlichen Varianten dasjenige, was Freud wie Lacan die konstitutionelle Untreue des Mannes nennen, als sei diese ein Gesetz der Natur. Oder sie repräsentieren, was das Supplement dieser Untreue ist, die ‚allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens‘ [...], die alle Frauen, die keine Heilige zu geben vermögen, zu Huren macht. [Vgl. Sténio und die Kurtisanen gegen Ende der *Lélia*; S. H.] Die Hure ist die zum Fall gebrachte Heilige, das Idol, dessen Verführung den phallischen Narzissmus aufschwellen lässt. Als Hure ist die Frau die bedeutungslose Hülle männlicher Selbstaffirmation, die nur dauert, wenn man den Akt der Verführung und Erniedrigung endlos wiederholt, von Frau zu Frau, genauer: von Idol zu Hure zu Idol zu Hure. Auch diese Dynamik wird von Freud wie Lacan zur Ontologie des Geschlechterverhältnisses stilisiert.“ (Hartmut BÖHME: Masken, Mythen und Scharaden des Männlichen. Zeugung und Begehren in männlichen Phantasien. In: Claudia BENTHIEN / Inge STEPHAN [Hg.]: Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln 2003. S. 100–127, hier S. 124f.);

Der Frauenheld Don Juan wurde im 17. Jahrhundert in Spanien geboren – als Landsmann und Zeitgenosse der ‚conquistadores‘, die aufbrechen, die ‚neue Welt‘ zu erobern. Don Juan breche auf, so Braun, um die Frau zu erobern – und über sie den menschlichen Körper. V. a. aber sei er die literarische Leitfigur einer männlichen Rückbesinnung auf den Körper – seine Fleischeslust sei unersättlich. Die Frauen, die er ‚sammle‘, gleichen den Symptomen, die der Hypochonder akkumuliere. (Vgl. BRAUN: Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido, S. 336ff.);

„Der neue Don Juan, der sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts herausbildet, ist in jeder Beziehung ein Paradigma der männlichen Hysterie, mit deren Entstehung er auch die Bühne des abendländischen Dramas betritt. Die Figur ist literarisches Sinnbild für die Verlagerung von Hypochondrie zu Hysterie. Der männliche Hysteriker ist nicht nur auf der Suche nach dem Körper (den er durch die Eroberung der Frau zu finden hofft), sondern er ist nunmehr auf der Suche nach der Frau-im-Mann. Auf der Suche nach der ‚Idee des Weibes‘ [...] Nicht die wirkliche Frau interessiert ihn, sondern seine psychische Bisexualität, sein ich, das eigene Sexualwesen, dessen Untergang er verspürt und durch die Wiederbelebung der ‚Idee des Weibes‘ aufzuhalten versucht.“ (Ebd., S. 338); (Vgl. hierzu Kap. IV.1.5, S. 255).

einer Vermittlungsstrategie.⁹⁶ D. h., seine Passion ist eine maskierte, eine schlichtweg unaufrichtige Leidenschaft, die Frauen zum Verhängnis werden kann, sobald sie der ‚Liebe‘ eine größere Bedeutung zumessen.⁹⁷ Während Delmare Indianas Sensibilität als seelische Verwirrung bezeichnet, zieht Raymon aus ihrer schwachen Konstitution Erregung, wenn er ihr einen heimlichen Handkuss gibt. Ihr Glücksverlangen ist so groß, dass sie letztlich sogar Raymons Versagen gegenüber Noun verzeiht. Sie liebt voll Vertrauen, Leidenschaft und ‚Reinheit‘, die leicht zu bewahren ist, da die beiden selten allein sind. Diesen Reinheitsanspruch erheben nahezu alle idealen Figuren George Sands – bis auf Jacques.⁹⁸

Die Liebe zu Indiana ist für Raymon insofern etwas Besonderes, als dass sie Einmaligkeit und Ausschließlichkeit in der Liebe verlangt. Enttäuscht von den fehlenden Zuneigungen ihres erfolgsorientierten Ehemanns, hungert sie nach Liebe, hat sich eine ideale Vorstellung von der Liebe gemacht und springt bei der ersten ritterlichen Geste Raymons auf seine eloquente Verführungsart⁹⁹ an. Sie stellt allerdings klar, dass sie kein leichtes ‚Opfer‘ ist, nicht seine *maîtresse* sein wird, sondern nach Höherem strebt, was er selbstverständlich zu respektieren vorgibt. Tatsächlich bringt sie ihn damit aber in Verlegenheit, denn seine Vorstellungen davon sind völlig verschieden: er sucht zunächst die Befriedigung seiner Leidenschaft, der *passion*. Raymons Art der Liebe ist nichts als ein gesellschaftlich anerkanntes Spiel.

Hier treffen *vertu* und *passion* in ihren beiden Extremen aufeinander. Problematisch daran ist v. a., dass Indiana einer Idealisierung der Liebe anhängt, wohingegen Raymon das Leben und die damit verbundene Leidenschaft im Hier und Jetzt auskostet. Die *passion* drängt jedoch ein Stück weit in Indianas ‚Liebesrealität‘, indem sie auf Raymons unmoralische Angebote neugierig wird. Dadurch ist sie innerlich

⁹⁶ Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134;

« En général, et les femmes le savent bien, un homme qui parle d’amour avec esprit est médiocrement amoureux. Raymon était une exception ; il exprimait la passion avec art, et il la ressentait avec chaleur. Seulement, ce n’était pas la passion qui le rendait éloquent, c’était l’éloquence qui le rendait passionné. Il se sentait du goût pour une femme, et devenait éloquent pour la séduire et amoureux d’elle en la séduisant. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 30); Deutlich wird hier die Rolle, die die Sprache für das Vorhaben der Verführung spielt: Raymons Eloquenz wird durch sein Begehren gesteuert und perfektioniert, welches dem Objekt seiner Begierde, Indiana, nacheifert. Seine Sprache avanciert zum Mittel der Verführung, um Befriedigung des Begehrens zu erlangen. (Vgl. hierzu Anm. 146, S. 230).

⁹⁷ « Les petits intérêts d’amour qui l’avaient préoccupé s’effacèrent un instant devant des intérêts plus larges et plus brillants. » (Ebd., S. 59).

⁹⁸ Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34 sowie Kap. IV.3.4.2, S. 417.

⁹⁹ « Dites, Indiana, m’aimiez-vous ? – Le méritez-vous ? lui dit-elle. – Si, pour le mériter, dit Raymon, il faut t’aimer avec adoration... [...] Savez-vous ce que c’est qu’aimer une femme comme moi ? [...] et que je donnerai pas mon cœur vierge et entier en échange d’un cœur flétri et ruiné, mon amour enthousiaste pour un amour tiède, ma vie tout entière, en échange d’un jour rapide ! – Madame, je vous aime avec passion ; [...] » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 69).

hin- und hergerissen – zwischen Festhalten am (natürlichen) Liebesideal und Erkunden der (gesellschaftlichen) Realität, die Teil ihres Absolutheitsanspruchs wird.

Raymon durchschaut dieses Dilemma, welches ihm anhand von Indianas Verhalten deutlich wird. Seine Intuition hat ihn zunächst vermuten lassen, dass Indiana ihn nicht wirklich liebt, sondern ihre Vorstellungen über die Liebe aus Romanen bezieht.¹⁰⁰ Nachdem Indiana allerdings die seiner männlichen Sexualität innewohnende Aggressivität begreift, mit der er sie zum Geschlechtsakt drängen will, zieht sie sich zurück, woraufhin er sie weniger zu lieben vorgibt. Die *passion* scheidet zugunsten ihrer Tugend. Sie bleibt ‚rein‘ und erlebt Leidenschaft als etwas ‚Bedrohliches‘, etwas, das von ‚außen‘ initiiert ist – eine gesellschaftliche ‚Bedrohung‘, die vom Mann inszeniert wird und als ‚reine Fee‘ nimmt sie dieses ‚Opfer‘ an die Liebe nicht an.¹⁰¹

Die Negativerfahrung bestärkt Indiana in ihrer abstrakten, göttlichen Vorstellung von der Liebe. Sie will absolut geliebt werden, bedingungslos – worin die romantische Liebessemantik zum Tragen kommt.¹⁰² Indiana wünscht sich ruhige und vertrauende Liebe ohne Furcht und Eifersucht, die das Sinnliche nicht von vornherein ausschließt und die auf langer, verbindender Zeit des Kennenlernens und starker Sympathie beruht. Es handelt sich demnach um den Wunsch nach Liebe aus einer Synthese von Leidenschaft und brüderlicher Verbindung, Liebe, die nichts ‚Schändliches‘ hat, die die Frau nicht ‚bedroht‘. Um diese Liebe zu finden, muss Indiana mit ihrem Cousin Ralph an ihren gemeinsamen Ursprung zurückkehren – in die Natur.¹⁰³ Sie kehren zurück auf die *Île de Bourbon*, wo die gesellschaftlichen Zwänge keine innere Realität haben.

Die Idealisierung der Liebe in Indianas Vorstellung ist so abstrahiert, dass bei Nichterfüllung zwangsläufig ihr bisheriges Weltbild einstürzt, ohne daran glauben zu können, dass die Liebe viele Facetten hat. Das Streben nach dem Absoluten wird in der gesellschaftlichen Realität enttäuscht,¹⁰⁴ damit bleibt nur noch der Freitod als Ausweg. Gegen Ende des Romans gewinnt dieser eine neue Bedeutung und mit Ralphs Hilfe vermählt sich Indiana schließlich wieder mit ihrem Ursprung. Aus dem sprechunfähigen, im Verborgenen an seiner Liebe leidenden Mann wird einer, der die Frau durch die Kraft seiner wahren Gefühle gewinnt. Eine essentielle Rolle dabei spielt, dass der treue Cousin und Beschützer sie überallhin begleitet hat.¹⁰⁵

¹⁰⁰ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 49.

¹⁰¹ Vgl. hierzu Anm. 146, S. 230.

¹⁰² « [...] car l'amour est un contrat aussi bien que le mariage. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 25); (Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34).

¹⁰³ Vgl. hierzu Anm. 6, S. 197.

¹⁰⁴ Damit reinszeniert Sand die rousseausche Antithese Natur-Zivilisation. (Vgl. hierzu Anm. 249, S. 253).

¹⁰⁵ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia,

An dieser Stelle wird deutlich, dass ein unabdingbarer Faktor für die ideale, glückliche Liebe lang gewachsenes Vertrauen und Treue ist.¹⁰⁶ Diese Überlegung im Werk von Sand ist u. a. biographisch motiviert, durch ihr z. T. exzessives Leben, das ihr in rasender Geschwindigkeit Erfahrungen und Türen öffnete, die v. a. Frauen der Zeit verschlossen blieben. Hinter der passionierten Leidenschaft ist sie oft Irrbildern begegnet, wohingegen in platonischer Liebe manchmal mehr gesteckt hat als sie zunächst vermutet hatte.

Auffällig ist bei Indiana der Mangel an Liebe im frühen Kindesalter.¹⁰⁷ Das Gefühl der Liebe wurde ihr offenbar weder von Vater noch Mutter vermittelt, was einen Mangel im Kind hinterlässt, der sich traumatisch auf die eigene Liebesfähigkeit im Erwachsenenalter auswirkt. Der Mangel wird durch zwei Dinge verstärkt – zum einen durch die Vermittlung einer idealen, tugendhaften Liebe durch Indianas Romanlektüren, die ihr die Grundidee der romantischen Liebesemantik vermitteln,¹⁰⁸ zum anderen durch die ernüchternde Erfahrung der Ehe, die nichts mit Liebe gemein hat. Ergo bleibt die Liebesvorstellung in ihrer Phantasie verhaftet und gewinnt nicht an Realität, sondern wird im Gegenteil abstrahiert, erhöht, ergo idealisiert.¹⁰⁹

Ähnlich gestaltet sich die Situation bei Ralph – auch er ist ohne elterliche Liebe aufgewachsen, ruht demselben Mangel auf wie seine Cousine und hat sein Liebesideal ebenfalls in Lektüren wie *Paul et Virginie* gefunden. Da dieses für ihn ebenso wenig innere Realität hat und auch er die Ehe als Pflichtprogramm kennengelernt hat, kommt es zur Idealisierung.¹¹⁰ Er hat im Gegensatz zu Indiana das Gefühl ‚platonischer Liebe‘ zu derselben allerdings bereits erfahren. Diese Liebe kann er gesellschaftlich salonfähig hinter seiner Beschützerfunktion des ‚großen Bruders‘ kaschieren. Schicksalhaft scheint, dass die beiden Mangelwesen zum Ende der Geschichte eins werden. Diese Vereinigung hat allerdings nicht zur Folge, dass der Mangel, dem sie aufruhen, sich potenziert, sondern im Gegenteil: statt kompensieren zu müssen, können sie sich ineinander fallen lassen und eine ganz ursprüngliche, tugendhafte Liebe erleben, die ohne bedrohliche Leidenschaft funktioniert, in der ‚geben‘ eine größere Rolle spielt als ‚nehmen‘.

Die Vorbedingung für diese ‚Utopie‘ Sands ist der gesellschaftliche Rückzug und die Rückkehr in eine Art Naturzustand des Menschen.¹¹¹ Dass Idealisierung (der Liebe) v. a. für Indiana und Ralph eine wichtige Rolle spielt, lässt auf ihre Versehrtheit schließen. Die Metapher des Liebesideals gleitet allmählich in eine Metonymie

Jacques, *Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 55.

¹⁰⁶ Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34.

¹⁰⁷ « Elevée par un père bizarre et violent, elle n’avait jamais connu le bonheur que donne l’affection d’autrui. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 33); (Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151).

¹⁰⁸ Was der Dynamik des mimetischen Begehrens entspricht. (Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134).

¹⁰⁹ Vgl. hierzu meine Ausführungen zu Benjamins Theorie der identifikatorischen Liebe in Kap. III.4.1, S. 155.

¹¹⁰ Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151.

¹¹¹ Auch hier wird der Rousseau-Bezug deutlich. (Vgl. hierzu Anm. 46, S. 24).

der Suche nach Anerkennung des weiblichen bzw. männlichen Begehrens über – mit Erfolgscharakter. Doch wo ist der Ursprung der Liebes-Idealisierung der Figuren zu finden? Aufschluss geben die wenigen Passagen, in denen Informationen über ihre frühe Kindheit und ihren Sozialisations-Prozess enthalten sind.

Wie im Kapitel III.4.1. festgehalten, führt der Weg zu Individualität des Mädchens (Indiana) über die identifikatorische Liebe zum Vater, um die Allmacht der Mutter abzuwehren, woraufhin alles ‚Böse‘ auf die Mutter projiziert wird. Indianas Familiensituation gestaltet sich allerdings äußerst desperat. Ihre Mutter hat sie offenbar nicht kennengelernt – womit beschriebene Projektion ins Leere läuft und nur nachträglich geschehen kann. An Indianas Verhaltensweisen gegenüber anderen weiblichen Figuren lässt sich keine Kompensation dessen festmachen.

Ihr Vater¹¹² hat seine Tochter nicht mit Herzlichkeit und Liebe überschüttet, im Gegenteil. Die identifikatorische Liebe zum Vater maskiert die Furcht des Kindes vor seiner Macht. Diese Haltung verschiebt sich bei Indiana auch noch im Erwachsenenalter direkt auf Delmare, der die Vaterrolle übernimmt. Sie fürchtet sich vor seinen brutalen Ausbrüchen, lehnt sich aber nicht auf, erträgt diese und rettet die Furcht vor dem Mann als Liebesobjekt hinüber in ihre ‚Liebesrealität‘. Dies hat eine Erhöhung ihres Ideals zur Folge (instinktiv visiert sie eine gleichberechtigte Liebe an – die ihr letztlich auch begegnen soll). Die Tendenz, sich der patriarchalen Macht, der Macht des ‚Anderen‘ zu unterwerfen, rührt eben aus der Störung der frühen ödipalen Liebe, da die ideale Liebe immer etwas mit der Beziehung zum anderen Geschlecht zu tun hat. Sich Delmare und Raymon zu unterwerfen, funktioniert vornehmlich auch über körperliche Schwäche, körperliches Leiden, welches gleichzeitig a) den Mangel verdeutlicht, dem die Idealisierung aufruht und b) den leisen Schrei der weiblichen Versehrtheit und die daraus resultierende Hysterie evoziert.¹¹³

Das Dreieck der identifikatorischen Liebe beschreibt die Suche nach der väterlichen Anerkennung, die Teil von Indianas Liebesideal ist und es ist gleichermaßen der Schlüssel für die Ursache der idealisierenden Liebe der Frau zum Mann. So sucht sie die Anerkennung des auf das Liebesobjekt Raymon übertragenen Begehrens. Da dieses allerdings (sowohl bei ihr als auch bei ihm) mimetisch ist, erfährt sie keine wahre Anerkennung, sondern nur ‚Liebe‘, die an Bedingungen geknüpft ist, wie die eigene Liebes- und Hingabebereitschaft, wie soziale Konventionen etc. Hier werden die Abhängigkeiten voneinander deutlich – Indiana idealisiert neben Raymon auch Delmare und Ralph, weil alle drei etwas besitzen, das sie selbst nicht erhalten kann: Macht und Begehren.¹¹⁴

Dies endet für sie in unterschwelliger, unterwürfiger Verehrung, die aus der präödipalen Phase rührt. Die idealisierte Liebesbeziehung soll die (gescheiterte) Vater-

¹¹² Ein « vieux fou de Carvajal qui a voulu trancher du Joséphin, et qui s'en est allé mourir ruiné à l'Île de Bourbon » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 29).

¹¹³ Vgl. hierzu Kap. IV.1.5, S. 255.

¹¹⁴ Vgl. hierzu Kap. III.4.2, S. 160.

Tochter-Beziehung kompensieren. Über Erfahrungen der Enttäuschung und Reflexion gelingt es ihr schließlich, unter Ralphs Hilfestellung das Dreieck der identifikatorischen Liebe aufzubrechen zugunsten der gleichberechtigten Liebe im ‚Naturzustand‘ – damit ist Indiana ‚geheilt‘ von der unterwürfigen, identifikatorischen Liebe zum begehrten Liebesobjekt Raymon und kann sich – getreu der romantischen Liebessemantik – dem ‚würdigen‘, anti-patriarchalen Mann hingeben, der die Frau nicht unterdrücken muss, um seine Macht zu sichern, sondern der ihr auf Augenhöhe begegnet, sie als Geschlechtswesen anerkennt.

Fast spiegelgleich gestaltet sich die Situation bei Ralph, der eine sandsche Idealfigur *par excellence* ist. In seine ödipale Entwicklung gibt die Autorin mehr Einblick, beschreibt ihn als verstoßenes Kind, dem die beidseitige elterliche Liebe zugunsten seines bevorzugten Bruders gänzlich entzogen wurde. Seine Ich-Konstitution (Lacan) fand demzufolge keine Anerkennung, die er ergo (nachdem er die reale Enttäuschung Ehe durchlebt hat) in sein Liebesideal überträgt. Heimliches Liebesobjekt für ihn ist Indiana seit Kindesbeinen – beide schenken sich Anerkennung auf platonischer Ebene. Dass Ralphs Begehrenswünsche darüber hinausgehen, ist ihr nicht bewusst. Sein Streben richtet sich darauf, von Indiana Anerkennung seines Begehrens zu erhalten, dennoch maskiert er dies unter dem Deckmantel des Beschützers.¹¹⁵

Seine Taktik ist, mehr zu geben als zu erfragen, was sein Ideal nährt und abstrahiert (im realen Leben ist er beständig mit der aufkeimenden Liebe zwischen Indiana und Raymon beschäftigt). Der Mangel, dem er aufruht, evoziert bei ihm die Maske des Egoismus, in Wahrheit eine verdeckte hysterische Botschaft.¹¹⁶ Interessant gestaltet sich m. E. die Tatsache, dass sich das ‚Mangelwesen‘ Ralph andererseits zum idealen Liebenden entwickelt, dass er trotz seiner nicht-idealen Vorgeschichte¹¹⁷ so subtile, ‚perfekte‘ Qualitäten erreichen kann – wie auch Jacques. Diese sind allerdings an Naturverbundenheit geknüpft¹¹⁸ – die Gesellschaft setzt ihm die Maske des Egoismus auf. Letztlich muss man an dieser Stelle auch die Überfahrt nach Bourbon bedenken, mit der die Entwicklung beider Charaktere (Ralph und Indiana) einhergeht, sowie das Fallen der gesellschaftlichen Schranken bspw. durch den Tod Delmares, der ihnen ein neues Leben ermöglicht.

¹¹⁵ Vgl. auch Philippe ARIÈS u. a.: Die Masken des Begehrens und Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland. Frankfurt a. M. 1990.

¹¹⁶ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

¹¹⁷ Der ideale Partner muss nicht unfehlbar sein, so könnte die sandsche Botschaft hier lauten – er darf eine Vorgeschichte haben.

¹¹⁸ Auch hier wieder die Reminiszenz an den rousseauschen ‚Naturmenschen‘ (Vgl. hierzu Anm. 46, S. 24).

1.3 Mimetisches Begehren und Sexualität

Wirft man einen Blick in die Strukturen des Begehrens des Romans, werden bereits einige aufgeworfene Vorüberlegungen¹¹⁹ bestätigt. Indiana hat als Naturkind¹²⁰ zunächst andere Begehrenswünsche als die, welche sie in der französischen Lebenswelt antrifft. Sie liebt die wilde Natur, ist gern allein und sucht Harmonie im Umgang mit ihren Mitmenschen. Die gesellschaftliche Realität jedoch macht sie ‚krank‘ – ein Zeichen der Versehrtheit, der hysterischen Disposition. Sie hat eine zu schwache Stimme, um sich gegen ihre Peiniger durchzusetzen und ihren Mangel zu verkünden.¹²¹ Der vernünftige Ralph, der ernstlich um ihren Gesundheitszustand besorgt ist, erklärt ihr implizit die Struktur des menschlichen (mimetischen¹²²) Begehrens:

– Votre tristesse, ma chère amie, poursuit sir Ralph, est un état purement maladif; lequel de nous peut échapper au chagrin, au spleen? Regardez au-dessous de vous, vous y verrez des gens qui vous envient avec raison. L’homme est ainsi fait, toujours, il aspire à ce qu’il n’a pas...¹²³

Indianas Krankheit rührt von ihrem umfassenden Unglückszustand, den sie in romantischer Melancholie und ganz getreu dem *mal du siècle* durchlebt. Was begehrt wird, ist im Grunde unerfüllbar, denn es wird von ‚außen‘ angetragen. Sand zeichnet hier die rousseausche Idee der Natur-Kultur-Antithese nach, indem sie Indiana und Ralphs Wurzeln auf eine zivilisationsferne Insel legt. Folglich werden beide durch den Eintritt in die französische Gesellschaft aus ihren ursprünglichen Begehrenswünschen gerissen und besonders Indiana, « la provinciale naïve »¹²⁴ scheint durch ihre zierliche Statur und die körperliche und geistige Reinheit als sehr zerbrechlich, angreifbar und ursprünglich. In der zivilisatorischen Welt wird sie durch externe Vermittlung neugierig auf die Liebe, die sie bisher lediglich platonisch gegenüber Ralph, Noun und ihrem Ehemann erfahren und gelebt hat. Ihr romanesker Geist inspiriert sich indes an ihren Romanlektüren.¹²⁵

Die Figuren in *Indiana* sind trotz ihrer sozialen und intellektuellen Unterschiede gleichzeitig Hindernis und Mediator¹²⁶ des Begehrens füreinander.¹²⁷ Die Beziehung

¹¹⁹ Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134.

¹²⁰ Vgl. hierzu Anm. 94, S. 218.

¹²¹ Vgl. hierzu Kap. IV.1.5, S. 255.

¹²² Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134.

¹²³ SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime*, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, *Un hiver à majorque*, S. 15.

¹²⁴ DORMOY-SAVAGE: *Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand*, hier S. 161.

¹²⁵ « Désespéré, furieux de se voir pris dans ses propres pièges, il perdit la raison et s’emporta en malédictions brutales et grossières. – Vous êtes une folle! s’écria-t-il en se jetant sur son fauteuil. Où avez-vous rêvé l’amour? dans quel roman à l’usage des femmes de chambre avez-vous étudié la société, je vous prie? » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime*, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, *Un hiver à majorque*, S. 112).

¹²⁶ ‚Mediator‘ und ‚Mittler‘ werden hier synonymisch verwendet.

¹²⁷ Vgl. DORMOY-SAVAGE: *Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand*, hier S. 161.

zwischen ihnen ist nach Girard¹²⁸ folglich nicht linear, sondern triangulär. Bereits zu Beginn des Romans entwickelt sich zwischen Delmare und Ralph eine doppeldeutige Beziehung. Ralph empfindet Anziehung zu Ersterem und durch das Versprechen, seine Cousine niemals anders zu lieben als eine Schwester (was Delmare ihm seinerseits gar nicht abverlangt hat), erschafft er sich selbst das unüberwindbare Hindernis, welches ihn von Indiana trennt.¹²⁹ Ralphs Eifersucht allerdings, die sich in seiner Brust regt, ist deshalb nicht weniger reell. Dieselbe Ambivalenz wiederholt sich, als Raymon in die Szenerie eintritt. Dieser sieht in dem reservierten Ralph sofort einen Rivalen und äußert subtil seine Eifersucht, die die Erhöhung des Begehrens nach Indiana auslöst. In diesem zweiten Dreieck macht die stumme Rivalität zwischen Ralph und Raymon aus den Protagonisten gleichzeitig Mediator und Hindernis. Damit überlagern sich die beiden Dreiecke der konkurrierenden Männer-Begehren, die letztlich – auch wenn sehr unterschiedlich geäußert – auf das Erhalten von Indianas Liebesgunst zielen.

Rivalität und Konflikthaftigkeit (auch wenn sie nicht offen zutage treten), entstehen eben dort, wo die Mimesis zwei Menschen dazu bringt, ihr Begehren auf ein Objekt zu richten, dessen gemeinsamer Besitz (Sexualpartner) ausgeschlossen ist.¹³⁰ Allerdings nimmt Ralph, indem er die Rolle des Bruders kultiviert, einen privilegierten Platz im Leben Indianas ein. Er wird als seltsamer Mensch nach dem Vorbild Dostojewskis gezeichnet, der nach Dormoy-Savage eine bemerkenswerte Bescheidenheit einerseits, sowie einen kühlen Hochmut andererseits aufweise – die Figur des beschützenden Engels, des Bruders und Freundes, der mit dem verheirateten Paar eine seltsame *ménage à trois* eingehe, v. a. aber masochistischer *voyeur* sei. Zwischen Ehemann und Freund existiere nämlich ein subtiler Mimetismus, der zwischen Ralph und Raymon noch deutlicher zum Vorschein komme – je aggressiver der Eine werde, desto stärker ziehe sich der Andere zurück, ihre Rollen seien komplementär zueinander.¹³¹ Tatsächlich wird Ralph im Inneren von der Meinung der ‚Anderen‘ motiviert, auch wenn die wohl überlegte Rolle, die er spielt, um den Schein zu wahren, nichts als eine Maske ist, um sein wahres Begehren (Raymon zu ‚entfernen‘) zu kaschieren.¹³²

¹²⁸ Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134.

¹²⁹ Vgl. DORMOY-SAVAGE: *Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand*, hier S. 161.

¹³⁰ Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134.

¹³¹ Vgl. DORMOY-SAVAGE: *Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand*, hier S. 161.

¹³² « Ce matin, je tenais cet homme sous ma main ; je savais bien qu'il était la cause de tous nos maux, et, si je n'avais pas le droit de l'accuser sans preuves, j'avais au moins le pouvoir de lui chercher dispute pour son air arrogant et railleur. Eh bien, j'ai supporté des dédains insultants, parce que je savais que sa mort tuerait Indiana ; je l'ai laissé se rendormir sur l'autre flanc, tandis qu'Indiana, mourante et folle, était au bord de la Seine prête à rejoindre l'autre victime... Vous voyez, madame, que je pratique la patience avec les gens que je hais et l'indulgence avec ceux que j'aime. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime*, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, *Un hiver à majorque*, S. 125).

Raymon dagegen ist eitel. Die externe Mediation, gesellschaftliches Ansehen erhalten zu können, bewegt ihn dazu, sein Begehren auf Noun zugunsten von Indiana aufzugeben. Sein (sexuelles) Begehren ist dahingehend komplexer angelegt. Es verschiebt sich fast austauschbar von der einen auf die nächste Frau – von Noun auf Indiana auf Laure de Nangy, daher kann man hier von metonymischem Begehren¹³³ sprechen. Dieses kann nicht befriedigt werden, da es – nach Lacan – prinzipiell von ‚außen‘ angetragen wird. Dies gilt ebenfalls für jegliches Begehren der anderen Figuren. Raymon begehrt Noun aufgrund ihrer ihn überwältigenden Schönheit – hinzu kommt ihr Status als Hausbedienstete: er als Mitglied der ‚guten‘ Gesellschaft darf sich ihrer ‚bedienen‘, ohne Sanktionen fürchten zu müssen und initiiert eine Affäre, ohne dass Noun das personalisierte Objekt seines Begehrens wäre. Denn kurz darauf interessiert er sich für Indiana, deren Status prestigeträchtiger erscheint. D. h., der Mittler des Begehrens muss damit m. E. nicht zwangsläufig personalisiert sein – dies kann ebenso eine Art externe Motivation ausgehend vom sozialen Rang o. ä. sein – hierüber erklärt sich auch sein Interesse an Laure de Nangy.

Sein Begehren¹³⁴ ist andererseits auch individuell bzw. personal ausgerichtet, wenn er sich bspw. Noun im Glauben hingibt, sie sei Indiana. V. a. aber handelt es sich hier um eitles Begehren, in dem der Mittler erkennbar zutage tritt: es ist nicht, wie annehmbar wäre, der Ehemann, der Raymons Begehren auf seine Frau vermittelt. Es ist der praktische Typus,¹³⁵ der Beschützer im Hintergrund in Gestalt des treuen Cousins Ralph, der ein wachendes Auge auf seine Cousine wirft und Raymons Spiel durch ständige Präsenz erschwert.¹³⁶ Raymon allerdings weiß nichts von seinem ‚Rivalen‘, sondern sieht nur seinen greifbaren Rivalen Delmare, Indianas Ehemann, der bezüglich des passionierten Begehrens aufgrund seines fortgeschrittenen Alters kein wirklicher Rivale ist. Die Konflikthaftigkeit deutet sich auch hier nur unterschwellig an – zu einer offenen Auseinandersetzung der beiden ‚Rivalen‘ kommt es nicht. Entscheidend ist hier demnach die Distanz zwischen Mittler und Subjekt – ist sie groß genug, kommt es nicht zur Konfliktplosion.¹³⁷

Raymons Begehren wird lediglich angestachelt durch die Tatsache, dass er dem begehrten Objekt (Indiana) aufgrund der Präsenz des Mittlers nicht so schnell so nah kommt, wie er es gern würde.¹³⁸ Mittler und Hindernis für ihn ist v. a. Ralph,

¹³³ Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134.

¹³⁴ Vgl. hierzu Anm. 107, S. 138.

¹³⁵ Vgl. hierzu Anm. 22, S. 439.

¹³⁶ « Il se sentait de l'aigreur contre cet importun chaperon de Mme Delmare, et résolu de tourmenter sa surveillance. [...] Un sentiment d'aversion et presque de jalousie s'éleva dans son âme. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 72).

¹³⁷ Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134.

¹³⁸ « Si le nom malheureux échappé par habitude au domestique avait fait passer un frisson douloureux dans les nerfs de Raymon, l'expédient du colonel leur communiqua une étrange sensation de colère et de jalousie. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 62).

der ‚ungestraft‘ in Indianas Intimsphäre eindringen darf, was bei Raymon Eifersucht auslöst.¹³⁹ Sein Begehren folgt den Regeln der Aneignungsmimesis: der ‚Besitzende‘, Ralph und der Ehemann Delmare verhindern Raymon den Zugang zu Indiana – dadurch erhöht sich ihr ‚Wert‘ für Raymon. Sein Begehren wird abstrakt und konzentriert sich auf ein ‚metaphysisches Objekt‘. Es kommt seinerseits zu einer Idealisierung des Objekts (nicht der Liebe).

Delmare als Machtinhaber ist ebenso Begehrensmittler für Indiana, indem er sie aus gesellschaftlichen Gründen ‚zwingt‘, mit Raymon Zeit zu verbringen. Deutlich wird dies u. a. in der Szene vor der Jagd, in der Delmare sowie Ralph die beiden allein lassen. Nachdem Ralph Raymons Pferd gekauft hat, um es Indiana für die Jagd zu schenken (was für Raymon einen nicht zu übertreffenden *affront* darstellt und seine Eifersucht aufflammen lässt), thematisiert Indiana diese ihr nicht entgangene Gefühlsregung, woraufhin er ihr die ‚Unmöglichkeit‘ von Ralphs Verhaltens vor Augen führt:

– En vérité, dit-elle en riant, seriez-vous jaloux de cette amitié et de ces gros baisers ? – Jaloux, peut-être, Indiana ; je ne sais pas. Mais quand ce cousin jeune et vermeil pose ses lèvres sur les vôtres, quand il vous prend dans ses bras pour vous asseoir sur le cheval qu’il vous donne et que je vous vends, j’avoue que je souffre. [...] Je conçois bien qu’on soit heureux de vous l’offrir ; mais faire le rôle de marchand pour fournir à un autre le moyen de vous être agréable, c’est une humiliation délicatement ménagée de la part de Sir Ralph.¹⁴⁰

Dies ist einer der Schlüsselmomente im Roman, an dem Indiana erstmals der ‚Liebe‘ Raymons misstrauisch gegenübersteht und sich gezwungen sieht, sich nicht nur für Ralph zu rechtfertigen, sondern an dem sie auch deutlich macht, dass sie im Falle einer Rivalität zwischen beiden immer zu Ralph stehen würde. Zudem stellt sie die Exklusivität der Beziehung Cousine-Cousin klar heraus und impliziert bereits, dass Raymons ‚Liebe‘ den Wert dieser platonischen Verbindung für sie nicht brechen wird.¹⁴¹

Indem Indiana bemüht ist, Raymons Skepsis gegenüber Ralph auszuräumen, gibt sie dennoch subtil zu verstehen, dass sie von Raymon erobert werden will. In diesem ritterlichen Hochgefühl nimmt er seinen Rivalen, den ursprünglichen Mittler seines Begehrens auf das Liebesobjekt Indiana, nun nicht mehr ernst und betrachtet ihn abwertend. Gleichzeitig fühlt er sich durch Indianas Zurückweisung und zögerliche

¹³⁹ « Puis il demanda la permission de l’embrasser pour lui témoigner sa reconnaissance, et, se penchant vers elle avec une lenteur méthodique, il l’embrassa sur les lèvres, suivant l’usage des enfants de leurs pays. Raymon pâlit de colère [...] » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 70).

¹⁴⁰ Ebd., S. 74.

¹⁴¹ « Je suis déjà mécontente de vous, Raymon ; je trouve qu’il y a comme de l’amour propre blessé dans ce sentiment d’humeur contre ce pauvre cousin. [...] – Ah ! ne comparons point. Si une affection de même nature vous rendait rivaux, je devrais la préférence au plus ancien. Mais ne craignez pas, Raymon, que je vous demande jamais de m’aimer à la manière de Ralph. » (Ebd., S. 75).

Schüchternheit angezogen, wodurch er sein Begehren idealisiert – damit avanciert sie zum abstrakten, metaphysischen Objekt. Dennoch widersteht die Frau seiner Leidenschaft, was ihn rasend macht und das Objekt wiederum entpersonalisiert (es geht ihm nicht mehr darum, diese Frau zu ‚besitzen‘, sondern lediglich um Begehrensbefriedigung). An dem Punkt treffen Natur und Gesellschaft aufeinander: Indianas romantisches Liebesideal entspricht nicht dem des gesellschaftlichen Spielers Raymon. Wo die Frau widersteht, entsteht Raserei. Hier entlarvt Sand die gesellschaftliche Dimension der Mimesis: dort, wo durch den Vergleich von Noun und Indiana die sozial Höherstehende bevorzugt wird, und es um Prestige und Anerkennung des Objekts geht, ist Begehren negativ konnotiert und Quelle von Leid und Übel.

Raymon wiederum ist auch Mittler für das Begehren Ralphs, der seine Cousine ebenfalls liebt. Er idealisiert seine und Indianas gemeinsame Heimat und begehrt demzufolge, was ihm wohlbekannt ist: ein friedvolles Leben in Ruhe und Natur. Sein Begehren ist allerdings kein leidenschaftliches, sondern ein friedvolles, harmonisches (und entspricht strukturell demjenigen Indianas). Angestachelt von Raymon, regt sich Eifersucht in Ralph, der Indiana nicht aus den Augen lässt. Da sein Begehren hintergründig ist, und die Eifersucht vorrangig Schutzinstinkte weckt, ist hier ebenfalls die zeitliche Dimension verschoben, sodass der Konflikt zwischen Mittler und Subjekt nicht offen zutage tritt. Das ‚wahre‘ Begehren ganz in Tradition der romantischen Liebesemantik¹⁴² wird erfüllt im Urzustand zwischen den beiden Liebenden Ralph und Indiana, fernab der Realität der Französischen Gesellschaft und extern vermittelter Begehrens-Strukturen.

Delmare hegt ebenfalls leise Gefühle der Eifersucht gegenüber Raymon, die er sich selbst allerdings wieder ausredet.¹⁴³ Ein offener Konflikt zwischen beiden wird nicht evoziert, was u. a. daran liegt, dass sich die Art der Begehrensprojektion auf das Objekt Indiana unterscheidet – Delmare will seine Frau nicht körperlich kompromittieren, Raymon hingegen schon. Delmares größtes Hindernis ist Indianas gänzliche Gleichgültigkeit ihm gegenüber. Für ihn spielt sie die Rolle der Mediatorin und des Hindernisses in einem. Dieses ‚falsche‘ Dreieck wird von Girard als *mediation double*, als doppelte Mediation klassifiziert. Indiana vermittelt ihm sein Begehren auf sich selbst, indem sie a) eine auch körperlich vertraute Beziehung zu Ralph unterhält und b) eine seiner Kontrolle entweichenden Liebe zu Raymon aufruft. Auch wenn seine ‚Liebe‘ seltsam kodiert scheint und das diametrale Gegenteil der eloquenten Verführungsreden Raymons, wird seine Zuneigung zu ihr deutlich, die sich unter seinem ‚militärischen‘ Wesen verbirgt. Gleichzeitig vermittelt sie ihm Distanz: körperliche Liebe spielt zwischen beiden keine Rolle. Hierbei ist der große Altersunterschied entscheidender Faktor (Delmare ist für die physische Liebe zu alt – während Indiana

¹⁴² Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34.

¹⁴³ « – Si jamais celui-là fait la conquête de ma femme!... se dit le colonel en le regardant s'éloigner. Puis il se mit à ricaner en lui-même, et à penser que Raymon était un *charmant garçon*. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 65).

getreu dem romantischen Liebesideal ihre Jungfräulichkeit aufhebt für ‚den Einen‘, der ihrer Hingabe würdig scheint). Diese Distanz weitet sich auf geistigen Widerstand Indianas gegen den patriarchalen Ehemann aus. Je mehr sich das Modell in ein Hindernis verwandele, desto stärker verwandele das Begehren das Hindernis in ein Modell, so Dormoy-Savage.¹⁴⁴ Ergo idealisiert auch Delmare Indiana als unerreichbares Liebesobjekt, das er trotz des Trauscheins nicht ‚besitzen‘ kann und das sich seiner Kontrolle entzieht.

Alle drei Männer – Ralph, Raymon und Delmare – vereint die konstante Furcht um die öffentliche Meinung, denn sie diktiert ihnen gewissermaßen ihr Verhalten und erlaubt damit keinen wirklichen Ausdruck ihrer inneren Gefühle. Ralph und Delmare müssen daher aufrichtige Gefühle heucheln. Im Grunde sind Delmare und Ralph besonders durch das mit der Präsenz Raymons aufkommende Gefühl der Frustration verbunden. Raymon hingegen täuscht eine tiefgreifende Leidenschaft vor, die er gar nicht aus sich heraus empfindet.¹⁴⁵ Diese ist Ergebnis seines eloquenten Verhaltens und seiner Verführungskunst und dient letztlich der Bestätigung seines Ego.¹⁴⁶ Nur Indiana schert sich nicht um die öffentliche Meinung. Der Mediator ihres Begehrens ist deshalb nicht weniger vorhanden – ihre Phantasie bspw. wird von ‚törrichten‘ Lektüren inspiriert.

J'avais appris la vie dans les romans à l'usage des femmes de chambre, dans ces riantes et puérides fictions où l'on intéresse le cœur au succès de folles entreprises et d'impossibles félicités [...],¹⁴⁷

¹⁴⁴ Vgl. DORMOY-SAVAGE: Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand, hier S. 162.

¹⁴⁵ Vgl. Ebd.

¹⁴⁶ « [...] ce n'était pas la passion qui le rendait éloquent, c'était l'éloquence qui le rendait passionné. Il se sentait du goût pour une femme, et devenait éloquent pour la séduire et amoureux d'elle en la séduisant. C'était du sentiment comme en font les avocats et les prédicateurs, qui pleurent à chaudes larmes dès qu'ils suent à grosses gouttes. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 30); Seine Eloquenz avanciert damit zur Waffe der Verführungskunst des Don Juan Raymon de Ramière. Damit einher gehen allerdings Täuschung und Selbstverkenning: seine angebliche Liebe ist nichts von dem, was sie vorgibt zu sein, sondern spiegelt letztlich die Verschiebung seines Begehrens durch die Sprache. (Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117).

¹⁴⁷ Ebd., S. 130;

Damit wird Indiana – vermittelt durch die Romanlektüre – empfänglich für Raymons eloquentes Verführungsgesäusel. Das ‚romaneske‘ Begehren, was Indiana sich hier mimetisch aneignet, steht dem ‚romantischen‘, spontanen Begehren der romantischen Liebesemantik, die Indiana im gleichen Atemzug fordert (abstrakte Idealisierung), als Opposition gegenüber Ersteres gleitet dabei in die Bedeutungsebene der *passion* ab – die sie von Raymon zu erwarten hat, und die letztlich ihre Keuschheit zu kompromittieren versucht – das ‚Tugendideal‘, welches ihr die ‚Naturliebe‘ anträgt, gibt eine ursprüngliche, romantische Vorstellung einer gleichberechtigten Vereinigung vor. Damit konkurrieren die Konzepte ‚romanesk‘ und ‚romantisch‘ zeitgleich um die Erfüllung von Begehrenswünschen.

gesteht sie Raymon. Ergo hat sie die gleichen Bücher gelesen wie Noun, was das romantische Liebesbedürfnis beider Frauen erklärt (es wurde ihnen vermittelt).¹⁴⁸

Die Rolle der Mittlerin für Indianas Begehren kommt darüber hinaus auch Noun zu, die durch ihre körperliche Schönheit und ihren geringen Intellekt körperliches Begehren empfinden darf. Sie macht Indiana indirekt neugierig auf den *amour-passion*.¹⁴⁹ Eine Konflikthaftigkeit zwischen Mittler (Noun) und Subjekt (Indiana) lässt sich aufgrund der zeitlichen Dimension (das Begehren findet nicht zeitgleich statt) nicht feststellen – sie konkurrieren nicht aktiv um das begehrte Objekt (Raymon). Nichtsdestotrotz sind im Dreieck Noun / Indiana / Raymon die beiden Frauen jeweils die Mittlerin füreinander¹⁵⁰, durch die ihr natürlicher Realitätssinn verloren geht (Noun versucht in der Verführungsszene, Indiana zu ähneln – und später umgekehrt).

Eine verdeckte Mittlerin für Indianas Begehren ist Raymons Mutter, deren Besuch in Lagny ihr Sohn geschickt inszeniert, damit Indiana ihm nicht mehr auszuweichen kann. Diese gutmütige, herzliche Dame hat auf Indiana eine beeindruckende Wirkung, sie evoziert aufgrund ihrer mütterliche Art eine Anziehung.¹⁵¹ Indiana, die selbst nie Mutterliebe erfahren hat, ist versucht, sich ihr sofort blind anvertrauen, und sie zu bitten, ihren ‚gefährlichen‘ Sohn fernzuhalten. Durch die Leere ihrer Gefühlswelt und die übersteigerte Phantasie, wird Indiana zum namensgebenden ‚Opfer‘ des metaphysischen Begehrens.¹⁵² Das reine Begehren ist letztlich ein Verlangen

¹⁴⁸ Damit hebt Sand wiederum die Ähnlichkeit und Solidarität beider Frauenfiguren hervor: sie werden gespiegelt – die Eine als die Andere und umgekehrt – genau wie sie in Raymons Rausch ineinander schwimmen. Letztlich scheint die Frau damit prädestiniert, dem Verführer-Typus Don Juan und seinen geschickten Verführungstaktiken aufzulaufen – die ‚Schwäche‘ der Frau scheint die Sehnsucht nach Anerkennung ihres Begehrens. Damit erklärt sich die prinzipielle Unerfüllbarkeit des Begehrens: a) ist es nicht das spontane, eigene; und b) strebt es nach Anerkennung. Geschieht dies nicht, abstrahieren sich die Begehrenswünsche und münden in Idealisierung. (Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151).

¹⁴⁹ Vgl. hierzu Anm. 107, S. 138.

¹⁵⁰ Vgl. DORMOY-SAVAGE: *Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand*, hier S. 162.

¹⁵¹ « [...] Mme de Ramière, bonne, affectueuse et presque enjouée. Elle n’avait pas connu sa mère, et Mme de Carvajal, malgré ses dons et ses louanges, était loin d’en être une pour elle; aussi éprouva-t-elle une sorte de fascination de cœur auprès de la mère de Raymon. [...] Cette pauvre Indiana éprouvait le besoin de s’attacher à quelqu’un. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à Majorque*, S. 65).

¹⁵² Metaphysisches Begehren meint hier ein Begehren nach etwas, womit eine Person niemals vereinigt gewesen ist, ein abstraktes Streben nach einem abstrakteren Ideal, welches nichts gemein hat mit dem Erfahrungshorizont von bereits imaginierten erlebter Begehrenserfüllung. Damit reiht sich das Konzept des metaphysischen Begehrens in das grundlegende Streben nach Idealität der Romantik ein als Kontrast zum *mal du siècle*, als erhoffte Erlösung in einer ‚besseren‘ Zukunft. Da dieses Streben – das noch viel weniger real ist als mimetisches oder metonymisches Begehren – welches sich anhand der Figurenkonstellation identifizieren lässt, notwendigerweise ebenso unbefriedigt bleiben muss, verwandelt es sich im Dienst der Abwehr

nach Transzendenz, das kein Objekt findet. Hier fällt eine gescheiterte vertikale Mediation auf Umwegen auf den Mittler, die das menschliche Begehren sich anzueignen und zu besitzen versucht. Der Mediator ist allerdings der Andere, der einzig dem ‚Ich‘ einen Sinn und Wert verleiht. Der Andere hat somit einen ‚heiligen‘ Charakter, aber die Suche des ‚Anderen‘ unterscheidet sich nicht von der Suche des ‚Ich‘. Diese Angst und Suche zeichnen den spirituellen Weg George Sands durch ihre Figuren.¹⁵³

Indiana (wie auch Emma Bovary) vergeht vor metaphysischem Begehren und kündigt die mögliche ‚Rettung‘ an. Ralph und Indiana entsagen dem Begehren und finden damit zu ihrer Wahrheit. Vereint in der Liebe zur Natur, entsagen sie der Welt und werden in einem neuen Leben wiedergeboren, das frei scheint von Rivalität und Mimesis. An diesen Überlegungen wird die essentielle Rolle des mimetischen Begehrens im ersten sandschen Roman deutlich. Sand inszeniert die Begehrens-Strukturen komplex und problematisch – und schafft hiermit ein Bewusstsein für die tragische Größe eines Begehrens, das keine innere Realität hat, sich ableitet von gesellschaftlichen Zwängen und Spielen und den Figuren in der realen gesellschaftlichen Welt keine Möglichkeit bietet, sich von Mimesis und negativen Gefühlen wie Eifersucht und daraus resultierenden Verhaltensweisen frei zu machen, um das Glück zu finden. Weitere Aufschlüsse bezüglich des Begehrens der Figuren ergeben sich durch den Blick hinter die Vorhänge der textuell verarbeiteten Sexualität.

Das Geschlecht, der Ort, auf den das Begehren der Männer gerichtet ist, wird im Text an keiner Stelle direkt genannt. Man könne es, so auch Schlientz, hinter den emblematischen Wörtern und den heftigen Gebärden lediglich erraten. Alles ziele auf den Koitus, gerade weil er mit Schweigen belegt sei.¹⁵⁴ Mit anderen Worten: Begehrenswünsche äußern sich v. a. über Körpersprache.¹⁵⁵ Das bürgerliche Publikum der Zeit war psychologisch nicht vorbereitet auf eine direkte Darstellung von Sexua-

weiter. Es transformiert sich – auf der Suche nach dem unsagbaren Ideal – und wird damit in metonymische Strukturen überführt.

« [C]hez elle, tout se rapportait à une certaine faculté d’illusions, à une ardente aspiration vers un point qui n’était ni le souvenir, ni l’attente, ni l’espoir, ni le regret, mais le désir dans toute son intensité dévorante. Elle vécut ainsi des semaines et des mois sous le ciel des tropiques, n’aimant, ne connaissant, ne caressant qu’une ombre, ne creusant qu’une chimère. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 135).

¹⁵³ Vgl. DORMOY-SAVAGE: Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand, hier S. 163.

¹⁵⁴ Vgl. SCHLIENTZ: Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand, S. 62.

¹⁵⁵ Bereits zum rousseauschen Konzept der Geschlechterdifferenz gehörte, dass die Frau ihre sexuellen Bedürfnisse nur indirekt äußern darf. Als Regulativ fungiere die Scham – als notwendiger Ersatz für fehlenden Instinkt – die direkte Artikulation verbiete. Somit könne die Frau nur über die Sprache der körperlichen Zeichen kommunizieren, die Rousseau als natürliche Sprache der Frau identifiziert, womit er demnach Körpersprache als ‚sexuelle Sprache‘ entlarvt (Vgl. WIDMER: Die ‚Unschuld‘ im Geschlechterdiskurs der Aufklärung, hier S. 39) – ähnlich wie Sand mit hysterischen Botschaften arbeitet, um das Begehren der Frau zur Sprache zu bringen.

lität, denn diese wurde erlebt als Angriff auf den weiblichen Körper.¹⁵⁶ Indiana kann die für sie ‚bedrohliche‘ Sexualität abwenden. Ihre ‚Reinheit‘ wird von Beginn an im Text unterstrichen.¹⁵⁷ Ihre gesamte körperliche Erscheinung unterstreicht diese ‚Reinheit‘: sie ist blass, ihre zierliche Figur und ihre Gesichtszüge muten eher kindlich an, ihre Kleidung ist einfach und weiß wie die eines jungen Mädchens und ihr einziger Schmuck sind Perlen. Auch ihr Zimmer unterstützt den Eindruck ihrer jungfräulichen ‚Reinheit‘, das mit einem « *goût exquis* » und einer « *simplicité chaste* »¹⁵⁸ eingerichtet ist. Die ‚Unschuld‘ der Frau, die dieses Zimmer bewohnt, konstituiert sich v. a. über « *ce lit blanc et pudique comme celui d’une vierge* »¹⁵⁹. Trotzdem sie verheiratet ist, wird an mehreren Stellen im Roman deutlich, dass ihre Hochzeit ‚unbefleckt‘ geblieben ist. Zum einen respektiert Delmare ihre Keuschheit, zum anderen war er bereits zu alt, um auch im wörtlichen Sinne der Zeit ihr Ehemann zu werden.¹⁶⁰

Indiana ist so ‚unschuldig‘, dass sie beinahe einen Zusammenbruch erleidet, als Raymon ihr die Hand küsst und sie fühlt sich hilflos, wenn er ihr so unmissverständlich den Hof macht.¹⁶¹ Auch wenn sie innerlich mit sich kämpft, lebt sie ihre Überzeugung, dass man die Liebe ganzheitlich mit dem Herzen lebt und weniger mit dem Körper. Ralph bewahrte sie schließlich davor, dass Raymon zu seinem Ziel gelangt und Indiana zum Geschlechtsakt drängt, obgleich dieser sie bereits um ihre Liebe erpresst.¹⁶² Mit Indianas Zurückweisung kann Raymon nicht umgehen, es

¹⁵⁶ In Schlientz’ Überlegungen hänge es im Grunde stets vom Mann ab, ob der Liebesakt für die Frau Erfüllung oder Zerstörung bedeute. Der Mann sei Erlöser und Erniedriger in einem. Der literarische Code sowie die Alltagssprache des 19. Jahrhunderts hatten den Geschlechtsakt für die Frau mit Worten der Verletzung, Beschmutzung und der Besudelung belegt: die Frau sei *souillé*, ‚befleckt‘, ob sie sich lustvoll oder lustlos hingeeben habe. Solche Zuordnungen erschwerten es den Frauenfiguren im Werk Sands, ihre Sexualität als etwas Positives zu begreifen. (Vgl. SCHLIENTZ: Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand, S. 70); In der französischen Sprache sind Scham und Schande in einem Wort, *la honte*, vereinigt. Somit sei der Ort der Lust belegt mit drohender Schande, aus Lust erwachse Schuld, denn das Bekenntnis zur Lust mache die Frau zur Hure. (Vgl. Ebd., S. 74); Sand ging also nicht davon aus, dass die Frau von Natur aus ohne Begehren sei, sondern forderte das Recht der Frau auf ein ‚weibliches‘ Begehren ein.

¹⁵⁷ « [...] peut-être [...] la jeune et timide femme de M. Delmare n’avait-elle jamais encore examiné un homme avec les yeux. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 10).

¹⁵⁸ Ebd., S. 41.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ « Trop affaibli par l’âge et les fatigues pour aspirer à devenir père de famille, il était resté vieux garçon dans son ménage, et il avait pris une femme comme il eût pris une gouvernante. » (Ebd., S. 145).

¹⁶¹ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l’histoire: l’évolution de la thématique sandienne d’Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 39.

¹⁶² « Je ne suis plus maintenant, lui dit-il, ni votre esclave ni votre allié. Je ne suis plus que l’homme qui vous aime éperdument et qui vous tient dans ses bras, méchante, capricieuse, cruelle, mais belle, folle et adorée. Avec des paroles de douceur et de confiance, vous eussiez maîtrise de mon

kommt fast zu einer Vergewaltigungsszene, in der die der männlichen Sexualität innewohnende Aggressivität noch deutlicher zum Vorschein kommt. Ihm geht es nicht mehr um die Befriedigung seiner Triebe, sondern darum, den Hochmut dieser Frau zu zügeln und damit zur Erfüllung seines Objektbegehrens zu gelangen.¹⁶³

Verliert er die Macht, die Kontrolle, lässt er sein ‚Opfer‘ fallen. Letztlich kommt es zu einem ewigen Hin und Her, indem beide zu verstehen geben, dass sie den ‚Anderen‘ nur noch mit der Garantie der Liebe lieben könnten – hier geht es im Grunde ausschließlich um mimetisches Begehren. Ein spontanes, romantisches Begehren lässt sich hier nicht konstatieren. Damit ist diese ‚Liebe‘ zum Scheitern verurteilt, da keine Parallele zur romantischen Liebessemantik erkennbar ist: Liebe überdauert

sang ; calme et généreuse comme hier, vous m’eussiez fait doux et résigné comme à l’ordinaire. Mais vous avez remué toutes mes passions, bouleversé toutes mes idées ; vous m’avez fait tour à tour malheureux, poltron, malade, furieux, désespéré. Il faut me faire heureux maintenant, ou je sens que je ne puis plus croire en vous, que je ne puis plus vous aimer, vous bénir. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 98); In dieser Szene wird die aggressive Haltung Raymons herausgearbeitet, die gleichzeitig mit seinen Besitzansprüchen, mit seiner Passion einhergeht. Indiana soll ihr Fehlverhalten wieder gut machen, indem sie ihm die Güte erweist und ihre Unschuld verliert, sonst erlösche seine Liebe. Ab diesem Zeitpunkt zieht sie sich zurück und ihr Widerstand ist vernunftgeleitet, denn die Angst vor einem ähnlichen Schicksal wie Noun ist zu groß. Sie gibt ihm zu verstehen, dass sie lieber sterben würde, als sich darauf einzulassen, lediglich seine *maîtresse* zu sein. (Vgl. Ebd., S. 69).

¹⁶³ « L’important, d’ailleurs c’était de passer une nuit dans sa chambre, afin de ne pas être un sot à ses propres yeux, afin de rendre inutile la prudence de Ralph, et de pouvoir le railler intérieurement. C’était une satisfaction personnelle dont il avait besoin. » (Ebd., S. 90); Diese Aggressivität allein kann Indiana schließlich nicht vor ihrem Unglück bewahren und sie davon abhalten, einen folgenschweren Fehler zu begehen. Als sie gewillt ist, sich Raymons Leidenschaft zu unterwerfen, kommt Ralph ins Spiel, der sie für den Zusammenhang zu Nouns Tod zu sensibilisieren versucht. Doch weil dieser Indiana nicht emotional genug erscheint, hält sie ihn für lediglich eifersüchtig und missversteht seine Botschaft. Raymon, der sich des Nachts bis ans Gartentor vorgewagt, hat mit dem festen Ziel, nun zum Erfolg zu kommen, wird von Zweifeln geplagt, ob es sich wirklich lohne, wenn es doch wieder nicht zur Befriedigung seiner Leidenschaft käme. « Il l’ouvrit ; mais, en entrant, il sentit sa tête se refroidir. [...] Il avait pris des solutions vertueuses ; serait-il donc récompensé par une chaste entrevue, par un baiser fraternel, des souffrances qu’il s’imposait en cet instant ? [...] vous comprendrez qu’il fallait un certain degré de courage moral pour aller chercher le plaisir sur une telle route et au travers de pareils souvenirs. » (Ebd., S. 92); Indes ist Indiana sauer auf Ralph, da er ihrem Glück im Weg steht (um ihn verstehen zu können, weiß sie nicht genug über Raymons Absichten) und entwickelt allmählich sogar Hassgefühle gegen ihn. (Vgl. Ebd., S. 95); Letztlich testet sie Ralphs Hinweis auf die Affaire mit Noun, indem sie Nouns Frisur imitiert. « Mme Delmare ne se doutait point de l’effet qu’elle produisait sur Raymon. Elle avait entouré sa tête d’un foulard des Indes, noué négligemment à la manière des créoles ; c’était la coiffure ordinaire de Noun. » (Ebd., S. 96); Sie konfrontiert ihn mit Nouns Haaren und ihrem Ring, woraufhin er schließlich sein Abenteuer zugibt – im gleichen Atemzug mit dieser Entlarvung entzieht er auch Indiana seine Liebe, da diese von seinem Stolz getragen ist. Daraufhin verspürt sie den Mangel der Liebe – sodass ihr seine Taten gleichgültig werden, und sie alle Hoffnung in die Anerkennung ihres Begehrens setzt – woraufhin er sie mit sexueller Vereinigung zu erpressen versucht.

nach dieser nur, wenn die Liebe nicht an Erwartungen an den ‚Anderen‘ geknüpft ist.¹⁶⁴ Indiana entkommt Raymons *passion* unbeschadet und will ihre Unschuld bewahren bis zu dem Moment, an dem ein Mann in ihr Leben tritt, den sie ohne ‚Schande‘ lieben kann.

Der bedrohliche Charakter der Sexualität ist v. a. auf die Figur Noun konzentriert. Sie ist es, die Raymon für ihr Liebesabenteuer in Indianas Zimmer führt, wo er glaubt, die Herrin im Körper der Dienerin zu besitzen. Raymon wiederum verkörpert die Gesellschaft, die Kultur und die Sexualität der Zeit und erscheint wie ein Zerstörer dieses weiblichen Paares, ohne dass die beiden Frauen sich jemals Hass oder Eifersucht entgegengebracht hätten.¹⁶⁵ Als skrupelloser Verführer, so Schlientz, leide er am wenigsten. Die Liebe binde ihn nicht mehr, sobald er das Ziel seines Begehrens erreicht habe. Er sei der ‚Sklave‘ seiner Leidenschaften, aber nur, solange diese ihn nicht in ernsthafte Konflikte mit der Gesellschaft brächten. Sein Streben sei auf Genuss gerichtet, der Liebesakt für ihn eine Art Selbstbefriedigung, eine Art Explosion, in der sich die Leidenschaft verflüchtige. Für ihn spalte sich die Frau in zwei Wesen auf, von denen keines vollständig sei – Noun hatte er mit seinen Sinnen geliebt, Indiana mit seiner Seele.¹⁶⁶ Damit wird die Schizophrenie des Mannes betont, der zwischen der sinnlichen und der geistig anziehenden Frau schwankt.

In *Indiana* sind der sinnliche und der spirituelle Aspekt der Liebe getrennt repräsentiert, was in Indianas Liebesideal deutlich wird. Der Aspekt der Sexualität hingegen wird unmissverständlich als Unglück und Leiden für die Frauen dargestellt: Noun gibt sich ihrer Sexualität hin und muss dafür das Schicksal des Todes, der Zerstörung in Kauf nehmen. Für die Frau bedeutet Sexualität nichts als eine Falle, eine Bedrohung, eine aggressive und zerstörerische Dominanz, die die Männer auf sie ausüben.¹⁶⁷ Massardier-Kenney weist darauf hin, dass die Ehekritik¹⁶⁸ nicht

¹⁶⁴ Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34.

¹⁶⁵ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 41 – was sich nach Girard mit der Distanz zwischen Mittler und Subjekt erklärt. (Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134).

¹⁶⁶ Vgl. SCHLIENTZ: *Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand*, S. 69f.

¹⁶⁷ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 43.

¹⁶⁸ Eines der großen Themen der sandschen Botschaft ist die Kritik an der bürgerlichen Institution der Ehe. Weshalb ihre Forderungen, die Botschaft ihrer Versehrtheit, moderat geblieben sind – und nicht unter der Federführung Sands auf die politische Bühne gerieten (sondern eher textuell verarbeitet wurden) hängt auch stark mit dem Gefühl des Hysterikers zusammen, nicht verstanden zu werden: « *Oui monsieur, la ruine des maris, tel eût été l'objet de mon ambition, si je me fusse senti la force d'être un réformateur; mais j'ai si mal réussi à me faire comprendre, c'est que je n'ai pas eu cette force, et qu'il y a en moi plus de la nature du poète que de celle du législateur.* » (SAND: *Lettres d'un voyageur. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet)*, S. 314f.; Brief XII); Das Potenzial des Reformators sieht sie bei sich – aber auch die fehlende Kraft zur Umsetzung, was wiederum ein immer wiederkehrendes Bedürfnis nach Reinszenierung auslöst und etwas davon erklärt, weshalb die unter dem Stichwort Ehekritik zusammenlaufenden Szenen im Werk immer und

nur in Indianas Darstellung als sich verweigernde, weil ‚bedrohte keusche‘ Bourgeoise stecke. Schließlich evoziere Sand alle Szenarios, die für Frauen möglich waren: Ehe mit Sex (Laure de Nangy), Liebe und Sex (Noun) und Liebe ohne Sex (Indiana) – und keines stelle sich aufgrund der patriarchalen Machtstrukturen als zufriedenstellend heraus.¹⁶⁹ Indiana kann dieser Falle entkommen, weil die ‚Bedrohung‘ für sie von ‚außen‘, aus der Gesellschaft¹⁷⁰ kommt. Die *passion* trat erst in ihr Leben, als Raymon, das Gesellschaftswesen, sie damit in Berührung brachte. In Indianas Innerem gibt es keinen ‚natürlichen‘ Konflikt zwischen ‚Reinheit‘ und ‚Sinnlichkeit‘. Dieser wird ihr erst durch die Wirkung des mimetischen Begehrens angetragen.

1.4 Gesellschaftskritik und Utopie

Als *Indiana* am 19. Mai 1832 erschien, wurde schnell klar, dass George Sand ganz im Sinne der romantischen Liebessemantik etwas Ungewöhnliches gewagt hatte. Der Roman präsentiert sich als Anklageakt gegen die Ehe, wie sie der *Code Civil* eingebürgert hat. Einige Jahre nach der Veröffentlichung, im Vorwort der Version von 1842, räumt George Sand ein, dass ihr erster Roman von einem « instinct puissant

immer wieder Neubearbeitung und Lösungssuche erfahren. Statt mit politischen Gleichstellungsforderungen aufzutreten, macht sie sich Gedanken zur Basisstruktur der Ehe und wie eine mögliche Verbesserung aussehen könnte (immer unter der Prämisse, dass sich erst das Bewusstsein der Menschen ändern muss, bevor man an Gesetzesänderung denken sollte (Vgl. hierzu Kap. IV.3.2.3, S. 371)). An die Stelle der patriarchalen Ehemänner würde sie ‚Religion‘ setzen: « En vérité, j’ai été bien étonné lorsque quelques saint-simoniens, philanthropes consciencieux, chercheurs estimables et sincères de la vérité, m’ont demandé ce que je mettrais à la place des maris. Je leur ai répondu naïvement que c’était le mariage, de même qu’à la place des prêtres, qui ont tant compromis la religion, je crois que c’est la religion qu’il faut mettre. » (SAND: *Lettres d’un voyageur. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 315; Brief XII*); Doch was verbirgt sich hinter dieser Idee? U. a. die Tatsache, dass George Sand ihr Leben lang zu bescheiden war, ihren Ideen zentrale Bedeutungskraft zuzumessen. Hinter der Forderung nach mehr ‚Religion‘ in der Ehe steckt ein Ideal der ‚göttlichen‘ Liebe (Vgl. hierzu Kap. IV.3.2.2, S. 369), das Sand als Voraussetzung einer glücklichen ehelichen Verbindung ansah. « Pour en finir avec l’adhésion complète que je donne à vos décisions, je vous dirai qu’en effet cet amour que j’édifie et que je couronne sur les ruines de l’infâme est mon utopie, mon rêve, ma poésie. Cet amour est grand, noble, beau, volontaire, éternel; mais cet amour, c’est le mariage tel que l’a fait Jésus, [...] Il n’est pas question ici de cas d’exception, d’unions mal assorties. Toutes les unions possibles seront intolérables tant qu’il y aura dans la coutume une indulgence illimitée pour les erreurs d’un sexe, tandis que l’austère et salutaire rigueur du passé subsistera uniquement pour réprimer et condamner celles de l’autre. Je sais bien qu’il y a un certain courage à oser dire en face à toute une génération qu’elle est injuste et corrompue. [...] mais je sais aussi que lorsque certaines femmes ont eu ce courage, il ne serait pas indigne d’un homme, et surtout d’un homme de conscience et de talent, de faire grâce à ce qu’il y a de manqué dans leurs efforts, de donner assistance et protection à ce qui peut s’y rencontrer de brave et de sincère. » (Ebd., S. 317; Brief XII).

¹⁶⁹ Vgl. MASSARDIER-KENNEY: *Gender in the fiction of George Sand*, S. 27.

¹⁷⁰ Vgl. hierzu Anm. 13, S. 199; (Vgl. hierzu Kap. IV.1.4.3, S. 245).

de plainte et de reproche »¹⁷¹ inspiriert war. Indiana evoziert immerhin eine radikale Kritik des gesellschaftlichen Lebens mit all seinen Aspekten: Kritik an Heirat, Kritik an den sozialen Rollenzuschreibungen Mann-Frau, Verteufelung der Politik und der Macht des Geldes und generell Kritik an der Unauthentizität der gesellschaftlichen Beziehungen. Diese Perspektive lässt es zu, dass der Text zwei umstrittene Aspekte vereint: zum einen politische Diskussionen und zum anderen die Lösung der Idylle am Ende.¹⁷²

Das politische Szenario spannt sich um die drei männlichen Figuren, die jeweils drei unterschiedliche politische Konzepte vertreten: Delmare verkörpert das ‚Gesetz‘ und zeichnet sich durch Treue zum Kaiser aus.¹⁷³ Raymon vertritt die öffentliche Meinung und zeigt sich als Anhänger der Erbmonarchie, wohingegen Ralph sich als Illusionist der idealen Republik in Anlehnung an Rousseaus *Contrat Social* verschreibt.¹⁷⁴ Das Ungleichgewicht in der Harmonie des Hauses wird durch Raymon eingeführt, was sich an den politischen Positionen der drei Männer nachvollziehen lässt. Ralph und Raymon unterscheiden sich auf allen Ebenen und ihre politischen Einstellungen verfestigen sich v. a., indem sie diese aneinander messen.¹⁷⁵ Bevor Raymon in Szene tritt, gibt es keine derartigen politischen Diskussionen. Er setzt dem ‚Familienfrieden‘ ein Ende, indem er seine gesellschaftlichen Verhaltens- und Redeweisen ins Zentrum dieser bisher harmonischen Konstellation stellt.¹⁷⁶ Beide sind letztlich versucht, Delmare, den Anhänger des Kaiserreichs, für ihre Ansichten zu gewinnen, wobei Raymon mit seiner eloquenten Redeweise besser zu überzeugen weiß als Ralph.¹⁷⁷ Die *romancière* umreißt über diese politischen Befindlichkeiten

¹⁷¹ « Ainsi, je le répète, j'ai écrit *Indiana*, et j'ai dû l'écrire; j'ai cédé à un instinct puissant de plainte et de reproche que Dieu avait mis en moi, Dieu qui ne fait rien d'inutile, pas même les plus chétifs êtres, et qui intervient dans les plus petites causes aussi bien que dans les grandes. Mais quoi? celle que je défendais est-elle donc si petite? C'est celle de la moitié du genre humain tout entier; car le malheur de la femme entraîne celui de l'homme, comme celui de l'esclave entraîne celui du maître, et j'ai cherché à le montrer dans *Indiana*. » (George SAND: *Indiana*. Œuvres de George Sand. Tome 1. Paris 1842, S. XV).

¹⁷² Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 26; (Vgl. hierzu Anm. 74, S. 213).

¹⁷³ « – Aussi, monsieur, s'écriait le colonel, honte à la France, qui a abandonné Napoléon, et qui a subi un roi proclamé par les baïonnettes étrangères! [...] Il accusait les Bourbons de tyrannie et regrettait les beaux jours de l'Empire, où les bras manquaient à la terre et le pain aux familles. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à Majorque*, S. 82f.).

¹⁷⁴ Vgl. DIDIER: *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, S. 76.

¹⁷⁵ « [...] différaient sur tous les points, et pourtant ils n'avaient pas, avant de se connaître, d'opinions exclusivement arrêtées. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à Majorque*, S. 81).

¹⁷⁶ « Mais Raymon apporta dans leur solitude toutes les subtilités de langage, toutes les petitesse perfides de la civilisation. Il leur apprit qu'on peut tout se dire, tout se reprocher, et se retrancher toujours derrière le prétexte de la discussion. Il introduisit chez eux l'usage de disputer, [...] » (Ebd., S. 83f.).

¹⁷⁷ « Ralph allait donc toujours soutenant son rêve de république d'où il voulait exclure tous les

eine sehr klare Beurteilung der politischen Situation in Frankreich, in der keine zu der Zeit existierende politische Richtung ausgeklammert wird.¹⁷⁸

1.4.1 *Indiana* und Sands Enttäuschung über die politischen Ereignisse

Um die politische Haltung George Sands zu präzisieren und ihre ersten Romane in dieser Hinsicht einordnen zu können, müsse man laut Wingård ihre Reaktion auf die ersten Jahre der Julimonarchie verstehen. 1830 war nicht nur das Jahr von Sand und Sandeau, sondern auch das der Julirevolution in Frankreich. Sie hatte aus dem liberalen bzw. republikanisch eingestellten Nohant aufmerksam die politischen Ereignisse verfolgt.¹⁷⁹ Bereits nach den ersten Monaten war sie enttäuscht vom neuen Régime, v. a. bezüglich der fehlenden Großzügigkeit der gehobenen Klassen und erklärte sich offen zur Republikanerin. Auf den anfänglichen Enthusiasmus folgte Misanthropie. Sie zeigte sich desillusioniert von der Politik und las keine Zeitung mehr.¹⁸⁰

abus, tous les préjugés, toutes les injustices ; projet fondé tout entier sur l'espoir d'une nouvelle race d'hommes. Raymon soutenait sa doctrine de monarchie héréditaire, aimant mieux, disait-il, supporter les abus, les préjugés et les injustices, que de voir relever les échafauds et couler le sang innocent. Le colonel était presque toujours du parti de Ralph en commençant la discussion. Il haïssait les Bourbons et mettait dans ses opinions toute l'animosité de ses sentiments. Mais bientôt Raymon le rattachait avec adresse à son parti en lui prouvant que la monarchie était, comme principe, bien plus près de l'Empire que de la République. [...] » (SAND: Romans 1830: *Indiana*, *Valentine*, *Lélia*, *Le secrétaire intime*, *Leone Leoni*, *Jacques*, *Mauprat*, *Un hiver à majorque*, S. 81).

¹⁷⁸ Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 77;

Ihre persönliche Haltung ist geprägt von Enttäuschung, sie selbst propagiert zwischen den Zeilen einen Rückzug ins Privatleben, um der gesellschaftlichen Zerstörung des Menschen zu entgehen: « Heureux habitants de campagnes, s'il est encore des campagnes en France, fuyez, fuyez la politique, et lisez *Peau d'âne* en famille!... Mais telle est la contagion, qu'il n'est plus de retraite assez obscure, de solitude assez profonde pour cacher et protéger l'homme qui veut soustraire son cœur débonnaire aux orages de nos discordes civiles. » (SAND: Romans 1830: *Indiana*, *Valentine*, *Lélia*, *Le secrétaire intime*, *Leone Leoni*, *Jacques*, *Mauprat*, *Un hiver à majorque*, S. 84).

¹⁷⁹ Am 31. Juli 1830 schrieb sie an Boucoiran: « Je me sens d'une énergie que je ne croyais pas avoir. L'âme se développe avec les événements. » (ders.: Correspondance. George Sand. T. I (1812-1831), S. 683); Sie war voller Hoffnung, hatte aber auch Angst um ihre Kinder, um Casimir, der Lieutenant der *garde nationale* war, sowie um ihre Pariser Freunde und Verwandten. Sand war schockiert von der revolutionären und kriegerischen Gewalt und konnte nur schwerlich akzeptieren, dass das Glück der Menschheit über Blut-Vergießen zu erreichen sei. (Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 12); Trotzdem entwickelte sie einen Enthusiasmus für die Kraft des Volkes und solidarisierte sich aufgrund der Herkunft ihrer Mutter, woraufhin es aus *La Châtre* zu Beschuldigungen kam, sie sei *populaire* und vergesse ihren Rang. (Vgl. Ebd., S. 13); George Sand begriff das Volk (auch in ihrem eigenen Haus) als Kraft und scherte sich nicht darum, was die Leute über sie dachten. « Il est encore vrai qu'elle traite ses serviteurs avec une bonté et une amitié qui sont, à l'époque, exceptionnelles. » (Ebd.).

¹⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 15.

Ab Januar 1831 begann für Sand eine Zeit intensiver Aktivität, sie wollte das Pariser Leben kennenlernen und dank Hose, Stiefel und der berühmten *rédingote-guérite* war es ihr auch möglich, überallhin zu gehen. Im Zuge des Ortswechsels interessierte sie sich für alles und alles amüsierte sie. Die politische Lage war jetzt vor Ort verfolgbar und sie konnte mit ihren alten und neuen Freunden darüber reden – woraufhin sich erneuter Enthusiasmus in ihr breit machte.¹⁸¹ 1832 war das Jahr der Cholera – es gab nicht nur 20 000 Tote in allen sozialen Schichten von Paris, sondern auch blutige Volksaufstände. Ende 1831 wusste George Sand allerdings v. a. aufgrund der Veränderung in der Entwicklung der politischen Parteien nicht mehr, woran sie sich politisch orientieren sollte – für sie war keine Meinung mehr möglich.¹⁸²

Die Parteien waren durch *ambition, corruption et férocité* gekennzeichnet und das Ziel einer *société équitable et bienfaisante* rückte immer ferner, da sich Egoismus und aus sandscher Sicht ‚falscher‘ Glauben unter den Menschen breit gemacht hatte.¹⁸³ Als sie im Frühling 1832 mit der Veröffentlichung von *Indiana* beschäftigt war, vergaß sie die Politik mehr oder weniger.¹⁸⁴ Die zweite Hälfte des Jahres 1832 war geprägt von einem sandschen Pessimismus, der nicht nur die Politik betraf. Sie begann, am Fortschritt der menschlichen Perfektibilität zu zweifeln, an den sie noch zwei Jahre zuvor fest geglaubt hatte¹⁸⁵ – umso mehr glaubte sie nun an die Freundschaft. Ihre persönliche Konsequenz aus den gesellschaftlichen Missständen war ergo eine Idealisierung, ein Rückzug ins persönliche Glück und eine Projektion ihrer Vorstellung vom Funktionieren der Welt in ihre kleine soziale Umwelt, um damit ihre persönliche Enttäuschung zu kaschieren und zu kompensieren.¹⁸⁶

Diese Haltung kommt v. a. in den ersten beiden Romanen (*Indiana* und *Valentine*) zum tragen, die sie 1832 schrieb. Der politische Aspekt in *Indiana* scheint essentiell zu sein und drückt sich v. a. in den politischen Diskussionen der drei männlichen Hauptpersonen aus. Das ‚neue‘ politische Leben wird darin verteufelt. Diese Haltung wird wie beschrieben auf emblematische Art und Weise durch Raymon repräsentiert, der den neu entwickelten Parlamentarismus durch seine sprachliche Geschicklichkeit verkörpert.¹⁸⁷ Der Roman endet mit dem Bild der Revolution von 1830 aus der

¹⁸¹ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 16.

¹⁸² Vgl. Ebd., S. 17.

¹⁸³ Vgl. Ebd., S. 20.

¹⁸⁴ « Ayant vu de ses yeux ce dont est capable la passion politique, elle ne veut entendre parler ni de partis ni de politique; elle ne se disait plus républicaine, ni libérale: elle voudrait fuir la politique, mais la politique est partout [...] » (Ebd., S. 18).

¹⁸⁵ Vgl. Ebd.

¹⁸⁶ « Dans cette crise de pessimisme et d'abattement, elle reserre instinctivement autour d'elle ses actions: avec ses amis et ses enfants, elle voudrait réaliser cet idéal d'amitié fraternelle qui paraît irréalisable sur une échelle plus large. Elle se voit comme formant, avec ses amis et ses enfants, un îlot d'affection et de franchise au milieu des mesquineries de la vie sociale et des violences de la vie politique. » (Ebd., S. 20).

¹⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 46.

Perspektive ihrer Figuren. Darin sind nicht nur die Ereignisse und politischen Sichtweisen, sondern auch Frankreichs ökonomische Situation (die Macht des Geldes) sehr präsent – die Figuren sind entweder sehr arm (Noun) oder extrem reich (Mme de Carjaval und Delmare spekulieren an der Börse).¹⁸⁸

Indiana ist das Portrait eines Übergangs, eines Moments der Krise in der politischen Geschichte Frankreichs, eines Moments, der sehr gut beobachtet wurde durch eine Autorin, die sich enthusiastisch für das politische Geschehen interessierte, allerdings durch die politische Entwicklung schwer enttäuscht wurde.¹⁸⁹ Als Frau, der nicht mehr erlaubt war, als den Geschehnissen passiv zuzusehen und diese zu analysieren, sah sie deutlich, dass das politische Leben ihrer Zeit sowohl Gewalt als auch Unehrlichkeit seitens aller Beteiligten implizierte.¹⁹⁰ In *Indiana* bringt sie ihre Enttäuschung über diese öffentlich von Männern dominierte Gesellschaft zum Ausdruck, in der sie nur zwei gegenwärtige Kräfte sah: die brutale Kraft und die unehrlichen Verhaltensweisen, die Gewalt der Draufgänger und die Listen der Politiker. Die Zeit Delmares war abgelaufen, die neue Ära sollte den Politikern gehören: er entpuppt sich als Überbleibsel einer Zeit, in der Mut, Stärke, Manneskraft und militärische Ehre hoch im Kurs standen. Letztlich flieht er den Besiegten in die Arme und stirbt fernab von Frankreich – ein deutliches Zeichen seines Zusammenbruchs. Die Hoffnung liegt in der Umsetzung einer idealen Republik mit der Figur des Ralph, die George Sand nur fernab der französischen Zivilisation als möglich imaginiert – der Pessimismus über die Realität vor Ort verhindert eine ideale Lösung inmitten der gesellschaftlich etablierten Strukturen.

1.4.2 Kontrastive Gegenüberstellung: die Signifikanten *civilisation* und *nature*

Im Kapitel II.2 wurde bereits festgehalten, dass der Romantext als Spiegelbild der Versehrtheit der Autorin fungiert. In diesem Sinn lassen sich hier Signifikanten identifizieren, die sich in Sands Sprache drängen auf der Suche nach Befriedigung des Begehrens in der textuellen Inszenierung des zugrunde liegenden Traumas. Vor dem Wissens-Hintergrund der Autorin über das politische Geschehen ihrer Zeit wird ihr ein Gesellschaftseinblick zuteil, der sie, inspiriert durch Rousseau,¹⁹¹ Romantik und

¹⁸⁸ Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 78.

¹⁸⁹ « Indiana [...] c'est le malaise de l'âme romantique, en proie au spleen qui suit l'exaltation de l'idéal, c'est l'histoire du cœur humain, le récit de la destinée humaine [...], des illusions perdues. » (Ebd., S. 72).

¹⁹⁰ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 46.

¹⁹¹ In der *Nouvelle Héloïse* schlägt sich der immer wieder thematisierte Kontrast zwischen *nature* und *civilisation* v. a. auch sprachlich in Kontrasten nieder: « La lettre de Julie sur le mal dénonce en de fulgurantes antithèses les absurdités de la morale du monde. Comment s'exprime l'oppression que la société fait subir aux jeunes filles? Par une série d'oppositions entre ce qu'elles sont et ce qu'elles doivent paraître : [...] C'est la société elle-même qui est pleine de contradictions; elle est absurde; et les contrastes verbaux tournent en sarcasme. » (TONYÈ: Sémio stylistique. Approches du roman épistolaire, S. 165).

ihre Sozialisationserfahrungen im Gefecht zweier gesellschaftlicher Sphären, die an ihr zerrten, zu einer äußerst kritischen Haltung gegenüber gesellschaftlicher Ordnungen bewegte. *Civilisation* bildet m. E. im sandschen Sprachkosmos einen Signifikanten, der mit unzähligen Erfahrungen, Bildern und Überzeugungen aufgeladen ist. Er fungiert in *Indiana* vornehmlich in Abgrenzung zu *nature*, dem Signifikanten des Gegenkonzepts.

Civilisation entspricht in meiner Theorie dem Konzept der patriarchalen symbolischen Ordnung, das den Frauen die Sprache nimmt, da die Ordnung die Ordnung ‚des Anderen‘ ist. In diesem Sinne verdeutlicht es die Kluft in der Gleichberechtigung der Geschlechter. Es steht für den Bezug zur Außenwelt, dessen Mittler der Vater in der ödipalen Konstellation ist. Bei George Sand führt nun die Nicht-Identifikation mit der symbolischen, gesellschaftlichen Ordnung zu Idealisierung, der im Signifikanten *nature* enthalten ist. *Nature* zeichnet einen idyllischen Urzustand des Menschen, der Harmonie, Liebe und Glück ermöglicht. Damit fungiert *nature* als Idealzustand, als utopische Illusion, die der Realität *civilisation*, in der Autorin und (Spiegel-)Figuren leben, gegenübergestellt wird.¹⁹²

Der Kontrast der beiden Signifikanten zueinander ermöglicht, die Botschaft der Versehrtheit zu äußern. Indem Sand die Realität der *civilisation* beklagt, evoziert sie eine utopische Lösung im Signifikanten *nature*. Anders gesagt leiden die Figuren an der Gesellschaft und ihren Konventionen – die Lösung liegt im Rückzug in die Natur, der in diesem Roman noch möglich ist. Diese beiden Konzepte umfassen ihrerseits die Opposition real-ideal: die gesellschaftliche Realität wird als Quelle von Unglück dargestellt, wohingegen der Naturzustand idealisiert wird. Diese Idealisierung ist insofern ein Spiegeltext, als die *romanière* in ihrer eigenen Erfahrungswelt keinen umfassenden gesellschaftlichen Rückzug anstreben konnte. Ergo idealisiert sie eine Liebesgeschichte, die, perturbiert von *amour-passion*,¹⁹³ ihre Rettung nur noch im gesellschaftlichen Rückzug erfahren kann – dies scheint ihr so annehmlich, dass aus jener Lösung im Roman eine Utopie entsteht.

Raymon verkörpert *civilisation*, er ist der gesellschaftsfähige Mann *par excellence*, er braucht die Anerkennung der ‚Anderen‘ zum Überleben. Er ist ein zentrifugales Wesen, das seine eigene Identität über den Einfluss definiert¹⁹⁴, womit er den patriarchalen Machtanspruch erhebt. Er ist nicht nur überaus kultiviert, sondern auch sehr versiert bezüglich seiner Strategien in der Eroberung von Frauen. Dass Indiana aus dieser *liaison* ‚unbeschmutzt‘ herausgeht, kränkt v. a. seinen Stolz. Er ist oberflächlich und sein gesellschaftlicher Erfolg nur allzu logisch – dieser ist die Folge eines kaltherzigen Egoismus und zahlreicher Verführungen gegenüber seinen ‚Unterlegenen‘. Dieser Erfolg ist also äußerlich und hat, ebenso wie die Sexualität, für Indiana keine innere Realität – er ist kein echter Verdienst Raymons. Damit wird

¹⁹² Vgl. hierzu Anm. 249, S. 253.

¹⁹³ Vgl. hierzu Anm. 107, S. 138.

¹⁹⁴ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 51.

die Gesellschaft, die diesen zugelassen und produziert hat, verteufelt.¹⁹⁵ Lediglich Ralph durchschaut ihn und seine Taktik und Falschheit.¹⁹⁶

Indianas Charakter dagegen repräsentiert etwas Wildes, etwas Ungebändigtes (*nature*),¹⁹⁷ sie besitzt eine jungfräuliche Kraft, die nicht durch die Gesellschaft hervorgerufen wurde. Diese zerbrechliche und sensible Erscheinung weiß sich mit ihrem überraschenden Geist zu widersetzen, und selbst in Zeiten des Unglücks behält sie eine unerschütterliche Energie. Indiana ist oft ahnungslos und fast ein wenig lebensfremd, was ihr Naturwesen nochmals unterstreicht – sie kommt nicht aus der *civilisation* und wird sich auch nicht in diese eingliedern können. Diese Unwissenheit schützt sie vor der geistigen Beeinflussung Raymons. Ihre Ansichten bleiben geradlinig und gerecht, sie lässt sich nicht von der mondänen Kasuistik anstecken. Damit verkörpert Indiana eine ideale Erscheinung des Volkes im Sinne des sandischen Weltbildes – auch durch ihr ‚Sklavendasein‘ als Frau, ihre Unwissenheit in vielen Dingen und ihre religiöse Haltung, scheint sie dem breiten Volk näher als der adelige Raymon. Sie verkörpert natürliche Einfachheit, er hingegen frivole Galanterie. Die Figur Indiana weist jegliche institutionalisierte Religion zurück, wodurch das religiöse Ideal der *romanière* ins Werk drängt.¹⁹⁸

Sand kritisierte v. a. die institutionalisierte Religion, weil diese unterdrückt – und zwar nicht nur die Menschen untereinander, sondern auch die gesamte Natur. Damit war ihre Haltung nicht kompatibel mit den Dogmen des Christentums, laut derer der Mensch nach dem Ideal Gottes geschaffen wurde und als König der Schöpfung gilt. Die Überzeugung Indianas entfernt sich auch von Rousseau, der ebenso den Menschen als Herrscher über die Erde darstellt.¹⁹⁹ Sie betont v. a. den Respekt vor der Natur. Sands humanitäre Überzeugung scheint aus heutiger Sicht entweder

¹⁹⁵ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 52.

¹⁹⁶ « C'est lui que la société aurait dû marquer au front dès le jour de sa naissance! c'est lui qu'elle aurait dû flétrir et repousser comme le plus aride et le plus pervers! Mais, au contraire, elle l'a porté en triomphe. Ah! je reconnais bien là les hommes, et je ne devrais pas m'indigner; car, en adorant l'être difforme qui décime le bonheur et la considération d'autrui, ils ne font qu'obéir à leur nature. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 179).

¹⁹⁷ Vgl. hierzu Anm. 13, S. 199.

¹⁹⁸ « [...] l'église n'est selon elle que l'œuvre d'hommes avides de puissance et de richesse; celui qui croit n'a pas besoin de prêtres ni de rites pour prier, il trouve en lui-même les vérités sur le vrai Dieu, qui n'est pas celui de Raymon [...] La religion d'Indiana pourrait donc à première vue sembler un héritage pur et simple de la religion naturelle des Philosophes, et notamment de Rousseau. Cet héritage se retrouve également chez Ralph, qui a formé l'esprit de la foi d'Indiana. » (WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 53).

¹⁹⁹ « Il s'agit d'une attitude profondément anti-industrielle et anticapitaliste: l'homme n'a pas le droit d'exploiter la nature et les autres espèces comme il l'entend. On est ici en présence d'un des traits originaux de la réflexion sandienne, ce souci écologique avant la lettre, si peu caractéristique de cette époque d'essor et d'expansion industriel [...] » (Ebd., S. 54).

äußerst modern oder lässt an bestimmte ‚primitive‘ Formen von Religion denken: Indiana hat ein tiefes, inneres Bedürfnis, mit allen Wesen der Natur in Harmonie zusammenzuleben, womit sie laut Wingård eine globale Katastrophe vorherzusehen scheint.²⁰⁰

Wie in Kapitel II.8. beschrieben, befand sich George Sand in einer tiefen, misanthropischen Haltung aufgrund der beschriebenen Enttäuschung über die Revolution, sodass sie an das Ende der Menschheit dachte und alles Soziale pessimistisch zurückwies – was in *Indiana* deutlich zum Ausdruck kommt: Indiana leidet so sehr an der bestehenden Gesellschaft, den Institutionen, am Wesen ihrer menschlichen Vertreter, dass sie sich wünscht, in der Wüste zu leben, wo es all dies nicht gibt – die Grundidee ist also, Zuflucht in der Natur zu finden.²⁰¹ Ralph verkompliziert die Sozialkritik in *Indiana*. Seine leidenschaftliche Natur aus Schüchternheit wird durch eine schützende Maske aus Kälte und Egoismus verdeckt. Diese Maske funktioniert wie eine Anklage gegen die Gesellschaft, denn sie ist erst durch diese notwendig geworden.²⁰² Er wird als ‚Opfer‘ der *civilisation* dargestellt: seine wahre Natur musste der Erziehung weichen, die ihm auferlegt wurde. Seine wahre Schönheit zeigt sich erst fernab jeglicher Unterdrückung und jeglicher Handlungszwänge. Von Beginn des Romans an ist er derjenige mit den großzügigen und fortschrittlichen Ideen, der seinen Gerechtigkeitssinn scheinbar durch Egoismus halten kann. Er ist ein wahrer Republikaner, aber kein Mann der Parteipolitik, wie sie Sand zu diesem Zeitpunkt hasste. Im Gegenteil – er kritisiert den Egoismus der politischen Parteien.²⁰³ Ralph positioniert sich klar gegen die bestehende Gesellschaft und verachtet die Gesetze derart, dass er in der Lage wäre, Indiana aus den Fängen ihrer Ehe zu befreien, wenn sie ihn nur lieben würde.

Das Spannungsverhältnis von *nature* und *civilisation* lässt sich nicht isoliert von Raumdarstellungen und -erfahrungen beschreiben. Besonders Räume bzw. Raumvorstellungen, die laut Nünning / Nünning zwar topografisch nicht klar bestimmbar, jedoch auf konkrete Raumerfahrungen beziehbar seien, wie Natur und Stadt, Heimat und Fremde, repräsentierten nicht nur stark emotionalisierte Bedeutungskomplexe. So sei die traditionelle Konzipierung der Natur als weiblich²⁰⁴ mit Vorstellungen

²⁰⁰ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 54.

²⁰¹ Vgl. hierzu Anm. 249, S. 253.

²⁰² Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 56.

²⁰³ Vgl. Ebd.

²⁰⁴ Der hohe Grad an Willkürlichkeit der Bedeutungszuweisung ‚männlich-weiblich‘ macht die Konstruktion der Geschlechterstereotypen besonders deutlich: „Aber auch wenn diese Symbolisierungen in ihrem Universalitätsanspruch einer feministisch kritischen Prüfung keineswegs standhalten, so zeigen sie gerade in ihrer großen Verbreitung die Wirkmächtigkeit traditioneller Geschlechterkonzeptionen, in denen patriarchale Zuschreibungen an eine imaginäre, für die eigenen Bedürfnisse nutzbar gemachte Weiblichkeit dominieren.“ (NÜNNING / NÜNNING: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, S. 51);

von Chaos und Unkontrollierbarkeit, Verführung und Unterwerfungsbereitschaft,

„Gerade weibliche Emanzipationsanstrengungen finden in **räumlichen Bewegungen** Ausdruck, die meist mit Schwierigkeiten und Konflikten verbunden sind. Dabei ist die grundlegende Aufteilung in **private und öffentliche Sphäre** in westlichen Kulturen von besonderer Relevanz, da Frauen für öffentliche Bereiche bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts kaum Handlungskompetenz zugesprochen wurde. Im Einzelnen sind die sozial definierten Bereiche Haus und Garten, freie Natur und Großstadt, Arbeitsplatz, fremde Länder und Kriegsschauplatz für Territorialisierung und Grenzüberschreitung im Rahmen der Geschlechterordnung von zentraler Bedeutung. [...] Besonders aufschlussreich für die prekäre Stellung der Frau in der Gesellschaft, für ihre Positionierung an einem **doppelten Ort** zwischen männlicher Fremdbestimmtheit und Streben nach Selbstbestimmung, sind dabei die **Ambivalenzen**, mit denen die Raumerfahrung weiblicher Figuren behaftet ist.“ (NÜNNING / NÜNNING: Erzähltextanalyse und Gender Studies, S. 52); Bis ins 20. Jahrhundert hinein galt das Haus als ein der sozialen Rolle der Frau angemessener Standort, der gleichzeitig Schutzraum und Raum familiärer Geborgenheit ist – aber auch Ort der männlichen Gewaltausübung sein kann. Die Brutalität des Ehemanns im häuslichen Bereich ist für Indiana u. a. Grund für den Rückzug in ihren psychischen Innenraum. Ihr Aufbegehren äußert sich nur schwer vernehmbar für die patriarchalen Machthabertypen um sie herum – denen dennoch ihre hysterischen Symptome nicht entgehen. (Vgl. hierzu Kap. IV.1.5, S. 255);

Solange Berufstätigkeit für Frauen noch keine gesellschaftspolitisch akzeptable Möglichkeit zum Verlassen der häuslichen Enge war, bot ihnen, so Nünning / Nünning, der Garten als Übergangszone zwischen Privatem und Öffentlichem, zwischen Natur und Zivilisation einen häufig genutzten Freiraum, der für den Mann kaum von Interesse war. Der Garten könne als männlicherseits konzidiertes Betätigungsfeld für weibliche Kreativität verstanden werden. Der Garten kann in seiner Abgeschlossenheit aber auch als Rückzugsraum vor Konflikten und Belastungen dienen und so zum kontemplativen Erlebnisraum werden. (Vgl. Ebd., S. 54);

Der Garten ist bei Sand sehr häufig ein Ort, an dem sich v. a. die weiblichen Figuren erfreuen (bspw. Fernande in *Jacques*). Zudem ist er auffallend oft Ort der Liebenden (*locus amoenus*; Vgl. hierzu Anm. 102, S. 40), die sich hier heimlich treffen. Dies ist für Fernande und Octave noch mehr der Fall als für Indiana und Raymon.

Die freie Natur hingegen war i. d. R. eher für den Mann zur Betätigung und Eroberung zugänglich. Für Frauen stellte sie häufig unzugängliches Terrain dar, was v. a. an den Konventionen bezüglich der Kleiderordnung und der damit verbundenen Bewegungseinschränkung, an der ihnen zugeschriebenen körperlichen Schwachheit und Ängstlichkeit lag. Fernande verkörpert dieses Gefangensein der Frau im häuslichen Kontext – bereits ein Ausritt zu Pferd konfrontiert sie mit ihrer ‚Uneignung‘, sich in freier Natur zu bewegen.

Anderen Frauen wie Lélia bietet die Offenheit des Naturraums eine Option der Rückkehr in die Gesellschaft. Städtisches Umfeld stellt den Frauen *a priori* eine ähnlich verschlossene Welt dar wie die freie Natur: „Den zivilisatorischen Gegenpol zur freien Natur bildet die Stadt und insbesondere die **Großstadt**, ein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Auch zu diesem gesellschaftlichen Raum war der Frau ohne männliche Begleitung der Zugang zunächst verwehrt [...]“ (Ebd., S. 55); Deutlich wird dies bspw. in der Szene, als Indiana kurz vor Ende des Romans die Überfahrt nach Frankreich auf sich nimmt, im Glauben, Raymon würde sich ihrer annehmen. Als sie in den Revolutionswirren in Bordeaux ankommt, wird deutlich, dass sie allein nicht überlebensfähig ist – sie wird ins Krankenhaus eingeliefert und schließlich von Ralph gerettet. Auch die Großstadt mit ihrer Dynamik und Unberechenbarkeit kann somit zum Ort der Bedrohung bzw. Erniedrigung werden. (Vgl. Ebd., S. 56);

Die Geschichte der Reiseliteratur dokumentiert unterdes, wie schwierig es für Frauen war, sich das Privileg des Reisens in ein fremdes Land zu erkämpfen, besonders wenn dieses noch wenig

Triebhaftigkeit und Zivilisationsferne, Leben und Tod verbunden – Vorstellungen, die wesentliche Aspekte eines Frauenbildes aus männlicher Sicht erkennen ließen. Dies gelte aber ebenso für den zivilisatorischen Gegenpol, die Stadt, die als Objekt des Begehrens für den Eroberer, als ‚willige Hure‘ für den Besucher, aber auch als Glücksversprechen sexualisiert, andererseits aber auch als Ort der Zivilisation und Kultur für eine Zuschreibung von Männlichkeit beansprucht werde.²⁰⁵ *Indiana* präsentiert in diesem Kontext v. a. die Natur der Insel als stark emotionalisierten Bedeutungskomplex, die für Indiana und Ralph Heimat²⁰⁶ bedeutet, ergo positiv mit Bedeutung aufgeladen ist. Diese (weibliche) Zuschreibung von Geborgenheit, Unbeschwertheit und Natürlichkeit steht dem Konzept der beschriebenen zivilisierten Welt rund um den Landsitz Delmares diametral (als Fremde²⁰⁷) gegenüber. Dieser erfährt lediglich positive Zuschreibung, wenn es darum geht, dass die umgebende Natur (Garten, Fluss etc.) Mini-Fluchtpunkte darstellen. Die vorrangige Bedeutung der Orte, an denen Indiana in Frankreich lebt, ist Zivilisation und Kultur (politische Diskussionen, gesellschaftliche Veranstaltungen wie Bälle etc.).

1.4.3 Ehekritik und die *condition féminine* – Ordnungen, (fehlende) Freiheiten und Liebesideal

In der Ehe (*mariage*) als Konzept identifiziere ich einen wichtigen Signifikanten im sandschen Text, der unter dem Kontrast der Signifikanten *civilisation* und *nature* fungiert.²⁰⁸ Er taucht besonders im Frühwerk durchgängig auf, denn thematisch wird fortlaufend implizite und explizite Kritik an Ehe und *condition féminine* geäußert. In diesem Signifikanten stecken ganz ursprüngliche, kindliche Bedeutungen von Glück, Liebe etc., von einer idealisierten, positiven Vorstellung einer zwischen-geschlechtlichen Union. Dieses ursprüngliche Ideal im Signifikanten hat sich sowohl durch Sands Kenntnis des Gesellschaftssystems als auch durch die eigene Heirat negativ aufgeladen,²⁰⁹ und zu einer hysterischen Botschaft der Autorin entwickelt,

erschlossen war. (Vgl. NÜNNING / NÜNNING: Erzähltextanalyse und Gender Studies, S. 57); Indiana, die ihre ‚illegale‘ Überfahrt von *Réunion* nach Frankreich antritt, tut dies heimlich – unter dem Schutz des Kapitäns. Von der Bootsmannschaft bekommt sie jedoch deutlich zu spüren, dass eine alleinreisende, ängstliche und eingeschüchterte Frau für sie kein alltäglicher Anblick ist. Auf der vorherigen und der nachfolgenden Überfahrt ist sie durch den Ehemann bzw. durch Ralph beschützt worden.

²⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 50f.

²⁰⁶ Der Begriff Heimat beinhaltet präödpale Wunschphantasien wie Sehnsucht nach Geborgenheit, Überschaubarkeit, Ursprung, Zugehörigkeit und Identitätsversicherung, und wird als weibliche Verkörperung in einem Konglomerat von Mutter, Geliebter und Ehefrau artikuliert. (Vgl. Ebd., S. 51).

²⁰⁷ Mit dem Begriff der Fremde ist an dieser Stelle eine Situation außerhalb der gewohnten Ordnung gemeint. Sie repräsentiert das Unberechenbare und Irrationale, wird allerdings ebenfalls mit Erlösungswünschen und Paradiessehnsucht bzw. Zivilisationsflucht verbunden. (Vgl. Ebd.).

²⁰⁸ Vgl. hierzu Kap. IV.1.4.3, S. 245.

²⁰⁹ Vgl. hierzu Anm. 85, S. 36.

die geäußert werden wollte. Inwiefern sich das Konzept Ehe hinter dem Signifikat wandelt im Laufe der schriftstellerischen Evolution zwischen den ersten Romanen Sands, wird im Verlauf der nächsten Kapitel eruiert.²¹⁰

Durch die Herabsetzung der Frau als ‚Sklavin‘ des Mannes wird die Liebe aus der zwischengeschlechtlichen Beziehung verbannt. Wenn man davon ausgeht, dass der Text als Spiegelbild der sandschen Innen- und Erfahrungswelt fungiert, der die Botschaft der Versehrtheit trägt, lässt sich festhalten, dass die Autorin autobiografische Ehe-Erfahrungen reinszeniert und verarbeitet, die der Ausgangspunkt ihrer übergreifenden Ehekritik sind. Der Angelpunkt dieser Kritik geht Hand in Hand mit der symbolischen Ordnung. Sie inszeniert eine klassische, patriarchale Ordnung, in der Delmare für Indiana durch die Heirat und den Umzug nach Frankreich zunächst das ‚Gesetz des Vaters‘ verkörpert. Aufgrund ihres jungen Alters könnte man ihn als Ersatzvater sehen, der seine Aufgabe u. a. darin sieht, seine Frau zu erziehen, im Gegenzug allerdings ihre ‚Reinheit‘ unangetastet lässt. Trotzdem befindet sie sich in einem neuen Machtgefüge und ist, herausgerissen aus ihrem ‚Ur-(Natur-)Zustand‘ unglücklich, da diese Ehe nichts im Geringsten mit der Liebe zu tun hat, von der Indiana träumt. Genau hierin liegt also eine Spiegelerfahrung der Autorin, die sie zum Ausgangspunkt der Kritik an der Ehe zu Beginn des 19. Jahrhunderts macht.

Diese Ehe verhindert Glück und Liebe – denn Befriedigung außerhalb zu suchen, kommt gesetzlich nicht in Frage.²¹¹ Tun es die Figuren doch, ist ihnen weiteres Unglück vorprogrammiert. Indiana und Ralph finden in der Ehe keine Liebe im Sinne der romantischen Liebesemantik. Daraus resultiert ihre Versehrtheit – sie sind ‚unvollständig‘. Aus diesem Mangel konstruieren sie ein abstraktes Liebesideal, das der gesellschaftlich erlebbaren Liebe diametral gegenübersteht. Raymon fungiert als Vertreter der patriarchalen Machtstruktur, der durch seine Galanterie²¹² Unterdrü-

²¹⁰ Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34.

²¹¹ Vgl. hierzu Anm. 85, S. 36.

²¹² In Form der Galanterie, so Luhmann, könne die Werbung auch unter den Augen Dritter – unverbindlich – durchgeführt werden, da galantes Verhalten sowohl zu Intimität als auch zu Geselligkeit hin anschlussfähig sei, dabei sogar Rangunterschiede überbrücken könne. (Vgl. LUHMANN: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, S.97); Dies ist bspw. der Fall zwischen Raymon und Noun.

Galanterie wolle nur gefallen, argumentiert Luhmann weiter, ohne sich und den ‚Anderen‘ zu engagieren – das sei in Gesellschaft möglich und erscheine zugleich als unerlässliche Zutat für Liebe, die nur so zivilisierend, erziehend und sozialisierend wirke. Die Galanterie bewahre in ihren Sprachformen und Implikationen eine romanhaft-idealistische Semantik – für jeden Gebrauch. Sie sei für täuschendes und verführendes Verhalten ebenso wie für wahrhaft-liebendes Werben gesellschaftlich verbindlicher Stil – mit der Konsequenz, dass es schwer falle, das Verhalten zu dechiffrieren und die wahre Liebe zu erkennen bzw. weiterhin, dass ein Interesse an Demaskierung entstehe, das die Kunst des Liebens zugleich lehre und entlarve. (Vgl. Ebd., S.98);

Noch im 17. Jahrhundert war die Galanterie rasch überholt durch die Zunahme der Ansprüche an die individuelle Stilisierung der Liebe – und dadurch, dass bürgerliche Schichten die Modelle des Adels zu übernehmen begannen. Die Galanterie verfallte der Ablehnung, dem Spott,

ckung ausübt. Der Eintritt in die Spielregeln der Gesellschaft erlegt den Figuren eine Bürde auf, die besonders für Frauen fatal ist. Für Indiana und Ralph funktioniert der Absprung aus dem Teufelskreis durch die Rückkehr auf die Insel.²¹³

Im sandschen Liebesideal kann nur die Liebe zweier wirklich gleichberechtigter Wesen ihre Union für die Ewigkeit weihen.²¹⁴ Um die erwartete Kritik aus der Rolle der Angeklagten zu entschärfen und ihre Absichten zu erklären, schrieb Sand im Vorwort (*préface polémique*):

Indiana, si vous voulez absolument expliquer tout dans un livre, c'est un type; c'est la femme, l'être faible chargé de représenter les passions opprimées, ou si vous l'aimez mieux réprimées par les lois; c'est la volonté aux prises avec la nécessité [...]²¹⁵

Damit kritisierte George Sand offen den moralischen Verfall der Gesellschaft und die rechtlich legitimierte Unterdrückung der Frau in der Institution Ehe. Hierbei war sie bemüht, lediglich die Realität darzustellen, ohne eine vorgefertigte Meinung auszudrücken, um dem Leser die Freiheit der eigenen Meinungsbildung zu lassen. Sie betont mehrfach ihre Unerfahrenheit und warnt vor eventuell daraus entstandenen Unstimmigkeiten bzw. unzulänglichen philosophischen Gedankengängen zum Thema. Zehn Jahre später schrieb sie ein neues Vorwort, in dem sie sich reflektierter ausdrückt, reagierend auf die Kritik von damals. Sie zeigte sich gelassener, weniger zurückhaltend und drückte sich klarer und direkter aus. Ihr Hauptanliegen in *Indiana* sei es gewesen, aufzuzeigen, dass das Unglück der Frauen, welches das gesellschaftliche Leben provoziert, auf die patriarchale Ordnung der Männer zurückspiegelt.²¹⁶

Sie betrachtete die Emanzipation der Frau als Funktion einer radikalen Veränderung der Gesellschaft.²¹⁷ Ohne Emanzipation könne die erniedrigende Stellung der

nachdem sie ihre Überleitungsfunktion erfüllt habe und die Funktion der Reintegration von Liebe und Gesellschaft gehe auf eine neue Figur über – auf die moralische Legitimation des Gefühls. (Vgl. LUHMANN: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, S. 99f.); V. a. das 18. Jahrhundert war geprägt durch die Bemühung, den Code für Intimität von Liebe auf ‚innige‘ Freundschaft umzustellen. (Vgl. Ebd., S. 102); (Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34);

In beiden – galanten und interessierten Formen des Werbens um einen Liebespartner – in wahrer und in nur vorgetäuschter Liebe suche der Mensch in jedem Fall *plaisir* – für sich selbst und für den ‚Anderen‘. (Vgl. Ebd., S. 109); Bei aller Differenz von *plaisir* und *amour* behalte letztlich der *plaisir* das Heft in der Hand: er entscheide über die Dauer der Liebe – die Liebe ende, wenn sie kein *plaisir* mehr bereite. (Vgl. Ebd., S. 114).

²¹³ Vgl. hierzu Anm. 85, S. 36.

²¹⁴ Vgl. VERMEYLEN: Les idées politiques et sociales de George Sand, S. 9; (Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34).

²¹⁵ SAND: *Indiana*, S. VIII f.

²¹⁶ Vgl. hierzu Kap. IV.1.4, S. 236.

²¹⁷ « Elle dénie que cela puisse être l'Œuvre des opprimés eux-mêmes, tout au moins aussi longtemps qu'ils n'auront pas le développement intellectuel nécessaire. [...] A un correspondant de province, elle écrit que la femme étant enchaînée par l'éducation et par la loi civile n'a pas l'indépendance nécessaire pour faire œuvre politique. » (VERMEYLEN: Les idées politiques et sociales de George Sand, S. 31).

Frau, v. a. in der Ehe, nicht aufgelöst werden – mit diesem Denken war sie eine bedeutende Wegbereiterin dessen, was heute unter Feminismus²¹⁸ verstanden wird. Mit diesem Denken sucht Sand deutlich nach Lösungen für die Versehrtheit der Frauen. Obgleich George Sand aufgrund ihres freizügigen Lebenswandels seit jeher mit der Frage der Emanzipation der Frau und des Feminismus in Verbindung gebracht worden ist, ist gerade bei Letzterem eine Differenzierung des allgemeinen Wortsinns vorzunehmen. Der aufkommenden und z. T. militanten Frauenbewegung ihrer Zeit, die auch im öffentlichen Leben eine Emanzipation der Frau forderte, stand sie eher ablehnend gegenüber. Eine vom Geschlechtsspezifischen losgelöste Gleichmacherei war nicht in ihrem Sinne.

Für Sand bedeutete Feminismus vielmehr die Frage danach, wie eine Frau, ohne etwas von ihrer Weiblichkeit aufzugeben, als gleichwertiges Individuum und als Subjekt neben dem Mann bestehen könne. Es ging ihr also zunächst nicht um gleiche Rechte im öffentlichen Leben, sondern um eine gleichwertige Beziehung der Geschlechter in der Ehe, um die Rechte der Frau in ihrer Eigenschaft als Frau, um ihren Zugang zu Bildung sowie um die Möglichkeit moralischer und ethischer Weiterentwicklung.²¹⁹ Sie hatte erkannt, dass sich zunächst alle Menschen zu gesellschaftlichen Subjekten entwickeln müssen, womit speziell die Emanzipation der Frau auf persönlicher und familiärer Ebene gemeint ist. Erst auf dieser Basis könnten dann Veränderungen innerhalb der patriarchalen Gesellschaft erfolgen. Diese Erkenntnis macht den überraschend modernen und originellen Charakter ihres ‚Feminismus‘ aus, nachdem sie stets ihr eigenes Leben zu gestalten versuchte, ungeachtet der ‚üblichen‘ Rollenverteilungen und der sozial geächteten Verhaltensweisen. Aus diesem Grund gab es, wenn auch versteckt, ein gut analysiertes und aus eigener Erfahrung bestärktes sandsches Bewusstsein für die Misere der Frau.

Ihr ideales Bild von Heirat und Ehe war bedeutend ausgewogener als die gesellschaftliche Realität. Heirat galt in ihrem Verständnis als heilige Angelegenheit, die von der Vernunft regiert werden sollte, nicht von der *passion*, und in der die Gleichberechtigung beider Partner auch die Freiheit der Frau sichert und deren Zartgefühl akzeptiert.²²⁰ Der ideale Liebesbund von Mann und Frau, die „Vereinigung zweier Willen“, so Schlientz, habe allerdings mit der gesellschaftlich sanktionierten, gesetzlich geschützten Institution Ehe nichts gemein.²²¹ Mit Indianas Schicksal, durch die Heirat mit Delmare zur *femme esclave* zu werden, zeichnet Sand ein realistisches Bild der typischen weiblichen Situation in der Bourgeoisie. Die Institution Ehe wur-

²¹⁸ Vgl. hierzu meine Ausführungen zum Thema Feminismus in Kap. II.6.5, S. 94.

²¹⁹ Vgl. Françoise MASSARDIER-KENNEY: „Textual Feminism in the Early Fiction of George Sand“. In: *George Sand Studies XIII* (1994), H. 1 and 2. S. 11–17, S. 11.

²²⁰ George Sand habe immer einen Unterschied gemacht zwischen der leidenschaftlichen Liebe, *tyrannique et passager*, und der vernünftigen Liebe, die für eine Heirat erforderlich sei. (Vgl. VERMEYLEN: *Les idées politiques et sociales de George Sand*, S. 40); (Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34).

²²¹ Vgl. SCHLIENTZ: *Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand*, S. 78.

de zum totalen Unterdrückungsinstrument der Frau. Als ewige Untergebene konnte sie ohne ihren Mann keine wichtige Entscheidung treffen, ob es sich um die Zukunft ihrer Kinder, ihren Wohnort oder die Verwaltung ihrer Güter handelte.²²²

Die Autorin hatte sich immer wieder rechtfertigen müssen und erklärt, dass sich ihre Kritik gegen die Ehe als bürgerliche Institution richte und nicht gegen den monographischen Liebes- und Lebensbund. Gerade in der gesellschaftlichen Schicht, der George Sand angehörte, war die aus Vermögens- oder Standesgründen geschlossene Konvenienzehe die Regel.²²³ Ihr ging es jedoch um humanitäre Ziele, um vernünftige Überlegungen, um idealisierte Lösungen. Und in diesen gehörte die Liebe zur Vereinigung als Grundvoraussetzung dazu.²²⁴ Seit Beginn ihrer literarischen Karriere assoziierte Sand die Misere der Frauen mit sozialen Ungerechtigkeiten. Allerdings gab sie sich nicht damit zufrieden, nur das Leiden der Frauen zu beschreiben, denn in *Indiana* wird zwischen den Zeilen auch deutlich, dass die traditionelle Heirat sowohl Mann als auch Frau ins Unglück stürzt: Delmare, der Peiniger ist ebenso soziales ‚Opfer‘. Tragisch hierbei ist, dass beide ‚Opfer‘ ihrer Situation sind, aber keine Möglichkeit besitzen, die Mechanismen zu demaskieren, die ihr gemeinsames Leben regieren.²²⁵ Im Gegenteil: die Aggressivität, die einer unausgeglichene, ehelichen Verbindung innewohnt, führt zur gegenseitigen Zerstörung und zum Leiden.²²⁶

Im Gegensatz zu den Männern verstehen es die Frauen in Sands Romanen, durch ihre Gefühle, v. a. durch die Liebe, eine Kraft zu entwickeln, dank derer sie in der Lage sind, der Gesellschaft zu trotzen. In diesem Sinne ist der weibliche Mut dem männlichen überlegen, denn die Männer, die sich in der Gesellschaft wohl fühlen und für diese leben, wagen es nicht, soziale Gesetze aufzubrechen.²²⁷ Trotz aller Unterdrü-

²²² Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 28; (Vgl. hierzu Kap. II.1, S. 17).

²²³ Vgl. SCHLIENTZ: *Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand*, S. 78.

²²⁴ « Critique de la société, certes, mais non refus du mariage. Finalement ce n'est pas la liberté sexuelle totale que demande George Sand, mais la possibilité de divorce, la possibilité aussi d'avoir une indépendance économique qui permette l'indépendance sentimentale. » (DIDIER: *George Sand. Édité par l'association pour la diffusion de la pensée française*, S. 17).

²²⁵ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 29.

²²⁶ Der Mann entwickelt sich zum Tyrann und die Frau erschöpft sich in ihrem Hass aus ihrem ‚Sklavendasein‘ heraus gegen ihn. Alles trennt Indiana und Delmare – Erziehung, Alter, die sozialen Rollen, der fundamentale Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Werten. Hinzu kommt die körperliche Konstitution – sie ist schwach und er unberechenbar kräftig und brutal. Bereits in den ersten Szenen des Romans wird klar, dass Indiana sich mit ihrer Stimme nicht gegen diesen Herrscher auflehnen kann – ihr Widerstand passiert innerlich. Ihr Mut ist eher moralischer Art, aber dennoch eine effiziente Waffe gegen die männliche Brutalität. (Vgl. Ebd., S. 31).

²²⁷ Raymon bleibt seiner gesellschaftlichen Bestimmung treu und heiratet eine Frau bei mangelnder Liebe aufgrund ihres Ansehens und ihres Vermögens. « Pour Raymon, l'amour n'est qu'un art d'agrément : le vrai, le sérieux de la vie est constitué, pour lui comme pour Delmare, par les intérêts matériels, les activités professionnelles, les convenances mondaines et le code de sa caste. De fait, Raymon est aussi incapable que Delmare de comprendre la femme franche et

ckung und allen Unglücks sind die Frauen gutmütig, sorgen sich um die männlichen ‚Gesellschaftswesen‘, wenn es ihnen schlecht geht: so kümmert sich Indiana rührend um den kranken Delmare und sieht ihn dann als menschliches Wesen statt als strengen Herrscher, das sie und ihre Fürsorge braucht. Mit solchen Episoden zeichnet die Autorin implizit das Bild vom stärkeren weiblichen Geschlecht, das trotz ungerechter Behandlung eine innere Stärke besitzt, die möglicherweise genau im ‚Anderssein‘ begründet ist – das eine andere Sprache spricht, dadurch einen anderen Platz in der symbolischen Ordnung innehat und dessen Begehrensstruktur sich von der männlichen markant unterscheidet.²²⁸

1.4.4 Bernica – Erfüllung des Liebesideals?

Eine der Schluchten der Insel trägt den Namen Bernica.²²⁹ Ein tropischer Abend voller Mondlicht am Wasserfall von Bernica soll den Schicksalspakt – den gemeinsamen Suizid – von Indiana und Ralph nach der letzten gemeinsamen Überfahrt nach *Bourbon* besiegeln. Mit philosophischen Gebeten befreien sie sich von gesellschaftlichen Zwängen, die allmählich von ihnen abfallen. Indem auch Indiana ihrem Selbst wieder näher gekommen ist, wird sie sensibel für Ralphs eigentliches Wesen. Hier schließt sich bezüglich Indianas ‚Unschuld‘ der Kreis zum Romanbeginn.²³⁰ An dieser Stelle enthüllt ihr Ralph seine Lebensgeschichte und die seines vermeintlichen Egoismus‘, welcher aus dem Mangel an Mutterliebe resultiert.²³¹

passionée qu’est Indiana. [...] le choix d’une épouse est pour lui aussi délicat que celui d’une couleur politique. » (WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l’histoire: l’évolution de la thématique sandienne d’Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 35f.).

²²⁸ Vgl. hierzu Kap. IV.1.3, S. 225.

²²⁹ Diese ist v. a. für Ralph bereits in seiner Kindheit und Jugend Zufluchtsort gewesen, Flucht vor Hitze und Gesellschaft, um dort allein zu sein. « [...] c’est là qu’il dépensait, en larmes ignorées, en plaintes silencieuses, l’inutile énergie de son âme et l’activité concentrée de sa jeunesse [...] au moins une moitié de sa vie s’était écoulée au fond de ce ravin. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 136).

²³⁰ « Alors la lune [...] enveloppa Indiana d’un éclat pâle et humide qui la faisait ressembler, avec sa robe blanche et ses longs cheveux tressés sur ses épaules, à l’ombre de quelque vierge égarée dans le désert. » (Ebd., S. 171).

²³¹ Aufgewachsen im ständigen Konkurrenzdruck mit seinem bevorzugten Bruder, halb verstoßen von seinen Eltern, hat er aus Selbstschutz nie gelernt, seine Emotionen zu zeigen und ist schließlich allein und einsam aufgewachsen. Nur für Indiana konnte er ‚etwas‘ sein. Er stellt sich sogar vor, dass sie eines Tages seine Frau werden würde. Indiana war sein alleiniges Lebenselixier. Jedoch hätte er niemals ihre Liebe kompromittiert, seine Liebe entspricht einer reinen, idealen, väterlichen Liebe. « [...] jamais aucune adoration impure, aucune pensée coupable ne vint mettre en danger la virginité de votre âme [...] » (Ebd., S. 173);

Er war ihr Erzieher, hat ihr die Geschichte von *Paul et Virginie* vorgelesen – die seiner Philosophie entsprach. Er hat sie vor der Welt beschützt, alles Negative von ihr ferngehalten. Beide schwelgen gern in diesen gemeinsamen Kindheitserinnerungen, die sie an ihren Ursprung zurückbringen. Erst mit der unglücklichen Wende in seinem Leben, der obligatorischen Heirat mit der Frau seines verstorbenen Bruders und dem anschließenden Exil mit dieser in England,

Die sandsche Naturphilosophie bzw. Natur-Utopie heißt, sich von allem befreien zu können, « et le présent n'est plus amer. »²³² Ralph möchte nunmehr alles für sie sein und Indiana versteht, dass er dies tatsächlich ist – der ‚würdige‘ Liebhaber ihres Liebesideals.²³³ Diese beiden ‚Naturfiguren‘ brauchen kein gesellschaftliches Vereinigungsprozedere – sie beginnen sich wahrhaftig zu lieben. Statt Eheurkunde besiegelt ein Kuss ihre Liebe, ganz getreu der romantischen Liebessemantik.²³⁴ Am Abgrund entscheiden sie sich für das Leben, was im Nachwort des berichtenden *voyageur* deutlich wird, der den beiden « l'esprit du cœur »²³⁵ attestiert. In der folgenden Nacht erlebt Ralph das Glück ‚in seinem ganzen Ausmaß‘ – diese Diskretion lässt verstehen, dass Indiana, die bis dahin auf verwunderliche Weise ‚rein‘ geblieben ist, sich schließlich dem Mann hingibt, der sie ‚verdient‘.²³⁶ Mit Ralph erlebt Indiana die Art Heirat, die ihrem romantischen Ideal entspricht. « En mourant du monde »²³⁷ kann sie auch Sexualität ohne Schande und ohne Leiden für sich annehmen.²³⁸ Der Fluch, der auf der weiblichen Sexualität lastet, wird damit als gesellschaftliches Phänomen entlarvt. Ralph bedient sich der Sexualität nicht, um seine Geliebte zu dominieren, oder sich über sie zu erheben — vor ihm hat sie weder Betrug, noch Verdammung zu befürchten.²³⁹

wurde ihre enge Verbindung unterbrochen. Der Grund warum er Indiana nicht heiraten durfte, war gesellschaftlicher Natur: « on me l'enleva, on me dit que vous n'êtes pas assez riche pour moi. Amère dérision! » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 176); Nachdem er zurückkam, war Indiana bereits verheiratet, was in Ralph Eifersucht und Raserei (Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134) ausgelöst hat – des einzigen Wesens beraubt, für das er ‚echte‘ Gefühle hegte – hinzu legte er vor sich selbst das Versprechen ab, für sie ein beschützenswerter Bruder zu sein. Nun nimmt er noch ein letztes Mal seine aufklärerische Aufgabe wahr und öffnet ihr die Augen für Raymons wirkliches Wesen, seine Absichten und seine grausamen Hinterlassenschaften wie den Tod Nouns. Gleichzeitig bekennt er sich zu aufflammender Eifersucht, wenn er sich vorstelle, dass Raymon sie glücklich gemacht hätte – beansprucht er selbst doch diese Aufgabe mit voller Inbrunst. Und er weint zum ersten Mal in seinem Leben « comme un enfant. » (Ebd., S. 180).

²³² Ebd.; (Vgl. hierzu Anm. 249, S. 253).

²³³ « Paré de sa franchise et de sa vertu, il était bien plus beau que Raymon, et Indiana sentit que c'était lui qu'il aurait fallu aimer. – Sois mon époux dans le ciel et sur la terre, lui dit-elle, et que ce baiser me fiance à toi pour l'éternité. » (Ebd., S. 181).

²³⁴ « Leurs lèvres s'unirent; et sans doute il y a dans un amour qui part du cœur une puissance plus soudaine que dans les ardeurs d'un désir éphémère; car ce baiser, sur le seuil d'une autre vie, résuma pour eux toutes les joies de celles-ci. Alors Ralph prit sa fiancée dans ses bras, et l'emporta pour la précipiter avec lui dans le torrent. » (Ebd.); (Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34).

²³⁵ Ebd., S. 185.

²³⁶ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 58.

²³⁷ Ebd., S. 64.

²³⁸ Vgl. hierzu Kap. IV.1.3, S. 225.

²³⁹ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 64.

Ralph und Indiana leben nach dem Verlassen der französischen Zivilisation friedlich und glücklich in Bernica. Dieser Ort scheint deshalb so ideal, da er nicht durch Jahreszeiten verändert wird. Hier passieren keine unvorhergesehenen Dinge, das Leben ist ruhig und ausgeglichen. Ralph und Indiana schaffen es letztlich, diese ‚andere‘ Welt, von der sie beide träumen, für sich zu kreieren – jegliche gesellschaftliche Realität, die das Wesen der beiden unterdrückt hat, hinter sich lassend. In Bernica erschaffen die Liebenden, zusammen mit ihren treuen Bediensteten eine gänzlich isolierte Existenz, eine utopische Enklave *à la Rousseau*²⁴⁰ – wie von Zauberhand verschwinden alle Tabus und Flüche des sozialen Lebens, die auf ihnen lasteten. Der Geschlechterkampf ist annulliert und überwunden. Ralph und Indiana sind das Idealpaar, das im utopischen Exil den *amour idéal* realisiert.²⁴¹

Dieser erste Roman George Sands zeigt alle Facetten des romantischen Liebesideals der Autorin auf²⁴²: eine ruhige, vertrauende Liebe ohne Furcht und Eifersucht, die Zärtlichkeit und Sinnlichkeit nicht ausschließt, sondern die auf einem langen gegenseitigen Kennenlernprozess und einer innigen Sympathie fußt – eine Liebe, die sich als Synthese von Passion und geschwisterlicher Zuneigung darstellt.²⁴³ Der *voyageur* identifiziert bei Indiana eine anziehende Melancholie und idealisiert sie im romantischen Sinne:

quand sa bouche sourit, il y a encore de la mélancolie dans son regard, mais une mélancolie qui semble être la méditation du bonheur ou l'attendrissement de la reconnaissance.²⁴⁴

Schließlich erzählen die beiden ihm ihre Geschichte und resultierend ist es der *voyageur*, der die Geschichte des Romans aus der Ich-Perspektive entwickelt, der zum auktorialen Erzähler avanciert. Weshalb Sand hier die mobile Gestalt des Reisenden als Erzähler erwählt, leuchtet ein, wenn man sich mit ihrer Konzeption des *voyageur* beschäftigt. Dieser ist stets ein Zwischenwesen, selbst eine Semifiktion zwischen Autobiographie und Fiktion. Damit schlägt der (männliche) *voyageur* immer eine Brücke zur ‚Außenwelt‘, zur nicht-fiktionalen Realität der Leserschaft: dieser hat hier den Auftrag, die Botschaft der Versehrtheit der Figuren, ihr Leiden an gesellschaftlichen Zwängen wie der Institution Ehe zu verbreiten.²⁴⁵

Sand thematisiert mit der Selbstfindung und dem Leben im Hier und Jetzt der beiden Liebenden fernöstliche Lebensphilosophien, die das Wissen um das Glücklichein

²⁴⁰ Vgl. hierzu Anm. 249, S. 253.

²⁴¹ Vgl. Gaspara GIOVANNI: „Emanzipation zur Androgynie. Die «Moralité» in den Werken George Sands“. Diss. Heidelberg, 1984, S. 63.

²⁴² Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34.

²⁴³ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 65.

²⁴⁴ SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 185.

²⁴⁵ Vgl. hierzu meine Ausführungen zum sandschen Erzähler in Kap. II.7, S. 96.

beherbergen. Ihr eigenes, soziales Weltbild verarbeitet sie in der Geisteshaltung von Indiana und Ralph am Ende des Romans.²⁴⁶ Letztlich schließt der Roman mit dem Ratschlag Ralphs an den *voyageur*, dass gesellschaftlicher Ausbruch zwar schwer sei, sich aber unbedingt lohne – und wenn die Gesellschaft ihm zu viel Leid verursache, solle er den Hochmut besitzen, sich von ihr abzuwenden.²⁴⁷ Bernica ist ergo ein Gegenentwurf²⁴⁸ gegen die bestehende Gesellschaft. Er bietet eine authentische Lebensmöglichkeit, für den ein radikaler Bruch mit ebendieser unabdingbar ist. In der Flucht aus der Zivilisation²⁴⁹ besteht Sands Lösungsvorschlag. Diese paradiesische

²⁴⁶ « Que ne sommes-nous assez riches pour délivrer tous ceux qui vivent dans l’esclavage! Nos serviteurs sont nos amis; ils partagent nos joies, nous soignons leurs maux. C’est ainsi que notre vie s’écoule, sans chagrins, sans remords. Nous parlons rarement du passé, rarement aussi de l’avenir. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 188).

²⁴⁷ « [...] il faut trop d’énergie pour rompre avec le monde, trop de douleurs pour acquérir cette énergie. Ainsi, laissez couler en paix ce bonheur ignoré qui ne coûte rien à personne, et qui se cache de peur de faire des envieux. [...] mais, si quelque jour elle vous calomnie et vous repousse, ayez assez d’orgueil pour savoir vous passer d’elle. » (Ebd., S. 189).

²⁴⁸ Vgl. hierzu Foucaults Heterotopiebegriff: Mit Heterotopie meint er spezielle Räume innerhalb mancher sozialer Räume, die eine andere Funktion haben als die übrigen Räume – und gelegentlich sogar die entgegengesetzte. Er imaginiert unter dem Namen Heterotopie eine Wissenschaft der vollkommen anderen Räume, deren Gegenstand die verschiedenen Räume, die anderen Orte und die mythischen und realen Negationen von Räumen sind, in denen Menschen leben. (Vgl. Michael FISCH: Werke und Freuden. Michel Foucault – eine Biografie. Bielefeld 2011, S. 191f.); Heterotopien brächten an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar seien. Foucault benennt sechs Kriterien für Heterotopien: „Utopien sind Orte ohne realen Ort. Zwischen den Utopien und den Heterotopien steht der Spiegel als gemeinschaftliche Erfahrung. Der Spiegel selbst ist jedoch eine Heterotopie und jede Heterotopie hat eine genau festgelegte Funktionsweise. Je nach Synchronie der Kultur, in der sich die Heterotopie befindet, kann diese eine ganz andere, neue Funktionsweise erhalten. Heterotopien besitzen die Fähigkeit, mehrere reale Orte, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu positionieren und Heterotopien stehen meistens in Verbindung mit zeitlichen Brüchen, das bedeutet, dass sie einen Bezug zu Heterochronien haben. [...] Heterotopien setzen immer ein System der Öffnung und Abschließung voraus, das diese einerseits isoliert und andererseits den Zugang zu ihnen ermöglicht. Gegenüber dem übrigen Raum üben Heterotopien eine Funktion aus, die sich zwischen zwei extremen Polen bewegt. Entweder schaffen sie einen illusionären Raum, oder sie schaffen einen anderen Raum, der eine vollkommene Ordnung aufweist. [...] Heterotopien als Orte der Utopie können sowohl abgeschlossen als auch offen sein, denn sie selbst stellen schließlich alle anderen Räume infrage.“ (Ebd., S. 192);

Bernica als Ort der Utopie ist eine solche Heterotopie. Hier wird eine Gegenwelt eröffnet, ein anderer Raum aufgemacht, der die Liebenden vor der ‚Zivilisation‘ schützen soll – insofern isoliert er. Der Ort taucht auf an einem Moment, an dem, mit der Flucht aus der depravierten Realität zurück ‚nach hause‘ die zeitliche Ebene des ‚davor‘ zurückgelassen wird. Bernica steht für eine erfüllte, wenn auch utopische Zukunft, die für alle abgeschlossen bleibt, die ihrer ‚nicht würdig‘ sind, ergo die das Naturideal der Protagonisten des Ortes nicht teilen.

²⁴⁹ Hiermit referiert Sand auf die Zivilisationskritik Rousseaus, wie sie bspw. in der *Nouvelle Héloïse* zum Tragen kommt. Dort wird Rousseaus Arkadien als Natur bzw. Rückzugsgebiet der Natur gegen die allgegenwärtige Zivilisation fiktionalisiert. Seine Zivilisationskritik lasse sich

Idylle, in der die Wahrheit beheimatet ist, liegt für die Autorin 1832 noch jenseits des Ozeans, jenseits der Zivilisation, in der Wildnis der französischen Kolonien.²⁵⁰

Wenn Ralph und Indiana nicht in der Lage sind, durch konstruktives Handeln in der Gesellschaft zu überleben, dann deswegen, weil Sand 1832 noch nicht in der Lage war, eine globale Lösung vorzuschlagen für die Probleme, für die sie bereits ein sehr feines Gespür hatte. Die einzige Möglichkeit schien die Flucht aus diesen Zuständen – eine Flucht aus der Zivilisation hinein in die Idylle,²⁵¹ wo die ‚wahre‘ Liebe und das ‚wahre‘ Glück zu finden seien. Für diese Lösungsmöglichkeit wurde sie allerdings scharf kritisiert.²⁵² 1832 durfte ein Roman über die Misere der Lage der Frau nicht mit einer Idylle auf der *Île de Bourbon* enden. In diesem Fall lehnte sich Sand nicht nur inhaltlich, sondern auch förmlich gegen die ungeschriebenen Gesetze eines historischen Genres auf.²⁵³ Ein ‚harter‘ Realismus hätte allerdings nicht ihrer Linie entsprochen. Sie ließ den Roman so enden, weil sie ihrem eigenen Ideal auf der Spur war, und weil sie daran glaubte, dass das Glück zu finden sei, auch wenn das nicht den ästhetischen Vorstellungen der männlichen Literaturkritiker entsprach.

somit in Parametern bukolischer Sehnsucht nach einem goldenen Zeitalter verstehen, das – trotz des Versuchs eines realistischen Naturverständnisses – bewusst als imaginäres Produkt ohne direkten Realitätsbezug erkannt werde. Das Bewusstsein der Unwiderbringlichkeit des ‚Paradieses‘ ist demzufolge bei Rousseau bereits so entwickelt, dass sich Arkadien und Idylle im Vergleich zu d’Urfé stark reduzieren. (Vgl. HAMMERSCHMIDT: Autorschaft als Zäsur. Vom Agon zwischen Autor und Text bei d’Urfé, Rousseau und Proust, S. 193); Zivilisationsflucht und Naturzuwendung ja – aber im Bewusstsein, dass diese in Anbetracht der unaufhaltsamen zivilisatorischen Entwicklung utopische Dimensionen auffalten. Letztlich erweise sich, so Hammerschmidt, die angebliche Opposition, die der Zivilisationskritiker aufmache, zwischen einem positiv bewerteten Pol der Natur und einem als negativ beurteilten Pol der Kultur als brüchig, denn Rousseaus Utopie stelle sich als Zwischenreich dar. Die Unausweichlichkeit des fiktiven Zwischenreichs sei nicht nur zufälliges Produkt eines Unfalls der Geschichte – als ‚Abfall‘ vom Naturzustand, sondern notwendiges Konstituens des immer schon imaginierten Naturzustands. (Vgl. Ebd., S. 224); (Vgl. hierzu auch GRIMM: Arcadia und Utopia. Interferenzen im neuzeitlichen Hirtenroman).

²⁵⁰ Vgl. GIOVANNI: „Emanzipation zur Androgynie. Die « Moralité » in den Werken George Sands“, S. 63.

²⁵¹ Vgl. hierzu Anm. 74, S. 213.

²⁵² Bspw. von Sainte-Beuve, der die Metamorphose von Ralph und das friedliche Ende des Romans aus psychologischer Sicht für unwahrscheinlich und auch ästhetisch misslungen hielt. Auch Planche teilte diese Meinung. « Le livre devait finir au mariage de Raymon. C’était un dénouement sombre, impitoyable, à la manière d’Echyle; l’expiation pour le crime voulu, le châtement terrible pour une faute à laquelle le temps seul avait manqué: le bonheur est de trop dans les dernières pages. » (Zitiert nach: SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 58).

²⁵³ Vgl. Ebd., S. 61.

1.5 Hysterie und Maskenspiel?

Im Folgenden soll ein abschließender Blick hinter die Kulissen von Hysterie²⁵⁴ in *Indiana* geworfen werden.²⁵⁵ Festgehalten wurde bisher mehrfach, dass Hysterie als kodierte Botschaft der Versehrtheit fungiert und sich in somatischen Symptomen festschreibt. Das Symptom kann in der Verwundbarkeit der Liebenden als Kampfmittel eingesetzt werden, um das Ziel ihrer Wünsche und Begierden zu erreichen. Im Spiegeltext *Indiana* muss hierbei differenziert werden, denn Hysterie spielt im Roman keine vordergründige, sondern eher eine subtile Rolle und betrifft in erster Linie die weibliche Protagonistin Indiana.

Ein häufiges Konzept im sandschen Sprachkosmos identifiziere ich in *spleen*. Sowohl in den Romantexten als auch in autobiografischen Schriften taucht es immer wieder auf. Sand bedeutet damit vornehmlich Schwermut im Sinne des *mal du siècle* und z. T. auch eine ‚verrückte‘, ungeduldige Geisteshaltung im Sinne einer hysterischen Disposition, die sie nicht nur sich selbst zuschreibt, sondern auch ihren (Spiegel-)figuren implementiert. Die emotionale Bewegtheit lässt sich bei den Figuren oftmals daran feststellen, dass neben (oder auch statt) ihrer Sprache v. a. ihr Körper reagiert. So wird Indiana nach dem ersten Handkuss durch Raymon auf der Stelle ohnmächtig.²⁵⁶ Eine weitere Textstelle betrifft ihren Parisaufenthalt bei ihrer Tante (ohne Präsenz des Mannes) – wo es ihr zunächst körperlich blendend ging,²⁵⁷ doch schon kurz darauf, wieder zurück im Haus Delmare, bekommt sie Fieberzustände beim Fühlen der Ankunft ihres Mannes während des Überraschungsbesuchs Raymons und ist schlichtweg unglücklich.²⁵⁸

Ihre vermeintlichen Krankheits- und Schwächezustände verdecken das zugrunde

²⁵⁴ Hysterie spielt im hier betrachteten Sinne in Rousseaus *Nouvelle Héloïse* hingegen keine so vordergründige Rolle wie im sandschen Frühwerk – hysterische Dispositionen manifestieren sich körperlich nicht in vergleichbarem Maße wie bei Sand, worin eine Besonderheit der Autorin zu sehen ist: die Botschaft der Versehrtheit, die (vornehmlich) ihre Frauenfiguren äußern, zielt auf den von Sand als miserabel gezeichneten Ist-Zustand der Lebensmöglichkeiten für Frauen zu Beginn und in der Mitte des 19. Jahrhunderts und zeugt von ihrem (avant-feministischen) Einsatz. « Il n’y a guère de folie au sens médical du terme dans l’œuvre de R. ; tout au plus peut-on lire du désespoir de Claire à la mort de Julie qu’il ‹ approche de la folie › [...] ; mais hormis ce cas, il n’en existe aucun autre qui soit présenté comme trouble purement pathologique. En outre il est des crises, des moments de dérèglement, mais pas un état constant de folie [...] » (GILOT / SGARD: *Le vocabulaire du sentiment dans l’œuvre de J.-J. Rousseau*, S. 264).

²⁵⁵ Theoretische Bezüge sind immer im Zusammenhang mit Kap. III.5, S. 169 zu betrachten.

²⁵⁶ « Mais c’était un trop rude orage pour une plante si faible ; elle pâlit, et, portant la main à son cœur, elle perdit connaissance. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 38).

²⁵⁷ « [...] ces quatre ou cinq jours qu’elle avait espéré passer à Paris, c’était pour elle toute une vie de bonheur qui ne devait pas finir, tout un rêve d’amour que le réveil ne devait jamais interrompre ; [...] Et puis ce Raymon qu’elle aimait comme un dieu, c’était par lui qu’elle se voyait outragée bassement ! » (Ebd., S. 51).

²⁵⁸ « Ella avait la fièvre ; elle avait besoin de sentir le froid la pénétrer et calmer le feu qui dévorait sa poitrine. » (Ebd.).

liegende Trauma, welches Angst vor der männlichen Macht beinhaltet. Zwar akzeptiert sie, konform der symbolischen Ordnung den *maître* in Gestalt ihres Ehemanns – verweigert sich ihm aber innerlich.²⁵⁹ Bei Indiana äußert sich diese Verweigerung weniger deutlich als in *Lélia*, denn hier wird ihr Begehren nach Raymon laut – obwohl dieser ebenfalls die patriarchale Macht verkörpert. Die *passion*, der sie in Ansätzen zum ‚Opfer‘ fällt, verblendet das ursprüngliche Trauma und treibt sie paradoxerweise in die Arme des ebenfalls ‚bedrohlichen‘ Mannes. Der Protest gegen die Domination ihrer selbst äußert sich als körperlicher – denn ihre Stimme darf sie konform den ungeschriebenen Verhaltensregeln einer Frau im 19. Jahrhundert nur leise erheben. Lediglich einmal äußert sie ihren Protest laut und drückt somit ihre Versehrtheit auch verbal öffentlich aus, indem sie ihrem Ehemann die Schranken seiner Macht verdeutlicht.²⁶⁰

Die körperliche Symptomatik weist hierbei als ‚Viel-Lärm-um-nichts‘ auf Indianas Mangel, den sie äußert, um eine sinnvolle Selbstdarstellung von sich zu entwerfen.²⁶¹ Die Schwäche und Ohnmacht, die ihre Stärke und Kraft in Bezug auf bspw. ihr Festhalten am Liebesideal kontrastiert, sehe ich in engem Zusammenhang zum Verweis auf ihre Jungfräulichkeit und Unerfahrenheit sowie ihre kreolische Herkunft als sensible Naturfrau,²⁶² die den Befindlichkeiten der bürgerlichen Gesellschaft im Frankreich des 19. Jahrhunderts nicht gewachsen ist. Ihr Begehren wird hier nicht anerkannt – so entwickeln sich aus ihren Ängsten und Begierden körperliche Symptome, die auf ebenjenen Mangel weisen und somit das psychische Leiden repräsentieren. Mithilfe der hysterischen Identifizierung Indianas wird ergo ein Spiegelbild ihrer selbst entworfen, welches die Protagonistin aufspaltet in a) die ‚wilde‘ Kreolin, die ihren natürlichen Bedürfnissen folgt und b) die verheiratete, bürgerliche Ehefrau (was mit a) nicht konform ist und sie in der französischen Zivilisation als naiv und unerfahren erscheinen lässt). Die Diskrepanz dieser beiden gegensätzlichen Tendenzen innerhalb derselben Figur lösen sich im hysterischen Symptom in Gestalt körperlicher Schwäche auf – womit diese eindeutig äußert: ‚ich wehre mich gegen das Dominiert-Werden durch eine patriarchale Machtstruktur – muss dies

²⁵⁹ « Qui donc est le maître ici, de vous ou de moi ? [...] - Je sais que je suis l'esclave et vous le seigneur. La loi de ce pays vous a fait mon maître. Vous pouvez lier mon corps, garrotter mes mains, gouverner mes actions. Vous avez le droit du plus fort, et la société vous le confirme ; mais sur ma volonté, monsieur, vous ne pouvez rien, Dieu seul peut la courber et la réduire. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime*, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, *Un hiver à majorque*, S. 121); (Vgl. hierzu auch Anm. 13, S. 199).

²⁶⁰ In dem Moment, in dem sie in tiefer Trauer über die Erkenntnis des ‚wahren Raymon‘ die gesellschaftlichen Zwänge nicht mehr fühlt, entwickelt sie die Kraft, ihre Stimme gegen Delmare zu erheben und ihm zu verdeutlichen, dass er ihren Willen nicht mit Gesetzen beherrschen kann. Ralph und Indiana, für die der vergesellschaftete Zustand des Menschen keine innere Realität hat, können dem Mangel entkommen, ihre Lösung in der Einheit mit Natur und Ursprung finden und sich von ihrer Versehrtheit lossagen. (Vgl. hierzu Anm. 259, S. 256).

²⁶¹ Vgl. hierzu Kap. IV.1.2, S. 216.

²⁶² Vgl. hierzu Anm. 13, S. 199.

aufgrund mangelnder Stimmfindung subtil über hysterische Körpersprache tun und klage damit nicht nur meine, sondern die *condition féminine* im Allgemeinen an.²⁶³

Indianas Leiden an der *condition féminine*, die ihr ein ‚Sklavendasein‘ als Frau auferlegt, äußert sich in körperlichen Schwächezuständen, in Krankheit und Zusammenbruch vor a) der brutalen Macht ihres Ehemanns²⁶³ und b) der Überwältigung durch die *passion*,²⁶⁴ die durch Raymon auf sie einströmt und der sie nicht nachgeben ‚darf‘. Ihre hysterischen Zustände verkünden eine leise Botschaft des Leidens, des Mangels, dem sie aufruhet. Die körperliche Manifestation evoziert den Mangel an Stärke, an Ausdruckskraft, den sie bräuchte, um aktiv gegen ihre ausweglose Situation anzukämpfen. Allerdings sind die Symptome für sie ein Mittel, sich zu verweigern: a) vor der passionierten Liebe und b) vor der geistigen Unterdrückung durch ihren Ehemann. Die körperliche Symptomatik Indianas weist somit sowohl auf die Verwundbarkeit des (weiblichen) Symbolischen – genauso wie auf die Fehlbarkeit des paternalen Gesetzes sowie der gesellschaftlichen Bindungen generell.²⁶⁵ Indem Sand hier immer wieder Rekurs nimmt auf den ‚Naturzustand‘ (Rousseau) der Heldin, formuliert sie ebendiese Anklage: Sie zeichnet den Gegenentwurf, die Heterotopie Bernica, die eine Lösung ‚aus der Misere‘ aufzeigen soll. Dass diese 1832 als Utopie imaginiert wird, zollt der Idealisierungsbestrebung der Autorin Tribut, der es hierbei nicht um eine tatsächlich reale Möglichkeit des Entkommens aus der *condition féminine* ging, sondern vielmehr um die Schaffung von Bewusstsein für ebenjene Lebensbedingungen der Frau bzw. um das Anbringen einer Theorie, die besagt, dass die Zivilisation allein Schuld trägt an der Misere der Frau, die sich innerhalb einer männlich dominierten Ordnung nicht entfalten darf und kann.

Der Knoten der psychischen Verwundungen, die Indiana in sich trägt, hat seine Wurzeln dennoch bereits in ihrer Kindheit – denn ohne Mutter, allerdings mit einem Herrschertypus Vater aufgewachsen, entwickelt sich im Kind die traumatische Disposition, diese Ordnung zurückweisen zu müssen.²⁶⁶ Paradoxerweise geschieht nun durch die hysterische Phantasiearbeit einerseits eine *mise en scène* des Begehrens

²⁶³ « Mme Delmare devint plus pâle encore que de coutume ; son sein se gonfla convulsivement, et, tournant ses grands yeux bleus vers son mari avec une expression d’effroi indéfinissable [...] » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 12).

²⁶⁴ So z. B. in der Szene, als Raymon Indiana während Delmares Abwesenheit überraschend besucht: « – Meurs donc, mais que ce soit de bonheur, s’écria Raymon en imprimant ses lèvres sur celles d’Indiana. Mais c’était un trop rude orage pour une plante si faible ; elle pâlit, et, portant la main à son cœur, elle perdit connaissance. D’abord Raymon crut que ses caresses rappelleraient le sang dans ses veines glacées ; mais il couvrit en vain ses mains de baisers, il l’appela en vain de plus doux noms. Ce n’était pas un évanouissement volontaire comme on en voit tant. Mme Delmare, sérieusement malade depuis longtemps, était sujette à des spasmes nerveux qui duraient des heures entières. [...] » (Ebd., S. 38).

²⁶⁵ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

²⁶⁶ Sand referiert hier deutlich auf das Unbehagen der bürgerlichen Familie, indem sie ‚Opfer‘ und *maître* karikiert.

nach der paternalen Figur – hier in Gestalt von Idealisierung der Liebe²⁶⁷ anhand der ihr vermittelten *passion* durch Raymon de Ramière – und gleichzeitig ein Protest gegen ebendiesen Sachverhalt, als Indiana die ‚Bedrohung‘ erkennt, die der männlichen Sexualität innewohnt und die ihre körperliche ‚Reinheit‘ gefährdet. In der Konsequenz spaltet sie in einem weiteren Schritt die Liebe auf – in einen ‚idealen‘ Teil, ergo die romantische, aber platonische Liebe und einen ‚gefährlichen‘ Teil – den der körperlichen Liebe – der allerdings nur solange negativ konnotiert ist, wie sich die Liebe als *passion* präsentiert. Mit der Idealfigur Ralph, der ihrem Liebesideal gerecht wird und Indiana in ihrer Natürlichkeit nicht kompromittieren will, ist auch dieser Teil der Liebe möglich.

Ebenso paradox gestaltet sich die Tatsache, dass Indiana einerseits über ihre körperliche Symptomatik ihre Versehrtheit äußert – dies aber immer im Glauben an die Macht des Mannes (entweder in Form idealisierender Liebe zu Raymon oder im Wissen um das Beschützt-Werden durch ihren Cousin Ralph).²⁶⁸ Letztlich unterwirft sie sich trotz des inneren Protests dem paternalen Gesetz, im Glauben an die Möglichkeit von Glück – von idealer Liebe. In der Endkonsequenz erweist sich dieser Glauben als unbefriedigend – spätestens an dem Moment, als Raymon Indiana während ihrer Rückkehr nach Frankreich zurückstößt und ihr somit die nicht vorhandene Ernsthaftigkeit seiner ‚Liebe‘ beweist. Ergo wird die Realität dieses Gesetzes als unzureichend beschrieben, was Indiana in einen dramatischen Krankheitszustand versetzt. Diese Symptome stellen jedoch das paternale Gesetz in Frage.

Weshalb die hysterische Disposition der Heldin mit unerschütterlicher Idealisierung verbunden ist, lässt sich über die Tatsache verstehen, dass ihr das eigene Trauma nicht zugänglich ist, was wiederum der Grund dafür ist, dass sich Krankheit und Schwäche gegen den eigenen Körper richten. Damit allerdings wird die Auseinandersetzung mit dem eigenen weiblichen Begehren erschwert – denn der ‚Naturzustand‘ der Kreolin wird zugunsten ihrer gesellschaftlichen Rolle als Ehefrau unterdrückt. Daher bleibt ihr mangels eigener Erfahrung nichts als sich den romanesken Liebesvorstellungen ihrer Romanlektüren zu verschreiben.²⁶⁹ Die Dichotomie ‚Naturkind‘ vs. Ehefrau provoziert jenes Oszillieren zwischen Akzeptieren und Ablehnen der Weiblichkeitsfiktionen im 19. Jahrhundert, wobei Letzteres mit der beschriebenen Verweigerung des Körperlichen einhergeht.²⁷⁰ Dieses Unwohlsein mit der weiblichen

²⁶⁷ Die hysterische Disposition Indianas erklärt auch ihren ‚Fehltritt‘, in Raymon zeitweise das ideale Liebesobjekt zu sehen. Während nämlich das Symptom eine Figur von unfehlbarer Autorität sucht und sich an diese wendet (den väterlichen Geliebten), impliziert die Phantasie im Gegenzug einen blockierten, widersprüchlichen ‚Anderen‘, eine Figur der Versehrtheit (den schwachen, unzureichenden Liebhaber). Raymon ist im klassischen sandschen Sinne zwar kein schwacher Typus (Vgl. hierzu Anm. 22, S. 439) aber durch seine gesellschaftlichen Attribute in jedem Fall unzureichend für die Ausdrücke der ideal-romantischen Liebessemantik Indianas und damit Leid auslösend.

²⁶⁸ Vgl. hierzu Kap. III.5.5, S. 191.

²⁶⁹ Vgl. hierzu Anm. 125, S. 225.

²⁷⁰ Weiterhin fungiert bei ihr das hysterische Symptom als Waffe, um sich vor gesellschaftlichen

Rolle bildet in Indiana den Ausgangspunkt für die Anklage der *condition féminine*.

Bisherige Überlegungen betrafen daher die hysterische Position der weiblichen Titelheldin, welche dennoch nicht die einzige Figur ist, die eine hysterische Disposition aufweist. Auch die männlichen Figuren liefern Hinweise auf eine ebensolche.²⁷¹ Die Symptomatik, die hierbei zum Ausdruck kommt, umfasst einerseits – ebenso wie bei Indiana – körperliche Schwächezustände beim Mann, v. a. bei Raymon. Andererseits wird hier die dringlichere Seite des Symptoms als Kampfmittel einsichtig gemacht, welches Raymon einsetzt, um seine Begierden zu erreichen: seine *passion* maskiert unter der Heftigkeit seiner Liebeserklärung an Indiana die Tatsache, dass er sie, von seinen Gefühlen überwältigt, zum Geschlechtsakt drängen will.²⁷² Er leidet an der Nichterfüllung seines Begehrens und verliert die Kontrolle über seine Vernunft, handelt überwältigt von seiner Leidenschaft. Damit verkündet er die Botschaft des in ihm zugrunde liegenden Mangels – dem unbefriedigten Begehren. Sand lässt Raymon in einen Zustand des Mangels (unerfülltes Begehren) gleiten, da er aufgrund der Rückkehr Delmares flüchten muss.²⁷³ Sein ‚Leiden‘ ist jedoch temporär, Augenblicke später löst sich die hysterische Disposition wieder auf.

Zu oben genannten Schwächezuständen gesellt sich eine deutliche körperliche Verweigerungshaltung gegen Ende des Romans gegenüber der unworbenen Geliebten – seine Ohnmacht ist Zeichen der Überforderung in seiner Rolle als Patriarch. Um einiges später wird er nochmals von seinem *spleen* verfolgt – als Indiana kurz vor der Abreise in die Kolonien zu ihm flüchtet und er des Nachts Rat bei seiner Mutter sucht, leidet er selbst unter dem Psychostress, den dieses Liebesabenteuer ihm abfordert.²⁷⁴ Diese Verweigerungshaltung, die sich zusätzlich zur verbalen Kommunikation der endgültigen Chancenlosigkeit der Liebes-Verbindung zeichnet, maskiert letztlich das Leiden am Verlust der Frau als Sexualwesen: schließlich hatte Indiana sein Ego mit ihrer Zurückweisung bereits gekränkt – womit sein Begehren nach sexuellem Besitz Indianas ins Leere läuft und den Mangel, seine Versehrtheit verursacht. Ergo wird m. E. männliche Hysterie genau dann ausgelöst, wenn die Frau im Vorfeld ihre Verweigerung vor dem paternalen Gesetz kund tut – dieses somit unterwandert und dem Mann die Grundlage seines Ordnungssystems nimmt.

Anforderungen zu entziehen: als Raymon offiziell die Einladung erhält, im Haus Delmare ein- und auszugehen, zieht sie sich in fiebrigen Krankheitszuständen auf ihr Zimmer zurück und verbreitet den Anschein, sie könne nicht an den ‚gesellschaftlichen‘ Abenden der Männer teilhaben. Diese Verweigerung lässt sich verstehen als Flucht in die Krankheit, um Raymon nicht begegnen zu müssen.

²⁷¹ Vgl. hierzu Anm. 348, S. 193.

²⁷² Vgl. hierzu Kap. IV.1.3, S. 225.

²⁷³ « Cette nuit d'agitation avait tellement bouleversé la tête de Raymon, qu'il aurait cru volontiers à la magie dans cet instant. Il arriva au point du jour à Cercy, et il se mit au lit avec la fièvre. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 100).

²⁷⁴ « Raymon se jeta dans un fauteuil et se mit à pleurer, tant les émotions diverses de cette matinée avaient agité ses nerfs. » (Ebd., S. 117).

Belegen lässt sich diese Behauptung auch am Verhalten Delmares, der ‚verrückt‘ wird, als Indiana sich davongestohlen hatte, um Raymon ein letztes Mal zu besuchen und bei ihm Rettung zu erflehen, statt der geplanten Abreise in die Kolonien beizugeben. Ähnlich wie bei der Frau in der hysterischen Disposition Übererfüllung der ihr auferlegten Rolle zu beobachten ist, gerät auch dieser Mann in Rage in eine noch brutalere Machthaberposition, die letztlich Ausdruck der Versehrtheit ist – des kurzzeitigen physischen Verlusts der Frau als zu kontrollierendes Wesen. In dieser Situation überrollt selbst den gestandenen Colonel, der Indiana die ganze Nacht gesucht hat, eine ‚hysterische‘ Angst, seiner Frau könnte etwas zugestoßen sein.²⁷⁵ Gerade weil er sich als patriarchaler Machthaber gebiert, wird er sich seines Mangels an Kontrollfähigkeit bewusst, als Indiana, seine ‚Sklavin‘, verschwindet.

Männliche Hysterie äußert sich dahingegen auch in Gestalt passiver, weiblicher und anhänglicher Männer²⁷⁶ – was in *Indiana* nicht vordergründig der Fall ist. Am ehesten passt Sir Ralph in dieses Muster, der hinter seiner Maske aus Egoismus ein zumindest treuer, verständnisvoller, naturverbundener Liebhaber ist, der die Masken-Rolle des nach außen integren ‚Machttypus‘ lediglich in der französischen Zivilisation benötigt.²⁷⁷ Außerhalb – in der Idylle – avanciert er zum Idealtypus Mann. Der Grund für seine Zurückweisung der dominanten Herrscher-Rolle und dem Entsagen des Männlichkeitsideals der Epoche liegt wiederum in seinem persönlichen Trauma – welches die Zurückweisung des Kindes durch die Mutter in Form von Bevorzugung des Bruders umreißt.

²⁷⁵ « Vingt-cinq mille malédictions ! hurla le colonel, j'en ai bien supporté d'autres, moi, depuis ce matin. Bien m'a pris d'avoir les nerfs comme des câbles. Où est, s'il vous plaît, le plus froissé, le plus fatigué, le plus justement malade, d'elle ou de moi ? » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 120).

²⁷⁶ Vgl. hierzu meine Ausführungen in Kap. III.5, S. 169; (Vgl. hierzu Anm. 212, S. 246).

²⁷⁷ Ralph, dessen hysterische Disposition unter der Maske des Egoismus nicht nach außen dringt, gesteht Indiana in der Szene am Wasserfall von Bernica seine ‚hysterische‘ Wut und Eifersucht (Vgl. hierzu Kap. IV.1.3, S. 225), die sich während der gesamten Zeit der Präsenz Raymons in ihm geregt hat. « [...] mais, quand j'eus l'horrible pensée qu'un autre vous entraînait dans sa destinée, vous arrachait à ma puissance et s'enivrait à longs traits du bonheur que je n'osais pas même rêver, je deviens furieux ; j'aurais voulu, cet homme exécré, le voir au fond de ce gouffre pour lui briser la tête à coups de pierre. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 178); Diese hat er sich allerdings nicht anmerken lassen, obwohl er die Botschaft der Versehrtheit ebenso in sich trägt wie Indiana. Der Schlüssel hierzu ist die Maske, die er sich aufgrund seiner traumatischen Familiengeschichte angeeignet hat. Sie ist ein zweiter Selbstentwurf für ihn, um in der *civilisation* bestehen zu können. Seine Mitmenschen identifizieren hierin allerdings einen gefühlskalten Egoismus und können aufgrund dessen seine wahren Qualitäten nicht erkennen. Noch im gesellschaftlichen Leben verankert, kann er diese nicht mehr absetzen, anderenfalls verlöre er seinen Selbstschutz. Das lässt ihn ebenfalls leiden, bspw. als er Indianas Vertrauen sucht, um ihr Raymons Verantwortung im Zusammenhang mit Nouns Freitod begreiflich zu machen versucht – doch sie will ihm nicht glauben, da er keine Gefühle zeige. Sein ursprüngliches ‚Ich‘ taut erst auf, als alle gesellschaftlichen Zwänge von ihm abfallen.

Gesamt betrachtet scheint die hysterische Position der sandschen Figuren meine These zu untermauern, dass Hysterie bei Sand unter dem Signifikanten *civilisation* zu fassen ist. Dies wird anhand der Verweigerung und doch Aufrechterhaltung der jeweiligen Weiblichkeits- und Männlichkeitsfiktionen deutlich, durch Anklage und das Angewiesensein auf die symbolische Ordnung des 19. Jahrhunderts, die den Figuren die Bürde des Mangels auferlegt, welcher den Gesamtschlüssel zum Phänomen Hysterie bei George Sand darstellt. Die ‚Formen‘ der Hysterie sind hierbei in *Indiana* noch moderat: die Figuren sind zwar unglücklich und wollen innerlich ausbrechen, dennoch rechtfertigt das Vorhandensein einer utopischen Idylle am Ende, dass die Botschaft der Versehrtheit in der Disposition der Figuren zu Hysterie hier – im Vergleich zu späteren Romanen – ‚leise‘ anklingt.

2 *Lélia* – Liebe als Identitätssuche

Lélia, der dritte Roman George Sands ist zugleich eines ihrer ungewöhnlichsten Werke, das sich nachhaltig in die Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts eingeschrieben hat. In seiner Kombination aus Dialogen, Briefen, Monologen, Selbstbekenntnissen und Erzähl-Passagen in der dritten Person unterläuft er nicht nur eine narratologische Kategorisierung, sondern wird darüber zu einem der pluralistischsten und hybridsten Texte des 19. Jahrhunderts.²⁷⁸ Zudem ist *Lélia* das Werk George Sands, an dem sie am meisten gearbeitet hat und dem sie die vielleicht größte Bedeutung zumaß.²⁷⁹ Es ist ein Spiegeltext, der auf exzellente Weise die sandsche Versehrtheit über die *condition féminine* behandelt, worüber sich das außergewöhnliche Engagement der Autorin für ihr Werk verstehen lässt. Der ersten Version von 1833 stellt sie 1839 eine zweite zur Seite, anhand derer sich die schriftstellerische Evolution George Sands zu dieser Zeit nachvollziehen lässt. Meine Analyse konzentriert sich auf die Originalversion, die m. E. die aufschlussreichere Grundlage für die Zusammenhänge von Idealisierung, Begehren und Hysterie bietet.

Das übergeordnete Thema des Romans ist die Identitätssuche der Hauptfiguren, deren ‚reale‘ Liebe aufgrund der Instabilität ihrer Identitäten bereits im Keim erstickt. Hierbei kann man nicht davon ausgehen, dass Sand ihre eigene Identität reinszeniert. Laforgue schlägt vor, die Inszenierung als textliche Entfaltung von Identität im Generellen zu betrachten:

[C]e roman montre parfaitement comment le Moi et le texte se rencontrent en un Moi-texte. Ce qui occupe Sand dans ce livre, c'est moins son identité propre, que le déploiement textuel de l'identité en général.²⁸⁰

²⁷⁸ Vgl. HARKNESS: *Men of their Words. The Poetics of Masculinity in George Sand's Fiction*, S. 132.

²⁷⁹ Vgl. DIDIER: *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, S. 102.

²⁸⁰ LAFORGUE: *Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand*, S. 15.

Es geht demnach weniger darum, dass Lélia und die anderen Figuren nach Identitätsfindung streben, sondern um das romantische ‚Ich‘ im Allgemeinen. D. h., die Spiegelgeschichte ist diejenige des Leidens einer gesamten Generation.

Lélia hat in der Geschichte der sandschen Romane trotz der Umstrittenheit die größte Aufmerksamkeit auf sich gezogen, was zum einen an der unkonventionellen Form des Romans liegt, zum anderen an der Thematisierung eines gesellschaftlichen Tabus – der Versehrtheit einer Frau, die nicht mehr (nur) an den auferlegten Ehekonventionen leidet, sondern tiefer greifend an der bürgerlichen Gesellschaft in all ihren Facetten. Auf eine solche Darstellung (und zudem von problematischer Sexualität) war das Publikum der Zeit nicht vorbereitet, was die enorme Welle der Kritik am Werk erklärt.²⁸¹ Zunächst wird ein Überblick über die Figuren- und Handlungsschemata im Roman präsentiert, anschließend folgt eine Auseinandersetzung mit Sands Sozialkritik (*mal du siècle féminin*), um hiervon ausgehend das Phänomen der Idealisierung zu untersuchen. Dieses sehe ich – stärker als in *Indiana* – im Zusammenhang mit der Identitätsproblematik zwischen Herrschaft und Unterwerfung. An dieser Stelle liegt der Fokus auf dem Verhältnis zwischen *passion* und *vertu*, sowie auf dem spirituellen Liebesideal und den Gegenspieler-Signifikanten *civilisation* und *spiritualité*. Unweigerlich folgt die Problematik des mimetischen Begehrens und der Identität. Diese fordert sogleich eine Auseinandersetzung mit Sexualität und Gesellschaft sowie Hysterie und *impuissance*. Des Weiteren wird die Frage behandelt, inwiefern das mütterliche Liebesideal im Roman einen Kompromiss darstellt. Ein zusätzlicher Abschnitt setzt sich mit der Kritik am Werk sowie den Differenzen der beiden Textversionen auseinander, um mit Überlegungen zur literarischen Mimesis in *Lélia* zu schließen.

2.1 Handlungsschemata und Figurenkonstellationen 1833

Quand la crédule espérance hasarde un regard confiant parmi les doutes d'une âme déserte et désolée, pour les sonder et les guérir, son pied chancelle sur le bord de l'abîme, son œil se trouble, elle est frappée de vertige et de mort.²⁸²

Diese *Pensées inédites d'un solitaire* sind dem Beginn des Romans *Lélia* vorangestellt. Sie stimmen den Leser in subtiler Weise auf die melancholische Schwermut einer Hoffnungslosigkeit ein, die den sandschen Text von 1833 durchzieht. *Lélia*, der

²⁸¹ « [D]ans les années 1830 ce roman iconoclaste, dans lequel Sand rompt si radicalement avec la vraisemblance qui avait caractérisé ses romans précédents, scandalise surtout à cause de la franchise avec laquelle l'héroïne parle de sa sexualité dysfonctionnelle. » (Nigel HARKNESS: « Ce marbre qui me monte jusqu'aux genoux » : pétrification, mimésis et le mythe de Pygmalion dans *Lélia*. In: Brigitte DIAZ / Isabelle HOOG NAGINSKI [Hg.]: George Sand, pratiques et imaginaires de l'écriture [Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004]. Caen 2006. S. 161–172, hier S. 161).

²⁸² SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 384.

dritte Roman George Sands, thematisiert ähnlich wie die ersten beiden (*Indiana* und *Valentine*²⁸³) das romantische Thema des Leidens an der Liebe – allerdings auf philosophischere Weise und in der bis dahin negativsten Form, denn die Erfüllung in der Liebe ist allen Romanfiguren versagt. Sie enden entweder im Tod oder im Wahnsinn, (bis auf die Figur Trenmor, die, befreit von Leidenschaften, überlebt).²⁸⁴ Der Roman stellt nicht nur inhaltlich, sondern auch formal einen Bruch zu den ersten sandschen Texten dar: *Lélia* beginnt als Briefroman,²⁸⁵ in dem die Briefform

²⁸³ 1832 veröffentlicht.

²⁸⁴ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana*, *Lélia*, *Jacques*, *Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 60.

²⁸⁵ Die Entstehung des Briefromans geht auf die Brieftradition des 16. und 17. Jahrhunderts zurück. Besonders im 17. Jahrhundert sind Briefe aus dem öffentlichen in den literarischen Bereich übergewandert: « La lettre est un fait social et littéraire. [...] La circulation de lettres privées et de lettres modèles préside à la constitution et à la naissance du roman par lettres. » (CALAS: *Le roman épistolaire*, S. 11);

Der Briefroman fungiert als Gegenstück zum männlich konnotierten Bildungsroman (wobei George Sand mit der zweiten Version von *Lélia* sowie mit *Mauprat* diese ‚Tradition‘ bricht), da er als typische bürgerliche und v. a. auch als weibliche Form gilt. Die Herausbildung erfolgte (ähnlich dem Bildungsroman) im 18. Jahrhundert, in einer Epoche der ‚florierenden Briefkultur‘, an der Frauen partizipiert, aktiv mitgestaltet und diese schließlich zur Literatur geführt haben. Briefe boten Frauen die Möglichkeit, als Textproduzentinnen zu agieren, ohne ihre Privatsphäre zu verlassen: die *private voice* wird mit Weiblichkeitsvorstellungen verknüpft und oftmals durch eine *public voice* ergänzt, die als Schnittstelle zwischen Text und Öffentlichkeit fungiert. (Vgl. NÜNNING / NÜNNING: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, S. 198);

Im Fall Sand beeindruckt v. a. die umfangreiche *Correspondance* – Briefe hatten ergo auch im 19. Jahrhundert noch Hochkonjunktur. Wie der Name verrät, entspringt die literarische Form einer Überschneidung von Brief und Roman. « [L]a lettre impose une structure communicationnelle particulière et le roman tente à modifier considérablement sa teneur et sa portée en cherchant la voie de l’introspection et de la vraisemblance. On peut partir de l’idée que le roman par lettres résulte du croisement de ces deux formes : la lettre et le roman. » (CALAS: *Le roman épistolaire*, S. 13); Dem Brief kommt in diesem Zusammenhang ein gesonderter Status zu: er ist gleichzeitig Instrument und Akt der schriftlichen Kommunikation. Damit wird der Leser gleichermaßen zum *voyeur*, der u. U. intime bzw. geheimnisvolle Briefwechsel liest, die nicht für ihn geschrieben wurden. Andererseits wiederum ähnele die Briefkommunikation der des Theaters, wo Zuschauer einer Aufführung beiwohnten, die für sie erschaffen wurde. (Vgl. Ebd., S. 14f.);

« Vers 1761, en raison de l’éclatant succès de *La Nouvelle Héloïse*, s’affirme un imaginaire nouveau, qui offre aux lecteurs de nouveaux modes de pensée. Plongeant dans la sphère de l’intime et de la confiance, le roman par lettres propose au lecteur un miroir où se reflètent ses préoccupations. » (Ebd., S. 111); Am häufigsten könne man einen ‚Dialog der Stimmen‘ im Briefroman beobachten, was einem gleich gewichteten Briefaustausch entspricht und sehr nah an authentische Kommunikation angelehnt ist. (Vgl. Ebd., S. 31);

In der Natur des Briefthemas als dialogisches Thema sieht Calas einen engen Zusammenhang zwischen Brief und Begehren, indem der Adressat in seinem Verhalten beeinflusst wird bzw. werden soll – damit kommt das Begehren des Schreibers zum Ausdruck, welches durch das Begehren des Adressaten positiv oder negativ beantwortet wird: « La visée pragmatique [...] de la lettre est contenue dans le < désir > qui anime le sujet épistolaire, désir d’agir sur l’autre,

mehr als die Hälfte des Textes einnimmt. Die andere Hälfte setzt sich aus Erzählungen und Beschreibungen zusammen, in die hin und wieder Dialoge eingestreut sind. Es handelt sich daher um eine Mischung von auktorialer und personaler Erzählform, die den Text locker verbindet, eine romantische Mischform, die die Fiktion von Lebensnähe und Authentizität erzeugt.²⁸⁶

Lélia situiert sich laut Johnson zwischen einem poetischen und philosophischen Essay.²⁸⁷ Durch die abwechselnden Briefe der Figuren Lélia, Sténio und Trenmor ergibt sich eine polyphone Erzählstruktur. Jede der fünf Partien, aus denen der Roman besteht, nimmt einen anderen Aspekt der komplexen Problematik auf, wodurch

de faire qu'il aime en retour, de faire qu'il revienne. La lettre est action, tout comme la parole est action. La lettre vise à influencer le destinataire afin de créer un état nouveau. » (CALAS: *Le roman épistolaire*, S. 16);

Grundsätzlich unterscheidet man zwischen zwei Briefftypen im Briefroman. Der erste kann unter dem Konzept Liebesbrief (*lettre d'amour*) gefasst werden, dessen Variante auch der sogenannte Vertrauensbrief sein kann. Der Liebesbrief ist charakterisiert durch seine Hinwendung zum Empfänger, um diesen zu beeinflussen. Der Vertrauensbrief (*lettre-confiance*) enthält eine Erzählung oder einen Kommentar – wird also durch erzählerische Dominanz geprägt. Der zweite Briefftyp, die *lettre-reportage* spielt eher eine informative Rolle, um persönliche Standpunkte zu verschiedenen Themen auszudrücken. Das Besondere am Briefwechsel ist, dass er ein Aufruf an die Aktivität des Kommunikationspartners darstellt. Der Brief wird tatsächlich erst real, wenn er gelesen wird, wenn er einem Empfänger zugestellt wird – ob dies gewollt oder indiscret geschieht. (Vgl. Ebd., S. 16f.); Ein weiteres Spezifikum des Briefromans ist seine diskursive Kontinuität: « Un ensemble de lettres ne peut être lu comme un roman que si l'organisation de ces textes autorise cette lecture. Il faut que l'ensemble du texte se construise par les lettres, et que celles-ci soient le support de la narration et le moteur de l'action. » (Ebd., S. 42); Der Brief wird abhängig von der Gegenwart verfasst und erlaubt hierdurch ‚direkte‘ Effekte. Dieser umgehende Erzählakt liest sich in dem Maße, indem die Emotion der Figur oder seine Reaktion den Empfänger beeinflussen – zudem entdeckt der Leser jeden Sachverhalt zur selben Zeit wie die Figur. (Vgl. Ebd., S. 89f.);

« Le roman épistolaire est fondé sur une imposture car il cherche à tromper le lecteur en se faisant passer pour un recueil de lettres réelles. [...] Le roman par lettres donne l'impression d'être fabriqué sous nos yeux [...] » (Ebd., S. 109); Im Fall von *Lélia*, der kein reiner Briefroman ist, begegnet der Leser zeitweise zwar einer dialogischen Briefstruktur (s. o.), dennoch gibt es auch Briefe, die in die Erzählung eingebunden sind, wodurch der Brief seinen Objektstatus zurückerhalte und keine heterogene Rede eröffne. Nach Calas erhebe die Präsenz solcher Briefe im Roman die Frage nach den Grenzen des Briefromans und nach dem Grad der ‚Brieflichkeit‘ des Werks. Auf narratologischer Ebene verliert ein in eine Erzählung eingebundener Brief seine narrative Autonomie: die Briefaussage ist die der Erzählung untergeordnet.

²⁸⁶ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana*, *Lélia*, *Jacques*, *Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 60.

²⁸⁷ « Composé de lettres, de petits drames, de monologues, de dialogues, de prose poétique, d'un poème en vers, de réflexions philosophiques qui prennent la forme de l'essai, de récits faisant appel à un narrateur qui dit « je » ou qui dit « il », à un narrateur intradiégétique ou extradidiégétique, *Lélia* se soucie fort peu de produire des effets de réel. » (Irène JOHNSON: *Effets de mobilité et paradoxe dans Lélia*. In: Jeanne GOLDIN [Hg.]: *George Sand et l'écriture du roman*. Montreal 1996. S. 209–218, hier S. 211).

sich der Blickwinkel der Erzählung kontinuierlich ändert.²⁸⁸ Mithilfe dieser Struktur wird v. a. die extreme Verzweiflung und Zerrüttung sowohl des Innenlebens der Figuren als auch des allgemeinen Zeitgefühls (*mal du siècle*) unterstrichen. Die Unmöglichkeit, Liebe zu leben, wird aus der Perspektive Lélias, Trenmors und Sténios in ihren jeweiligen Briefen dargestellt – damit gleicht die Figurenkonstellation der in *Indiana* – zwei Männer erschöpfen sich um eine Frau.

Im Zentrum der Handlung, die in Italien spielt,²⁸⁹ steht Lélia, umgeben von drei sie mehr oder weniger begehrenden Männern: Sténio, Magnus und Trenmor, die bereits im ersten Abschnitt des Romans eingeführt werden. Der Roman evoziert die relativ kurze Erzählung einer unmöglichen Liebe zwischen dem jungen, hoffnungsgeladenen Dichter Sténio und Lélia, einer Frau in den Dreißigern, die außerstande ist, zu lieben, sowie an Poesie, Religion, Wissenschaft und die Zukunft der Welt zu glauben. Sie wird portraitiert als Frau, die auf paradoxe Weise blockiert ist durch ein übergroßes Verlangen.²⁹⁰

Zunächst wird deutlich, dass der junge Poet Sténio die mysteriöse Lélia liebt, die sich ihm auf wunderliche Weise versagt. Er stellt Fragen aller Art über sie und gibt sich verwirrt über ihr mysteriöses Wesen.²⁹¹ Für ihn ist sie offenbar nicht durchschaubar, entzieht sich seinen Versuchen, sie zu kategorisieren, sie einzuordnen in die groben Linien ‚gut‘ oder ‚böse‘. Allerdings gibt sie ihm keine Antworten auf seine existenziellen Fragen, weist seine Vermutungen zurück.²⁹² Zu gern würde er sie versteinern lassen nach seinem Frauen-Idealbild.²⁹³ Zudem ist Sténio hochgradig eifersüchtig auf Trenmor, der ständig in Lélias Nähe verweilt, woraufhin Lélia ihn zu beruhigen versucht. Der Konflikt zwischen Lélia und Sténio, der durch die abwechselnd aufeinander antwortenden Briefe entwickelt wird, zieht sich durch den gesamten Text.

Im Mittelpunkt dieses ersten Abschnitts steht jedoch die Geschichte von Trenmor, der seine Leidenschaft überwunden hat: Er wird gezeichnet als außergewöhnlich star-

²⁸⁸ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 147.

²⁸⁹ Sand situiert das Kloster *Camaldules* in der Nähe von Neapel – es weist besonders in der zweiten Version von 1839 Parallelen zum Kloster von Valdemossa (Mallorca) auf, wo sie diese fertig stellte. (Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 155).

²⁹⁰ Vgl. JOHNSON: Effets de mobilité et paradoxe dans *Lélia*, hier S. 210.

²⁹¹ « Qui es-tu ? et pourquoi ton amour fait-il tant de mal ? [...] Tu es un ange ou un démon, mais tu n'es pas une créature humaine. Pourquoi nous cacher ta nature et ton origine ? Pourquoi habiter parmi nous qui ne pouvons te suffire ni te comprendre ? Si tu viens de Dieu, parle et nous t'aderons. Si tu viens de l'enfer... Toi venir de l'enfer ! Toi si belle et si pure ! » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 385).

²⁹² « Que t'importe cela, jeune poète ? [...] Je suis née comme toi dans la vallée des larmes, et tous les malheureux qui rampent sur la terre sont mes frères. [...] Que peut-il avoir d'étrange et de mystérieux dans une existence humaine ? » (Ebd., S. 388).

²⁹³ Vgl. HARKNESS: « Ce marbre qui me monte jusqu'aux genoux » : pétrification, mimésis et le mythe de Pygmalion dans *Lélia*, hier S. 166.

ker und energiegeladener Mann, der während seiner Jugend der Spielsucht verfallen war, um sein übergroßes Bedürfnis nach Aktivität und Transzendenz zu stillen.²⁹⁴ Bei Freunden in Schulden stehend, beging er einen Betrug und entwendete einem Millionär eine in Anbetracht seines Reichtums verschwindend kleine Summe. Doch der Betrug flog auf und Trenmor wurde zu fünf Jahren Zuchthaus verurteilt.²⁹⁵ Damit hatte er Zeit, sich seinen Fehler einzugestehen und inneren Ausgleich zu finden, sodass er ‚geheilt‘ wieder zurück in das ‚reale‘ Leben finden konnte. Seitdem lebt er wie ein Weiser, der weder Bedürfnissen nachgeht, noch Leiden hat.²⁹⁶

Lélia versucht, Sténios Eifersucht auf Trenmor auszuräumen, da ‚Liebe‘ zwischen ihnen noch nie eine Rolle gespielt habe. Trenmor seinerseits ermutigt Lélia, dem Jüngling zu sagen, dass sie ihn nicht lieben könne, wozu sie sich allerdings nicht durchringen kann. Sie will ihn auf ‚ihre Weise‘ lieben und von ihm Geduld fordern. Deshalb zeigt sie sich ihm gegenüber ambivalent – erst grausam und kapriziös, dann zärtlich, aber gleich darauf wieder hart und zynisch, was den Dichter zu Selbstmordgedanken treibt. Noch bevor er diese ausführen kann, wird er von Trenmor überrascht, der ihn mitnehmen will zu Lélia, die an Cholera erkrankt im Sterben liege. Den Priester, den sie hatte rufen lassen, trifft der Schlag, als er sie erblickt – die Erklärung wird erst an späterer Stelle im Text gegeben.

Die Handlung im zweiten Abschnitt spielt einen Monat später. Sténio hat sich allein in die Natur einer Berglandschaft zurückgezogen und entdeckt in dieser wilden Natur etwas Heiliges und eine endlose Freiheit. In der Isolation gibt er sich der Poesie und Liebe seines Geistes hin.²⁹⁷ Auf einem Spaziergang trifft er auf Magnus, der gänzlich ‚verrückt‘²⁹⁸ geworden ist und Lélia enthusiastisch tot glaubt – die einzige Frau, die für sie beide auf der Welt überhaupt existiert habe.²⁹⁹ Er vertraut Sténio

²⁹⁴ « Pour lui la vie commune était trop petite; aux âmes comme la sienne l'univers n'offre pas assez d'aliments. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 394).

²⁹⁵ « Cet homme [...] se décida à commettre une escroquerie, une escroquerie de cent francs envers un millionnaire fraudeur et libertin, qui ne lui avait rendu nul bon office et qui ne comptait point les billets de banque qu'il jetait à ses prostituées. En réalité, Sténio, c'était un bien moindre crime pour Trenmor que tous ceux qu'il avait commis sans manquer aux lois écrites. [...] La fraude fut découverte, Trenmor a subi cinq ans de travaux forcés. » (Ebd., S. 401).

²⁹⁶ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 148.

²⁹⁷ « Couché sur l'herbe fraîche et luisante qui croît aux marges des courants, le poète oubliait, à contempler la lune et à écouter l'eau, les heures qu'il aurait pu passer avec Lélia: car, à cet âge, tout est bonheur dans l'amour, même l'absence. Le cœur de celui qui aime est si riche de poésie, qu'il lui faut du recueillement et de la solitude pour savourer tout ce qu'il croit voir dans l'objet de sa passion, tout ce qui n'est réellement qu'en lui-même. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 425).

²⁹⁸ Vgl. hierzu Kap. IV.2.6, S. 327.

²⁹⁹ « La femme n'est plus. [...] la seule femme qui ait existé pour vous et pour moi dans le monde, de Lélia! » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni,

an, dass die erotische Faszination, die von ihr ausgeht, ihn hat seinen Glauben verlieren lassen. Er verflucht sie und liebt sie zugleich – diese innere Zerrissenheit hatte ihn schließlich ‚verrückt‘ werden lassen. Nachdem der Dichter den Tod Lélias widerlegt hat, lässt er den Priester schließlich in seinem Delirium allein.

Der nächste Handlungsort ist die Villa der Viola,³⁰⁰ in der Sténio und Lélia im darauffolgenden Frühling zusammen leben. Jedoch hat Lélia noch keine körperliche Liebe mit Sténio geteilt. Obwohl er darunter leidet, hat er die Hoffnung auf ihre ‚Hingabe‘ noch nicht aufgegeben. Die beiden ‚Liebenden‘ wenden sich philosophischen Diskussionen über Gesellschaft, Natur, die Zukunft der Menschheit und Religion zu. Schließlich bittet sie ihn, sie einen Monat lang allein zu lassen, um sich Gedanken über ihre Situation machen zu können. Von der Einsamkeit erdrückt, kehrt sie schließlich wieder in Gesellschaft zurück. Wenig später wohnt Lélia einem Fest des Prinzen di Bambucci bei, wo sie ihrer Schwester alias Edelkurtisane Zinzolina begegnet. Diese ist das diametrale Gegenteil von Lélia: wohlgenährt und fröhlich, sinnlich und materiell, lebt sie ausschließlich für den Genuss. Lélia vertraut sich ihrer Schwester an und erzählt ihr Leiden, wodurch dem Leser ihr Mysterium zugänglich wird. Nach dieser Preisgabe soll Lélia nun ihre Geschichte erzählen. Trenmor verschwindet in diesem Abschnitt aus der Handlung und taucht erst am Ende des Romans wieder auf.

Der dritte Abschnitt enthält Lélias ‚Bekanntnis‘. Sie erklärt ihr seltsames Verhalten, indem sie die ersten Liebeserfahrungen ihrer Jugend reflektiert. Als Mädchen geboren, war sie natürlicherweise für die Liebe bestimmt – ihre einzige mögliche ‚Karriere‘. Sie hatte sich in einen jungen Mann verliebt und diesen zu einem Ideal erhoben. Allerdings war dieser eher ‚gewöhnlich‘ und sah in ihr die Frau als Objekt. Sie hingegen konnte die ausschließlich fleischliche Liebe nicht akzeptieren, hatte Probleme mit der unzureichenden Anerkennung ihres weiblichen Begehrens und fand keine Ausdrucksform ihrer Liebe. Nach Ende dieser Liebesgeschichte zog sie sich in völlige Einsamkeit zurück. Wieder in der Zivilisation zurück, macht sie mehrere enttäuschende Erfahrungen – die der platonischen Liebe, dann die der flüchtigen Schwärmerei. In diesem Abschnitt wird die vermeintliche *impuissance* Lélias fokussiert, die sie selbst als Folge einer zu großen *puissance* reflektiert.³⁰¹

Johnson identifiziert drei spezifische Bewegungen im Verlauf der Handlung. Die erste wirft Lélias Rätsel auf, das eine systematische Steigerung zur zweiten Bewegung sei, in der Lélia ihr Geheimnis lüftet. Diese zentrale Erzählung werde gefolgt von der Pointe, die die dritte Bewegung mit sich bringe, indem der Verfall thematisiert wird, dem Lélias ‚Natur‘ aufruhet. Diese drei Bewegungen konstruieren die sonderbare

Jacques, Mauprat, *Un hiver à majorque*, S. 427).

³⁰⁰ Von einem reichen Italiener für dessen Geliebte Viola erbaut, welche hier begraben liegt.

³⁰¹ « Mais je vous dirai l'histoire d'un cœur malheureux, égaré par une vaine richesse de facultés, flétri avant d'avoir vécu, usé par l'espérance, et rendu impuissant par trop de puissance peut-être! » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime*, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, *Un hiver à majorque*, S. 477).

weibliche Hauptfigur aus drei verschiedenen Blickwinkeln.³⁰² Die erste Bewegung entspreche hierbei einer *vision externe*, einer Außenperspektive auf Lélia. In der zweiten Bewegung werde Lélias *vision interne*, ihre Innenperspektive, aufgedeckt und die dritte Bewegung präsentiere Lélia anhand der Auswirkungen ihrer ‚Natur‘ auf ihre Mitmenschen.³⁰³

Im vierten Abschnitt kommt es daher zum Bruch im Handlungsverlauf. Hier erklärt Pulchérie ihrer Schwester, dass es ihr Geist sei, der sie so leiden lasse und rät ihr, die sinnliche Liebe zu entdecken, durch die sie gerettet werden könne. Pulchérie nimmt Lélia auf das Fest mit, um sie den Genuss zu lehren, wo die beiden Frauen überraschenderweise auf Sténio treffen. Lélia verkleidet sich, sodass die beiden Schwestern nicht mehr auseinander zu halten sind. So kommt es, dass der Dichter Pulchérie ‚besitzt‘, im Glauben, es sei Lélia. Nachdem das Arrangement aufgeklärt wird, verflucht er Lélia und verschwindet. An dieser Stelle ändert sich die Gewichtung im Text: Lélia, die ihr Geheimnis preisgegeben hat, ist nun kein Mysterium mehr. Sie zieht sich in ihre ‚Weisheit‘ zurück und tritt aus dem Fokus der Szenerie. Sténios Problematik rückt hingegen stärker in den Vordergrund.³⁰⁴ Ab und an erscheint Lélia distanziert als zärtliche und mütterliche Freundin. Erst auf den letzten Seiten des Romans tritt sie wieder auf, als sie sich mit nekrophiler Zärtlichkeit über den Leichnam Sténios beugt.³⁰⁵

Die Handlung des fünften Abschnitts spielt ein Jahr später. Trenmor macht sich auf den Weg zu Sténio, der in Pulchéries Palast, in einer kleinen Stadt gelegen, ein ausschweifendes Leben führt. Portraitiert wird er als junger, unglücklicher Dichter, den sein exzessives Leben nach der großen Enttäuschung zerstört – er verliert seine Haare, ist schwindsüchtig und impotent. Trenmor überzeugt ihn, mit ihm zu kommen und führt ihn ins Kloster der Camaldules, wo sie schließlich Magnus wiedertreffen. Dieser hat zwar seinen Verstand wiedergefunden, ist aber ebenso gealtert und gezeichnet durch seine unglückliche Leidenschaft, für die er Lélia nach wie vor verantwortlich macht. Sténio verspricht Trenmor, im Kloster zu bleiben, während er inzwischen Lélia suchen wolle, denn einzig sie könne ihn vollständig heilen. Der junge Dichter verliert allerdings seinen Lebensmut, da er weder an Gott, noch an Liebe oder Freundschaft glauben kann und begeht Suizid. Als Magnus den toten Sténio sieht, verfällt er endgültig der Verrücktheit.³⁰⁶

Lélia, die durch Trenmor von dem Unglück erfahren hat, kommt hinzu und küsst den Leichnam Sténios ein letztes Mal. In dem Moment, als sie ihn tot sieht, fühlt sie ihre Liebe zu Sténio wieder aufblühen und hofft, mit ihm in der Ewigkeit vereint zu sein. Doch Magnus, der beim Anblick dieser Szene rasend wird vor Eifersucht,

³⁰² Vgl. JOHNSON: Effets de mobilité et paradoxe dans *Lélia*, hier S. 211.

³⁰³ Vgl. Ebd., hier S. 211f.

³⁰⁴ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 149.

³⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 150.

³⁰⁶ Vgl. Ebd.

erwürgt Lélia. Daraufhin gibt sie ihre Seele frei und dankt Gott dafür, dass er sie so schnell mit Sténio vereint. In der Nähe des Sees, an dem dieser sich umgebracht hat, befindet sich auch später das Grab der beiden Liebenden. In der Nacht vereinigen sich die beiden Seelen und ‚tanzen‘ über dem See. Trenmor ist ebenfalls kurz davor, sich umzubringen. Er entscheidet sich aber noch rechtzeitig dafür, die ihm verbleibende Zeit zu nutzen, um die Leiden Anderer zu erleichtern.³⁰⁷

Anders als in *Indiana* konstruiert sich die Charakteristik der Figuren nicht so sehr über die Beschreibungen des Erzählers, sondern vielmehr über die personale Erzählform³⁰⁸ der Briefe aus der Sicht der einzelnen Personen. Daher lesen sich die

³⁰⁷ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 150.

³⁰⁸ Die personale Erzählsituation, der / die sogenannte ‚Ich-ErzählerIn‘ ist stärker als die auktoriale Stimme in die Geschlechtnormen seiner / ihrer Zeit eingebunden – was laut Nünning / Nünning zur Folge habe, dass die Durchbrechung solcher Geschlechtnormen, die schon im Erzählen selbst bestehen könne, u. U. zur Ablehnung der Erzählerin seitens der LeserInnen führen könne. (Vgl. NÜNNING / NÜNNING: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, S. 146); Die Ablehnung des Werks lässt sich zwar im Fall *Lélia* nicht eindeutig auf die Stimme der Erzählerin Lélia zurückführen. Dennoch ist der Schock über die Stimme ihrer Versehrtheit und die Ehrlichkeit und Offenheit, mit der sie die Situation der identitätslosen Frau karikiert, ein wahrscheinlicher Grund für die ablehnende und kritische Haltung des Publikums.

Besonders in *Lélia* sowie in *Jacques* wird der weiblichen Stimme, die in gewissen Zeiten bzw. Kulturen marginalisiert oder gänzlich ausgespart wurde, vermehrt Raum zugestanden. Damit kann sich die Vermittlung der fiktionalen Welt auf verschiedene Instanzen verteilen. (Vgl. Ebd., S. 163); Auf formaler Ebene sind Frauen damit nicht länger ‚Objekte‘ der Darstellung, sondern erzählende, reflektierende ‚Subjekte‘. Sie erlangen größere Eigenständigkeit und wachsen über die ihnen vorgegebenen gesellschaftlichen Rollen hinaus, wie es bei Lélia und Sylvia der Fall ist.

„Werden weibliche Stimmen im Perspektivenensemble multiperspektivischer Frauenromane durch verschiedene textuelle Strategien quantitativ und/oder qualitativ privilegiert, dann erfüllt erzählerische Multiperspektivität vielfach **sozialkritische Funktionen**. Durch den besonderen Stellenwert weiblicher Perspektiventräger wird die Aufmerksamkeit der Leserin auf diejenigen Sichtweisen gelenkt, die traditionellen gesellschaftlichen Rollenerwartungen und Vorstellungen über das Verhältnis der Geschlechter entgegenlaufen.“ (Ebd., S. 164); Genau hier setzt die Möglichkeit der Äußerung einer Botschaft weiblicher Versehrtheit ein, die ohne das Zuwortkommenlassen der betreffenden Figuren nicht zustande käme.

Damit ließe sich erneut die Frage nach einer weiblichen symbolischen Ordnung aufwerfen, die die *romancière* durch die Darstellung weiblicher Subjektivität möglicherweise anstrebt. Diese Darstellung betrifft v. a. die Figuren Lélia, Pulchérie, Sylvia und Fernande – die im Rahmen der personalen Erzählform selbst zu Wort kommen. „Durch weibliche Fokalisierungsinstanzen und eine dem weiblichen Blick entsprechende Perspektivenführung, mit der eine identifikatorische Schilderung von Frauenschicksalen einhergeht, werden weibliches Erleben und weibliche Wirklichkeitserfahrung aufgewertet: Die Leserin sieht die Ereignisse in der erzählten Welt nicht dominiert durch die Außensicht eines als überindividuellen Normpräsentanten fungierenden männlichen Erzählers, sondern mit den Augen weiblicher PerspektivträgerInnen. Die fiktionale Wirklichkeit erscheint als weiblich erlebte Wirklichkeit, so dass durch die Bewusstseinsdarstellung einer im literarischen wie außerliterarischen Bereich häufig zu verzeichnende Marginalisierung weiblicher Erlebniswelten entgegenwirkt und **weibliche Subjektivität** mit

Informationen über Aussehen und Wesen der Figuren z. T. verschlüsselt zwischen den Zeilen. Was der Leser zunächst über Lélia erfährt, sind Sténios Wahrnehmung und Beobachtungen, die in den Beschreibungen derjenigen Situation enthalten sind, welche sie zusammen erlebt haben.

Lélias Schönheit und ‚Reinheit‘ führt bei ihm zu einer positiven Idealisierung der Ungreifbaren, der ‚Mysteriösen‘.³⁰⁹ Er assoziiert sie mit einer Marmorstatue, die Schönheit und Kälte in sich vereint und erhebt sie zu einem Idealbild, das ihm gleichzeitig ungeheuerlich ist³¹⁰ – und hält sie für eine übermenschliche Kreatur, die zwischen den Antithesen ‚äußere Kälte‘ und ‚inneres Feuer‘ agiert.³¹¹ Seine Unwissenheit macht ihn unsicher, verzweifelt und lässt ihn leiden. Er bringt seine Angst vor ihr zum Ausdruck und damit verbunden, seine durch sie erschütterte instabile Identität.³¹² Darüber lassen sich gleichermaßen Rückschlüsse ziehen auf die Natur Sténios, der als junger, unerfahrener Dichter portraitiert wird. Er zeigt große Unsicherheit in ihrer Gegenwart, gibt sich schwach, instabil und androgyn³¹³ – da er

ihren besonderen Erfahrungen und Bedürfnissen in den Vordergrund gerückt wird.“ (NÜNNING / NÜNNING: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, S. 170) Eine weitere wichtige Funktion multiperspektivischen Erzählens ist die Darstellung der traditionellen Grenze zwischen den Geschlechtern als durchlässig. (Vgl. hierzu Kap. II.6.4, S. 88); Vgl. Ebd., S. 167.

³⁰⁹ Lélia Verhältnis zu Gott ist für ihn unverständlich, da sie seiner Auffassung nach die Liebe ableugnet. « [I] y a des moments où tu ferais douter de Dieu et de toi-même. Pourquoi, pourquoi, Lélia, êtes-vous ainsi? Que faites-vous de votre foi, que faites-vous de votre âme, quand vous niez l’amour? » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime*, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, *Un hiver à majorque*, S. 385).

³¹⁰ « Hélas! il faut l’avouer, je ne vous vis jamais si belle. Pâle comme une des statues de marbre blanc qui veillent auprès des tombeaux, vous n’aviez plus rien de terrestre. » (Ebd., S. 388).

³¹¹ « Hier [...] alors que l’air tiède d’un beau soir d’hiver glissait dans vos cheveux, [...] [v]os yeux, levés vers la voûte bleue où se montraient à peine quelques étoiles timides, brillaient d’un feu sacré. » (Ebd., S. 386).

³¹² « Lélia, j’ai peur de vous. [...] Vous m’élevez au ciel et vous me foulez aux pieds. Vous m’emportez avec vous dans les nuées radieuses, et puis vous me précipitez dans le noir chaos! Ma faible raison succombe à de telles épreuves. » (Ebd., S. 385).

³¹³ Sténios Schwäche wird im weiteren Verlauf v. a. mit weiblichen Attributen gehandelt. Weshalb diese ‚Verweiblichung‘ seiner Identität möglich/nötig ist, lässt sich mit Benthien’s Erklärung verstehen: „Ein Mann, der sich, aus welchen Gründen auch immer, Weiblichkeit ‚aneignet‘ und diese anschließend durch eine sekundäre Männlichkeit ‚tarnt‘, hat als Sanktion für dieses ‚Anlegen‘ von Weiblichkeit weniger eine gewaltsame Rivalität mit sich bedroht fühlenden Frauen zu befürchten als vielmehr eine beschämende soziale Abwertung – und zwar durch beide Geschlechter. Ein effeminiertes Mann ist dem Stigma des ‚Unmännlichen‘ ausgesetzt; die befürchtete Sanktion besteht primär in einem Gefühl der Lächerlichkeit, der Erniedrigung. Denn er eignet sich nicht etwas Verbotenes, ihm nicht Zustehendes an, um sich symbolisch aufzuwerten, sondern im Gegenteil: Er wird eher aufgrund eines Mangels (z. B. an Mut oder physischer Kraft) unweigerlich degradiert. Um diese Reaktion zu verhindern, legt er eine maskuline Maske an, die ihn, ähnlich wie dies bei Maskeraden der Weiblichkeit der Fall ist, in der geschlechtlichen Identität ‚bestätigen‘ soll.“ (BENTHIEN: *Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung*, hier S. 55f.); Lélia drängt ihn in die Situation des Unterlegenen, des ‚weiblichen‘, schwachen Dichters – und er wird gleichermaßen von ihr dafür geächtet. Wird die Ächtung zu stark (Betrugssituation mit der Kurtisane

seine eigene Identität von ihrer abhängig macht, sich an sie anpasst und von ihr einschüchtern lässt.

Auf dem ersten ‚gesellschaftlichen‘ Fest, dem Sténio, Lélia und Trenmor beiwohnen, sticht Lélia als große, isolierte Figur aus der Menge der Anwesenden heraus, ihre androgynen Züge werden betont.³¹⁴ Sie wird als ungewöhnliche Frau inszeniert, deren schwarze Haare den Punkt auf ihrer Stirn verdecken, an dem Gott ihr ein mysteriöses Unglück aufgedruckt habe. Ihr Gesicht ist blass und matt, steht im Kontrast zu ihrer schwarzen Kleidung, deren Seidenstoff unter ihrer kalten Atmung unbewegt bleibt.³¹⁵ Vollkommener als sie könne nur noch die Marmorstatue der Galateia sein, womit Lélia mit der kalten Unbeweglichkeit von Marmor und Tod assoziiert wird³¹⁶ und damit an den Mythos des Pygmalion³¹⁷ erinnert, ergo petrifiziert und idealisiert wird. Die Idealisierung steigert sich, indem Sand ihre Hauptfigur mit anderen literarischen Helden wie dem verliebten Dichter Romeo, der halbtoten, die Liebe im Herzen tragenden Julia, dem asketischen Visionär Hamlet und der sterbenden Corinne³¹⁸ vergleicht.³¹⁹ Lélia fungiert als androgynen Idealfigur, die das Genie aller Poeten und die Größe aller Helden vereint.

Sténio ist zerrissen über diese Idealisierung³²⁰ seiner Angebeteten, denn gleichzeitig weigert er sich gegen diese aufgrund der mangelnden Anerkennung seines Begehrens.³²¹ Er weist es zurück, da er über ihre Androgynität verwirrt ist – er sucht lediglich die ‚Frau‘ in ihr. Den Grund ihrer tragischen Größe kann er nicht fassen. Sie erscheint isoliert aufgrund der mysteriösen Traurigkeit, die sie umgibt, die gleichermaßen ein Hinweis auf ihren Gesellschaftshass ist.³²² Ein Gefühl des Horrors

Pulchérie), schlägt seine bis hier freiwillige Unterwürfigkeit um in eine Maskierung mit maskuliner Maske, die ihn in seiner geschlechtlichen Identität bestätigt. Diese Anerkennung der Frauen findet er nur inmitten der Kurtisanen. (Vgl. hierzu Kap. II.6.4, S. 88).

³¹⁴ « [...] elle avait le vêtement austère et pourtant recherché, la pâleur, la gravité, le regard d'un jeune poète d'autrefois, alors que les temps étaient poétiques et que la poésie n'était pas coudoyée dans la foule. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 409); (Vgl. hierzu Kap. II.6.4, S. 88).

³¹⁵ Vgl. Ebd.

³¹⁶ « Votre main est aussi froide que le marbre d'où vous sortez. » (Ebd., S. 411).

³¹⁷ Vgl. hierzu Anm. 463, S. 303.

³¹⁸ Vgl. hierzu Kap. III.3.4, S. 148.

³¹⁹ Vgl. SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 410.

³²⁰ Vgl. hierzu Kap. IV.2.3, S. 288.

³²¹ « [...] l'amour, Lélia ne l'a pas. Qu'est-ce donc que Lélia? Une ombre, un rêve, une idée tout au plus. Allez, là où il n'y a pas d'amour, il n'y a pas de femme. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 410).

³²² « Elle se cachait dans son intimité pour rire de la vie, mais elle la traversait avec une défiance haineuse, et s'y montrait sous un aspect rigide pour éloigner d'elle autant que possible le contact de la société. » (Ebd., S. 411); (Vgl. hierzu Kap. IV.2.2, S. 276);

Ursprünglich war sie gern auf Festen und öffentlichen Versammlungen. Problematisch gestaltete sich allerdings seit jeher der Austausch mit der ‚Gesellschaft‘, der nicht stattfinden konnte,

überkommt sie, als es Sténio mehrmals fast gelingt, ihr ‚Geheimnis‘ zu erraten. Daraufhin enthüllt sie den Grund der Traurigkeit ihrer Seele – als Angst, nicht sterben zu können, kurzum ihre pessimistische Weltanschauung, ihr misanthropisches Weltbild.³²³ Sie weist ihn ihrerseits auf die Kälte, Blässe und Enge der sie umgebenden Welt hin und solidarisiert sich mit ihm im Aufzeigen des Mangels, des Leidens, dem beide aufruhen.³²⁴ Das Leiden an ihrer Existenz, das sie beschreibt sei der Grund für ihren verloren gegangenen Glauben zu Gott.³²⁵

Die instabile Beziehung zwischen Lélia und Sténio evoziert einen Konflikt: sie haben gegenseitig eine ideale Vorstellung von der Liebe und sind bestrebt, den ‚Anderen‘ in diese vorhandene Kategorie zu drängen, ihn zu petrifizieren, im Streben nach Erfüllung ihres Begehrens. Die Schuld an der Instabilität von Sténios Wesen weist Lélia zurück und verkehrt sie ins Gegenteil – er sei es, der sie destabilisiere.³²⁶ Die Figur Trenmor wird eingeführt durch Lélia, welche Sténio seine Lebensgeschichte preisgibt, um ihn verstehen zu lassen, was es bedeutet, Leid ertragen zu haben. Trenmor wird ihrerseits idealisiert als reifer, gewachsener Mann, der sich seiner Lei-

sodass Lélia isoliert, umgeben von Menschen, in sich allein versunken blieb. « Entre Lélia et la foule il n’y avait pas d’échange. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 411).

³²³ « – Il faut que l’esprit de l’homme soit bien pauvre, reprit Lélia, et ses plaisirs bien vides; il faut que les jouissances simples et faciles s’épuisent bien vite pour lui, puisque au fond de sa joie et de ses pompes il se retrouve toujours une impression si horrible de tristesse et de terreur. Voici un homme riche et joyeux, un heureux de la terre qui, pour s’étourdir et oublier que ses jours sont comptés, n’imagine rien de mieux que d’exhumer les dépouilles du passé, de couvrir ses hôtes des livrées de la mort, et de faire danser dans son palais les spectres de ses aïeux ! » (Ebd., S. 412).

³²⁴ « Tous deux condamnés à souffrir, tous deux faibles, incomplets, blessés par toutes nos jouissances, toujours inquiets, avides d’un bonheur sans nom, toujours hors de nous, voilà notre destinée commune, voilà ce qui fait que nous sommes frères et compagnons sur la terre d’exil et de servitude. » (Ebd., S. 389).

³²⁵ « C’est pourquoi je ne prie pas Dieu. Que lui demanderais-je ? Qu’il change ma destinée ? Il se rirait de moi. Qu’il me donne la force de lutter contre mes douleurs ? Il l’a mise en moi, c’est à moi de m’en servir. » (Ebd.); Diese Textstelle spiegelt die sandsche Haltung zu Religion um 1832: die katholische Kirche seit einiger Zeit hinter sich lassend, macht sie sich auf die Suche nach spirituellem Vertrauen. Diese Suche nach Spiritualität spiegelt sie in der Titelheldin sowie in Trenmor.

³²⁶ « C’est à vous que je pourrais reprocher de me jeter sans cesse au-dessus et au-dessous de moi-même. » (Ebd.); Dabei ist ihr eigentliches Anliegen die einfache Anerkennung ihres Begehrens und Leidens. « Poète, ne cherchez pas en moi ces profonds mystères; mon âme est sœur de la vôtre, vous la contristez, vous l’effrayez en la sondant ainsi. Prenez-la pour ce qu’elle est, pour une âme qui souffre et qui attend. » (Ebd.); Er entschuldigt sich für seine ungehaltene Art, indem er ihr sein Unglück gesteht. Seine Existenz sei an die ihre gebunden, beruhend auf der Tatsache, dass er leidenschaftliche Liebe zu ihr fühlt. Diese Liebe zwingt ihn dazu, ihr Fragen zu stellen, in der Intention, sie besser fassen zu können. Gleichermaßen fühlt er darüber die Legitimierung, sich ihr annähern zu dürfen. « [...] moi seul j’ai le droit d’être audacieux et de vous demander qui vous êtes, car je le sens intimement, et cette sensation est liée à celle de mon existence, je fais désormais partie de vous [...] » (Ebd., S. 390).

denshaften entledigt hat und eine spirituelle Entwicklung durchlaufen hat, die ihr beispielhaft erscheint. In dem Sinne befindet sich Lélia in ihrem Entwicklungsstand zwischen Sténio (dem Kind) und Trenmor (dem großen Bruder). Godwin-Jones sieht in der Idealfigur Trenmor dennoch eine traurige Version, eine Vorausdeutung auf ein unglückliches Schicksal, denn menschliches Glück scheint lediglich über absolute Leidenschaftslosigkeit zu erreichen zu sein.³²⁷

Magnus hingegen wird nicht idealisiert, obgleich seiner ‚gesellschaftlichen‘ und geistlichen Position als Priester. Dieser wird eher als ‚Opfer‘ seiner eigenen Passion portraitiert, der das Leiden seiner Generation inkarniert – den Glaubens- und Vertrauensverlust in die Kirche, an einem Moment, an dem diese nicht mehr fähig ist, Trost zu spenden. Die Botschaft des Textes lautet eher: Religion und Liebe schließen sich gegenseitig aus – oder Erstere wird zumindest transformiert – so wie Sténios Liebe zu Lélia seine Liebe zu Gott ersetzt.³²⁸ Das Leiden, was die Kirche verursacht, führt nicht zu spiritueller Erleuchtung, sondern zu Frustration und Heuchelei oder Scheinheiligkeit, weshalb Sand hier ein spirituelles Ideal entwickelt, das Individualität propagiert und sich von Kollektivität lossagt.³²⁹

Pulchérie fungiert als Verdopplung der Titelheldin, ähnlich wie Noun für Indiana. Sie repräsentiert die Qualitäten des Körpers (warm, weich, feucht), die Lélías Kälte, Härte und Dehydrierung entgegenstehen. Sie lebt die Aspekte der körperlichen Liebe, die Lélia versagt sind. Die eine Schwester lebt ihre *passion* aus, die andere stützt sich auf ein Ideal der spirituellen Liebe. In diesem Sinne repräsentieren beide einen wichtigen Teilaspekt der romantischen Liebessemantik.³³⁰ Dass sie jedoch beide, selbst in Zusammenarbeit, nicht den fehlenden Aspekt der anderen kompensieren können, verdeutlicht sich an ihrem gemeinsamen Betrug an Sténio. Statt ihn von seinen Leiden zu erlösen, führt die maskenhafte Verdopplung (die ihren Höhepunkt auf dem Fest des Prinzen hat, indem beide im gleichen Gewand und der gleichen Maske ihre Identität tauschen) zum Bruch der Figur.

Um seine Rettung bemüht sich v. a. Trenmor, der sich mit seiner sozialen Ader für Sténio (das Kind) verantwortlich fühlt. Als er ihn im Palast von Pulchérie sucht und findet, wird er, ohne von Sténio bemerkt zu werden, Zeuge der Konkurrenz, die in der Gesellschaft der Kurtisanen und ihrer Anhänger herrscht. Im Vergleich zu der einstigen vergötternden, idealisierenden Liebe zu Lélia, blickt er nun der (gesellschaftlichen) Realität geradlinig und ernüchtert ins Auge, in der Frauen als Objekt gehandelt werden – die gestern noch begehrte Kurtisane Claudia, die Tochter des Prinzen, begehrt er heute schon nicht mehr, denn im Besitz löst sich das Begehren

³²⁷ Vgl. Robert GODWIN-JONES: *Romantic vision. The novels of George Sand*. Birmingham 1995, S. 53; (Vgl. hierzu Kap. IV.2.3.3, S. 301).

³²⁸ “If then this adoration is rebuffed, as happens in the case of Sténio and Magnus, it means that the fundamental basis for life has disappeared.” (Ebd., S. 52).

³²⁹ “For her and for Trenmor, God can only be found by individuals in solitude, emphasizing the personal, individual relationship to God rather than any community of worshippers.” (Ebd.).

³³⁰ Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117.

auf³³¹ – und verschiebt sich auf ein anderes Objekt.³³²

Sein Begehren ändert sich minütlich, letztlich will er keine Frauen mehr, sondern Luft zum Atmen und den Tag sehen, statt kontinuierlich im Dunkeln zu leben, ohne zwischen Realität und Traum unterscheiden zu können. Hier wird angedeutet, dass Sténio sich eingesperrt fühlt in seiner Rolle als Don Juan, der er durch Lélias ‚Lektion‘ geworden ist und dass er sich im Grunde seine Unschuld zurücksehnt. Nicht nur seine Jugend und Naivität hat er verloren, sondern auch seine Güte – und Arroganz hat sich in sein Wesen eingekerbt und ihn verbittert. Sténios Figur macht demnach einen Wandel durch – vom instabilen, schwachen Kind – zum gebrochenen Mann, der seine Identität nicht konstruieren kann.

Auch seine Poesie, die noch zu Beginn, v. a. aus Lélias Perspektive, die Funktion der Idealisierung der Künste und des Dichters hat, wird als gebrochen dargestellt – um den ‚Anderen‘ zu beweisen, dass er seine Fähigkeiten noch besitzt, beginnt er zu singen, wobei er ständig unterbrochen wird, um ihn auf seine Schwäche hinzuweisen. Trenmor zeigt Sténio auf, dass er nun, mit dem Verstoß aus dieser Gesellschaft, alles verloren hat (die Möglichkeiten, sein *plaisir* zu leben) – nur die Freundschaft bleibt ihm noch. Er rät ihm, zu Lélia zurückzukehren und ihr seine Fehler einzugestehen – sie sei bereit, diese zu vergessen.³³³ Doch davon will er nichts wissen, sondern brüstet sich damit, inzwischen schönere, ‚echte‘ Frauen besessen zu haben, sodass er nicht das Bedürfnis verspüre, Lélia wiederzusehen. Sich auf Knien in verehrender Haltung des Pygmalion der kalten Marmorstatue zu ergeben und diese zu bewundern, könne ihn letztlich auch nicht mehr retten.³³⁴ Im Grunde hat er jedoch verstanden, dass die Aufgabe seiner ‚Reinheit‘ die eigene Existenz bedroht, und mit väterlichem Beschützerinstinkt rät er der in ihn verliebten Claudia, die er aufgrund ihres jungen Alters zurückweist, aus dem Kurtisanengeschäft auszusteigen, um nicht zu zerbrechen.³³⁵ Damit wird er als ‚Opfer‘ der Gesellschaft porträtiert, dem sein Sturz bewusst geworden ist, und zwar v. a. durch seine *impuissance*, die der Straftzettel seiner ausschweifenden Lebensweise ist, was ihm nun zu Respekt vor Frauen

³³¹ « Il est vrai que je l'ai trouvée belle, mais c'était hier... et puis il ne faut pas posséder ce qu'on admire, parce qu'on le souillerait et qu'on n'aurait plus rien à désirer. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 532).

³³² Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134.

³³³ « Vous avez tout perdu, tout gâté; vous avez abandonné Dieu, vous avez usé et mené à bout toutes les choses humaines. Il ne vous reste plus que l'amitié dans le sein de laquelle un refuge vous est toujours ouvert. [...] si vous abjurez vos erreurs, Lélia les oubliera... » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 537).

³³⁴ « Si je la voyais maintenant, je rirais de pitié en songeant que j'ai possédé cent femmes plus belles, plus jeunes, plus naïves, plus ardentes, et qui m'ont rassasié de plaisir. Pourquoi irais-je désormais plier le genou devant cette idole aux flancs de marbre? Quand j'aurais le regard embrasé de Pygmalion et le bon vouloir des dieux pour l'aimer, qu'en ferais-je? » (Ebd., S. 537f.).

³³⁵ « Sortez d'ici, vice et cupidité, courtisanerie, servilité, trahison, lèpre des nations, lie et opprobre de la race humaine. » (Ebd., S. 540).

verhilft.

Lélia ist einer der ‚untypischen‘ Romane George Sands, in denen die Handlung nicht vornehmlich essentiell ist, was für den ungeübten Leser desorientierend sein kann. Ort und Zeit im Roman sind nicht klar definiert, worin sich eine Wegbewegung der Handlung von gesellschaftlicher Realität, von ‚normaler‘ Arbeits- und Alltagswelt erkennen lässt.³³⁶ Die noch in *Indiana* beschriebene Zivilisationsflucht *à la Rousseau* wandelt sich hier zum Rückzugsort *désert*, einem (menschen)leeren, kargen Naturraum, der asketische Züge des spirituellen Strebens des Romans spiegelt. Dieser fungiert – ähnlich wie Bernica – als Gegenentwurf, als Heterotopie³³⁷ – allerdings nur temporär, denn Lélías übergroßes Verlangen kann auch hier nicht gestillt werden. Leicht könne einen, so Didier, das Gefühl beschleichen, dass in den Figuren vornehmlich Mythen und Symbole³³⁸ zu lesen seien, die eine Psychologie des Realen anstrebten. Ebenso antworte die Organisation der Handlung und der Szenen nicht auf die gewöhnliche Ökonomie eines Romans.³³⁹ Zu Beginn stehen die Monologe der Figuren zunächst für sich, Dialoge und erzählte Handlung finden sich erst in späteren Abschnitten des Romans. Landschaften (raue und wilde Natur) und philosophische Reflexionen scheinen wichtiger als Handlung, Dialoge und Figuren.

Lélia repräsentiert ein gewissermaßen ‚neues‘ *mal du siècle*, welches vom Gefühl des Verstoßen-Seins von Gott charakterisiert wird, wohingegen Sténio, wie die älteren Romantiker, an eine Evolution der Geschichte glaubt, die von einer segensreichen Vorsehung geleitet wird.³⁴⁰ Durch diese äußere Disposition wird der Identitäts- und Rollenkonflikt der Geschlechter evoziert, den Sand bewusst zu machen bestrebt ist.³⁴¹ Paradoxerweise werden diese ‚äußeren‘ Zwänge nicht verhandelt – in ‚*Lélia*‘ ist vorrangig das innere Leben der Figuren präsent: „Possible distractions – such as marriage, children, work, even love, are eliminated.”³⁴² Keine der Figuren erfüllt eine gesellschaftlich produktive Rolle. Hierüber lässt sich Lélías *ennui* verstehen: das ausschließlich ‚innere‘ Leben reicht ihr nicht aus, sie befindet sich nicht im Einklang mit der Natur, sondern sucht persönliche Erfüllung, indem sie eine Kluft zwischen sich und dem Rest der Menschheit kreiert. Sie leidet fast gern in ihrer Isolation – nur durch Leid und Schmerz fühlt sie sich am Leben, wodurch sie glaubt, ein höheres

³³⁶ “They inhabit a world in which no outside pressures are exerted to accomplish tasks at certain times [...]” (GODWIN-JONES: Romantic vision. The novels of George Sand, S. 42).

³³⁷ Vgl. hierzu Anm. 248, S. 253.

³³⁸ Auch Godwin-Jones unterstreicht die Symbolhaftigkeit der Figuren im Roman: “[...] they are not meant to represent real people, but ideas and symbolic values.” (GODWIN-JONES: Romantic vision. The novels of George Sand, S. 45).

³³⁹ Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d’Amérique », S. 153.

³⁴⁰ Vgl. GODWIN-JONES: Romantic vision. The novels of George Sand, S. 44.

³⁴¹ “Their lives – and the violent contrasts they embody – challenge comfortable, conventional views on life, inviting the reader to call into question accepted values and judgments.” (Ebd., S. 48).

³⁴² Ebd., S. 46.

spirituelles Level zu erreichen (reinigende Funktion).³⁴³

Interessant scheint die dem Roman immanente, nicht zu leugnende Vorliebe für Maskenspiele. Diese, so betont Johnson, ziehen sich in mehrfacher Wiederholung durch den Erzählstrang. So reihen sich Geheimnisse, Masken und Rätsel aneinander, um eine Welt zu kreieren, die vom Ungewissen, Flüchtigem, Nebelhaften und von Heterogenität geprägt sei. In dieser Welt wandelten sich Situationen auf unerwartete Weise manchmal ganz plötzlich.³⁴⁴ Diese Verschiebungen und Verklärungen der Identität könnten alle Attribute der Figuren betreffen. *Lélia*, deren Eigenschaften wandelbar und niemals definitiv seien, habe keine unveränderliche Natur. Sie sei gleichzeitig Engel und Dämon,³⁴⁵ keusch und unrein. Der Text konstruiere auf diese Weise, vornehmlich durch die Perspektive des jungen Dichters und den durch Leidenschaft verrückt gewordenen Priester, eine mobile Version der Figur *Lélia*.³⁴⁶

2.2 Sands Sozialkritik – *Le mal du siècle féminin*

Die erste Fassung von *Lélia* ist nicht nur ein Rekurs auf George Sands Leiden an der Liebe,³⁴⁷ sondern auf das Leiden der gesamten romantischen Generation, auf die Entmutigung der Intellektuellen durch die Revolution von 1830.³⁴⁸ So misan-

³⁴³ Vgl. GODWIN-JONES: Romantic vision. The novels of George Sand, S. 49f.

³⁴⁴ Vgl. JOHNSON: Effets de mobilité et paradoxe dans *Lélia*, hier S. 214.

³⁴⁵ Die Beschreibung der Figur *Lélia* entspricht damit der allegorischen Darstellung der ‚Frau Welt‘, die eine schöne, verführerische Vorderseite, aber dämonische, von Fäulnis und Getier zerfressene Rückseite besitzt. „Die Metaphorisierung der Natur als Frauenleib hat zu einer Vorstellung von der janusköpfigen Erscheinung weiblicher Natur geführt, die in der Literatur eine langlebige und zähe Tradition erhalten hat, und zwar im Topos der Verführung des Mannes durch die Frau, wobei die Frau als doppelgestaltig, verstellt oder aufgespalten in eine reine und eine dämonische Figur erscheint. Die Frau wird zum Symbol und zur Verkörperung der doppelt bewerteten Natur.“ (WEIGEL: Zum Verhältnis von ‚Wilden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung, hier S. 127); Sie verführt den Mann nicht aktiv – aber ihre Verweigerung steigert das Begehren der sie umgebenden Männer, wodurch sie sich Macht aneignet, die der Frau in der bürgerlichen Gesellschaft nicht zusteht. (Vgl. hierzu Kap. III.4.2, S. 160).

³⁴⁶ Vgl. JOHNSON: Effets de mobilité et paradoxe dans *Lélia*, hier S. 215.

³⁴⁷ Vgl. hierzu Kap. II.8, S. 106.

³⁴⁸ Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d’Amérique », S. 4;

Dieses Leiden der romantischen Generation spiegelt Sand u. a. auch an der Genese der *Lettres* – an einem Moment, an dem sie selbst nicht mehr in der Lage war, Romane zu schreiben: « Elles n’ont été pour moi qu’un soulagement instinctif et irréfléchi à des préoccupations, à des fatigues ou à des accablements qui ne me permettaient pas d’entreprendre ou de continuer un roman. » (SAND: *Lettres d’un voyageur*. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 37; *Préface*); Ursprünglich waren diese nicht zur Veröffentlichung gedacht.

Das sandsche Seelentief um 1834 und die hysterische Schreibblockade sind Symptome ihrer Versehrtheit, und nicht nur ihrer eigenen. Um seine tiefsten Seelenzustände ausdrücken zu können, müsse man den Leser schließlich völlig ausblenden – was dann entsteht, sind Spiegeltexte des Innenlebens: « [...] et s’il n’y avait pas, dans l’exercice d’écrire, un certain charme souvent douloureux, parfois enivrant, presque toujours irrésistible, qui fait qu’on oublie le *témoin inconnu*

throp und hochmütig die Heldin auch sein mag, erkennt sie doch den Geist des *mal du siècle*: « Je m'humilie et m'afflige d'être un type si trivial et si commun de la souffrance de toute une génération malade et faible. »³⁴⁹ Der Zustand des Leidens hatte kollektiven Charakter, die romantischen Zeitgenossen durchlebten allesamt einen kritischen, historischen Moment, fanden sich gewissermaßen zwischen zwei Welten wieder. Die Revolution hatte die bisher gültigen sozialen, politischen und axiologischen Strukturen beseitigt, allerdings konnte noch niemand klar absehen, durch welche sie ersetzt werden würden.³⁵⁰

Diese Unsicherheit spiegelt sich in allen Figuren *Lélias* wider. Besonders in der Titelheldin kommt Sands misanthropisches, pessimistisches Weltbild zur Geltung, wie es bspw. evoziert wird, als Lélia, an Cholera erkrankt, überzeugt ist, im Sterben

et qu'on s'abandonne à son sujet, je pense qu'on n'aurait jamais le courage d'écrire sur soi-même [...] » (SAND: *Lettres d'un voyageur*. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 37; *Préface*); Der gestörte Schreibfluss wurde zur Metapher der *Lettres*: « c'est aux époques où mon cerveau fatigué se trouvait vide de héros et d'aventures, que, semblable à un *impresario* dont la troupe serait en retard à l'heure du spectacle, je suis venu, tout distrait et tout troublé, en robe de chambre sur la scène, raconter vaguement le prologue de la pièce attendue. [...] Ainsi, en parlant tantôt comme un écolier vagabond, tantôt come un vieux oncle podagre, tantôt comme un jeune soldat impatient, je n'ai fait autre chose que de peindre mon âme sous la forme qu'elle prenait à ces moments-là; tantôt insouciant et folâtre, tantôt morose et fatiguée, tantôt bouillante et rajeunie. » (Ebd., S. 38; *Préface*);

Inwieweit allerdings passt die Gestalt des männlichen Reisenden (die im Französischen u. a. durch nicht markierte Verb-, bzw. Adjektiv- und Partizipendungen deutlich wird – oder auch in direkten Ansprachen: « Ah! monsieur, vous n'avez jamais vu les montagnes du Tyrol! » (Ebd., S. 48; Brief I)) zu den ‚weiblichen Seeleninhalten‘, die George Sand hier zum Ausdruck bringt? Hätten ihre männlichen Kollegen ähnlich tiefe (fiktiv ummantelte) Einblicke gegeben? Diese Kontroverse setzt das Gesamtwerk der *Lettres* unter eine Spannung, die sich nur über die Solidarität mit anderen Leidenden wieder auflösen kann: das, was Sand hier aufschreibt, haben (alle) ihre Zeitgenossen mehr oder weniger stark erlebt, weshalb die *Lettres* auch als Essenz der Romantik gehandelt werden. « Aussi plusieurs s'y sont fait peur à eux-mêmes, et, à la vue de tant de faiblesse, de terreur, d'irrésolution, de mobilité, d'orgueil humilié et de forces impuissantes, ils se sont écriés que j'étais un malade, un fou, une âme d'exception, un prodige d'orgueil et de scepticisme. [...] Comme moi vous avez douté, comme moi vous avez nié et blasphémé, comme moi vous avez erré dans les ténèbres, maudissant la Divinité et l'humanité, faute de comprendre! » (Ebd., S. 39; *Préface*);

Sie alle erlebten eine metaphorisierte Hysterie, eine Versehrtheit, für die Sand die Rettung der verlorenen Einzelnen im Göttlichen sieht – im Glauben an etwas, das die Welt zusammenhält. « Tous, tant que nous sommes, nous traversons une grande maladie, ou nous allons devenir sa proie si nous ne l'avons déjà été. [...] Le doute est le mal de notre âge, comme le choléra. [...] Le doute est né de l'examen. Il est le fils malade et fiévreux d'une puissante mère, la liberté. » (Ebd., S. 40; *Préface*).

³⁴⁹ Ders.: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 478.

³⁵⁰ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 151.

zu liegen.³⁵¹

Sie gibt zu, dass sie lieber sterben würde als am Leben zu bleiben – aus Neugier auf das, was nach dem Tod kommt. Sie fragt sich, ob die Liebe ihr vielleicht eine Verbindung zu Gott herstellen könnte, da sie ein übergroßes Verlangen verspürt, an irgendetwas zu glauben. Sténio, der sich um sie sorgt, wünscht ihr, dass sie nicht mehr an der Liebe zweifelt, was sie aus Mitleid zu der vagen Aussage bewegt, schließlich für ihn am Leben bleiben zu wollen und so rettet er sie aus ihrem letzten Anfall der Krankheit. Insgesamt aber bleibt sie zynisch und arrogant, überzeugt davon, dass sie ohnehin den ‚besseren‘ Weg wählt, indem sie der körperlichen Liebe entsagt und stattdessen von ‚höherer‘, seelischer Liebe träumt. Diese Szene repräsentiert in hohem Maße den Glaubens- und Identitätsverlust sowie die Orientierungslosigkeit der Figuren in Anbetracht des nahenden Todes, der den O-Ton des *mal du siècle* entlarvt.

Laut Lélia ist die Welt von Gott verlassen und ihrem Verhängnis ausgeliefert, wie sie Sténio in der Villa Viola anträgt.³⁵² Nach ihr führe das Gesetz der Zeit die Welt unabwendbar zur totalen Zerstörung: « l’humanité, les animaux, la terre, tout est condamné à s’engloutir dans l’éternité comme ces feuilles sèches qui fuient vers le précipice entraînées par l’eau du torrent. »³⁵³ Sie glaubt weder an den Fortschritt, noch an die Wohltaten der Menschheit, oder deren Vervollkommnungsfähigkeit. Für

³⁵¹ Sténios Entschluss zum Selbstmord wird durch das plötzliche Auftauchen Trenmors zunichte gemacht, der aus Versehen mit seinem Mantel das vorbereitete Gift umwirft und Sténio begreiflich macht, er solle schnell mitkommen zu Lélia, die im Sterben liege und ihn ein letztes Mal sehen wolle. Der bereits anwesende Doktor Kreysseifetter hat Cholera diagnostiziert und eine Behandlung zurückgewiesen, da in diesem Falle nichts helfen würde. Daraufhin wünschte Lélia, einen Priester zu sehen, der ihr Glauben bringen und den Weg zu Gott weisen sollte. Dieser, « le grand et beau prêtre irlandais » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 421), erscheint und zuckt erschreckt zusammen, als er Lélia erblickt. Sie gibt ihm zu verstehen, dass sie etwas von Gott hören wolle, während sie sterbe. « – Allons, Magnus, dit-elle avec une triste ironie, et tournant vers lui son visage pâle déjà couvert des ombres de la mort, remplis la mission de l’Église t’a confiée, sauve-moi, ne perds pas de temps, je vais mourir ! » (Ebd.); Er entgegnet, dass dies nicht in seiner Macht liege, da ihre Macht der seinen übergeordnet sei. Daraufhin fühlt sich Lélia von allen im Stich gelassen. « Bonne nature! [...] Je sais bien que je viens de toi et que j’y dois retourner, mais à quel titre t’adjurerais-je de me laisser ici encore un jour ? » (Ebd., S. 422); Der Priester hat seinen Glauben verloren und will sie nicht in den Himmel entlassen, der Doktor gibt sich seinen naturphilosophischen Überlegungen hin und will die Natur selbst über ihr Schicksal entscheiden lassen. In ihrer Enttäuschung schickt sie die beiden weg. « [...] à quoi tient votre force? La faiblesse d’autrui fait votre puissance; mais dès qu’on vous résiste, vous reculez et vous avouez en riant que vous jouez un faux rôle parmi les hommes, charlatans et imposteurs que vous êtes ! » (Ebd., S. 423); Hierüber entlarvt Lélia die begrenzte Macht der ‚Anderen‘, die abhängig ist von der unterwürfigen Haltung, die man ihnen entgegenbringt. Nur Sténio soll ihr nun noch etwas vorsingen. Er wiederum versteht an dieser Stelle vielleicht zum ersten Mal ihr *mal du siècle*: « Lélia, s’écria Sténio en tordant ses blanches mains, vous êtes femme et vous n’y croyez pas! Où en sommes-nous, où en est le siècle ? » (Ebd.).

³⁵² Vgl. Ebd., S. 442.

³⁵³ Ebd., S. 444.

sie hat die Zivilisation eine zerstörerische Kraft, die nichts als die Menschen aufregt und verdirbt. Lélia weist v. a. die Werte der Gesellschaft zurück, in der sie lebt. Sie kritisiert die Grausamkeit und Scheinheiligkeit der Moral, prangert die Unzulänglichkeit der Gerechtigkeit an und betrachtet die Gesellschaft als einziges Theater. Lélia empfindet keine Sympathie für die Menschheit. Die Gesellschaft der ‚Anderen‘ hat für sie den einzigen Vorteil, sich mit ihrem Selbst auszusöhnen, indem sie sich mit den ‚Anderen‘ vergleichen kann. Kurz: sie steht gegen die bürgerliche Masse.³⁵⁴ Gegenüber der Gesellschaft hat sie eine gleichgültige, misanthropische und hoffnungslose Haltung, die Sténio teilweise verstehen kann.³⁵⁵

Für den zehn Jahre jüngeren Sténio ist alles nur eine Frage der Zeit und der Geduld – er glaubt (durch seine Unerfahrenheit voller Hoffnung) noch an eine glückliche Zukunft der Menschheit, an das Positive in der Welt jenseits der gegenwärtigen Lage, während Lélia alle Schönheit in der Natur negiert. Sie entlarvt die Schwäche der Menschheit, die diese durch kulturelle und industrielle Entwicklung zu verstecken sucht.³⁵⁶ Sie sieht in politischer Hinsicht ein System am Vorabend des Zusammenbruchs, das keine Kraft mehr besitzt, für lebenswerte Existenz zu kämpfen und evoziert Gedanken des Weltuntergangs. Dieses *mal du siècle* ist verantwortlich für das Gefangensein ihres Körpers und Geistes. Die Kälte in der Welt hat sich auf sie abgebildet, sodass sie als ‚Opfer‘ einer kranken Welt dargestellt wird.³⁵⁷

³⁵⁴ « Lélia était une femme qui, en public, ne se livrait jamais à ses impressions. Elle se cachait dans son intimité pour rire de la vie, mais elle la traversait avec une défiance haineuse et s’y montrait sous un aspect rigide pour éloigner d’elle, autant que possible, le contact de la société. Cependant elle aimait les fêtes et les réunions publiques. Elle venait y chercher un spectacle. Elle venait y rêver, solitaire au milieu de la foule. Il avait bien fallu que la foule s’habitue à la voir planer sur elle et puiser dans son sein des impressions sans jamais lui rien communiquer des siennes. Entre Lélia et la foule, il n’y avait pas d’échange. La foule ne comprenait pas ce mystère, mais elle était fascinée et, tout en cherchant à rabaisser cette destinée inconnue dont l’indépendance l’offensait, elle s’ouvrait devant elle avec un respect instinctif qui tenait de la peur. » (WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l’histoire: l’évolution de la thématique sandienne d’Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 180).

³⁵⁵ « C’est l’indifférence de la vie qui a fait le duel dans nos mœurs. C’est un spectacle fait pour constater l’apathie du siècle, que celui de deux hommes calmes et polis, tirant au sort lequel tuera l’autre sans haine, sans colère et sans profit. [...] Sténio, nous ne sommes plus rien, nous ne sommes ni bons ni méchants, nous ne sommes même plus lâches, nous sommes inertes. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à Majorque*, S. 443);
« Ne voyez-vous pas que le flot des siècles nous emporte tous ensemble, hommes et mondes, pour nous engloutir dans l’éternité comme ces feuilles sèches qui fuient vers le précipice, entraînées par l’eau du torrent ? » (Ebd., S. 444).

³⁵⁶ « – Eh bien, voilà ce qui nous dévore, Sténio! reprit-elle; c’est cette impuissance que tout un univers asservi et mutilé peut à peine dissimuler sous l’éclat de ses vains trophées. Les arts, l’industrie et les sciences, tout l’échafaud de la civilisation, qu’est-ce, sinon le continuel effort de la faiblesse humaine pour cacher ses maux et couvrir sa misère ? » (Ebd., S. 448).

³⁵⁷ « Cette haleine maudite qui flétrit les fleurs et les brûle comme le feu; ce mal à la fois physique et moral qui envahit l’âme et le corps, qui pénètre jusqu’aux profondeurs de la pensée et paralyse

Sie bedauert, Sténio durch ihr ‚Unvermögen‘ in der Liebe Leid zuzufügen und bewundert ihn insgeheim für seine Jugend und den Samen der Hoffnung, der in ihm wohnt – während er an sich glaubt, tut sie es nicht (mehr). Mit diesem Rückzug entzieht sie sich der materiellen Welt, die für sie die Welt der ‚bedrohlichen‘ Leidenschaft ist und zieht sich zurück ins Reich ihrer spirituellen Träume. In dieser hat sie noch immer keine Lebensform gefunden, ist nach wie vor auf der Suche nach ihrer eigenen Identität.³⁵⁸ Ihre Zerrissenheit sieht sie selbst in der menschlichen Vernunft, die gegen den Schmerz und das Unvermögen anzukämpfen versucht.³⁵⁹ Diese zerstört nicht nur allmählich ihre Seele, sondern auch ihren Körper.³⁶⁰

Neben der pessimistischen Weltanschauung kommt v. a. durch die Figur Magnus Kritik am Katholizismus zum tragen. Er konstituiere nach Wingård den Ausgangspunkt, über den sich der Glaube bzw. der Mangel an Glaube der anderen Figuren definiere. Er repräsentiere den unwiederbringlich toten Katholizismus, die reduzierte Religion, die kein Leben und keine Sinne mehr stütze, die unfähig sei, die leidenden Menschen zu trösten – eine egoistische und hochmütige Religion, deren Ziel nichts sei als die individuelle Glorifizierung in einem anderen Leben.³⁶¹ Die Religion reichte nicht mehr aus, um die Menschen der romantischen Generation zu trösten, ihr Leiden zu lindern und Ort der Zuflucht zu sein. Darüber hinaus schließt sie die Gläubigen in einem unflexiblen System aus Regeln und Dogmen ein, was die Grundidee des Christentums, die Nächstenliebe unmöglich macht. Magnus ist aus Angst, die Regeln seines Ordens zu verletzen unfähig, Sténios Selbstmord zu verhindern.³⁶²

l'esprit et le sang. [...] » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 452).

³⁵⁸ « Mais quelle sera l'autre vie ? je n'avais pas encore trouvé une forme sous laquelle je pusse la désirer. Jusque-là, sous quelque aspect qu'elle m'apparût, elle me faisait peur ou pitié. » (Ebd., S. 454).

³⁵⁹ « Tels sont mes rêves. C'est toujours la raison humaine se débattant contre la douleur et l'impuissance. » (Ebd., S. 457).

³⁶⁰ « Ainsi marche ma vie depuis des années. Toute l'énergie de mon âme se dévore et se tue à s'exercer sur elle-même, et tout son effet extérieur est d'affaiblir et de détruire le corps. » (Ebd., S. 459).

³⁶¹ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 159f.

³⁶² Magnus, der nicht gewagt hatte, Sténio allein zu lassen, wird von diesem selbst weggeschickt, um für ihn zu beten. Als er nach einer Stunde zurückkommt, kann er den Dichter nicht wiederfinden, beruhigt aber seine finsternen Vorahnungen und kehrt in seine Zelle zurück. Dennoch kann er nicht schlafen, wissend, ihn allein gelassen zu haben. So denkt er über Sténios Eingeständnisse der Angst nach und beschließt, ihn zu retten, indem er ihn mit ins Kloster nimmt. Obwohl es die Regeln des Klosters verbieten, würde er sich diesen widersetzen und lieber Gottes Vorwürfe ertragen als die seines Ordens. (Vgl. SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 568); Als der Priester am nächsten Morgen zum See zurückkommt, sieht er eine Botschaft in den Sand geschrieben: « Magnus, tu diras à Trenmor que j'ai tenu ma parole. Il me retrouvera ici... » (Ebd., S. 569); Magnus arbeitet sich schließlich bis zum abschüssigen Ufer des Sees vor und findet dort den ästhetisch anmutenden Leichnam des ertrunkenen Sténio. « Sur un tapis de

Wingård betont, dass der Glaube in diesem Negativ-Portrait der Religion der Freiheit unterworfen werde, ebenso wie der freie menschliche Wille der unsicheren und arbiträren Gnade Gottes, wodurch den Menschen der Glaube in ihre eigene Kraft genommen werde.³⁶³ Lélia steht als Antiwesen von Beginn des Romans an der Religion in vielerlei Hinsicht äußerst kritisch und enttäuscht gegenüber. Sie fragt sich nicht vorrangig, ob Gott überhaupt existiert, wie Indiana, sondern ob er gut sei, ob er überhaupt gut sein könne in Anbetracht der von ihm erschaffenen Welt und den darin lebenden Menschen. Ihre Haltung ist dahingehend niemals stabil – sie variiert und verflüchtigt sich um diesen Zweifel. Sie variiert von Gotteslästerung über Glauben zur Resignation in einem kontinuierlichen Balanceakt, der den Rhythmus ihres spirituellen Lebens ausmacht.³⁶⁴ Mal steht sie Gott distanziert gegenüber und personifiziert ihn nicht, dann wendet sie sich wieder an ihn wie an eine göttliche Persönlichkeit und wirft ihm seine Abwesenheit und sein Schweigen vor.³⁶⁵ Sie

cresson d'un vert tendre et velouté, dormait pâle et paisible le jeune homme aux yeux bleus. Son regard était attaché au ciel, dont il reflétait encore l'azur dans son cristal immobile, plein et limpide. [...] C'était un si beau spectacle que cette nature tendre et coquette autour d'un cadavre, que Magnus, ne pouvant croire au témoignage de sa raison, appela Sténio d'une voix stridente, et saisit sa main glacée comme s'il eût espéré l'éveiller. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 569); Magnus glaubt sich schuldig an dem Suizid und wäre ihm am liebsten sogleich gefolgt. Die beiden Viehhirten, die den verzweifelten Mönch am Ufer sahen, kommen zu Hilfe und tragen den toten Sténio und Magnus auf ihren Rücken. Auch wenn sie die mysteriösen Todesumstände nicht erraten können, fragen sie sich, warum der Mönch, anstatt zu Gott zu beten, ‚wie eine Frau‘ den Mut zu verloren zu haben scheint (womit er zusätzlich zu seiner hysterischen Verrücktheit weitere androgyne Züge bekommt). (Vgl. Ebd., S. 570); Am Kloster angekommen, muss Sténios toter Körper draußen bleiben, während Magnus den Prior aufsucht und seine Schuld am Tod des Dichters bekennt. « – Bénissez-moi mon père, lui dit-il, car je viens à vous souillé d'un grand crime; j'ai causé la damnation d'une âme. Sténio, le voyageur, l'ami du sage Trenmor, le jeune Sténio, cet enfant du siècle que vous n'aviez permis d'entretenir souvent pour tâcher de le ramener à la vérité, je l'ai mal conseillé, j'ai manqué de force et d'onction pour le convertir; mes prières n'ont pas été assez ferventes; mon intercession n'a pas été agréable au Seigneur, j'ai échoué... O mon père! serai-je pardonné? Ne serais-je pas maudit, pour ma faiblesse et mon impuissance? » (Ebd., S. 571); Er macht sich Vorwürfe, diesen leidenden Jüngling (*l'enfant du siècle*) nicht von Gottes Existenz überzeugt zu haben und v. a. dass er seine Absichten hätte voraussehen müssen, um ihn vom Selbstmord abzuhalten. Hier entlarvt sich Magnus' Angst als egoistisch – letztlich macht er sich mehr Sorgen um sein eigenes Schicksal, ist stärker mit seinem eigenen Existenzverlust beschäftigt als sich in würdiger Weise um Sténios Leichnam zu kümmern. Sogleich wirft ihm der Prior sein fahrlässiges Handeln vor. « Vous avez été rêver et dormir, moine imbécile, l'homme égoïste et lâche, quand il fallait vous attacher aux pas de ce malheureux, vous jeter à ses pieds, vous traîner dans la poussière, employer les larmes, les menaces, les prières et la force même pour l'empêcher de consommer son affreux sacrifice! » (Ebd., S. 573).

³⁶³ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 160.

³⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 166.

³⁶⁵ « [...] vous me suffisez pas, Dieu! vous le savez bien. Vous ne voulez pas être tout pour moi! vous ne vous révélez pas assez pour que je m'empare de vous et pour que je m'y attache

imaginiert den paternalen Anderen – und auch wiederum nicht.³⁶⁶

Zudem wird die Aufspaltung des Weiblichen deutlich, indem sich die beiden Frauen, Pulchérie, die Prostituierte und Lélia, die Intellektuelle im Sinne der sandschen Verdopplung gegenüberstehen und dennoch durch ihr verwandtschaftliches Verhältnis zusammen gehören. Pulchérie verachtet die Moral der bürgerlichen Gesellschaft, die in ihren Augen nur glorifizierte Feigheit ist, eine Gesellschaft, die die Prostituierten verachtet und sich ihrer trotzdem bedient. Sie sieht die Misere der Frauen im Problem der Prostitution, denn deren institutionalisierte Form sei die Ehe.³⁶⁷ Lélias Verweigerung ist im Gegensatz dazu noch radikaler und hinter sinniger. Dieser kritische Typ Frau war vor Sand noch kaum behandelt worden. Sie wollte diesen, bekannt als « femme de trente ans »³⁶⁸ erneuern und aus der Frau eine Intellektuelle machen, die zu Analyse fähig ist und daraus eine desillusionierte Vorausahnung entwickelt.

Pulchérie ordnet Lélia in die Riege der Intellektuellen, der Künstler ein, die sie selbst gelesen hat und zu denen es aufschlussreiche Parallelen gebe. Sie rät ihr, ihre Überlegenheit lieber zu nutzen, um Freude zu empfinden – wozu nütze ihr sonst die Erleuchtung? Lélia aber ist gefangen im *mal du siècle* und selbst wenn die Schwester Recht habe, so könne sie doch nicht aus ihrer Haut, sondern fühlt sich von ihr verachtet.³⁶⁹ Ihre größte Angst ist, dass niemand verantwortlich oder schuldig ist für ihre Misere, insbesondere kämpft sie mit der gefühlten Abwesenheit von Gott, den sie hasst, weil er für sie offenbar nicht greifbar ist und sie ihn damit nicht verantwortlich machen kann für ihr Leiden. Früher, als sie sich zu einer schönen Frau entwickelte und jeder sie für ihr Wesen und ihre Schönheit liebte, war ihre *puissance* noch ungebrochen, sie legte ihre ganze Kraft hinein und war voller Begehren und Emotionen für die Welt. Hier spannt Sand die Parallele zur gesamten romantischen Generation.³⁷⁰

Auch die männlichen Figuren weichen vom Normalbild ‚Mann‘ ab. Magnus, der katholische Priester nimmt teilweise eine gesellschaftliche Rolle ein und ist gleichzeitig isoliert, wird aber respektiert. Lélia repräsentiert für ihn alles, dem er zu entkommen bestrebt ist: Ihre Schönheit symbolisiert für ihn Natur und damit Sexualität, vor der er flüchtet. Doch der Drang danach verfolgt ihn Tag und Nacht und lässt ihn letztlich verrückt werden. Andererseits verkörpert Lélia für ihn ebenso die Gesellschaft an einem kritischen Punkt – sie repräsentiert einen zerstörerischen

exclusivement. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 442).

³⁶⁶ Vgl. hierzu Kap. IV.2.3, S. 288.

³⁶⁷ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 177.

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ Vgl. SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 478.

³⁷⁰ « Quand j'entrai dans la vie active, j'avais devant moi tous les faits à apprendre, aucune émotion nouvelle à ressentir. Ceci est encore l'histoire de toute une génération. » (Ebd., S. 479).

Geist und greift damit seine heiligen Werte an.³⁷¹

Sténio weist freiwillig alle gesellschaftlich anerkannten Karrieremöglichkeiten zurück. Er hat sich dafür entschieden, für die Poesie und die Liebe zu leben. In der vorherrschenden Gesellschaft entwickelt sich die Liebe allerdings zum Verhängnis und zerstört somit auch die / seine Poesie. Grund für die Zerstörung ist ebenfalls Lélia. Aus seiner Perspektive sei sie schuld an seinem Verfall, nehme ihm die Illusionen und lehre ihn, Gott zu hassen und sich selbst zu unterdrücken. Deshalb verflucht er sie schließlich.³⁷²

Zu Beginn des Romans ist Sténio im Zweifel, ob Lélia ein Engel oder ein Dämon sei. Das romantische Motiv der Verführerin als Abgesandte des Teufels stimmt hier ein in die unheilswangere Atmosphäre des Romans. Liebe und Tod werden gleichgesetzt, denn in der Liebe und der körperlichen Nähe zur Frau erfahre der Mann, so Seybert, die Nachbarschaft von Liebe bzw. Leben und Tod. Die Angst vor der Frau sei somit die Angst vor dem Tod.³⁷³ Sténio visiert die vollständige Hingabe seiner selbst im Liebesakt an – eine verrückte Verschwendung in Anbetracht der vorsichtigen Ökonomie der ihn umgebenden Gesellschaft, die Lélia repräsentiert. Diese hat durch ihre erste Gefühlsenttäuschung gelernt, sich zurückzuhalten und sich zu weigern – als im gesellschaftlichen Leben notwendiges Mittel der Verteidigung und des Selbstschutzes.

Mit dieser kritischen Perspektive nimmt Sand Rekurs auf das ‚Problem‘ der Zeit um 1830. Unter dem Bürgerkönig Louis-Philippe war keine direkte politische Aktion möglich, was in der Bevölkerung einen ‚ohnmächtigen Schlaf‘ provozierte. Die Spiegelung dieser Problematik im Roman beschreibt Lélia und Sténio, die zu Beginn unfähig sind, zu handeln und die den Glauben an ihre Ideale verloren.³⁷⁴ Im Zuge der Revolution inszeniert die Autorin mit der 1839-er Version die weibliche Titelheldin ganz in der Tradition der starken weiblichen Figuren, die sich für das Kloster entscheiden, da dieses paradoxerweise ein Ort der Freiheit ist.³⁷⁵ In dem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass mit der romantischen Bewegung auch das Bild einer neuen Auferstehung der Christusfigur einherging, und zwar nicht im Sinne einer orthodoxen Dimension. Im Gegenteil – Lélias Vision des Christentums lehnt sich an die Intentionen einer *Église primitive*, eines puren, nicht institutionalisierten Christentums.

³⁷¹ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 181.

³⁷² « C'est moi qui suis méprisable, et c'est Dieu que je hais, et vous aussi, vous le phare et l'étoile qui m'avait fait connaître l'horreur de ces abîmes, non pour m'en préserver, mais pour m'y précipiter ; Tu m'as bien instruit, bien éclairé ; je te dois la science ; maudite sois-tu, Lélia ! » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à Majorque*, S. 526).

³⁷³ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, *Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 70.

³⁷⁴ Vgl. DIDIER: *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, S. 162.

³⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 160.

sierten Glaubens an. Sie denkt, sie könne Veränderungen in der Kirche bewegen und akzeptiert die Verfolgung, die ihr durch die institutionalisierte Religion, in Gestalt von Magnus, droht.³⁷⁶

In diesem Sinne repräsentiert Sand im Verlauf des Romans das Drama des romantischen Gewissens: die Durchquerung einer spirituellen Wüste durch ein *enfant du siècle* (Lélia) und die Rückkehr zum Heiligen in synkretistischen und mystischen Perspektiven.³⁷⁷ Daher lässt sich die zweite Lélia als Orientierungspfeiler betrachten, der zum Verständnis der Religion in der Romantik beiträgt. Das Drama, welches hier evoziert wird, ist nämlich nicht das der vermeintlichen ‚Frigidität‘, sondern das des Glaubens und des Erbes der Aufklärung.³⁷⁸

Die institutionalisierte Religion fungiert als Inbegriff des Negativen und führt zur Verrücktheit (Magnus). Die Liebe ist ebenfalls negativ besetzt, da deren Bedingungen gesellschaftlich vorgegeben sind. Das künstlerische Paradies führt zudem zur körperlichen und moralischen Zerstörung, denn die Kunst steht der Realität machtlos gegenüber. Die einzige Lösung, die sich in Lélia abzeichnet, lässt sich in der Entwicklung der Figur Trenmor erkennen.³⁷⁹ Genau wie alle anderen Figuren ist er, zu Beginn mit einem ungebremsten Idealismus durchzogen, auf der Suche nach dem Absoluten. Die Liebe reichte ihm nur zu einem kurzen Zeitpunkt in seiner Jugend, bis er die erfüllende Leidenschaft im Spiel gefunden hatte.³⁸⁰

Lélia charakterisiert das allgemeine Wesen des Spielers als stoisch, herb, ohne Gefühlsregungen und voller Kälte. Nur so kann er beständig gesellschaftliche Positionen wechseln – aufsteigen, absteigen, je nachdem, ob er gewinnt oder verliert.³⁸¹ Diese Grundhaltung ist Ausdruck des Leidens, der Versehrtheit an der Gesellschaft selbst, die die Individuen zerrissen unter Opferung ihrer Ehre zurücklässt. Den Spielern werde der Vorwurf gemacht, dass sie dem Gold verfallen seien. Lélia erklärt hingegen, dass sie es im Gegenteil überhaupt nicht seien, geben sie es doch mit vollen Händen wieder aus. Es geht nicht um materiellen Besitz – der Spieler ist so versehrt, dass er die Erfahrung des Verlierens braucht, um das Leben überhaupt noch

³⁷⁶ Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d’Amérique », S. 165.

³⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 168.

³⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 161.

³⁷⁹ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l’histoire: l’évolution de la thématique sandienne d’Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 190.

³⁸⁰ « Le jeu ! car il faut le dire, hélas ! si le but est vil en apparence, l’ardeur est puissante, l’audace est sublime, les sacrifices sont aveugles et sans bornes. Jamais les femmes n’en inspirent de pareils. L’or est une puissance supérieure à la leur. En force, en courage, en dévouement, en persévérance, au prix du joueur, l’amant est un faible enfant dont les efforts sont dignes de pitié. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 394).

³⁸¹ « Tous les jours le joueur immole son honneur et supporte la vie. Le joueur est âpre, il est stoïque, il triomphe froidement, il succombe froidement ; il passe en quelques heures des derniers rangs de la société aux premiers, dans quelques heures il redescend au point d’où il était parti, et cela sans changer d’attitude ni de visage. » (Ebd., S. 395).

zu spüren, da sie ihm eine Grenze der Existenz aufzeigt.³⁸²

Mit dieser Entlarvung der gesellschaftlichen Missstände zeigt Lélia ‚wirkliches‘ Leiden, ‚wirkliche‘ Versehrtheit auf, mit der Sténio in seinem Leben noch nicht in Berührung kam.³⁸³ Der Spieler sei nach Lélia nicht von sich aus kriminell, sondern werde erst durch seine gesellschaftliche Position dazu gemacht.³⁸⁴ Sie steht zu ihrem Respekt für Trenmor, erhebt ihn zu einer idealen Persönlichkeit aufgrund dessen, wie er sein Unglück ertragen hat. Dieses Ideal trägt göttliche Züge, in Folge der erfolgreichen Überwindung der Strafe und Heilung.³⁸⁵

Die Problematik der Spielsucht impliziert Kritik am gesellschaftlichen System, das die Möglichkeit bietet, einer solchen Verschwendungssucht zu verfallen. Indem er die Straftat des Stehlens begeht, bricht er mit den gesellschaftlichen Konventionen. Er akzeptiert die Strafe, was für ihn gleichermaßen den gesellschaftlichen Tod

³⁸² « On l'accuse d'aimer l'or! il l'aime si peu qu'il le jette à pleines mains. Ces dons de l'enfer ne sauraient lui profiter ni l'assouvir. A peine riche, il lui tarde d'être ruiné afin de goûter encore cette nerveuse et terrible émotion sans laquelle la vie lui est insipide. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 395).

³⁸³ Den Rest der Geschichte erzählt sie ihm später – derartige, willkürliche Unterbrechungen unterstreichen Lélias Macht über ihre eigenen Entscheidungen (sie ist autonom und selbstbestimmt, ordnet sich nicht ein in vorgegebene gesellschaftliche Muster und Konventionen). Sie erhebt sich beständig über Sténio und übernimmt hiermit als Frau eine eigentümliche Machtposition über den Mann. Er entgegnet ihr, dass sie wohl tatsächlich über der Gesellschaft stehe, wenn sie deren Verbrechen so leichtfüßig wiedergeben könne. Er selbst gesteht sich vor ihr seine Unwissenheit ein und unterwirft sich als unschuldiges Kind, das vom Leben nichts versteht und fordert von ihr rückversicherndes, ermutigendes Verhalten. « [...] mais pardonnez aux perplexités d'un enfant qui ne sait rien encore de la vie réelle. [...] dites-moi un mot qui m'encourage, Lélia! dites-moi ce que vous voulez que je sois, et je le serai. » (Ebd., S. 396f.); Schließlich ist sein Bestreben, durch die Geschichte etwas von Lélias Seele und Werten zu erfahren. Daraufhin bestätigt sie ihm ihre Liebe, gibt ihm aber gleichzeitig zu verstehen, dass sie ihn anders liebt als Trenmor. « Je vous aime pour votre candeur, pour votre ignorance de toutes les choses que je sais, pour cette grande jeunesse morale dont vous êtes si impatient de vous dépouiller, imprudent que vous êtes! Je vous aime d'une autre affection que Trenmor [...] » (Ebd., S. 397); Über die Geschichte von Trenmor hinaus gibt sie ihm einen entscheidenden Hinweis auf ihr Ideal von Liebe – die Männer, die es verstünden, ihre Leidenschaft zugunsten ihrer Mitmenschen zu zügeln, seien so rar, dass sie noch keinen getroffen habe. « Les hommes qui répriment leurs passions dans l'intérêt de leurs semblables, ceux-là, vois-tu, sont si rares que je n'en ai pas encore rencontré un seul. » (Ebd.); Kurzum, die gewöhnlichen Männer und deren Liebespraktiken des 19. Jahrhunderts können ihr nicht genügen.

³⁸⁴ « Le joueur n'est donc pas criminel par lui-même; c'est sa position sociale qui presque toujours le rend tel; c'est sa famille qu'il ruine ou qu'il déshonore. » (Ebd., S. 399); Diesen Gedanken hatte Sténio nicht verstehen können, da er selbst die gesellschaftliche Perspektive vertritt, ebenso wenig versteht er, weshalb Lélia Trenmor verzeihen konnte. Sie hat ihm verziehen, weil er sich seinen Fehler eingestanden hat und versucht, Sténio dies anhand der weiteren Geschichte Trenmors zu verdeutlichen.

³⁸⁵ « [...] Trenmor en est sorti debout, calme, purifié, pâle comme vous le voyez, mais beau encore comme la créature de Dieu, comme le reflet que la Divinité projette sur le front de l'homme qui pense! » (Ebd., S. 404).

bzw. Ausschluss bedeutet. Hiermit wird er schließlich von der Gesellschaft befreit. Am Ende des Romans beginnt er ein neues Leben, symbolisiert durch den weißen Stock, mit dem er vom Grab aufbricht. Symbolisch bricht er an dieser Stelle mit dem Stillstand, in dem die anderen Personen gefangen waren und der bisher egozentristische Roman öffnet sich einer humanen Solidarität: Im Gegensatz zu Lélia und Sténio, die die Ineffizienz der Freundschaft und die Unfähigkeit der Menschen zu dieser proklamieren, personifiziert Trenmor die Möglichkeit der Freundschaft, des Mutes und der humanen Solidarität.³⁸⁶

Der *romancière* war durchaus bewusst, dass sie mit ihrer Hauptfigur und deren Botschaft der Versehrtheit³⁸⁷ einen Impuls in die breite Öffentlichkeit streute, der

³⁸⁶ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 194.

³⁸⁷ Die sandschen Romane zielen weniger auf die Etablierung einer reinen Frauengesellschaft (Utopie) als vielmehr auf die Etablierung und Verdeutlichung von Frauenidealen, die die Kritik am Ausgeschlossensein aus der symbolischen Ordnung verdeutlichen. Im Zuge dessen erfolgt eine Verlagerung der Problematik in den weiblichen Innenraum – in utopische, virtuelle bzw. mentale Räume. „Im Rahmen neuerer feministischer Wertvorstellungen werden hier Spiritualität und Empathie durch eine distanzüberwindende, quasi telepathische Kommunikation [ergänzt; S. H.], die als *mindstretch* bezeichnet wird. Wo weibliche Figuren mitten in einem dystopischen Raum patriarchaler Prägung leben müssen [...] wird die positive Gegenorm in den Raum inneren Erlebens der Rebellin verlegt.“ (NÜNNING / NÜNNING: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, S. 59); Dieser innere Raum des Erlebens ist für Lélia v. a. Raum des Leidens an der *condition féminine*.

Nünning / Nünning betonen weiterhin, dass an den Übergängen bzw. Grenzen utopischer, dystopischer und realer Räume (also, dort, wo diese nicht mehr klar definiert, voneinander abgrenzbar und als dynamisch verstanden sind) eine größere Offenheit für neue Entwürfe der Geschlechterkonzeption suggeriert wird. (Vgl. Ebd.); In *Lélia* lässt sich dies an der androgynen Konzeption der Protagonisten Lélia und Sténio festmachen. Daneben fungiert auch das postmoderne Verwirrspiel von Schauplätzen, die raum-zeitlich schwer oder gar nicht mehr zuzuordnen sind (*le désert*), sowie wechselnde ErzählerInnen und besonders die fluide Identität der weiblichen Hauptfigur unter dieser Offenheit.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass mentale Räume in der Kulturgeschichte bereits frühzeitig als Freiräume konzipiert wurden, die besonders von Frauen genutzt wurden. Der Rückzug in Kontemplation, Extase oder auch normabweichende psychische Welt von Irresein konnte v. a. für Frauen die Ablehnung gesellschaftlicher Realität und den Gewinn an (innerer) Freiheit bedeuten. (Vgl. Ebd., S. 61); Dies trifft v. a. auf die gelebte Andersartigkeit der Frauenfiguren Lélia und Sylvia zu, die selbstbestimmt und zurückgezogen leben und sich in Kontakt mit Gesellschaft in mentale Schutzräume zurückziehen, um ihre ‚weibliche Ordnung‘ zu verteidigen, bzw. in hysterischer Äußerung die gefühlten Missstände öffentlich beklagen. Räumliche Vorstellungen werden hierbei z. T. in der Phantasie, im Unterbewusstsein konstruiert (Sylvias Vorstellung vom Naturraum – Vgl. hierzu Kap. IV.3, S. 346). Freie Phantasietätigkeit, Traum und Wahnvorstellungen stellen in diesem Kontext kulturell legitimierte Ausdrucksformen für unbewusste Vorgänge dar: „Da im Bereich des Vorsprachlichen und Unbewussten aus psychoanalytischer Sicht, etwa Jacques Lacans und Julia Kristevas, noch keine kulturell festgeschriebene Geschlechtlichkeit herrscht, können wir hier mit einem konzeptionellen Freiraum rechnen, der allerdings nicht direkt zugänglich ist. Während die geschlechtliche Undeterminiertheit in der präödpalen Phase für das Individuum noch bestimmend ist, kann nach Eintritt in die sym-

um etwa ein Jahrhundert zu früh kam, als das eine direkte politische Reaktion hätte folgen können. Die Befreiung der Frauen brauchte noch die Philosophie von Marx und Engels und den Aufstieg des Proletariats. Dennoch lassen sich in *Lélia* (1839) erste Schritte in diese Richtung erkennen und an dieser Stelle einen der Botschaft immanenten Optimismus ausmachen. *Lélia* engagiert sich während ihres Aufenthalts im Kloster für die Zukunft der Menschheit, indem sie sich um die Bildung der Frauen kümmert. Diese ist nach Sand die Grundvoraussetzung für alle weiteren Schritte, die die Befreiung der Frauen aus der *condition féminine* vorbereiten.³⁸⁸

Das Hauptanliegen des Werks konstituiert sich, ähnlich wie in *Indiana*, in einer umfassenden Gesellschaftskritik, die sich hinter der Synthese des *mal social* verbirgt. Die zweite Version des Romans fällt in der sandschen Evolution hingegen in eine optimistischere Periode – in die Zeit, als Leroux,³⁸⁹ Lammenais und der Saint-Simonisme der *romancière* wieder Auftrieb und Hoffnung verliehen.³⁹⁰ Didier unterstreicht George Sands schriftstellerische Absichten metaphorisch: Das Leiden von *Lélia* und das vieler Frauen sei es nicht, ein empfindliches Instrument zu sein, sondern die Tatsache, von ungeschickten Musikern gespielt zu werden, die sie nicht in Schwingung zu versetzen wussten und die, statt sich ihre Ungeschicktheit einzugestehen, ihrem Instrument Vorwürfe machten.³⁹¹ Die sandsche Position in dieser Misere ist eindeutig: wenn eine Frau nicht befriedigt wird, dann liegt der Ursprung des Problems im Abhängigkeitsverhältnis der Gesellschaft – die Ungleichheit zwischen Frau und Mann sei für Sand noch schlimmer gewesen als die Ehe. *Lélia* prangere nicht nur den Betrug durch die Institution Ehe an, sondern genauso einige Mythen der Liebe, die ihr z. T. entfremdet erschienen, wie bspw. die den Don Juan erlösende Frau, die sich für ihn opfere.³⁹²

Neu in der Gender-Politik des romantischen Romans war v. a. die Tatsache, dass *Lélia* als außergewöhnliches Wesen, das sein Unwohlsein zum Ausdruck bringt, eine Frau ist und kein Mann. Ihr *mal du siècle*, das von einer männlichen Identitätskrise weit entfernt ist, ist weitgehend ein Symptom ihres explizit feministischen Missbehagens. Harkness sieht in *Lélia*, die viel über Männlichkeit zu sagen hat, das Bestreben nach Umerziehung der Männer in verschiedenen Bereichen wie romantische Liebe, weibliche Sexualität, Macht und Gender. Dies reicht bis hin zu den essentiellen Grundsätzen des romantischen Plots und seiner kulturellen und litera-

bolische Ordnung ein solcher Freiraum sich nur noch gewissermaßen zwischen die sprachlich festgelegten Wirklichkeitsbedeutungen schieben. So kann die Abweichung von der Normalität im Fantastischen besonders signifikante Signale für das Rütteln an der Geschlechterordnung enthalten.“ (NÜNNING / NÜNNING: Erzähltextanalyse und Gender Studies, S. 61).

³⁸⁸ Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d’Amérique », S. 160f.

³⁸⁹ Didier weist darauf hin, dass Sand durch die Freundschaft mit Pierre Leroux zur Entstehungszeit der zweiten *Lélia* ihre revolutionärsten Ansichten entwickelte. (Vgl. Ebd., S. 4).

³⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 31.

³⁹¹ Vgl. Ebd., S. 159.

³⁹² Vgl. Ebd.

rischen Umsetzung.³⁹³ 1833 ging es vordergründig um das körperliche Problem und die Inkompatibilität mit der *école des hommes*. 1839 hingegen stehen die sozialen Gründe des Leidens im Fokus und die angestrebte Transformation durch die *école des femmes* – Lélia gibt Unterricht am Kloster, der sich spezifisch an ein weibliches Publikum richtet.

Die erkenntnistheoretische Instabilität steht in Verbindung mit dem Mysterium der Titelheldin und ihrer ‚unvollständigen‘ und unleserlichen Weiblichkeit, mit Lélias gestörter Identität, die im Kontext einer dysphorischen Störung evoziert wird: « Pourquoi ton amour fait-il tant de mal ? [...] »³⁹⁴. Das Gleichgewicht zwischen Frau und Liebe ist hier gebrochen und Lélias Unfähigkeit oder Unwilligkeit antwortet auf die Bedingungen von Sténios Begehren und seiner Wahrnehmung ihrer Verkörperung der dysfunktionellen Weiblichkeit.³⁹⁵ Lélias Pluralität bedroht die stabilen Identitäten, die Sténio konstruiert und die Ausweitung der literarischen Modelle, das Oszillieren zwischen beiden Gendern und Genres (Brief und Roman), stellt Sténios zunehmend hoffnungsloses Bestreben heraus, Lélias expansive und plurale Identitäten zu fassen, die im Beginn (s)einer indirekten Niederlage gipfeln.³⁹⁶

2.3 Idealisierung in *Lélia*

2.3.1 Idealisierung und Identitätssuche zwischen Herrschaft und Unterwerfung

Fokussiert man das Liebesideal Lélias im Roman, entpuppt sich dieses als ‚vergöttlichte‘ Erhöhung des Männerideals aus *Indiana*. Es geht nicht mehr um die Einheit von körperlicher und geistiger Liebe, sondern um die ausschließliche spirituelle Verbindung zweier Geister, die Unterwerfung ausschließt (spirituelles Liebesideal). Die Erhöhung des Ideals ruht einem Mangel auf – dem Mangel, der sich zwischen Wirklichkeit und Idealvorstellung konstruiert. Der Mangel an Befriedigung des Begehrens im Hier und Jetzt führt zur Abstraktion der romantischen Liebesemantik, die zur Entstehungszeit von *Lélia* die negativste Ausprägung im sandschen Werk markiert.³⁹⁷

Das Frauenideal im Roman ist ambivalent. Sténio idealisiert Lélia, da sie ihn aufgrund ihrer unkonventionellen Verweigerung zurückstößt, was sein Begehren steigert. Da er sie nicht real besitzen kann, idealisiert er ihre Liebe. Obwohl er im Rückzug in den Bergen Distanz zum Ideal sucht, idealisiert er das geliebte Objekt (Lélia) umso

³⁹³ Vgl. HARKNESS: *Men of their Words. The Poetics of Masculinity in George Sand's Fiction*, S. 124.

³⁹⁴ SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 385.

³⁹⁵ Vgl. HARKNESS: *Men of their Words. The Poetics of Masculinity in George Sand's Fiction*, S. 127.

³⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 128.

³⁹⁷ Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34.

stärker.³⁹⁸ Dass er sie als ein göttergleiches Wesen verehrt, bedeutet aber auch den Respekt, den er vor ihr hat, denn nach wie vor flößt Lélia ihm Angst ein, die sich einschüchternd auf seine Leidenschaft legt.³⁹⁹

Trenmor ermutigt Lélia dazu, Sténio ihre Liebesunfähigkeit zu gestehen. Zudem schlägt er ihr verschiedene Rollen-Entwürfe vor, um der Rolle der Liebenden – und damit dem Rollenkonflikt als Frau in einer männerdominierten Welt zu entgehen, was auf Lélias Identitätssuche weist und damit auf die Botschaft ihrer Versehrtheit: « Ne pouvez-vous être son amie, ou sa sœur, ou sa mère ? »⁴⁰⁰ Letztlich hat Trenmor Mitleid mit dem jungen Dichter und rät ihr, ihn wegzuschicken oder selbst zu fliehen. In ihrer Antwort erhebt sie sich selbst über alle menschlichen Wesen und weist auf Ihr Eingesperrt-Sein in der Gesellschaft hin, welche Ursprung ihrer Versehrtheit ist und welche ihr keinen Boden für ihre Existenz und Identität liefert.⁴⁰¹ Nur in der Übereinstimmung der Liebessemantik von Mann und Frau sieht Lélia die Voraussetzung für eine gleichberechtigte Liebe.⁴⁰² Sie verteufelt die körperliche Liebe, die

³⁹⁸ « Mais Sténio avait au fond du cœur la source de toute poésie, l'amour ; et, grâce à l'amour, il couronnait les plus belles scènes de la nature, avec une grande pensée, avec une grande image, celle de Lélia. Qu'elle était belle, Lélia reflétée dans les eaux de la montagne et dans l'âme du poète ! Comme elle lui apparaissait, grave et sublime, dans l'éclat argenté de la lune ! Comme sa voix s'élevant, pleine et inspirée, dans la plainte du vent, dans les accords aériens de la cascade, dans la respiration magnétique des plantes qui se cherchent, s'appellent et s'embrassent à l'ombre de la nuit, à l'heure des mystères sacrés et des divines révélations ! Alors Lélia était partout, dans l'air, dans le ciel, dans les eaux, dans les fleurs, dans le sein de Dieu. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 426).

³⁹⁹ « [...] car Lélia avait toujours quelque chose d'effrayant au fond de ses rêveries, et la peur pressait de son âpre aiguillon les désirs passionnés du jeune homme. » (Ebd.).

⁴⁰⁰ Ebd., S. 413.

⁴⁰¹ « [...] et moi femme, moi artiste, il me faut un palais : je n'y serai point heureuse, mais du moins je n'y mourrai pas ; dans vos murs de glace et de pierre, il ne me resterait pas un jour à vivre. Non, pas encore, non ! Dieu ne le veut pas ! » (Ebd.); Die letzten beiden Sätze weisen darauf hin, dass sie ihre Existenz trotz Glaubensverlusts von Gott abhängig macht und sie zumindest noch einen Funken Hoffnung auf Besserung verspürt. Aus dem Grund will sie Sténio (noch) nicht den Rücken kehren, versichert, dass sie ihn liebt. « Non, mon ami, je ne veux point briser le cœur de l'homme, éteindre l'âme du poète. Rassure-toi, j'aime Sténio. » (Ebd., S. 414); Daraufhin zeigt ihr Trenmor die zwei unterschiedlichen Ebenen auf, auf denen sie und der Dichter leben, da er nicht glaubt, dass beide glücklich vereint sein könnten. « Songez-vous aux siècles qui vous séparent de lui ? » (Ebd.); Er als weiser Freund weist sie zudem darauf hin, dass Lélia in ihrer ‚Erleuchtung‘ noch nicht so weit fortgeschritten ist wie Trenmor selbst, da sie noch gegen ihre eigene Hoffnung ankämpft. (Er repräsentiert das reife Alter, sie die reifere Jugend.) Statt an einer irdischen Existenz festzuhalten, soll sie lieber mit ihm auf den Weg der spirituellen Erleuchtung kommen. (Vgl. Ebd.).

⁴⁰² « C'est pourquoi nous cherchons le ciel dans une créature semblable à nous, et nous dépensons pour elle toute cette haute énergie qui nous avait été donnée pour un plus noble usage. Nous refusons à Dieu le sentiment de l'adoration, sentiment qui fut mis en nous pour retourner à Dieu seul. Nous le reportons sur un être incomplet et faible, qui devient le dieu de notre culte idolâtre. » (Ebd., S. 416).

für sie mit solcher nichts mehr zu tun habe und gibt ihr Liebesideal der spirituellen Liebe und damit ihr Streben nach Vereinigung mit dem großen ‚Anderen‘ preis.⁴⁰³

Die Frage der Identität ist grundlegend mit Begehren aufgeladen, was sich am Beispiel Sténios belegen lässt, der Lélia eine stabile Identität überzustülpen wünscht, um letztlich seine eigene Männlichkeit zu versichern.⁴⁰⁴ Identität funktioniert hier lediglich in der Abgrenzung zum ‚Anderen‘: der Mann fühlt sich nur seiner selbst versichert, wenn er Kontrolle über die Frau ausüben kann. Umgekehrt verhält es sich mit Lélia, die den Mann ebenfalls zu petrifizieren bestrebt ist. Sie sei grausam – ein Urteil Sténios, das aus Enttäuschung über die offenbar unmögliche körperliche Liebe entspringt. Zerrissen gibt er sich dem Wechselspiel aus Angst und Trost hin. In seiner von Angst zerfressenen Vorstellung durchlebt er bereits ihre Absage an seine Liebe – und ahnt diese damit voraus. Sie will ihn hingegen auf ihre Weise lieben und von ihm Geduld fordern. Aus diesem Grund zeigt sie sich ihm gegenüber grausam und kapriziös, manchmal zärtlich und gleich darauf wieder hart und zynisch.⁴⁰⁵

Im Laufe des Romans kommt es zum Bruch seines Ideals, das nach der Erfüllung seines körperlichen Begehrens im Kreise der Kurtisanen umschlägt in Ent-Idealisierung.⁴⁰⁶ Mit der angestrebten Ent-Idealisierung geht eine gewisse Ernüch-

⁴⁰³ « Aujourd’hui, pour les âmes poétiques, le sentiment de l’adoration entre jusque dans l’amour physique. Étrange erreur d’une génération avide et impuissante! Aussi quand tombe le voile divin, et que la créature se montre, chétive et imparfaite, derrière ces nuages d’encens, derrière cette auréole d’amour, nous sommes effrayés de notre illusion, nous en rougissons, nous renversons l’idole, et nous la foulons aux pieds. Et puis nous en cherchons une autre! car il faut aimer, et nous nous trompons encore souvent, jusqu’au jour où, désabusés, éclairés, purifiés, nous abandonnons l’espoir d’une affection durable sur la terre, et nous élevons vers Dieu l’hommage enthousiaste et pur que nous n’aurions jamais dû adresser qu’à lui. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 416); (Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151).

⁴⁰⁴ Vgl. HARKNESS: Men of their Words. The Poetics of Masculinity in George Sand’s Fiction, S. 133.

⁴⁰⁵ In dieser Gemütslage hegt Sténio Selbstmordpläne, will sich mithilfe von Gift umbringen, um sein momentanes ‚Noch-Glück‘ zu versteinern. Sein Bestreben ist Stabilität, Festhalten, kein unsicheres Hin und Her. Er sieht sich als Lélias Spielzeug und entwickelt Hassgefühle für sie, die aus seiner Leidenschaft resultieren: « Lélia, pardonne à ces instants de haine que tu m’inspires, c’est que je t’aime avec passion, avec délire, avec désespoir. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 418); Statt ihn glücklich zu machen, habe sie ihn nichts als entmutigt. Und da sie nicht dieselben Himmel bewohnten, sieht er nun seine Möglichkeit, dahin zu gehen, wohin sie ihm nicht folgen kann und fasst den Entschluss, der Liebe zu entsagen – er leidet unter dem Identitätsverlust, den sie ihm diktiert.

⁴⁰⁶ Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Szene, in der Sténio und Magnus (am Kloster der Camaldules) zusammentreffen. Sténio nimmt eines Abends Magnus’ Arm und führt ihn an den Rand des Sees (das Symbol der *passion*). Dort soll er ihm erzählen, aus welchem Grund Lélias Liebe ihn hat verrückt werden lassen, allerdings nicht mehr unter dem Vorzeichen der Rivalität, sondern um für sich selbst Hoffnung zu schöpfen (schließlich scheinen beide ein ähnliches Schicksal zu teilen). Magnus gesteht seine Schwäche, aufgrund derer er nicht in der Lage war, sich aus der ‚gefährlichen‘ Bedrohung durch das Begehren für Lélia zu entziehen.

terung einher – Lélia Schönheit sei in Wirklichkeit nur die Reflexion seiner Jugend gewesen, die er in sie projiziert habe. Er entlarvt sie aus jetziger Perspektive als Frau, die nichts geben kann, sich verweigert und vergöttlicht. Mit zunehmendem Alter und seiner Lebenserfahrung aber kam die Distanz zu seinen einstigen Idealen. Andererseits fragt er sich, wie man ohne Ideale noch leben könne, wenn dadurch die Welt doch unbewohnbar würde.⁴⁰⁷

Mit der Zerstörung seines Ideals wird ihm bewusst, dass aus diesem seine (und Magnus') hysterische Disposition⁴⁰⁸ geboren wurde. Aus diesem Grund will er sich nun des Don Juan⁴⁰⁹ entledigen, der sich seiner bemächtigt hatte (so wie dieser wollte er sein und sich über alle Männer erheben) und verflucht ihn nun. Sténio befreit sich ergo im doppelten Sinne von den Idealen, den vermeintlichen Irrbildern, von denen er besessen war. Trotzdem fühlt er sich betrogen von Trenmor und Lélia, die beide seine *passion* nicht geteilt, sondern ihn auf einen Weg geführt haben, der ihn ins Verderben stürzt, und ihm damit ‚falsche‘ Vorstellungen seines Schicksals vermittelt haben.⁴¹⁰

Die hysterische Kreisbewegung seines Geistes dreht sich nach wie vor um das Leiden, das mit dem Ausleben seines Begehrens nicht befriedigt werden konnte – zur körperlichen Liebe fehlte ihm doch die geistige, so die Botschaft Sands durch den Text.⁴¹¹ Trotz der Stärke und Sicherheit, die er als Mann gewonnen hat, braucht er die Sicherheit der Existenz Gottes. Wenn es diesen allerdings nicht gebe, dann

« – Je suis un homme faible, répondit Magnus [...] je n'aurais pas même eu la force de fuir le danger [...] » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 559); Sténio nimmt ihn in Schutz, indem er vorgibt, dass rein metaphysisches Begehren das zu Verachtenswerteste auf der Welt sei. Im Verlauf des Gesprächs aber wandelt sich das Stärke-Schwäche-Verhältnis der beiden und schließlich ist es Magnus, der befürchtet, Sténio in seiner Hoffnungslosigkeit auf Selbstmordgedanken zu bringen. Daher wagt er nicht, ihn allein zu lassen. Sténio überkommt seine innere Zerrissenheit, die zwischen Verehrung und Verachtung des Lebens schwankt. Er will von Magnus hören, dass Lélia eine ganz gewöhnliche Frau ist, die den Ehrenkult um ihr Wesen in keinsten Weise verdient hat, um sich selbst von der Idealisierung zu heilen, deren ‚Opfer‘ er geworden ist. (Vgl. Ebd., S. 561).

⁴⁰⁷ « Illusion et rêverie, c'est vous qui êtes vraiment les reines du monde! Quand votre flambeau est éteint, le monde est inhabitable. » (Ebd.).

⁴⁰⁸ Vgl. hierzu Kap. IV.2.6, S. 327.

⁴⁰⁹ Vgl. hierzu Anm. 95, S. 219.

⁴¹⁰ « Je me suis trouvé faible, chétif d'esprit et de corps, j'ai pris l'imagination pour l'intelligence, le désir pour le besoin, la volonté pour la force. J'ai tout confondu et je me sens brisé à vouloir lutter contre les côtés faibles de mon organisation. Trenmor, vous m'avez condamné lorsque vous avez dit que le malheur n'épurait que les grandes âmes. Lélia, vous m'avez condamné quand vous m'avez écrit jadis que l'homme déchu devait mourir. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 565).

⁴¹¹ « Pourquoi cette soif d'amour ne s'apaise-t-elle pas? Pourquoi ce rêve de confiance et de dévouement ne s'efface-t-il jamais entièrement? [...] » (Ebd., S. 566).

wolle er selbst sein eigener Gott sein und mit dem Idol endgültig brechen.⁴¹² Magnus idealisiert Lélia ebenfalls – verflucht sie aber gleichzeitig, da ihre Attraktivität seine Glaubensgrundsätze schwanken lässt. Indem er sie begehrt, kommt er in eine moralische Bredouille, da er dem körperlichen Verlangen entsagt hat. Pulchérie, die durch den Verdopplungseffekt eine mögliche körperliche Variante Lélias spiegelt, erhält ebenfalls Einzug in Sténios Liebesideal, zu der Zeit, als ihm dieses zu unerreichbar geworden war, als dass er sein Begehren zugunsten einer spirituellen Liebe hätte unterdrücken können. Realer ist Pulchéries körperliche Präsenz – mit ihr darf er sich seinem Begehren hingeben. Insofern wird auch der gesunde und ‚funktionsfähige‘ weibliche Körper idealisiert, der zum Stillen des männlichen Begehrens eine unabdingbare Funktion hat.

Lélias Idealisierung umkreist bis zum Ende des Romans eine ‚reine‘, spirituelle Liebe, in der ihr die körperliche Realität der *passion* nicht gefährlich werden kann. Als Sténio jedoch tot ist, erinnert sie sich der ursprünglichen ‚Liebe‘, die sie für Sténio fühlte und ‚re-idealisiert‘ den Leichnam des Toten, der sich nicht mehr regen kann, der ihr Begehren nicht mehr streitig macht, der sich nicht über sie erheben kann. Lélia, die ohnehin mit ihrer Kälte, Trockenheit und Ähnlichkeit zu weißen Marmorstatuen auf Friedhöfen mit dem Tod assoziiert wird, erscheint nun, erstmals in weiß gekleidet als ‚würdige‘ Verlobte eines Leichnams.⁴¹³ Sie redet zu ihm – ohne das Wissen um ihren ‚zweiten‘ Zuhörer – und bedauert ihr Unvermögen, ihn nicht glücklich gemacht zu haben.⁴¹⁴ Jetzt, da seine Männlichkeit ihr nicht mehr gefährlich werden kann, ist sie bereit, ihn ihrerseits zu verehren und sich ihm unterzuordnen – weil er eine stabile Identität ausstrahlt.⁴¹⁵ Jetzt ist sie bereit, mit dem Toten, dem Geliebten, einen sexuellen Moment einzugehen.⁴¹⁶

⁴¹² Vgl. SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 567.

⁴¹³ « C’était la digne fiancée d’un cadavre. » (Ebd., S. 579); Das weiße Kleid ist eine Vorausdeutung auf Lélias Tod sowie auf die Vereinigung (‚Hochzeit‘) mit Sténio in ebendiesem. ‚Weiß‘ wurde bisher mit Lélia als Marmorstatue assoziiert und fungierte als Vorausdeutung auf den Tod. Das weiße Kleid bringt überdies die Bedeutungsebene der Unschuld (Vgl. hierzu Anm. 10, S. 435) ins Spiel. Trotzdem Lélia im eigentlichen Sinn ihre Unschuld bereits verloren hat, sieht sie sich selbst als ‚unverdorben‘ und ‚rein‘. (Vgl. hierzu meine Ausführungen zu *impuissance* in Kap. IV.2.5, S. 316 und Kap. IV.2.6, S. 327).

⁴¹⁴ « Je t’aimais, Sténio, sans pouvoir te consoler ; j’admirais, sans pouvoir y répondre, ce besoin indéfini d’expansion et de dévouement qui dévorait ton sang et brûlait ton cerveau. Je regrettais les épreuves implacables qui m’avaient convaincue de mon impuissance ; mais les nier et les méconnaître, n’eût-ce pas été une impiété, un lâche mensonge ? » (Ebd.).

⁴¹⁵ « Laisse-moi te craindre et te vénérer comme une puissance au-dessus de moi, laisse-moi prier et gémir [...] je t’aime à genoux, maintenant que tu sembles sourd à mes aveux, insensible à mes caresses. Reçois mes serments, reçois mes baisers [...] je t’aimais plus que tu ne pouvais le comprendre et le partager [...] » (Ebd.).

⁴¹⁶ « Elle déposa sur les lèvres violettes de Sténio un dernier baiser [...] » (Ebd., S. 584); (Vgl. hierzu Kap. IV.2.5, S. 316).

Schließlich steht der ‚weise Mann‘ Trenmor am Grab seiner Freunde und fragt sich, welchen Sinn sein Leben noch habe, wozu ihm seine Weisheit und Kraft noch nützen können, wenn nicht zur Unterstützung und zum Trost seiner Freunde.⁴¹⁷ Doch er erinnert sich, dass die Sühne noch nicht vollzogen ist, dass er Magnus finden und ihn heilen könnte – und nicht nur ihn, denn überall auf der Welt gibt es Menschen, die kämpfen und leiden, überall gibt es Aufgaben zu erledigen, Schicksale, die zu ‚reparieren‘ sind. Genau darin sieht er seine Aufgabe, seine Mission in der Welt: Anderen zu helfen, Anderen etwas zu geben durch seine Fähigkeiten und Erfahrungen. Trenmor ist in diesem Sinne die sandsche Idealfigur *par excellence* im Roman, die es geschafft hat, sich von allen gesellschaftlichen Zwängen frei zu machen, denen die anderen Figuren unterliegen und sie leiden lassen. Und so nimmt er seinen weißen Stock, das Symbol seiner Weisheit und bricht auf, um das Leid auf der Welt zu lindern.

Die Erhöhung des Liebes-Ideals in *Lélia* gipfelt in einer Vision der gleichberechtigten Liebe im Jenseits des Körperlichen (spirituelles Liebesideal).⁴¹⁸ Ein Schlüssel zum Verständnis der Entwicklung dieses Ideals in der Figur Lélia ist in der identifikatorischen Liebe zum Vater zu suchen, die nach Benjamin den Weg zu Individualität und Identität des Mädchens markiert. In dieser ödipalen Phase muss eine Ablösung von der Mutter stattfinden. Infolgedessen wird alles ‚Böse‘ auf die Mutter projiziert, wohingegen das Mädchen sich mit dem Vater zu identifizieren versucht.⁴¹⁹ Das Dreieck der identifikatorischen Liebe, das mit der Suche nach Anerkennung des Vaters verbunden ist, ist bei Lélia gescheitert. Dies gibt Anlass, zu vermuten, dass der Schlüssel zur Ursache der idealisierenden, abstrakten Liebe zu Männern hierin zu finden ist.

Um die Umstände des erhöhten Liebesideals in *Lélia* zu verstehen, ist zunächst ein Blick hinter die Kulissen der Familiengeschichte und Kindheit der Figuren notwendig. Der einzige Hinweis auf Lélías Kindheit verbirgt sich in einem Brief Sténios an sie, in dem er ihr ‚vorwirft‘, eine von Liebe erfüllte Kindheit gehabt zu haben – sie wurde seiner Vermutung nach geliebt.⁴²⁰ Der Roman gibt allerdings keinen weiteren

⁴¹⁷ « – Que ferai-je sans vous dans la vie ? s’écria-t-il ; à quoi serai-je utile ? à qui m’intéresserai-je ? A quoi me serviront ma sagesse et ma force, si je n’ai plus d’amis à consoler et à soutenir ? » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 587).

⁴¹⁸ Vgl. hierzu Kap. IV.2.3.3, S. 301.

⁴¹⁹ Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151.

⁴²⁰ « Votre enfance a pu s’écouler comme la mienne, mais la première passion qui s’alluma dans votre sein n’y fut pas en lutte, j’imagine, avec les angoisses qui sont en moi. Sans doute, vous fûtes aimée avant d’aimer vous-même. Votre cœur, ce trésor que j’implorerai encore à genoux, si j’étais roi de la terre, votre cœur fut ardemment appelé par un autre cœur ; vous ne connûtes pas les tourments de la jalousie et de la crainte ; l’amour vous attendait, le bonheur s’élançait vers vous, et il vous a suffi de consentir à être heureuse, à être aimée. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 391f.).

konkreten Hinweis auf Bestätigung oder Widerlegung von Sténios Vermutung. Lélías Idealisierung liefert den Hinweis auf einen Mangel an identifikatorischer Liebe des Vaters.⁴²¹ Im Austausch mit der Schwester wird deutlich, dass Lélia bereits in ihrer Jugend eine Abneigung gegen Männer verspürte (am Beispiel des nacktfüßigen Priesters, der in ihr Ekel und Abwendung auslöste). Daher vermute ich eine traumatische Prägung in der Figur Lélia, die ihren Ursprung in einer nicht genauer bestimmbaren Konstellation ihrer Kindheit haben muss.⁴²²

Aus Sténios ‚Vorwurf‘ liest sich gleichermaßen Neid und ein Mangel heraus: sein Begehren wurde offenbar nicht anerkannt, wobei er hier vermutlich auf den Mangel an mütterlicher Liebe als Ursprung seines Traumas verweist.⁴²³ Im Zuge dessen verlangt er nach Liebe, nach Bestätigung, die er von Lélia nicht erhält – daher wird der Mangel umso größer und die Botschaft seiner Versehrtheit umso ausgeprägter. Er erhofft sich Heilung, indem er sich freiwillig einer höheren Macht (Lélia in Gestalt der mütterlichen Geliebten) unterwirft.

Bei Lélia lässt sich in diesem Sinne eine Entwicklungsstörung konstatieren – sie projiziert das ‚Böse‘ im Erwachsenenalter auf sich selbst und überträgt die respektvolle Furcht vor dem männlichen Geschlecht (vor dem Vater) auf ihr Liebesobjekt, was dazu führt, dass körperliche Liebe unmöglich wird – mütterliche Liebe hingegen nicht. Während Indiana zu Unterwerfung bereit ist, ist es Lélia nicht mehr. Der Unterschied zwischen beiden besteht in der Verinnerlichung der gesellschaftlichen symbolischen Ordnung. Indiana hat durch Vater und Ehemann das ‚Gesetz des Anderen‘ zu spüren bekommen – Lélia hingegen nicht. Sie lebt selbstbestimmt, sie entscheidet, was in ihrem Leben passiert und kann sich geltenden Ordnungen nicht unterwerfen. Orientierungslos bewegt sie sich in der Gesellschaft, flüchtet in die Natur und ins Kloster. Ihre Handlungsfähigkeit ist nicht durch einen Ehemann beschränkt, insofern konstatiere ich einen Freigeist und eine Freiheit bei Lélia, die derjenigen der Autorin ähnelt.⁴²⁴ Für Frauen ist der fehlende Vater der Schlüssel zum fehlenden Begehren, was z. T. ausgeglichen werden kann durch a) Mütterlichkeit oder b) soziale Fähigkeiten außerhalb der körperlichen Liebe.⁴²⁵

In diesem Sinne lässt sich Lélia als Ausgeschlossene aus dem System der symbolischen Ordnung verstehen, die für sie keine innere Realität hat. Die Problematik ihrer Versehrtheit spiegelt sich in Idealisierung: ihr geht es nicht so sehr um die Erfüllung ihres Liebesideals im Hier und Jetzt. Vielmehr ist sie besorgt um ihre eigene

⁴²¹ Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151.

⁴²² Diese könnte auf die Konstellation der zwei konkurrierenden Mutterfiguren und den früh gestorbenen Vater der sandschen Kindheit referieren. Lélia akzeptiert die Grenzen des ‚Gesetzes des Anderen‘ nicht, unterwirft sich nicht der symbolischen Ordnung, die der Vater hätte antragen sollen. Dies könnte ein Hinweis auf die starke Prägung durch das Matriarchat in der Kindheit sein, woraufhin ein rebellisches Aufbegehren, eine hysterische Versehrtheit nicht verwunderlich wäre.

⁴²³ Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151.

⁴²⁴ Vgl. hierzu Kap. II.3, S. 48, Kap. II.4, S. 54 sowie Kap. II.6, S. 70.

⁴²⁵ Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151.

Identität – als Ausgeschlossene fehlen ihr die Strukturen, an denen sie sich orientieren könnte. Gesellschaftlich vorgezeichnete Wege (die Frau als Kurtisane oder als Ordensangehörige) sind für sie ausgeschlossen, sodass es ihr unmöglich ist, einen Platz in der bestehenden Gesellschaft einzunehmen. Dass Lélia am Mangel ihrer eigenen Identität leidet, spiegelt im sandschen Sinne das Hauptproblem der *condition féminine* – die Unterdrückung einer weiblichen symbolischen Ordnung.

Lélias Suche ist daher die Suche nach der eigenen Identität – Liebe als Identitätssuche in der sie umgebenden Gesellschaft. Doch sie muss trennen zwischen platonischer und sinnlicher Liebe – und genau das funktioniert nicht. Sie liebt Sténio, den weiblichen Jüngling, mit ihrem Herzen, aber sie muss sich über ihn erheben, denn nur so kann sie seine dominante Männlichkeit akzeptieren. Er lässt das zu gewissen Teilen über sich ergehen, jedoch nicht in der Endkonsequenz und entlarvt sein Begehren selbst als bedrohliche Sexualität, die die Frau zu unterdrücken bestrebt ist.

Sie versucht, durch ihre Rebellion gegen die bestehenden gesellschaftlichen Konventionen zu kämpfen, sie umzukehren: sie will dominieren und nicht dominiert werden, doch das findet wenig Anklang, denn niemand kann Lélia und ihr Problem verstehen. Sie findet keinen Platz in der Gesellschaft und wird damit ausgestoßen, ausgeschlossen aus der symbolischen Ordnung. Ihr innerer Kampf ist auch der Kampf gegen die Tugend: sie kämpft gegen die gesellschaftliche Scheinmoral und gegen Erwartungen an Frauen als körperliche Wesen. Gegen ihre Leidenschaft muss sie nicht kämpfen, denn rein körperlich kann sie diese nicht empfinden. Zwar versucht sie, sich zu befreien, aber da sie nicht fähig ist, sich radikal zu emanzipieren, muss sie auf unbefriedigende Kompromisse zurückgreifen. Diese existierenden Kompromisse stellen sich dar in Form von drei möglichen Modellen: die religiöse Liebe, der käufliche Liebe und die mütterliche Liebe.⁴²⁶ Letztere wird in einem späteren Abschnitt differenziert betrachtet.⁴²⁷

Lélia kann ihre Identität nicht finden, da sie dazu eine Art Rückzug zum Ursprung, eine Isolierung in der Idylle wie Indiana bräuchte.⁴²⁸ Diese ‚Lösung‘ ist jedoch in *Lélia* nicht mehr möglich. George Sands pessimistischer Seelenzustand und ihre Überzeugung schlossen eine Lösung, eine Möglichkeit des Glücks im Grunde aus. Der einzige Ausweg ist der Tod – als Erlösung aus dem Dilemma, aus dem nutzlosen Körper, der Lélia das Leben nicht genießen lässt. Als sie letztlich bereit

⁴²⁶ « [C]e sera la maternité amoureuse, formule qui se révélera non pas seulement décevante, mais proprement mortelle. » (WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 205).

⁴²⁷ Vgl. hierzu Kap. IV.2.7, S. 334.

⁴²⁸ « Le problème que Lélia s'efforce de résoudre est un problème d'identité et d'identification : selon quel modèle, quel schéma est-il possible pour une femme de vivre l'amour et de réaliser sa sensualité dans une société dont la tradition culturelle n'offre qu'un nombre très restreint de mythes et de modèles sur lesquels elle puisse se penser. » (WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 204).

ist, einen körperlichen Moment mit dem toten Sténio einzugehen, kann er sich nicht mehr wehren und ist ihr gänzlich ausgeliefert. Hierbei geht ihr größter Wunsch in Erfüllung: im ‚Liebesakt‘ getötet zu werden – allerdings nicht von ihrem Geliebten, sondern von Magnus, der die bürgerlichen Moralbegriffe mit sich nicht vereinen kann und daraufhin Lélia als Beute für sein unerfülltes sexuelles Verlangen tötet, um selbst Ruhe zu finden.

Die mangelnde Anerkennung des weiblichen Begehrens weist auf die Problematik der Abhängigkeiten, der Strukturen von Herrschaft, von Unterdrückung und Unterwerfung in der Liebe. Die Frauen idealisieren Männer aufgrund ihrer Macht und ihres Begehrens, denn diese können sie nicht selbst haben, was in unterwürfiger, verehrender Liebe gipfelt.⁴²⁹ Lélia kehrt dieses Schema um und drängt Sténio in die Rolle des ‚weiblichen‘ Liebenden. Dies verhilft ihr zwar zu Macht über Sténio, geht aber auf Kosten ihres eigenen körperlichen Begehrens, das letztlich daher nicht anerkannt werden kann. Infolgedessen erhöht sich der Mangel, der sich in einem hysterischen Knoten manifestiert. Das große Bedürfnis nach Anerkennung steht Lélias Intelligenz und Macht gegenüber, mit Hilfe derer sie sich den Mann zähmt.⁴³⁰

Zudem wird im Text immer wieder die lebensweltliche Distanz zwischen beiden hervorgehoben. Sie ist die Frau in der Blüte ihrer Jahre, er hingegen das unerfahrene Kind, das überwältigt von ihrer Zuneigung mehr einfordert als sie ihm zu geben bereit ist, woraufhin sie ihn zurückstößt und ihn schließlich, gerührt von seiner Trauer darüber, wieder zu sich heranzieht. Die Szene im Haus der Viola stellt diesbezüglich einen Höhe- und Wendepunkt dar. In dieser Szene wird die gegenseitige Anziehung und Ablehnung der beiden Liebenden Sténio und Lélia abwechselnd dargestellt – immer, wenn der eine die Berührung will, will sie der Andere nicht.⁴³¹ Damit stellt sich die Unmöglichkeit der Liebe dar als Unmöglichkeit der Gleichzeitigkeit des Gefühls bei Mann und Frau.⁴³² Sand beschreibt hier die Ambivalenz des Gefühls mit den Antinomien gut und böse, heiß und kalt, Freude und Angst, Himmel und Hölle, Liebe und Scham, Verlangen und Entsetzen, Extase und Agonie. Die moralischen Kategorien stehen neben den körperlichen Empfindungen, Begriffe der christlichen Mythologie neben dem körperlichen Bedürfnis des Verlangens, der Libido und dessen Hemmung durch das Über-Ich wie Scham und Entsetzen vor der Hingabe. Die Dialektik von Anziehung und Abstoßung erweist sich als Kampf zwischen Unterbewusstem und Über-Ich.

Einerseits gibt er sich hilflos, unterwirft sich, zeigt seine vermeintliche Schwäche. Andererseits gibt er zu, dass Lélias körperliche Präsenz Effekte auf ihn hat, womit

⁴²⁹ Vgl. hierzu Kap. III.4.2, S. 160.

⁴³⁰ Vgl. hierzu Kap. III.4.2, S. 160.

⁴³¹ Vgl. SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime*, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, *Un hiver à majorque*, S. 434ff.

⁴³² Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 70.

er sich seinerseits als Mann verrät, dem doch Leidenschaften innewohnen.⁴³³ Er ist sensibel und naiv und sieht sich selbst im Kontrast zu ihrer ‚bösen‘ Macht. Dieser Kampf läuft ab als Wechsel von Stärke- und Schwächezustand der Liebenden.⁴³⁴ Auch der Mann kann Schwäche erleiden, was hier mit der unerfahrenen Jugendlichkeit Sténios erklärt wird.⁴³⁵ George Sand verkehrt somit die Stereotypen der Geschlechterrollen ins Gegenteil – der Mann spielt die Rolle des Schwachen, die Frau wird als stark dargestellt. Lélia kann Sténio nur lieben, wenn er sich ihr ängstlich und bescheiden nähert, was ihr ein Gefühl der Stärke und der Jugend beschert. Sobald der Mann aber Mut fasst, und mehr als Zärtlichkeit, nämlich die körperliche Hingabe, verlangt, hat sie sofort das Gefühl, sich in ihm getäuscht zu haben⁴³⁶ – eine tragikkomische Situation.

Ihre Intelligenz hindert sie daran, Liebe in der bestehenden Gesellschaft zu erleben. Sie ist unfähig, Männer fortwährend zu bewundern und sich zu unterwerfen.⁴³⁷ Der Mann, mit dem sie dies versucht hatte, nahm sie nicht ernst, erkannte ihr Begehren nicht an.⁴³⁸ Trotzdem liebt sie ihn leidenschaftlich – er war der Angebetete ihrer Wahl. Daraufhin kam es zur Erhöhung des Liebesideals.⁴³⁹ Aufgrund der angespannten zwischengeschlechtlichen Beziehungen, die sich gezwungenermaßen als Konkur-

⁴³³ « Et pourtant, votre haleine a embrasé mon cerveau. A peine vos lèvres ont effleuré l'extrémité de mes cheveux, et j'ai cru sentir une étincelle électrique, une commotion si terrible, qu'un cri de douleur s'est échappé de ma poitrine. Oh! vous n'êtes pas une femme, Lélia, je le vois bien! J'avais rêvé le ciel dans un de vos baisers, et vous m'avez fait connaître l'enfer. Pourtant, votre sourire était si doux, vos paroles si suaves et si consolantes, que je me laissai ensuite faire heureux par vous. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 417).

⁴³⁴ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 71.

⁴³⁵ « Si vous saviez comme vous me rendez malheureux, vous auriez compassion de moi; vous me diriez s'il faut vivre ou mourir; vous me donneriez tout de suite le bonheur qui enivre ou la raison qui console. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 392).

⁴³⁶ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 71.

⁴³⁷ « Oh! je m'en souviens; durant ces nuits embrasées que je passai près des flancs d'un homme, j'ai bien étudié les révoltes de l'orgueil contre les vanités de l'abnégation; j'ai senti qu'on pouvait en même temps aimer un autre que soi au point de se soumettre à lui, et s'aimer soi-même au point de ressentir de la haine contre celui qui nous subjuge. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 483).

⁴³⁸ « Il riait durement de mes larmes. Parfois son infâme égoïsme s'en repaissait avec l'orgueil; et quand il m'avait brisée dans de féroces embrassements, il s'endormait insouciant et rude à mes côtés, tandis que je dévorais mes sanglots pour ne pas l'éveiller. » (Ebd.).

⁴³⁹ « Je me faisais de mon amour une religion, une vertu au moins; mais je voulais qu'il m'en sût gré, lui qui n'obéissait qu'à une préférence instinctive. J'avais tort. Il ne pouvait que mépriser mon héroïque faiblesse, quand moi je chérissais son lâche empire sur moi. » (Ebd., S. 484).

renzbeziehungen manifestieren, gerät die Frau in die Situation des dem Mann Ausgeliefertseins. Da der Mann selbst kaum mehr dem übergroßen Druck der sozialen Anforderungen gewachsen ist, kann er die Bedürfnisse der Frau nach Geborgenheit und Liebe im materiellen wie im geistigen Sinne nicht (mehr) erfüllen.⁴⁴⁰ Solange die Frau sich nicht aus der traditionellen Frauenrolle befreit und sich ein Bewusstsein ihrer psychischen und sozialen Freiheit erarbeitet, bliebe daher dieses weibliche Bedürfnis nach ‚Reinheit‘ der Liebe in mehr oder weniger veränderter Form erhalten. Zu Lebzeiten George Sands stellte sich die Situation noch so dar, dass, aufgrund der sozialen Abhängigkeit der Frau von ihrem Mann, dieser den Vollzug der Liebe, und damit juristisch des Geschlechtsakts als Recht einfordern konnte.⁴⁴¹ Frauen inkarnierten einen ‚Sklassenstatus‘, sie wurden für ihre Schwäche verachtet, woraus bei George Sand eine Botschaft der weiblichen Versehrtheit erwächst.

Sténio gibt die Macht über sich zeitweise ab – er ist zerrissen zwischen Stärke und Schwäche, zwischen ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ – er ist ebenso wie Lélia ein androgynes Wesen. Die Weigerung des Mannes, die ‚Andere‘ kennenzulernen und deren Begehren anzuerkennen, wird (in *Lélia* zeitweise) durch die Bereitschaft der Frau ergänzt, sich mit mangelnder Subjektivität abzufinden, indem sie Anerkennung gewährt, ohne selbst welche zu erwarten. In den Momenten der ‚mütterlichen Liebe‘ findet eine Selbstverleugnung des weiblichen Begehrens statt, der zum männlichen Sadismus und weiblichen Masochismus führt.⁴⁴² Diese Disposition führt in den Kreislauf der vom Mann phantasierten mütterlichen Omnipotenz, der, so Sands Botschaft, nur mit der Abschaffung des Patriarchats durchbrochen werden kann, durch die Aufhebung der Geschlechterpolarisierung zwischen Abhängigkeit und Freiheit. Dieses ideale Bestreben ist in *Lélia* völlig aus dem Gleichgewicht geraten. Als mysteriöser, engelsgleicher Dämon ist Lélia begehrt und abstoßendes Objekt zugleich. Da sie kein eigenes Begehren hat, muss sie zwangsläufig auf das Begehren des Mannes zurückgreifen, was verhängnisvolle Folgen für ihre psychische Existenz hat. Die Gefühle ihres Selbst sind gefährdet, weil Sexualität verlangt, sich einer männlichen Idealfigur zu unterwerfen. Deshalb inszeniert Sand hier keinen *amour-passion*,⁴⁴³ sondern *impuissance*⁴⁴⁴.

2.3.2 Idealisierung zwischen *passion* und *vertu*

Passion taucht hier ähnlich wie in *Indiana* als problematisches Phänomen auf, das den männlichen Figuren mehr Kraft verleiht als die weiblichen Figuren zu ertragen bereit sind. Es geht hier gleichzeitig mit Lélías Idealisierung einher – alles hängt von

⁴⁴⁰ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana*, *Lélia*, *Jacques*, *Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 67.

⁴⁴¹ Vgl. Ebd.

⁴⁴² Vgl. hierzu Kap. III.4.3, S. 162.

⁴⁴³ Vgl. hierzu Anm. 107, S. 138.

⁴⁴⁴ Vgl. hierzu Kap. IV.2.5, S. 316.

ihr ab (sie besitzt Macht). Und Lélias Idealisierung ist für Sténio wiederum eng mit dem Abhängigkeits-Verhältnis zu ihr verbunden: Er muss wissen, ob sie ihn ebenfalls lieben kann, denn davon hängt seine Existenz ab.⁴⁴⁵ Im gleichen Atemzug wirft er ihr fehlende Reaktion vor – immer müsse er sie bitten, sich zu ihm herabzulassen. Dies steigert seine unerfüllte Liebe weiter, obwohl er die leise Vorahnung⁴⁴⁶ hegt, Lélia könne Männern gegenüber keine Liebe zeigen, womit die Problematik des Romans anklingt.

Lélia erhebt sich daraufhin über ihn, lässt ihn seine kindliche Naivität spüren und hält ihm vor, dass er in seiner Jugendlichkeit noch nicht gelebt habe und daher auch nicht wisse, wovon er spreche. Er soll sich Zeit nehmen, bis er würdig ist, ihre Liebe zu empfangen.⁴⁴⁷ Da er in Lélias Verständnis in der Gesellschaft verwurzelt ist, müsse er erst transformiert werden. Gleichzeitig demonstriert sie die Macht, die sie über ihn hat, indem sie ihm die Frage nach der Liebesfähigkeit bewusst nicht beantwortet. Diese unterstehe allein Gott.⁴⁴⁸

Die Situation wird emotional aufgeladen, indem Sténios Eifersucht zu Trenmor aufblüht, der Lélia ein geduldeter Begleiter ist.⁴⁴⁹ Daraufhin versucht sie, Sténio zu beruhigen, klärt ihn über ihr Verhältnis zu Trenmor auf und betont, dass sie ihn nicht wie ein Kind behandle, da sie ihm auf Trenmors Erlaubnis hin dessen Geheimnis preisgibt. Tatsächlich aber infantilisiert sie ihn dennoch, indem sie ihm zu verstehen gibt, dass er nichts verstehe von wirklichem Leiden in der Welt.⁴⁵⁰ In *Lélia* reicht die Liebe allein nicht mehr aus, um im Leben Befriedigung zu erfahren. Die Frau ohne Liebe in der Romantik ist eine Frau ohne Herz, die eine empfindliche Kälte in sich trägt. Lélia verkörpert bereits zu Beginn des Romans den Tod – ihr Körper ist blass wie Marmor, kalt und dehydriert.⁴⁵¹ Mit der Metapher der Kälte drückt George Sand das Leiden Lélias an der Gesellschaft aus. Sie durchdringt und zerstört Leib und Seele, sowie Mensch und Natur. Die Kälte steht metaphorisch für die Entfremdung in den zwischenmenschlichen Beziehungen, zwischen Subjekt und

⁴⁴⁵ « [...] dis moi si tu as la puissance d'aimer, si ton âme est de feu ou de glace, si en me donnant à toi, comme j'ai fait, j'ai traité de ma perte ou de mon salut ; car je ne le sais pas, et je ne regarde pas sans effroi la carrière inconnue où je vais te suivre. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 390).

⁴⁴⁶ « J'en suis à ne pas savoir si vous êtes capable d'aimer un homme, et – je ne trace ce mot qu'avec effort tant qu'il est horrible – je crois que non ! » (Ebd., S. 391).

⁴⁴⁷ « Enfant que vous êtes ! [...] vous n'avez pas encore vécu [...] Vous viendrez vous y briser comme les autres, Sténio. Prenez donc votre temps, faites l'école buissonnière, et franchissez le plus tard que pourrez les seuils de l'école où l'on apprend la vie. » (Ebd.).

⁴⁴⁸ « Si j'aime, si je puis aimer, si je te donnerai du bonheur, si je suis bonne ou perverse, si tu seras fait grand par mon amour, ou anéanti par mon indifférence : tout cela, vois-tu, c'est une science téméraire que Dieu refuse à ton âge et qu'il me défend de te donner. Attends ! » (Ebd.).

⁴⁴⁹ Vgl. hierzu Kap. IV.2.4, S. 308.

⁴⁵⁰ Vgl. SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 394.

⁴⁵¹ Vgl. Ebd., S. 388.

Objekt, infolge der immer stärker fühlbaren Kapitalisierung und Rationalisierung des menschlichen Lebens.⁴⁵²

Offenbar erwartet Lélia von ‚dem‘ Mann, den sie in ihrer ersten Liebe als *grand comme Dieu* phantasiert hatte, den Kampf gegen und den Sieg über die Kälte und Starre, die über der Welt liegen. Liest sich hier der paradoxe Wunsch nach männlicher Überlegenheit heraus? Für den Kampf ums Überleben im Dschungel des modernen Großstadtlebens (wie es George Sand kennengelernt hat) wäre dieser Wunsch nach männlicher Stärke zum Schutz von Frau und Kindern, so Seybert, nachvollziehbar.⁴⁵³ Dominanz und Schwäche sind in jedem Fall zwei gegensätzliche Kräfte, die, wie oben festgestellt, im Roman kontinuierlich gegeneinander drücken.⁴⁵⁴ Die Perspektive auf den *amour-passion*⁴⁵⁵ hat sich im dritten Roman George Sands durch die Präsenz der sozialpolitischen Umstände und deren Auswirkungen umgewandelt in übergroßes Leiden an der Liebe. Die Gegensätze und Zerrissenheit, die Sand evoziert, pointiert die gesellschaftliche Desorientierung sowie die individuellen Ausmaße der Identitätssuche, die in die Liebesfähigkeit der Figuren greift. Lélias Seele ist zerrissen und so weiß auch ihr Umfeld nicht, ob es sie verehren oder mit Vorsicht genießen sollte. Sie ist ein unruhiges Wesen, das immer auf der Suche ist, niemals sicher und zweifelnd an allem. Lélia ist gebildet und intelligent – insofern verkörpert sie geistige Tugend und aufgeklärte Vernunft, obwohl sie von sich selbst sagt, sie habe weder Tugend, noch Laster. Körperliche ‚Reinheit‘, die noch in *Indiana* eine wichtige Bedingung war für das Erleben der idealen Liebe, wandelt sich hier zu Reinheit im Sinne der körperlichen Verweigerung. Diese fungiert als Abstrahierung des Liebesideals, das nunmehr eine göttliche, spirituelle Liebe⁴⁵⁶ imaginiert. (Sténio ist selbst nach der ‚Befleckung‘ noch das ‚reine‘ Kind, da die Realität der Leidenschaft nicht in das spirituelle Ideal greift).

In der gelebten Realität scheitert die weibliche Hauptfigur am Bruch zwischen Ideal und Wirklichkeit. Sie zweifelt die Liebe (nicht mehr nur die Ehe wie in *Indiana*) als Gesamtkonzept an und lebt in Extremen, ohne ein inneres Gleichgewicht zu finden. Einerseits zieht sie sich ins Kloster zurück und erlebt dort eine Art Naturzustand, etwas Ursprüngliches, Friedliches, eine Idylle. Andererseits tritt sie in die Gesellschaft ein, um Glück zu suchen. Doch keine der beiden Möglichkeiten kann ihr großes Verlangen nach Liebe und Glück stillen. Indem sie sich einen Liebhaber nimmt, gibt sie sich ganz passiv einem *maître* hin, der sie seinerseits die Ungerechtigkeiten und die Gewalt zwischen den Geschlechtern in der männlich dominierten Gesellschaft spüren lässt. Deshalb fühlt sie sich allein in ihrer Liebe und wirft sich

⁴⁵² Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana*, Lélia, Jacques, *Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 80.

⁴⁵³ Vgl. Ebd., S. 81; (Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169).

⁴⁵⁴ Vgl. hierzu Kap. IV.2.3.1, S. 288.

⁴⁵⁵ Vgl. hierzu Anm. 107, S. 138.

⁴⁵⁶ Vgl. hierzu Kap. IV.2.3.3, S. 301.

mit ihrem verlorenen Körper in Entsagung, um die Dominanz des Mannes zu legitimieren. Hinter ihrer Verweigerung steckt allerdings die (hysterische) Botschaft ihrer Versehrtheit – die des Leidens unter der patriarchalen Ordnung.⁴⁵⁷

Der *amour-passion* hat nur für die Kurtisane Pulchérie, nicht aber für den betroffenen Dichter innere Realität. Lélia und Magnus leiden an der *passion*: Lélia kann sie nicht empfinden und Magnus darf sie nicht empfinden. Obwohl er den Keim der Leidenschaft zu ersticken versucht, keimt er durch Lélias Präsenz immer wieder auf und führt ihn in die Hysterie.⁴⁵⁸ Die wahre Leidenschaft verkörpert Pulchérie, die die *passion* leben und annehmen kann, dafür aber auch sozial verachtet wird. Leidenschaft und Tugend sind wie auch in *Indiana* zwei Pole, die sich gegenüberstehen. Weder im Einen, noch im Anderen können die Romanfiguren ihr Glück finden, so wird aus fehlender Befriedigung Idealisierung und die Suche nach dem Absoluten wird zur Utopie. Sands Botschaft richtete sich v. a. an die Männer – die Frau, die alle ihre Bedürfnisse erfüllen könnte, gibt es nicht, solange Frauen dem verheerenden Dualismus ausgeliefert sind, das ‚Reine‘ vom ‚Unreinen‘, das Spirituelle vom Körperlichen zu trennen, dass sie die Hälfte ihres Wesens unterdrücken müssen, um gesellschaftlich anerkannt zu sein.⁴⁵⁹

2.3.3 Spirituelles Liebesideal: die Signifikanten *civilisation vs. spiritualité*?

Im zweiten Abschnitt, nachdem Trenmors Geschichte offengelegt wird, endet der Beginn des Romans als Briefroman und geht für kurze Zeit über in erzählte Handlung. An dieser Stelle lässt sich ein Hinweis auf die Absicht Lélias und Trenmors, Sténio an ihr Ideal einer ‚spirituellen Liebe‘ heranzuführen, herauslesen.⁴⁶⁰ Trenmor

⁴⁵⁷ Körperliche Vereinigung ist sie nur bereit, wie oben gesehen, mit dem toten, sich nicht mehr selbst aktiv regenden Sténio einzugehen. Ist das Gegenüber eingefroren, versteinert in seiner Identität, kann es sie nicht mehr bedrohen. Dann ist Lélia bereit, ihn zu re-idealieren, seine Jugend und Schönheit wiederzuerkennen. Dann erscheint er ihr ‚rein‘ – trotz seiner Flucht in die Kurtisanenliebe ist er als Mann nicht ‚befleckt‘ oder ‚beschmutzt‘. Diese Vorstellung von ‚Reinheit‘ entspricht nicht mehr der Unberührtheit im sexuellen Sinne wie in *Indiana*, sondern die Würde, trotz körperlicher sexueller Erfahrung (wie sie Lélia auch hat) in ein spirituelles Ideal einzutreten.

⁴⁵⁸ Vgl. hierzu Kap. IV.2.6, S. 327.

⁴⁵⁹ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 208.

⁴⁶⁰ Trenmor, Lélia und Sténio befinden sich in einem Ruderboot auf einem See inmitten einer herbstlichen Landschaft. Trenmor will Sténio, der rudert, auf die Schönheit und Ruhe und die ‚Göttlichkeit‘ der sie umgebenden Natur aufmerksam machen. Es wird deutlich, dass Trenmor eine enge Verbindung zu Gott hegt, auch Sténio glaubt an diesen, Lélia « presque toujours » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 406). Dass sie hier nicht ihre tatsächliche Überzeugung preisgibt, liegt möglicherweise an der Situation, die den Erwartungsdruck auf ihre Zustimmung legt. Sténio fragt Trenmor, wie er Freude empfinden könne, wenn er dem materiellen Leben entsage und sich in Abstinenz zurückziehe. Dieser antwortet ihm, das in der Entsagung das wahre Glück zu finden sei. Er habe gelernt habe, achtsam und dankbar zu sein für die kleinen

vertritt das geistige Leben und spirituelle Ideale, die denen der Gesellschaft gegenüberstehen. Alles Materielle ist in seinen Augen mangelhaft aufgrund der Tatsache, dass es Mobilität und ständigem Wandel unterworfen ist und daher notwendigerweise dem Bestreben des Festhaltens entgleiten muss.⁴⁶¹ Lélia stützt sich auf Trenmors Lebensideale, um Rückversicherung für die eigenen zu erhalten, die Sténio aus ihrer Sicht nicht verstehen kann – er ist Vertreter des gesellschaftlichen Realitätsprinzips. Sie will ihn lieben – unter der Bedingung, dass er sich ihrer Überzeugungen annimmt und sein körperliches Begehren (seine *passion*) zugunsten einer asketischen Verbindung der liebenden Geister aufgibt.

Die Einsamkeit erdrückt sie jedoch (sie findet ihren inneren Frieden nicht, wie es Ralph und Indiana in der Zivilisationsflucht möglich war) woraufhin sie ins gesellschaftliche Leben zurückkehren will, obwohl sie bestrebt ist, die Trennung von Sténio einen Monat lang durchzuhalten. Lélias Wesen ist zerrissen. Der Signifikant *nature* bietet ihr m. E. keine Lösung mehr an für ihr Leiden an der patriarchalen Weltordnung. Es muss eine Weiterentwicklung passieren, die den Hauch einer heilenden Lösung zu hoffen ermöglicht. Daher wandelt sich Lélias Lebens- und Liebesideal in ein transzendentes, spirituelles. In *Indiana* ist dieses auf einer romantischen Liebessemantik gebaut, die die Gleichberechtigung der Geschlechter voraussetzt, körperliche und geistige Liebe im Ensemble zwischen Gleichgesinnten aber möglich macht.

In *Lélia* ist die Liebe unerfüllbar aufgrund der Trennung zwischen Körper und Geist – vorherrschend ist hier ein abstraktes, spirituelles Liebesideal (seitens Lélias und Trenmors), das den körperlichen Aspekt mit seinen Leidenschaften aus der Liebe verdrängt. Der Signifikant *spiritualité* ersetzt, so meine These, in der Weiterentwicklung der sandschen Texte die Annahme im Signifikanten *nature* (Zivilisationsflucht), die die Autorin noch zuvor von der Erfüllbarkeit der Liebe hatte. Er steht dem Signifikanten *civilisation* dennoch gleichermaßen diametral gegenüber: die Gesellschaft

Freuden der Natur, habe sich der großen Leidenschaften aber entledigt. « Habitué aux misères de l'esclavage et ensuite à celles de la vie errante, j'aurais pu accepter, comme un bienfait de la Providence, une hutte sauvage aux rives de quelque établissement nouveau, avec les simples ressources de la nature et le fruit de mon travail. Indifférent à mon avenir social, j'en ai laissé le soin au hasard, et, tel que le hasard l'a fait, je l'ai accepté avec gratitude. Aujourd'hui je suis peut-être le plus heureux des hommes, parce que je vis sans projets et sans désirs. Les passions éteintes en moi m'ont laissé un immense fonds de souvenirs et de réflexions, où je puise à chaque instant des sensations tristes et douces. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 407).

⁴⁶¹ « Ces vagues souffrances de l'âme qui cherche, qui attend, qui désire, qui s'ignore elle-même, qui édifie les merveilles de la vie future et relève les ruines de la vie écoulée, ces aspirations tendres et tristes vers un bien inconnu qui jamais ne se livre et jamais ne s'épuise : tout cela c'est la vie de l'âme. Malheureux ceux qui les ignorent et qui mettent leur ambition dans les biens de la terre ! Ces biens-là sont mobiles et capricieux. Ils manquent souvent, ils s'échappent sans cesse. Au cœur de l'homme les rêves ne manquent jamais, l'attente et le souvenir sont des trésors toujours ouverts. » (Ebd., S. 408).

ist der Ursprung des Übels.⁴⁶² Die Gegenüberstellung ist umso drastischer, als dass es keinen Ausweg aus der Opposition der Konzepte gibt: die gesellschaftliche Realität (*civilisation*) drängt Lélia in ein spirituelles Liebesideal (*spiritualité*), das keine Lösung aufzeigt für die Botschaft der Versehrtheit der Figuren.

Aus diesem Grund beschäftigt sich Lélia auf dem Rückweg in die Gesellschaft mit der Frage, wie sie selbst einen Ausweg aus der Marmorstatue (Pygmalion-Mythos⁴⁶³) findet, in die sie durch äußere Umstände, durch Idealisierung und Vergöttlichung, kurzum durch die Erwartungshaltung und den äußeren Druck auf sie gedrängt wird.⁴⁶⁴ Einerseits erstrahlt Lélia für die Außenwelt in einer luxuriösen, königlich anmutenden Aura, innerlich verachtet sie andererseits diejenigen, die ihr Bewunderung antragen.⁴⁶⁵ Ihr ist durchaus bewusst, dass die ‚Anderen‘ als Inbegriff der symbolischen Ordnung des Jahrhunderts nicht weniger unter der bedrückenden Situation leiden, aber sie unterstellt ihnen die Unverschämtheit, dies zu negieren oder sogar die Dummheit, dies zu ignorieren. Sie erhebt sich dem hingegen als weise Prophetin über die Menschheit, die deren Glaubensverlust beweint und das Leid der Welt in sich bündelt.⁴⁶⁶ Der Identitätsverlust in der Gegenwart betrifft demnach nicht nur Lélia, sondern weitet sich auf die gesamte romantische Generation aus – und entspricht damit der Realität der *civilisation*.

Obgleich sie keine Wertschätzung für den materiellen Luxus der gesellschaftlichen Welt aufbringen kann und sie den auf ihr ruhenden Blicken mit Gleichgültigkeit begegnet, sucht sie Ablenkung auf einem Ball des Prinzen di Bambucci.⁴⁶⁷ Auf dem

⁴⁶² Vgl. hierzu Kap. IV.2.2, S. 276.

⁴⁶³ Mythos von Ovid (*Metamorphosen* X 243-297): Pygmalion war „ein Künstler auf Zypern, der von seiner Meinung nach lasterhaften Frauen nichts wissen wollte und sich ein Bild aus Elfenbein schuf, schöner als jedes lebende Mädchen. In dieses verliebte er sich, das küßte er, dem brachte er kleine Geschenke – und eines Tages, beim Fest der Venus, bat er die Göttin bescheiden um eine Lebensgefährtin, die seinem geliebten Bild ähnlich sei. Als er heimkehrte und wieder seine Statue küßte, wurde diese durch die Macht der Göttin lebendig, und neun Monate später hatte Pygmalion eine Tochter von ihr, Paphos, nach der die Stadt Paphos auf Zypern benannt ist.“ (Zitiert nach: Gerhard FINK: *Who’s who in der antiken Mythologie*. 16. Aufl. München 2010, S. 270); (Vgl. hierzu Kap. IV.2.8, S. 340).

⁴⁶⁴ « Comment sortir de ce marbre qui, selon la belle expression du poète, me monte jusqu’aux genoux, et me retient enchaînée comme le sépulcre retient les morts? » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime*, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, *Un hiver à majorque*, S. 461).

⁴⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 462.

⁴⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 463.

⁴⁶⁷ Die Inszenierung dieses Festes im südlichen Italien sehe ich in enger Verbindung zu Sands eigener Bevorzugung südlicher Kulturen gegenüber der modernen Industrie-Gesellschaft, da diese aufgrund erhaltener Traditionen noch mehr vom ‚Leben‘ verstünden, wie sie Lélia formulieren lässt. « Encore n’accordait-elle qu’aux peuples méridionaux le privilège de comprendre la vie de pompe et d’apparat. Elle disait que les nations commerçantes et industrielles n’ont ni le sens du goût, ni l’instinct du beau, et qu’il fallait aller chercher l’emploi de la forme et de la couleur chez ces peuples vieilliss qui, à défaut d’énergie présente, ont gardé la religion du passé dans les principes et dans les choses. » (Ebd., S. 464); (Vgl. hierzu Anm. 248, S. 253).

Fest eingetroffen, wird Lélia zum Objekt des gesellschaftlichen ‚Begehrens‘. Durch ihre materiell gesicherte Situation und ihre Schönheit zieht sie die Aufmerksamkeit des Prinzen auf sich.⁴⁶⁸ Dies ließe sich als kritische Aussage verstehen, die von innen heraus fungiert: Lélia ist nicht die Verstoßene, die unter der Tatsache leidet, aus der symbolischen Ordnung ausgeschlossen worden zu sein. Gesellschaftlich ist sie anerkannt, verachtet geltende Werte aber dergestalt, dass sie sich selbst ausschließt und die Lösung in ‚reineren‘ Idealen des Lebens und der Liebe sucht, aber nicht finden kann.

Lélias Abwendung von körperlicher Liebe und Hinwendung zum spirituellen Ideal muss man als Konsequenz erlebter Realität im Auge behalten. Sie begegnete einem Mann, den sie liebte und konzentrierte ihr gebündeltes Begehren und ihre gesamte Hoffnung, die sie vorher für alle göttlichen und künstlerischen Werke (Natur und Kultur) empfand, enthusiastisch auf diesen einen Mann. Dieser Mann aber hatte andere Vorstellungen von der Liebe, hatte andere (körperliche) Genüsse erlebt als sie und wollte diese mit ihr teilen. Diese konnten ihrem Begehren allerdings nicht gerecht werden. Enttäuscht von dieser Erfahrung setzte ein Alterungsprozess ein, der sie zur Trennung von Körper und Geist führte.⁴⁶⁹

Die Hinwendung zu Wissenschaft und Spiritualität machte ihr eine Rückkehr ins unbeschwertere Leben unmöglich, sie hatte die Chance, zu leben, verpasst. Im Zuge dieser Überlegung klassifiziert sie die Poesie als trügerisch, denn sie kaschiere durch ihre Schönheit den wahren Zustand der Welt und nähre die Illusion Gottes. Der Materialismus der Realität zerstöre die Poesie, da hier kein echter Glaube möglich sei, was Lélia in Verzweiflung stürzt. Sie sieht paradoxerweise das Problem der Menschheit (und ihr eigenes – sie ist Vertreterin ihrer leidenden Generation) in der Metaphysik, die das Leiden hervorbringe: die Menschen fordern mehr als sie bekommen können, statt sich mit der Realität als solcher auseinanderzusetzen und diese anzunehmen, womit erneut das Phänomen der Idealisierung in Betracht zu ziehen ist.⁴⁷⁰

Pulchérie entgegnet auf Lélias Geständnis ihrer *impuissance*, dass die Menschen lernen müssen, ihr Leid zu akzeptieren – der einzige Weg aus der Misere. Ihr Lie-

⁴⁶⁸ Vgl. SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 467.

⁴⁶⁹ « J’oubliai d’être jeune, et la nature oubliä de m’éveiller. Mes rêves avaient été trop sublimes ; je ne pouvais plus redescendre aux appétits grossiers de la matière. Un divorce complet s’était opéré à mon insu entre le corps et l’esprit. J’avais vécu en sens inverse de la destinée naturelle. Au lieu de commencer par la jouissance et de finir par la réflexion, j’avais ouvert le livre de vie au chapitre de la science ; je m’étais enivrée de méditations et de spiritualisme, et j’avais prononcé l’anathème des vieillards sur tout ce que je n’avais pas encore éprouvé. Quand vint l’âge de vivre, il fût trop tard : j’avais vécu. » (Ebd., S. 479).

⁴⁷⁰ « [...] mais vous ne serez jamais satisfaits de vos œuvres, et au-dessus de votre Éden terrestre vous chercherez toujours la flottante promesse d’un séjour meilleur. Allez, vous vous partagez la terre, mais vous désirerez le ciel ; vous serez puissants, mais vous souffrirez. » (Ebd., S. 480f.); (Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151).

besideal wiederum ist ein romantisches: « Aimer, c'est vivre à deux. »⁴⁷¹ Zusammen leben hieße auch, sich nicht unterzuordnen, sondern gemeinsam und gleichberechtigt in eine Richtung zu schauen, womit ihr Liebesideal wie in *Indiana* nah an der romantischen Liebessemantik verortbar ist. Lélia aber kann ihren Ebenbürtigen in der Liebe nicht finden. Zu ‚göttlich‘ konstruiert sie ihr Ideal, sodass reale Erfahrungen zwangsläufig das metaphysische Begehren enttäuschen müssen.⁴⁷²

In Konsequenz der Enttäuschung der körperlichen Liebe, die ihrem übergroßen Verlangen keine Befriedigung liefern konnte, sagt sich Lélia von allem ‚Lebendigen‘ los und sucht im Abstand zum gesellschaftlichen Leben inneren Frieden und Vergessen.⁴⁷³ Sie wendet sich vom Luxus der materiellen Welt ab und sucht Zuflucht im Kloster,⁴⁷⁴ ohne Menschenkontakt, um dort ihren aufgewühlten Geist zu beruhigen.

⁴⁷¹ SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime*, Leone Leoni, Jacques Mauprat, *Un hiver à Majorque*, S. 481; (Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34).

⁴⁷² « Mais moi, je n'étais, je ne pouvais être en amour l'égale de personne. [...] Jamais par besoin, par nécessité; mais, ne goûtant point les joies que je donnais, je ne pouvais m'attacher par aucun sentiment réel, par aucune reconnaissance fondée, à l'objet de mes sacrifices. Ce désir effréné de bonheur que je poursuivais en lui, et qu'aucune jouissance humaine ne pouvait assouvir, était une torture éternelle et profonde. [...] Mais je l'avais placé si haut, dans mes pompeuses adorations, qu'il m'avait paru grand comme Dieu. [...] L'amitié me sembla froide, la religion menteuse, et la poésie était morte avec l'amour. » (Ebd.);

Für ihr Ideal vom Leben, von der Liebe, von zwischenmenschlichen Beziehungen gab es in der Realität keine Hoffnung mehr, obwohl ihr durchaus bewusst war, dass die Liebe die einzige ‚Karriere‘ für sie als Frau darstellte, deren Aufgabe sie durchaus versucht hat, anzunehmen. « Femme, je n'avais qu'une destinée noble sur la terre, c'était d'aimer. » (Ebd., S. 482); Pulchérie identifiziert Lélias großen Fehler darin, anders sein zu wollen als die ‚Anderen‘, sich von Genüssen loszusagen und ein außergewöhnliches und selbst gewähltes Schicksal anzustreben.

⁴⁷³ « J'avais espéré m'y détacher entièrement de toute sensation vive, de toute admiration exaltée. [...] J'avais espéré aussi que dans cet isolement absolu, dans mes mœurs farouches et pauvres que je me créais, dans cet éloignement de tous les bruits de la civilisation, je trouverais l'oubli du passé, l'insouciance de l'avenir. » (Ebd., S. 485).

⁴⁷⁴ Im Kloster hatte sie ein entscheidendes Erlebnis, das ihren Rückzug bestärkt hat: im Klostergewölbe hat sie einen, während der Revolution gestorbenen, toten Mönch entdeckt, der während des Gebets den Tod erfahren haben muss und sieht in diesem friedlichen Sterben für sich ein neues Ideal der Spiritualität. « Ce religieux, mort sans convulsion et sans agonie dans le calme de la prière, me semblait revêtu d'une auréole de gloire. » (Ebd., S. 493); Indem sie täglich die Nähe des Toten suchte, um neben ihm zu beten, solidarisiert sie sich mit dem Tod und entwickelt eine Vorliebe zum Mysteriösen. Allerdings muss sie sich bald darauf eingestehen, dass sie auch in der Einsamkeit keine Ruhe findet (die Gott ihr nicht zugesteht) und ist versucht, diese erneut unter den Menschen zu suchen. « Irai-je demander aux hommes le calme que je n'ai pu trouver dans la solitude? Me donneront-ils ce que Dieu m'a refusé? » (Ebd., S. 496); Eine Hilfe zu Erkenntnis fand sie in religiöser und philosophischer Lektüre, die sie in ihrem Wunsch nach Erleuchtung bestätigten und ihr bei der Linderung des Leids halfen. « Ces livres étaient pleins de méditation, d'attendrissement et de poésie. Ils embellissaient la solitude; ils promettaient la grandeur dans l'isolement, la paix dans le travail, le repos de l'esprit dans la fatigue du corps. J'y trouvais le reflet d'un tel bonheur, l'empreinte d'une sagesse si délicieuse, que je recouvrais en les lisant l'espoir d'arriver au même but [...] » (Ebd., S. 497); Die Bücher halfen ihr bei der Erkenntnis, dass sie sich von Gott lossagen und wieder in die Gesellschaft zurückkehren

Der fehlende Glaube steigert jedoch die innere Zerrissenheit (zwischen *civilisation* und *spiritualité*) ins Unermessliche und führt sie an den Rand der Verrücktheit, einer dem Mangel aufruhenden Hysterie.⁴⁷⁵ Die Poesie und die damit verbundene Ästhetik und Emotion verstärkt ihre Leiden noch weiter.⁴⁷⁶ In diesem Sinne verstehe ich auch Lélias anziehende und zugleich ablehnende Haltung gegenüber Sténio, der als Inbegriff der Poesie fungiert, sowie gleichzeitig Repräsentant des Begehrens des ‚Anderen‘ ist.

Typisch für die hysterische Disposition⁴⁷⁷ ist, dass sie zwischenzeitlich wieder

müsse, um Gebrauch von ihren Sinnen und ihrer Intelligenz zu machen. Dennoch fühlte sie eine stärkere Anziehung zum Tod als sich in die Leiden des irdischen Lebens zurückzustürzen. Sie wollte im Kloster sterben. Doch sie wurde von Magnus gerettet und zurückgebracht in das gesellschaftliche Leben, wo sie zunächst immer noch hoffte, mit Gottes Hilfe einen ihr ebenbürtigen Menschen zu finden, mit dem sie leben könne. (Vgl. SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 499); Dieses gleichberechtigte Wesen sah sie kurzzeitig in Magnus – hier enthüllt sich dem Leser die mysteriöse Beziehung der beiden aus Lélias Perspektive. Er widerstand dem Begehren, das sie auf ihn projizierte (getreu dem bereits erlebten Muster, was sie in totale Verzweiflung gestürzt hatte), woraufhin sich ihr metaphysisches Begehren ins Unermessliche steigerte. « Il ignora de quelle affection je l’aimais. Il se crut mon ami et rien de plus. Il se consola du chagrin de n’être que cela, en me croyant incapable de passion pour aucun homme. Mais moi, avare de bonheur, je me promis de la savourer avec délices, de n’avoir que Dieu pour confident, de me livrer à toutes les violences de la passion intérieure, tandis que j’en conserverais soigneusement la flamme, à couvert sous les dehors innocents d’une paisible et sainte amitié. » (Ebd., S. 500); Sie begann, mit der eigenen und ‚anderen‘ Passion zu spielen, suchte Trost bei Magnus, ohne ihm ihr Schicksal zu enthüllen, woraufhin er begann, sich ähnlich wie Sténio zu Beginn des Romans, Fragen über sie zu stellen. Kaum, dass er ihrem Geheimnis einen Schritt zu nah trat, setzte sie sich eine Maske der Gleichgültigkeit auf und fand Gefallen daran, Magnus zu dominieren, da er seinerseits seine Leidenschaft für Lélia nicht mehr zu verbergen imstande war. Die innere Zerrissenheit Lélias wurde vordergründiger, denn einerseits liebte Magnus sie exakt, wie sie geliebt werden wollte, andererseits aber genau eben nicht, wodurch sich in ihr Wut ausbreitete. Ein Gefühl der Genugtuung gab Lélia das Wissen, dass ‚Anderer‘ aufgrund ihrer Passion zu ihr leiden. (Vgl. hierzu Kap. IV.2.3.1, S. 288); Die Macht über andere allein macht jedoch nicht glücklich, und so stürzte sich Lélia erneut in die Suche nach dem absoluten Glück, nach Befriedigung des höchsten Begehrens – eine Suche, die ihm Roman aufgrund der hysterischen Dimension der Hauptfigur äußerst widersprüchlich verläuft. (Ebd.); Schließlich sind es wieder die Künste, die ihren Enthusiasmus wecken und ihr metaphysisches Begehren nähren. Hier könnte man den angedeuteten Teufelskreis, den Knoten der Versehrtheit identifizieren, in dem Lélia sich befindet, unfähig, auszurechnen, eine Lösung zur Linderung ihres Leidens zu finden.

⁴⁷⁵ « Je passai plusieurs fois dans un jour d’une disposition tendre à une disposition haineuse. Quand on est parvenu à se placer sur les limites de la négation et de l’affirmation, quand on se croit arrivé à la sagesse, on est bien près d’être fou ; car on n’a plus pour moyen d’avancement que la perfection qui est impossible ou la raison instinctive qui, n’étant pas soumise à la réflexion, peut nous porter au délire. » (Ebd., S. 488); (Vgl. hierzu Kap. IV.2.6, S. 327).

⁴⁷⁶ « [...] la dangereuse poésie revint se placer entre moi et les objets de mon examen. L’effet du sens poétique étant principalement l’exagération, tous les maux s’agrandirent autour de moi et tous les biens se révélèrent par des émotions si vives, qu’elles ressemblaient à la douleur [...] » (Ebd.).

⁴⁷⁷ Vgl. hierzu Kap. IV.2.6, S. 327.

neuen Mut fasst, erneut ‚normal‘ leben, fühlen und lieben zu wollen (wie sie es auch Sténio gegenüber äußert). Doch gleich mit der Reflexion und der Rückbesinnung auf den Verstand steigt in ihr die Erinnerung an die Vergangenheit auf, die Angst provoziert, Angst vor den Menschen und vor sich selbst – die handlungsunfähig macht.⁴⁷⁸

Die Erfahrung im Kreis der Kurtisanen hat Sténios Bild vom Mann allgemein verändert. Die Reflexion über seine einstige Verehrung für Lélia lässt ihn zu dem Schluss kommen, dass diese seinem Selbst nur Leid zugefügt hat, dass seine wahre Manneskraft darin liegt, eine stabile Identität zu haben, die von nichts und niemandem abhängig ist – weder von Frauen, noch von Gott.⁴⁷⁹ Insofern verkörpert er, entgegen Lélías Auffassung, nicht ‚die Anderen‘, die Vertreter einer symbolischen Ordnung, die sich der Frauen als Kurtisanen bedienen, sondern ein vormalig schwaches Individuum, das durch die Erfahrung und den Umgang mit seinem Begehren ein gestärktes Selbstbild entwickelt und sich nicht mehr in Abhängigkeit zu der übermächtigen Frau definiert.

Das Streben nach einer weiblichen symbolischen Ordnung, das Sand in *Lélia* evoziert, impliziert gleichermaßen das Aufbegehren gegen die patriarchale symbolische Ordnung, die den Frauen keinen Ort zur Identifikation anbietet. Die *romancière* insistiert an diesem Punkt nicht mehr auf die Ehekritik und die damit verbundene fehlende Freiheit, die Voraussetzung zu eigener Identitätsbildung ist. Der einzige mögliche Weg für Frauen, ihrem Begehren Ausdruck zu verleihen, wird karikiert durch die Figur Pulchérie, die im Kurtisanen-Dasein die einzige ihr offen stehende Karrieremöglichkeit sieht. Am Schicksal der beiden gegensätzlichen Frauen macht Sand die dramatische Tragweite der männlichen Konzepte bewusst. Diese findet, betrachtet man das Frühwerk, in *Lélia* ihren Höhepunkt, da dieser Roman die wohl ausgeprägteste Nähe zur autobiographischen Situation der Autorin aufweist. Lélia könnte man gewissermaßen als Spiegeltext des Seelenzustands George Sands um 1832 verstehen als Spiegeltext ihres Strebens nach einer weiblichen symbolischen Ordnung. Für Lélia ist der ‚Ort des Anderen‘ keiner, der ihr eine eigene Identitätsbildung ermöglicht. Ihr idealisiertes, spirituelles Begehren ist real nicht zu befriedigen, was die Figur zum Mitteilen der Botschaft ihrer Versehrtheit drängt, zur hysterischen Botschaft.⁴⁸⁰ Hysterische Botschaften äußern auch Sténio und Magnus, die in ihrer symbolischen bzw. religiösen Ordnung ebenfalls keinen Platz finden und verdammt sind, an ihrem Mangel zu leiden. Die hysterischen Reaktionen sind umso heftiger, als den Figuren kein Lösungsschlüssel mehr offen liegt, mit Hilfe dessen sie aus der für sie negativen, gesellschaftlichen Realität entkommen könnten.⁴⁸¹ Die einzige Lösung liegt in der Vereinigung zweier Seelen im Leben nach dem Tod.

⁴⁷⁸ Vgl. SAND: *Romans 1830*: Indiana, Valentine, Lélia, *Le secrétaire intime*, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, *Un hiver à majorque*, S. 490.

⁴⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 555.

⁴⁸⁰ Vgl. hierzu Kap. IV.2.6, S. 327.

⁴⁸¹ Vgl. hierzu Kap. IV.2.6, S. 327.

Die Signifikanten, die mit der Bedeutung von Glück und Liebe einhergehen, sind nicht mehr identisch mit denen in *Indiana*, was auf eine Verschiebung der Signifikate unter den Signifikanten, entlang der Signifikantenkette im sandschen Sprachkosmos hindeutet. Der Signifikant Ehe (*mariage*) lässt sich in *Lélia* nicht mehr identifizieren. Er hat sich verschoben unter den Term ‚Liebe‘ im Sinne einer erhöhten romantischen Liebessemantik. War zuvor Liebe außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung noch möglich, so steht sie in diesem Roman unter einem pessimistischen Vorzeichen, ist schlichtweg unmöglich geworden. Die Problematik des Romans subsumiert sich daher in meinem Verständnis unter dem Signifikanten *civilisation*, der eine deutlich negativere Konnotation erhält als in den vorherigen sandschen Texten. Das Gesellschaftsbild in *Lélia* ist misanthropisch, in höchstem Maße hoffnungslos.⁴⁸²

Diesen pessimistischen Vorzeichen steht ein deutlich schwächerer Signifikant *nature* gegenüber, der im Vergleich zu *Indiana* mit einer religiösen bzw. spirituellen Komponente aufgeladen ist. Naturphilosophie spielt auch hier noch eine Rolle, jedoch nicht mehr die der Lösungsmöglichkeit, um den Auswirkungen der gesellschaftlichen Probleme zu entkommen. Eine Thematik, die sich im Frühwerk erstmalig in dieser Dimension ausprägt, ist unter dem Signifikanten *sexualité / impuissance* zu fassen.⁴⁸³ Mit der Bedeutungsveränderung verändert sich auch die sandsche Sicht auf die *condition féminine*.⁴⁸⁴

2.4 Mimetisches Begehren und Identität

Die Unerfüllbarkeit des Begehrens als Begehren des ‚Anderen‘⁴⁸⁵ ist auch im dritten Roman George Sands äußerst präsent. Die Titelheldin Lélia ist wie Indiana auf der Suche nach Anerkennung ihres weiblichen Begehrens. Sie strebt nach etwas, das sie aufgrund der Struktur des Begehrens und ihres Ausgeschlossenenseins aus der männlichen symbolischen Ordnung nicht besitzen kann: Macht und Begehren.⁴⁸⁶ Nimmt sie sich die Macht (über Sténio), verletzt sie sich aufgrund der Ökonomie der Herrschaftsbeziehungen in der Liebe selbst und wird wie ihr Liebhaber zum ‚Opfer‘. Im Grunde setzt sich George Sand hier mit derselben Thematik auseinander wie in *Indiana* – eine lange Meditation über die Sackgasse des metaphysischen Begehrens. Lélia selbst ist die Inkarnation der doppelten Vermittlung nach Girard, da sie Objekt ihres eigenen Begehrens, Mittler und Hindernis zugleich ist. Indem sie sich allen verweigert, erhebt sie sich über alle Sterblichen.⁴⁸⁷

Die Gefühle, die das Hindernis-Modell inspirieren, sind eine Mischung aus Hass

⁴⁸² Vgl. hierzu Kap. IV.2.2, S. 276.

⁴⁸³ Vgl. hierzu Kap. IV.2.5, S. 316.

⁴⁸⁴ Vgl. hierzu Kap. IV.2.2, S. 276.

⁴⁸⁵ Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117.

⁴⁸⁶ Vgl. hierzu Kap. III.4.3, S. 162.

⁴⁸⁷ Vgl. SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 387f. (Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134).

und Verehrung, die als *typiquement dostoievskien* betrachtet werden.⁴⁸⁸ Dies ist bspw. die konstant ambivalente Haltung Magnus' gegenüber Lélia und selbst Sténio gibt zu, dass sie in ihm manchmal Hassgefühle auslöst – so wirft er ihr ihre doppelte Identität vor: « Magnus m'avait bien dit que vous étiez deux ... »⁴⁸⁹ Magnus und Sténio sind komplementäre Figuren, die eine für die andere die Mittlerrolle übernehmen. Der Eine ist jung, der Andere alt, der Eine Idealist, der Andere Pessimist, Einer hofft, der Andere fürchtet, für den Einen bedeutet der Besitz Lélias das Paradies, für den Anderen die Hölle. Ihr Begehren kann sich nur hochschaukeln bis hin zum Scheitern – der Eine wird verrückt, der Andere stirbt.⁴⁹⁰

Lélia ist in der doppelten Vermittlung eingeschlossen wie in einem Labyrinth und erfährt Rage und Liebesunfähigkeit am eigenen Körper. Selten, so Dormoy-Savage, wurde die infernale Seite des Begehrens noch eindrucksvoller geschildert. Das metaphysische, gänzlich imaginierte Begehren wird Stück für Stück steriler und damit schleichend egozentrischer. Trenmor im Gegenzug hat alle Leidenschaft für sich angenommen und sich am Ende seiner ‚Prüfung‘ die Freiheit zurückerobert.⁴⁹¹ Bei ihm hatte das mimetische Begehren im Spiel eine z. T. zerstörerische Form angenommen.⁴⁹² Das Spiel, wie die romantische Liebe, sei nach Dormoy-Savage das privilegierte Objekt des metaphysischen Begehrens, das Trenmor bis an die Schwelle des Todes getrieben hat. Schließlich hat der Gefängnis-Aufenthalt der unermesslichen Steigerung des Begehrens Einhalt geboten.⁴⁹³ Beim Aufkeimen des Begehrens (bei allen Figuren) ist der Mittler stets präsent: Zurückgewiesen von Lélias Eitelkeit, begehrt der junge Dichter die Mysteriöse umso mehr. Dies wird zudem verstärkt durch die aufkeimende Eifersucht auf Trenmor.⁴⁹⁴

⁴⁸⁸ Vgl. DORMOY-SAVAGE: *Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand*, hier S. 163.

⁴⁸⁹ SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à Majorque*, S. 512.

⁴⁹⁰ Vgl. DORMOY-SAVAGE: *Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand*, hier S. 163.

⁴⁹¹ Vgl. Ebd., hier S. 163f.

⁴⁹² « [...] Qu'est-ce donc que l'or à ses yeux? Moins, par lui-même, que des grains de sable aux vôtres. Mais l'or lui est un emblème des biens et des maux qu'il vient chercher et braver. L'or, c'est son jouet, c'est son ennemi, c'est son Dieu, c'est son rêve, c'est son démon, c'est sa maîtresse, c'est sa poésie; c'est l'ombre qu'il poursuit, qu'il attaque, qu'il étreint, puis qu'il laisse échapper, pour avoir le plaisir de recommencer la lutte et de se prendre encore une fois corps à corps avec le destin. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à Majorque*, S. 395).

⁴⁹³ Vgl. DORMOY-SAVAGE: *Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand*, hier S. 164.

⁴⁹⁴ « Je n'aime point à le voir sans cesse à vos côtés, absorbant votre attention, accaparant, pour ainsi dire, tout ce que vous réserviez de bienveillance pour la société, et d'intérêt pour les choses humaines. Je sais que je n'ai pas le droit d'être jaloux. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à Majorque*, S. 392);

In einem Brief versucht er, sie zu überzeugen, dass Trenmor keine Leidenschaft mehr habe, sie

In seiner Beschwerde führen zwei wichtige Linien zusammen: einerseits die Eifersucht (die nach Girard auf das zugrunde liegende mimetische Begehren verweist⁴⁹⁵) darüber, dass Trenmor einen ihm selbst verschlossenen Zugang zu Lélia ‚Größe‘ hat, während diese ihm andererseits als Mysterium gegenübersteht, woraufhin er sie idealisiert. Lélia selbst ist hierbei Objekt, gleichzeitig aber auch Hindernis des Begehrens, das ihn machtlos macht – seine Eifersucht wird durch diesen Umstand geschürt – könnte sie ihn rückversichern, würde diese gelindert werden: « Tout, dans votre existence, est si mystérieux que je suis prêt à toutes les suppositions. »⁴⁹⁶ Aus der Schwächeposition idealisiert und vergöttert Sténio sie und begibt sich selbst in die Haltung ihres ‚Sklaven‘, der ihrer grausamen Herrschaft ausgeliefert ist.⁴⁹⁷

In Lélia hoffnungsloser Voraussicht gelingt es ihr nicht, zwischen Sténio, Magnus und Trenmor zu wählen. Sie macht sich keine Illusionen über die möglichen Konsequenzen einer Union mit Sténio. Sie empfindet tiefe Bewunderung für Trenmor, ohne den Mut oder den Willen aufzubringen, ihm nachzueifern. Magnus vermittelt ihr die sterile asketische Lebensweise gegen die Natur, zu der sie sich ebenfalls zwingt. In Magnus’ Verrücktheit und Lélia Angst sieht Dormoy-Savage den Beweis, dass die Dogmen der Kirche und die religiösen Bräuche allein nicht ausreichen, um das Verlangen nach dem Unendlichen, das sich ins Delirium steigert, zu befriedigen.⁴⁹⁸

demnach gar nicht lieben könne, worüber seine kindliche Perspektive herausgestellt wird – er hat die spirituelle Bindung zwischen den beiden ‚Erwachsenen‘ nicht verstanden. Lélia erklärt Sténio, dass es keinen Grund gebe, eifersüchtig zu sein, da Trenmor vielmehr ein Bruder sei und die Frage von Liebe niemals im Raum gestanden habe. Zudem betont sie die ruhige und vertraute Freundschaft, die beide verbindet und kontrastiert ihn darüber subtil zu Sténio. « Au lieu d’être humble et craintif devant moi, il est calme, il se repose sur ma délicatesse, il n’est pas sur la défensive, et ne suppose pas que je puisse l’humilier et lui faire sentir le poids de ma protection. Vraiment, cet homme a l’âme noble et grande, et nulle amitié ne m’a plus flattée que la sienne. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 402); Diesem wirft sie vor, dass er ein Mann der Gesellschaft sei und deren unerbittlichen Vorurteile und egoistische Vergeltung teile. Sie parodiert ihn und führt ihm vor, dass er die Meinung der ‚Anderen‘, der patriarchalen Ordnung teilt. « Ah! vous êtes du monde, vous! Vous partagez bien ses inexorables préjugés, ses égoïstes vengeances! [...] Faites comme le peuple, Sténio! Que dirait-on de vous, dans cette ville où vous êtes étranger comme nous, si l’on vous voyait toucher sa main? On penserait peut-être que vous avez été au bain avec lui! Plutôt que de vous exposer à cela, jeune homme, fuyez le maudit! L’amitié du maudit est dangereuse. L’ineffable plaisir de faire du bien à un malheureux est trop chèrement acheté par les malédictions de la foule. Est-ce votre calcul? est-ce votre sentiment, Sténio? » (Ebd.).

⁴⁹⁵ Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134.

⁴⁹⁶ SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 393.

⁴⁹⁷ « Ce que je ne puis supporter, c’est que cet homme, que je hais et que je plains, ait osé toucher la main que vous lui avez offerte; c’est qu’il ait eu l’orgueil d’accepter votre amitié, votre amitié sainte que les plus grands hommes de la terre imploreraient humblement, s’ils connaissaient ce qu’elle vaut. Trenmor l’a reçue, Trenmor la possède [...] et je me plains aussi d’être votre disciple et votre esclave. » (Ebd., S. 401).

⁴⁹⁸ Vgl. DORMOY-SAVAGE: Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand, hier

Indem George Sand mit Lélia einen Archetyp der abendländischen Gesellschaft seit der Renaissance schafft (Lélia sagt von sich selbst, dass sie mehrere Jahrhunderte alt sei), beabsichtigt die *romancière* die romantische Liebe zu ent-mystifizieren und den Mechanismus der internen Vermittlung aufzudecken, was eine unvermeidbare Konsequenz des ‚Gott-Tods‘ darstellt.⁴⁹⁹

Lélia begehrt eine ‚normale‘ Sexualität sowie ein Leben ohne gesellschaftlichen Erwartungsdruck. Ihr Leiden verschlimmert sich u. a., als Pulchérie sich als Mittlerin für die körperliche Liebe entpuppt, welche Lélia nicht zu leben imstande ist. Obgleich sie Sténio gern glücklich gemacht hätte, scheitert sie doch am körperlichen Aspekt der Liebe, auf dem ebendieser gesellschaftliche Erwartungsdruck lastet. Die verdoppelte Kurtisanen-Schwester zeigt ihr nun konkret diesen Aspekt auf, was Lélia einerseits erleichtert (sie kann die ‚Aufgabe‘ von sich geben), andererseits auch gesteigertes, allerdings metaphysisches Begehren hervorruft, das ebenso nicht gestillt werden kann, insofern also ihr Leiden verschlimmert. Die Richtung der Begehrens-Mittlung ist hier aber nicht einseitig: im Dreieck Pulchérie / Lélia / Sténio sind die beiden Frauen offenbar gegenseitig Mittlerinnen füreinander. Pulchérie nimmt sich aus Mitleid über die *impuissance* ihrer Schwester dem Jüngling an und gibt ihm, was Lélia ihm nicht zu geben vermag. Er erhält einen Sonderstatus in ihrer Gefolgschaft, sie ist ihm auf besondere Weise zugetan. Dies ist einerseits Resultat aus Lélias Geständnis (und damit aufkeimendes Begehren bei Pulchérie – sie kann den Mangel der Schwester kompensieren), andererseits vermittelt Pulchérie, wie oben beschrieben, das Begehren auf ihre Schwester zurück.

Mimetisches Begehren verbirgt sich ebenfalls in der Anziehung, die die berühmte Edelkurtisane Zinzolina auf die Männer ausübt – sie wird begehrt, weil sie von Anderen begehrt wird. Die Männer mitteln sich untereinander ihr Begehren auf die Kurtisane. In diesem Sinne lässt sich auch bei Sténio von metonymischem Begehren sprechen. Allerdings bekommt er die durch das mimetische Begehren evozierte Rivalität deutlich zu spüren – die ‚Anderen‘ sind bestrebt, ihn loszuwerden, da er in ihren Augen besondere Anerkennung, Zuwendung und individuellen Schutz von Pulchérie erhält. Er verteidigt sich, beginnt trotz seiner körperlichen Schwäche (als Folge seines ausschweifenden Lebens) zu singen, um das Machtgefühl der Anderen über ihn zu entkräften. Zum Ende seiner pessimistischen, vom Gefühl des Verstoßen-Seins auf der Welt und von Gott durchzogenen Strophen, fällt er jedoch ohnmächtig zu Boden. Pulchérie und Trenmor befördern ihn mithilfe eines Pagen in die Schatten des Gartens, wo Trenmor sich seiner annimmt. Pulchérie, die zum Festbankett zurückkehrt, wird von einem ihrer Anhänger gerügt, dass der kostbare Becher, den sie Sténio überlassen hatte, im Sturz fast zu Bruch gegangen wäre.⁵⁰⁰ Auch dies könnte

S. 164.

⁴⁹⁹ Vgl. DORMOY-SAVAGE: *Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand*, hier S. 164; (Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134).

⁵⁰⁰ Vgl. SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 537.

man als subtile Botschaft des mimetischen Begehrens auffassen – als Botschaft, in der der Becher, im Gegensatz zum Phallus als Signifikant des (kostbaren) weiblichen Begehrens fungiert. Pulchérie solle sich Sténio also nicht abermals hingeben, so die mögliche Intention des eifersüchtigen Marino.

Das frustrierte männliche Begehren explodiert in Gewalt, in Form von Mord oder / und Suizid (Magnus und Sténio). Denn dort, wo die Mimesis das Begehren zweier Subjekte auf ein Objekt lenkt, kommt es zu Rivalität und ihr Realitätssinn geht verloren (externe Vermittlung).⁵⁰¹ Zunächst sind die beiden gegenseitig Mittler füreinander. Als Sténio Magnus in den Bergen trifft, interessiert ihn das Geheimnis zwischen ihm und Lélia brennend, welches seine Eifersucht schürt.⁵⁰² Um seinerseits Macht zu gewinnen, trifft er in Magnus auf einen wunden Punkt, indem er gesteht, dass er Lélia ebenfalls ‚angefasst‘ habe. Daraufhin schaukeln sie ihr Begehren gegenseitig auf, was Magnus in Rage versetzt.⁵⁰³ Für einen kurzen Moment bricht zwischen ihnen offenkundige Rivalität aus, die Sténio wiederum einschüchtert, da der Priester größer und stärker ist als er. Dessen fiebrige Verrücktheit macht Sténio Angst, sodass er v. a. auch, neben der affektiven Komponente der Mimesis versucht, zu reflektieren – im Grunde befinden sie sich beide in aussichtsloser Lage. Der Priester in hysterischer Verrücktheit, Sténio nah an Suizidgedanken.

Ein drittes Mal treffen sie aufeinander, nachdem Trenmor Sténio auf eine Reise abgeholt hat, deren Ziel Letzterem unbekannt ist.⁵⁰⁴ Trenmor und Sténio, die sich am nächsten Tag den Friedhof des Klosters anschauen, treffen auf den mit seiner Kapuze verhüllten Magnus, der sie darauf aufmerksam macht, dass der angrenzenden See der Inbegriff der *plaisirs du monde* sei.⁵⁰⁵ Sténio gibt sich verwundert über diese Aussage (die offenbar verrät, dass der Mönch sich selbst gemeint habe) – und fragt sich, was dieser über das Begehren weiß.⁵⁰⁶ Auch hier wird implizit mimetisches Begehren

⁵⁰¹ Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134.

⁵⁰² « Malgré le péril de cette situation, Sténio était si avide de ce qu’il allait entendre, le secret qui était entre Lélia et le prêtre torturait depuis si longtemps son âme jalouse, qu’il resta tranquillement assis sur l’unique solive qui tremblait au-dessus du précipice. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 430).

⁵⁰³ « – Vous l’avez donc touché dit le prêtre en l’étreignant avec rage. Sténio le domina par un de ces regards magnétiques où la volonté de l’homme se concentre au point de subjuguier la volonté même des animaux féroces. » (Ebd., S. 432).

⁵⁰⁴ Auf ihrem Fußmarsch bietet sich ihnen die Aussicht in das Tal, in dem das Kloster der Camaldules errichtet worden ist, dessen Orden der römischen Kirche angehört. Hier entdeckt Sténio die Schönheit der Natur wieder, gibt sich seiner Phantasie hin, die in ihm eine kindliche Ehrfurcht vor dem Kloster evoziert. Dort sieht er den verängstigten Priester Magnus wieder. « Pendant ce temps, Sténio vit un moine, jeune encore, sortir seul de la chapelle et s’enfoncer avec agitation sous les arceaux du cloître. Il lui sembla reconnaître dans la démarche de cet homme, comme dans le son de voix qui l’avait frappé, le prêtre irlandais qu’il avait vu fou, Magnus. » (Ebd., S. 545).

⁵⁰⁵ « Il est environné de séductions, mais il recèle des abîmes sans fond. » (Ebd., S. 548).

⁵⁰⁶ « – Et qu’en savez-vous, mon père ? dit Sténio en souriant ; avez-vous sondé cet abîme ? avez-

evoziert: vom ehemaligen Liebhaber der Lélia (der diese mehr ‚besessen‘ hat als ihm jemals erlaubt sein wird), die er für seinen Glaubensverlust und seine innere Zerrissenheit verantwortlich macht. Nochmals auf sein Begehren angesprochen zu werden, muss ganz unweigerlich eine rivalisierende Haltung bei Magnus hervorrufen. Als er seine Kapuze fallenlässt und sich zu erkennen gibt, wird deutlich, dass auch er seine Jugend gelassen hat – sein hysterisches Leiden hat ihn altern lassen.⁵⁰⁷

Trenmor enthüllt Sténio im Beisein des Priesters das Ziel seiner ‚Lektion‘ für den Dichter, den Grund ihrer Abreise aus dem Palast der Zinzolina.⁵⁰⁸ Trenmors Mission widmet sich also der intendierten Rettung des gefallen Dichter-Geistes. Über den Rückzug in die Einsamkeit des Klosters soll er wieder zu sich finden, um sich an den Künsten und der Wissenschaft erfreuen zu können (um ergo das reine körperliche Begehren zu vergessen). Trenmor selbst ist im Roman ‚nur‘ Mittler des Begehrens auf Lélia – er selbst gibt kein Begehren vor.

Doch verstehen kann Sténio seine Botschaft nicht – dazu ist er zu abgelenkt durch die Widersprüchlichkeit und Verrücktheit des Mönchs. Die zwischen den beiden identifizierte Rivalität und mimetische Begehrens-Vermittlung steigert sich weiter, indem Sténio ihm süffisant die Frage stellt, ob Magnus denn, nachdem er des Nachts eine Frau in den Armen hielt, am nächsten Tag unbehelligt von seinem Gewissen eine Messe halten könne. Damit vermittelt er ihm das Begehren auf eine ganz spezielle Frau. Dieser verneint und verweist auf seine reinen Hände. Daraufhin entgegnet ihm Sténio, dass die seinen noch viel reiner wären, da er eine ganze Nacht neben der schönsten aller Frauen verbringen könne, ohne etwas anderes zu empfinden als Ekel und Abneigung.⁵⁰⁹ Damit beweist er dem ohnehin schon gebrochenen Priester, dass dieser Begehren in sich trägt und ruft mit seiner kaputten Seele in ihm hysterische Angst hervor.⁵¹⁰ Trenmor übernimmt die Rolle des tröstenden Vaters, des Weisen, der beide versucht, zu beruhigen, was ihm nur in seinem Beisein gelingt – kurz nach seinem Verschwinden begeht der existenzlose, unglückliche Dichter Suizid.

Als das gemittelte Begehren seinen Höhepunkt erreicht, konfrontiert Magnus Lélia

vous marché sur les flots orangeux des passions ? » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 548).

⁵⁰⁷ « – Meilleurs! dit Magnus, en laissant tomber lentement son capuchon, et en appuyant sont front déjà chauve sur sa main desséchée, dans une attitude de doute mélancolique. » (Ebd., S. 549).

⁵⁰⁸ « – J’ai voulu te montrer, ô Sténio, répondit le sage, que la vie peut être aussi calme que la mort, et que l’homme peut ressaisir sa raison égarée pour la soumettre à sa volonté toute-puissante. J’ai voulu te montrer quelles sont les forces, les ressources immenses que Dieu a mises en nous, et les biens qui sont à notre portée. Tu vois qu’on peut sans désordre, sans fatigue et sans excès, jouir de ce qu’il y a de plus grand sur la terre : la poésie, la science et les arts. Si tu t’arrêtes ici un instant, tu verras que, dans le sein de cette retraite, les natures les plus puissantes et les plus choisies sont venues se reposer et se retremper en attendant les mystérieux destins de l’autre vie. Tu verras qu’elles y ont trouvé la guérison lente mais certaine de leurs blessures envenimées, l’extension vaste et magnifique de leurs facultés les plus précieuses. » (Ebd., S. 550).

⁵⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 552f.

⁵¹⁰ Vgl. hierzu Kap. IV.2.6, S. 327.

schließlich mit dem Ursprung seines Begehrens für sie – die Rettung Lélias aus den Klosterruinen, die seine *passion* ausgelöst haben.⁵¹¹ Indem er sie als *femme* anspricht, statt mit ihrem Namen, projiziert er sein Begehren auf sie als körperliches Wesen, nicht auf Lélia als Person. Lélia versucht ihm zu erklären, dass es für ihn zu spät sei, um in ein ‚normales‘ Leben ohne Abstinenz zurückzukehren. Er hätte noch vor Jahren seine Freiheit finden können, nun aber sei er nicht mehr fähig, Liebe zu erfahren, da er sie immer als Verbrechen empfinde. Sie vergleicht ihn mit Sténios Größe (dessen Idealität sie sich kurz zuvor rekonstruiert hat, die also noch präsent ist) und gibt ihm zu verstehen, dass Gott ihm seinen Glaubensverlust nicht vergebe, dass er nicht stark genug sei, um der Tugend des Klosters gerecht zu werden.⁵¹² Damit gibt sie ihm zweifachen Anlass, seine Bewunderung in Hass umschlagen zu lassen. Zum einen evoziert sie Eifersucht, indem sie Sténio in den Himmel lobt, zum anderen greift sie Magnus hingegen schwer an.

Diese Frau widersteht seiner Raserei (auch an früherer Stelle derjenigen Sténios). Damit erhöht sich ihr Wert und sie wird als nicht eindeutig greifbarer Engel oder Dämon unberechenbar. Sie wird zum metaphysischen Objekt, das real nicht besessen werden kann und begehrt durch ihr abstrahiertes Idealbild Mann ein ebensolches (göttliche, spirituelle Liebe).⁵¹³ Damit ändert sich Magnus' Bild von ihr als Frau und die teuflische Seite ihrer Existenz wird ihm präsent.⁵¹⁴ Er verflucht sie, wird gänzlich verrückt und ist vom Gedanken besessen, sie umbringen zu müssen⁵¹⁵ – erwürgt sie schließlich mit einem Rosenkranz und flüchtet. Lélia schleppt sich mit letzter Kraft neben Sténios Todesbett, küsst ihn und bekräftigt die Vereinigung, die schneller eintrat, als sie zu hoffen gewagt hatte.⁵¹⁶

Lélia erschöpft sich erfolglos in einer Suche nach vertikaler Mediation. Pulchérie hingegen nimmt die interne Vermittlung ohne Zögern an, denn in der Logik des modernen Erotismus und den Gesetzen der bürgerlichen Gesellschaft wird die Frau im-

⁵¹¹ « – Ne te souvient-il plus, Lélia, répondit le moine sans l'écouter, que c'est moi qui t'ai sauvé la vie? Sans moi, tu périssais dans les ruines du monastère où tu passas deux ans. Tu t'en souviens, femme? Je me jetai au milieu des décombres près de m'écraser; je t'emportai, je te mis sur mon cheval, et je voyageai tout le jour en te tenant dans mes bras, et je n'osai pas seulement baiser ton vêtement. Mais, dès ce jour, un feu dévorant s'alluma dans ma poitrine; en vain, j'ai jeûné et prié, Dieu ne veut pas me guérir. Il faut que tu sois à moi; quand je serai apaisé, je serai guéri; je ferai pénitence et je serai sauvé; autrement, je redeviendrai fou et je serai damné. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 585).

⁵¹² Vgl. Ebd., S. 585f.

⁵¹³ Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134 sowie Kap. II.2, S. 34.

⁵¹⁴ « Il la détestait par instants et voulait la fuir; mais il se croyait saisi et fasciné par œil du démon. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 586).

⁵¹⁵ « Oui, oui, s'écria-t-il, quand tu seras morte, je ne te craindrai plus! Je t'oublierai et je pourrai prier. » (Ebd.).

⁵¹⁶ « – Béni soit Dieu qui nous réunit déjà!... » (Ebd.).

mer als Objekt betrachtet.⁵¹⁷ In Sands mit eigener Erfahrung gespeister Voraussicht der weiblichen Zukunft sieht sie keine Lösung, die über Frigidität oder ausschweifendes Leben (im Sinne der Prostitution) hinausgeht. Infolge ihrer Beschäftigung mit der Sackgasse des metaphysischen Begehrens und den Konsequenzen der doppelten Vermittlung hat Sand ein extrem realistisches Buch verfasst.⁵¹⁸ Schon in *Indiana* hat sie das Problem der Vereinbarkeit des Glücks und der Würde des Individuums mit der Organisation der damaligen Gesellschaft behandelt.

Erst nach der endgültigen Trennung von Musset war sie unwiederbringlich von der Notwendigkeit überzeugt, dass die Gesellschaft reformiert bzw. revolutioniert werden müsse. Das immer dringlichere Interesse am Sozialismus vermutet Dormoy-Savage daher nicht von extern angetragen, sondern aus ihrer Erfahrung und persönlichen Reflexion inspiriert. Das sozialistische Ideal markiert in ihrem Geist einen gesamtgesellschaftlichen Lösungsansatz für die sich ankündigende Krise. Die wahre Demokratie sah sie in der Abschaffung bestehender Idole und in der Wiedergeburt einer neuen Wahrheit jenseits der mimetischen Rivalität.⁵¹⁹ Da nach Girard Gott und ‚Opfer‘ im Grunde dieselbe Sache sind, endet derjenige, der sich als Gott ausgibt, häufig in der Opferrolle. Aus diesem Grund ist der Erotismus immer von Sadismus und Masochismus durchdrungen. Eine solche Portion Sado-Masochismus als unterirdischer Hochmut findet sich sowohl in *Indiana* als auch in *Lélia*.⁵²⁰

Dormoy-Savage identifiziert in den sandschen Romanen eine essentielle Lehre: um das Verborgene zu beherrschen, um sich den vollen Besitz seines Selbst zu erobern, müsse man sich zunächst verlieren, um sich wiederzufinden. Die Figuren gehen durch eine Serie von Bewährungsproben, denen nur die stärksten Temperamente und die hartnäckigsten Willensstärken standhalten können, was bei *Lélia* und *Sténio* noch nicht der Fall ist.⁵²¹ Harkness sieht in der 1833er-Version von *Lélia* den Versuch, die Strukturen des männlichen Begehrens auszuhandeln und darüber die maskuline erotische Ökonomie zu durchbrechen, die verantwortlich ist für die Repräsentanz der Männerwelt.⁵²² Er erinnert zudem an die Quelle der narrativen Energie, die die Beschäftigung mit männlichem Begehren speist. Begehren ist hier allerdings nicht als einheitliches, ganzheitliches Gebilde repräsentiert.⁵²³ Hier stellt die zwischenge-

⁵¹⁷ « J'avais envie de m'embrasser dans cette glace qui me reflétait et qui m'inspirait un amour insensé. » (SAND: Romans 1830: *Indiana*, *Valentine*, *Lélia*, *Le secrétaire intime*, *Leone Leoni*, *Jacques*, *Mauprat*, *Un hiver à majorque*, S. 476).

⁵¹⁸ Vgl. DORMOY-SAVAGE: *Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand*, hier S. 165.

⁵¹⁹ Vgl. Ebd.

⁵²⁰ Vgl. Ebd.

⁵²¹ Vgl. Ebd.

⁵²² Vgl. HARKNESS: *Men of their Words. The Poetics of Masculinity in George Sand's Fiction*, S. 121.

⁵²³ “[...] *Lélia* [...] offers an altogether more troubling vision of desire as uncontrolled, multiform force which gives no guarantee that the absence it highlights might ever been satisfied, and offers no hope of the representational plenitude towards which other texts of desire strive.”

schlechtliche Liebe keine Struktur bereit, durch die Begehren sozialisiert und erzählt werden könnte. Vielmehr wird Begehren im Roman auf abstraktem romantischem Level ausgespielt, nämlich in der Suche der Titelheldin nach metaphysischer Erleuchtung und nach Verständnis der menschlichen Existenz.⁵²⁴

2.5 Sexualität vs. Gesellschaft = Frigidität?

Als junge und begehrenswerte Frau verkörpert Lélia zwar Sexualität, allerdings nur für die ‚Anderen‘: die jungen Männer in ihrer Umgebung können sich nicht gegen ihr Begehren wehren und verfluchen sie gleichzeitig dafür. Sie ist gefangen in der Sexualität, die hier als schwere Bürde zutage tritt, die Frauen zu tragen haben. Die Lage verkompliziert sich dadurch, dass Lélia, obgleich sie sich von der Liebe zu emanzipieren versucht, Verlangen empfindet, eine tiefe Sehnsucht nach Liebe. Sie will ihren Körper vergessen und sich als reiner Geist verstehen. Ihr Körper steht unter dem Zeichen des Kalten, des Harten, der Dehydrierung, sie ist dünn wie eine Sylphide. Dieser magere Körper symbolisiert die Anorexie ihres gesamten Wesens. Ihre Hände sind eisig, weil ihr Blut schlecht fließt, sie erscheint ausgetrocknet, denn sie vergießt keine Tränen.⁵²⁵

Sie ist blass wie Marmor, wie der Tod und erkrankt an Cholera, deren Symptome Kälte, Steifheit und Dehydrierung sind.⁵²⁶ Mit diesen Eigenschaften ausgestattet, verkörpert Lélia eine Frau, die kein Recht auf ihren eigenen Körper hat, mit diesem nicht ‚normal‘ leben und lieben kann. Sie hat Alpträume von ‚verstümmelten‘ Tieren, in denen Hoog-Naginski die eigene Körperwahrnehmung Lélías liest. Ihr Unvermögen ist zugleich Zeichen ihrer dysfunktionellen Sexualität und ihrer fehlenden philosophischen Befriedigung. In ihrem Geständnis richtet sich die Heldin gegen ihren eigenen Körper, indem sie ihn als unbrauchbar deklariert. Im Gegensatz zu Pulchéries Lebenskonzept zeigt ihr die asketische Philosophie keinen Weg auf, wie das weibliche Wesen in beiden Sphären leben könne, wie es seine Gedanken und seine Physiologie integrieren könne.⁵²⁷

Nachdem sie sich ihrer Schwester anvertraut, erzählt ihr diese, wie sehr sie sich schon früher vor Männerkörpern geekelt hat.⁵²⁸ Pulchérie hingegen unterhält ein

(Ebd., S. 123).

⁵²⁴ Vgl. HARKNESS: *Men of their Words. The Poetics of Masculinity in George Sand's Fiction*, S. 123.

⁵²⁵ « Eh bien ! vous pleurez ! [...] Vous pouvez pleurer, vous ? Heureux ceux qui pleurent ! Mes yeux sont plus secs que les déserts de sable où la rosée ne tombe jamais et mon cœur est plus sec que mes yeux. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime*, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, *Un hiver à majorque*, S. 441).

⁵²⁶ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 200.

⁵²⁷ « Dans ce « pêle-mêle d'ossements » et d'« animaux mutilés », Lélia exprime peut-être la terreur du corps féminin qu'elle considère ici comme mutilé et monstrueux. » (HOOG-NAGINSKI: *La comédie féminine. Constance et mouvance dans l'œuvre sandienne*, hier S. 238).

⁵²⁸ « Mais dès que le pâtre au jambes nues paraissait au sommet de la colline, vous détourniez

positives Verhältnis zu ihrem eigenen Körper.⁵²⁹ Dieser steht ausschließlich unter positiven Vorzeichen: sie strotzt vor Gesundheit, empfindet einen gesunden Appetit, ist wohlgenährt, ihr Körper ist warm, gut durchblutet und es mangelt ihr nicht an Flüssigkeit. Sie symbolisiert Fruchtbarkeit und Attraktivität. Als sie ihre eigene Sexualität entdeckte, lagen die beiden Schwestern auf einer Wiese. Pulchérie träumte von einem Kuss mit einem schwarzhaarigen Jüngling, wachte auf und Lélia lag neben ihr, was sie erregte, da Lélia etwas ‚Männliches‘ an sich hatte – womit der romantische Mythos des Androgynen, der Wunsch nach der perfekten Frau, welche alle Wünsche der Männer erfüllen kann, zum Tragen kommt.⁵³⁰

In diesem Sinne lässt sich Lélia als Mittlerin für Pulchéries Begehren nach der Außenwelt verstehen.⁵³¹ Durch ihre Schönheit, die die Schwester bis dahin nicht wahrgenommen hatte, mittelt sie ihr das Bedürfnis nach Anerkennung ihres Begehrens, woraufhin Pulchérie sich sexuell von ihrem androgynen Wesen angezogen fühlte. Inspiriert durch den Traum projiziert sie ihr Begehren auf die androgyne Schwester.⁵³² Die mit androgynen Zügen ausgestatteten Figuren und die visionären Wunschbilder einer sittlichen, seelischen, und sinnlichen Alleinheit dienten in den romantischen Literaturen v. a. dazu, durch den scharfen Kontrast zu den gesellschaftlich anerkannten und als ‚normal‘ deklarierten Figuren, die negativen Tendenzen der Gesellschaft hervorzuheben. Diese Technik der Wechselwirkung unterstützt die sandsche Idee des Protests gegen die Auswirkungen der materialistischen Interessen und den Aufruf, die sozialen Missstände, die Aggression und die zunehmende Vereinzelung der Menschen in der industriellen Gesellschaft aufzuheben.⁵³³

les yeux avec dégoût ; vous cessiez d’écouter sa voix ou d’y prendre plaisir. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 475).

⁵²⁹ Vgl. Ebd., S. 476.

⁵³⁰ « Moi, je rêvai tout simplement d’un homme aux cheveux noirs qui se penchait vers moi pour effleurer mes lèvres et ses lèvres chaudes et vermeilles ; et je m’éveillai oppressée, palpitante, heureuse plus que je ne m’étais imaginé devoir l’être jamais. Je regardai autour de moi [...] Je vous regardai alors. O ma sœur, que vous étiez belle ! Je ne vous avais jamais trouvée telle avant ce jour-là. [...] Mais en cet instant le sens de la beauté se révélait à moi dans une autre créature. Je ne m’aimais plus seule : j’avais besoin de trouver hors de moi un objet d’admiration et d’amour. » (Ebd.).

⁵³¹ Vgl. hierzu Kap. IV.2.4, S. 308.

⁵³² « Oh ! Vous étiez belle, Lélia ! mais belle autrement que moi, et cela me troublait étrangement. [...] il y avait je ne sais quoi de masculin et de fort qui m’empêchait presque de vous reconnaître. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 477); Als Lélia jedoch aufwachte, entwickelte sie Schamgefühle gegenüber ihrer ersten Liebeslektion, ihrem ersten gefühlten Begehren. « Alors vous ouvrites les yeux, et votre regard me pénétra d’une honte inconnue ; je me détournai comme si j’avais fait une action coupable. Pourtant Lélia, aucune pensée impure ne s’était même présentée à mon esprit. [...] Je recevais de la nature et de Dieu, mon créateur et mon maître, ma première leçon d’amour, ma première sensation de désir... Votre regard était moqueur et sévère. » (Ebd.).

⁵³³ Vgl. DAEMMRICH / DAEMMRICH: Themen und Motive in der Literatur, S. 40f.

Indem Pulchérie andere Körper zu begehren vermag und enthusiastisch von Männern spricht, stellt sie eine positive Verdopplung Lélias dar, die die sinnliche Liebe bejaht und lebt. Sie ist Realistin, begnügt sich mit der verfügbaren Realität und hat sich mit wechselnden Liebespartnern abgefunden.⁵³⁴ Pulchérie ist nicht aus Notwendigkeit Kurtisane geworden, sondern weil es für sie in der patriarchalen Gesellschaft, in der das Tabu auf dem weiblichen Körper und dessen Empfindungen liegt, keine andere Möglichkeit gab, sich selbst zu verwirklichen. Zwischen den beiden Extremen der Schwestern bezüglich ihrer Sexualität scheint alles darauf hinzudeuten, dass eine ‚normale‘ weibliche Sexualität ausgeschlossen ist, « comme s’il n’y avait pas de moyen terme entre la courtisane et la madone »⁵³⁵. Die erotische Dramaturgie in *Lélia* folgt sadomasochistischen Zwängen. Lélia, das Droh- und Lockwesen spielt mit dem Jüngling Sténio, küsst und liebkost ihn, der sich beherrscht fühlt von einer Stärke, unter der er erstarrt. Versucht er jedoch die Frau seinerseits zu bemeistern, stößt sie ihn zurück.⁵³⁶

Hier wird der Pygmalion-Mythos aus umgekehrter Perspektive evoziert: sie will ihn versteinern in einer Gefühlsregung, die unmöglich andauern kann. Die Bedingung ihrer Liebe ist seine Schwäche.⁵³⁷ Nach beständigem Hin und Her der problematischen Gedanken gibt sie ihm zu verstehen, dass sie ihm, obgleich sie ihn gern ‚lieben‘

⁵³⁴ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 63.

⁵³⁵ WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l’histoire: l’évolution de la thématique sandienne d’Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 201.

⁵³⁶ Dies wird besonders deutlich in der Szene, in der Sténio und Lélia gemeinsam auf der Terrasse der Villa Viola verweilen. Während Lélia sich von der umgebenden Natur zu Träumen hinreißen lässt, spielt der Dichter ihr auf der Harfe vor. Als er sie um ein Zeichen ihrer Liebe bittet, beginnt sie bezeichnenderweise, zu weinen – das erste emotionale Lebenszeichen, das im Roman von ihr ausgeht. Sie küsst den gerührten Sténio, der darüber fast ohnmächtig wird. (Vgl. hierzu Kap. IV.2.6, S. 327); Die körperliche Zuneigung reicht ihm noch nicht, er fordert ein Bezeugen ihrer Liebe mit Worten. Als sie während ihrer Choleraerkrankung halb im Sterben lag, hatte sie ihm versprochen, dass sie versuchen werde, ihn zu lieben. Nun entgegnet sie jedoch, dass sie nicht versprochen habe, dass es gelinge. Überwältigt von ihrer körperlichen Präsenz versucht er, sie ebenfalls zu umarmen, wird aber zurückgestoßen. Daraufhin gibt er sich kühl und philosophisch, hält dies aber nicht lang durch und beginnt erneut, zu weinen. Dies löst in Lélia Mitleid aus, sie umarmt ihn wieder, bis zu dem Punkt, an dem in ihm das Begehren aufflammt, worauf sie ihn wieder zurückstößt. Sie erklärt ihm, dass, wenn er sich schwach zeige, sie sich jünger fühle als er und ihr Liebe geben könne, doch sobald er sich rege und mehr fordere, verliere sie die Hoffnung in das Lieben-Können und die Angst vorm Leben steige in ihr auf. « Quand je te vois trembler et reculer devant l’amour qui te cherche, il me semble que je suis plus jeune et plus ardente que toi. Cela m’enorgueillit et me charme, la vie ne me décourage plus, car je m’imagine alors que je puis te la donner; mais quand tu t’enhardis, quand tu me demandes plus qu’il n’est en moi de sentir, je perds l’espoir, je m’effraie d’aimer et de vivre. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 436f.).

⁵³⁷ Vgl. hierzu Kap. IV.2.2.1, S. 288.

können würde, im Grunde eine mütterliche Liebe⁵³⁸ entgegenbringt.⁵³⁹ Geht es um körperliche Liebe, zeigt sie sich grausam, spielt mit Sténios Begehren und fügt ihm Leiden zu, was sein mysteriöses Bild von ihr bekräftigt.⁵⁴⁰

Das Geständnis ihrer negativen sexuellen Erfahrungen mit dem Mann, dem sie sich hingegeben hatte, vertraut sie ihrer Schwester auf dem Fest des Prinzen an. Zwar liebte sie diesen, jedoch fand sie keinen (körperlichen) Ausdruck für ihr übergroßes Begehren.⁵⁴¹ Sie war hin- und hergerissen zwischen metaphysischer Idealisierung des Mannes und der ernüchternden Realität seines körperlichen Begehrens. Letztlich gewann die Einsicht, dass dieser Mann ihr Begehren nicht zu befriedigen imstande war – nur Gott könne die kranke Kraft ihrer Seele abfedern.⁵⁴²

Realität und Ideal klaffen in Lélias Empfindungen weit auseinander. Wie wenig der Mann die Gleichung von sexueller Hingabe und Lust begriffen hat, wird in der Textstelle deutlich, wo Lélia von Begehren träumt und sich missbraucht wiederfindet.⁵⁴³ Er konnte ihrem metaphysischen Begehren nicht gerecht werden. Durch seine

⁵³⁸ Vgl. hierzu Kap. IV.2.7, S. 334.

⁵³⁹ « Vous ne savez pas combien je vous aime : je me plais à vous caresser, à vous regarder, comme si vous étiez mon enfant. Tenez, je n'ai jamais été mère, mais il me semble que j'ai pour vous le sentiment que j'aurais eu pour mon fils. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 437).

⁵⁴⁰ In seiner Verzweiflung hat er die Hoffnung allerdings noch nicht aufgegeben und bietet sich ihr unterwürfig an: « aime-moi comme tu pourras ; je serai toujours à genoux pour te remercier, et je te donnerai tout mon cœur, toute ma vie, en échange du peu qui te reste à me donner. » (Ebd., S. 440); Lélia antwortet ihm, dass er ihr nicht helfen kann. Sie hat keine Tränen mehr, keine Emotionen und fühlt sich in der Konsequenz nicht mehr lebensfähig. Diese Emotionslosigkeit, die mit ihrer unter dem Vorzeichen des Todes stehenden Blässe und Kälte einhergeht, verhindert ein ‚normales‘ Leben, in dem Liebe möglich wäre. Sobald er als Mann aktiv wird, fühlt sie sich bedroht und hat Angst vor dem Liebesakt, weil sie ihn als Ur-Aggression erlebt hat, woraufhin sie ihre sexuelle Anziehungskraft nur noch als Waffe einsetzt.

⁵⁴¹ « Je me sentais la poitrine dévorée d'un feu inextinguible, et ses baisers n'y versaient aucun soulagement. Je le pressais dans mes bras avec une force surhumaine, et je tombais près de lui épuisée, découragée de n'avoir aucune manière possible de lui exprimer mon enthousiasme. Le désir chez moi était une ardeur de l'âme qui paralysait la puissance des sens avant de l'avoir éveillée ; [...] J'espérais connaître enfin les langueurs et les délices de l'amour en m'endormant dans les bras de la mort. » (Ebd., S. 484).

⁵⁴² « Quand il s'était assoupi, satisfait et repu, je restais immobile et consternée à ses côtés. J'ai passé ainsi bien des heures à le regarder dormir. Il me semblait si beau, cet homme ! [...] Il me semblait ressentir le trouble de l'amour physique et les désordres croissants d'un désir matériel. J'étais violemment tentée de l'éveiller, de l'enlancer dans mes bras, et d'appeler ses caresses dont je n'avais pas su profiter encore. Mais je résistais à ces menteuses sollicitations de ma souffrance, car je savais bien qu'il n'était pas en lui de la calmer : Dieu seul eût pu le faire, s'il eût daigné amortir la vigueur malade de mon âme. » (Ebd.).

⁵⁴³ « [...] passant mes bras indolents à son cou, je tombais sur son sein en murmurant de vagues paroles. Mais il s'éveillait, et c'en était fait de mon bonheur. A la place de cet être aérien, de cet ange qui m'avait bercée dans le vent de ses ailes, je retrouvais l'homme, l'homme brutal et vorace comme une bête fauve, et je m'enfuyais avec horreur. Mais il me poursuivait, il prétendait n'avoir pas été vainement troublé dans son sommeil, et il savourait son farouche plaisir sur le sein d'une femme évanouie et demi-morte. » (Ebd., S. 485).

Leidenschaft wird er ihr gefährlich (*passion* bedroht die Frau, wie in *Indiana*), er macht sie zum Objekt und erkennt ihr Begehren nicht an. In der Konsequenz sieht Lélia keinen möglichen Weg, ihre Liebe zu leben und sucht Rat bei der Schwester.⁵⁴⁴

Im Labyrinth des Gartens des Prinzen befindet sich ein *pavillon d'Aphrodise*.

⁵⁴⁴ Sie gesteht den Mangel an Liebe, dem sie aufrucht und wünscht sich (weibliche, ungefährliche) Zuneigung von ihrer Blutsverwandten. Pulchérie freut sich leidenschaftlich über das plötzliche Wiedersehen, doch schon kurz darauf erinnert und schämt sich Lélia der gesellschaftlichen Realität ihrer Existenz – denn die Schwester ist gewissermaßen ‚befleckt‘ und gesellschaftlich ‚benutzt‘ in ihrer Situation als Kurtisane – und bricht in ihren Armen zusammen. (Vgl. SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime*, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, *Un hiver à majorque*, S. 471); Pulchérie misst der gesellschaftlichen Verachtung keine Wichtigkeit zu, sondern solidarisiert sich im Mitleid und Teilen des Schmerzes mit ihrer Schwester, worüber sie die Egalität der beiden Schwestern wiederherstellt. In mütterlicher Weise sorgt sie sich um ihre Schwester und will den Grund ihres Leidens erfahren. Lélia beneidet Pulchérie um die *passion* in ihrem Leben, von der sie auch gern einen Funken hätte. « – Et vous, ma sœur [...] vous l'avez donc goûté, le plaisir? Vous ne l'avez donc pas épuisé? Vous êtes donc toujours femme et vivante? Allons, donnez-moi votre secret, donnez-moi de votre bonheur, puisque vous en avez! » (Ebd., S. 472); Pulchérie entgegnet, dass sie niemals mehr gefragt hätte als sie bekommen konnte. Damit wird sie als lebendige Frau portraitiert, die die Genüsse des Lebens zu nehmen weiß und einen ‚gesunden‘ Umgang mit sich und der Welt hegt. Sie klärt Lélia über ihre Ansichten der *condition féminine* auf und erklärt, es gebe genau drei Frauenschicksale, denen die Frau nicht entkommen könne: das der Liebhaberin, der Kurtisane oder der Mutter und insistiert, dass es letztlich keinen Unterschied mache, ob man Ehefrau oder Kurtisane sei. « Sous quelle montagne d'ignominies et d'injustices il faut qu'elle s'accoutume à dormir, à marcher, à être amante, courtisane et mère, trois conditions de la destinée de la femme auxquelles nulle femme n'échappe, soit qu'elle se vende par un marché de prostitution ou par un contrat de mariage. » (Ebd., S. 473f.); Pulchérie war durchaus bewusst, dass Lélia als Frau eine problematische Existenz hatte, jedoch nicht, weshalb im Detail. Gemeinsam geben sie sich Erinnerungen an ihre Jugend hin und Pulchérie erzählt ihr, dass während sie sich für Männer zu interessieren begann, sich Lélia ausschließlich der Schönheit der Natur und den Künsten zuwendete. Lélia stimmt der Aussage, dass sich die Schwestern nicht ähneln, zu (die weibliche Hauptfigur ist gegenteilig verdoppelt): während die Eine nur für den Genuss lebt, lebt die Andere für ihr (unerfülltes) Begehren und fordert von Ersterer, ihr Lebens-Geheimnis preiszugeben.

Pulchérie lebt im Gegensatz zu Lélia in der Gegenwart, nicht in den Tiefen ihres Geistes, sie hat ihre Mitte gefunden, während ihre Schwester diese verloren hat. Ihr Geheimnis ist, gefunden zu haben, ohne jemals auf der Suche gewesen zu sein. Zunächst erklärt ihr Pulchérie, dass ihr Leiden psychischer Natur sei und dass nur die Rückkehr zu Gott sie retten könne. Dies negiert Lélia, da sie aus Zweifeln an seiner Existenz keine Gottes-Verehrung mehr empfinden könne. Dann schlägt ihr Pulchérie zwei mögliche Wege aus der ‚Misere‘ vor – entweder könne sie Kurtisane werden (für Lélia, die vorgibt, keine Sinne mehr zu haben, ist körperliche Befriedigung aber unmöglich) – oder aber ins Kloster gehen (was für sie ebenfalls nicht in Frage kommt, da sie sich der religiösen Praktik nicht unterordnen könne). (Vgl. Ebd., S. 503); Hier wird deutlich im Text, dass Lélia an der selbst vollzogenen Trennung zwischen Körper und Geist leidet (Vgl. hierzu Kap. IV.2.3.3, S. 301), worin sie sich von ihrer Schwester grundlegend unterscheidet. Diese überredet sie, da der Körper weniger rebellisch sei als der Geist, es trotzdem, maskiert wie sie selbst, als Kurtisane zu versuchen. Lélia willigt ein, verspürt allerdings keinen großen Mut für den Erfolg des Experiments.

Kaum eingetreten, stürzen sich die Männer auf die verkleidete Lélia, im Glauben, es sei die berühmte Edelkurtisane Zinzolina, die seit ihrem Verschwinden auf dem Fest überall gesucht wird.⁵⁴⁵ Bald darauf entdecken die beiden Schwestern Sténio inmitten des bunten Treibens. Als Pulchérie sich ihm nähern will, weist er sie zurück. Sein ‚Reinheitsanspruch‘ besteht darin, nicht von anderen Frauen ‚beschmutzt‘ zu werden, sondern sich allein Lélia hinzugeben, die er liebt.⁵⁴⁶ Pulchérie verspricht, ihn zu ihr zu bringen, warnt ihn aber, dass er sein *plaisir* besser woanders suche, denn Lélia liebe ihn nicht und könne ihm nicht die Befriedigung antragen, die er suche.⁵⁴⁷ Schließlich geht Sténio mit Pulchérie den Liebesakt ein, im Glauben, es sei Lélia. Die Beschreibung des Liebesakts ist ausgespart. Der Leser erfährt lediglich die Tatsache, dass Sténio sich am nächsten Morgen durch Lélia ‚gerettet‘ glaubt, wodurch der Text implizit zu verstehen gibt, dass er die körperliche Liebe hat erleben dürfen.⁵⁴⁸

Auf den sexuellen Moment folgt sogleich ein hysterischer, als Sténio insistiert,

⁵⁴⁵ Zunächst kann sie von der Leibgarde des Prinzen vor der Invasion der Männer geschützt werden. Nichtsdestotrotz bekommt sie von allen Seiten wertvollen Schmuck angeboten als Preis für eine Stunde der ‚Liebe‘. Lélia ist geschockt von der Korruption und Abwesenheit von Liebe in diesem Geschäft und gibt sich sogleich, irritiert und angeekelt wieder ihrer missachtenden Haltung gegenüber der Gesellschaft hin. « Ici, la brutalité, la corruption. Vous n’avez d’autres appâts que la force, la vanité ou le gain. Le plaisir est-il donc mort, étouffé sous la civilisation? L’amour antique a-t-il abandonné la terre et pris son vol vers d’autres cieux? » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 506).

⁵⁴⁶ « [...] c’est de Lélia seule que je voudrais tenir le bonheur. Si elle me repousse, je vivrai seul, et je mourrai vierge. Je ne souillerai pas sur le sein d’une courtisane ma poitrine embrasée d’un pur amour. » (Ebd., S. 507); (Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34).

⁵⁴⁷ Schließlich kommt Lélia zu ihm in der Absicht, ‚sich Mühe zu geben‘, um ihre Liebe mit Sténio leben zu können, hat aber gleichzeitig Angst, ihn nicht gut genug lieben zu können. « Je vous aime, Sténio, vous le savez bien. Seulement je me débattais contre ce sentiment que je craignais de mal comprendre et de mal partager. » (Ebd., S. 509); Er ist bestrebt, ihr die Angst zu nehmen, ermutigt sie, ihn so zu lieben, wie sie es kann. « Ne te fatigue pas à m’aimer, ne tourmente pas ton pauvre cœur, dans la crainte de ne pas faire assez pour moi. Oh! je te le dis encore, aime-moi comme tu pourras. » (Ebd.); Während sie nun aufbrechen will, um mit ihm einen Spaziergang via Gondel zu machen, würde er lieber noch die Zweisamkeit genießen. Als sie ihn küsst, scheint er Fieber zu haben, woraufhin sie sich Vorwürfe macht, dass ihre Liebe ‚schlecht‘ sei. Er wird schier verrückt unter dem Gegensatz ihrer Kälte zu seinem inneren Feuer der Leidenschaft. « – Ce que je veux! ce que je veux!... Vous êtes froide, Lélia, oh! froide comme le marbre! Moi je suis mal, je brûle, l’air manque à ma poitrine; ces parfums m’irritent le cerveau: ôtez ces fleurs, elles me tuent! » (Ebd., S. 510); (Vgl. hierzu Kap. IV.2.6, S. 327); Lélia verlässt den Raum und lässt den Verzweifelten allein, als plötzlich ihre Schwester (die ihn mit einer ‚feuchten‘ Hand anfasst – Lélias Hand wäre trocken und kalt) erscheint, um den Dichter zu trösten. « Il lui sembla que Lélia sortait, et il releva la tête avec effroi. Il se trouva dans une obscurité profonde, et se leva pour la chercher dans les ténèbres. Une main humide prit la sienne. – Allons donc! lui dit la voix adoucie de Lélia. J’ai pitié de toi, enfant: viens sur mon cœur, et oublie ta peine. » (Ebd., S. 511).

⁵⁴⁸ « O ma Lélia! je suis sauvé, je suis rajeuni. Je sens en moi un homme nouveau. Je vis d’une vie plus suave et plus pleine. Lélia, je veux te remercier à genoux: car j’étais mourant, et tu as voulu me guérir, et tu m’as fait connaître les délices du ciel. » (Ebd.).

Lélia solle ihre Maske abnehmen.⁵⁴⁹ Pulchérie ergibt sich zu erkennen, woraufhin Sténio sie blindwütig wegschickt – doch sie kündigt ihm süffisant ihr Wiedersehen an.⁵⁵⁰ Trotz des Betrugs bewundert er Lélia und unterwirft sich ihr weiterhin – seine Liebe und sein Ideal von ihr sind an diesem Punkt ungebrochen.⁵⁵¹ Trotz ihrer Leiden liebt er sie durch die Liebe, die Gott in ihm gepflanzt habe und wenn ihrer beider Verbindung im Leben nicht möglich sei, so glaubt er doch an eine heilige Verbindung im Tod – womit ihrer beider Schicksal vorweggenommen wird.⁵⁵²

⁵⁴⁹ Gleichzeitig hört er von draußen den Gesang einer Frauenstimme, die er als Lélias identifiziert. Er sieht sie doppelt und eine ‚hysterische Angst‘ steigt in ihm auf, was ihn an allem zweifeln und dieselben Fragen aufwerfen lässt wie zu Romanbeginn. Zudem referiert er auf Magnus, der ihn vor Lélias zwei Seiten gewarnt hat. « – Oui, je suis fou, mais je vous vois double. Je vous vois et je vous entends ici près de moi, et je vous entends et je vous vois encore là-bas. [...] O Lélia! est-ce que vous êtes morte? Est-ce que c'est votre fantôme que je vois passer? Est-ce que vous êtes fée, ou démon, ou sylphide? Magnus m'avait bien dit que vous étiez deux... » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 512); In dem Moment dreht die singende, vorm Haus vorbeigehende Lélia sein Gesicht zu ihm und wirft ihm ein Zeichen des freundschaftlichen Spotts zu, woraufhin er diese als die ‚echte‘ Lélia erkennt. An dieser Stelle fällt der Schwindel auf und Sténio will wissen, wessen Zärtlichkeiten ihm dann des Nachts zuteil geworden sind. « Mais celle qui m'a enivré de ses caresses, celle que j'ai pressé dans mes bras en l'appelant mon âme et ma vie, qui est-elle donc? » (Ebd., S. 513).

⁵⁵⁰ « – Adieu, Sténio, le poète! Nous sommes fiancés maintenant : nous nous reverrons! » (Ebd.); In einem Brief an Lélia arbeitet er nach diesem Betrug seine Wut, Enttäuschung und geistige Verwirrung auf. Wenn sie nun ein göttliches Geschöpf sei, sei es dann nicht ihre Aufgabe, den Erdenbürgern den ‚richtigen‘ Weg aufzuzeigen? (Vgl. Ebd.); Er gibt zu, dass er sich in seiner Liebe zu ihr beschmutzt fühlt, da er sie in seinem Glauben besessen hat.

⁵⁵¹ « [...] ô Lélia, c'est de me laisser vous obéir, c'est de souffrir que ma vie se modèle sur la votre, [...] » (Ebd., S. 517).

⁵⁵² « Du jour où nos deux âmes s'uniraient dans une sainte communion, Dieu nous montrerait l'un à l'autre [...] » (Ebd., S. 516); In dieser Hoffnung auf Vereinigung im Tod der Liebenden lese ich eine deutlich stärkere mimetische Variante der Gedanken Julies, die, wohl wissend, dass ihre Stunden gezählt sind, einen Abschiedsbrief an Saint-Preux schreibt, welcher diesen erst nach ihrem Tod lesen kann: « Quand tu verras cette lettre, les vers rongeront le visage de ton amante, et son cœur où tu ne seras plus. Mais mon âme existerait-elle sans toi? sans toi quelle félicité goûterais-je? Non, je ne te quitte pas, je vais t'attendre. La vertu qui nous sépara sur la terre nous unira dans le séjour éternel. Je meurs dans cette douce attente : trop heureuse d'acheter au prix de ma vie le droit de t'aimer toujours sans crime, et de le dire encore une fois! » (Jean-Jacques ROUSSEAU: Julie ou La Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes recueillies et publiées. Introduction, notes et choix des variantes par René Pomeau. Paris 1960, S. 731);

In Lélias Antwort betont sie, dass sie nicht die schuldige Adressatin ist für seine Vorwürfe und Anschuldigungen, dass sie ihn weder habe betrügen, noch mit ihm spielen wollen. Darüber hinaus nimmt sie Pulchérie in Schutz, der ebenfalls nichts vorzuwerfen sei. « Pulchérie [...] Elle n'adore qu'un Dieu et ne sacrifie qu'à lui. Ce Dieu, c'est le plaisir. [...] Pourquoi mépriser Pulchérie, parce qu'elle vous a satisfait? Pourquoi maudire Lélia, parce qu'elle a cherché hors d'elle-même ce que vous lui demandiez et ce qu'elle ne possédait pas? » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 520); Ihr Leiden, das sich im Grunde gegen die menschliche Natur richtet, habe

Aus Hoffnungslosigkeit in Anbetracht des Lebens hat sie ihn in Pulchéries Arme gestoßen, um ihm sein Begehren zu befriedigen. Hier wird die Hypothese deutlich, dass Männer als die ‚Anderen‘ von körperlicher Liebe abhängig sind, denn ihre Leidenschaft wird als vordergründig präsentiert. Allerdings habe er *plaisir* mit *bonheur* verwechselt, d. h., ihre Intention war es, ihm die Lektion zu erteilen, dass reine körperliche Liebe noch nicht zu Glück verhelfe. Lélia selbst ist am christlichen Dualismus von Körper und Seele erkrankt, wenn sie versucht, die Seele vom angeblich sündigen Körper zu trennen. Ihre Liebe ist eine geistige Liebe, die sich mit den Gegebenheiten des Körpers nicht aussöhnen kann.⁵⁵³ In ihrer Phantasie erschafft sie sich eine Vorstellung von Liebe, die sich nur im Gehirn abspielt und die Sinne völlig kalt lässt. Damit folgt ihr Liebesideal der romantischen, sandschen Liebesemantik – die Träume von der Liebe sind so übersteigert und verabsolutiert, dass die Realität dagegen armselig und kalt ausfällt.⁵⁵⁴ Die Distanz zur Wirklichkeit ist zu groß, um den Geliebten zu erreichen.⁵⁵⁵

Lélia zeigt sich als *femme d’esprit*, deren Geist gepeinigt ist von Sinnlichkeit und Verzweiflung, weil sie keinen ebenbürtigen Partner finden kann. Ihre Suche nach der idealen Liebe führt sie ins Kloster, wo sie versucht, Frieden in der Liebe zu Gott zu finden.⁵⁵⁶ Gleichzeitig wünscht sie, von Sténio wie ein göttliches Wesen angebetet zu werden, reißt aber paradoxerweise die Mutterrolle an sich. Sie zwingt ihn zu Passivität, um seine Männlichkeit zu annullieren, wird zur Tyrannin, verhält sich grausam und doppelsinnig und lässt ihn von der Kurtisane lieben. Nach der

sie auf ihn (das reine, unschuldige Kind) projiziert, was ihr im Nachhinein Leid tut. « Peut-être, Sténio que j’ai eu tort envers vous ; mais ce tort n’est pas celui que vous me reprochez, et celui dont vous m’accusez, je n’en suis pas coupable. Je ne vous ai pas trompé, je n’ai pas voulu me jouer de vous ; j’ai eu peut-être quelques instants de mépris, quelques bouffées de colère à cause de vous et à côté de vous, mais c’était contre la nature humaine, non pas contre vous, pur enfant, que j’étais irritée. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 518).

⁵⁵³ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 64; « Le désir chez moi était une ardeur de l’âme qui paralysait la puissance des sens avant de l’avoir éveillée ; c’était une fureur sauvage qui s’emparait de mon cerveau, et qui s’y concentrait exclusivement. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 484).

⁵⁵⁴ Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34.

⁵⁵⁵ « J’aimais par besoin, par nécessité ; mais, ne goûtant point les joies que je donnais, je ne pouvais m’attacher par aucun sentiment réel, par aucune reconnaissance fondée, à l’objet de mes sacrifices. Ce désir effréné de bonheur que je poursuivais en lui, et qu’aucune jouissance humaine ne pouvait assouvir, était une torture éternelle et profonde. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 481).

⁵⁵⁶ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 63.

Täuschung wandelt sich Sténios Einstellung zu Liebe. Er zeigt sich verändert, stürzt sich mit Freuden in sein Verderben und sucht Vergessen im Laster.⁵⁵⁷

Einmal durchlebt, ist er davon überzeugt, dass Seele und Körper in Bezug auf die Liebe trennbar sind, dass er als Mann die sinnliche Liebe leben kann, dafür aber Abstriche von seinem ursprünglichen Liebesideal machen muss. Er überlässt sich der Rolle des Don Juan, der trotz seiner zahllosen Abenteuer keine Befriedigung findet. Die Botschaft ist subtil, aber deutlich: Männer lassen sich leicht verführen – noch ein Grund, sich ihnen zu verweigern, denn man kann ihren ursprünglichen Absichten, einmal auf die Probe gestellt, offenbar nicht trauen. Die Auswirkungen des ausladenden Lebens, das Sténio bei Pulchérie im Kreis der Kurtisanen führt, sind verheerend bezüglich seiner körperlichen Vitalität. Pulchérie berichtet Trenmor, der sich nach Sténio erkundigt, dass dieser nicht mehr lang zu leben habe. Fiebrig und schwach hat er die Kraft seiner Jugend verloren und in seiner äußeren Erscheinung treten deutlich androgyne Züge hervor.⁵⁵⁸ Auch Magnus, dessen *passion* seitens Lélia unbeantwortet bleibt, ist gebrochen. Er erhebt sie nicht in ein höheres Ideal, sondern verflucht sie aus Respekt vor Gott. Für ihn symbolisiert sie nach wie vor Verführung.⁵⁵⁹

Lélia und Sténio haben aufgrund ihrer umgekehrten Geschlechterrolle keinen eindeutigen Platz in der Gesellschaft (Identitätskonflikt) – sie ist nicht ‚typisch‘ weiblich, er nicht ‚typisch‘ männlich, womit auch aufgezeigt wird, dass solche ‚Zwischenwesen‘ in den bestehenden gesellschaftlichen Umständen auf Unverständnis stoßen, sie werden ausgeschlossen aus der symbolischen Ordnung, weil man mit ihnen nicht umzugehen weiß, denn sie entsprechen nicht den etablierten Mustern.⁵⁶⁰ Die uner-

⁵⁵⁷ « Brava, Madame, vous avez réussi, vous m’avez convaincu. Le plaisir des sens peut exister isolé de tous les plaisirs du cœur, de toutes les satisfactions de l’esprit. Pour vous, l’âme peut vivre sans l’aide des sens. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 525).

⁵⁵⁸ « Il vit un homme de la taille de Sténio, mais beaucoup plus fluët et dont les membres grêles reposaient dans un affaissement qui annonçait moins l’ivresse que la fièvre. Sa chevelure fine et rare tombait en boucles déroulées sur un cou lisse et blanc comme celui d’une femme, mais dont les contours sans rondeur trahissaient une virilité malade et forcée. » (Ebd., S. 529); Der einst schöne und reine Jüngling ist nun vollends zerstört durch seine Exzesse – er hat eine Glatze, ist schwindsüchtig und impotent. Pulchérie weist jedoch die Schuld an Sténios Verfall von sich und bezichtigt ihre Schwester als Verantwortliche für sein Schicksal, die besser daran getan hätte, den Jüngling an ihrer Seite zu behalten. In ihrer Einschätzung bekommt ihm das exzessive Leben nicht – er hätte lieber tugendhaft bleiben und Gedichte über sein Begehren verfassen sollen. (Vgl. Ebd.); Insofern ist Pulchérie froh über Trenmors Erscheinen, da sie glaubt, er komme, um ihn abzuholen, in ein ruhigeres Leben zu entführen und dadurch zu retten. Sie ermutigt Trenmor, ihn mitzunehmen, allerdings scheint dies aufgrund von Sténios Unberechenbarkeit ein schwieriges Unterfangen zu sein. « Prenez garde, en vérité, il tient son couteau de table, il serait capable de vous l’enfoncer dans la poitrine. » (Ebd., S. 530).

⁵⁵⁹ « Lélia! ma perte, ma séduction, ma ruine! Lélia, qu’il m’était défendu de posséder, de désirer même! Lélia! l’atroce et l’infâme qui est venue me chercher au fond du sanctuaire, qui a violé la sainteté de l’autel pour m’enivrer de ses infernales caresses! » (Ebd., S. 430).

⁵⁶⁰ Vgl. hierzu Kap. II.6.4, S. 88.

füllte Liebe zu Lélia hat Sténios und ihr Leben zerstört, sodass der Tod der Liebenden am Ende der ersten Fassung eine konsequente Lösung des Konflikts darstellt.⁵⁶¹ Die einzigen Überlebenden sind Pulchérie, die ‚richtige‘ Frau mit ihrer Sexualität im Blut und der ‚richtige‘ Mann mit reinem Willen und Kraft, Trennmor.⁵⁶²

Neben *civilisation* und *spiritualité* stößt man im Zusammenhang mit Sexualität in *Lélia* auf den Signifikanten *impuissance*, was in der Sekundärliteratur häufig unter dem Begriff ‚Frigidität‘ gehandelt wird. Lélia kann keine körperliche Leidenschaft empfinden. Ihr Geist sucht nach Befriedigung und ihre Gedanken kreisen darum, doch ihr Körper wehrt sich dagegen. Diese *impuissance* ist unbewusst. Ihr Unvermögen ist zwar physiologisch, doch diese ‚Frigidität‘ ist lediglich das Symptom einer sozialpsychologischen Paranoia. Lélia hat das soziokulturelle Tabu, welches auf der weiblichen Sexualität liegt, gänzlich verinnerlicht und lebt leidend ihren Kampf gegen sich und die Gesellschaft aus. Sie sucht und sucht nicht, sucht den Mann und entflieht ihm.

Sie ist gefangen in sich selbst, fast schizophren und sehnt sich den erlösenden Tod herbei, der nicht eintreten will. Die Liebesunfähigkeit ist ergo psychosozial bedingt, da Lélia mit den Bedingungen, unter denen sie als Frau Liebe leben könnte, nicht einverstanden ist. Ihr bleibt nur die Ablehnung dieser für sie erniedrigenden Liebe. Sie verweigert sich, da sie weder die Rolle der Ehefrau, noch die der Kurtisane akzeptieren kann. Pulchérie, die Kurtisane hat es aufgegeben, in einem einzigen Mann

⁵⁶¹ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 64.

⁵⁶² In engem Zusammenhang zur Sexualität sehe ich in *Lélia* die von Sand inszenierte untrennbare Zusammengehörigkeit von Liebe und Tod, deren Symbolhaftigkeit im weißen Marmor von Skulpturen und Grabmonumenten zum Ausdruck kommt. Damit einher gehen im Subtext biblische Zitate und Assoziationen, die jeweils spezifisch verändert werden und dadurch individuelle Gestaltung erfahren im Bedeutungsfeld von Schuld und Tod, wie Kreuzigung und Sühneopfer. (Vgl. ders.: Textbegehren im Werk von George Sand, hier S. 139); Die Figur der Lélia erhält neben Pulchérie eine zweite Verdopplung in der verstorbenen Viola, deren Grabmal Sténio und Lélia beim Besuch des Villen-Parks begegnen. Dieser Ort besitzt in seiner Unbestimmtheit die Nähe zu idealen antiken Landschaften und wirkt paradoxerweise als idealer Ort. Das Bild der Viola spiegelt sich im Wasser und die unmerkliche Kraft einer Brise zeigt sich in der Auflösung der rechteckigen Formen des Marmorgrabs im Wasserspiegel. Die Naturkräfte Wasser und Wind beginnen mit einer erotisierenden Auflösung – die Pflanzen umfassen Sténios Flanken, worin sich ein deutlicher erotischer Körperbezug ankündigt. Der Anblick der Glockenblüten im Wind an den geschwärtzten Skulpturen kündigt Regen und Vergessen an und diese fungieren damit als Zeichen des Verfalls und der Vergänglichkeit der von Menschen geschaffener Werke, die sich die Natur zurückerobert. (Vgl. Ebd., hier S. 141); Das Konkretum der Natur und das Abstraktum menschlichen Verhaltens erzeugt hier eine starke poetische Wirkung. Daher rührt nach Seybert die sandsche Inszenierung des Todes als Liebesakt, der Umarmung als tödliche Auflösung. Die Ruhe im Vergessen weist auf Lélias Schicksal – von Magnus erdrosselt zu werden – voraus. (Vgl. Ebd., hier S. 142); Am Ende bleiben die Gräber von Sténio und Lélia und das Bild der über dem See schwebenden Irrlichter als die einzige Art der (sexuellen) Vereinigung, die ihnen der Text gewährt.

die Erfüllung ihres Lebens suchen zu wollen und steht damit außerhalb der moralischen Gesetze.⁵⁶³ Die Frauen ernennen sich selbst zur *femme d'esprit* und leben ihre Askese und ihre ‚Selbstverstümmelung‘ nicht wegen äußerer Zwänge, sondern weil das gesellschaftliche Tabu verinnerlicht ist an einem Punkt, an dem es unmöglich scheint, sich daraus zu befreien. Demnach stellt *Lélia* ein typisches Beispiel der Verweigerung dar, die durch alle Zeiten von Frauen praktiziert wurde, sowohl physisch als auch moralisch. Insofern ordne ich *impuissance* in den Kontext der Konsequenz der negativen Auswirkungen der *civilisation* ein.⁵⁶⁴

Bezüglich des weiblichen Körpers könnte man erwarten, dass er unaufhörlich als Objekt oder Ort des Begehrens präsent wäre, zumal *Lélia* als « roman du désir irréalisé, irréalisable, travesti, différencié, sublimé [...] »⁵⁶⁵ gilt. Die Lektüre des Textes hingegen enttäuscht bzw. überrascht dahingehend, was im Vergleich zum Roman des 18. Jahrhunderts mit der grundsätzlich prüderer Tendenz des romantischen Romans zusammenhängen mag.⁵⁶⁶ In der ersten Romanversion ist *Lélia* das Symbol der unmöglichen Befriedigung. In der zweiten wird sie *Abbesse des Camaldules*. Während in der ersteren noch mehr sexuelle Passagen identifiziert werden können, ist der weibliche Körper im Kontext einer erotisierenden Darstellung 1839 gänzlich abwesend. Interessant erscheint auch die Perspektive der Beschreibung von Frauenkörpern – George Sand lässt ihre Figuren selbst zu Wort kommen, so wird *Lélias* Körper durch Sténio beschrieben.⁵⁶⁷ Die Kunst George Sands besteht hierbei darin, dass in *Lélia* Körperliches im Fokus steht, ohne dass sie selbst einem Erzähler die nötigen Worte in den Mund legt. Hierbei ist demnach die Phantasie des Lesers gefragt, der sie in den Mythos hebt, denn das Begehren des Lesers, ebenso abweichend, entziehend und betrogen, werde zum exakten Abbild der tragischen Botschaft *Lélias*.⁵⁶⁸

Indem die Autorin hier so geschickt inszeniert, so meine Annahme, beschützt sie ihre weibliche Heldin um einiges stärker als andere weibliche Figuren. Der Grund hierfür könnte in der Nähe der evozierten Problematik zur sandschen autobiographischen Situation zu finden sein. Dies erklärt auch ihr gewissenhaftes Arbeiten am Text und die Umarbeitung zu einer zweiten Textfassung unter dem Vorzeichen des Perfektionismus. Das bedeutet, im Roman ist einerseits die gesellschaftliche Dimension der

⁵⁶³ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 63.

⁵⁶⁴ Vgl. hierzu Kap. IV.2.6, S. 327.

⁵⁶⁵ DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 129.

⁵⁶⁶ « C'est dire qu'à cette date, pour que *Lélia* puisse être une œuvre littéraire, George Sand devra éviter toute notation trop précise qui renverrait le texte au domaine maudit et extra-littéraire de la littérature érotique. » (Ebd., S. 130).

⁵⁶⁷ « Vos yeux, levés vers la voûte bleue où se montraient à peine quelques étoiles timides, brillaient d'un feu sacré. [...] Hélas! pourquoi vous ai-je vu ainsi, debout, le sourcil froncé, l'air hautain, le cœur sec? » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à Majorque*, S. 387).

⁵⁶⁸ Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 142.

weiblichen Lebens- und Identitätskrise, sowie die hysterisch-persönliche Dimension andererseits präsent, über die sich die Autorin mit der eigenen Versehrtheit beschäftigt und über die die Botschaft der Versehrtheit Lélias sich noch vordringlicher im Text manifestieren kann, als es in *Indiana* möglich war.

Lélias Drama, das weit über ihre ‚Frigidität‘ hinausreicht, ist die Trennung von Seele und Körper, die ein häufiges Drama in den romantischen Literaturen darstellt.⁵⁶⁹ Bereits im Kapitel IV.1 wurde auf die antithetische Verdopplung der weiblichen Hauptfigur hingewiesen, die auf dieses Drama hindeutet. Auch in *Lélia* tauchen durch die Verdopplung Lélias durch ihre Schwester Pulchérie die Antithesen *ange-diable, sainte-fée, intellectuelle-instinctive* auf. Erst 1839 wird das Paar *religieuse-prostituée* inszeniert, obwohl Lélia diese Gegensätzlichkeit schon allein in sich trägt.⁵⁷⁰ 1833 steht v. a. die Dualität zwischen metaphysischem Begehren und körperlicher Befriedigung im Fokus. Lélias Drama besteht nicht darin, prinzipiell nicht befriedigt werden zu können, sondern darin, intensivst begehrt zu haben und nun in der Konsequenz an der Kluft zwischen der Größe des Begehrens und den Grenzen des Genusses zu leiden.⁵⁷¹ Das eigentliche Thema ihres Leidens ist somit die *impossibilité de jouir*, die nicht mit Frigidität gleichzusetzen ist, sondern nach Didier eher mit der Diskrepanz zwischen der Unendlichkeit des Traums und der Armut der Realität und letztlich der Sublimierung dieser Unendlichkeit des Begehrens in das mystische Leben.⁵⁷²

Das Begehren wird damit außerhalb des weiblichen Körpers verlagert. Generell erfährt man nur wenig über den Körper der Figuren.⁵⁷³ Lélia durchwandert den Roman als Phantom, nicht als Körper, denn der Körper repräsentiert das männliche Begierde-Objekt und nicht den Ort weiblichen Begehrens: « Lélia est plus désirée que désirante. »⁵⁷⁴

2.6 Hysterie und *impuissance*

Dass George Sand sich den Auffassungen über ‚weibliche‘ Hysterie im 19. Jahrhundert nicht unterwarf, ist bereits deutlich geworden.⁵⁷⁵ Sie zeigt in ihren Werken, dass

⁵⁶⁹ Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d’Amérique », S. 132.

⁵⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 133.

⁵⁷¹ Vgl. Ebd., S. 134.

⁵⁷² Vgl. Ebd., S. 132;

« Ce grand livre difficile, bouleversant, encore d’actualité, même à notre époque où la femme a droit au désir et au plaisir, va beaucoup plus loin. C’est un hymne de révolte contre la société et contre Dieu. Un hymne de desespoir parce que Lélia aime le Dieu qu’elle insulte. C’est le cri déchirant de l’être humain qui cherche l’infini et reste sur sa faim. » (GIOVANNI: „Emanzipation zur Androgynie. Die « Moralité » in den Werken George Sands“, S. 15).

⁵⁷³ Die erotischste Körperbeschreibung im Roman sei nach Didier die Beschreibung der Frisuren: Lélia habe schwarzbraune Haare, die das Symbol der Fatalität des Unglücks und des Genies gleichzeitig seien. (Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d’Amérique », S. 135).

⁵⁷⁴ Ebd., S. 141.

⁵⁷⁵ Vgl. hierzu Kap. III.5.5, S. 191.

Intelligenz und Wissen seitens der Frauen der Schlüssel zur Veränderung der *condition féminine*, der weiblichen Unterdrückung ist, womit sich auch der Zusammenhang zur tabuisierten Sexualität offenbart.⁵⁷⁶ Die sandschen Frauenfiguren leiden an ihrer Versehrtheit, die sich in Hysterie äußert. Gefangen im System der bürgerlichen Moralbegriffe suchen sie sich ihren Weg, um mit ihrem individuellen Leiden umzugehen, der gleichzeitig eine mögliche Variante für ihre Leidensgenossen darstellt.⁵⁷⁷

Krankheits- und Schwächezustände untermalen auch in *Lélia* die hysterische Disposition der Titelheldin. Ihr privates Trauma ist – anders als in *Indiana* – nicht mehr lediglich die Angst vor der männlichen Macht – sondern v. a. die Enttäuschung über diese, die mit einer Anklage ihrer Situation als Frau einhergeht.⁵⁷⁸ *Lélia* akzeptiert den *maître* nicht mehr wie *Indiana*, sondern verweigert sich ihm und lehnt ihn ab – allerdings mit dem Preis der Krise um die eigene Identität.⁵⁷⁹ Die hysterische Disposition verklärt auch hier das Begehren nach der paternalen Figur, da *Lélia* der Zugriff auf ihr Trauma verwehrt ist. Sie strebt selbst nach der Macht der paternalen Figur und will dominieren, um sich über den androgynen, schwachen Liebhaber zu erheben. Paradoxerweise sehnt sie sich ebenso nach Anerkennung des Begehrens durch die paternale Figur – wie z. B. durch ihre Suche nach Gott deutlich wird. Diese soll ausschließlich spirituelle und keinerlei körperliche Qualitäten besitzen.⁵⁸⁰

Der körperliche Protest *Lélias* äußert sich stärker als bei *Indiana* als Sprache der körperlichen Versehrtheit, doch auch verbal lässt sich hier eine lautere Stimme vernennen, als die ‚zerbrechliche‘ Naturfrau *Indiana* zu äußern imstande ist. Besonders eng ist hierbei die Verbindung von Sexualität und Hysterie: da wo Begehren aufflammt, ist ‚hysterische Angst‘, sind heftige körperliche Symptome nicht weit. So auch bei *Sténio*, als *Lélia* seinen Kopf mit Küssen bedeckt.⁵⁸¹ Beim ersten Kuss seines Lebens fühlt er eine solche Überwältigung, dass er Angst hat, zu sterben, weshalb er sie zurückstößt. Im darauffolgenden Hin und Her der Anziehung und Abstoßung entwickelt sich ein Feuerwerk der Gefühle, das sich in Antinomien stei-

⁵⁷⁶ “[R]eading Sand is to be faced with a scene of knowledge that is also, in a powerful and sometimes disturbing fashion, the scene of sexuality.” (ENDER: *Sexing the mind. Nineteenth-Century Fictions of Hysteria*, S. 68).

⁵⁷⁷ “[*Lélia* is] the primal scene of sexual differentiation. [...] What Sand shows [...] is that a woman can have a theory of subjectivity, and that this theory must account, by definition, for her gender.” (Ebd., S. 177).

⁵⁷⁸ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

⁵⁷⁹ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

⁵⁸⁰ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

⁵⁸¹ « Une caresse de *Lélia* était un don du ciel aussi rare qu’une fleur oubliée par l’hiver, et qu’on trouve épanouie sur la neige. Aussi cette brusque et brûlante effusion faillit coûter la vie à l’enfant qui avait reçu des lèvres froides de *Lélia* son premier baiser de femme. Il devint pâle, son cœur cessa de battre; près de mourir, il la repoussa de toute sa force, car il n’avait tant craint la mort qu’en cet instant où la vie se révélait à lui. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 435).

gert.⁵⁸² Als er Mut fasst, und sie von sich aus umarmen will, stößt sie ihn wieder zurück. Der Grund des Leidens ist der Mangel an Ich-Identität auf der Seite beider Liebender.⁵⁸³

Sténio, dessen hysterische Disposition in den Text drängt, leidet an seiner körperlichen Schwäche und wirft sich aufgrund der durch Lélia ausgelösten Instabilität seines Wesens in eine ausschweifende, kräftezehrende Existenz als Don Juan. Bei den Kurtisanen sucht er schließlich die von Lélia negierte Identität seiner selbst. Hierin wird die Verwundbarkeit der Liebenden deutlich. Die fehlende Orientierung in den gesellschaftlich auferlegten Gender-Konzeptionen bricht die Figuren, ohne Möglichkeit auf Heilung. Obwohl der Mangel bei Sténio aufgrund seiner gezeichneten Schwäche stärker scheint, ist die Instabilität bei Lélia nicht weniger angelegt. Sie erkrankt bspw. an lebensbedrohlicher Cholera. Später, auf dem Ball des Musikers fühlt sie ihren Puls aufgrund extremer Sensibilität, die hier u. a. mit Wetterfühligkeit einhergeht, in Reminiszenz an die *orages der passion*, welche ähnliche Effekte hervorrufen.⁵⁸⁴ Lélia leidet an der Kälte in ihrem Körper und die einzige Stimme, die sie in der männlich dominierten Ordnung (in der Version von 1833) erheben ‚darf‘, ist die Stimme ihrer Versehrtheit, die Stimme ihres dysfunktionalen Körpers.

Das körperliche Symptom weist hierbei auf die Botschaft der Versehrtheit: ‚Ich bin unvollständig‘ – und damit auf den Mangel, dem Lélia aufruht. Der Mangel entsteht durch fehlende Anerkennung ihres Begehrens, weshalb sich die Hysterie somatisch manifestiert und worüber sie ein dominierendes, autonomes Selbst entwirft, welches die Schwäche der ihr per Rolle zugeschriebenen Eigenschaften als Frau unterwandert. Die körperlichen Symptome repräsentieren hierbei das psychische Leiden, worüber die hysterische Identifizierung Spiegelbilder entwirft, die vornehmlich der Strukturierung des Selbst dienen – was sich über Lélias Maskenspiele verstehen lässt.⁵⁸⁵ Wechselnde Identität durch Maskierung kann zum einen ‚unsichtbar‘ sein und Maske im Sinne von Lélias unberechenbarer Gemütslage bedeuten, in der sie Sténio zu sich zieht, im nächsten Augenblick aber eine Andere ist und ihn wegstößt.

Die Maskierung mit den sich wandelnden Selbstentwürfen dient letztlich dazu,

⁵⁸² « Sténio qui voulait encore lui résister se sentit dominé par cette puissance qui le glaçait d’effroi. Son sang bouillonnait comme la lave et se figeait comme elle. Il avait tour à tour chaud et froid, il était mal et il était bien. Était-ce la joie, était-ce l’angoisse ? Il ne le savait pas. C’était l’un et l’autre, c’était plus que cela encore : c’était le ciel et l’enfer, c’était l’amour et la honte, le désir et l’effroi, l’extase et l’agonie. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 436); (Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169).

⁵⁸³ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

⁵⁸⁴ « [...] Lélia, qui consultait à chaque instant le pouls du moribond, et s’étonnait de le trouver parfois si vigoureux et tout aussitôt si faible [...] car l’orage lui causait toujours un mal physique, une inquiétude nerveuse, une irritation cérébrale [...] » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 470).

⁵⁸⁵ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

von ‚den Anderen‘ nicht auf eine explizite Rolle festgeschrieben werden zu können – eine Rebellion gegen die vorgegebene weibliche Rolle, die zum einen Unfähigkeit ist, diese zu erfüllen, zum anderen auch Übererfüllung in der Perspektive des übersteigerten metaphysischen Verlangens. In dem Sinne verstehe ich Lélia als pluralistisches Wesen, welches sich gewollt und ungewollt dem Maskenspiel wechselnder Identitäten hingibt. Ihre Androgynität ist zudem Teil der hysterischen Disposition. Auch durch den Wechsel der Geschlechtsidentität (die ihr von ‚außen‘ angetragen wird) wird ein Maskenspiel evoziert – Lélia sticht in der Gesellschaft durch ihr mysteriöses Äußeres hervor und provoziert dadurch Unnahbarkeit.⁵⁸⁶ Der Spielraum der Figuren-Identität wird damit kurzzeitig extrem geweitet: im Rollentausch mit Pulchérie begibt sich Lélia auf die Suche nach einem weiteren Selbstentwurf. Lélia kann die Identität der Kurtisane annehmen, von der sie ‚real‘ das diametrale Gegenteil ist. So verzweifelt ist sie, dass sie bereit ist, mit gänzlich anderen Identitäten zu verhandeln. Dabei wird ihr wiederum bewusst, dass Pulchéries Vorschlag der ‚Schocktherapie‘ nicht funktioniert – letztlich legt sie diese Maske schnell wieder nieder.

Die vermutete Entwicklungsstörung pflanzt sich als pathogener Komplex im Seelenleben fort⁵⁸⁷ und gipfelt in der Verweigerung Lélias (als Konsequenz aus ihrer Versehrtheit) vor a) der männlichen Sexualität und b) der patriarchalen Gesellschaft allgemein, die ihr keine Identität ermöglicht. Ihre Symptomatik weist auf die Verwundbarkeit des Symbolischen – der Weiblichkeit und prangert über bspw. den Krankheitszustand der Cholera und die unerfüllte Suche nach Gott die Fehlbarkeit des paternalen Gesetzes an, was einer Anklage der *condition féminine* gleich-

⁵⁸⁶ Die Thematik der (Kostüm-)Verkleidung und Maskerade wird explizit im Text evoziert: Auf dem Fest des Prinzen taucht plötzlich die seit einem Jahr mysteriös verschwundene Edelkurtisane Zinzolina, verkleidet unter einem blauen Gewand und einer Maske auf. Dieses Maskenspiel erhöht ihre Attraktivität im Publikum und erregt einiges Aufsehen, denn das Sich-Wandelnde scheint interessant und unnahbar. Die Aufmerksamkeit an anderer Stelle, zieht sich Lélia an den Rand des Festes zurück und gibt sich ihrer Verzweiflung hin, verhüllt sich ebenfalls aus Angst vor Mitleid und kann ihren Emotionen freien Lauf lassen, was sie in der Öffentlichkeit nie tun würde. « Elle se sentait si découragée, si mal placée dans la vie, qu'elle se laissa tomber sur l'herbe, et s'abandonna à ces pleurs puérils qui sont l'affreuse expression d'un abandon complet de la force et de l'orgueil humain. Lélia était plus forte en apparence qu'aucune créature de son sexe. Jamais, depuis qu'elle était Lélia, personne n'avait surpris les secrets de son âme sur son impassible visage; jamais on n'avait vu souler une larme de souffrance ou d'attendrissement sur sa joue sans couleur et sans pli. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 470); In diesem Moment der Schwäche kommt Zinzolina zu ihr und überrascht sie. In dieser erkennt sie Pulchérie, ihre Schwester, der sie ihre Versehrtheit anvertraut und von der sie sich Rat erhofft. « – O ma sœur toujours belle! dit Lélia, sauvez-moi, sauvez-moi de la vie, sauvez-moi du désespoir; apportez-moi de la tendresse, dites-moi que vous m'aimez, que vous vous souvenez de nos beaux jours, que vous êtes ma famille, mon sang, mon seul bien sur la terre! » (Ebd., S. 471); In der anschließenden Maskierung der beiden Frauen werden sie austauschbar – die Eine kann für die Andere geliebt werden.

⁵⁸⁷ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

kommt⁵⁸⁸ – und zwar subtiler als in *Indiana*, die sichtbarer an den äußeren Bedingungen der ‚gesellschaftlichen‘ Liebe in der Ehe leidet: Lélias Rebellion richtet sich gegen ihren eigenen Körper, womit sie eine Frau repräsentiert, die kein Recht auf ihren Körper, auf ihr Begehren hat. Da es ihr unmöglich ist, diesen Mangel zu überwinden, inszeniert Sand hier den Tod der Titelheldin. Eine Lösung kann die Autorin in der Version von 1833 nicht anbieten, aus diesem Grund begegnet man einer größeren Versehrtheit im Text, als es in *Indiana* der Fall ist.

Gesellschaftliche Bindungen werden in *Lélia* weniger fokussiert, da besonders die Titelheldin als ‚freier Partikel‘ fungiert – da sie weder durch Ehe noch durch familiäre Bindungen in bürgerlichen Moralvorstellungen gefangen ist.⁵⁸⁹ Sie ist verknötet von traumatischen Erinnerungsspuren (vaterlos aufgewachsen leidet sie an mangelnder Anerkennung des weiblichen Begehrens⁵⁹⁰), die sich in letzter Konsequenz gegen den eigenen Körper richten und die *impuissance* Lélias einsichtig machen.⁵⁹¹ Aus Lélias Angst vor ihrer Sexualität aufgrund genannter Gründe erwächst ihre hysterische Disposition. Ihr Leiden ist die Verabsolutierung des gesellschaftlichen Tabus, welches gemeinhin als Frigidität bezeichnet wird.⁵⁹² Es handelt sich also nicht um ein ‚Nicht-Können‘ des Körpers, sondern um ein ‚Nicht-Wollen‘ der Vernunft, des Geistes. Enttäuscht von der ernüchternden Realität des Geschlechtsakts entwickelt sie ein metaphysisches Begehren.⁵⁹³

Die Verweigerung hat bei Lélia multifaktorielle Ursachen, was mit Bronfens Theorie des Knotens der Versehrtheit einen treffenden Ausdruck findet. Trotz der intensiven Gefühle für Sténio verweigert sich Lélia, weil sie befürchten muss, dass auch der androgyne Mann, dessen kindliche Züge herausgearbeitet werden und der als Dichter jeglicher Herrschaftsposition von vornherein entsagt hat, sie beim Eingehen einer Liebesbeziehung, wenn auch ungewollt in eine traditionelle, weibliche Rolle drängen und damit den bekannten, sozialen Unterdrückungsmechanismus auslösen würde.⁵⁹⁴ Durch die hysterische Phantasiearbeit wird eine *mise en scène* des Begehrens nach der paternalen Figur angestoßen, welche bei Lélia in ebendieser Verweigerung maskiert wird. Diese wiederum inkludiert einerseits Anziehung des patriarchalen *maître*

⁵⁸⁸ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

⁵⁸⁹ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

⁵⁹⁰ Vgl. hierzu Kap. IV.2.3, S. 288.

⁵⁹¹ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

⁵⁹² “The repetition of the scenario of sexual fear in Sand’s texts is not obsessive, but must be related, rather, to a streak of hysteria that, contrary to appearances, is present in her writing of feminine desire.” (ENDER: *Sexing the mind. Nineteenth-Century Fictions of Hysteria*, S. 217).

⁵⁹³ « [...] c’est l’acte sexuel lui-même qui semble avoir souvent déçu Lélia et non pas l’idée de cet acte. Le désir pouvait disparaître totalement devant la brutale réalité, mais il se développait dans l’imaginaire [...] » (GIOVANNI: „Emanzipation zur Androgynie. Die « Moralité » in den Werken George Sands“, S. 10).

⁵⁹⁴ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana*, *Lélia*, *Jacques, Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 153.

(in der Hoffnung auf Erfüllung des Begehrens) und andererseits Abstoßung und Zurückweisung der patriarchalen Macht. Typisch für die Hysterie in diesem Kontext ist das damit einhergehende Akzeptieren und Ablehnen der möglichen Weiblichkeitsfiktionen.

Die körperliche Verweigerung beschreibt die Unfähigkeit, sich in die weibliche Rolle einzufinden und ist gleichzeitig Übererfüllung dieser Rolle in Form der mütterlichen Liebe. Die körperliche Seite der Liebe kann sie lediglich ausleben, sobald sie selbst in der Rolle der Dominierenden steckt.⁵⁹⁵ Die Äußerung der Botschaft der Versehrtheit fungiert jedoch trotz Lélias Individualität und spiritueller Idealität im Glauben an die Macht des von der Hysterie Angerufenen. Damit unterwirft sie sich dem paternalen Gesetz durch den Glauben an die Möglichkeit von Glück. Da ihr die Realität als solche unzureichend erscheint (Sténio als unzureichender Liebhaber, Gott als unzureichender spiritueller Vater) – stellt sie das paternale Gesetz gänzlich in Frage.⁵⁹⁶

Dass das ihrer Versehrtheit zugrunde liegende Trauma unzugänglich ist, wird an der Idealisierungsbestrebung der Titelheldin deutlich – einerseits idealisiert sie die spirituelle Liebe als Lösung aus der ‚bedrohlichen‘ männlichen Passion, die nichts als zu beherrschen sucht – andererseits erfolgt eine Selbst-Idealisierung, indem sie sich als Über-Wesen erhebt und somit aus der bestehenden symbolischen Ordnung zu entfliehen versucht.⁵⁹⁷ Die körperlichen Symptome der Hysterie (Kälte, Cholera und *impuissance*) richten sich gegen den eigenen Körper, was die Auseinandersetzung mit der eigenen Weiblichkeit im Kontrast zur Schwester und Kurtisane Pulchérie erschwert.⁵⁹⁸ Die Hysterie der männlichen Figuren ist stärker präsent als in *Indiana*.⁵⁹⁹ Die Ablehnung Lélias, nachdem der Betrug identifiziert ist, beschreibt den Verlust der Frau als Sexualwesen, den Sténio empfindet – dies erklärt auch seine gleichgültige Hingabe an die Kurtisanen – wohingegen er die idealisierte körperliche Hingabe lediglich mit Lélia anvisiert hatte. Er wird präsentiert als passiver und anhänglicher Mann als androgyne Persönlichkeit, die die hysterische Disposition untermalt.⁶⁰⁰ Auch Magnus wird als passiver und schwacher Mann gezeichnet, der im Kampf von Passion und Glauben Ersterer nicht standhalten kann, woraus seine körperliche Symptomatik entspringt. Beide Männerfiguren referieren damit auf die Zurückweisung der Mutter – um sich selbst behaupten zu lernen und ihr Begehren auszuleben – im gleichen Atemzug aber weisen sie das Männlichkeitsideal der Epoche zurück.

Magnus, der von der Illusion seines metaphysischen Begehrens zu Lélia gepeinigt wird, leidet ebenfalls, wird verrückt, ‚hysterisch‘ und ist schließlich aufgrund der

⁵⁹⁵ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

⁵⁹⁶ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

⁵⁹⁷ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

⁵⁹⁸ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

⁵⁹⁹ Vgl. hierzu Anm. 348, S. 193.

⁶⁰⁰ Siehe oben.

mimetischen Dimension dieses Begehrens zu Mord fähig. Als Sténio in den Bergen auf ihn trifft, wagt dieser allerdings kaum, Lélias Namen zu nennen – er bezeichnet sie in seiner Wut und seinem Schmerz als *femme*. Magnus vertraut ihm die Geschichte aus seiner Perspektive an. Über seine erotische Faszination ist ihm sein Glaube abhanden gekommen. Infolgedessen ergeben sich Zweifel an seiner Bestimmung zum Priester. Er verflucht Lélia und liebt sie zugleich – dieser innere Konflikt hat eine hysterische Verrücktheit ausgelöst.⁶⁰¹

Allerdings erhebt Magnus Absolutheitsanspruch auf Lélia, nur er könne sie gänzlich besitzen in der spirituellen Liebe, die ‚Anderen‘ würden sie nicht verstehen, den ‚Anderen‘ könne sie nicht gehören.⁶⁰² Durch seine Glaubenszugehörigkeit war es ihm dennoch nicht möglich, ihr in ihre Welt zu folgen, obgleich er sich den Einzigen glaubt, der sie verstehen kann. Aus diesem inneren Mangel heraus entsteht seine Hysterie, er entwickelt Wahnvorstellungen, wird in Gedanken von Lélia verfolgt.⁶⁰³ Sein Leiden manifestiert sich in Hysterie, die sich am Ende des Romans unendlich steigert und ihn zum Mord ‚der Schuldigen‘ seines traumatischen Knotens befähigt. Die Steigerung resultiert aus a) der mimetischen Evokation des Begehrens durch Sténios Präsenz (als Mittler)⁶⁰⁴ und b) den Vorwürfen angesichts dessen Suizids, der ihm präsent macht, wie wenig er in der Lage war, geblendet von seinem Leiden, seiner eigentlichen Bestimmung als Priester nachzukommen. Beim Anblick des

⁶⁰¹ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 149;

Lélia als Inbegriff der Verführung habe ihm seine Seele und seinen Glauben genommen, was Sténio seinerseits nicht glauben will. Nun müsse er sich rächen, sie aus Respekt vor Gott verfluchen und sterben sehen. Seit er sie tot glaubt (die weiße Marmorstatue der Jungfrau in der Kirche ist zerbrochen, was er als sicheres Zeichen ihres Todes interpretiert hat), hat sich auch seine *passion* beruhigt. Sténio gibt ihm zu verstehen, dass er sich täuscht und dass Lélia noch lebt. Daraufhin reagiert er geschockt und verängstigt, versucht, Sténio die Gefährlichkeit Lélias zu erklären, die zwei gegensätzliche Seiten in sich vereine. « [...] moi j'étais prêtre, je connaissais les choses du ciel et de la terre, je voyais Lélia double et complète, femme et idée, espoir et réalité, corps et âme, don et promesse; je voyais Lélia telle qu'elle est sortie du sein de Dieu : beauté, c'est-à-dire tentation; espoir, c'est-à-dire épreuve; bienfait, c'est-à-dire mensonge; me comprenez-vous? [...] L'autre! c'était un monstre hideux, une harpie, un spectre, et pourtant c'était bien la même Lélia; c'était seulement son autre moitié! » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 430f.).

⁶⁰² « Oh! vous ne la possédiez pas, vous autres! Vous ne saviez pas ce qui ce passait dans son cœur, son regard ne vous la révélait jamais, vous n'étiez pas plus heureux que moi! Comme cette pensée m'attachait à elle! Dites, dites! Avez-vous jamais saisi son âme? Avez-vous deviné l'idée qui fermentait dans son grand front? [...] Lélia ne vous a pas appartenu non plus. Vous ne savez pas ce que c'est que Lélia. » (Ebd., S. 431).

⁶⁰³ « Elle entrait dans ma cellule avant moi, elle se blottissait maligne et souple dans le tapis de mon prie-Dieu ou dans le sable de ma pendule [...] Alors il fallait soulever mes paupières appesanties, et lutter de nouveau avec mon cœur troublé, et redire l'exorcisme, jusqu'à ce que le fantôme fût repoussé. Parfois même, il se couchait sur mon lit, sur mon pauvre lit solitaire et froid [...] » (Ebd., S. 433).

⁶⁰⁴ Vgl. hierzu Kap. IV.2.4, S. 308.

Leichnams Sténios wird zum einen in mimetischer Weise das Begehren nach Lélia evoziert: « – O femme! ô beauté!... »⁶⁰⁵, zum anderen die hysterische Verrücktheit in Gestalt des Verfolgungswahns (er fürchtet seinen eigenen Schatten). Zunächst glaubt er, eine weiß gekleidete Frau zu sehen, die in der Nacht umherstreunt, hält dies sogleich für ein Schreckgespenst. Da er kein Geräusch vernimmt, beruhigt er sich, doch da sieht er Lélia, die neben Sténios Leichnam kniet.⁶⁰⁶ Daraufhin überkommen ihn heftige körperliche, hysterische Angstreaktionen und er kann sich nicht mehr von der Stelle rühren:

Le moine voulut crier, sa langue s'attacha à son palais. Il voulut fuir, ses jambes devinrent plus froides et plus immobiles que le granit du rocher. Il resta l'œil hagard, la main ouverte, le visage ombragé de son capuchon.⁶⁰⁷

Allein Trenmor hat die hysterische Disposition überwunden, die in seiner Spielsucht gipfelte. Pulchérie äußert keine Botschaft der Versehrtheit, da sie die *condition féminine* und ihr Schicksal als Liebesobjekt der Männer annehmen und akzeptieren kann.

2.7 Mütterliche Liebe – ein Kompromiss?

Der Spiegeltext *Lélia* ist im Zusammenhang mit der Versehrtheit der Autorin als Motor ihres Schreibens ein besonderer, da er eine sandsche Grundproblematik – das Verhältnis von Herrschaft, Dominanz und dem Aufbegehren gegen bestehende gesellschaftliche Strukturen – um 1832 aufarbeitet. Fast alle Männer, die George Sand in ihrem Leben liebte, hatten folgende Charakteristika: sie waren in intellektueller, künstlerischer, politischer und persönlicher Hinsicht angesehen, ungeachtet ihres gesellschaftlichen Prestiges – und sie waren auf irgendeine Weise schutzbedürftig, denn die *romancière* bewunderte und half gern.⁶⁰⁸

⁶⁰⁵ SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 578.

⁶⁰⁶ « Aucun bruit n'arrivant plus à son oreille, il se rassura un peu et leva la tête. Il vit Lélia, agenouillée près de Sténio. » (Ebd.).

Besonders Didier weist auf die Wichtigkeit der Farbsymbolik in *Lélia* hin. Die gesamte Zeit der Erzählung ist Lélia dunkel (schwarz) gekleidet – erst am Ende erscheint sie über Sténios Leichnam in weiß gekleidet, was ihr Wiederfinden einer Jungfräulichkeit im Tod symbolisiert. (Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 145); (Vgl. hierzu Anm. 413, S. 292).

⁶⁰⁷ SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 578.

⁶⁰⁸ Vgl. BOUCHARDEAU: Göttern und Teufeln zum Trotz. Das Leben der George Sand, S. 18; Zeit ihres Lebens war sie gutmütig, erfüllte die Bedürfnisse ihrer Tochter (« Des scènes terribles l'opposaient à sa fille Solange, qui la détestait mais elle l'a toujours aidée, soutenue, réconfortée. Pour son fils Maurice, son plus grand amour [...], elle a été une mère omniprésente, incomparable. » (VERMEYLEN: Les idées politiques et sociales de George Sand, S. 356)) und auch die Bedürfnisse anderer Bittsteller, die nicht nur für sich selbst, sondern auch für riskante

Die geliebten Männer, so unterschiedlich sie auch voneinander waren, hatten eine weitere Gemeinsamkeit: ihre Leidenschaft, etwas zu schaffen, zum Höhepunkt zu bringen, was u. U. (wie bei Musset) auch zur hysterischen Nervenkrise oder romantischen Tollheit führen konnte. Nicht selten war es genau diese Leidenschaft der Männer, die Sand selbst zum Unglücklichsein verurteilte.⁶⁰⁹ Dennoch fand sie nie die Erfüllung ihres Ideals der absoluten Liebe – der innere Widerspruch zwischen dem, was sie suchte und den Gelegenheiten, mit denen sie dieses Ideal in die Realität umzusetzen versuchte, scheint zu groß.⁶¹⁰

Die männlichen Liebhaber unterwarfen sich ihr, sie dominierte sie wie Kinder, womit die Beziehungen inzestuöse Züge bekamen.⁶¹¹ Mit Musset verhielt es sich ganz ähnlich. In der Korrespondenz zwischen den Liebenden tauchen häufige Schlussformeln wie « je vous aime comme un enfant » auf, diesmal allerdings beidseitig.⁶¹² George Sand gefiel sich in der Rolle der mütterlichen Geliebten, obwohl diese Rolle eine Umsetzung ihrer Liebessemantik verhinderte.⁶¹³ Ihre soziale Ader verhinderte die Anerkennung und das Anerkannt-Werden des eigenen Begehrens. Dieser fehlende Egoismus kann als ein wichtiger Faktor des sandschen Idealismus verstanden werden, aus dem ein utopisches Liebesideal entstand.⁶¹⁴

Vorhaben, wie die Finanzierung diverser Zeitungen und Drucke, Geld von ihr erfragten. Sie war äußerst großzügig und finanzierte alles, ohne jemals einen Sou wiederzusehen. „In der Hitze des Spätfrühlings ist Nohant ein behagliches Paradies: Einer der größten zeitgenössischen Musiker spielt Klavier, einer der größten Maler beobachtet die Gesichter der Berrichonner, um sie auf seinem Gemälde Anna und die Jungfrau wiederzugeben, gebildete junge Leute spielen und lernen, pflichtgetreue Dienstboten umgeben sie mit Aufmerksamkeiten. Im Mittelpunkt George. Die einzige, die rechnet, die einzige, die Nacht um Nacht die Seiten mit ihrer Handschrift füllt, um alle diese sorglosen Menschen rund um sie zu ernähren, die zu wohlgezogen sind, um wissen zu wollen, welche Kosten sie verursachen.“ (BOUCHARDEAU: Göttern und Teufeln zum Trotz. Das Leben der George Sand, S. 83).

⁶⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 87f.

⁶¹⁰ « Quel homme aurait pu ne pas la décevoir ? Elle attendait l'amant idéal qu'il fût un maître et un dieu, mais le choisissait faible et humain afin de pouvoir le dominer. » (VERMEYLEN: Les idées politiques et sociales de George Sand, S. 19).

⁶¹¹ Jules Sandeau, *le petit Jules*, war der erste Mann, der bei George wohl mehr mütterliche Anziehung hervorrief als alles andere, ausgelöst durch seine kindliche Erscheinung, seine jugendliche Weltsicht. Nach der Trennung 1833 schrieb sie: « [...] il n'aura jamais le droit de m'empêcher d'être sa mère. » (Zitiert nach: Hubert DELPONT: George Sand. La maman et la putain. L'amante. La châtre. 2004, S. 14).

⁶¹² « [L]à où on attend un coup de foudre, voilà qu'elle nous révèle qu'à l'origine de ce qui va devenir la plus célèbre histoire d'amour du XIXe siècle était un besoin d'exercer sa tendresse maternelle ? » (Ebd., S. 16).

⁶¹³ « Trouver son bonheur dans celui qu'on donne aux autres, telle pourrait être la devise de George Sand, *maman de ses amants*. » (Ebd., S. 19).

⁶¹⁴ « Protectrice, elle est cependant à la recherche d'un maître à adorer. Elle a sans cesse été deçue dans cette quête impossible : un homme supérieur qui accepte à ses côtés une femme supérieure, comme lui, indépendante comme lui et comme lui attaché à une œuvre ou une carrière et habitée par le besoin de se réaliser pleinement. » (VERMEYLEN: Les idées politiques et sociales de George Sand, S. 355).

Das Problem der mütterlichen Liebe⁶¹⁵ statt einer sinnlichen Leidenschaft liest sich am deutlichsten in *Lélia* heraus – in der Beziehung zwischen Lélia und Sténio. Indem Lélia eine Mutterrolle einnimmt, schützt sie sich vor der ‚gefährlichen‘ männlichen Sexualität. Das Niveau der Zärtlichkeiten ist herabgesetzt auf die Stufe einer Mutter-Kind-Beziehung.⁶¹⁶ Lélia wendet sich nach der großen Enttäuschung dem Mann zu, der rein äußerlich noch kindliche Züge hat.⁶¹⁷ Zwar unterwirft sich Sténio seiner Geliebten, doch kann er sich nicht davon lösen, sie als Mann zu begehren. Befreit er sich aus seiner Unterwerfung, ist sie verwirrt. Sie möchte ihn gern berühren, aber er soll sich dabei nicht rühren und seinerseits nicht aktiv werden (sie will ihn in dieser Identität petrifizieren). Er soll bleiben, wie ein Kind, eine lebende Puppe, ohne zu reagieren.⁶¹⁸ Ihre Liebe ist eine mütterliche, deren Begehren nach spiritueller Vereinigung strebt, nicht nach körperlicher. Auf mütterliche Weise versucht sie,

⁶¹⁵ Braun sieht einen engen Zusammenhang zwischen Mütterlichkeit und Hysterie, der sich vor dem Hintergrund der Lektüre von *Lélia* als evident darstellt. Die Symptome der Hysterie drückten die ‚Unbefriedigung der Mutter‘ aus – ihr ‚unbefriedigtes‘ Mutterrecht – das Anrecht der Mutter auf ihren Kinderwunsch, auf ihre Beziehung zum Kind. Nachdem der Logos jede Form von Mütterlichkeit oder Mutterschaft vereinnahmt habe, bliebe ihm nur noch der Ausdruck der Unmütterlichkeit. Nur durch eine Form von Antimutterschaft könne die Mutter noch in ‚Dialog‘ mit ihrem Kind treten und jenem dazu verhelfen, ‚sprechendes Subjekt‘ zu werden. Die hysterische Mutter karikiere die Gesetze des Logos. Sie sei Mutter, wie das Mütterlichkeitsideal es von ihr verlange – nur ein wenig ‚besser‘. Sie sei überbesorgt, unfähig, ihre Kinder freizugeben. Sie sei demnach unmütterlich durch ihre Übermütterlichkeit – wodurch sie im Kind das Bedürfnis wecke, sich gegen sie zu schützen. (Vgl. BRAUN: Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido, S. 252f.); Lélia ist zwar auf biologischer Ebene keine Mutter, ‚adoptiert‘ sich aber den Liebhaber als Kind, um jenem nicht befriedigten Mutterrecht auf die Spur zu kommen. Statt seine Erwartungen an sie als sich unterwerfende Frau zu befriedigen, unterwirft sie sich ‚das Kind‘, über-bemuttert es bis zu dem Punkt, an dem sie ihm zu eigener Sprache verhilft, indem sie es in die Arme der Kurtisanen-Schwester drängt.

⁶¹⁶ « [...] au lieu d’aimer à genoux, comme la religieuse en adoration devant le céleste époux, elle assumera le rôle maternel, qui a théoriquement le double avantage de la mettre à l’abri de la violence inhérente à l’amour de l’homme et de lui permettre de vivre sa sensualité sur un mode qui n’est pas – encore ! – chargé de culpabilité ; réduit au statut d’enfant, poupée vivante que l’on peut caresser sans honte et sans danger, l’homme cesse de constituer une menace de violence et de domination. Or Sténio se prête d’autant mieux à ce jeu qu’il est très jeune, assez faible et féminin de type. C’est d’ailleurs la raison pour laquelle Lélia se sent attiré par lui : cette femme qui ne supporte pas la virilité adulte [...] » (WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l’histoire: l’évolution de la thématique sandienne d’Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 202f.).

⁶¹⁷ « [...] ce qu’elle aime chez lui, c’est son cou blanc et poli, sa poitrine blanche, sa paupière moelleuse qui s’abaisse à chaque instant pour voiler un modeste regard, sa voix aussi douce que celle d’une jeune fille, sa démarche lente, ses attitudes nonchalantes et tristes, ses mains blanches et fines, son corps frêle et souple, ses cheveux d’un ton si doux et d’une mollesse si soyeuse, son teint changeant comme le ciel d’automne [...] » (Ebd., S. 203).

⁶¹⁸ « Lélia passa son bras autour du cou de Sténio ; elle déposa sur ses lèvres un long baiser de mère et d’amante ; puis elle lui montra avec un ineffable sourire le ciel qui venait de recouvrir leur serment. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 509).

ihn an sich zu binden. Doch dieser Kompromiss ist von Beginn an zum Scheitern verurteilt. Rein körperlich hätte sie ihn enttäuschen müssen, denn mütterliche Liebe bedeutet Inzest. Daher bevorzugt sie es, die Ausführung der ‚Lektion‘ in die Hände einer Professionellen zu legen. Ziel ihrer Lektion war es, dass er durch die Beruhigung seiner Passion, durch Befriedigung frei wird für eine höhere, keusche Art der Liebe.⁶¹⁹

Trotz des Vorfalles liebt sie ihn noch immer (auf einer metaphysischen Ebene ihres Bewusstseins) und betont, dass sich an ihrem Verhältnis nichts ändere.⁶²⁰ Hieraus geht hervor, dass er als Mann durch den Schwindel nicht ‚befleckt‘ worden ist, sie als Frau hingegen schon (obwohl sie sich körperlich nicht hingeeben hat), was ihr Leiden nur weiter vertieft.⁶²¹ Zudem betont sie ihre vielmehr mütterliche Zuneigung zu Sténio gegenüber der brüderlichen zu Trenmor: « Trenmor sera mon frère, et vous mon fils. »⁶²² Lélia scheint also ihr Leid an der Welt in einer konstruierten Scheinfamilie kompensieren zu wollen. In der mütterlichen Liebe droht ihrer mysteriösen Art kein Gesichtsverlust, durch sie kann sie Sténio freundschaftlich und geistig lieben, ohne sich beständig mit ihrem ‚Unvermögen‘ der körperlichen Liebe duellieren zu müssen.⁶²³

⁶¹⁹ « Vous fussiez ensuite revenu vers moi plus calme et plus capable d’apprécier le charme pur d’une chaste affection. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 519).

⁶²⁰ Vgl. Ebd., S. 518.

⁶²¹ « Croyez-vous que j’en sois sortie sans tache et sans souillure ? » (Ebd., S. 519).

⁶²² Ebd., S. 520.

⁶²³ Sie erklärt Sténio, dass er den Unterschied zwischen Körper und Geist in der Liebe noch nicht verstanden habe und macht hier ihre intellektuelle und die Lebenserfahrung betreffende Überlegenheit deutlich. « Vous avez confondu deux choses bien distinctes : l’amour des sens et l’amour de l’âme. Celui-ci je puis l’inspirer et le partager ; mais l’autre n’est pas fait pour moi, ou plutôt je ne suis pas faite pour le ressentir [...] » (Ebd., S. 521); Die geistige Liebe (in Gestalt ihres Lebensentwurfs und Liebesideals) habe schließlich auch ihre Vorzüge, womit sie ihr ‚Anderssein‘ gegenüber ihrer Schwester rechtfertigt. « Je refuserais peut-être la vie insouciant et folle de ma sœur ; car la pensée a aussi ses ivresses, ses extases, ses voluptés célestes, dont une heure vaut toute une jeunesse, toute une vie. » (Ebd., S. 522); Wenn sie nun die einzige Frau sei, mit der er sein Leben teilen wolle, solle er bei ihr bleiben und ihr Kind, Bruder und Freund sein – nicht aber ihr ‚Mann‘. Sein Schicksal liegt nun also in seinen Händen. Sie habe bereits versucht, ihn als Frau zu lieben – der Versuch ist kläglich gescheitert. Nun bliebe also nichts als die mütterliche Liebe, die sie in keinen Rollenkonflikt bringt. « J’ai essayé de vous aimer comme une amante, comme une femme... Mais quoi ! le rôle de la femme se borne-t-il aux emportements de l’amour ? [...] j’aurais été une mère courageuse, passionnée, infatigable. Soyez-donc mon frère et mon fils, et que la pensée d’un hymen quelconque vous semble incestueuse et fantasque. » (Ebd., S. 523); Wenn er dies akzeptiere, könne er schließlich mit Trenmor und ihr in Frieden im Ideal einer reinen Liebe zusammen leben. Bedingung ist allerdings, aufzuhören, sie ändern oder festnageln zu wollen auf sein Liebesideal (dies impliziert auch die Negierung seiner Männlichkeit und Leidenschaft). « Acceptez ce contrat d’amour et de chasteté. Mettez avec confiance votre main dans les nôtres. [...] Mais ne vous faites plus illusion : n’espérez plus me rajeunir au point de m’ôter le discernement et la raison. » (Ebd.); Auf ein solches Angebot würde man seinerseits, wie bisher, mit Zustimmung rechnen. Sténios Haltung hat sich inzwischen allerdings geändert.

Das Inzest-Motiv reicht allerdings nicht aus für libidinöse Phantasien, es kann keine ausgewogene, beide Partner gleichermaßen befriedigende Anziehung zustande kommen. Es existieren psychologische Auffassungen darüber, dass die Beziehung zwischen Mutter und Sohn die einzige Art der Beziehung sei, in welcher die Frau ihre Libido entfalten könne.⁶²⁴ Die Liebe Sténios zu Lélia kann als Mutter-Sohn-Beziehung durchaus in diesem Sinne interpretiert werden. Das Über-Ich Lélias und die darin verankerten Moralvorstellungen seien, so Seyberts Überlegung, allerdings zu stark, um ihr eine derartige Liebe in der Realität zu erlauben. Die Tatsache der psychologischen Phasendifferenz zwischen Mann und Frau und der dadurch implizierte Generationsunterschied sei eine psychosoziale Erklärung für Lélias Bedürfnis nach fiktiver Reinheit der Liebe, für die Ablehnung des genitalen Aktes, was allerdings auch eine Anerkennung des Inzestverbotes beinhalte.⁶²⁵ An dieser Stelle kommt zu dem Bedürfnis nach einem Mann aus einer anderen Generation ebenfalls die Bewusstwerdung der gesellschaftlichen Normen. Die Frau ist also insofern in einer paradoxen Situation, als dass sie den das Gesetz verkörpernden Mann nicht lieben kann und den Sohn aufgrund der sozialen Normen nicht lieben darf. Zwar erkennt sie sich in Worten zu ihrer Liebe, lässt aber nur die prägenitalen Formen

Er verflucht Lélia nun, da sie ihm durch ihre Kälte seine Jugend genommen habe und seine einstige Liebe hat sich in Hass umgeschlagen. « Eh bien ! soyez maudite ! car je suis maudit, et c'est vous dont la froide haleine a flétri ma jeunesse dans sa fleur. [...] Mais je puis vous haïr, Lélia, c'est un droit que vous m'avez donné et dont je prétends bien user. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 524); Er ist gebrochen, da er sich Lélia ständig unterwirft, was ihm nun, nach der Erfahrung der Anerkennung seines Begehrens durch Pulchérie, bewusst geworden ist. Auch kann er in ihr weder eine gute Schwester, noch eine zärtliche Mutter erkennen, da sie ihn in die Arme der Kurtisane gestoßen habe, was ihn zutiefst verletzt hat. « Dieu a été sage, Lélia, de ne point vous donner d'enfant ; mais il a été injuste envers moi, en me donnant une mère telle que vous. » (Ebd.); Schließlich gibt er ihr zu verstehen, dass er sich für die Einfachheit des *plaisir* entscheidet, anstatt sich der Anstrengungen der spirituellen Liebe anzunehmen, die sie von ihm fordert. « Vivent la Zinzolina et celles qui lui ressemblent ! Vivent les plaisirs faciles, les ivresses, qu'il n'est besoin de conquérir ni par l'étude, ni par la méditation, ni par la prière. [...] N'ai-je pas goûté dans les bras de votre sœur un bonheur aussi réel que si j'avais été dans les vôtres ? » (Ebd., S. 525); Sein Fazit gegenüber dem, welches Lélia aus der vermeintlichen Lektion zieht, die sie ihm ‚erteilt‘ hat, ist, dass die körperliche Liebe existieren kann, und zwar neben der geistigen Liebe, die sie ihm vorschlägt. Mit dieser Einsicht fühlt er sich unabhängig und kann nun seinen ‚eigenen‘ Weg beschreiten. Er hat sich von ihrer Liebe abgenabelt, braucht sie nicht mehr zum leben, wie er es noch kurz zuvor gedacht hat. Nicht ohne Schuldgefühle gibt sie dem toten Sténio die Erklärung ihres Verhaltens mit ins Grab: « J'aurais voulu être ta mère et pouvoir te presser dans mes bras sans éveiller en toi les sens d'un homme. » (Ebd., S. 582).

⁶²⁴ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 159.

⁶²⁵ Vgl. Ebd., S. 160.

zu. Lediglich die Vereinigung im Liebestod⁶²⁶ ist ihr als Phantasie erlaubt.⁶²⁷

Dass für George Sand hinter der Utopie der Mutter-Sohn-Beziehung, die der Frau bis dahin nur in Form der Verweigerung möglich ist, reale Verwirklichungschancen und erlebte Erfahrungen stehen, lässt sich in der Gefühlsintensität der ausgeführten Liebesszenen zwischen Sténio und Lélia erahnen. In dem Beziehungsdreieck unterhält Trenmor eine Vater-Rolle – er ist der erwachsene, aufgeklärte und weise Mann. So hat Lélia eine Vater-Tochter-Beziehung mit Trenmor und gleichzeitig eine Mutter-Sohn-Beziehung mit Sténio. Die sexuelle Realisierung beider Positionen ist ihr allerdings kulturell verboten und damit die weibliche genitale Sexualität von vornherein ausgeschlossen. Lélia erscheint auf der Suche nach ihrer eigenen Identität selbst männlich dominant, willkürlich, beherrschend und damit auf die Männerwelt bedrohlich.⁶²⁸ In diesem Zusammenhang stoße man nach Seybert unweigerlich auf die Vorstellung von der phallischen Frau.⁶²⁹

Ganz wesentlich an der Figur der Lélia ist in diesem Zusammenhang, dass sie die Möglichkeit, den Mann ihrerseits zu dominieren, die aufgrund ihrer Fähigkeiten bestünde, verschmäht. Ihr geht es nicht um die mithilfe der Sexualität ausgeübte Macht des Mannes, sondern eher um die Herstellung einer gleichberechtigten Beziehung zu einem Mann, in welcher Intellekt und Körper, Denken und Fühlen ganzheitlich Beteiligung finden.⁶³⁰ Damit hat sich die sandsche Idee von der Gleichberechtigung von Mann und Frau und die Forderung nach Veränderung in der *condition féminine*, die bereits in *Indiana* anklingt, differenziert und weiterentwickelt: Die Frau hat nun eine aktive Möglichkeit, um der Forderung nach persönlichem Glück nachzukommen. Sie kann sich verweigern, d. h. sich nicht einverstanden erklären mit den traditionellen

⁶²⁶ Die Vereinigung der Liebenden nach dem Tod (George Sand evoziert hier ein literarisches Klischee) erhält allerdings mit der Marmorisierung von Lélia einen neuen Sinn, denn der Marmor ist nicht nur mit Kälte assoziiert, sondern auch mit künstlerischer Kreation und Idealisierung der Frau. Durch ihre Versteinerung erreicht Lélia eine Nachwirkung auf die weibliche symbolische Ordnung – sie wird in den *code culturel féminin* eingeschrieben. Darüber erforscht die Autorin das Problem der sozialen und literarischen Mimesis durch die Figur einer stummen und unbeweglichen Statue, die das Synonym der Weiblichkeit ist. (Vgl. HARKNESS: « Ce marbre qui me monte jusqu'aux genoux » : pétrification, mimésis et le mythe de Pygmalion dans *Lélia*, hier S. 170f.)

⁶²⁷ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana*, *Lélia*, *Jacques*, *Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 160.

⁶²⁸ Vgl. hierzu Kap. IV.2.3.1, S. 288.

⁶²⁹ „Ganz offensichtlich ist, daß die Sehnsucht Lélias nach der Realisierung ihrer Sexualität diesen Weg verschmäht, der der Weg der Frau zur Vermännlichung ist. Die phallische Frau besetzt die Position des Vaters und Inhabers von Gesetz und Herrschaft und ist dadurch für den Mann umso bedrohlicher, als sie die Bedrohung durch das weibliche, die Mutter, das Loch usw. potenziert durch die angeeignete Macht des Phallus.“ (SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana*, *Lélia*, *Jacques*, *Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 162).

⁶³⁰ Vgl. Ebd.

Mustern der Beziehung zwischen Mann und Frau. Das bedeutet zumindest, dass sie nicht mehr als Unterdrückte leiden muss – wohl aber als Frau, die keinen Platz in der symbolischen Ordnung des Jahrhunderts findet. Dies ist, wie im vorliegenden Fall, daher keine Garantie für eine Erfüllung der romantischen Sehnsucht nach Liebe.⁶³¹

2.8 Kritik am Werk und Evolution: Differenzen der Versionen 1833 und 1839

Die zeitgenössische Kritik an *Lélia* richtet sich vorrangig gegen die Freizügigkeit, mit der George Sand gesellschaftliche Tabuthemen behandelt.⁶³² Dieser Kritik leistete sie Vorschub, indem sie ihrerseits die Rezeption *Lélias* kritisiert, die offenbar nicht zu trennen wusste zwischen Fiktion und Realität.⁶³³ Es lässt sich nicht bestreiten, dass George Sands persönliches Leiden, genau wie ihre Sozialkritik und Idealisierung in den Roman eingeflossen sind. Die *romancière* hat selbst unablässig darauf hingewiesen, dass sie als Autorin keineswegs ausschließlich in ihrer Titelheldin wiederzuerkennen sei, sondern dass sie vielfältiger sei, als ihr Umfeld sie vielleicht wahrgenommen habe.⁶³⁴ Kritisiert wurde überdies nicht nur die Form des Romans,

⁶³¹ Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34.

⁶³² “Contemporary critics did not know what to make of *Lélia* and *Jacques*. They had expected Sand to continue in the vein of *Indiana* and *Valentine*, novels generally viewed as compelling versions of the *roman de mœurs*. Critics praised what they perceived as a successful combination of realism and insightful social commentary. However, when *Lélia* and *Jacques* appeared the enthusiasm turned to expressions of dismay, even disgust. Gone were the realistic decor and the believable characters, replaced by figures far removed from the normal concerns of nineteenth-century society.” (GODWIN-JONES: Romantic vision. The novels of George Sand, S. 41); “Both works are now viewed as offering valuable insights into Sand’s evolution as a writer and her views on marriage and sexuality. While Sand was writing these works, she was undergoing a period of profound doubt and of personal crisis.” (Ebd., S. 42).

⁶³³ « Je n’ai jamais compris qu’on fût l’ennemi d’un artiste qui pense et crée dans un sens opposé à celui que l’on a ou que l’on aurait choisi. Que l’on discute et combatte le but de son œuvre, je le conçois, mais [...] que l’on calomnie la vie de l’auteur pour injurier sa personne; qu’on le hâisse à travers de son livre: voilà encore une de mes énigmes de la vie que je n’ai pas résolues et que je ne résoudrai probablement jamais [...] mais je m’étonne que l’horreur de l’inquisition [...] n’ait pas suffi à guérir les hommes de cette rage de persécution réciproque [...] » (Zitiert nach: GIOVANNI: „Emanzipation zur Androgynie. Die « Moralité » in den Werken George Sands“, S. 17);

« *Lélia* n’est pas moi... mais c’est mon idéal. C’est ainsi que je conçoit ma muse, si toutefois je puis me permettre d’avoir une muse [...] » (George SAND: Correspondance. George Sand. T. III (1848-1853). Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 3. Paris 1983, S. 403; Brief an Marie d’Agoult).

⁶³⁴ „Ich, die ich viele Leben gelebt habe, weiß nicht mehr, welcher Typus des Reinen oder Pervernen mit mir Ähnlichkeit hat. Manche werden sagen, daß ich *Lélia* bin, doch andere könnten sich erinnern, daß ich einst *Sténio* war. Ich hatte auch Tage einer furchtsamen Frömmigkeit, leidenschaftlicher Begierden, heftiger Kämpfe und zaghafter Sittenstrenge, in denen ich *Magnus* war. Ich kann auch *Trenmor* sein. *Magnus*, das ist meine Kindheit, *Sténio* meine Jugend, *Lélia* meine Zeit der Reife; *Trenmor* wird vielleicht mein Alter sein. Alle diese Typen sind in mir gewesen. Alle diese Formen des Herzens und des Geistes habe ich in verschiedenem Grade

der einen Mangel an Glaubhaftigkeit aufweise. Vielmehr beschäftigte sie sich vorwiegend mit den Fragen rund um Sexualität: mit der gestörten sexuellen Identität der Heldin, mit ‚arglosen‘ Diskussionen um die *impuissance féminine* und mit der Tatsache, dass der Autor dieses ‚skandalösen‘ Textes eine Frau war.⁶³⁵

Dass George Sand den Mut hatte, mit *Lélia* etwas zu wagen, was nicht viele Frauen ihrer Zeit gewagt hätten, spricht zum einen für ihre unkonventionelle Art, mit Hilfe derer sie sich über gesellschaftliche Tabus zu erheben vermochte, zum anderen für ihr Engagement für das Werk. Dieses ist insofern außergewöhnlich, als Sand immer wieder betont, wie wichtig ihr der Roman war, zur Zeit seiner Entstehung und v. a. auch darüber hinaus – er ist der einzige, dem sie so enthusiastisch eine zweite Gestalt verlieh.⁶³⁶ Reid stellt deutlich heraus, dass die 1839er-Version insofern eine wichtige Bedeutung für die Autorin hat, als dass durch die neue Textfassung die Transformation der sandschen Ideen und damit ihrer schriftstellerischen Evolution markiert wird.⁶³⁷ Die Genese und Metamorphose des Romans *Lélia* hat sieben Jahre in Anspruch genommen (1832-1839), was u. a. der Grund sein könnte, weshalb zur Genese dieses Romans deutlich mehr Informationen zugänglich sind als zu anderen Werken. Da der thematische Stoff nicht so leicht ‚verdaulich‘ ist, wie *Indiana*, zeigten sich die Verleger zunächst skeptisch.⁶³⁸ Zu den beiden Textfassungen gab es noch eine andere Version mit dem Titel *Trenmor* (der ursprünglich Titel der ersten Version von *Lélia* werden sollte), die allerdings nicht veröffentlicht wurde. Basierend auf dieser Ur-Fassung hat Sand im Herbst 1832, ermutigt von Planche, *Lélia* geschrieben. Die Genese der ersten Version lässt sich ausführlich bei Didier nachlesen.⁶³⁹

1836 beschloss George Sand, den Roman umzuschreiben, ihm eine neue, positivere Fassung zu geben, wie sie im Dezember 1836 an Lammenais schrieb.⁶⁴⁰ Wirft man die

besetzt gehalten.“ (Zitiert nach: SCHLIENTZ: Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand, S. 46).

⁶³⁵ Vgl. HARKNESS: « Ce marbre qui me monte jusqu’aux genoux » : pétrification, mimésis et le mythe de Pygmalion dans *Lélia*, hier S. 161.

⁶³⁶ « Corriger *Lélia*, en donner une deuxième version en 1839, fait rare dans l’histoire littéraire (et limité à quelques romans chez Sand), est significatif à maints regards. » (REID: Signer Sand, S. 136).

⁶³⁷ « Il s’agit bien ici de guérir du passé, de laisser faire le temps qui efface et transforme, abolit et métamorphose. Refaire *Lélia*, c’est refaire Sand, en consolider l’image, en estomper l’angoisse existentielle au profit d’une plus grande maîtrise narrative, faire triompher un métier (plutôt qu’un état d’âme). » (Ebd.).

⁶³⁸ Buloz der *Revue des Deux Mondes* hat das Manuskript nicht akzeptiert; Planche, Dupuy und Pichot der *Revue de Paris* äußerten sich ebenfalls skeptisch und kritisch. (Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d’Amérique », S. 87).

⁶³⁹ Vgl. Ebd., S. 93f.

⁶⁴⁰ « Je veux achever un livre où j’ai mis autrefois tout l’âpreté de ma souffrance et où je veux mettre aujourd’hui le rayon d’espoir qui m’est apparu! » (SAND: Correspondance. George Sand. T. III (1848-1853), S. 595);

An Rollinat schreibt Sand im Brief IV der *Lettres*, dass zwischen *Lélia* und *Jacques* bezüglich ihres Seelenzustandes keine ‚wirkliche‘ Weiterentwicklung stattgefunden habe – trotzdem visiert

Frage nach dem Sinn des Werks auf, so muss man zwischen den beiden existierenden Versionen differenzieren, da die schriftstellerische und persönliche Evolution Sands zwischen 1833 und 1839 den Sinn entscheidend verändert haben. Die 1833er-Version wird von den Lesern vorwiegend auf sexueller Ebene interpretiert (*impuissance*), was u. a. dazu diente, in Sand die *femme fatale* zu sehen, die trotz ihrer multiplen Liebhaber als frigide bezeichnet wurde. Auf diese Kritik reagierend, hat sie aus der 1839er-Version jeden Satz, der eine zu offensichtliche Verbindung zu Frigidität oder Homosexualität herstellen könnte, umgeschrieben – was auch die Erfolglosigkeit der zweiten Version erklärt. Nichtsdestotrotz ist v. a. die politische (damit einhergehend die Kritik an der *condition féminine*) sowie die religiöse Dimension in der späteren Fassung viel tiefgreifender entwickelt, die in der ersten Version vorhanden, aber nicht

sie ein Umschreiben an – vermutlich aus dem Bedürfnis heraus, dem traumatischen Kern näher zu kommen, schöpfte sie die Motivation für die 1839er Version von *Lélia*. « Si je suis fâché d'avoir écrit *Lélia*, c'est parce que je ne peux plus l'écrire. [...] L'état de mon esprit, lorsque je fis Jacques (qui n'a point encore paru), me permit de corriger beaucoup ce personnage de *Lélia*, de l'habiller autrement et d'en faciliter la digestion au bon public. A présent je n'en suis plus à Jacques, et au lieu d'arriver à un troisième état de l'âme, je retombe au premier. » (SAND: *Lettres d'un voyageur*. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 140; Brief IV);

Dennoch wird die Kritik ihren Autor-Absichten alles andere als gerecht – das Werk erhält negative Presse: « Ce livre, si mauvais et si bon, si vrai et si faux, si sérieux et si railleur, est bien certainement le plus profondément, le plus douloureusement, le plus âcrement senti que cervelle en démençe ait jamais produit. C'est pourquoi il est contrefait, mystérieux, et de réussite impossible. » (Ebd., S. 141; Brief IV);

Die Korrekturarbeit der zweiten Version nahm trotz Druckausübung seitens Buloz mehr Zeit in Anspruch als vorgesehen. Einerseits benötigte sie dringend Geld und veröffentlichte aus diesem Grund immer wieder einzelne Teile der Erzählung bis zur endgültigen Version von 1839. Andererseits räumte sie *Lélia* einen privilegierten Platz in ihrem Werk ein und wollte in Ruhe an einer sie zufriedenstellenden Version arbeiten können. (Vgl. DIDIER: *George Sand écrivain*. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 100); « Vous me la payeriez 150000 F que vous ne me la feriez pas achever dans ce moment-ci. Je ne traiterai jamais, quoi qu'on dit, cet ouvrage aussi lestement que les autres, et comme c'est le seul ouvrage auquel je m'intéresse, je le veux publier à la fin de l'édition. » (George SAND: *Correspondance*. George Sand. T. IV (1854-Juin 1863). Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 4. Paris 1983, S. 121); Zwischenzeitlich wurden *Mauprat* und *Aldini* veröffentlicht, und so bat George Sand immer wieder um Aufschub für die zweite *Lélia*. Letztlich konnte sie den Roman während ihres Aufenthalts mit Chopin in der *Chartreuse* von Valdemossa auf Mallorca (« Fascination du cloître, de la solitude, de la méditation, rêve d'austérité, et finalement d'indépendance, malgré les persécutions, désir de spiritualité, mais d'une spiritualité qui ne s'embrasse pas de l'orthodoxie [...] » (DIDIER: *George Sand écrivain*. « Un grand fleuve d'Amérique », S. 20)) fertigstellen.

Am 15. Februar 1839 schickte sie ihr fertiges Manuskript nach Paris und versuchte sich in erneuten Geldverhandlungen – denn sie wünschte nicht die Bezahlung einer Neuauflage, sondern eines gänzlich neuen Werks. Nach dem Lektorat durch Pierre Leroux, der als einziger das Vertrauen genoss und Erlaubnis erhielt, ihre Manuskripte zu korrigieren, erschien die zweite Version mit Vorwort und Einleitung am 17. September 1839 in der *Revue des Deux Mondes*. (Vgl. Ebd., S. 102).

vergleichbar ausgereift ist.⁶⁴¹

In dieser ersten Version des Romans weist die *romancière* jeder Figur eine besondere Bedeutung zu: Lélia repräsentiert den Zweifel, Trenmor die Sühne, Sténio die Poesie, Magnus den Aberglauben und Pulchérie die Sinnlichkeit. Die 1839er-Version des Romans weist mehr Nebenfiguren sowie einen (durch die Bearbeitung der Originalversion) längeren Text auf. Die Bedeutung der Figuren ist reichhaltiger geworden, denn sie repräsentieren jede für sich einen Bruchteil der philosophischen Intelligenz, was Sand im Vorwort erläutert: So steht Pulchérie für den Epikurismus als Erbe des Sophismus des letzten Jahrhunderts. Sténio symbolisiert den Enthusiasmus und die Schwäche seiner Zeit, in der sich die Intelligenz stark von der Imagination leiten lässt und sehr tief fällt, weil sie von einer Realität ohne Poesie und Größe überrollt wird. Magnus stellt die Trümmer der korrupten und stumpfsinnigen Geistlichkeit dar. Lélia ist die Personifikation der Spiritualität, bzw. zu einem Anwalt der Spiritualität geworden, denn einen solchen gibt es unter den Menschen nicht mehr. Sténio repräsentiert die naive Jugend, wohingegen Lélia die reifere Jugend inkorporiert und Trenmor überdies die Weisheit des reifen Alters.⁶⁴²

Lélia ist ‚Opfer‘ ihres Traums geworden: sie hat sich ein Idealbild vom Mann gemacht, hat ihn geliebt und wurde bitter enttäuscht, was sie in tiefe Hoffnungslosigkeit stürzt. Erst im Kloster findet sie ihr Gleichgewicht der Reife und des Friedens wieder. Didier sieht in ihr die Inkarnation des taumelnden Erinnerungsvermögens der Menschheit auf der Suche nach Wahrheit.⁶⁴³ Die Figur der Lélia ist 1939 stärker als 1833, Sténio damit reziprok auch schwächer. Didier sieht in ihm den Musset nach dem Venedig-Abenteuer: « Son excuse est d’être un enfant du siècle. »⁶⁴⁴ – dadurch werde auch Sténio alias Don Juan von 1833 demystifiziert. In der Endszene lässt sich der Ophelia-Mythos identifizieren, den es u. a. mit Nouns Selbstmord auch schon in *Indiana* gab.⁶⁴⁵ Hier bringt sich Sténio, der ein Don Juan sein wollte als passives ‚Opfer‘ der Weiblichkeit um.⁶⁴⁶

Die erste *Lélia* lässt sich als artikulierte Botschaft der Versehrtheit interpretieren als einen Spiegeltext, in dem die hysterische Botschaft in ihrer hoffnungslosesten Form artikuliert wird. Sand musste an diesem Roman weiterarbeiten, einen weiteren Spiegeltext⁶⁴⁷ entwerfen, um sich ein Stück weit des traumatischen Knotens⁶⁴⁸ zu entledigen, der sie gefangen nahm. Die zweite *Lélia* mit ihrem Lösungsansatz für die *condition féminine* scheint diesem Heilungsgesuch im Schreiben einen Schritt näher zu kommen.⁶⁴⁹ Betrachtet man beide Versionen des Romans und die evidente Evo-

⁶⁴¹ Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d’Amérique », S. 157f.

⁶⁴² Vgl. George SAND: *Lélia*. Hg. v. Pierre REBOUL. Paris 1960, S. 350; *Préface de 1839*.

⁶⁴³ Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d’Amérique », S. 148ff.

⁶⁴⁴ Ebd., S. 151f.

⁶⁴⁵ Vgl. hierzu Anm. 67, S. 211.

⁶⁴⁶ Vgl. DIDIER: George Sand écrivain. « Un grand fleuve d’Amérique », S. 152.

⁶⁴⁷ Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34.

⁶⁴⁸ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169 sowie Kap. IV.2.6, S. 327.

⁶⁴⁹ Die Weiterentwicklung von der ersten zur zweiten Version bezeichnet Harkness als radikal. Die

lution der Handlung und Figuren, könnte man sich fragen, ob die zweite der ersten Version vorzuziehen ist, auch im Hinblick auf meine Analyse im Zusammenhang mit Idealisierung, Begehren und Hysterie. Diese Frage lässt sich allerdings so nicht beantworten, denn die beiden Fassungen sind gänzlich verschieden. Die zweite ist nicht nur eine abgeänderte Variante der ersten, wie man auf den ersten Blick vermuten könnte. In ersterer steht ein gesteigerter Romantismus (*mal du siècle*) und das Wagnis der vertraulichen (und heiklen) Mitteilung im Fokus. Die zweite Version lässt sich deutlich anders interpretieren – hier zieht Sand den diskutablen Geständnissen der Frigidität Lélias eindeutig religiöses und soziales Bestreben vor.⁶⁵⁰

Zwischen den beiden Versionen hat George Sand viel gelesen und ihre Positionen und Ansichten extrem weiterentwickelt. Die Lektüren Lammenais' und Leroux' während der zweiten Schreibphase haben einen weiteren wichtigen Einfluss auf die Wandlung der Ideen und Figuren, v. a. im Kontext der Religion: Lélia positioniert sich gegen den Protestantismus, und bevorzugt ein Leben für die Erfüllung im Kloster.⁶⁵¹ Mit Leroux, der sich viel mit Religiosität auseinandersetzte, unterhielt die *romancière* ab 1836 eine tiefe Freundschaft, was sich in den Leitideen der *Lélia* von 1839 widerspiegelt.⁶⁵² Hinzu kommt der Einfluss der Stendhal-Werke *Armance*, *Chroniques italiennes*, *L'abbesse de Castro* 1839 und *Vanini Vanini* 1829 in Bezug auf enttäuschte Liebe und Spiritualität.⁶⁵³

Da die Liebe in der Textfassung von 1833 auf Erwidierung angewiesen ist, bedeutet sie Preisgabe und auch Verletzbarkeit des Individuums. Diese Preisgabe und

Veränderung sei v. a. im Erzählfokus situiert – er sieht diese in der Aufwertung der narrativen Entwicklung und Handlung. In Version 1 sei der Plot minimal. In Version 2 hingegen werde Lélias sexuelle Frigidität ausgeweitet in die Unfähigkeit, unter patriarchalen Machtstrukturen zu lieben, in ein metaphysisches Unvermögen, das in der totalen Ablehnung sexueller Existenz gipfelt: Lélia verhüllt sich und wird Vorsteherin eines Klosters – eine Position, aus der heraus sie die Ungerechtigkeiten der patriarchalen Gesellschaft anprangert. (Vgl. HARKNESS: *Men of their Words. The Poetics of Masculinity in George Sand's Fiction*, S. 124); Indem die zweite Textversion eine aktive Handlungsmöglichkeit für Frauen aufzeigt, kommt sie dem heutigen Feminismusbegriff näher als die Version von 1833.

⁶⁵⁰ Vgl. DIDIER: *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, S. 103.

⁶⁵¹ « On lira sous la plume de Lammenais un éloge des Camaldules qui a dû enchanter George Sand et la confirmer dans cette reprise de cette amplification de l'épisode des Camaldules qui s'esquissait déjà en 1833. » (Ebd., S. 124).

⁶⁵² Vgl. hierzu auch Jean-Pierre LACASSAGNE: *Histoire d'une amitié. D'après une correspondance inédite 1836-1866. Pierre Leroux et George Sand*. Paris 1973;

« [...] on comprend bien ce qui a attiré George Sand dans la pensée de Leroux : un syncrétisme, bien différent d'un éclectisme superficiel, mais résultant d'un désir profond de synthèse et d'unité. Un certain nombre de mots clefs de Leroux servent de Leitmotiv dans *Lélia*. Ainsi le mot et le concept d'humanité [...] » (DIDIER: *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, S. 127).

⁶⁵³ « Même volonté déterminée, inflexible chez les deux femmes qui veulent être abbesses ou rien. Même sublimation par l'ambition d'un amour déçu. [...] Le goût de la poésie des convents et le culte de l'énergie chez ces deux écrivains pourraient expliquer ces convergences. Elles n'en sont pas moins saisissantes. » (Ebd., S. 129).

Gefährdung lehnt Lélia ab mit der Begründung, dass ihr kein Mann begegnet sei, der sie davor bewahrt habe (sie imaginiert das Ideal eines Mannes, der ihr ebenbürtig ist). Nur ein Mann mit vergleichbarer Gefühlsintensität kann sie vor Enttäuschung und Verlassenwerden bewahren. Seybert sieht hier die künstlerische Artikulation der sandschen Existenzproblematik (als Spiegeltext). Sténio, der mit seiner Jugend und seinen schnellen Stimmungsumschwüngen an Jules Sandeau erinnere, stelle keine gefestigte und ausgeglichene Persönlichkeit dar, die fähig wäre, eine Liebe nach Lélias Ideal aus- und durchzuhalten.⁶⁵⁴ Später erkennt er, dass seine früheren Gefühle für Lélia auf seiner Jugendkraft beruhten, die durch sein ausschweifendes Leben erloschen ist. In dem Sinne behält Lélia Recht mit der Einschätzung, dass mit Sténio keine Liebe nach ihrer Vorstellung zu führen sei. Die Liebenden leiden an der Kraft und Intensität der eigenen Gefühle, sie versuchen verzweifelt, die geliebte Person mit ihrem Liebesideal zu konsolidieren und sehen in ihr die Verkörperung ihrer Wünsche. Doch die geliebte Person bleibt real v. a. der Spiegel dessen, was in sie hineinprojiziert wird.⁶⁵⁵

Eine weitere existenzielle Angst George Sands drückt sich in der Thematisierung des Alterns aus. Es scheint, als nehme der Mann der Frau das Altern übel, weil er dadurch an seine eigene Vergänglichkeit erinnert wird. Lélias äußere Veränderung durch das Altern löst in Sténio Bitterkeit aus. Der Verlust der Schönheit zieht den Verlust der Liebe scheinbar automatisch nach sich. Die Bewusstwerdung von Lélias Alterungsprozess bewirkt bei ihm wiederum Liebesunfähigkeit, was die Fetischisierung der Jugend deutlich macht, die das Ausmaß der Todesangst und damit der nicht bewältigenden Existenzangst erahnen lässt.⁶⁵⁶ Auch hierbei behält Lélia im Nachhinein Recht in ihrer Verweigerung: in ihrer Liebessemantik muss Liebe auch den Alterungsprozess und damit die Vergänglichkeit des geliebten Menschen ertragen und bewältigen können.⁶⁵⁷ In der Figur der Lélia als Intellektuelle, die zur Zeit George Sands per se als unweiblich galt, kommt die Haltung der Autorin bezüglich der *condition féminine* zum Ausdruck. Jede Frau sollte ihrer Meinung nach das Recht und die Möglichkeit haben, ihre Gefühle und Gedanken über ihre persönliche Situation zu artikulieren. Lélia als in jeder Hinsicht Privilegierte tut dies als Spiegelidentität und Sprachrohr George Sands besonders einleuchtend. Aufgrund ihrer ökonomischen und psychischen Unabhängigkeit kann ihr der Mund nicht durch einen Mann verschlossen werden⁶⁵⁸ – sie äußert die Botschaft ihrer Versehrtheit deutlich.

⁶⁵⁴ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 75.

⁶⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 76.

⁶⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 77.

⁶⁵⁷ Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34.

⁶⁵⁸ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 82.

Im Vergleich zu der Pulchéries ist Lélias Liebesmöglichkeit gänzlich von der Realität abgetrennt. Ihr bleibt nur der immerwährende *désir*, der nie erfüllt wird, weil es den ihr ebenbürtigen Mann (noch) nicht gibt. Diese mangelnde Ebenbürtigkeit ist Ausdruck des Nicht-Verstanden-Werdens, da das Begehren nach Lacan das ‚Begehren des Anderen‘ ist⁶⁵⁹ und damit der nicht hergestellten Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau. Lélia verlangt mit der Forderung nach dieser Ebenbürtigkeit die rechtliche Gleichstellung von Frau und Mann, die zu Lebzeiten Sands wie ein ferner und surrealer Traum wirken musste. In *Lélia* wird Sands Affinität zum Traum deutlich – der Traum als Augenblick des Durchbruchs verdrängter, unbewusst gewordener Wünsche entwickelt sich zum Medium, durch welches das Unsagbare sagbar wird.⁶⁶⁰ Der wesentliche Unterschied zwischen George Sand und Lélia besteht darin, dass Sand schreibend tätig wurde: sie litt nicht an ihrer Unproduktivität, wie es Lélia aufgrund ihrer gesellschaftlichen Isolation tut – ein Beweis für die Differenz des Kunstwerks zur Realität.⁶⁶¹

3 Jacques – Scheitern der romantischen Liebessemantik?

Der erste klassische Briefroman George Sands, *Jacques*, wird im September 1834 in der *Revue des Deux Mondes* veröffentlicht.⁶⁶² Mit *Jacques*, der die Bewunderung Flauberts und Zolas auf sich zieht, wendet sich Sand ab von der Tradition des *roman sentimental*, ebenso wie vom Realismus des *roman balzacien*⁶⁶³ und erhält dafür die mit Abstand schlechteste Kritik im Vergleich zu anderen Werken. Man warf ihr die Extravaganz der inszenierten Intrige und mangelnde Kohärenz im Aufbau vor und befand die Verurteilung der Unauflöslichkeit⁶⁶⁴ der Ehe, die Sand anprangert,

⁶⁵⁹ Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117.

⁶⁶⁰ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 91.

⁶⁶¹ Vgl. Ebd., S. 89f.

⁶⁶² Das Projekt, den Roman zu verfassen und den verhandelten Preis nahm sie bereits mit, als sie Paris am 12. Dezember 1833 verließ. Geschrieben hat sie ihn jedoch von Anfang Mai bis zum 4. Juli 1834 in Venedig, nachdem Musset die Stadt verlassen hat. (Vgl. Lucienne FRAPPIER-MAZUR: *Écriture et violence chez Honoré de Balzac et George Sand*. In: Jeanne GOLDIN [Hg.]: *George Sand et l'écriture du roman* [Actes du XIe colloque international de George Sand]. Montreal 1996. S. 59–70, hier S. 59).

⁶⁶³ Vgl. REID: *Signer Sand*, S. 138.

⁶⁶⁴ Ariès betont die Besonderheit der Geltung eines unauflöselichen, monogamen Ehemodells in der Geschichte der Sexualität im Abendland, die viele Jahrhunderte andauerte und bis in die Gegenwart fortwähre. Dies im Besonderen, da im Vergleich zu vorherigen bzw. parallel existierenden Modellen zumindest eine Auflösbarkeit seitens des Mannes möglich sei – und

für skandalös. Zudem versuchte nicht nur die zeitgenössische Kritik unaufhörlich, biografische Bezüge zum *drame de Venise* zwischen Sand und Musset herzustellen.⁶⁶⁵ Neben der Kritik gab es allerdings auch positive Bewunderung, bspw. seitens der Saint-Simonisten, die mit einem solchen Roman das Vorantreiben der Diskussion der Frauenfrage in Europa erkannten.

Die Thematik des Romans gestaltet sich im Vergleich zu beiden zuvor betrachteten um einiges komplexer. Hier geht es nicht nur um die Fokussierung der Kritik an der traditionellen Ehekonzeption. Im Gegenteil – die Problematik reduziert sich nicht auf ein *triangle amoureux*, sondern wirft existenzielle Fragestellungen auf, u. a. die Absage an die Gesellschaft und deren Rollenzuweisungen des Weiblichen und Männlichen – womit sich eine Weiterentwicklung der Problematik aus *Lélia* andeutet, die hier im Unterschied allerdings auf den privaten Bereich zielt und weniger reichhaltig entwickelt wird.⁶⁶⁶

In den folgenden Kapiteln widme ich mich zunächst den Handlungsschemata und Figurenkonstellationen in *Jacques*. In einem zweiten Kapitel drängt sich die Untersuchung der gesellschaftskritischen und utopischen Dimension des Romans auf. Hierbei gehe ich u. a. der Frage nach, inwiefern Sand gesellschaftlichen Einfluss als Quelle von Unglück der Figuren beschreibt. In diesem Kontext untersuche ich die Ehekritik und die Kritik an der *condition féminine* zwischen Ordnungen und Freiheiten, was eine Gegenüberstellung des Ehemotivs und des Eheideals erfordert. Hiervon ausgehend wird die Kontrastivität der Signifikanten *civilisation* und *nature* zu hinterfragen sein, genauso wie die Bedingungen der Möglichkeit von Glück im sozialen Umfeld eruiert werden müssen. Ein weiterer Kapitelkomplex widmet sich der Fokussierung von Idealisierung im Roman. In diesem sollen die sich gegenüberstehenden Liebesideale von Gleichheit und Unterschied identifiziert werden sowie der Fragestellung nachgegangen werden, inwieweit sich die Konzepte *vertu* und *passion* um diese Ideale ranken. In dem Zusammenhang ist es unerlässlich, die Verbindung von Ideal und *communauté fraternelle* zu beleuchten. Einen wichtigen Aspekt stellt darüber hinaus die Idealisierung im Kontext von Herrschaft und Unterwerfung dar.

Von hier ausgehend soll ein Blick in die Perspektiven des mimetischen und metonymischen Begehrens im Roman und diejenigen der Sexualität im Roman erfolgen, um in einem letzten Kapitel mit der Untersuchung des Phänomens Hysterie in *Jacques* zu schließen.

die unauflöslche Verbindung eher als Ausnahme erscheine. (Vgl. Philippe ARIÈS u. a.: Die Unauflöslche Ehe. In: Die Masken des Begehrens und Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland. Frankfurt a. M. 1990. S. 176–196).

⁶⁶⁵ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 272; (Vgl. hierzu Kap. IV.2.8, S. 340).

⁶⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 273.

3.1 Handlungsschemata und Figurenkonstellationen

Ähnlich wie bereits in den ersten drei Romanen *Sands* bezieht sich der Titel *Jacques* auf den gleichnamigen Titelhelden – im Unterschied zu den bereits untersuchten Werken ist dieser hier männlich.⁶⁶⁷ Einen weiteren offensichtlichen Unterschied zu allen bisher veröffentlichten Werken markiert die Rückorientierung George Sands am Modell des Briefromans des 18. Jahrhunderts. Hatte man in *Lélia* bereits mit einem von auktorialen Perspektiven durchsetzten Briefroman in personaler Erzählform zu tun, enthält *Jacques* keine auktorialen Erzählelemente, sondern konzentriert sich auf die intensive Darstellung der Gedankengänge und der geistigen Entwicklung der Figuren aus der Ich-Perspektive – entkommt damit rein formal den ‚Skandal-Vorwürfen‘ gegenüber der ‚romantischen Experimentierform‘ *Lélia*. Aus einer Notiz des fiktiven *éditeur* geht hervor, dass die vorliegenden Briefe lediglich ein Auszug aus einer umfassenderen Brief-Korrespondenz seien, die diejenigen Informationen enthielten, welche notwendig seien, um der Geschichte folgen zu können.⁶⁶⁸ Diese wird in drei Teilen entwickelt.

Thematisch bewegt sich der Roman auf einer ganz ähnlichen Achse wie die beiden zuvor betrachteten – handelt es sich hier doch ebenfalls um eine weitere Perspektive auf das Leiden an der Liebe, dessen Spektrum sich noch komplexer gestaltet. Im Zentrum der Handlung steht die weibliche Hauptfigur Fernande de Theursan, jedoch nicht allein, zwischen den beiden sie begehrenden Männern Jacques, ihrem Ehemann und Octave, sondern sie erhält eine Verdopplung durch ihre Halbschwester Sylvia, die als Inbegriff der intellektuellen, aber liebesunfähigen Frau portraitiert wird.

Der Roman beschreibt aus der Ich-Perspektive der jeweiligen Figuren die Entwicklung ihrer Beziehungen zueinander, die durch die subtile Präsenz der gesellschaftlichen Realität zum Brechen verurteilt sind. Sand inszeniert mit *Jacques* 1834 einen weiteren Spiegeltext der Versehrtheit – vor dem Hintergrund eines pessimistischen und ohnmächtigen Gefühls gegenüber der Lebenswelt im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Eine positive ‚Lösung‘ der Rolle der Geschlechterproblematik in den Beziehungen Mann-Frau kann sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht präsentieren. Dies ändert sich erst mit dem Einfluss Lammenais‘ und später Leroux‘, die die *ro-*

⁶⁶⁷ Der Veröffentlichung von *Jacques* im September 1834 geht die Publikation von *Leone Leoni* im April / Mai 1834 voraus – hier handelt es sich ebenfalls um einen männlichen Titelhelden.

⁶⁶⁸ Vgl. Kathryn J. CRECELIUS: *Family Romances. George Sand's Early Novels*. Bloomington u. Indianapolis 1987, S. 127;

Der *éditeur* tritt sozusagen maskiert auf – mit einer Stimme, die weder dem Autor entspricht, noch einer der Figuren, noch der Erzählinstanz – sondern mit einer Stimme, die sich gänzlich außerhalb der Fiktion situiert. (Vgl. CALAS: *Le roman épistolaire*, S. 48ff.); Ihm können unterschiedliche Funktionen zukommen, in diesem Fall ist es die Ankündigung der Todesumstände des Titelhelden. Diese Maskierung im Briefroman des 18. Jahrhunderts erinnert an die barocke Maskenkunst: der Autor gibt sich als einfacher *éditeur* gefundener oder übersetzter Briefe zu erkennen. Das Zweideutige zwischen Fiktion und Realität wird wissentlich aufrecht erhalten über ein subtiles Maskenspiel. (Vgl. Ebd., S. 109).

mancière wieder neue Hoffnung schöpfen lassen. In *Jacques* studiert sie durch die vier Paar-Konstellationen den Einfluss der Gleichheit bzw. Ungleichheit auf die Erfüllungsmöglichkeit des Glücks in der Liebe, hinter denen sich jeweils verschiedene Liebesideale verbergen. Zu welchen Schlüssen sie kommt, wird im Verlauf der folgenden Kapitel deutlich. Zeitlich fällt das Werk in die Phase der Restaurationszeit,⁶⁶⁹ wobei die Chronologie der Briefkorrespondenz nicht gänzlich klar wird, da keine Daten oder Jahreszahlen genannt werden. Allerdings spielt der Roman – im Gegensatz zu *Lélia* – an konkreten, realen Orten in Frankreich und der Schweiz.⁶⁷⁰

Die Ausgangssituation des ersten Roman-Teils ist ein Brief der 17-jährigen Fernande an ihre ehemalige Klosterschulkameradin⁶⁷¹ Clémence du Luxueil, in dem sie den Charakter ihres zukünftigen Mannes Jacques zu erklären versucht, den sie am nächsten Tag heiraten wird.⁶⁷² Trotz adeliger Herkunft ist Fernandes Familie verarmt, da kommt der Mutter der zwar bourgeoise, aber finanziell gut gestellte Jacques gerade recht. Kennengelernt haben sich Jacques und Fernande beim befreundeten Ehepaar Borel. Einige Verhaltensweisen ihres zukünftigen Ehemanns bleiben Fernande allerdings rätselhaft.⁶⁷³ Aus diesem Grund sucht sie den Rat ihrer erfahrenen Freundin, um ihn besser einschätzen zu lernen.

Fernande gibt zu verstehen, dass es sich hierbei um eine romantische Liebesheirat handelt und erinnert daran, dass er sich allein beim Hören ihres Gesangs in sie verliebte, ohne sie zu sehen.⁶⁷⁴ Die gegenseitige Liebe wird gestört durch die gesell-

⁶⁶⁹ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 275.

⁶⁷⁰ In der *Tourraine* (Region um Tours), in Saint-Léon in der *Dauphiné* (im heutigen Département Rhône-Alpes), in Genf etc.

⁶⁷¹ Zum Zeitpunkt der Korrespondenz ist sie bereits Witwe, die sich ins Kloster zurückgezogen hat.

⁶⁷² Dieser verfügt über ein beachtliches Vermögen. « Ma mère ouvrait des yeux grands comme des fenêtres, et des oreilles grandes comme des portes, pour aspirer le son et la vue de ce beau million. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 816);

Fernande dementiert, von ihrer Mutter aus finanziellen Gründen in die Ehe gedrängt worden zu sein – sie habe sich selbst für Jacques entschieden. Sie räumt ein, dass die Mutter Jacques seine nicht adelige Herkunft ohne das Erbe der Million wohl kaum verziehen hätte.

⁶⁷³ Als er einer Alten Geld schenkt, verschließt er sich vor den Dankesreden der Beschenkten, woraufhin Fernande ihm Vorwürfe macht und er sich anschließend erklärt. Allerdings tue er dies nicht immer, wenn sie sein Verhalten nicht verstehen könne. Jedoch beschließt sie, sich an derartigen Kleinigkeiten nicht zu stören, da sie ihre Liebe gesamt betrachtet als Glück begreift.

⁶⁷⁴ Vgl. SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 818;

Auch dies ist ein subtiler Hinweis auf die romantische Liebessemantik des Titelhelden: solange es auf Eigenschaften ankomme, könne man bereits vom Hörensagen lieben. Dieses Lieben vom Hörensagen werde allerdings ersetzt durch das Lieben des Liebenden, das sich sein Objekt suche und in der Gegenliebe soziale Reflexivität aufbaue. (Vgl. LUHMANN: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, S. 174); Im Falle von Jacques wird diese ‚Durchsicht‘ des Protagonisten durch die unbändige Idealisierung seiner Ehefrau und ihrer gemeinsamen Liebe verhindert.

schaftlichen Einwände Clémence' einerseits, die Fernande Zweifel an der Richtigkeit ihrer Entscheidung einpflanzen, und Sylvias Bedenken andererseits.⁶⁷⁵ Trotz kleinerer Eifersüchteleien und Zweifel Fernandes sind die Eheleute etwa einen Monat lang perfekt glücklich.

Im zweiten Teil des Romans hält zunächst neuer Schwung Einzug in ihre Ehe, der mit dem Umzug auf Jacques' Landsitz Saint-Léon in der französischen Dauphiné verbunden ist. Doch bald darauf beginnen sich erste Missverständnisse zwischen den Eheleuten zu manifestieren. Fernande fühlt sich unverstanden und weniger geliebt als zu Beginn, was ihre Eifersucht auf Jacques' verflissene Lieben schürt.⁶⁷⁶ Indem er ihre Bedenken nicht nachvollziehen kann und Gründe dafür hat, sich nicht erklären zu wollen,⁶⁷⁷ etablieren sich gravierende Kommunikationsprobleme zwischen den beiden. Die zunehmend hysterischen Gebärden⁶⁷⁸ seiner Frau erklärt sich Jacques mit ihrer Schwangerschaft, und hofft auf Besserung nach der Geburt.⁶⁷⁹

Um die Ehe zu retten, bittet er seine Halbschwester Sylvia, zu ihnen zu kommen. Mit ihrer Ankunft entspannt sich die Lage tatsächlich und beide Frauen entwickeln eine tiefe Freundschaft zueinander – noch ohne zu wissen, dass sie Halbschwestern sind. Auch Sylvia ist nicht frei von Problemen im Kontext der Liebe. Mit ihrer Intelligenz und Unabhängigkeit fällt es ihr schwer, einen Mann zu finden, der ihr entsprechen kann.⁶⁸⁰ Kurz zuvor hat sie ihren Liebhaber Octave zurückgewiesen, der Sylvia leidenschaftlich liebt und vergöttert. Allerdings ist er ihr zu schwach und zu gewöhnlich, als dass er sie derart lieben könnte, wie sie es einfordert. In seinen Bemühungen, Sylvia zurückzugewinnen, folgt er ihr als Fremder verkleidet, auf den Landsitz, wo er versucht, Fernande als Komplizin für sein Unterfangen zu gewinnen. Nach anfänglicher Verängstigung solidarisiert sich Fernande mit Octave, die sich beide von ihren Liebespartnern im Stich gelassen fühlen. Diese Schwäche vereint sie zunächst auf freundschaftlicher Basis, die sich schleichend in Liebe verwandelt, ohne dass sich beide hinreichend darüber bewusst wären. Jacques entgeht diese Zuneigung nicht. Doch statt Octave zum Gehen aufzufordern, nimmt er ihn als Freund im Haus auf, wo alle vier Beteiligten zusammen mit den Kindern acht Monate lang glücklich

⁶⁷⁵ Vgl. hierzu Kap. IV.3.2.1, S. 358.

⁶⁷⁶ Vgl. hierzu Kap. IV.3.4, S. 411.

⁶⁷⁷ Er will Fernande nicht in Berührung bringen mit dem Leid seiner Vergangenheit.

⁶⁷⁸ Vgl. hierzu Kap. IV.3.5, S. 423.

⁶⁷⁹ Fernande bringt zweieiige Zwillinge auf die Welt – einen Jungen und ein Mädchen – was Sands Vision eines ausgeglichenen Geschlechterverhältnisses entspricht.

⁶⁸⁰ Vgl. hierzu Kap. IV.3.3.1, S. 382.

und zufrieden – in einer *communauté fraternelle*⁶⁸¹ – miteinander leben.⁶⁸²

⁶⁸¹ Das Konzept der *communauté fraternelle* findet sich bereits in der *Nouvelle Héloïse*, bspw. in einem Brief von Julie, die zu dieser Zeit bereits Mme de Wolmar geworden war, an Saint-Preux, in dem sie unter dem ehelichen Dach Platz schaffen will für freundschaftliche Verbindungen – ganz im Deckmantel der Freundschaft bzw. Bruder-Schwester-Beziehung. Im Kokon dieser Gemeinschaft könnten sowohl Freundschaft und Liebe vereint werden, die somit unschuldig bleiben könne (und nicht den Gefahren des Ehebruchs anheim falle):

« Voilà, mon ami, le moyen que j’imagine de nous réunir sans danger, en vous donnant dans notre famille la même place que vous tenez dans nos cœurs. Dans le nœud cher et sacré qui nous unira tous, nous ne serons plus entre nous que des sœurs et des frères; vous ne serez plus votre propre ennemi ni le nôtre; les plus doux sentiments, devenus légitimes, ne seront plus dangereux; quand il ne faudra plus les étouffer, on n’aura plus à les craindre. Loin de résister à des sentiments si charmants, nous en ferons à la fois nos devoirs et nos plaisirs: c’est alors que nous nous aimerons tout plus parfaitement, et que nous goûterons véritablement réunis les charmes de l’amitié, de l’amour, et de l’innocence. » (ROUSSEAU: Julie ou La Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants habitants d’une petite ville au pied des Alpes recueillies et publiées. Introduction, notes et choix des variantes par René Pomeau, S. 659);

In der *communauté* lässt sich v. a. auch ein Arkadien identifizieren, welches den Protagonisten Zuflucht und Schutz bietet vor den negativen Auswirkungen des gesellschaftlichen Lebens auf sie – eine Zwischenwelt, die kurzzeitig Unterschlupf gewährt, aber wieder verlassen werden muss:

„Arkadien wurde zum Bereich neuplatonischer Liebeskasuistik, in der aus den unendlichen Möglichkeiten der Realität auf die «esencia misma de la cosa» [...] zugleich abstrahiert und universalisiert wird. Arkadien bleibt Zwischenwelt (im Bezug nun nicht mehr auf die Antike, sondern auf das neuplatonische Ideal) und Nebenwelt (in Bezug auf die grenzenlosen Möglichkeiten der Realität, die in der pastoralen Welt auf eine «realidad de la esencia» abstrahiert sind), ein Bereich also, den die Protagonisten der Logik des Romans folgend (er blieb unabgeschlossen) wieder verlassen müssen, um sich in eine «vida no-pastoral» zu reintegrieren. [...] Arkadien bleibt eine vom Goldenen Zeitalter wie von der Lebenswelt distanzierte Zwischen- und Gegenwelt, die einen Reflexionsraum, nicht aber vorweggenommene oder antizipierte Lösungen bieten konnte.“ (GRIMM: Arcadia und Utopia. Interferenzen im neuzeitlichen Hirtenroman, hier S. 93f.);

Die *communauté* hat in dem Sinne unter den vorliegenden Bedingungen eine utopische Funktion – sie kann nicht dauerhaft bestehen bleiben und funktionieren, und bleibt Zwischenwelt, da ihre Utopie des Zusammenlebens nur temporär Bestand hat.

Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf den zweiten Brief der *Lettres d’un voyageur*, in dem die Autorin [als *voyageur*] einen Traum beschreibt von einem Boot, in welchem ihre Freunde sitzen, um sie mitzunehmen zu einem idealen Ufer (welches sie im Traum bereits mehrfach gesehen hatte, ohne es lokalisieren zu können). Der Traum ist zu Ende, bevor sie ihn zu Ende geträumt hat. Aus diesem Traum lässt sich das Prinzip der Idealisierung herauslesen: Sand und ihre Freunde sitzen ‚im gleichen Boot‘ (haben das gleiche Schicksal) und sind unterwegs zu Ufern, die sie nicht kennen – zu einem Ziel, das es nicht gibt. (Vgl. SAND: Lettres d’un voyageur. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 68; Brief II); Sie betont eine romantische Solidarität zwischen diesen Freunden und erhebt Freundschaft damit zu etwas Erhabenem, Göttlichen: « Ils ne sont pas divisés par couples, ils vont pêle-mêle sans se choisir, et semblent s’aimer tous également, mais d’un amour tout divin. » (Ebd.); Freunde verkörpern in dem Sinne auch Freiheit, denn trotz ihres Gefühls, von ihnen im Stich gelassen worden zu sein, verneinen es diese und zeigen ihr auf, dass sie es war, die sich isolierte und gealtert ist, woraufhin sie eingeladen sei, mit ihnen wieder

Im dritten Teil des Romans wird diese Idylle zerstört, da Octave Fernande seine Liebe gesteht. Als er daraufhin fliehen will und sie ihn aufzuhalten versucht, kompromittiert er sie schließlich, ohne es zu wollen. Auch Fernande gesteht sich ihre Liebe zu ihm ein, die sich auf Übereinstimmung und Gleichheit ihrer Passion und ihres Liebesideals gründet.⁶⁸³ Sie verheimlichen ihre *liaison* bis zu dem Zeitpunkt, als Fernande sich zum befreundeten Ehepaar Borel flüchtet. Octave taucht gegen ihren Willen dort auf, woraufhin die Intrige entdeckt wird, was gesellschaftliche Konsequenzen nach sich zieht.⁶⁸⁴ Ein Fiasko zwischen Jacques und dem Liebhaber bleibt aus, nicht zuletzt, weil der Tod der gemeinsamen Tochter, und später des gemeinsamen Sohnes, die Dramatik verschärft. Stattdessen entlarvt Jacques die Intrigen von Fernandes Mutter, aus denen hervorgeht, dass die beiden Frauen Halbschwwestern sind. Nichtsdestotrotz hat er verstanden, dass die Ehe nicht mehr zu retten ist – Fernande ist schwanger von Octave. Stoisch leidet er allein und hegt Rückzugspläne. Er stellt sicher, dass Octave sich um Fernandes Glück sorgen wird, erklärt Sylvia die Unmöglichkeit ihrer utopischen Phantasie, sich mit ihm in eine Welt fernab der gesellschaftlichen Realität abzusetzen und begeht schließlich Selbstmord in den Bergen, den er als Unfall in einer Gletscherspalte inszeniert, um keinem der Beteiligten Schuldgefühle an seinem Schicksal zu vermitteln.

Sand entwickelt in *Jacques* drei Haupterzählstränge, die aus den vier Hauptkorrespondenzen hervorgehen: Jacques' und Fernandes Heirat, die Beziehung zwischen Sylvia und Octave sowie die *liaison* zwischen Fernande und Octave. Die zweite verläuft im Sande, nachdem Octave seine Aufmerksamkeit auf Fernande richtet. Ähnlich verhält es sich mit der Korrespondenz zwischen Fernande und Clémence, nachdem Octave bereits Fernandes bevorzugter Vertrauter geworden ist. Im dritten und längsten Teil des Romans wird diese Liebesaffaire in den Fokus gerückt, zusammen mit der ungeklärten Geschichte über Sylvias Herkunft und ihr Verhältnis zu Jacques, was mit der Neuordnung der Beziehungen der Figuren untereinander zusammenhängt. Ein vierter Erzählstrang wird am Ende mit der bis dahin verborgenen, aber essentiellen Geschichte zwischen Sylvia und Jacques evoziert.⁶⁸⁵

Die Form des Briefromans bietet Sand, wie auch z. T. in *Lélia* den Vorteil, die weiblichen und männlichen Stimmen direkt, und nicht über einen (männlichen) Erzähler, zu Wort kommen zu lassen. Interessant scheint auch die Tatsache, dass sich Fernande und Jacques, in Anbetracht des Umfangs der Korrespondenzen, nur 5

jung und frei zu werden. (Vgl. SAND: *Lettres d'un voyageur*. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet), S. 70); Ich weise in diesem Zusammenhang auf eine Textstelle im Brief IV der *Lettres* hin, welche die Hoffnung betont, die der *voyageur* in die Freundschaft legt: « je sens que l'amitié seule peut me sauver. » (Vgl. Ebd., S. 124; Brief IV).

⁶⁸² Vgl. hierzu Kap. IV.3.3.3, S. 398.

⁶⁸³ Vgl. hierzu Kap. IV.3.3.1, S. 382.

⁶⁸⁴ Borel informiert Jacques über das ‚ungehörige‘ Verhalten seiner Frau. Auch Fernandes Mutter wird ins Bilde gesetzt. Zusammen machen sie sich auf den Rückweg zu Jacques und Sylvia.

⁶⁸⁵ Vgl. CRECELIUS: *Family Romances*. George Sand's Early Novels, S. 128.

Briefe schreiben.⁶⁸⁶ Ihre Geschichte wird aus deren Perspektive und derjenigen der Adressaten ihrer Briefe entwickelt.

Trotz des Titels *Jacques*, der zunächst eine vorwiegend männliche Perspektive des Leidens an der Liebe erwarten lässt, nimmt die private Stimme der vier weiblichen Hauptcharaktere⁶⁸⁷ einen großen Teil der gesamten Korrespondenz ein. Die ‚jungen‘ Frauen schreiben zusammen 47 Briefe (Fernande 28, Clémence 5 und Sylvia 14), wohingegen Jacques 26 und Octave 10 Briefe verfassen.⁶⁸⁸ Die Stimme der ‚weiblichen‘ Versehrtheit scheint um einiges größer als die der männlichen, was im Verlauf der folgenden Kapitel detailliert betrachtet wird.

Eng in Verbindung hiermit steht die Verdopplung der weiblichen Hauptfiguren Fernande und Sylvia: obwohl sie sehr wahrscheinlich unterschiedliche Väter haben, teilen sie dieselbe Mutter – sind somit Halbschwestern. Trotz der gemeinsamen Herkunft kontrastiert Sand die Erziehung, die sie erfahren haben, sowie die sozialen Umstände ihres Lebens. Beide Frauen sind intelligent, sensibel und einfühlsam, aber die Unterschiede in den Umständen ihrer Erziehung machen aus der einen ein unabhängiges, starkes Individuum, während die andere typische Verhaltensweisen aufweist, die traditionellerweise mit Frauen assoziiert werden. Wie Indiana wird Fernande sowohl in intellektueller als auch in moralischer Hinsicht als unkundige Frau portraitiert.⁶⁸⁹

Fernande ist zu Beginn des Romans, ähnlich wie Indiana, ein junges, unerfahrenes Mädchen. Diese Unerfahrenheit impliziert ihre ‚Reinheit‘ – vor Jacques hat sie noch keinen anderen Mann kennengelernt, der ihr Avancen gemacht hätte. Fernande hat blonde Haare, große, schwarze und fragende Augen, ist klein, weiß, ein wenig dick, aber elegant und strahlt für Jacques mit ihren siebzehn Jahren v. a. Ehrlichkeit aus.⁶⁹⁰ Sie wird als engelhaftes,⁶⁹¹ gutherziges, soziales, wildes und naturliebendes Wesen gezeichnet, das zunächst im Kontrast zu ihrer adeligen, intriganten und ego-

⁶⁸⁶ Vgl. CRECELIUS: *Family Romances*. George Sand's Early Novels, S. 128.

⁶⁸⁷ Fernande, Clémence, Sylvia (illegitimes Kind von Fernandes Mutter und wahrscheinliche Halbschwester von Jacques) sowie Mme de Theursan, Inbegriff einer ‚schlechten‘ Mutter und frühere Geliebte von Jacques' Vater.

⁶⁸⁸ Vgl. MASSARDIER-KENNEY: *Gender in the fiction of George Sand*, S. 32.

⁶⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 40.

⁶⁹⁰ « Oui, Fernande est *une sauvage*. Si tu voyais ses longs cheveux blonds se détacher et tomber en désordre sur ses épaules au moindre mouvement de sa jeune pétulance; si tu voyais ses grands yeux noirs, toujours étonnés, toujours questionneurs, et si ingénus quand l'amour en adoucit la vivacité; si tu entendais le son un peu brusque de cette voix nette et accentuée, tu reconnaîtras, à des indices indubitables, la franchise et l'honnêteté. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 833).

⁶⁹¹ Vgl. hierzu Kap. IV.3.3.2, S. 393;

« En vous voyant, je vous ai jugée sincère, juste et sainte; je n'avais pas besoin de vous rencontrer sur le chemin d'une chaumière pour savoir que je ne m'étais pas trompé. Je ne vous dirai donc pas que vous êtes un ange à cause de cela, mais je vous dis que vous faites ces choses-là parce que vous êtes un ange. » (Ebd., S. 818); (Vgl. Anm. 13, S. 199 sowie Anm. 867, S. 395).

istisch handelnden Mutter steht, die materiellen Werten mehr Bedeutung zumisst als moralischen. Sand erforscht hier Vorprägung durch Erziehung: Wie viel ‚Gesellschaft‘ steckt in der Erziehung eines Menschen – und ist es möglich, sich davon zu lösen?⁶⁹²

Fernande scheint hinsichtlich des gesellschaftlichen Lebens naiv – ihre Meinungsbildung ist stark von ‚ihren Wurzeln‘ in Gestalt der Mutter sowie der Klosterschulkameradin Clémence abhängig. Durch diese Prägung ist sie gefangen in ihrem Wissens- und Erfahrungshorizont, der denjenigen Jacques nicht annähernd tangieren kann. Trotz ihres geistigen Reifeprozesses im Laufe des Romans spiegelt sie den von Sand kritisierten Inbegriff des traditionellen (ungebildeten) Frauenbildes im 19. Jahrhundert.⁶⁹³

Sand zeigt auf, dass Fernande die ‚angelernten‘ Eigenschaften verinnerlicht hat, die sie in die ‚weibliche Kategorie‘ einordnen lassen. Nachdem sie Jacques geheiratet hat, strebt sie für sich keine geistige Kultivierung an. Dies liegt an der Erziehung ihrer Mutter, die ihrer Tochter den Wert einer weiblichen ‚Unwissenheit‘ vermittelt hat, um die Erwartungen eines zukünftigen Ehemanns zu erfüllen und dessen patriarchale Herrschaftsstruktur durch Unterwerfung zu sichern. Zudem identifiziert Sand diese Geisteshaltung als Schlüsselement der Verführung durch den Mann.⁶⁹⁴ Das Bestreben, eine solche Bildungsresistenz beizubehalten, scheint die Voraussetzung des Begehrens und der Leidenschaft des Mannes zu sein – der Schlüssel zur sexuellen Attraktivität der Frau.

Jacques hingegen blickt kraft seines Alters⁶⁹⁵ auf eine bewegte Vergangenheit zurück. Als ehemaliger Soldat Napoleons hat er nicht nur die Unsinnigkeit der Kriegspolitik, sondern auch bezüglich der Liebe zahlreiche Enttäuschungen erlebt. Diese Vergangenheit stellt für ihn eine schwere Bürde und Quelle seines Leidens dar. Die gemachten Erfahrungen haben sein negatives Weltbild und seinen Hass auf die bestehende Gesellschaft geschürt, die er zu transzendieren bestrebt ist. Einerseits ist er – im Gegensatz zu seiner Frau – äußerst gebildet, was ihn, wie Ralph und Trenmor zu einer sandschen Idealfigur emporhebt. Nicht nur seine Güte und die wohlwollenden, antimaterialistischen Absichten sowie sein Liebesideal stellt Sand als beispielhaft heraus. Er ist bescheiden und stets um das Glück der ‚Anderen‘ bemüht, wofür er das Seine aufopfert, charakterisiert sich selbst als vernünftig: Kkraft seines Alters gehe er gesetzter an die Liebe heran und nicht mehr mit der Überschwänglichkeit eines Jugendlichen.⁶⁹⁶

⁶⁹² Vgl. hierzu Kap. IV.3.2.1, S. 358.

⁶⁹³ « [...] polyphonie associée aux conflits violents et mal résolus de *Jacques* où la misogynie de Sand, encore modérée, touche déjà le personnage de l'épouse. » (FRAPPIER-MAZUR: *Écriture et violence chez Honoré de Balzac et George Sand*, hier S. 70).

⁶⁹⁴ Vgl. MASSARDIER-KENNEY: *Gender in the fiction of George Sand*, S. 41.

⁶⁹⁵ Er wird mit fünfundreißig Jahren von Clémence als ‚alt‘ eingeschätzt.

⁶⁹⁶ Vgl. SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 834.

Fernande beschreibt ihn als schön, nobel, delikat, blass und mit langen schwarzen Haaren, die ihn noch blasser und magerer aussehen ließen.⁶⁹⁷ Sie ist entzückt von seiner Intelligenz, Bildung und Sensibilität. Andererseits trägt er mystische und dunkle Charakterzüge, die v. a. seine Frau verängstigen und ihr Vertrauen unterwandern.⁶⁹⁸ Seine Absicht ist es, Fernande vor den Leiden zu beschützen, die er durch Verschweigen bestimmter Geschehnisse seiner Geschichte zu erreichen glaubt – dies ist gleichermaßen aber die Quelle von Missverständnis und Vertrauensverlust. Seine intellektuelle Vertraute ist ausschließlich Sylvia, wodurch er seiner Frau kategorisch den Zugang zu mehr Bildung verwehrt.

Mit der 25-jährigen Sylvia stellt Sand Fernande eine positive Verdopplung zur Seite, die sich nicht nur optisch von ihr unterscheidet. Während Fernande eine blasse Gesichtsfarbe und eine rundliche Figur hat, wird Sylvia als schöne, groß gewachsene Italienerin mit braunem Teint und schwarzem Haar eingeführt.⁶⁹⁹ Nach Jacques' Idealen erzogen, entwickelte sie sich zu einer starken, intelligenten und unabhängigen Frau,⁷⁰⁰ die ihrem vermeintlichen Halbbruder nicht nur auf geistiger, sondern auch auf physischer Ebene ebenbürtig wirkt. Anders als Fernande passt sich Sylvia der traditionellen weiblichen Ordnung nicht an, sondern transzendiert diese in ähnlicher Form wie Lélia. V. a. in materieller Hinsicht lebt sie asketisch, bescheiden und hält sich fern von gesellschaftlicher Wirklichkeit.⁷⁰¹

Enttäuscht von der Liebe, von ‚gewöhnlichen‘ Männern wie Octave, die ihr kein Pendant formen können, gibt sie sich der Illusion eines höheren Liebesideals hin. Ihre sozialen Fähigkeiten demgegenüber sind für die Handlung unverzichtbar. Ihre freundschaftlich-schwesterliche Beziehung zu Fernande, ihre mütterliche Fürsorge gegenüber den Kindern, ihre Beraterfunktion hinsichtlich der auftauchenden Probleme sowie ihre intellektuelle Bindung zu Jacques machen sie zu einem verbindenden Element der *communauté fraternelle*.

Der 24-jährige Schweizer Octave wird zunächst als zurückgewiesener, verletzter Liebhaber Sylvias portraitiert, der sie trotz der Trennung noch leidenschaftlich liebt

⁶⁹⁷ Vgl. SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 817.

⁶⁹⁸ « [...] et il me semble que son caractère renferme mille particularités qu'il me faudra bien du temps pour connaître et peut-être pour comprendre. » (Ebd.).

⁶⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 863.

⁷⁰⁰ « C'est un caractère original et comme je n'en ai jamais rencontré. Elle est active, fière et décidée. Rien ne l'embarasse, rien ne l'étonne; elle a plus d'esprit et de savoir dans son petit doigt que moi [Fernande; S. H.] dans toute ma personne, et sa conversation est plus instructive pour moi que tous les livres que j'ai lus. » (Ebd., S. 906);

« Sylvia [...] est une espèce de fée, qui attire sous diverses formes le diable autour de nous. » (Ebd., S. 909).

⁷⁰¹ Sylvia hat bereits in verschiedenen Ländern gelebt (Italien, Deutschland, Schweiz, Frankreich), was auf einen interkulturellen Erfahrungshorizont hindeutet – im Gegensatz zu Fernande, die direkt nach der Schul- und Verhaltensbildung im *couvent* aus den Fittichen ihrer Mutter direkt in die Ehe stolpert.

und vergöttert. Er ist jung, passioniert und handelt spontan emotions- und passionsgeleitet – und nicht rational. Er schätzt sich selbst als egoistisch und haltlos ein und dekonstruiert sich zum Verführer-Typus, zum Don Juan.⁷⁰² Anders als Jacques bringt er seine positiven und negativen Emotionen zum Ausdruck, die sein Handeln bestimmen.

In Kontrast zu Sylvia erscheint er als schwacher und unterwürfiger Typ Mann. Dieses Kräfteverhältnis in seinen Beziehungen ändert sich mit seiner Liebe zu Fernande: da sie schwächer ist als er, nimmt er im Laufe des Romans an Stärke und Kraft zu. Er ist – wie Fernande – naturverbunden und liebt die Einfachheit. Materieller Luxus stellt für ihn kein Gut dar, wichtig ist ihm sein persönliches Glück. Sein Intellekt ähnelt dem Fernandes – auch er scheint z. T. naiv, trotzdem auch sehr authentisch.⁷⁰³ Das Wohl der ‚Anderen‘ ist ihm nicht unwichtig – aus Selbstschutz und auch, um Fernande zu schützen, handelt er durchaus egoistisch. Dieser Egoismus unterstreicht sein Einfügen in eine traditionelle ‚männliche‘ Ordnung.

Über Clémence selbst erfährt man wenig, da sie in der Korrespondenz eine vorrangige Beraterfunktion⁷⁰⁴ innehat, selbst aber keinen Rat sucht und dementsprechend als moralische Instanz auftaucht, indem sie möglichst wenig von sich selbst preisgibt. Dies mag der Grund sein, weshalb Fernande sich ihrer ehemaligen Klosterschulkameradin gutgläubig anvertraut, ohne die Absichten dieser vermeintlichen Vertrauten kritisch zu hinterfragen. Sie schildert ihr ungeachtet der fast durchgängig negativen Reaktion seitens Clémence wahllos alles, was Fernande in ihrem Eheleben und darüber hinaus beschäftigt. Clémence' Rolle im Roman ist das Einbringen aller denkbaren gesellschaftlichen Einwände gegen die ‚unkonventionelle‘ Eheschließung, die ungewöhnliche Rollenausfüllung Jacques', das utopische Glück der *communauté fraternelle* sowie den Ehebruch Fernandes.

Mme de Theursan wird bereits zu Beginn des Romans als Inbegriff der ‚schlechten‘ Mutter degradiert. Dem verarmten Landadel zugehörig, hat sie nichts als materielle Vorteile im Sinn, die ihre vorrangige Handlungsmotivation sind. Sie bemüht sich um eine exzellente Partie für ihre Tochter – die Jacques als wohlhabender Bourgeois durchaus bietet. Materielle Sicherheit scheint Mme de Theursan wichtiger als die

⁷⁰² « [...] car je suis un homme sans caractère et sans conviction. Je sens que je ne suis ni méchant, ni vicieux, ni lâche ; mais je me laisse aller à tous les flots qui me ballottent, à tous les vents qui me poussent. J'ai eu dans ma vie des moments de folle et sainte exaltation, puis des découragements affreux, puis des doutes cruels et un profond dégoût des gens et des choses qui m'avaient paru sublimes la veille. [...] mais peut-être n'était-ce qu'une comédie que je jouais vis-à-vis de moi-même, et dont j'étais à la fois l'acteur inspiré et le spectateur naïvement émerveillé ! » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 966);

« [J]e ne suis propre à aucun métier ; je ne puis me plier à aucune règle, à aucune contrainte. L'amour m'enivre comme le vin [...] » (Ebd., S. 967); (Vgl. Anm. 95, S. 219).

⁷⁰³ Sylvia beschreibt ihn als loyalen Schweizer. (Vgl. Ebd., S. 935).

⁷⁰⁴ Sie ist als Vertraute zu großen Teilen ‚passiver Empfänger‘ von Fernandes Briefen – sie schreibt deutlich weniger Briefe als Fernande. (Vgl. CALAS: Le roman épistolaire, S. 29).

Tradition der Standesehe zu wahren. Ungeachtet ihrer persönlichen Antipathie gegen Jacques, gibt sie ihre Tochter gern in seine Hände und erfreut sich des eigenen finanziellen Vorteils.⁷⁰⁵ Ihrer Tochter hat sie eine Erziehung zugetragen, die sich stark an der öffentlichen Meinung orientiert und Fernande in bürgerlichen Kreisen verkehren lässt.⁷⁰⁶ Trotzdem sie selbst eine Affaire hatte, aus der ein illegitimes Kind erwachsen ist (Sylvia), hat sie wenig Verständnis für die delikate Situation ihrer Tochter, nachdem deren Ehebruch öffentlich bekannt wurde. Gesamt betrachtet ist Mme de Theursan eine problematische Mutterfigur, die gesellschaftliche Werte weitervererbt und somit maßgeblich an der Reproduktion patriarchaler Strukturen beteiligt ist.⁷⁰⁷ Andererseits weist Massardier-Kenney darauf hin, wie anfällig die Grundlagen des Patriarchats sind, wenn eine Frau es möglich macht, an der Vaterschaft ihrer Kinder zu zweifeln.⁷⁰⁸

Der kraftvolle Effekt, den George Sand für das Lesen ihres Briefromans erreicht, entsteht vornehmlich durch die Multiplikation der Stimmen der Figuren.⁷⁰⁹ Indem sie virtuosenhaft mit den Mitteln dieser Komplexität zu spielen weiß, zeichnet sie

⁷⁰⁵ « Ma mère, qui a des manières hautes et froides, comme tu sais, fut extraordinairement aimable avec lui [Jacques ; S. H.] » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 817).

⁷⁰⁶ « Ta mère [...] elle ne t'ait jetée dans la mauvaise compagnie. Eugénie [Borel ; S. H.] a toujours été une espèce de bourgeoisie très commune, et le couvent, où l'on apprend en général une meilleure tenue, ne l'a corrigée de rien. » (Ebd., S. 841); Clémence lässt keine Gelegenheit aus, Fernande auf die egoistische und ihrer Meinung nach heuchlerische und ‚falsche‘ Art ihrer Mutter aufmerksam zu machen.

⁷⁰⁷ Vgl. MASSARDIER-KENNEY: Gender in the fiction of George Sand, S. 32f.

⁷⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 34;

Im Roman ist es Sylvia, die beschriebenen Mechanismus entlarvt: « Quatre ou cinq mots de la main du père de Jacques, attestant que j'étais la fille de Mme de Theursan, mais déclarant qu'il n'était point sûr d'être mon père, et que, dans le doute, il n'avait pas voulu se charger de moi. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 987).

⁷⁰⁹ Vgl. CALAS: Le roman épistolaire, S. 32f.

Jacques reiht sich in die Tradition der Briefromane in der Nachfolge der *Nouvelle Héloïse* ein, der Calas eine Transparenz der Stimmen zuschreibt. Jeder Brief sei ein *portrait d'âme*: « Il n'y a aucun projet de manipulation dans l'œuvre, mais un désir d'union, une soif d'expression. Les opposants sont représentés par la société (l'opposition des parents au couple de Saint-Preux et Julie; le mari non aimé). Le noyau de l'œuvre est la correspondance des amants. Correspondance aux deux sens du terme : échange épistolaire et union parfaite. » (Ebd., S. 36); *Jacques* unterscheidet sich hierzu deutlich, da im Roman kein Hauptbriefwechsel zwischen den beiden Liebenden präsentiert wird. Die Thematik gestaltet sich weitaus komplexer im Bezug auf die *portraits* der einzelnen Beziehungen der Figuren zueinander.

Indem der Autor aus dem Erzählgeschehen des Briefromans verschwindet, lässt er den Figuren und dem vermeintlichen *éditeur* Raum, wodurch sich diese verschiedenen Instanzen direkt in der ersten Person ausdrücken können. Schreibtechnisch betrachtet ermöglicht diese Multiplikation eine Polyphonie, d. h. eine Rollenverteilung, die mehrere Pole umfasst und eine ganze Palette an Effekten ermöglicht wie Annäherung, Vergleich, Gegenüberstellung. Die Kombinationen seien unendlich und die entsprechenden Nuancen unkalkulierbar. (Vgl. Ebd., S. 63).

hier, fast noch dramatischer als in *Lélia*, eines der mit Abstand negativsten Bilder des gesellschaftlichen Einflusses auf die Erfüllungsmöglichkeit des Glücks der Figuren.⁷¹⁰ Die vier Hauptcharaktere leiden auf unterschiedliche Weise an den Bedingungen der Liebe, die sie in ihrer Lebenswelt vorfinden. Sie alle weisen hysterische Dispositionen auf,⁷¹¹ die auf ihre Versehrtheit hinweisen. Idealisierung der Liebe in Form der Union mit einem *semblable* gewinnt daher an Gewicht. Aus den ursprünglichen Konstellationen Fernande-Jacques und Sylvia-Octave, in denen Sand die Unterschiedlichkeit der Partner herausarbeitet, entsteht ein Bestreben, sich mit dem ‚Gleichen‘ zu vereinigen.⁷¹² Hierbei spielt das mimetische Begehren sowie das Thema der Sexualität keine unwichtige Rolle.⁷¹³ Eifersucht und das Begehren der ‚Anderen‘ ist auch in Jacques ein Motor zum Handeln, zum Brechen mit der Realität, zum Transzendieren moralischer und gesellschaftlich vorgegebener Kategorien.

3.2 Gesellschaftskritik und Utopie

3.2.1 Bedingungen der Möglichkeit von Glück im sozialen Umfeld

In *Jacques* ist ein ganzes Spektrum an Haltungen gegenüber der Gesellschaft enthalten, welches bis hin zu einer radikalen Ablehnung reicht. Wingård weist auf die ausgefeiltere sowie relativierte Überzeugung bezüglich des Eintretens in die Gesellschaft hin, als es in den vorangegangenen Romanen der Fall ist.⁷¹⁴ Das soziale Leben wird von Grund auf als negativ gehandelt, v. a. durch die absolute Perspektive von Jacques und Sylvia. Allerdings evoziert der Text gleichermaßen einen möglichen Lebensmodus: selbst innerhalb der Gesellschaft bleibt ein bescheidenes, gemeinsames Glück möglich, unter der Bedingung, dass die Beteiligten nicht zu viel fordern und sich in einem gewissen Abstand zum sozialen Leben aufhalten, allerdings notwendigerweise auch gewisse Spielregeln befolgen (Les Borel, Fernande und Octave).⁷¹⁵

Wie bereits festgestellt, sind es mit Mme de Theursan und Clémence v. a. zwei weibliche Figuren,⁷¹⁶ die die Abstufung und Destruktion des gesellschaftlichen Lebens inkorporieren. Erstere füllt die Rolle der ‚bösen‘ Mutter aus, die lediglich die eigenen materiellen Vorteile im Sinn hat. Aus Bedenken, dass sich ihre Tochter gegen

⁷¹⁰ Vgl. hierzu Kap. IV.3.2.1, S. 358.

⁷¹¹ Vgl. hierzu Kap. IV.3.5, S. 423.

⁷¹² Vgl. hierzu Kap. IV.3.3.1, S. 382.

⁷¹³ Vgl. hierzu Kap. IV.3.4, S. 411.

⁷¹⁴ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 275.

⁷¹⁵ Vgl. Ebd.

⁷¹⁶ Damit demonstriert Sand die Omnipräsenz der patriarchalen symbolischen Ordnung, die die Frauen in ein Rollenbild einschließt, welches auf gänzliche Akzeptanz gesellschaftlicher Regeln setzt. Darüber macht sie die Schwierigkeit deutlich, festgefahrene Muster bezüglich der *condition féminine* aufzuweichen – wenn Frauen selbst auf die Unterdrückung ihres eigenen Begehrens setzen, um der öffentlichen Meinung zu gefallen, wie kann ihnen dann vermittelt werden, dass sie für ihre Position der Unterdrückten gleichermaßen mit verantwortlich sind?

den erwählten Ehemann entscheiden könnte, hüllt sie sein Alter in Schweigen. Erst bei Vertragsunterschrift erfährt Fernande, dass Jacques achtzehn Jahre älter ist als sie selbst.⁷¹⁷

Diese Rolle bleibt bis kurz vor Ende des Romans konstant, als Jacques die Intrigen seiner Schwiegermutter öffentlich entlarvt. Diese war ursprünglich angereist, um Fernande und ihn zu versöhnen, v. a. aber, um ihm Vorwürfe über die vermutete Liebesintrige zwischen Sylvia und Jacques anzutragen. Diese Vorwürfe sind nicht intrinsisch motiviert – es geht nicht darum, dass sie das selbst unmoralisch gefunden hätte, schließlich ist sie auch keine ‚Unschuldsperson‘. Hier greift vielmehr die extrinsische Motivation in Gestalt des gesellschaftlichen Codes, der solche illegitimen Verbindungen nicht erlaubt. Denn die öffentliche Meinung ist die einzige Moral, die Mme de Theursan anerkennt.⁷¹⁸

Für sie reduziert sich das Leben auf das äußere Erscheinen, wodurch sie als Produkt einer ungerechten, künstlichen und unmoralischen Gesellschaft portraitiert wird, die als Inbegriff der unauflösbaren Verschränkung gesellschaftlicher Einflüsse fungiert. Auf die eine oder andere Weise ist sie für das Unglück fast aller Hauptfiguren verantwortlich. Somit symbolisiert sie den unvermeidlichen Einfluss der Gesellschaft besonders auf diejenigen, die diesem zu entkommen versuchen. Mme de Theursan ist zum einen verantwortlich für die Pedanterie in Fernandes Erziehung – eine unauslöschliche Sozialisation, die die positiven Eigenschaften der jungen Frau⁷¹⁹ zum Nutzen ihrer Persönlichkeitsentwicklung verhindern (sie strebt nicht nach Entwicklung ihres Intellekts).⁷²⁰ Zum anderen ist sie für Sylvias ‚illegitime‘ Situation verantwortlich, ebenso wie für die prekäre Situation, in der sich Sylvia und Jacques zueinander befinden.⁷²¹ Darüber hinaus hat sie das Unglück von Jacques’ Vater ver-

⁷¹⁷ « En écoutant lire la rédaction de notre contrat de mariage, j’ai appris que Jacques avait trente-cinq ans. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 821).

⁷¹⁸ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l’histoire: l’évolution de la thématique sandienne d’Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 276.

⁷¹⁹ Vgl. Anm. 13, S. 199.

⁷²⁰ « Que m’importe de cultiver le peu de talents que j’ai, ou d’en acquérir de nouveaux? Jacques en a pour nous deux, et j’en jouis comme s’ils m’appartenaient. [...] Je ne désire pas non plus former et orner mon esprit; Jacques se plaît à ma simplicité; et lui qui sait tout, m’en apprendra certainement plus en causant avec moi que tous les livres du monde. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 870).

⁷²¹ In den letzten Briefwechseln mit Sylvia arbeitet Jacques die Gründe der unmöglichen Union mit ihr heraus, die auf die Kritik an der Unsicherheit der Vaterschaft von Mme de Theursan zielen und damit den Zweifel an der Blutsverwandtschaft zwischen beiden nicht ausräumt oder bestätigt. (Vgl. Ebd., S. 1025);

Damit begründet er die Unmöglichkeit ihrer Verbindung, die über einen symbolischen Inzest hinausginge, mit sozialen, unüberwindbaren Hindernissen (eine Liebes-Verbindung von Bruder und Schwester ist für ihn undenkbar), die ihn zu extremer Vorsicht zwingen. Ein Widersetzen hätte den Verlust von Gottes Gnade bedeutet und einen ‚beschmutzten‘ Tod der beiden nach

ursacht. Somit übersteige, so Wingård, diese Figur die Grenzen der einfachen Karikatur – Sie verkörpert die fortwährende Bedrohung der feindlichen Gesellschaft, die die Romanfiguren umgibt.⁷²²

Neben der Bürde, die den Figuren ausgehend von Mme de Theursan auferliegt, stellt Clémence deren Verdopplung dar, die durch Ausnutzen ihrer Beraterfunktion die feindlichen gesellschaftlichen Pfeile in das frische Eheglück befördert. Insofern ist sie für die thematische Ökonomie des Romans eine wichtige Figur, die sich als subtilere und ‚gefährlichere‘ Spezies als Mme de Theursan präsentiert.⁷²³ Von den fünf Briefen, die sie an Fernande richtet, zielen vier auf nichts anderes ab, als deren Unglück zu beschleunigen. Unter dem Vorwand, Rat und Trost zu spenden, verschlimmern ihre Briefe in Wirklichkeit nur Fernandes Situation und pflanzen ihr erfolgreich sowohl Selbstzweifel als auch Zweifel an den anderen Figuren ein, die sie davon abhalten, ihr Leben unbeschwert zu leben. Sie unterstreicht die zentrale Wichtigkeit der Vernunft für die Selbstbestimmung des eigenen Lebens, für dessen Ruhe und Freiheit.⁷²⁴ Clémence steht ergo für das aufgeklärte Prinzip der *raison*,⁷²⁵

sich gezogen. (Vgl. SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 1025);

Aus denselben Gründen dürfe sie ihm auch nicht in den geplanten Tod folgen, da ihnen anderenfalls der *regard social* eine Liebesbeziehung nachsagen würde, v. a. aber Octave und Fernande, die so schwach seien, alles zu glauben. (Vgl. Ebd.);

Dass ihm in dieser aussichtslosen und verlorenen Situation mit den Möglichkeiten, die ihm das Jahrhundert bietet, nur der Suizid bleibt, verwundert nicht – hierüber markiert Sand die Kapitulation vor dem Einfluss der Gesellschaft. (Vgl. GODWIN-JONES: Romantic vision. The novels of George Sand, S. 54).

⁷²² Vgl. WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l’histoire: l’évolution de la thématique sandienne d’Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 277.

⁷²³ Vgl. Ebd.

⁷²⁴ « La raison, ma chère Fernande! la raison! avec cela on fait sa vie soi-même, et on la fait libre et calme, sinon brillante. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 826); Sie suggeriert, dass sofern man sich kraft seiner Vernunft an die gesellschaftlich vorgegebenen Spielregeln hält, keine Probleme provoziert. Ihre Absicht ist es nicht so sehr, Fernande aus Prinzip ihr beginnendes Eheglück madig zu machen, sondern sie eine vernünftige und hinterfragende Haltung zu lehren, um die Fallen des Ehelebens, die Unglück verursachen, zu vermeiden. Die Intention scheint positiv – ihre Konsequenzen entpuppen sich paradoxerweise selbst als Quelle des ehelichen Unglücks.

⁷²⁵ *Raison* wird hierbei deutlich als männliches Prinzip herausgestellt, indem es als Fähigkeit des Erkennens sowie als Kraft, um zu urteilen und demgemäß zu handeln beschrieben wurde: „ ‚La raison‘ scheint sich, dem ‚Sapere aude!‘ entsprechend, auf die Bewegung des Denkens von sich weg auf ein anderes hin, von innen nach aussen, vom Subjekt zu einem Objekt zu erstrecken: ur-teilend, durch Trennung und über sie hergestellte Beziehung systematisch und hierarchisch ordnend.“ (Wolfram Malte FUES: Das Geschlecht der Vernunft. ‚Raison‘ und ‚Esprit‘ im Denken der Aufklärung. In: Claudia OPITZ u. a. [Hg.]: Tugend, Vernunft und Gefühl. Geschlechterdiskurse der Aufklärung und weibliche Lebenswelten. Münster 2000. S. 173–193, hier S. 177); Die berühmte Formel männlicher Subjektivität ‚Ich denke – ich bin‘ (die sich rein entwerfende, diskursivierende Negativität gegenüber allem und jedem anderen). Die Formel der weiblichen entwirft Fues wie folgt: ‚Ich denke – ich bin bei einem anderen‘ (als eine sich mit

das Fernandes Emotionalität diametral gegenübergestellt ist.

Durch Clémence' Briefe dringt der *regard social*, ein zynischer und ‚beschmutzender‘ Blick, in Jacques' und Fernandes Intimsphäre ein.⁷²⁶ Indem Clémence Fernande suggeriert, dass Jacques zu alt sei, um sie glücklich zu machen, weist Sand auf die Infantilisierung der Frau hin, die dem Zweck dient, die patriarchale Macht zu legitimieren.⁷²⁷ Als sich Fernande zu ‚gesellschaftlichen‘ Handlungen hinreißen lässt – sie will Jacques' Vergangenheit aufdecken,⁷²⁸ um ihre Selbstzweifel zu überwinden – beginnt das Unglück des Ehepaars, das sich zwischen einfachen kommunikativen

dem zu Bedenkenden gemeinsam diskursivierende Konkretheit). (Vgl. FUES: Das Geschlecht der Vernunft. ‹Raison› und ‹Esprit› im Denken der Aufklärung, hier S. 185).

⁷²⁶ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 277.

⁷²⁷ Vgl. Ebd., S. 277f. (Vgl. hierzu Kap. IV.3.3.4, S. 403);

Clémence betont die Wichtigkeit der Freundschaft zwischen Eheleuten (als Kompensation der unmöglichen Liebe), zeigt Fernande aber gleichzeitig auf, dass sie mit Jacques nicht auf Augenhöhe steht und ihm daher keine Freundin sein könne. (Vgl. SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 824);

Darüber hinaus äußert sie Zweifel an der Richtigkeit von Fernandes Entscheidung, indem sie dieser einen Fragenspiegel vorhält, der eine Reflexion darüber in Gang setzen soll, ob sie sich in ihrer Unerfahrenheit nicht getäuscht habe, sich vielleicht nur in Jacques ‚verliebt‘ habe, weil er der einzige Mann ist, den sie bisher kennengelernt habe. Ihr Vorwurf richtet sich dennoch weniger an ihre Freundin, die kraft ihres Alters noch keine ‚vernünftigen‘ Entscheidungen treffen könne, sondern gegen Fernandes Mutter, die sie als ‚falsche‘ Person bezeichnet, die die Heirat organisiert und ihrer Tochter aufgedrängt habe. (Vgl. Ebd.); Clémence deckt an dieser Stelle die Mechanismen des mimetischen Begehrens auf. (Vgl. hierzu Kap. IV.3.3.1, S. 382); Auch hier sind Sprache und Begehren aufs Engste *à la Lacan* miteinander verknüpft. Die Mutter als offensichtliche Mittlerin habe beiden Eheleuten jeweils das Begehren auf den anderen vermittelt. Insofern habe die Heirat etwas Positives, da diese Fernande aus den Fängen ihrer ‚bösen‘ Mutter befreie, zugleich etwas Überraschendes für die bürgerliche Gesellschaft – reicher Mann heiratet armes Mädchen – womit Clémence ihr die Funktionsweise des *regard social* transparent zu machen versucht. (Vgl. Ebd.).

⁷²⁸ Im Kreis der Borel und der alten *colonel* erhält sie Hinweise auf seine ‚Überlegenheit‘, die sich für den betreffenden Personenkreis zwischen den Dichotomien *diable* und *ange* situiert. (Vgl. Ebd., S. 828); Damit scheint sich Jacques, ähnlich wie Lélia und Sylvia, einer Kategorisierung zu entziehen, womit sein Umfeld zu mysteriösen Spekulationen über sein Wesen ermutigt wird. « [...] il y a dans son corps et dans son esprit une trempe d'acier dont le secret est perdu sans doute. » (Ebd., S. 831);

Die alten *colonel* erzählen sich illustre Geschichten über Jacques, seine Kindheit, seine Frauengeschichten, sein erstes Duell und schließlich sein heroisches Leiden aus dem Krieg (Napoleonfeldzug Russland). (Vgl. Ebd., S. 833);

Auf Bitten erfährt Fernande weitere Charakterzüge und vergangene Erlebnisse ihres Mannes, der sich in der Gesellschaft unbeliebt mache und nicht viel rede. Aufgrund dessen gerät sie in Gedanken über ihre Abhängigkeit von seinem Geld hegt beginnende Minderwertigkeitsgefühle. (Vgl. Ebd., S. 839); Zur Liebe reihen sich Vorsicht und Zweifel, die durch Clémence' Warnungen wie: Jacques habe als Soldat von Bonaparte zwischen Trinkern gelebt und Leute wie er seien ein Mysterium, das man besser nicht aufdecke, verschärft werden. (Vgl. Ebd., S. 842).

Spannungen, Tränen und Geständnissen abspielt.⁷²⁹ Letztlich ist Clémence für den Vertrauensverlust Fernandes in Jacques verantwortlich. In der Konsequenz vermutet die unglückliche Ehefrau durch ihre vorgeprägten Erwartungen nur noch weiteres Unglück. Nachdem die ehelichen Missverständnisse einmal etabliert sind, zeigt Clémence auf, wie zynisch und ‚beschmutzt‘ ihr diese Ehe scheint.⁷³⁰

Im Folgenden reproduziert Fernande die Zweifel, die Clémence ihr eingepflanzt hat gegenüber Sylvia und Jacques – sie sorgt sich beständig um die öffentliche Meinung.⁷³¹ Jacques, der dies durchschaut hat und den Grund der Traurigkeit im Erhalt

⁷²⁹ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 278f.

Zunächst zieht Fernande aus der Meinung ihrer Beraterin nur diejenigen Informationen, die ihr Selbstwertgefühl nicht kränken und ihre Schwäche nicht hervorkehren, sondern konzentriert sich v. a. auf alles, was die Verantwortung ihres Unglücks auf Jacques' Schultern abladen kann – und ohne sich selbst die Mühe zu machen, sich die eigene Schuld einzugestehen. Wenn allerdings Fernande Clémence' Ratschläge nicht befolgt, dann sollte man in Betracht ziehen, dass Clémence wiederum das Leiden ihrer Freundin, ihre Versehrtheit nicht deutlich zwischen den Zeilen liest oder zumindest nur eine reduzierte Version hiervon erfährt und sogar einen ‚falschen‘ Einblick in die gegenseitige Beziehung der beiden hat (sie kennt nur eine Kehrseite der Medaille). (Vgl. Luce CZYBA: *Jacques ou les impasses du dialogue et de l'Histoire*. In: Jeanne GOLDIN [Hg.]: *George Sand et l'écriture du roman [Actes du XIe colloque international de George Sand]*. Montreal 1996. S. 100–107, hier S. 101);

« [...] mais c'est l'espèce de pénétration soupçonneuse avec laquelle tu devines à moitié les choses. Par exemple, tu prétends que Jacques doit être un homme vieux, froid et sec, et sentant la pipe; il y a un peu de vrai dans ce jugement. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à Majorque*, S. 815) Tatsächlich ist Fernande innerlich gekränkt und sauer über die Briefe ihrer ‚Freundin‘, da sich diese nicht in ihre Gefühle hineinversetzen vermag.

⁷³⁰ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 279;

Clémence insistiert, dass Fernandes Leid Konsequenz der *union mal assortie* und Jacques der schlimmste Mann sei, den sie hätte heiraten können – schon allein aufgrund des Altersunterschieds. Denn alles, was Fernande in ihren jungen Jahren beschäftigte, sei im Grunde nicht mehr nach dem Geschmack eines ‚alten‘ Mannes.

(Vgl. SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à Majorque*, S. 882); Fernande habe sich in ihren Gefühlen getäuscht – ihre *passion* sei der Würde und Heiligkeit einer Heirat gegenläufig, womit sie Fernande infantilisiert, als zu jung und unerfahren einschätzt für die ‚große Aufgabe‘, die ihr obliegt. Sie weist die Ratgeberrolle zurück – schließlich sei sie keine *marchande de conseils*. (Vgl. Ebd., S. 883); Die Auswirkungen auf Fernande sind Verletztheit und Irritation, die außer Clémence keine weitere Vertraute hat. Da sie sich mit ihren Problemen allein glaubt, klammert sie sich umso stärker an Clémence' Einschätzungen.

⁷³¹ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 279;

So sorgt sie sich bspw. um die Meinung der Hausangestellten über die intime Freundschaft zu dritt, was Jacques beschwichtigend zu entkräften versucht: « Je ne suis pas habitué, a répondu Jacques avec beaucoup de hauteur, à m'occuper de ce que mes domestiques disent et pensent de moi. J'agis de manière à ne leur donner jamais d'exemple scandaleux, et je crois qu'il n'y a pas de meilleures juges de l'innocence de notre conduite que ces témoins dont nous sommes

von Briefen vermutet, deren äußere Einflüsse für ihn die gesellschaftliche Bedrohung des Eheglücks inkorporieren (*regard social* als Quelle des Unglücks),⁷³² versucht ihr zu raten, nur auf ihr eigenes Herz zu hören. Ihr Vertrauen zu ihm ist jedoch nicht groß genug, was zusätzlich unterstützt wird durch den Ausschluss Fernandes aus dem *couple* Sylvia-Jacques. V. a. Clémence' letzter Brief entlarvt ihre negativen Absichten.⁷³³

Nichtsdestotrotz behält Clémence mit ihrer Voraussicht Recht – dennoch ist ihre Perspektive der *regard social*, der die Lebensrealität der Figuren verzerrt, um daraus etwas gleichermaßen Vulgäres und Abgeschmacktes zu machen. Dieser *regard social* wird ebenfalls durch Rosette, Fernandes Zimmermädchen repräsentiert.⁷³⁴ Durch diese wird die Affäre zwischen Fernande und Octave schließlich bekannt. Die Funktion einer Figur wie Clémence ist die Erinnerung daran, dass die Tugend ohne Rettung des Anscheins nichts wert ist – über den *regard social* erfolgt die Wertung der Gesellschaft. Zudem wurde die ‚romaneske Dreieinigkeit‘ von Jacques, Fernande und Sylvia im Chateau Saint-Léon überschwänglich kritisiert, wohingegen die Intri-

entourés, et qui à toute heure savent les moindres détails de notre vie. Je ne sais pas s'ils trouveront la présence de Sylvia et sa familiarité avec nous conforme aux lois du décorum; mais à coup sûr ils ne la trouveront jamais contraire à celles de l'honnêteté. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 905).

⁷³² Hierüber kontrastiert er den bedrohlichen Einfluss von ‚außen‘ zur Reinheit ihrer Liebe (*sainteté de notre amour*). Dieser Kontrast ist Motor seiner Idealisierung, die seine natürliche Tugendhaftigkeit im Dienste der Abwehr gegen jene verachtenswerte Gesellschaft hervorbringt. (Vgl. Kap. IV.3.3.2, S. 393).

⁷³³ Unter dem Vorwand, Fernande die Augen zu öffnen für ihre ‚wahren‘ Gefühle zu Octave, schreibt sie ihr einen Brief, der auf Fernandes Leiden abzielt. Die Eindringlichkeit der Äußerungen lässt Fernande schließlich verstehen, dass Clémence offenbar doch keine so gute und loyale Freundin ist, wie sie in ihr zu sehen glaubte. (Vgl. hierzu Kap. IV.3.5, S. 423); Sie sagt ihr unter Berufung auf Fernandes mangelnde *raison* ein riskantes Abenteuer in Gestalt einer Liebesintrige voraus und versucht, den Mechanismus der gegenseitigen Sympathie aufzudecken: Fernande und Octave scheinen in derselben Situation – im Stich gelassen von den Geliebten. « [...] et vous en êtes maintenant au délire charmant de l'amour platonique. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 928); Octave, der mit seinem jugendlichen Charme und seinem Oboenspiel punktet, bringe Fernande emotional durcheinander und das *amusement*, welches sie hierbei empfinde, halte sie davon ab, ihren Mann zu informieren, sodass sie sich kopflos und blind vertrauend in nächtliche Rendez-vous verstricken lasse. (Vgl. Ebd.); Jacques würde schließlich misstrauisch, wenn Fernande abends das Haus verlasse und würde folglich ihre Affaire entdecken. Wenn Octave sie nun nicht ausreichend lieben würde und durch Jacques' Klinge sterbe, würde sie diesen hassen und sich schließlich einen neuen Liebhaber suchen, weil sie im Grunde auf der Suche nach Liebe sei – nicht nach einem bestimmten Mann. (Vgl. Ebd., S. 929);

Hier spannt sich der Bogen zum sandschen Prinzip der Glückssuche als metonymisches Begehren, welches sich von einem auf das nächste Liebesobjekt verschiebt.

⁷³⁴ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 280.

gen und versteckten Fehler Mme de Theursans ihre Reputation niemals gebrochen haben. Die Gesellschaft der Restauration, in die Sand ihren Roman situiert, hat nach den Wirren der Revolution und den napoleonischen Kriegen ihre Anhaltspunkte und moralische Orientierung verloren – Geld spielte eine maßgebende Rolle, als es um den Zusammenschluss der Liebesheirat von Fernande und Jacques ging.⁷³⁵

Zweifels ohne schreibt sich dieser desillusionierte Realismus, mehr noch als in der diegetischen Zeit der Restauration, in die Textproduktion Sands ab 1830 ein, in denen die Jugend ihre Hoffnung hat scheitern sehen und in denen sie sich über ihr Werden sowie ihre Identität befragt.⁷³⁶ Dies ist im Übrigen der erste Moment im sandschen Werk, an dem sie einen Mann präsentiert, der, von geringerem Rang, eine aristokratische Frau heiratet. Damit wird eine die Standesgrenzen übertretende Ehe und eine Teilung des Vermögens zwischen verschiedenen sozialen Klassen anders inszeniert als in früheren Texten.⁷³⁷ Gleichwohl muss man das Phänomen ‚gesellschaftlicher Einfluss‘ auf das (Liebes-)Glück der Figuren differenziert betrachten. Im Unterschied zu *Lélia* führt dieser hier nicht zur totalen Unmöglichkeit des Erlebens von Liebe. In *Jacques* gibt es diese Möglichkeit des Konzepts einer glücklichen Ehe.⁷³⁸

Jacques lehnt die Gesellschaft im Allgemeinen für sich ab. Als junger Erwachsener hat er den Eroberungskrieg des Napoleonfeldzugs in Russland miterlebt. Sein für ihn existenzieller Gesellschaftshass⁷³⁹ ist ein extremer Ausdruck derjenigen Mechanismen, die die Gesellschaft regieren, in der er leben soll. In Napoleon sah er lediglich einen ambitionierten ‚Überbringer‘ von Destruktion und Tod. Sein ihm nachgesagtes ‚männliches Genie‘ führt Jacques keineswegs in Versuchung, Gefallen an der eigenen Macht zu entwickeln.⁷⁴⁰ Krieger zu sein, erscheint ihm nichts als hassenswert, womit

⁷³⁵ Vgl. CZYBA: *Jacques* ou les impasses du dialogue et de l’Histoire, hier S. 106;

Die adelige Mme de Theursan hat es so eingerichtet, dass ihre Tochter ohne Mitgift den nicht-tadeligen Jacques heiratet, der Erbe einer Million ist – sodass Fernande nach dem Suizid ihres Mannes dank seines Testaments eine wohlhabende Witwe wird.

⁷³⁶ Vgl. Ebd., hier S. 106f.

⁷³⁷ Vgl. CRECELIUS: *Family Romances. George Sand’s Early Novels*, S. 130.

⁷³⁸ Wenn eine ganzheitliche Vergesellschaftung (Verinnerlichung der Vergesellschaftung) zu Unaufrichtigkeit, Materialismus und Zynismus führt, gibt es dennoch im Sozialen eine gütliche Einigung, die in *Lélia* keine Rolle spielt. Die Heirat des Ehepaars Borel ist deutlich als glücklich herausgestellt. (Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l’histoire: l’évolution de la thématique sandienne d’Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 280); Eugénie ist ihrem Mann gegenüber sehr tolerant. Er wiederum redet mit seinen Freunden offen vor seiner Frau, was von Clémence als gewöhnliche Bürgerlichkeit abwertet wird. Trotz der gängigen Meinungen über ihr Milieu verfügt Eugénie über eine gewisse Unabhängigkeit von ihrem Mann. (Vgl. hierzu Kap. IV.3.3.1, S. 382).

⁷³⁹ « J’accepterai les horreurs de la guerre avec la force d’âme qui donne raison à celui qui ne peut pas reculer ; mais en galopant le lendemain sur ces crânes que brisait le pied de mon cheval, sur ces cadavres qui gémissaient encore, je me sentis pénétré d’une haine si profonde pour les hommes qui appelaient cela la gloire. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 1023).

⁷⁴⁰ « [J]e me battis avec un désespoir et une répugnance qu’ils appelaient du sang froid, et sur

er die männliche, symbolische Ordnung transzendiert.⁷⁴¹

Darüber inszeniert Sand sein eigenes revolutionäres Potential: Er weist jeglichen Kontakt mit einer Gesellschaft zurück, die auf diesen Fundamenten gegründet ist – womit er von einer möglichen persönlichen Karriere zurücktritt. Damit steht er seiner übermäßigen Sensibilität relativ unbewaffnet gegenüber. Wie Lélia und viele andere romantische Helden bleibt es sein Schicksal, in einer Zeit zu leben, in der es für eine wahrhaftige Überlegenheit als Synthese des Weiblichen und Männlichen, wie Sand sie in *Jacques* präsentiert, keinen Platz gibt. *Jacques* selbst kontrastiert Fernandes Persönlichkeit im Vergleich zu Sylvias – indem er auf das traditionelle Rollenbild verweist, dem seine Frau aufruht. Er ist sich der Schwäche seiner Frau bewusst, die aus ihrer kulturellen Prägung resultiert.⁷⁴² An dieser Stelle artikuliert er Sands

lesquels je ne m'expliquai jamais avec eux ; car ces brutes n'eussent pas compris qu'il pût se trouver parmi eux un homme qui n'aimât pas la vue et l'odeur du sang. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 1024); Die ‚Kälte‘, in die er sich hüllt, lässt sich vergleichen mit Ralphs vermeintlichem Egoismus – beide Mechanismen bieten den Individuen Schutz ihrer Identität inmitten einer ihnen feindlichen Umgebung.

⁷⁴¹ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 283.

⁷⁴² Vgl. MASSARDIER-KENNEY: *Gender in the fiction of George Sand*, S. 42;

Besorgt zeigt er sich dennoch über die Gründe der Melancholie seiner Frau. Offensichtlich teilen sie nicht dieselbe Bedeutung von ‚Leiden‘, was seine Bedenken schürt, dass Fernande das Leben nicht ‚aushält‘ (Infantilisierung). (Vgl. SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 876);

Wie lange wird er sie vor der Bedrohung ihrer ‚reinen Liebe‘ durch die Gesellschaft beschützen können? An dieser Stelle wird der Widerspruch deutlich, an dem Jacques zu zerbrechen droht: Er betrachtet sich selbst als ‚zum Leiden erschaffen‘ – will es seiner Frau aber ersparen und versucht dies durch Verstecken seiner Traurigkeit. Was ihn bedrückt, hat v. a. mit seiner Vergangenheit zu tun (er leidet, wenn er Vergangenheit und Gegenwart vergleicht), die seine Frau nicht teilt (vergangene Liebesdramen) – und ihn deshalb nicht trösten kann. « Mais je compris qu'il m'était impossible de consoler Fernande par une explication. [...] Par exemple, j'ai la triste habitude de rapporter toutes mes peines présentes à mes peines passées. [...] ce n'est pas elle qui me fait tout le mal que je ressens ; ce sont les autres amours de ma vie qui se remettent à saigner comme de vieilles plaies. » (Ebd., S. 881);

Er ist sich seiner und ihrer Unzulänglichkeiten durchaus bewusst – will aber auch unvollkommen sein dürfen. « Devrait-elle se plaindre de moi pourtant ? Quel homme sait mieux jouir du présent ? quel homme respecte plus saintement les biens que Dieu lui accorde ? » (Ebd.); Da sich die Schief-Lage der Ehe immer weiter zuspitzt, wendet sich Jacques verzweifelt, da keiner Schuld bewusst, an Sylvia. Sollte nicht bald etwas mit Fernande passieren, glaubt er die Liebe vorüber – und habe sich damit in der gewünschten Mindestdauer des Glücks verschätzt. (Vgl. Ebd., S. 889f.); Seine Liebe sei zwar ungebrochen, doch in der durch den gesellschaftlichen Einfluss geborenen Hysterie seiner Frau (*orages*) sieht er die Quelle des Übels. « Je n'ai pas cessé d'aimer encore ; je serais encore prêt, si Fernande pouvait calmer ses agitations et réparer d'elle-même le mal qu'elle nous a fait, à oublier ces orages et à retourner à l'enivrement des premiers jours. » (Ebd., S. 890); (Vgl. hierzu Kap. IV.3.5, S. 423);

Nur Fernande allein könne ihre Liebe neu entflammen lassen – da sie es sei, die das ‚heilige Feuer‘ unter Tränen ersticke. Tut sie es nicht, bleibe ihnen nur die Freundschaft, die sie über

Position in Anbetracht der Gender-Konstruktion.⁷⁴³

Seine Überlegenheit, an der sich Fernandes Schwäche konstituiert, wird durch Sylvia verdoppelt, die als ebenfalls überlegenes Wesen keinen gleichwertigen Partner für sich finden kann.⁷⁴⁴ Letztlich ist es genau diese Überlegenheit, die Sand als Grund für die Aufgabe des eigenen Begehrens angibt.⁷⁴⁵ Aus zwei Korrespondenzen zwischen Borel und Capitaine Jean wird implizit der *regard social* speziell auf Jacques deutlich, der unter Vorwand wichtiger Erledigungen abgereist war.⁷⁴⁶

die Liebe hinaus verbinde (Jacques Liebesideal). Seiner Einschätzung nach werde sie niemals gänzlich ohne Sozialleben auskommen, weil sie durch ihre Erziehung stark vorgeprägt sei und ihr dazu die *raison* fehle (die er und Sylvia besitzen) – und damit auch das Mittel, um sich auf sich selbst zu verlassen und sich zu beruhigen. (Vgl. SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 892); In seiner Verliebtheit hat er Fernande idealisiert als die ‚andere‘ Frau, die nicht der Pedanterie und Falschheit der Frauen auferliegt, sondern in ihrer Natürlichkeit, Wildheit und Naivität in ihm Sehnsüchte angesprochen hat. (Vgl. hierzu Kap. IV.3.3, S. 381 sowie Anm. 13, S. 199).

⁷⁴³ Vgl. MASSARDIER-KENNEY: Gender in the fiction of George Sand, S. 42.

⁷⁴⁴ « La femme que vous épousez est-elle donc comme vous? est-elle une des cinq ou six créatures humaines qui naissent, dans tout un siècle, pour aimer la vérité, et pour mourir sans avoir pu la faire aimer des autres? [...] au nom du ciel, souviens-toi combien de fois nous avons cru l'un et l'autre trouver notre semblable, et combien de fois nous nous sommes retrouvés seuls vis-à-vis l'un de l'autre! » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 821).

⁷⁴⁵ Vgl. MASSARDIER-KENNEY: Gender in the fiction of George Sand, S. 43; (Vgl. hierzu Kap. IV.3.3.1, S. 382).

⁷⁴⁶ Dieser habe sich bereits mit Lorrain duelliert und plane für den Abend ein zweites Duell, bei dem ihm Borel als Zeuge dienen solle, der hofft, dass er anschließend den Liebhaber seiner Frau umbringe – so wie Probleme in einer männlichen und militärisch dominierten Ordnung der Zeit beseitigt werden. « Espérons qu'en sortant de là il ira tuer l'amant de sa femme; faites-lui sentir qu'il le doit, que sans cela tout ce qu'il fait maintenant ne sert à rien. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 1002); In einem Brief an Sylvia schildert Jacques die Motive seiner Taten, die aus gesellschaftlichem Zwang heraus motiviert waren: Ziel der Duelle ist Befriedigung seines verletzten Stolzes. « Je viens de tuer un homme et d'en défigurer un autre sans aucun motif raisonnable que de satisfaire ma vanité blessée, et j'ai dû regarder tranquillement le toit qui abrite mon désespoir et ma honte. » (Ebd., S. 1004); Als Soldat war er verpflichtet, sich wahllos mit allen zu bekriegen. Da er sich nun in einer lächerlichen Situation befindet, führt er mit seinem Verhalten das systemische Funktionieren gesellschaftlicher ‚Reinheit‘ und ‚Tugend‘ ad absurdum: um sich zu ‚waschen‘ (« [...] mais je n'en suis pas moins obligé d'être en guerre avec tout le monde parce que je suis dans une position ridicule, et que pour m'en laver je me couvre en vain de sang. » (Ebd.)) – ergo sich in der Gesellschaft zu beweisen und sich somit vom Spott zu befreien, muss er sich mit Blut bedecken. Dies verlangt von Jacques, in eine längst abgelegte, brutale Rolle zurückzuschlüpfen, sich mit denjenigen zu messen, die ihm von Fernande abgeraten haben und nun von ihm verlangen, sie nicht mehr zu lieben. An dieser Stelle tritt die mystische, ‚dunkle‘ Seite Jacques' zum Vorschein, die nicht kompatibel scheint mit der Figur des idealen Mannes, der der Gesellschaft entsagt und höhere Visionen hat. (Er ist kein Vertreter des absoluten Ideals wie Ralph. Jacques sucht sein Glück in der Verbindung mit Frauen, die weniger perfekt und ideal sind als er selbst ist.) Sand dekonstruiert den idealen, stoischen Jacques zum *héros ou [...] tigre* (Ebd.), zu einem ‚gewöhnlichen‘ Mann,

Die Vertreter des Gesellschaftsprinzips, der symbolischen Ordnung sind trotz allem nicht imstande, zu verstehen, weshalb der betrogene Ehemann hier zum Anwalt seiner Frau avanciert und ihre Rechte auf *passion* und Glück verteidigt. Das gleiche Unverständnis erklärt, so Czyba, auch die Strenge der Kritik nach Erscheinen des Romans: die Geschichte von Jacques schockierte schlichtweg die zeitgenössische Moral.⁷⁴⁷ Er rettet das Leben der Ehebrecherin, weil er eben keine Delmare-Figur ist, läuft damit der Tradition zuwider und klagt darüber ‚negative‘ Sensibilitäten wie Eifersucht an. Als überlegener Mann, der als artikulierter und begabter ehemaliger Soldat vom *mal du siècle* ausgekohlt wird, repräsentiert er eine aufgewertete Version von Ralph.⁷⁴⁸

Dass er seine Blutrache nicht so unbarmherzig vornimmt, wie von einem *vieux colonel* erwartet, lässt sich daran festmachen, dass er einen jungen Burschen, den er hätte töten sollen, auf dessen Bitten laufen lässt. Der Akt des Mordens zieht für den Mann keine Vergeltung nach sich (im Gegensatz zum Ehebruch durch die Frau), was Sand durch die Selbstglorifizierung des Titelhelden herausarbeitet, der sich trotz der Duell-Morde noch rein wie Marmor fühlt und überzeugt ist, dass Gott seine Unschuld erkennen wird. Er petrifiziert sein eigenes Ich-Ideal, wohlwissend, dass es zum Scheitern, zur Zerstörung verurteilt ist.⁷⁴⁹ Marmor fungiert hier, ähnlich wie in *Lélia* als Symbol auf den bevorstehenden Tod – der Frost, der den Marmor zerstört, ist ein Hinweis auf den geplanten Suizid im Gletscher.

Hervorzuheben ist im Besonderen, dass hier die Unmöglichkeit der Verbindung von Glück und Liebe aus der Perspektive eines Mannes dargestellt wird. In diesem Sinne fungiert Jacques als Avatar eines neuen Mannes, der zum Sterben verurteilt ist, da seine revolutionären, antipatriarchalen Ansichten auf keinen fruchtbaren Boden

dessen Passion ihn überkommt und zu brutalen Taten drängt, als er seine Frau vor der *souillure* zu verteidigen sucht, (« Je n'ai pourtant pas pu me dispenser de parler avec Borel, parce qu'au fond de ses systèmes imbéciles il y a certain bon sens naturel qui entend parfois raison, et, dans le blâme qu'il me prodigue, un véritable dévouement. Il était si mal disposé contre Fernande, que j'éprouvais surtout le besoin de la justifier. Nous avons passé deux jours ensemble à Tours, lui à me faire des remontrances, moi à chercher, tout en l'écoutant d'une oreille, l'occasion de me battre avec Lorrain. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 1004); (Vgl. Kap. IV.3.4.1, S. 411)) – und sich damit in einer Situation wiederfindet, die seinen Überzeugungen diametral gegenüberstehen. « J'ai eu bien de la peine à calmer mon sang irrité; je me serais jeté devant la bouche d'un canon avec la certitude que je devais servir de boulet pour tuer les autres. » (Ebd.).

⁷⁴⁷ Vgl. CZYBA: *Jacques* ou les impasses du dialogue et de l'Histoire, hier S. 106.

⁷⁴⁸ Vgl. MASSARDIER-KENNEY: Gender in the fiction of George Sand, S. 31.

⁷⁴⁹ « Et toi aussi, vieux Jacques, tu fus un marbre solide et pur, et tu sortis de la main de Dieu fier et sans tache, comme une statue neuve sort de l'atelier et se dresse sur son piédestal dans une attitude orgueilleuse [...] Tu te glorifiais d'être une matière inattaquable : à présent tu envies le sort du roseau desséché qui se brise les jours d'orage. Mais la gelée fend les marbres; le froid te détruira : espère en lui! » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 1006).

fallen: die patriarchale Ordnung sieht keinen Platz für ihn vor. Im Grunde hätte Jacques eine anspruchsvolle, mitreißende Aufgabe gebraucht. Sylvia klassifiziert ihn als prädestiniert, ein großer moralischer und sozialer Reformator zu werden – doch ist er zu einer Zeit der ‚toten Religion‘ geboren, in der ein Glauben in die Zukunft nur Illusion zu sein scheint. Und genau aus diesem Grund bleibt ihm nichts als die Rolle des unglücklichen Don Juan,⁷⁵⁰ die ihn fortwährend enttäuscht und letztlich seinen Tod herbeiführt.⁷⁵¹

D. h., in *Jacques* wird ein *mal du siècle* beschrieben, das mit einer radikalen Verurteilung der damaligen Gesellschaft einhergeht, welches in *Lélia* noch reichhaltiger inszeniert wird.⁷⁵² Die logische Konsequenz sieht Sand im Suizid des Protagonisten, der diesem Leiden aufruhet. Die gesamte Lebenswelt ist ‚verseucht‘ durch das Soziale, das auch vor Freundschaft und Liebe nicht halt macht. Nicht nur das öffentliche Leben mit seinen Bereichen (Politik, Wirtschaft, Kultur etc.) scheint von Grund auf verdorben, sondern der *regard social* hält ebenso Einzug in alle zwischenmenschlichen Beziehungen. Ergo ist Jacques bestrebt, diesen aus seinen Beziehungen zu verbannen und wird dadurch zur sandschen Idealfigur. Er ist ein sanfter und fairer *maître*, der von seinen Angestellten gemocht wird, um die er sich zusätzlich sorgt, nachdem sie das arbeitsfähige Alter überschritten haben.⁷⁵³ Dennoch akzeptiert er keinen Dank für seine Taten, womit sich das Paradoxon Jacques’ andeutet: Unterwürfigkeit erträgt er nicht – doch die Wut darüber macht ihn zum strengen *maître*.⁷⁵⁴

Hier klingt neben der umfassenden Gesellschaftskritik eine Kritik des Kapitalismus an. Der übermäßige Dank des Armen, der seinen Wohltäter zu belasten glaubt, erscheint Jacques für beide Seiten erniedrigend, seitdem er seine strikte Aufgabe darin sieht, die ‚tatsächliche Misere‘ zu erleichtern. Jacques lehnt aus diesem Grund die Kommerzialisierung ab, die sich unwiederbringlich in die private Fürsorge schleicht, mit Hilfe derer es dem Reichen möglich geworden ist, sich ein gutes Gewissen zu kaufen sowie den Segen des Armen, der durch Almosen gemittelt wird – diese wiederum bezahlt der Arme mit übermäßigen Dankesbekundungen. Jacques’ Verhalten in An-

⁷⁵⁰ Vgl. Anm. 95, S. 219.

⁷⁵¹ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l’histoire: l’évolution de la thématique sandienne d’Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 283f.

⁷⁵² Vgl. Ebd., S. 284.

⁷⁵³ Vgl. Ebd.;

Er beschäftigt gleichermaßen jüngerer und älterer Hauspersonal, welches er aus der Generation seiner Mutter übernommen hat. Hierüber drängt das sandsche Ideal der Güte (*bonté*) gegenüber den Angestellten in den Text. « Dès le lendemain de notre arrivée il m’a présenté les vieux serviteurs de sa mère et ceux plus jeunes qui lui sont attachés depuis plusieurs années; il m’a dit les infirmités des uns et les défauts des autres, en me priant d’avoir quelque patience avec eux et d’être aussi indulgente qu’il me serait possible de l’être, sans m’imposer de réelles contrariétés. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 869).

⁷⁵⁴ Vgl. hierzu Kap. IV.3.3.4, S. 403.

betracht dessen erscheint als umfassende Sozialkritik und kennzeichnet zudem bei Sand ab 1834 ein klares Bewusstsein der Unzulänglichkeit der privaten Fürsorge.⁷⁵⁵

Letztlich kann man festhalten, dass der Ort des ‚Anderen‘ für Sylvia und Jacques, die beiden Idealfiguren des Romans, keinen Ort für ihre Identität und damit für ihre Glückserfüllung bietet. In der Konsequenz bleibt die Erhöhung des Ideals, die der hysterischen Versehrtheit aufrucht.⁷⁵⁶ Diese wandelt sich im Fall Jacques in Opferbereitschaft und weiteres Leiden, welches deutlich macht, wie wenig Sand ein Entkommen aus der negativ gezeichneten Realität um 1834 für möglich hält. Trotz allem bleibt dank Idealisierung die Illusion des Glücks bestehen.⁷⁵⁷

3.2.2 Jacques Ehemotiv und Eheideal

Den Schlüssel zu Sands Kritik an der *condition féminine* und *masculine* identifiziere ich im Ehemotiv sowie im Eheideal des Titelhelden. Jacques' Absichten für die Eheschließung sind gleichermaßen egoistische als auch wohlwollende, die sich von denen eines jungen Mannes auf der Suche nach romantischer Liebe unterscheiden.⁷⁵⁸ Einerseits stellt die Ehe für ihn das einzige legale Mittel dar, um Fernande auch körperlich ‚besitzen‘ zu können.⁷⁵⁹ Andererseits hat er die Intention, sie aus den Fängen ihrer Mutter und damit aus dem laut ihm negativen Einfluss gesellschaftlicher Umgebung zu befreien und sein Vermögen mit ihr zu teilen. Seine Absicht ist folglich, sein Glück in eine Idylle⁷⁶⁰ zu retten und dieses fernab der Gesellschaft zu pflegen (Saint-Léon). Somit erscheint er als Retter der ‚Naturliebe‘, der sie an seine

⁷⁵⁵ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 284.

⁷⁵⁶ Vgl. hierzu Kap. IV.3.5, S. 423.

⁷⁵⁷ « Tout ou rien. C'est la manière sandienne de jouer à qui perd gagne. Il n'empêche, la mélancolie, l'impossibilité à faire le deuil d'une certaine image du bonheur, demeurent [...] » (REID: *Signer Sand*, S. 138).

⁷⁵⁸ Die Suche nach dem Ideal der ‚gleichen‘ Frau hat er zugunsten einer abgeschwächten Liebesmantik überwunden. « Quand j'étais jeune, je croyais à un être créé pour moi. Je le cherchais dans les natures les plus opposées, et quand je désespérais de le trouver dans l'une, je me hâtais de l'espérer dans une autre. C'est ainsi que j'ai aggravé mes maux et que j'ai souvent connu le découragement. Amour romanesque! tourment de chimère des années fécondes de la vie! » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à Majorque*, S. 834) – was nicht bedeutet, dass er Fernande aus Verzweiflung heiratet, sondern aus Liebe: « [J]e ne suis pas un homme blasé qui se retire des passions pour vivre bourgeoisement avec une femme simple, gentille, rangée; je suis un homme encore bien jeune de cœur, qui aime fortement une jeune fille, et qui l'épouse pour deux raisons: la première, parce que c'est l'unique moyen de la posséder; la seconde, parce que c'est l'unique moyen de l'arracher des mains d'une méchante mère, et de lui procurer une vie honorable et indépendante. Vous voyez que c'est un mariage d'amour [...] » (Ebd.);

Romanesque weist in diesem Kontext auf die implizierte Illusion dieser Liebe, die nicht perfekt sein kann – eben weil eine solche unerreichbar ist. (Vgl. Anm. 147, S. 230).

⁷⁵⁹ Hier wird die zentrale Wichtigkeit der männlichen Sexualität als Ehemotiv hervorgehoben.

⁷⁶⁰ Vgl. GRIMM: *Arcadia und Utopia. Interferenzen im neuzeitlichen Hirtenroman*.

Ursprünge zurückführt, um sie aus negativen Einflüssen ‚unverdorben‘ herauszuholen.⁷⁶¹

Hervorzuheben ist v. a. die Intention, seiner Frau eine Freiheit zuzugestehen, die Frauen in der traditionellen Ehe verwehrt ist. Er visiert eine modifizierte, nahezu revolutionäre Form der Ehe an, in der er der Frau eine würdige Position zugesteht – indem er die männliche Machtposition der *maître*-Rolle ablehnt⁷⁶² und seiner Frau alle Freiheiten zugesteht. Damit grenzt er sein Ideal vom Ehekonzept der traditionellen bürgerlichen Ehe ab, die er als unmenschlich und dem Glück nicht zuträglich einschätzt. Hierüber schreibt Sand ihrem Titelhelden eine Lebensmission auf den Leib, die eine konkrete Umsetzung der von ihr geforderten Gleichberechtigung der Geschlechter anstrebt.⁷⁶³ Das Zugeständnis an Freiheit funktioniert maßgeblich über die Idealisierung der Frau als Naturfrau,⁷⁶⁴ die die Mechanismen der gesellschaftlichen Ordnung kraft ihrer Reinheit (*vertu*) transzendieren soll – womit sich auch in *Jacques* die Antithese Natur-Gesellschaft als konstituierendes Element des Romans verstehen lässt.

Indem Jacques gesellschaftliche Verhaltensweisen für sich ablehnt, erlaubt er diesen paradoxerweise, Einzug in sein Leben zu halten. So hätte er Clémence' Briefe abwenden können, würde er die Rolle des kontrollierenden Ehemanns nicht ablehnen.⁷⁶⁵ Jacques' Anspruch reicht in ein glückliches Zusammenleben der beiden Eheleute mit ihrem Personal (u. a. dem Zimmermädchen Rosette). Zwar hat er ein

⁷⁶¹ Hier wird Rekurs genommen auf die rousseausche These der Zivilisationsflucht bzw. der Rückkehr zum Naturzustand des Menschen. (Vgl. hierzu Anm. 249, S. 253).

⁷⁶² Er imaginiert eine Verbindung ohne Eifersucht (ist also bestrebt, den Mechanismen des mimetischen Begehrens entgegenzuwirken) und schwört seiner Frau, sich nicht wie ein gewöhnlicher, autoritärer und eifersüchtiger Ehemann zu verhalten. (Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana* (1832) à Mauprat (1837), S. 287).

⁷⁶³ « Ce que j'ai amassé de force et d'indépendance durant toute une vie de solitude et de haine, je veux en faire profiter l'objet de mon affection, un être faible, opprimé, pauvre, et qui me devra tout ; je veux lui donner un bonheur inconnu ici-bas ; je veux au nom de la société que je méprise, lui assurer les biens que la société refuse aux femmes. Je veux que la mienne soit un être noble, fier et sincère ; telle que la nature l'a faite, je veux la conserver ; je veux qu'elle n'ait jamais ni besoin ni envie de mentir. J'ai embrassé cette idée-là comme un but à ma triste et stérile existence, et je me persuade que, si je réussis, ma vie ne sera pas absolument perdue. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à Majorque*, S. 835);

Er will nicht nur das wilde Naturwesen Fernandes bewahren, sondern ihr gleichzeitig ein guter Vater und *amant* sein. Der sandsche ideale Mann definiert sich demnach nicht nur über seine Männlichkeit (*amant*), sondern über seine Flexibilität, mehrere Rollen parallel einzunehmen, die den Bedürfnissen der Frau Rechnung tragen.

⁷⁶⁴ Vgl. Anm. 13, S. 199.

⁷⁶⁵ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana* (1832) à Mauprat (1837), S. 287;

Statt sich ihr zu erklären, geht er davon aus, dass sie ihn ohnehin nicht verstehen könne. (Infantilisierung).

gerechtes Herz, lässt sich aber nicht ausnutzen.

Seybert vermutet im privat geschlossenen Heiratsvertrag ein Resultat der eigenen Ehe-Erfahrung der *romanière*. Dieser bringe die Angst der Frau zum Ausdruck, die sich vor Missbrauch der männlichen Macht schützen wolle.⁷⁶⁶ Im vorliegenden Fall schützt sich der ideale Mann selbst vor Missbrauch seiner patriarchalen Macht, indem er der symbolischen Ordnung absagt – eine gänzlich neue Perspektive im Vergleich zu *Indiana* und *Lélia*. Zudem stellt sich die Heirat zwischen Jacques und Fernande in dem Punkt als ungewöhnlich im sandschen Werk dar, als dass diese eine Liebesheirat ist und kein forcierter Zusammenschluss. Fernande, die noch unerfahren ist – wie für Klosterschülerinnen üblich – ist sich dennoch sicher, dass diejenigen Gefühle, welche sie für Jacques hegt, die der Liebe sind. Und auch Jacques hält sich für sicher und alt genug, seine ‚wahren‘ Gefühle für Fernande richtig einzuschätzen.

3.2.3 Ehekritik und *condition féminine* – zwischen Ordnung und Freiheit

Betrachtet man die Inszenierung der Ordnungen und Freiheiten in *Jacques*, stößt man unweigerlich auf eine zentrale hysterische Botschaft im Text, die die Versehrtheit nicht nur der Autorin, sondern die aller romantischen Vordenker formuliert. Es handelt sich um Kritik an traditionellen Ehekonzepten einerseits und um Kritik an der *condition féminine* andererseits, die stärker als in den zuvor betrachteten Werken, auf die Männlichkeitskonzepte zurückwirkt.

Die kritische Auseinandersetzung mit traditionellen Ehekonzepten erfolgt – anders als in *Indiana* – nicht über die Fiktion einer von Beginn an unglücklichen Ehe, in der die Frau als ‚Sklavin‘ fungiert. In *Jacques* widmet sich Sand der Frage, inwieweit das Unterwandern einer gesellschaftlich anerkannten Ehesemantik in Gestalt einer idealisierten und modernen Eheauffassung seitens des Titelhelden in der Lebenswelt der Figuren Früchte tragen kann. Diese Lebenswelt versetzt Sand in eine semipermeable Zwischenwelt, in die Natur der Dauphiné (Saint Léon) – aus der gesellschaftlicher Kontakt ebenso möglich ist, wie Isolation nach ‚außen‘ und Konzentration auf ‚innen‘.⁷⁶⁷

Die Ordnungen, mit denen die Figuren zu tun haben, entspringen zum einen ihrer Herkunft, zum anderen ihrer Vergangenheit und weisen auf deren Erziehung und Sozialisation. Fernandes aristokratische Herkunft und Erziehung zu einer jungen Frau, die sich der patriarchalen Ordnung fügt, werden Sylvias z. T. bäuerlichen Erziehung und der freigeistigen Bildung von Jacques und Sylvia entgegengesetzt. Deren Ideale transzendieren die gesellschaftliche Ordnung, die Grenzüberschreitung erscheint Fernande auf intellektueller und emotionaler Ebene fremd. Sie ist in einer Welt aufgewachsen, in der es ‚klassische‘ oder zumindest systemkonforme, bürger-

⁷⁶⁶ Vgl. Gislinde SEYBERT: Les stratégies narratives dans les romans épistolaires de Balzac et de George Sand. In: Jeanne GOLDIN (Hg.): George Sand et l'écriture du roman (Actes du XI^e colloque international de George Sand). Montreal 1996. S. 399–403, hier S. 402.

⁷⁶⁷ Vgl. Anm. 248, S. 253.

liche Eheschließungen gibt (Les Borel) und der *regard social* das Einhalten bestehender (patriarchaler) Ordnungen sichert. Im Falle der Borel handelt es sich um ein Kompromiss-Glück. Beide sind in ihrer ehelichen Verbindung glücklich und leben Freiheit im Rahmen ihrer äußeren Ordnung, die sie streng einzuhalten bestrebt sind.⁷⁶⁸ Borel, Jacques' ehemaliger Kriegsgefährte, verkörpert zudem nach ‚außen‘ hin die militärische Ausrichtung der patriarchalen Ordnung, indem er selbst zugibt, dass er ausschließlich militärisches Verhalten gelernt hat, welches ihm das einzige Mittel scheint, auf ‚Ordnung und Sauberkeit‘ in zwischenmenschlichen Beziehungen zu achten.

Über die Intrigen und illegitimen Verbindungen, die diese Reglementierung der ‚Liebe‘ verursacht, z. B. die Existenz ihrer Halbschwester Sylvia, ist Fernande nicht im Bilde. Solche Grenzüberschreitungen bleiben im Interesse der Beteiligten besser unentdeckt und ziehen im Falle des Entdeckens entweder öffentlichen Spott oder gravierende gesellschaftliche Reaktionen nach sich, die die bestehende Ordnung wieder herzustellen versuchen (Entfernen des Liebhabers Octave, Isolation der Ehebrecherin Fernande, Versuch der Versöhnung mit dem Ehemann). Solche Intrigen sind deshalb verpönt, da sie das Bestehen der patriarchalen Ordnung unterwandern und gefährden. Eine Frau, die sich der Vaterschaft nicht sicher ist, verletzt gravierend das Fundament des Systems. Aus diesem Grund wachsen illegitime Kinder im Frankreich des 19. Jahrhunderts fernab der Eltern auf, um die Blutsverwandtschaft zu vertuschen und die öffentliche Verurteilung (mit ihren Konsequenzen wie Reputationsverlust) zu vermeiden.

Dass sich ihre eigene Eheschließung an gegensätzlichen Idealen festschreibt, ist Fernande mangels Intellekt nicht in der Lage, tiefgründig zu reflektieren. Sie zweifelt die männlich dominierte Ordnung nicht an, unterwirft sich bereitwillig und spielt die gelernte Rolle der schwachen, naiven und gutmütigen Frau, die in der Liebe nichts anderes sucht als Anerkennung ihres Begehrens, geliebt zu werden. Damit befindet sie sich in einer Abhängigkeit zu dieser Ordnung – fordert sie doch immer wieder aufs Neue den *regard social* in ihr ‚neues‘, anderes Leben ein, um sich der ‚Richtigkeit‘ des Geschehens zu versichern.⁷⁶⁹ Damit handelt sie entgegen den Bestrebungen ihres Mannes, der sich aufgrund seiner schmerzlichen Erfahrungen als Soldat und seinem Intellekt von bestehenden patriarchalen, militärischen und sonstigen Ordnungen zu distanzieren versucht, da er die Zerstörungskraft des *regard social* auf zwischenmenschliche Beziehungen verstanden und verinnerlicht hat und die Ehe als barbarische Institution beschreibt.⁷⁷⁰

⁷⁶⁸ « Eugénie autorise donc M. Borel et tous ses amis à fumer au jardin, au salon, partout où bon leur semble; elle a bien raison. Les femmes ont le talent de se rendre incommodes et déplaisantes aux hommes qui les aiment le plus, faute d'un très léger effort sur elles-mêmes pour se ranger à leurs goûts et à leurs habitudes. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 816).

⁷⁶⁹ Vgl. hierzu Kap. IV.3.2.1, S. 358 .

⁷⁷⁰ « Je n'ai pas changé d'avis, je ne me suis pas réconcilié avec la société, et le mariage est toujours,

Seine Vision ist die eines Reformators der traditionellen Eheauffassung, die er selbst zu leben versucht. Indem er seiner Frau Rechte und Freiheiten zugesteht, die mit einer traditionellen Ehe und der weiblichen Rollenerfüllung nicht konform sind, überschreitet er die Grenzen der etablierten Ordnung. Da die Ehe nach ihm eine der barbarischsten Institutionen der zeitgenössischen Gesellschaft ist, ist er bestrebt, ein Ehemann ohnegleichen zu sein, der seiner Frau zugesteht, was die Gesellschaft ihr verwehrt – u. a. die Würde, eine freie Ehefrau zu sein, die ihr Glück wählen kann und *maîtresse* ihres Schicksals bleibt.⁷⁷¹ Er ist überzeugt von seiner Vision und wird gezeichnet als weise und überlegene, männliche Idealfigur mit dem Potential zu einer erfolgreichen Umsetzung seiner Philosophie. Er kritisiert die Ehe, wie sie im beginnenden 19. Jahrhundert Tradition ist, über das Attribut einer *loi de fer*, die die Menschen regiert, weist aber gleichermaßen auf die Unzulänglichkeiten im Bewusstsein der Menschen für ihre versklavte Situation hin – was für Mann und Frau gleichermaßen gilt.

Auch Sylvia nennt Gesetze, Glauben und soziale Bräuche *chaines de fer* – ein geläufiger Ausdruck für den Sand-Leser, während Jacques' Ehe als barbarische Institution betrachtet, deren Abschaffung nicht im 19. Jahrhundert stattfinden wird, weil Männer und Frauen zu ‚ungehobelt‘ und ‚feige‘ sind, einer freien Union stattzugeben – und stattdessen die *chaînes lourdes* und die *lois de fer* bevorzugen.⁷⁷² Er glaubt an die Überwindung der *lourdes chaînes* unter der Voraussetzung, dass die Menschheit vernünftiger und gerechtigkeitsfordernder werde, was eine Abschaffung der traditionellen Ehe zur Folge habe. Seine Vorstellungen bleiben allerdings solange utopisch, wie seine Zeitgenossen noch kein ausreichendes Bewusstsein für die Notwendigkeit der Transzendenz bestehender Ordnungen für die Möglichkeit von Liebe in der Ehe haben. Jacques avanciert an dieser Stelle zum Sprachrohr Sands, der nicht proklamiert, dass eine Änderung der Ehegesetzgebung an erster Stelle stehen müsse. Jacques plädiert für eine Veränderung der Menschen selbst, die die Voraussetzung für die Erfüllbarkeit seines Eheideals sind – was er umzusetzen bestrebt ist.⁷⁷³

Das ‚Opfer‘, was er hierfür bringt, heißt Selbstlosigkeit – seine Handlungen sind

selon moi, une des plus barbares institutions qu'elle ait ébauchées. Je ne doute pas qu'il ne soit aboli, si l'espèce humaine fait quelques progrès vers la justice et la raison ; un lien plus humain et moins sacré remplacera celui-là, et saura assurer l'existence des enfants qui naîtront d'un homme et d'une femme, sans enchaîner à jamais la liberté de l'un et de l'autre. Mais les hommes sont trop grossiers et les femmes trop lâches pour demander une loi plus noble que la loi de fer qui les régit : à des êtres sans conscience et sans vertu, il faut de lourdes chaînes. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 834).

⁷⁷¹ Vgl. CZYBA: *Jacques* ou les impasses du dialogue et de l'Histoire, hier S. 102.

⁷⁷² Vgl. Anm. 770, S. 372.

⁷⁷³ « Les améliorations que rêvent quelques esprits généreux sont impossibles à réaliser dans ce siècle-ci ; ces esprits-là oublient qu'ils sont de cent ans avant de leurs contemporains, et qu'avant de changer la loi il faut changer l'homme. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 834).

durch (über)menschliche Güte gekennzeichnet. Als sanfter *maître*, der keiner sein will, hält er die äußeren Fäden des Geschehens in der Hand, arbeitet aber nicht aktiv gegen negative Einflüsse von ‚außen‘ – in seinem Ideal reguliere sich dies von selbst. Die soziale Realität zeichnet demgegenüber ein anderes Bild. Allerdings wirkt diese negative Dimension auch auf sein persönliches Glück zurück. Seine ‚Opferbereitschaft‘ umfasst das Aufgeben seiner traditionellen Rolle als Ehemann, der die Ordnung des ‚Anderen‘ repräsentiert, hin zu einer Öffnung der zeitgleichen und nachfolgenden Rolle als Freund sowie Vater für seine Ehefrau. Je weniger er Ehemann ist, desto weniger wird auch sein Begehren erfüllt und umso mehr aufflammende, hysterische Versehrtheit beginnt ihn zu quälen.⁷⁷⁴ Er opfert sich dem Glück seiner Frau, die die Versehrtheit des eigenen Glücks zur Folge hat. Statt Schuldzuweisungen zu formulieren oder eine Wiederherstellung seiner Eheordnung anzustreben, räumt er den beiden neuen Liebenden den benötigten Platz ein und stellt ihr Glück über das eigene. Beschriebene Idealisierung der Ehe weist auf die Botschaft der Versehrtheit der Autorin, die den Ist-Zustand der ehelichen Situation von Mann und Frau im 19. Jahrhundert in Frankreich anprangert. Trotz der Veränderung der Gewichtung der Versehrtheit hin zum Leiden des Mannes, erweist sich die Meinung über traditionelle Ehekonzepte als dieselbe wie in Sands früheren Arbeiten.

Jacques soziale Ader treibt ihn allerdings nicht allein in die Isolation – er verspürt den Anspruch des ‚Retters‘, der die erwählte Frau aus den Fängen einer negativ beurteilten gesellschaftlichen Lebenswelt, der patriarchalen Ordnung, in die Freiheit führen will. Sein Frauenbild ist in Konsequenz seiner negativen Erfahrungen bezüglich der Liebe, die seine Versehrtheit mitinitiiert haben, hochgradig idealisiert. Die Augen verschließend vor Fernandes patriarchaler Prägung, sieht er in ihr die ‚Unschuld‘, ‚Reinheit‘ und Natürlichkeit, die sein Begehren auf sich ziehen. Er lebt die Illusion, dieser Frau ein idealer Ehemann zu sein und verfolgt sein Ziel mit einer stoischen Opferhaltung, die erneute Versehrtheit verursacht: je mehr Freiheit er ihr zugesteht und sie sich dieser bedient, desto zahlreicher werden auch die zerstörerischen Einflüsse in sein Leben mit ihr. Dies sind zum einen die Briefe von Clémence, die ungehindert durch Jacques ins Haus strömen, die sich etablierende Liebesbeziehung zwischen Octave und seiner Frau, deren Nähe und Solidarität er hätte unterbinden können, sowie die Konsequenzen ihrer *liaison* (Fernandes und Octaves ‚Entdeckung‘ und Auslieferung an Jacques, Fernandes erneute Schwangerschaft etc.). Ein Eingreifen in solche gesellschaftlichen Prozesse sieht seine Illusion einer glücklichen Ehe nicht vor, von denen er sich damit fast gänzlich distanziert.

Problematisch gestaltet sich die Tatsache, dass er und seine Frau nicht fernab jeglicher sozialer Umstände leben. Die ihr zugestandenene Rechte sind für Fernande keine ‚echten‘ Freiheiten – da sie sie nicht zu nutzen versteht. Die dadurch entstehende Orientierungslosigkeit und Irritation verursachen ihre Versehrtheit: sie fühlt

⁷⁷⁴ Vgl. hierzu Kap. IV.3.5, S. 423.

sich nicht genug geliebt (mangelnde Anerkennung ihres Begehrens⁷⁷⁵), da Jacques' Liebesumsetzung nicht den ihr bekannten Mustern entspricht und er aus Unverständnis nicht bereit ist, ihr Liebesideal zu leben. In der Konsequenz beginnt sie zu leiden, wodurch sich ihre hysterische Botschaft äußert. Aus der Versehrtheit in Kombination mit einer Freiheit, mit der sie nicht umzugehen versteht, erwächst Fernandes Liebe zu Octave. Bei ihm fühlt sie sich besser aufgehoben, da seine Absichten und Liebesvorstellungen transparent sind und mit ihren übereinstimmen. An diesem Punkt entdeckt Fernande das Liebesideal der Gleichheit als Voraussetzung für eine glückliche Union. Auch Sylvia und Octave teilen diese Überzeugung. Einzig Jacques' Ideal gibt den Unterschied (Alter, Bildung, Intellekt) zwischen Mann und Frau als Voraussetzung für eine glückliche Verbindung an.⁷⁷⁶ An dem Punkt ist dieses Ideal eine Einbahnstrasse, die sein wahres Glück verhindert. Er braucht den Unterschied zwischen sich und seiner Liebespartnerin, um sein Begehren aufrecht erhalten zu können. An mehreren Stellen im Text wird die Wichtigkeit der sexuellen Attraktivität Fernandes für Jacques deutlich – und damit das Begehren des Mannes als Hindernis der Idealumsetzung seitens der *romanière* entlarvt.⁷⁷⁷

Selbst im Nachhinein erkennt Fernande jedoch weder den Respekt vor dem ‚Anderen‘, noch die Güte, die Jacques' Engagement beweist, der sich mehr um ihr Glück bemüht als um sein eigenes. Der Fortgang ihrer Geschichte beweist die tragische Bestätigung. Seine Überlegenheit verletzt Fernandes Selbstwertgefühl, die ihre eigene Empfindsamkeit mit Schwäche und Eifersucht verwechselt und die nur romaneske Ausdrücke des Liebesgefühls kennt. Sie glaubt im Gegenzug, ihr Pendant, ihren gleichwertigen Partner in Octave zu sehen, in dem Maße, in dem er ihre Schwäche teilt, in dem er sie fordert, um die Existenz einer Güte zu negieren, die er nicht nachvollziehen kann.⁷⁷⁸

Auf diese Weise spannt sich ein Netz der Zeichen auf, welches von Parallelismen konstituiert wird – einerseits der respektiven Situation von Fernande und Jacques und andererseits derjenigen Octaves und Sylvias. Dieses zeigt auf, dass die Liebe kein Mittel besitzt, der Verletzung des Selbstwertgefühls des sich minderwertiger Fühlenden im Paar standzuhalten, da sie weder dieselbe Sprache teilen (symbolische Ordnungen), geschweige denn das Streben und die Ansprüche, die in dieser Sprache enthalten sind.⁷⁷⁹ Fernandes gefühlte Minderwertigkeit resultiert aus der Infantili-

⁷⁷⁵ Vgl. hierzu Kap. III.4.3, S. 162.

⁷⁷⁶ Vgl. hierzu Kap. IV.3.3.1, S. 382.

⁷⁷⁷ Vgl. hierzu Kap. IV.3.4, S. 411.

⁷⁷⁸ Vgl. CZYBA: *Jacques ou les impasses du dialogue et de l'Histoire*, hier S. 102f.

⁷⁷⁹ « Sylvia est bien plus raisonnable, bien plus courageuse, bien plus instruite que moi ; son âge, son éducation et son caractère la rapprochent de Jacques, et doivent établir entre eux une confiance bien mieux fondée. Moi je suis un enfant qui ne sait rien et qui ne comprend guère. Pour les arts et les petites sciences que Sylvia me démontre, il me semble que je ne manque pas d'intelligence ; mais quand il est question de la science du cœur, je n'y comprends plus rien, et je ne conçois même pas qu'il y en ait une ; je n'entends rien à leur courage, à leurs principes d'héroïsme et de stoïcisme. [...] » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire*

sierung, die Jacques und Sylvia sie spüren lassen, was der fehlende Anerkennung ihres Begehrens gleichkommt, welches hier deutlich in der Sprache enthalten ist.⁷⁸⁰

Das Leiden nimmt seinen Lauf und endet schließlich im Suizid des Titelhelden. Eine Flucht aus dem bestehenden Lebensumfeld zu Lebzeiten, um sein Liebesglück zu retten, hätte nicht in sein ideales Ehekonzept gepasst. Aus mangelnder Konsequenz der Idealumsetzung – er bleibt in Reichweite des *regard social* und erlaubt das Entstehen weiterer Sympathien unter seinem Dach – muss er das letzte ‚Opfer‘, sein Leben, bringen. D. h., dass Jacques nicht nur in der symbolischen Ordnung gefangen bleibt, sondern auch an seiner eigenen Ordnung scheitert, die ursprünglich als Freiheit konzipiert war. Sein Liebesideal wäre umzusetzen mit einer einzigen Frau. Doch zwischen ihn und diese Frau setzt Sand das unüberwindbare Hindernis der (eventuellen) Blutsverwandtschaft. Die gesellschaftlichen Fehler des Vaters von Jacques und der Mutter Sylvias haben genauso gesellschaftliche Konsequenzen auf das Glück ihrer Kinder. Sie verhindern eine ‚perfekte‘ Union. Über diese Ordnung kann sich Jacques nicht hinwegsetzen, sondern erlegt sich eine Tabugrenze auf die Liebe zu seiner Schwester, die ausschließlich platonisch, intellektuell und solidarisch bleibt.

In der Konsequenz seiner napoleonischen Kriegserfahrungen, Enttäuschungen und Brüche mit der Welt der Menschen, sucht er sich kompensatorisch eine Familie zu kreieren, die einen gemeinschaftlichen Funktionsmodus aufweist.⁷⁸¹ Aus diesem Grund gehört zu den durch Jacques initiierten Freiheiten auch die Möglichkeit der Entstehung der *communauté fraternelle* unter seinem Dach, die den Freunden Jacques und Sylvia sowie Fernande und Octave einen schützenden Ort für das theoretisch ungestörte, glückliche und ausgeglichene Leben bietet. Sylvia und Jacques widmen sich ihrer intellektuellen, philosophischen Union und isolieren damit zunächst Fernande und später auch Octave. Die Ausgrenzung hat bei Letzteren eine ganz ähnliche Abschottung zufolge. Aus der sich etablierenden Solidarität⁷⁸² ihres ‚Schicksals‘ als versehrte, unter Liebesmangel leidende Wesen erwächst ihre erst freundschaftliche, dann liebende Zuneigung zueinander. Die Freiheit der *communauté* ist allerdings zerbrechlich an dem Punkt, wo die ideale Ordnung – die Familie

intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 909).

⁷⁸⁰ Vgl. CZYBA: *Jacques* ou les impasses du dialogue et de l'Histoire, hier S. 103;

« Voyez-vous, Octave, on me traite ici en enfant de quatre ans ; mon mari et Sylvia s'imaginent que je ne suis pas en état de comprendre leur sentiments et leurs pensées. Réfugiés tous deux dans un monde qu'ils croient accessible à eux seuls, ils m'en ferment impitoyablement l'entrée, et je vis seule entre deux êtres qui me chérissent, et qui ne savent pas me le témoigner. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime*, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 925).

⁷⁸¹ Vgl. REID: *Signer Sand*, S. 144.

⁷⁸² « Vous avez donc raison de m'appeler votre sœur. Nous sommes frères d'infortune, et nos destinées ont été mêlées dans la même coupe de fiel et de larmes ; nous sommes tous deux froissés et méconnus. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime*, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 925).

um Fernande, Jacques und die Kinder sowie sonst ausschließlich freundschaftliche Verbindungen – perturbiert wird durch Octaves Passion, die ihn Fernande kompromittieren lässt.

Was Sand aufzeigt, ist trotz Eheschließung die ‚Scheidung‘ der menschlichen Wesen sowie die Einsamkeit und das Unglück, welches hieraus resultiert. In dem Sinne schlage der Roman nach Czyba eine mehrgliedrige Interpretation der Ereignisse vor, ohne eine bestimmte zu bevorzugen. Ein und dieselbe Person kann durch die briefliche Virtualität wiedergeben, welche Schlüsse sie aus den Interpretationen zieht, die entsprechend ihrer Dauer variieren. Fernande mag bspw. zunächst behaupten, Octave zum Zeitpunkt des Kennenlernens und während der Versuche, ihn mit Sylvia zu versöhnen, nicht zu lieben, dann aber im Nachhinein deklarieren, sie habe ihn geliebt seit sie ihn zum ersten Mal sah.⁷⁸³ Hier verschiebt sich Fernandes Begehren metonymisch – nicht nur von einem auf den anderen Mann – sondern auch abhängig vom Zeitpunkt der Wahrnehmung und sprachlichen Äußerung. Darüber wird die enge Verbindung von Sprache und Begehren deutlich, die Lacan beschrieben hat.⁷⁸⁴

Solche veränderlichen Bedeutungen und Interpretationen betreffen v. a. die gesellschaftlich stärker involvierten Figuren, deren Meinung, beeinflusst durch den jeweiligen *regard social* veränderlich ist. Dies scheint ein entscheidender Faktor für die Instabilität der *communauté* zu sein – Octave kann sein ursprüngliches Freundschaftsversprechen nicht halten und erliegt seiner *passion* für Fernande. Sylvia und Jacques hingegen scheinen klare Ziele und Weltauffassungen zu haben, die weniger störanfällig und konsequenter sind: Sylvia lässt sich nicht auf ein ‚halbes‘ Liebesglück ein, genauso wenig wie Jacques von seinem Versprechen abrückt, für sie nicht mehr und weniger als ein Bruder zu sein, oder auch für Fernande die Rolle des Vaters einzunehmen, der sich in jeglicher Situation für ihr Glück einsetzt.

Jacques hat in Bezug auf Ehe eine doppelte Absicht: die Ehe ähnelt nicht dem, wie sie sein sollte, aber könnte sie das überhaupt? Ist die Liebe überhaupt (er)lebbar? Immerhin investiert nur der Titelheld seine Liebesbeziehung und sein Leben. Verdrossen von der Ehre, missachtet er die Gesellschaft und kehrt allem den Rücken – so hat er die Liebe gerettet aus dem Werte-Debakel. Die Entscheidung scheint umso heroischer, als es sich hierbei nicht um ein junges Ungestüm handelt, sondern um einen weisen und gestandenen Mann. *Jacques*, der sich als Manifest für das freie Leben nach dem Herzen lesen lässt, äußert ebenso eine erschütternde Klage über das Leiden an der verlorenen Liebe. Sowohl der Ausgang in *Indiana* als auch der Suizid Jacques' vermitteln tiefgründige Kompromisse des Realen.⁷⁸⁵

Der Roman erforscht die unweigerliche Fluktuation der Gefühle und beweist die Nichtigkeit der Ehe. An dieser Stelle greift Sands These der freien Liebe – welche

⁷⁸³ Vgl. CZYBA: *Jacques* ou les impasses du dialogue et de l'Histoire, hier S. 100f.

⁷⁸⁴ Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117.

⁷⁸⁵ Vgl. GENEVRAY: *George Sand et ses contemporains russes*. Audiences, échos, réécritures, S. 198.

die Gesellschaft durch kein Gesetz der Welt zu zügeln vermag.⁷⁸⁶ Jacques sichert seiner Frau im Kontext der Eheschließung ihre Freiheit explizit zu – sobald sie ihn nicht mehr liebt, annulliere der private Vertrag (Bedingung ihrer Verbindung ist Liebe) die soziale Funktion der Ehe – ein Wort, das er in Form seines Suizids hält. Frappier-Mazur weist darauf hin, dass Jacques so weit gehe, zu äußern: « le véritable amour ennoblit l'adultère » – der Ehebruch zeichnet die wahre Liebe aus.⁷⁸⁷ In dem Sinne gesteht er Fernande die Freiheit zu ‚ihrer‘ neu entdeckten Liebe selbstlos zu. In diesem Sinne filtert Jacques' Bewusstsein aktiv Geschehnisse und Werturteile, anhand derer dem Leser seine intellektuelle und moralische Überlegenheit deutlich wird.⁷⁸⁸

Allerdings ist es natürlich v. a. ein ‚Dialog der Gehörlosen‘ zwischen Jacques und Fernande, der am stärksten den Sinn des Romans vorantreibt. Die Geschichte ihrer unglücklichen Ehe zu erzählen, auf die sich die Fiktion gründet, ist zweifelsohne das geeignetste Mittel, um die Gründe dieser unmöglichen Kommunikation zu demaskieren. Diese Gründe sind gleichermaßen die Ursache der Missverständnisse, die wiederum unumgänglich die Beziehungen zwischen allen Romanfiguren charakterisieren.⁷⁸⁹ In diesem Sinne lässt sich *Jacques* als Infragestellung der fundamentalen Wörter des Romantextes lesen – wie Freundschaft, Vernunft, Hochmut, Kraft und Schwäche. Jede der Figuren gibt ihnen unterschiedliche Bedeutungen, je nach den Vorurteilen, kulturellen Vorannahmen, der persönlichen Geschichte, die diesen Repräsentationen vorausgehen.⁷⁹⁰

Gesamt betrachtet lässt sich festhalten, dass die etablierten gesellschaftlichen und privaten Ordnungen die hysterische Versehrtheit der Figuren verursachen. Aus dieser entsteht ein Bestreben nach Freiheit in Form von Idealisierung, in der das Begehren der Figuren, ihre Sexualität und freigesetzte Passion eine entscheidende Rolle spielen. In Konsequenz der zu großen Versehrtheit begeht der Titelheld Suizid, in dem ich einen Akt der Hysterie sehe.⁷⁹¹ Die Transzendenz bestehender Ordnungen mit den entstandenen Idealen ist in Sands Fiktion um 1834 noch nicht möglich. Zu instabil und zerbrechlich sind die aus Freiheit errichteten Gebäude, zu stabil und zerstörerisch die Mauern der patriarchalen Ordnung. Genau wie *Lélia* gehört damit auch *Jacques* in die Periode des tiefsinnigen Pessimismus in Sands fiktionalem Ausdruck von sozialem Wandel.⁷⁹² Sand evoziert hier ihre noch gravierendere Sicht auf die Zwänge der Gesellschaft, die keine hoffnungsvolle symbolische Union nach dem Tod vorsieht wie in *Lélia*, sondern die Erlösung des Titelhelden ausschließlich im einsamen Tod sieht.

⁷⁸⁶ Vgl. REID: Signer Sand, S. 137; (Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34).

⁷⁸⁷ Vgl. FRAPPIER-MAZUR: Écriture et violence chez Honoré de Balzac et George Sand, hier S. 64.

⁷⁸⁸ Vgl. Ebd., hier S. 66.

⁷⁸⁹ Vgl. CZYBA: *Jacques* ou les impasses du dialogue et de l'Histoire, hier S. 101.

⁷⁹⁰ Vgl. Ebd., hier S. 101f.

⁷⁹¹ Vgl. hierzu Kap. IV.3.5, S. 423.

⁷⁹² Vgl. GODWIN-JONES: Romantic vision. The novels of George Sand, S. 59.

3.2.4 Die Signifikanten *civilisation* vs. *nature*

Die Gegenüberstellung der Signifikanten *civilisation* und *nature* bildet m. E. – ähnlich wie in *Indiana* und doch ausgefeilter – das Grundgerüst der thematischen Achse von *Jacques*. Sie stehen in enger Verbindung zu den Konzepten *passion*, die unter negativer Konnotation mit *civilisation*, genauer gesagt, der patriarchalen symbolischen Ordnung, einhergehen. *Vertu*, das positive Gegenkonzept leitet Jacques' Liebesideal ein und zielt auf eine illusorische Hinwendung zu *nature* – einer Form des Zusammenlebens ohne die destruktive Gewalt des *regard social*.⁷⁹³

In dem Sinne fungiert *Jacques* als Spiegeltext der Versehrtheit der Autorin, deren fiktives Möglichkeits- und Problemspektrum sich Anfang der 1830er Jahre im Kontext von Gesellschaftskritik (darunter Ehekritik und Kritik an der *condition féminine*) bewegt. Diese Signifikanten tauchen – wie gesehen – im Werk durchgängig auf. Im Folgenden wird beschrieben, welche Dimensionen sie umfassen und inwiefern sich ein Gleiten der Signifikate unter den Signifikanten im Hinblick auf die Botschaft der Versehrtheit George Sands auswirkt. *Civilisation*, der bereits in *Indiana* und *Lélia* evoziert wird, bleibt der konstante Signifikant im sandschen Werk. Die Auswirkungen des *regard social* auf das private Glücksempfinden der Hauptfiguren waren und sind katastrophal. Sowohl Mme de Theursan, Clémence, aber auch Fernande inkarnieren das Bild der gefangenen Frau in den Netzen der symbolischen Ordnung des 19. Jahrhunderts. Die Kritik zielt auf die *condition féminine*, indem ihnen soziale Schranken den Weg zum perfekten Glück verwehren. Neu an *Jacques* ist die Idee George Sands, dass Männer an den negativen Auswirkungen der eigenen Ordnung auf das andere Geschlecht selbst zu leiden haben – im Fall des Titelhelden in Form der Selbstaufopferung bis in den Tod. Damit ermöglichen die betreffenden Frauenfiguren die Aufrechterhaltung besagter Ordnung und lassen keine Neuorientierung mit dem Resultat einer Vision zu, welche ein modernes, romantisches Liebesideal einläutet und damit die Transzendenz destruktiver Strukturen bedeuten könnte.

Paradoxerweise suchen die Frauen Orientierung an patriarchalen Strukturen – selbst außerhalb der Ehe, obwohl sie darunter gleichermaßen leiden – und die Eine oder Andere, wie Sylvia, dagegen kämpfen. Damit zeigt Sand (u. a. am Beispiel Fernandes) die tiefe kulturelle Prägung traditioneller Gender- und Rollenkonzepte, deren Aufbrechen für die leidende Generation der Romantiker erneute Versehrtheit bedeuten würde, da sie mit erneuter Orientierungslosigkeit bzw. Irritation einherginge. In dem Sinne lässt sich auch der Plot des Romans verstehen. Jacques weist das strenge patriarchale System zurück, in dem die Rolle der Ehefrau mit Gehorsam assoziiert wird, weil er es als ineffektiven Weg versteht, um Herkunft zu kontrollieren. Eine Frau würde auch gehorchen, obwohl sie nebenbei Affären hat, und nicht weil Jacques bereit ist, ein Experiment mit einem neuen Set an Beziehungen zu beginnen, in dem Mächte neu verteilt werden. An dieser Stelle unterscheidet er sich deutlich von *Indiana*, welche zwar die Tyrannei der aufgezwungenen Ehe beklagt,

⁷⁹³ Vgl. Kap. IV.3.3.2, S. 393.

sich dann aber auf eine *liaison* mit Raymon einlässt, die sich genau so patriarchal und repressiv darstellt.⁷⁹⁴

Unter *civilisation* fungiert, ähnlich wie in *Indiana* der Signifikant *mariage* in Gestalt der Ehekritik. Mit der revolutionären Ehevision des Titelhelden wendet er sich offenkundig gegen traditionelle Ehekonzepte. Damit ist er das Sprachrohr George Sands, der auf andere Art und Weise die Unzulänglichkeit bestehender Ordnungen aufzeigt. Diese Kritik ist subtiler und weiter entwickelt als in *Indiana* und funktioniert nicht über die Inszenierung einer Zwangsehe und dem daraus resultierenden Unglück der Figuren. Hier wird eine Liebesheirat in Szene gerückt, die trotz der modernen Ehekonzeption Jacques' nicht funktionieren kann. Schuld sind nach Sand die verinnerlichten soziokulturellen Erziehungsmuster, die ein Umdenken und damit den Zugang zum Glück verhindern. Im Vergleich zu *Lélia* lässt sich festhalten, dass die Kritik an *mariage* aus *Indiana* hier verdrängt wird durch die Kritik an *amour* (die Unmöglichkeit der Liebe im Allgemeinen). In *Jacques* wird schließlich deutlich, dass unter zivilisatorischen Bedingungen weder der eine noch der andere Signifikant zur Erfüllung des sandschen Liebesideals führen kann. Insofern lässt sich das Gleiten der Signifikate *mariage* und *amour* unter den Signifikanten nachvollziehen, die in zirkulierender Kreisbewegung eine hysterische Botschaft der Versehrtheit äußern, auf der Suche nach einer Lösung über die Idealisierung.

Ähnliches gilt auch für den Signifikanten *nature* im Kontrast zu *civilisation*. *Jacques* fungiert als Weiterentwicklung des Naturdenkens im Vergleich zu den Texten von 1832 und 1833. In *Indiana* umfasst die Bedeutung des Signifikanten vorrangig die Idealisierung der Zivilisationsflucht und behauptet die Möglichkeit von Glück als Utopie. In *Lélia* hatte ich eine Weiterentwicklung des Konzepts zu *spiritualité* festgestellt, eine Aufladung des Naturdenkens in eine puristische und naturnahe Spiritualität. In *Jacques* evoziert Sand eine dritte These zum Naturdenken. Weder eine Flucht in die Natur, noch Spiritualität sind hier vordergründig. Die Idee der Idylle fernab des *regard social* wird im Zusammenschluss der *communauté fraternelle* als Rückzug aus einer allzu überwachten Welt dargestellt.

Ein utopischer Rückzug in die Natur scheint unmöglich, obwohl Sylvia und Jacques die Einsamkeit und die daraus resultierende Zufriedenheit in hohem Maße idealisieren. In dem Sinne bleibt die Bedeutung von Spiritualität – als Verbindung zweier idealer Seelen, in Sylvias Ideal der spirituellen Liebe erhalten. Allerdings gibt Jacques' Liebesideal die Existenz der körperlichen Liebe vor und zeigt damit die Grenzen von *spiritualité* auf – die reine spirituelle Verbindung von Sylvia und Jacques ist für den Mann nicht ausreichend (für die intellektuelle Frau schon). Eine Union der Ideale ist unmöglich. Zudem idealisiert Jacques die wilde Natur und ‚Reinheit‘ seiner Frau.⁷⁹⁵ Sein Unwillen, sich gesellschaftlichen Ordnungen zu unterwerfen und selbst als patriarchaler *maître* zu funktionieren, festigen in ihm ein

⁷⁹⁴ Vgl. MASSARDIER-KENNEY: Gender in the fiction of George Sand, S. 36.

⁷⁹⁵ Vgl. Anm. 13, S. 199.

(blindes) Vertrauen in die natürliche Selbstregulation von aus der Balance geratenen Situationen.

Jacques bleibt durch seine Bindung per Ehe an die gesellschaftlich erzogene Fer-nande gefangen im Netz der zivilisatorischen Welt, in dem er die Freiheit der Natur und deren positiven Einfluss auf seine Ehe nicht realisieren kann. Die abgeschwächte, ausgleichende und glückbringende Variante findet sich hier in der *communauté* der Freunde. Diese ist, wie beschrieben, allerdings zerbrechlich und scheitert nicht – wie man vermuten könnte – an ebenjenem gesellschaftlichen Umfeld, sondern an der *passion* Octaves, der damit das Gleichgewicht der Vier ins Wanken und schließlich zum Brechen bringt. Die Vision der *communauté* versteht sich also weniger stark in einer Hinwendung zum rousseauschen Naturzustand in Form der Zivilisationsflucht, sondern stärker in einer Idealisierung der Natur des Menschen – die Natur im Zwischenmenschlichen, die Glück und Überleben in der sozialen Lebenswelt sichert. George Sand bewegt sich demnach weg von der utopischen Behauptung, ideale Liebe sei nur fernab gesellschaftlicher Strukturen möglich (*Indiana*), sondern sucht aktiv nach Lösungsansätzen für die reale Situation im Hier und Jetzt: Wie viel Gesellschaft erträgt der Mensch? Und unter welchen Umständen sind Glück und Liebe mit den Möglichkeiten, die die realen Bedingungen bieten, möglich?⁷⁹⁶

3.3 Idealisierung in *Jacques*

Idealisierung bei Sand entsteht, wie bereits festgehalten, aus einem offenkundigen Mangel.⁷⁹⁷ Diesen Mangel beschreibt sie auch in *Jacques* durch eine Gegenüberstellung der gesellschaftlichen Realität mit dem hier erstmals so explizit auftauchenden Ideal einer ‚anderen‘ Ehe, die der Titelheld imaginiert. Damit ist die Dimension der Versehrtheit größer, die der Mangel nach sich zieht: Ging es in *Indiana* und *Lélia* vorrangig um eine hysterische Botschaft zur Verdeutlichung der durch Missstand gekennzeichneten *condition féminine*, wird diese Dimension hier geöffnet, hin zu einem umfassenderen Aufzeigen der Unmöglichkeit von Glück für Frau und Mann.

Betrachtet man *Jacques* im Hinblick auf Idealisierung, stößt man auf mehrere Aspekte. Zum einen sehe ich in Jacques und Sylvia zwei sandsche Idealfiguren – wie im Folgenden detaillierter ausgeführt. Ihre Idealität geht einher mit einem Liebesideal, das sich an einer Art Naturzustand des Menschen⁷⁹⁸ aufhängt. Der Frage, inwiefern George Sand hierbei auf Gleichheit oder Unterschied der Liebenden als Voraussetzung für Glück insistiert, wird im Folgenden betrachtet. Dass Idealisierung in enger Verbindung zu den Gegenspielern *passion* und *vertu* steht, konnte an *Indiana* und *Lélia* gezeigt werden – hierin bildet auch *Jacques* keine Ausnahme. In einem weiteren Punkt verfolge ich die Mechanismen von Herrschaft, Abhängigkeit und Macht im Roman, die ebenfalls in Verbindung mit idealisierender Liebe stehen.

⁷⁹⁶ Vgl. hierzu Kap. IV.3.2.1, S. 358.

⁷⁹⁷ Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151.

⁷⁹⁸ Rekurs auf Rousseau.

3.3.1 Liebesideal – Gleichheit oder Unterschiede?

Den Ausgangspunkt zu Idealisierung in *Jacques* sehe ich im Dreieck der identifikatorischen Liebe zum Vater, der den Figuren den Weg ihrer Individualität und Identität weist.⁷⁹⁹ Sowohl in Fernandes als auch in Sylvias Kindheit fällt der fehlende Vater ins Auge, in der die Grundsteine zur Idealisierung eines männlichen Ersatzvaters gelegt wurden. Jacques fungiert als deutlich herausgearbeitete Vaterfigur für beide Frauen, die ihn idealisieren, da er ihr Begehren anerkennt. In der Identifikation mit dem Vater kann das Kind nach Benjamin sein Begehren repräsentieren. Somit ist das Dreieck der identifikatorischen Liebe zum Vater immer eine Suche nach dessen Anerkennung. Zunächst idealisiert Fernande Jacques, da er ihrem Begehren gerecht werden kann. Dies ändert sich jedoch durch die Verletzung ihres Selbstwertgefühls – in dem Sinne scheint ihr Begehren nicht mehr anerkannt zu sein – statt mit ihr solidarisiert sich Jacques in Fernandes Empfinden mit seiner Schwester. Ihre hysterische Botschaft erwächst aus einem Mangel an Liebe.⁸⁰⁰

Obwohl sie zuerst die Unterschiede zwischen sich und ihm als konstituierendes Element ihrer Ehe hinnimmt,⁸⁰¹ wechselt sie mit zunehmendem Minderwertigkeitsgefühl zu einer Idealisierung des Gleichen in der Liebe über – Octave scheint ihr der idealere Partner im Bezug auf das Anerkennen ihres Begehrens, da das Seine demselben Mangel aufruhet. Doch reicht die Solidarisierung über den Mangel für eine glückliche, ideale Liebesbeziehung? Und reicht die Gleichheit der Überlegenheit für eine ideale Verbindung zwischen Jacques und Sylvia, um über den symbolischen Inzest hinaus in eine erfüllte Union mit dem ‚Anderen‘ zu treten? Kaum, so Sands Antwort um 1834. Die Schlüsselfigur ist Sylvia,⁸⁰² die auf subtile Weise die Unzulänglichkeit der weiblichen Ordnung kritisiert: ihr Begehren ist real nicht zu befriedigen. Der schwache, unterwürfige Mann reicht ihr nicht aus. Und der ideale, überlegene Mann lässt sich nicht ausschließlich auf eine spirituelle Verbindung ein, sondern sucht stattdessen Befriedigung seines sexuellen Begehrens.

Die Furcht vor dem patriarchalen Mann wird auf das Liebesobjekt übertragen, in-

⁷⁹⁹ Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151.

⁸⁰⁰ Vgl. hierzu Kap. IV.3.5, S. 423.

⁸⁰¹ « Nous différons sur beaucoup de points, je n'en doute pas ; mais vous aurez moins à souffrir de cela avec moi qu'avec tout autre. [...] Du moment, qu'il me le dit, je le crois en effet ; il a l'air si sûr de son fait ! » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 827);

Diese Behauptung der Unterschiede zwischen zwei Liebespartnern als Voraussetzung der Liebe ergänzt sie um das Ideal einer platonischen, freundschaftlichen Liebe – erst beides zusammen kann umfassendes Glück sichern: « Pour alimenter l'amour, il faut, je crois, des différences de goûts et d'opinions, de petites souffrances, des pardons, des larmes, tout ce qui peut exciter la sensibilité et réveiller la sollicitude journalière. L'amitié, l'amour fraternel, si tu veux, est plus heureux et plus également pur ; c'est un refuge contre tous les maux de la vie, c'est une consolation sùprême aux douleurs que cause l'amour. » (Ebd., S. 953).

⁸⁰² Spiegeltext – Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117.

dem Fernande sich ihm unterwirft⁸⁰³ und Sylvia sich um das Bestehen ihrer Bindung zu ihm sorgt (bezüglich der Eheschließung und des geplanten Suizids). Allerdings hat man es hier mit einem Mann zu tun, der die Frauen nicht bedroht durch seine Männlichkeit bzw. *passion*, was eine Idealerhöhung der Figur Jacques zur Folge hat: die Idee der Aussöhnung in der gleichberechtigten Liebe (Sylvia). Diese Aussöhnung wird zeitgleich evoziert durch die Solidarisierung Fernandes und Octaves.

Die Liebesideale der Hauptfiguren werden im Folgenden genauer analysiert. Die Liebe zu einer Frau stellt für Jacques das höchste Gut dar. Indem er die männlichen Wertvorstellungen seines Jahrhunderts zurückweist und sich ganz den Frauen zuwendet, avanciert die Liebe zum Prinzip seines Lebens. Frauen vereinen aus seiner Sicht Werte (Zärtlichkeit, Güte und Hingabe) in sich, die der vorherrschenden symbolischen Ordnung abhanden gekommen sind. Aus diesem Grund widmet sich sein Liebeskult der Glorifizierung des weiblichen Prinzips.⁸⁰⁴ Gleichermaßen bedeutet die Idealisierung der Frau für ihn damit auch Flucht aus der Gesellschaft (Liebe steht gegen *civilisation*). Zur Idealisierung Fernandes kommt Infantilisierung, indem er seine Frau mit der ‚Reinheit‘ und ‚Unschuld‘ eines Kindes assoziiert.⁸⁰⁵ Darüber sichert er seine eigene Rolle als Vater und Beschützer, welche Voraussetzung für die Beziehung der beiden ist. In dem Sinne ähnelt die Ehe einer Vater-Tochter-Beziehung.

In seinem Frauenideal verschließt er allerdings die Augen vor der gesellschaftlichen Realität seiner Frau. Aus dem Grund verhält er sich, so Wingård, in der Liebe auf eine Weise, die sonderbar anmuten könne, letztlich aber logisch sei. Da die Liebe für ihn nur mit einer Frau möglich sei, die vom Grund ihres Seins geprägt sei von der Gesellschaft, könne er sie nur bewundern, indem er es vermeide, sie wirklich zu kennen.⁸⁰⁶ Seine Suche nach dem absoluten Glück richtet sich mit Fernande daher offenbar an die ‚falsche Adresse‘ – paradoxerweise heiratet er sie trotzdem. Sein heimliches Ideal wird durch seine Schwester verkörpert (Ideal der Gleichheit). Da

⁸⁰³ Vgl. hierzu Kap. IV.3.3.4, S. 403.

⁸⁰⁴ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 285.

⁸⁰⁵ « Savez-vous, Jacques, que vous me traitez en petite fille? – Oh! grâce à Dieu, je te traite comme tu le mérites, s'est-il écrié en me pressant contre son cœur, et c'est parce que tu es un enfant que je t'adore. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 875); (Vgl. Anm. 13, S. 199).

⁸⁰⁶ Er vermeidet ein tiefgründiges Kennenlernen, um sein Idol nicht aufgeben zu müssen – er will nicht feststellen müssen, an welchem Punkt sie von den Vorurteilen, Pedanterie und den kleinen Unehrlichkeiten der Gesellschaft geprägt ist, die er abgrundtief hasst. Dies ist der Grund, weshalb Liebe für ihn nicht Kommunikation oder Austausch ist – damit würde er Enttäuschung von jedem Wort, das sie äußert, riskieren. Stattdessen gibt er sich der stillen Bewunderung seines geträumten Ideals hin, das von dieser oder jenen schönen Frau inkarniert wird. Und weil die Liebe für Jacques ein Avatar des Heiligen darstellt – und keine Beziehung zwischen zwei notwendigerweise unperfekten menschlichen Wesen, hat er sich die Gewohnheit zu eigen gemacht, mit dem Liebesobjekt zu brechen, sobald er ‚einen Fleck‘ auf dem Objekt seiner Liebe feststellt. (Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 286).

eine Union mit ihr unmöglich ist, sucht er nicht um jeden Preis nach Erfüllung seines Begehrens – sondern konzentriert sich auf die real existierenden Möglichkeiten und ergänzt diese um seine Idealvorstellungen.⁸⁰⁷

Er weicht auf ein Ideal der Unterschiede aus, indem er Fernande im Ideal der Naturfrau,⁸⁰⁸ der ‚reinen‘ Jungfrau festschreibt. Im Grunde ist er nicht für die Ehe geschaffen, die sich zu seiner Zeit als unauflösliches Engagement mit der Gesellschaft gestaltet.⁸⁰⁹ Auch als bereits alles auf ein unglückliches Ende der Ehe von Fernande und Jacques hindeutet, ist er vom Erfolg seines *coup* überzeugt, indem er bestrebt ist, Fernandes Wünsche und ihr Begehren zu erfüllen.⁸¹⁰ Doch mit der Manifestation der Missverständnisse, im Zuge derer sich Fernande distanziert und er ihr Glück nicht mehr sichern kann, wird die Fragilität seines Ideals deutlich.⁸¹¹ Es muss daher konsequenterweise in der Umsetzung scheitern – demgegenüber kann er nur hilflos seine Hoffnung auf eine Halb-Liebe, ein Halb-Glück⁸¹² setzen, deren Existenz Sylvia durch ihr Kommen sichern soll – worin ihre Modell- und Schutzfunktion anklingt.⁸¹³ Mit Sylvia entwirft die *romancière* ein Pendant zur Idealfigur Jacques, die das traditionelle Rollenbild der Frau – wie Lélia – transzendiert.⁸¹⁴

Sand arbeitet mit der überlegenen Perspektive der Idealfiguren und deren Infantilisierung der Liebenden Octave und Fernande, um ihre Ehekritik zu untermauern: wenn der ‚Normaltypus‘ Mann sowie Frau kein Bewusstsein entwickelt, um neue

⁸⁰⁷ « J'aime du plus profond de mon cœur une vierge, une enfant belle comme la vérité, vraie comme la beauté, simple, confiante, faible peut-être, mais sincère et droite comme toi. Pourtant Fernande n'est pas ton égale ; nulle ne l'est en ce monde, Sylvia ; c'est pourquoi je ne la cherche pas. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 833); (Vgl. Anm. 13, S. 199).

⁸⁰⁸ Vgl. Anm. 13, S. 199.

⁸⁰⁹ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 286.

⁸¹⁰ « Ne crains pas de me paraître fantasque : je sais que tu souffres, et je donnerais ma vie pour alléger ton mal. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 961).

⁸¹¹ Auch sein Erziehungsideal – seine Kinder lehren zu wollen, wie man leidet, ohne sich dem Unglück geschlagen zu geben – wird durch die Instabilität der Ehe unterwandert und scheitert am Tod der Kinder. « [J]e ne saurais m'abandonner à ces joies puériles de la paternité, à ces rêves ambitieux dont je vois les autres occupés pour leur postérité ; je sais que j'aurais donné la vie à un infortuné de plus sur la terre, voilà tout. Ce que j'ai à faire, c'est de lui enseigner comment on souffre sans se laisser avilir par le malheur. » (Ebd., S. 897).

⁸¹² Was einer Degradierung des Liebesideals in Konfrontation mit den realen Bedingungen entspricht.

⁸¹³ « [S]i elle n'est pas guérie de cette maladie morale lorsqu'elle aura son enfant dans les bras, il faudra que tu viennes t'asseoir entre nous, Sylvia, pour rendre notre vie plus douce, et prolonger autant que possible ce demi-amour, ce demi-bonheur qui nous reste. J'espère de ta présence un grand changement ; ton caractère fort et résolu étonnera Fernande d'abord, et puis lui fera, je n'en doute pas, une impression salutaire ; tu protégeras mon pauvre amour contre les conseils de sa pusillanimité [...] » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 897).

⁸¹⁴ « Hélas ! toutes les femmes, excepté toi, se ressemblent donc ! » (Ebd., S. 896).

Gesetze (und idealere Formen des Zusammenlebens) zu fordern und anzuerkennen, dann kann er sich auch nicht gegen eine aufkeimende (aber illegale) Liebe wehren wie Jacques, indem er sich mit dem Zwischenschalten einer Frau, die seine Liebe empfängt, vor dem Begehren zu seiner Schwester beschützt. Schuld am Scheitern seines Ideals der ‚neuen‘ Ehe gibt er sich und Sylvia, die aufgrund ihrer Überlegenheit die Verantwortung für die beiden jungen, naiven Liebenden fühlen.⁸¹⁵

Sylvia, die von Jacques erzogen und damit zu Seinesgleichen avanciert ist, fungiert als seine Vertraute und Trösterin.⁸¹⁶ Das Erleben einer idealen Liebe nach ihren Vorstellungen stellt sich für sie genauso aussichtslos dar wie für ihn. Sylvias Liebesideal ist das einer spirituellen Liebe, die auf absolutes Vertrauen ohne Zweifel und Eifersucht – ohne notwendige Präsenz der körperlichen Liebe zielt. Sand nimmt hiermit Rekurs auf Lélias Liebesemantik. Sie sieht in der Liebe andere Aspekte als eine alltägliche Zärtlichkeit und das Familiengründungsprinzip. Wie Jacques lebt sie die Liebe als ein extrem anspruchsvolles spirituelles Abenteuer. Allerdings erträgt diese Liebeskonzeption nur schwer den Kontakt zur sozialen Realität. Diese Liebe, die um ein Bedürfnis nach Transzendenz engagiert ist, welches nirgendwo Befriedigung erfährt, sondern nur von Personen gelebt werden kann, die für das soziale Leben geschaffen sind, ist unweigerlich zum Scheitern verurteilt.⁸¹⁷

Trotzdem sie Fernande um ihre Liebe bewundert, sind ihre Zweifel an der Ehe von Fernande und Jacques Ausdruck dieses spirituellen Ideals. Sie weist ihn auf seine bisherigen Enttäuschungen in der Liebe und die Zerbrechlichkeit der Illusion der perfekten Frau hin.⁸¹⁸ Ebenso selbstlos wie ihr Bruder wünscht sie der Verbindung

⁸¹⁵ « Cet amour a été romanesque et innocent pendant bien longtemps ; mais il prend de la violence, et si Fernande ne le voit pas encore, elle ne peut tarder à le voir. Nous avons été imprudents ; les laisser ainsi ensemble ! Ils sont si jeunes ! » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 954);

An mehreren Stellen im Text wird die Unerfahrenheit von Fernande und Octave mit derer von Kindern verglichen (wie Sylvia Jacques beschwichtigend beteuert, um seinen Verdacht der Liebe zwischen Fernande und Octave auszuräumen). « Je sais ce qu'ils écrivaient, j'ai vu les lettres ; je sais ce qu'ils se disaient, Fernande m'a tout dit avec candeur : ce sont deux enfants. » (Ebd., S. 935);

Sylvia entlarvt die ‚Schwäche‘ und Kindlichkeit Fernandes und Octaves und unterstreicht identitätsstiftend ihre überlegene Bindung zu ihrem Bruder, indem sie seine Idealität herausstellt: niemand (Octave) könne ein Herz ausfüllen, in dem Jacques regiert hat. Sie glaubt, das Scheitern deren Liebe vorauszusehen, an welchem Fernande ihren Fehler erkennen und zu ihm zurückkehren werde. (Vgl. Ebd., S. 999); Hierbei vergisst sie allerdings im gleichen Atemzug Fernandes Naivität, die das Ideal seiner Liebe erst einmal erkennen müsste.

⁸¹⁶ Vgl. CZYBA: *Jacques* ou les impasses du dialogue et de l'Histoire, hier S. 104;

« [I]l est certain qu'il lui a bien enseigné et fidèlement transmis sa manière d'aimer. Que ne sont-ils époux ! ils seraient à la hauteur l'un de l'autre. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 922).

⁸¹⁷ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 292.

⁸¹⁸ « [T]oi -même tu l'as éprouvé ; tu as aimé des femmes beaucoup moins parfaites que Fernande, et tu les as aimées longtemps avant de commencer à souffrir et à te dégoûter. [...] Un grand

dennoch Glück und will selbst von diesem zehren – sie braucht keine eigene Realisation ihres Ideals für ihr Glücksempfinden, bzw. zweifelt sie an der Möglichkeit der Realisation für sich selbst.⁸¹⁹ Die Abstraktion, die sie liebt, gibt es nicht – zu ‚göttlich‘ ist ihr Männerideal.⁸²⁰

Aus ihrer Beziehung mit Octave entfernt sie sich gesetzter und ausgeglichener als die verzweifelte, hysterische Lélia aus der Verbindung zu Sténio, was Sylvias Überlegenheit als sandsche Idealfigur unterstreicht. Sie ‚entlässt‘ Octave in die Freiheit, sich um sein eigenes Glück zu kümmern und bezeichnet sich als sein *frère*⁸²¹, der ihm Freundschaft zusichert. Dass die *romancière* hier mit androgynen Zügen arbeitet, weist auf das Ideal einer Aussöhnung der Geschlechter hin, indem die beiden idealen Hauptfiguren Eigenschaften des anderen Geschlechts ausformen. Dennoch hatte sich Sylvia von Octave getrennt, ohne ihn zu trösten und damit ohne das Wissen um sein Leiden.⁸²² Der erloschenen Liebe gewahr geworden, begibt sie sich in eine mütterliche Zuneigung – er ist für sie gefühlt mehr Adoptivkind⁸²³ als ihrer Liebe würdiger Partner. Dieser Hinweis auf die mütterliche Liebe⁸²⁴ als Symbol der Selbstverleugnung der Frau, die kein Anrecht auf ihr Begehren hat, situiert sich damit in ähnlichem Kontext wie bei Lélia.⁸²⁵

In *Jacques* taucht der Begriff der Adoption in mehreren Zusammenhängen auf: Sylvia ‚adoptiert‘ nicht nur Octave, sondern zeigt mütterliche Fürsorge für die Zwillinge und imaginiert darüber hinaus am Ende des Romans die tatsächliche Adoption gemeinsamer Kinder mit Jacques als Krönung ihrer spirituellen Verbindung. Ihre spi-

bonheur, une longue passion, doivent être achetés aux prix de quelques souffrances [...] » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 883).

⁸¹⁹ « Essuie ses belles larmes ; ouvre-lui tous les trésors de ton âme : je vivrai de votre bonheur. » (Ebd., S. 884).

⁸²⁰ « Ce n'est donc pas par froideur et par impuissance de cœur que tu veux te vouer à la solitude ? – Non, c'est tout le contraire, c'est par excès de richesse et d'énergie. Je me sens dans l'âme une soif ardente d'adorer à genoux quelque être sublime, et je ne rencontre que des êtres ordinaires ; je voudrais faire un dieu de mon amant, et je n'ai affaire qu'à des hommes. » (Ebd., S. 933); An dieser Schlüsselstelle wird Sylvias übergroßes Bedürfnis nach Liebe deutlich, das nicht gestillt werden kann. In der Verehrung des Liebesobjekts geht die spirituelle Dimension ihres Ideals auf – der ersehnte Liebhaber wird mit Gott gleichgesetzt. Insofern stimmt Sylvias Ideal mit dem Lélias überein – nur die Äußerung ihrer Versehrtheit funktioniert nicht – wie bei Lélia über *impuissance*, sondern über ‚weisen‘ Rückzug aus gesellschaftlichen Zwängen.

⁸²¹ Vgl. Ebd., S. 901.

⁸²² Vgl. hierzu Kap. IV.3.5, S. 423.

⁸²³ « Il est vrai qu'il m'est cher encore comme un ami, comme un enfant adoptif [...] » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 935).

⁸²⁴ Die Kompensation des nicht erfüllbaren Ideals funktioniert bei Sand nicht nur über mütterliche Liebe, sondern auch über soziale Fähigkeiten in Gestalt der Trostspenderin, Ratgeberin etc.: « [M]ais combien je suis dédommée aujourd'hui de ces peines secrètes, en voyant que je te suis utile, et que j'ai fait quelque bien à Fernande. » (Ebd.).

⁸²⁵ Vgl. hierzu Kap. IV.2.7, S. 334.

rituelle Verbindung zu Jacques ist so tief, dass sie ihr Schicksal an das seine gebunden glaubt – sollte er sterben, würde sie dies nicht überleben. Mit dieser Existenzangst steigert sie sich mehr und mehr in eine utopische Lösung des Konflikts hinein, indem sie Jacques vorschlägt, Europa (wo das Leiden seinen Lauf nahm), zu verlassen und eine *terre vierge*, einen idealen Fleck Erde jenseits der gesellschaftlichen Realität zu suchen.⁸²⁶ Sie wolle ihn begleiten, mit ihm ein Kind adoptieren und dieses nach ihrer beider Prinzipien erziehen. Schließlich bittet sie ihn hilflos, ihn wenigstens vor seinem Tod noch einmal zu sehen.⁸²⁷

Statt auf ihre Vorstellung einzugehen, kündigt er seinen alleinigen Weg an. Sylvia soll ihrer sozialen Funktion als Schwester nachkommen und Fernande über seinen Tod trösten. Hier sehe ich den Hinweis auf den fehlenden Vater als Schlüssel zum fehlenden Begehren.⁸²⁸ Sylvias Vaterlosigkeit spiegelt sich nicht nur a) in der Idealisierung einer männlichen Ersatzfigur, sondern auch b) in der Ausprägung einer Mütterlichkeit und sozialer Fähigkeiten (Beraterin, Trösterin etc.). Von ihrer eigenen Mission ist sie jedoch weniger überzeugt als Trenmor, der seine ‚sozialen‘ Aufgaben in der Welt als Herausforderung angenommen hat. Das Ideal der Frau bricht und mündet in Leiden.⁸²⁹

Sylvia wollte ein Pendant finden, das Stärke und Liebe sowie Energie und Zärtlichkeit vereint – ein neues androgynes Wesen. Da sich dies als unmöglich erweist, versucht sie die Liebe mit einem schwachen Mann zu leben – indem sie ihrer Liebe eine mütterliche Nuance verleiht, so wie Jacques seiner Liebe zu Fernande eine väterliche Nuance gibt.⁸³⁰ Diese mütterliche bzw. väterliche Liebe erweist sich jedoch in *Jacques* nicht als Ausweg oder Alternative. Die Figuren nehmen aus Verzweiflung diesen Ausweg an, müssen aber feststellen wie sehr er zum Scheitern verurteilt ist.⁸³¹

Festzuhalten ist, dass Sylvia eine gesetztere, ‚idealere‘ Version der Lélia ist, die die Unmöglichkeit des Glücks unter dem *regard social* verstanden hat und für deren Utopie es eine Rückkehr in den Naturzustand⁸³² geben muss (wie in *Indiana*). Damit inszeniert Sand an dieser Stelle weniger Hysterie bezüglich der *condition féminine* – Lélia (1833) hatte nur im Tod eine mögliche Erlösung und Union mit dem Ideal erkannt, sondern weist in pessimistischer Rückkehr auf die rousseausche These der Zivilisationsflucht.⁸³³ Dass sie eine überlegene Idealfigur ist, erweist sich für sie wie

⁸²⁶ Vgl. Anm. 248, S. 253.

⁸²⁷ « Souviens-toi que tu m’as juré, de ton côté, de ne pas exécuter ta résolution sans me prévenir, et sans me laisser le temps d’aller t’embrasser une dernière fois. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 1023).

⁸²⁸ Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151.

⁸²⁹ Vgl. hierzu Kap. IV.3.5, S. 423.

⁸³⁰ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l’histoire: l’évolution de la thématique sandienne d’Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 292f.

⁸³¹ Vgl. meine Ausführungen zum symbolischen Inzest – Kap. IV.3.4.2, S. 417.

⁸³² Vgl. Anm. 46, S. 24.

⁸³³ Vgl. Anm. 249, S. 253.

für ihren Bruder als problematisch. Die Umstände, die sie dazu machen, liegen in ihrer Synthese aus Natur und Zivilisation. Sie ist eine äußerst starke und gebildete Frau, die nicht nur anderen Frauen, sondern auch den meisten Männern überlegen ist – was wiederum den Hauptgrund ihres Leidens darstellt.⁸³⁴

Nahezu alle sandschen Figuren sind im Hinblick auf ihre Glückserfüllung tragische Figuren – denn sie spiegeln die Verkehrung des realen Ist-Zustands. Die prinzipielle Bedingung des idealen Partners, den Jacques sucht und von dessen Suche Sylvia Abstand nimmt, ist es, die traditionellen und verletzenden Geschlechterrollen zu transzendieren, die aus der Frau nichts als ein energie- und kraftloses Gefühlswesen machen wie Fernande – und aus dem Mann ein vor brutaler Kraft und aggressiver Ambition strotzendes Wesen, dessen Typ in *Jacques* von Napoleon repräsentiert wird. Die Liebe, wie sie die Gesellschaft vorsieht, stellt sich somit als Union zweier diametral gegensätzlicher Wesen dar, deren gegenseitiges Verständnis und deren Kommunikation unmöglich werden. Das von Jacques und Sylvia erträumte, neue androgyne Wesen vereint feminine Eigenschaften wie Sensibilität, Zärtlichkeit und Hingabe sowie männliche Eigenschaften wie Kraft, Energie und Willenskraft.⁸³⁵

Dieses androgyne Ideal gibt es in der realen Welt nicht. Hier ist auch die Union zweier idealer Ausnahmewesen unmöglich – sie endet vor den Schranken des symbolischen Inzests. Damit verhindert die soziale Realität die Reproduktion ihrer gemeinsamen Ideen, Philosophien und Ideale. Somit zielt *Jacques* auf die Verdeutlichung der Unmöglichkeit des Glücks und der Einsamkeit des Menschen. Offenbar braucht Sand die Stimme Sylvias, um ihre Wahl oder zumindest ihre Fragestellungen und Kritik um 1834 auszudrücken. Während Jacques behauptete, es gäbe nur eine Sache im Leben und das sei die Liebe, antwortet Sylvia, tatsächlich sollte es noch mehr geben.⁸³⁶ Als Sylvia ins Haus kommt und Fernande die spirituelle Union der beiden Idealfiguren zu spüren bekommt, beginnt sie zu verstehen, was es bedeutet, *égale* zu sein. Sie sieht deren Ähnlichkeit im Bezug auf Alter, Bildung und Charakter und fühlt sich selbst in der Rolle des Kindes, das in höchster Priorität Schutz sucht. Genau zu diesem Zeitpunkt tritt Octave in das Geschehen ein und interessiert sich für Fernande.⁸³⁷

⁸³⁴ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 294.

⁸³⁵ Vgl. Ebd.

⁸³⁶ Vgl. CZYBA: *Jacques ou les impasses du dialogue et de l'Histoire*, hier S. 105.

⁸³⁷ Vgl. SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 908ff.

« [V]ous aussi vous sembleriez n'être pas heureuse, et s'il faut que je vous dise tout, Fernande, il me semble encore que vous ne l'êtes pas autant que vous le méritez. [...] celle-ci est ma sœur, me disais-je en vous écoutant, elle pense comme moi qu'il faut être aimé ou mourir [...] » (Ebd., S. 924); Octaves Begehren wird hier durch Fernandes Sprache gemittelt – sie ist Mittler und Objekt gleichzeitig. (Vgl. Kap. IV.3.4.1, S. 411); Die Fatalität des Absolutheit fordernden Liebesideals kontrastiert sich vor der Alternative des Sterbens und unterstreicht die Dimension der romantischen und sandschen Liebessemantik. (Vgl. Kap. II.2, S. 34).

Im gleichen Atemzug beginnt er, sich mit der Trennung von Sylvia auseinanderzusetzen und sein Leiden wandelt sich zum Verstehen der Tatsache, dass Sylvias angestrebte Perfektion keine ist, die er zu erfüllen imstande ist.⁸³⁸ Er versteht das ferne Ideal, das sie von seinem trennt und sucht Solidarität mit Seinesgleichen, indem er Fernande Bruder und Freund sein will – ihr Unglück verbindet sie. Auch Fernande durchläuft einen Reifungsprozess im Bezug auf ihre Liebesvorstellungen. Sie stellt die These auf, dass die Gleichheit Jacques' und Sylvias der Grund ist, weshalb sie von ihr und Octave bewundert werden. Dennoch ist ihr Bestreben zunächst nicht die Nachahmung einer solchen Union mit Octave. Sie projiziert das, was sie von Jacques gelernt hat, auf ihre Liebeskonzeption und sieht im Unterschied der Liebenden⁸³⁹ die Grundvoraussetzung für die Liebe zwischen zwei Menschen. Sie imitiert das auf Unterschied gemünzte Liebesideal Jacques' – welches in dem Sinne auch die legitime Grundlage ihrer Ehe darstellt.

In der Gleichheit sieht sie die Voraussetzung für Freundschaft. Doch Stück für Stück, mit steigendem Minderwertigkeitskomplex zu Jacques und Sylvia scheint ihr die Beziehung zu Octave glücksversprechender als angenommen. Sie distanziert sich von der Idee der notwendigen Unterschiede in der Liebe und gibt sich der Affäre zu Octave hin. Dieser hat wie Jacques und Sylvia die Zerstörungskraft der sozialen Bindungen auf die Liebe verstanden (er bittet Fernande bspw., Rosette wegzuschicken, die ihr ‚Geheimnis‘ verraten hat) und imaginiert sich ein Leben mit Fernande am anderen Ende der Welt – in der Einsamkeit und fernab ‚böser Einflüsse‘, wo er ihre Kinder erziehen will. Zwar hat er kein Vermögen zu offerieren, doch was er hat, will er geben und arbeiten.⁸⁴⁰ Ein utopischer Traum oder eine realistische Perspektive? Sein Vorschlag zielt auf ein Ideal der Gleichberechtigung in der Geschlechterbeziehung, für dessen Realisierung es die Zivilisationsflucht benötigt. Überzeugt von seinem Plan, hat er den Mut, sich Jacques zu stellen und eine gerechte Strafe zu empfangen. Selbst das Unglück, was beide nun nach der Entdeckung ihrer *liaison* durchlaufen müssen, hindert ihn nicht an seiner Liebe – im Gegenteil, es schweißt die Liebenden noch enger zusammen.⁸⁴¹

Jacques, der dem Glück seiner Frau nicht im Weg stehen will, zeigt sich ihr gegenüber freundschaftlich und gibt ihr das Gefühl, seine Restliebe überwunden zu haben, im Zuge dessen sie seine Güte idealisiert.⁸⁴²

⁸³⁸ « La perfection qu'elle cherche et qu'elle rêve n'existe que dans les cieux ; mais c'est la récompense de ceux qui ont pratiqué la miséricorde sur la terre. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 924).

⁸³⁹ Geschmacksunterschiede, verschiedene Ansichten, Leiden etc.

⁸⁴⁰ Vgl. SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 981; (Vgl. Anm. 249, S. 253).

⁸⁴¹ « Prends courage, Fernande ; je t'aime de toutes les forces de mon âme ; plus nous serons malheureux, et plus je t'aimerai. » (Ebd.).

⁸⁴² Vgl. Ebd., S. 1015;

Wie sehr Fernande von gesellschaftlichen Zwängen besessen ist, wird deutlich, als es um ihre

Sie beruft sich selbst auf das Freiheitsangebot ihres Mannes, nachdem sie ihn aus der Rolle des *amant* zurückgewiesen hat und akzeptiert ihn als *père*. Ihre ursprüngliche Überzeugung, ihn geliebt zu haben, revidiert sie und degradiert die ‚Liebesehe‘ zu einer Art heiligen Freundschaft.⁸⁴³ Im Kontrast hierzu sieht sie in Octave ihren ‚wahren‘ Mann, der ihr selbst ohne Ehe sein Leben zu Füßen legt. Die Gleichheit zwischen ihr und ihm sieht sie in der alleinigen Konzentration auf die Liebe, wohingegen es für Jacques⁸⁴⁴ und Sylvia noch mehr im Leben gebe, wie Einsamkeit, Reisen, Studieren, Nachdenken. Tatsächlich richtet sich Jacques‘ väterliches Verantwortungsgefühl nicht ausschließlich an seine Frau, sondern umfasst auch deren Liebhaber. Fernandes Beziehung zu Octave richtet sich dennoch weg vom Vater, hin zu einem Mann, der eher ihr Zeitgenosse zu sein scheint. Damit hat man es hier, wie in *Indiana* und anderen Werken, mit einer Union mit dem Gleichen zu tun.⁸⁴⁵

Die Union mit dem Gleichen – in Gestalt des Mannes mit gleichen Liebesvorstellungen – scheint für Fernande die Möglichkeit der Anerkennung ihres Begehrens zu sein. Nicht, dass die Vaterfigur dieses per se nicht leisten könnte – dies ist im Normalfall der Grund der Idealisierung einer männlichen Vaterfigur. Dass dieses Anerkennen in der Ehe mit Jacques nicht funktioniert, liegt wiederum an seiner Abschottung nach innen, um sein eigenes Liebesideal nicht aufgeben zu müssen. In Abwendung von der gesellschaftlichen Prägung seiner Frau lebt er sein Ideal für sich allein und bevorzugt es, die Frau nicht so tiefgründig kennenzulernen, bis das Ideal zusammenbrechen müsste. Logischerweise bedeutet dies aber im Umkehrschluss, dass er das Begehren seiner Frau trotz seiner Aufopferung nicht erfüllen kann.⁸⁴⁶

Gesamt betrachtet lässt sich festhalten, dass Jacques‘ Liebesideal, welches den Unterschied der Partner als entscheidenden Faktor für die Erfüllungsmöglichkeit von Glück vorgibt, demjenigen der anderen Hauptfiguren (Sylvia, Fernande und Octave),

erneute Schwangerschaft von Octave geht, die sie Jacques verheimlicht, um ihm das Kind nicht ‚unterzuschieben‘. Sie steht nicht offen zu ihrem *faux pas*, sondern will das Kind bei einer Bäuerin aufwachsen lassen. Dennoch ist sie von Jacques‘ Güte überzeugt – sollte er es eines Tages entdecken, würde er es nicht hassen können. (Vgl. SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S.1016); Fernande ignoriert Jacques‘ tatsächlichen Seelenzustand und sein Leiden unter der Situation und erhebt ihn zu einem göttlichen Wesen: « [N]ous ne passerons jamais une nuit ensemble sans nous agenouiller et sans prier pour Jacques. » (Ebd.); (Zur Divinisierung des Liebhabers s. a. Kap. IV.2.3.3, S. 301).

⁸⁴³ Vgl. Ebd.; (Vgl. hierzu Kap. IV.3.4.1, S. 411).

⁸⁴⁴ « [...] il n'est pas enfant comme nous » (Ebd.).

⁸⁴⁵ Vgl. CRECELIUS: *Family Romances. George Sand's Early Novels*, S. 135.

⁸⁴⁶ « Si Jacques s'interdit de vivre un amour d'une espèce nouvelle, un amour qui impliquerait la confrontation à outrance de deux êtres égaux et semblables, n'est-ce pas qu'un tel amour est impensable, inimaginable, comme si l'amour exigeait l'inégalité, comme s'il reposait nécessairement sur la domination d'un des partenaires et la soumission de l'autre, comme si l'égalité était proprement impossible dans les rapport amoureux? » (WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 298).

welches auf Gleichheit mit dem Liebesobjekt zielt, diametral entgegengesetzt ist. Jacques grenzt sich bewusst vom spirituellen, die körperliche Liebe ausgrenzenden Ideal seiner Schwester ab und betont die Notwendigkeit der körperlichen Präsenz der Liebe für sein holistisches Glücksempfinden.⁸⁴⁷ Sands Absicht liegt hier nicht im Aufzeigen des Leidens des Mannes an der unmöglichen Union mit dem Gleichen (mit seiner Schwester Sylvia), sondern zielt auf die *condition* dieser Schwester, der die Union mit Ihresgleichen verwehrt bleibt, da der Mann zum Glücklichen kein spirituelles Liebesideal leben kann, sondern für ihn die Erfüllung seines sexuellen Begehrens essentiell ist.⁸⁴⁸

Nichtsdestotrotz inszeniert Sand die Möglichkeit eines Kompromiss-Glücks, eines ‚mittelmäßigen‘ Glücks, welches zwischen Mann und Frau möglich ist, sofern sie nicht zum Kreis der ‚Überlegenen‘ gehören. Dies trifft zum einen zu auf das Ehepaar Borel.⁸⁴⁹ Aus dem Verdruss der zügellosen Romantik der Handlung in *Jacques* orientiert sich die ‚gebackene‘ Lösung der beiden Liebenden am Ende des Textes in eine ähnliche Richtung, die ebenfalls für diese *aurea mediocritas* – dieses banale und ruhige Leben gemacht zu sein scheinen. Auch sie finden (mit Jacques’ ‚Hilfe‘ in Form seines Suizids) ein ‚braves‘ Glück in ihrem Ermessen, welches mit den sozialen Regeln konform geht.

Octaves ‚Mittelmäßigkeit‘ macht ihn zum idealen Partner Fernandes – nicht aber für Sylvia, denn seine Liebe ist trotz idealer Phantasien das Abbild der Gesellschaft, in der er lebt: er lebt eine besitzende, eifersüchtige Liebe, ein *amour du proprié-*

⁸⁴⁷ « Tu ne sais pas ce que c'est qu'aimer pour moi ! Non, je ne te l'ai jamais dit, parce que dans ces moments-là j'éprouve un besoin égoïste de me replier sur moi-même et de cacher mon bonheur comme un secret. [...] peut-être m'aimeras-tu moins, fière Sylvia, en voyant que je suis plus homme que tu ne penses. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 843); So inszeniert er selbst die Dekonstruktion seiner selbst vom ‚Gott‘ zum Mann.

⁸⁴⁸ Vgl. Anm. 83, S. 34.

⁸⁴⁹ Der Colonel lässt Jacques dessen Exzentrizität bezüglich seiner Frau spüren, indem er ihm erklärt, dass er seiner Frau gegenüber nicht so tolerant wäre, die Affäre zu legitimieren. Als Vertreter der patriarchalen Ordnung gesteht er Männern im Allgemeinen jedoch während bestimmter Phasen (bspw. der Schwangerschaft und Stillzeit der Frau) zu, gewisse Phantasien zu hegen – und legitimiert damit das ‚Fremdgehen‘ des Mannes. Die einseitige Orientierung an dieser männlichen Ordnung macht das Eheverständnis der Borel in Sands Augen damit jedoch nur zu einem Kompromiss-Glück, welches mit den absoluten Idealen Jacques’ nichts gemein hat. Ihr Glück ist ein ‚mittleres‘, ein Resultat eines einvernehmlichen Kompromisses zwischen Freiheit des Geistes und der Akzeptanz gewisser gesellschaftlicher Spielregeln. (Vgl. WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 281).

taire.⁸⁵⁰ Diese Liebe ist dennoch die einzige, die Fernande verstehen kann.⁸⁵¹ Die Liebe ihres Mannes hingegen scheint ihr wie Gleichgültigkeit – mit philosophischer oder spiritueller Liebe kann sie nicht umgehen.⁸⁵²

Mit der Affirmation des Unterschieds zwischen Jacques und Fernande und der Gleichheit zwischen Fernande und Octave beschreibt Sand auch einen Wechsel der Gender-Identitäten, die sich je nach Paar-Konstellation ändern. Wird Octave zu Beginn aus Sylvias Perspektive portraitiert als schwacher, unzureichender Liebhaber, so erfährt er neben Fernande eine Aufwertung seiner Männlichkeit und Stärke. Ähnlich verhält es sich mit Fernande – scheint sie neben Jacques als naive, emotionale und ungebildete Frau, nimmt sie neben Octave an Stärke, Kraft und Reflexionsvermögen zu. Die Einheit mit dem Gleichen bedeutet daher auch eine gegenseitige Aufwertung und Selbstbestätigung der Figuren, wohingegen die Betonung der Unterschiede an der Unzulänglichkeit eines Partners scheitert. Aus der unangenehmen Erfahrung der Überlegenheit wendet sich Sylvia daher dem Ideal der Einheit mit dem *semblable* zu, der einzig ihr Bruder sein könnte.

Das Rezept zu einem befriedigenden Kompromiss, das Sand u. a. in *Jacques* erforscht, erfordert den Liebenden neue Gender-Rollen ab: Bedingung ist eine gewisse Ähnlichkeit – aber nicht zu viel (Jacques und Sylvia sind sich zu ähnlich). Damit bleibt diese Umsetzung der ‚neuen‘ Rollen für die *romancière* 1834 noch nicht denkbar. Aus diesem Grund stellt sie den Inzest als Hindernis zwischen das ideale Liebespaar, das eine intellektuelle Annäherung erlaubt und damit auch Mittel ist, die Annäherung der Geschlechter voranzubringen.⁸⁵³ Wenn hier einerseits die List der Verführung und des geteilten Glücks im Vordergrund steht, wird auf der anderen Seite auch die extreme Verzweiflung derjenigen aufgezeigt, die ‚auswärts‘ lieben und derjenigen, die betrogen werden.⁸⁵⁴ Die Einen – wie Fernande mit ihrem romanesken Charakter – passen sich an die Bedingungen des gesellschaftlichen Lebens an, Andere – wie Jacques – sind auf seltsame Weise hin- und hergerissen zwischen (Liebes-)Ideal und Abscheu des Lebens, ziehen sich lieber aus einer Welt zurück, in der es keine Perfektion gibt.⁸⁵⁵

⁸⁵⁰ Als Schweizer *gentilhomme campagnard* liebt er die Jagd und den Fischfang, träumt von der Ehe, die ihm Kinder und ein ruhiges, regelmäßiges Leben sichern soll. (Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana* (1832) à Mauprat (1837), S. 281); Zu Höherem fühlt er sich nicht berufen. Die Idealisierung Jacques' und Sylvias ist ihm unverständlich. « [...] voilà ce que c'est que le sentiment de l'admiration. C'est comme la foi aux miracles : c'est un travail de l'imagination pour exciter le cœur et paralyser le raisonnement. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 992).

⁸⁵¹ Vgl. hierzu Kap. IV.3.4.2, S. 417.

⁸⁵² Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana* (1832) à Mauprat (1837), S. 281.

⁸⁵³ Vgl. Ebd., S. 299.

⁸⁵⁴ Vgl. REID: *Signer Sand*, S. 138; (Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34).

⁸⁵⁵ Vgl. Ebd.

3.3.2 Idealisierung zwischen *passion* und *vertu*

Der Kontrast *vertu-passion* ist ebenso in *Jacques* eingeschrieben, wie in die zuvor betrachteten Werke und implizit mit der Gegenüberstellung von Natur und Zivilisation verbunden. Man muss hier unterscheiden zwischen a) dem gesellschaftlichen Moralbegriff *vertu sociale*, den Sand kritisiert⁸⁵⁶ und b) dem Ideal einer *vertu naturelle*.⁸⁵⁷ Unter Letzteres fällt die ‚Reinheit‘, Unschuld, Jugendlichkeit und Wildheit Fernandes, die mit ihrer natürlichen Güte und sozialen Ader Jacques' Bewunderung auf sich zieht. Dass Jacques seine Frau idealisiert, ohne ihre soziale Realität begreifen zu wollen, spielt in dieses Bild der Tugend mit hinein.⁸⁵⁸ Auch Sylvia verteidigt noch Fernandes Reinheit, als sich diese in Jacques bereits dekonstruiert. Sie traut ihrer Schwester keine hinterlistige Liebesintrige mit Octave zu und beharrt darauf, dass sich alles aufklären werde.⁸⁵⁹

Jacques seinerseits inkarniert über alle Maßen hinaus eine *vertu naturelle*, was ihn zu einer sandschen Idealfigur macht. Seine Hingabe, Weisheit, Güte und Selbstlosigkeit scheinen kaum übertrefflich.⁸⁶⁰

⁸⁵⁶ Jacques entlarvt den von ihm verachteten gesellschaftlichen Tugendbegriff, der nichts zu tun habe mit Streben nach Glück: « Pour quiconque veut n'être pas déplacé dans la société, il faut avoir l'amour de la vie et la volonté d'être heureux en dépit de tout. Ce qu'on appelle la vertu dans cette société-là, c'est l'art de se satisfaire sans heurter ouvertement les autres, et sans attirer sur soi des inimités fâcheuses. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 1024).

⁸⁵⁷ Vgl. Anm. 31, S. 202;

Das Konzept der *vertu naturelle* übernimmt Sand in Anlehnung an die *Nouvelle Héloïse*, in der Tugend zum Wert des Individuums gehört: « Ces correspondances sont à l'image des rapports qui unissent les personnages les uns aux autres, mais aussi à l'image des relations qu'ils nourrissent avec la nature ou la société. La vertu, par exemple, devient un mode d'être lié à l'individu seul et non aux pressions sociales ni aux conventions : ‹ l'honneur d'un homme comme vous [Saint-Preux] n'est point au pouvoir d'un autre ; il est en lui-même et non dans l'opinion du peuple › [...] Toute l'œuvre développe le thème de la vertu, sans cesse tentée par la passion, mais qui résiste dans des combats violents occupant l'espace des lettres, et se disant ouvertement à tous, ami, amant, mari. » (CALAS: Le roman épistolaire, S. 37); Sand arbeitet in *Jacques* v. a. mit dem Kontrast zu *vertu sociale*, um den Wert der natürlichen Tugend des Individuums für die Erfüllungsmöglichkeit von Glück herauszuarbeiten.

⁸⁵⁸ Vgl. Anm. 31, S. 202.

⁸⁵⁹ Vgl. SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 934-936; Brief 49.

⁸⁶⁰ Selbst als betrogener Ehemann verliert er seine Würde nicht, bedankt sich freundlich bei den Informanten (Borel), aber handelt nicht entgegen seiner Prinzipien, indem er bspw. mit der aufkommenden Eifersucht sein Begehren nicht mehr unter Kontrolle hätte. Im Gegenteil – selbst in der entwürdigendsten Situation wahrt er Ruhe und Fassung und lässt sich nicht zu vorschnellen Reaktionen hinreißen, die seiner Rollenvorstellung als nicht-patriarchaler Ehemann nicht entsprochen hätten. Zudem ist er sich der Schwierigkeit bewusst, die Liebe zu konservieren. Wenn Fernande Octave liebt, dann kann er dem Liebhaber seiner Frau nicht wirklich ‚böse‘ sein, da es nach ihm noch eine andere Tugend gebe, eine *justice naturelle*: « Si j'ai quelque autre vertu que mon amour, c'est peut-être une justice naturelle, une rectitude de jugement, sur lesquelles aucun préjugé social, aucune considération personnelle, n'ont jamais eu de prise.

Dass in ihm jedoch auch Begehren und Leidenschaft schlummern, wird an der subtilen Erotisierung von Fernandes Körper deutlich. Er braucht sie nicht nur als *compagne*, sondern ganz klar auch als Frau, die körperliche Liebe mit ihm teilt.⁸⁶¹ An der verflochtenen Liebe von Sylvia und Octave lässt sich ebenfalls diese Diskrepanz zwischen *vertu naturelle* und *passion* festmachen. Die tugendhafte Sylvia ist auf der Suche nach einem würdigen Gegenüber, der seinerseits ebenfalls auf spirituelle Werte in der Mann-Frau-Beziehung setzt. Der leidenschaftliche Octave beschuldigt sie, ihm keine Passion zurückgeben zu können – ohne zu verstehen, dass seine Geliebte auf der Suche nach einer Passion ist, die ihr weibliches Begehren anerkennt und nicht kompromittiert.

Die *communauté fraternelle*, in der die Freunde eine Weile lang zusammen leben, erhebt die Freundschaft als ideale Tugend, die ihnen ein schützendes Dach über allen anderen (Liebes-)Verbindungen bietet. Die sich gleichenden ‚Pärchen‘ Jacques und Sylvia sowie Fernande und Octave verstehen sich ohne Worte und auch insgesamt ist das ‚hysterische Ungleichgewicht‘ Fernandes nicht mehr vordergründig.⁸⁶² Dieser ausgeglichene, tugendhafte Zusammenhalt wird bedroht durch die Passion Octaves, der Fernande schließlich seine Liebe gestehen muss, obwohl er sie lange Zeit nicht zu begehren gewagt hatte. Im Übergang seiner Liebe von Sylvia auf Fernande kommt es zur Verdopplung der Einen durch die Andere⁸⁶³ – er ist in seiner Phantasie hin-

[...] Cela me paraît le résultat d'une logique si inflexible et si absolue, que je ne saurais me glorifier de n'être pas une brute semblable aux trois quarts des hommes que je vois. Borel, à ma place, aurait tranquillement battu sa femme, et il n'eût peut-être pas rougi ensuite de la recevoir dans son lit, tout avilie de ses coups et ses baisers. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 994);

Kraft seines ‚Amtes‘ als Ehemann hätte er Fernande brutal und gewalttätig begegnen oder sie sogar umbringen können. Ihr ‚unschuldiges‘ Wesen hätte ihn jedoch niemals anders handeln lassen – sodass er ebenfalls den Konkurrenten idealisiert. « Ce ‹second› Jacques se fait de l'amour une idée très élevée [...] : il aime Fernande comme Ralph aimait Indiana, au point que même Octave lui apparaît comme sacrée. Le fait est que le rôle de l'amant désespéré mais généreux convient bien mieux à son caractère inquiet et instable que celui de l'époux comblé. » (WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 291);

Dabei macht er niemanden verantwortlich, Liebe zu empfinden oder auch wieder zu verlieren. Ehebruch bedeutet für ihn weniger die Realität des ‚Fremdgehens‘, sondern die Verhaltensweise der Frau, im Nachgang zu ihrem eigenen Mann ins Bett zu steigen – und damit eine Lüge zu begehen. (Vgl. SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 995).

⁸⁶¹ Vgl. hierzu Kap. IV.3.4, S. 411.

⁸⁶² « Jacques et Sylvia font un, vous et moi faisons un autre; ils se comprennent en tout, et nous nous comprenons de même. [...] Ce n'est pas par des mots que nous pouvons nous comprendre; ils sont inutiles; nos regards et le battement de nos cœurs se répondent. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 964f.); (Vgl. hierzu Kap. IV.3.5, S. 423).

⁸⁶³ Libidinöse Spiegelökonomie – anders als bei Raymon,

und hergerissen zwischen dem Wunsch nach gleichzeitigem Besitz beider Frauen,⁸⁶⁴ aber das Begehren nach Fernande wird durch das Vordringen seiner Leidenschaft über seine Vernunft und Tugend stärker. Trotz tugendhafter Resistenz gegen seine Passion, gelingt es ihm nicht mehr, diese zu kontrollieren.⁸⁶⁵ Im Gegensatz zu Jacques hat er seine Gefühle nicht unter Kontrolle, was ihn einerseits als Don Juan entlarvt, andererseits zu einem eher ‚mittelmäßigen‘ Typen macht, der sehr wohl die bedrohlichen Komponenten seiner männlichen Ordnung in Form der Suche nach Anerkennung seines Begehrens nach außen kehrt. Gleichzeitig degradiert er Sylvia, um seine neue ‚Liebe‘ zu Fernande vor sich selbst zu legitimieren. Dies könnte man auch als Trostsuche des Verletzten unter Seinesgleichen interpretieren.

Vertu taucht sogar im Kontext des Ehebruchs auf als es darum geht, dass der an seiner Passion leidende⁸⁶⁶ Octave das Glück und die Reinheit Fernandes über alles stellt. Er, der vor seiner Abreise, die den Zusammenbruch der *communauté* einleitet, noch einmal bei ihr war, beschreibt sie als engelsgleich.⁸⁶⁷ Die Darstellung Fernandes als a) Kind oder b) reine Jungfrau (weißes Kleid, lange blonde Haare) zieht sich in der männlichen Wahrnehmung durch den Roman – auch bei Jacques. Dieser *reflet de l'âme virginale* taucht auch im Gesicht ihrer Tochter auf, was im Grunde paradox anmutet – geht es doch hier um eine verheiratete Mutter.⁸⁶⁸

Doch das Versprechen Octaves, ihre ‚Reinheit‘ zu wahren, kann er nicht halten, indem er ihr zu den Borel folgt und sie letztlich leidenschaftlich auffordert, sich in seine Arme zu werfen – nicht ohne Jacques und Sylvia im selben Atemzug abzuwerfen und ihr somit die Entscheidung leichter machen zu wollen.⁸⁶⁹ Indem er Fernande

⁸⁶⁴ « Combien de fois j'ai pressé dans mes bras un fantôme qui avait vos traits et les siens, et dont la longue chevelure d'ébène, mêlée à des flocons de soie dorée, reposait éparse sur mon cœur et sur mes épaules! [...] j'invoquais l'affection de l'une de vous, et il me semblait vous voir toutes deux descendre du ciel et me donner un baiser au front [...] Quelquefois encore, par l'habitude, par effroi, par remords peut-être, j'appelais l'image de votre compagne, mais elle ne me répondait plus; et vous passiez sans cesse devant mes yeux, comme une révélation de mon destin, comme une prophétie obéissant à l'ordre de Dieu. Alors, je m'abandonnai à ma passion, et je commençai à souffrir; mais je vous offrais ma douleur en sacrifice. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 946).

⁸⁶⁵ « Longtemps cette idée de vertu et de dévouement a soutenu mon courage; je me disais bien qu'il serait plus prudent et plus facile de vous fuir que de me taire éternellement; mais il était trop tard, je ne le pouvais plus; tout me semblait supportable plutôt que de cesser de vous voir. » (Ebd.).

⁸⁶⁶ Vgl. hierzu Kap. IV.3.5, S. 423.

⁸⁶⁷ « Tu es un ange, Fernande [...] je guérirai ou je mourrai. Il ne s'agit pas de cela; l'important c'est que tu restes heureuse et pure: je partirai avec cette idée, elle me soutiendra. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 948); (Vgl. Anm. 345, S. 276).

⁸⁶⁸ Vgl. Anm. 13, S. 199.

⁸⁶⁹ « Cesse de mettre ces deux êtres de glace au-dessus de tout, cesse de leur sacrifier ton bonheur et le mien; jette-toi dans les bras de celui qui t'aime, réfugie-toi dans le seul cœur qui t'ait comprise. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni,

Naivität unterstellt – sie werde ausschließlich von ihrem Instinkt, zu lieben geleitet und habe keinerlei Vernunft, um das Leben zu verstehen – stellt er sich im Bezug auf ihr Kräfteverhältnis über sie. Nach ihm hätte sie wissen können, was in Jacques tatsächlich vorgeht. Diese Haltung resultiert allerdings aus eigenem Profilierungsbestreben. Zuvor wurde er von Fernande zurückgewiesen, die das Alleinsein mit Octave im Haus nicht ausnutzt, sondern bestrebt ist, die *vertu sociale* zu erfüllen: er müsse die tugendhafte Größe haben, seine Geliebte in Jacques' Arme zurückzulegen, ihre ‚Reinheit‘ zu betonen und sich anschließend zurückzuziehen. Doch dafür ist wahlweise seine Tugend zu schwach oder seine Passion zu stark.⁸⁷⁰

Der Tugendbegriff, den Fernande erstrebt, ist nicht deckungsgleich mit demjenigen von Jacques und Sylvia. Während Jacques in ihr die ideale Naturfrau⁸⁷¹ sucht, sorgt sich Fernande um ‚Reinheit‘ vor der öffentlichen Moral. Der Mechanismus, den sie dafür in Gang setzt, heißt Idealisierung, Divinisierung ihres Mannes, um die bereits geschmälerte Einhaltung dieses Tugendbegriffs zu kaschieren und unterwirft sich damit der gefürchteten patriarchalen Macht. Nach Octaves Empfinden idealisiert sie Jacques zu sehr – sie glaube an ihn, wie an einen Gott, wodurch seine Eifersucht aufflammt.⁸⁷² In der Konsequenz positioniert er sich als Anti-Held, als Anti-Ideal, das nicht nach Höherem strebt, sondern im Hier und Jetzt nach Befriedigung seines Begehrens sucht.⁸⁷³

Herbert gegenüber formuliert er Bedingungen für die Haltbarkeit des Glücks mit seiner Geliebten: noch sei er zwar glücklich mit ihr, doch wenn sie ihn zurückstoße

Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 970); In einem Brief an Herbert, seinen Vertrauten, gibt Octave Einblicke in seine Gedankenwelt, noch bevor die Affäre bekannt geworden ist. Er selbst hat Jacques unnötigerweise um Diskretion gegenüber Fernande gebeten – dieser gibt ihm zu verstehen, dass die einzige Reparation des durch ihn verursachten Unglücks (er betrachtet Octave als Schuldigen) ein Verschweigen von Jacques' Mitwisserschaft gegenüber Fernande sein kann – andernfalls füge er ihr eine tödliche Verletzung zu, da Fernande ihn idealisiert und die Schuld, die sie trifft, nicht tragen könne. (Vgl. SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 990); (Vgl. hierzu Kap. IV.3.4.1, S. 411).

⁸⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 991.

⁸⁷¹ Vgl. Anm. 13, S. 199.

⁸⁷² Vgl. hierzu Kap. IV.3.4.1, S. 411.

⁸⁷³ « Les héros sont des hommes qui se donnent à eux-mêmes pour des demi-dieux, et qui finissent par l'être en de certains moments, à force de mépriser et de combattre l'humanité. A quoi cela sert-il, après tout? A se faire une postérité de séides et d'imitateurs; mais de quoi jouit-on au fond de la tombe? [...] Fernande est encore toute émue et toute pénétrée de ce départ; l'excellente enfant croit à son mari comme en Dieu [...] » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 992); Octaves Blick transportiert Kritik an der Idealisierung, wobei die Auswirkungen des mimetischen Begehrens (Eifersucht) eine Metonymie in Gang setzen: zwar kritisiert er Jacques als Ideal-Held, idealisiert aber im gleichen Atemzug Fernande als *enfant excellent*. Insofern entzieht er dem Mittler den Idealbegriff (den er Jacques nur an dieser Stelle abspricht – denn auch er kann sich aufgrund dessen Güte nicht davon abhalten, ihn zu verehren), projiziert ihn aber auf die von ihm kritisierte Idealisierende.

(die Verletzung seiner Ehre hat ein Aufflammen des mimetischen Begehrens zufolge), werde er sich sicher von ihr abgestoßen fühlen – womit die Zerbrechlichkeit ihres gemeinsamen Glücks anklingt. Dennoch steht er zu seiner Passion und schwört, Fernande zu lieben – wofür er selbst den Tod im Duell mit Jacques nicht fürchte.⁸⁷⁴

Die passive Tugendhaftigkeit Jacques' hinsichtlich der zerstörenden Tendenzen des gesellschaftlichen Kontakts teilt Octave nicht. Er fängt im Gegenzug Clémence' Briefe ab, die Fernande unglücklich machen. Damit wird der Besitzanspruch seiner Liebe und das Ausfüllen der patriarchalen, beschützenden *maître*-Rolle jedoch unumgänglich, die letztlich Resultat seiner hitzigen und naiven Leidenschaft ist. Schande empfindet er nicht beim Ausleben seines Egoismus, der ihm Flügel verleiht und ihn mit Optimismus Fernande gegen das gesamte Universum beschützen würde.⁸⁷⁵ Obwohl Jacques an der Vision der Umsetzung seines Eheideals hängt, gibt er einem erneuten Versuch aufgrund seines Alters keine Chance mehr und gesteht sich ein, dass er glaubte, sich mit der Ehe die Liebe dauerhaft zu sichern.⁸⁷⁶ Alle Voraussetzungen für die Umsetzung des Eheideals glaubte er erfüllt.⁸⁷⁷ Die Schuld gibt er Octave, der Fernande und ihre Liebe zu ihm vergiftet habe und damit auch Schuld am Tod seiner Kinder sei. Sein innerer Konflikt gestaltet sich nicht ähnlich stoisch und überlegen, wie sein Auftreten nach außen. Hier spielen Leidenschaft und mimetisches Begehren⁸⁷⁸ eine entscheidende Rolle und scheinen dem Mann damit natürlich eingepflanzt.

Schließlich macht Jacques sein Vorhaben des tugendhaften Opfertods wahr und stürzt sich in eine Gletscherspalte. Allerdings – so gibt Crecelius zu bedenken, sei

⁸⁷⁴ Vgl. SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 1007.

⁸⁷⁵ V. a. gegen ihren Mann, wenn dieser von ihrer neuen Schwangerschaft erfahre. Ihre Bedenken diesbezüglich kann er in seiner Naivität nicht nachvollziehen – er wäre selbst bereit, das Kind allein aufzuziehen, wenn sie es nur schmerzlich und reumütig zur Welt bringe. Der Realität ins Auge blickend, rechnet er sich aus, dass Jacques ohnehin bald alt sei (und kein Liebhaber mehr sein könne) und damit die Chancen auf eine freie Liebe mit Fernande nicht schlecht stünden. « Encore deux ou trois ans, et il sera vieux, et l'amour-propre de l'amant délaissé fera place à la générosité de l'ami consolé. [...] Ne crains pas que Jacques te [...] reproche [tes joies ; S. H.] ; s'il savait comme notre amour est irrésistible et notre bonheur immense, il nous permettrait d'en jouir. » (Ebd., S. 1015);

In seinem eigenen Interesse bekräftigt er Fernande wiederum in ihrer Idealisierung und dekonstruiert die von ihr imaginierte, patriarchale Macht Jacques', vor der sie sich nicht zu fürchten brauche – schließlich habe sie einen neuen Beschützer hinter sich.

⁸⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 1009.

⁸⁷⁷ « Notre vallée était si belle ! [Vgl. hierzu Anm. 74, S. 213 ; S. H.] je prenais tant de soin pour rendre ma femme heureuse, et elle semblait m'aimer si passionément ! [Was der Tugend widerspricht, die er ihr zuschreibt. S. H.] Mais un homme est venu et a tout détruit ; son souffle a empoisonné le lait qui nourrissait mes enfants. Oui ! j'en suis sûr, c'est son premier baiser sur les lèvres de Fernande qui les a tués, comme c'est son premier regard sur elle qui a tué son amour pour moi. » (Ebd., S. 1009f.).

⁸⁷⁸ Er ist eifersüchtig auf Octave, der ihm Begehren auf seine Frau rückvermittelt; (Vgl. hierzu Kap. IV.3.4.1, S. 411).

der Selbstmord Jacques' nicht ausschließlich durch seinen Willen motiviert, Fernande aus dem Eheschwur zu befreien, sondern ebenfalls von seiner Angst, dem Begehren auf seine Schwester zu erliegen.⁸⁷⁹ Hiermit wird eine Lesart möglich, die sich von den bisherigen unterscheidet: die Unmöglichkeit der Union mit dem Gleichen, die Jacques letztlich inszeniert durch die Behauptung, Sylvia sei seine Schwester (einen Beweis liefert Sand im Text nicht) ist im Grunde gar nicht so unmöglich wie er durch das Insistieren auf ein Ideal der Unterschiede behauptet. Im Grunde schützt er seine Schwester damit vor seinem eigenen Begehren – und dies sehr tugendhaft –, das ihre Ideal-Union zerstören könnte, genau wie die Passion Octaves das Bestehen der *communauté* perturbiert. Passion wird damit – wie in *Indiana* und *Lélia* als bedrohliche männliche Kraft degradiert, die das Glück der Figuren verhindert, indem es die Frauen, ihre symbolische Ordnung und die Anerkennung ihres Begehrens kompromittiert.

3.3.3 Ideal und *communauté fraternelle*

Die *communauté fraternelle*, welche die vier Freunde in Saint-Léon über einen gewissen Zeitraum vor der sozialen Realität schützt, stellt eine ähnliche Utopie dar, wie Sand bereits in *Valentine*⁸⁸⁰ als Idylle im Pavillon evoziert hat. Eine solche Gemeinschaft konsolidiert sich durch gemeinsame Werte, Ansichten und die Ähnlichkeit des Begehrens der involvierten Figuren und fungiert in dem Sinne als identitätsstiftend und stärkend im Kontrast zur Individualität der Figuren. In *Jacques* ist die Gemeinschaft insofern im Bezug auf ihr Kräfteverhältnis ausgeglichen, als sich jeweils zwei – mit Jacques-Sylvia und Octave-Fernande – solidarisierende Pärchen herausbilden, die das Pendant zum anderen Pärchen konstituieren. Gleichermaßen sind alle vier miteinander befreundet und sichern damit den inneren Zusammenhalt über den Respekt des ‚Anderen‘.

Freundschaft ist das entscheidende Stichwort, welches die Bedingung der *communauté* formuliert. Freundschaft, wie oben gesehen,⁸⁸¹ funktioniert über das Ideal der Gleichheit – zwei sich ähnelnde Wesen können eine enge freundschaftliche bis spirituelle Bindung aufbauen. Diese Bindung ist allerdings nur solange stabil, wie die Bedingung der Freundschaft eingehalten wird: Octaves aufkommende Liebe zu Fernande unterwandert diese Bedingung und überträgt damit das Ideal der Gleichheit auf die Liebe. Aus zwei Gründen wirken seine Emotionen zerstörend auf die *communauté*. Zum einen wird das Gleichgewicht der zwei Freundes-Pärchen gestört. Eine Freundschaft geht über in Liebe. Damit wird die Bedingung nicht mehr hinreichend erfüllt, was wiederum (natürliche und soziale) Tugend und Passion in einen Interessenkonflikt stürzt. Zum anderen ist Fernandes Liebe durch die Ehe laut Ord-

⁸⁷⁹ Vgl. CRECELIUS: *Family Romances. George Sand's Early Novels*, S. 137.

⁸⁸⁰ Vgl. SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 191-382.

⁸⁸¹ Vgl. hierzu Kap. IV.3.3.1, S. 382.

nung an Jacques gebunden – ein ‚Übertragen‘ ihrer Liebe auf Octave zieht unweigerlich Konsequenzen auf die Konstitution der Gemeinschaft nach sich, die in eine Konkurrenz-Situation der Männer bezüglich ihres Begehrens mündet.⁸⁸²

Jacques' Bestreben, seine Schwester durch Tugendhaftigkeit vor seinem eigenen Begehren zu schützen und damit das Ideal ihrer spirituellen Union hochzuhalten, könnte auch als logische Schlussfolgerung aus Octaves und Fernandes Liebesintrige gedeutet werden. Er kann die Zerbrechlichkeit der Freundschaft beobachten, sobald Passion ins Spiel kommt und daraus Konsequenzen für sein eigenes Handeln ableiten, welches sich im Vergleich zu den ‚unschuldigen‘ und hilflosen Liebenden ohnehin als ‚überlegen‘ herauskristallisiert.

Die Initiierung der *communauté* geht von Jacques aus, der aus der Vaterrolle die Gemeinschaft seiner beiden bevorzugten Frauen – als seine Töchter idealisiert. Damit vereint er die für ihn getrennt repräsentierten Ideale a) der körperlichen Liebe zu Fernande und b) der spirituellen Liebe zu Sylvia unter dem Deckmantel einer freundschaftlichen, idyllischen Union, wozu die Erhebung über beide als praktischer Beschützertypus⁸⁸³ notwendig ist, um die Bindung der beiden Frauen zueinander zu verfestigen, wohlwissend, dass sie Schwestern sind.⁸⁸⁴

Konstitutives Element der *communauté* ist zunächst Sylvia, mit deren Auftreten zunächst eine Art heilige Dreieinigkeit im Sinne einer Freundschaft zwischen ihr, Jacques und Fernande etabliert wird. Diese öffnet sich hin zu Octave, der trotz seiner passionierten Absicht, Sylvia wiederzugewinnen und obgleich er Sylvias Liebesideal nicht genügen kann, in die Gruppe aufgenommen wird.⁸⁸⁵ Der Ausgangspunkt der Solidarisierung mit Octave für die von Selbstzweifeln geplagte Fernande ist die Feststellung, dass Sylvia und Jacques ein ideales Liebespaar formen würden – eine Vorstellung, die auf ihr (und Octaves) Ausgeschlossenheit aus deren Spiritualität antwortet.⁸⁸⁶ Aus Enttäuschung resultiert das Bestreben, einen gemeinsamen

⁸⁸² Vgl. hierzu Kap. IV.3.4.1, S. 411.

⁸⁸³ Vgl. Anm. 22, S. 439.

⁸⁸⁴ « Alors Jacques, nous entourant chacune d'un de ses bras, et déposant un baiser sur le front de l'étrangère et un baiser sur mes lèvres, nous a pressées toutes deux sur son cœur en disant : ‹ Vivons ensemble, aimons-nous ; Fernande, je te donne une bonne, une véritable amie ; et toi, Sylvia, je te confie ce que j'ai de plus cher au monde. Aide-moi à la rendre heureuse, et quand je ferais quelque sottise, gronde-moi ; car, pour elle, c'est un enfant qui ne sait pas exprimer sa volonté. O mes deux filles ! aimez-vous, pour l'amour du vieux Jacques qui vous bénit. › » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 902).

⁸⁸⁵ Sylvia: « Reviens ; et, pour que les choses se passent convenablement, charge-toi de nous présenter l'un à l'autre et de l'inviter à demeurer quelque temps avec nous. Je prends sur moi de le faire partir sans cris et sans reproches ; car je ne prévois pas que l'envie me vienne de vous quitter pour le suivre. » (Ebd., S. 936; Brief 50);

Jacques: « Mais une prompte *bonne intelligence* entre nous quatre, et Octave assis à notre table pendant une ou plusieurs semaines, répondront victorieusement à tous les mauvais commentaires. » (Ebd., S. 938; Brief 51).

⁸⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 922.

Gegenpol zu kreieren.⁸⁸⁷

Verletzttheit und Eifersucht spielen in diesem Kontext eine zentrale Rolle,⁸⁸⁸ die die Naivität und die Hilflosigkeit der ‚Unterlegenen‘ pointiert, die zunächst beide füreinander hoffen, dass ihre ursprüngliche Liebe wieder aufflammt – was ihre freundschaftliche Basis sichert, die dann aber feststellen müssen, dass diese Liebe zugunsten der Freundschaft in den Hintergrund tritt.

Mit der Etablierung der *communauté*, welche die ‚Hysterie‘ der Figuren lindert und ausgleicht,⁸⁸⁹ tritt bei Fernande ein Reifesprung ein, die plötzlich nicht mehr panisch und kindlich, sondern erwachsener, selbstbewusster und intelligenter scheint.⁸⁹⁰ Die Qualität, die die Gemeinschaft auf das Wohlergehen der Figuren hat, wird beschrieben mit den Adjektiven *beau et pur*, die auf eine *vertu sociale* referieren.⁸⁹¹

Damit bildet die *communauté* im Sinne eines Rückzugs in freundschaftliches und anti-feindliches menschliches Zusammenleben einen elementaren Kontrast zur gesellschaftlichen Realität, den man unter dem Signifikanten *nature* fassen könnte. Dieser ist letztlich jedoch sehr fragil und spiegelt damit den sandschen Pessimismus um 1834. Octaves Begeisterung für sein ‚neues‘ Leben mit seinen Freunden, die ihm wie Elite-Freunde⁸⁹² vorkommen, spiegelt die Seltenheit der freundschaftlichen Gemeinschaft in der sozialen Realität. Die destabilisierenden Einflüsse, die er ungewollt in die Gemeinschaft bringt, spiegeln wiederum seine eigene Instabilität und leichte

⁸⁸⁷ Fernande wünscht sich eine Erweiterung der Dreier-Freundschaft um Octave, um für sich selbst mehr Freundschaft zu gewinnen. « Quel aimable ami ce serait pour moi! Quelle douce vie nous mènerions à nous quatre! Je mettrai tous mes soins à ce que ce beau rêve se réalise; ce sera une bonne action, et Dieu peut-être bénira mon amour, pour avoir rallumé celui d’Octave et Sylvia. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 923).

⁸⁸⁸ Fernande steigert sich in ihre gefühlte Verlassenheit hinein und beklagt, dass Jacques nicht einmal mitbekäme, wenn sie das Haus verlasse und schlussfolgert, dass er nicht genug Liebe für sie übrig habe, um noch eifersüchtig zu sein. « Il est vrai que nous sommes heureux maintenant, si le bonheur est dans la tranquillité et dans l’absence des reproches; mais quelle différence avec les premiers temps de notre amour! [...] Dieu sait, d’ailleurs, si Jacques m’aimerait assez à présent pour être jaloux! » (Ebd., S. 922);

Dass offene Eifersucht nicht in Jacques’ Ich-Ideal passt, versteht sie nicht. Fernande hingegen ist eifersüchtig auf Sylvia, genau wie Octave eifersüchtig auf Jacques ist, obwohl sie sich unter dem Deckmantel der Freundschaft versammelt haben. Da Sylvia ihn ablenkt, scheint Jacques nicht am Liebesverlust zu leiden, während Fernande – in ihrer Opferrolle – jede Nacht um ihre Liebe weint. « Il n’y a plus en apparence entre nous que de l’amitié; il n’en souffre pas, et je passe les nuits à pleurer notre amour. » (Ebd., S. 923).

⁸⁸⁹ Vgl. hierzu Kap. IV.3.5, S. 423.

⁸⁹⁰ Dies wird u. a. deutlich in einem Brief an Clémence, in dem sie die Vorausdeutung ihrer Vertrauten, sie werde sich in Octave verlieben und damit ihre Ehe zerstören, zurückweist und die Freundschaft zu Octave sowie die wieder aufgewertete Liebe zu Jacques betont. (Vgl. SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 938-940; Brief 52).

⁸⁹¹ Vgl. Ebd., S. 940.

⁸⁹² Vgl. Ebd., S. 941.

Verführbarkeit: gleich zu Beginn verliebt er sich offenkundig in Fernande, woraufhin Sylvia entrüstet eingreift (um die Idylle zu wahren) und ihn zur Vernunft bringt. Ab diesem Zeitpunkt beschließt er, sich nur noch in Gedanken seiner Leidenschaft hinzugeben, die er selbst als *crime* versteht, womit er den Moralbegriff der öffentlichen Meinung verinnerlicht.⁸⁹³ In seiner Selbstwahrnehmung bezeichnet er sich als Störfaktor der *communauté*, da er die Ansichten über die *vertu naturelle* seiner Freunde nicht teilt.⁸⁹⁴

Für Fernande gestalten sich die Auswirkungen der *communauté* positiv. Nicht nur die früheren Meinungsverschiedenheiten mit Jacques haben sich gelegt, sondern sie genießt auch die Inspiration und die Ausgeglichenheit der Union zu viert. In diesem behüteten Rahmen können sich alle ausgelassen wie Kinder verhalten und mit den tatsächlichen Kindern spielen – worüber Sand die Möglichkeit eines unbeschwertem Glücks inszeniert.⁸⁹⁵ Als das Glück der Gemeinschaft gebrochen wird und Fernande sich mit Jacques zu den Borel flüchtet, bereut Sylvia, dass die beiden sich getrennt und damit die Zerstörung der *communauté* zugelassen haben. Dabei irre sich Fernande – denn in Sylvias Augen ist Octave nicht deren *égale* – denn sie stehe über ihm, womit sie das Liebesideal der Gleichheit der beiden ad absurdum führt und deren Liebe als Ort des Unglücks verurteilt.⁸⁹⁶

Der Hintergrund dieser Information ist letztlich ein Hilferuf an Jacques, in der Hoffnung, dass das verfllossene Freundschaftsglück zu viert um jeden Preis wieder herzustellen sei – womit an seine Idealität bzw. Überlegenheit appelliert wird.⁸⁹⁷

Indem sie ihrem Bruder die Stärke des übermenschlichen Ideals anträgt, das sie von ihm hat und ihm dadurch eine verdeckte Liebeserklärung macht, wird deutlich,

⁸⁹³ « Mais je suis un scélérat fort ingénu, et je trouve mon bonheur dans la pensée et dans l'espoir du crime plutôt que dans le crime lui-même. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 941).

⁸⁹⁴ « Non, c'est impossible; qu'ils disent ce qu'ils voudront, ces trois êtres étranges parmi lesquels je viens de passer un an qui m'apparaît comme un rêve, comme une excursion de mon âme dans un monde imaginaire! Qu'est-ce que la vertu dont ils parlent sans cesse? la vraie force est-elle d'étouffer ses passions ou de les satisfaire? » (Ebd., S. 965).

⁸⁹⁵ « Ah! Nous sommes bien enfants, tous, et bien heureux! [...] Quand on est plusieurs à s'aimer comme nous faisons, toutes les idées, tous les goûts deviennent communs à tous, et il s'établit une sympathie si vive et si complète qu'une seule âme semble animer plusieurs corps. » (Ebd., S. 944); (Vgl. Anm. 74, S. 213).

⁸⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 969;

In dieser Kritik geht sie allerdings nur von der Konstellation Fernande-Octave aus. Dass Fernande in ihrer Ehe mit Jacques ebenfalls die Unterlegene ist und damit das Unglück vorprogrammiert, bezieht Sylvia in ihre Argumentation nicht offenkundig mit ein, da ihre soziale Aufgabe ihr auferlegt, das Glück des Bruders zu beschützen und ihm nicht die Unmöglichkeit seines Eheglücks aufzuzeigen. Dies hätte nämlich zur Folge, dass sie ihm ihre eigene Liebe gestehen müsste.

⁸⁹⁷ « Surmonte l'horreur que t'inspire Octave, ce sera l'affaire d'un jour. J'ai souffert aussi pour m'habituer à le voir à ta place; mais laisse-la-lui et prends-en une meilleure; sois l'ami et le père, le consolateur et l'appui de la famille. N'es-tu pas au dessus d'une vaine et grossière jalousie? Reprends le cœur de ta femme, laisse le reste à ce jeune homme! » (Ebd., S. 1011).

dass die *communauté* Sylvias einzige Möglichkeit darstellt, mit Jacques unter dem Deckmantel der Freundschaft zusammen sein zu können.⁸⁹⁸ Nichtsdestotrotz ist sie bemüht, Jacques und Fernande wieder zusammenzuführen und ihm begreiflich zu machen, wie sehr diese ihn jetzt brauche, um ihre Versehrtheit, ihr Leiden zu lindern. Nicht nur um den Willen seiner Frau, sondern auch um ihretwillen solle er als Vater und Tröster der Familie zurückkommen, seine Angst vor Octave überwinden und auf die *vertus* seiner Frau zählen, die sie inzwischen entwickelt habe.⁸⁹⁹ Jacques baut berechnend auf dieses von seiner Frau anerkannte Ideal und nutzt die Reinszenierung der *communauté*, um die Vorkehrungen seines Ausstiegs und einen sanften Übergang aus der prekären Lage am Ende zu finden, der seine Frau vor ungleich größerem Unglück schützen soll.⁹⁰⁰ Einvernehmlich – er hat seine Mission erfüllt – verabschiedet er sich von Fernande und Octave, nicht ohne sie im Glauben seiner Rückkehr zu lassen und in der Hoffnung, zur Realisierung des Glücks der beiden beigetragen zu haben.⁹⁰¹

Die *communauté fraternelle* ist v. a. ein Ort der Idylle⁹⁰² und aufgrund seiner Fragilität ein utopischer Ort, der keinen dauerhaften Bestand haben kann. Anders als in *Valentine* – dort wurde das Glück der Freunde vom *regard social* bedroht – wird dieses hier aus der inneren Entwicklung um die Leidenschaft von Fernande und Octave zerstört. Gleichermaßen wirkt die Verachtung der öffentlichen Meinung über Rosettes und Clémence' Stimme auf die Gemeinschaft zurück und gibt den Liebenden die Unvereinbarkeit mit den gesellschaftlich anerkannten Werten zu verstehen.

Das Ideal der *communauté* ist utopisch, weil in der Realität nicht dauerhaft verankerbar, zu leicht zerstörbar. Dies wiederum liegt an der vertrauensseligen Öffnung hin zu Figuren, die nicht kritisch geprüft werden vor ihrer Aufnahme in die Gemeinschaft. Ein erfolgreiches Funktionieren, so ließe sich ableiten – würde dieselben Ideale aller Beteiligten voraussetzen. Sand zeigt damit die Unmöglichkeit dieser Union unter den Lebensbedingungen ihrer Figuren auf. V. a. Sylvia gibt Jacques trotz ihrer hoffnungsvollen Haltung bezüglich einer möglichen Wiederherstellung der Gemeinschaft zu verstehen, dass sie selbst die Einzige ist, die Teil seiner idealen Le-

⁸⁹⁸ « Me comptes-tu pour rien dans ta vie? ne t'ai-je pas bien aimé? t'ai-je jamais fait du mal? ne sais-tu pas que tu es ma première et presque ma seule affection? » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à Majorque, S. 1011).

⁸⁹⁹ « Tu ne peux pas douter de la délicatesse avec laquelle Fernande évitera tout ce qui pourrait te blesser. [...] j'ai découvert en lui des vertus sur lesquelles je ne comptais pas. » (Ebd., S. 1012); Diese hält die Gemeinschaft sehr hoch, was z. T. utopische Ausprägungen erhält durch ihre Überzeugung, beide Männer würden sich in gegenseitiger Toleranz die Hände reichen. « Reviens [Octave; S. H.]! un baiser de toi me fera plus de bien que tout le reste; et quand je verrai ta main dans celle de Jacques, je serai tout à fait tranquille. » (Ebd., S. 1017).

⁹⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 990.

⁹⁰¹ « J'espère qu'il la rendra heureuse. Il m'a embrassé avec effusion quand je suis parti, et elle aussi. Ils étaient bien contents! » (Ebd., S. 1021).

⁹⁰² Vgl. GRIMM: Arcadia und Utopia. Interferenzen im neuzeitlichen Hirtenroman.

benswelt sein kann. Die Überlegenen stehen allein mit ihrer Utopie, dass ein von der Gesellschaft fernes Lebens möglich sei, indem sie auf gleiche Idealumsetzung aller Beteiligten hoffen, ohne diese explizit zu thematisieren und zu vermitteln. (Sylvia und Jacques verstehen sich nicht als *éducateur* für ihre Freunde). Die Unterlegenen erliegen aber ihrer Leidenschaft, die letztlich die Existenz des Titelhelden fordert. Sand beweist hier ein weiteres Mal, wie bereits in *Indiana* und *Lélia*, wie schädlich sich die Passion für die Erfüllungsmöglichkeit des Glücks der Figuren auswirkt, da diese der ‚bedrohlichen‘ männlichen Sexualität (der männlichen symbolischen Ordnung, die für Frauen nicht transzendiert werden kann) innewohnt und offenbar nicht überwunden werden kann.

3.3.4 Idealisierung zwischen Herrschaft und Unterwerfung

Mit der Feststellung der sich kontrastierenden Liebesideale ‚Gleichheit‘ (Sylvia, Octave, Fernande) und ‚Unterschiede‘ (Jacques, Fernande),⁹⁰³ gestaltet sich dieser Aspekt des Romans deutlich komplexer als in *Indiana* und *Lélia*. Die Idealisierung per se weist auf den Mangel, dem sie aufruht. Der Schlüssel hierzu ist nach Benjamin im Dreieck der identifikatorischen Liebe der Frauenfiguren⁹⁰⁴ zu suchen. Ein Blick in die Familienkonstellation der Figuren erlaubt wichtige Rückschlüsse. Beide Haupt-Frauenfiguren weisen in der Dreieckskonstellation mit ihren Eltern entscheidende Lücken auf. Während Sylvia gänzlich ohne elterliche Liebe aufgewachsen ist, und damit der Mangel der Liebe Triebfeder ihrer Idealisierung wird, teilt ihre Schwester Fernande nur das halbe ‚Unglück‘. Diese ist zwar ohne Vater, aber immerhin mit einer Mutter aufgewachsen, die letztlich die Rolle des ‚Anderen‘ durch die Inkorporation der männlichen Ordnung z. T. erfüllt hat.

Die Idealisierung des Vaters, der das Tor zur Außenwelt repräsentiert, hat die Funktion, das Begehren des Kindes anzuerkennen – was in vorliegendem Fall nicht realisiert wurde. Ergo setzt sich die Suche nach der männlichen Idealfigur fort, die ein gleichzeitiges ‚normales‘ Projizieren des ‚Bösen‘ auf die Mutterfigur zur Folge haben müsste.⁹⁰⁵ Fernande findet in Jacques zunächst diese männliche Idealfigur – aber aus gefühltem Mangel der Anerkennung ihres Begehrens wechselt sie über vom Ideal, das die Unterschiede betont, zu einem Ideal, das auf Union mit dem Gleichen (Octave) ausgerichtet ist, immer in der Hoffnung auf ebenjene Anerkennung.

Sylvia, die sich ebenfalls auf der Suche nach Anerkennung ihres Begehrens befindet, gelangt zur Überzeugung, dass Anerkennung nur in spiritueller Verbindung mit dem Gleichen erfahrbar sei. In der Verbindung mit Octave zeichnet sich ein deutliches Kräfte-Missverhältnis ab, das bereits die Liebe zwischen *Lélia* und *Sténio*

⁹⁰³ Vgl. hierzu Kap. IV.3.3.1, S. 382.

⁹⁰⁴ Womit dem sandschen Bestreben nach Kritik an der *condition féminine* Rechnung getragen werden soll, aus der sich die Botschaften der Versehrtheit von Figuren und Autorin ableiten. (Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151).

⁹⁰⁵ Vgl. hierzu Kap. III.4, S. 151.

charakterisiert hat. Sie entlässt ihn in seine ‚Freiheit‘, da die Liebe ohne *passion* gewesen sei. Sie meint damit, dass beide zumindest nicht die gleiche Vorstellung hiervon hatten – denn die körperliche Seite der männlichen Leidenschaft will sie nur teilen, wenn die gegenseitige spirituelle Verbindung als hinreichende Bedingung vorliegt.⁹⁰⁶ Gleichzeitig leidet sie an ihrer ‚Macht‘, die es ihr ermöglicht, zu dominieren. Sie selbst nimmt sich als androgynes Wesen wahr, bemerkt die männliche Seite in sich.⁹⁰⁷ Daraus resultiert Erhöhung des Ideals, die auf die spirituelle Union mit ihrem Bruder zielt, der seit Beginn an die Rolle des ‚Anderen‘, des Vaters in ihrer Entwicklung gespielt hat. Der symbolische Inzest verhindert allerdings den körperlichen Aspekt der Anerkennung des Begehrens, sodass Sylvias Liebesideal ohne körperliche Realität funktioniert und allein auf eine geistige Verbindung ausgelegt ist.⁹⁰⁸

Diese Erhöhung des Ideals konstatiert man ebenfalls bei Jacques – er idealisiert die bzw. seine Frau, indem er den Unterschied als konstitutives Element einer funktionierenden Liebe annimmt – was letztlich der Hoffnung aufrucht, Anerkennung seines eigenen Begehrens zu erfahren. Dass seine Identität und sein Bild der Identität der Frau (nicht als soziales Wesen, sondern als Naturfrau⁹⁰⁹) hochgradig mit Begehren aufgeladen ist, weist auf den Mangel, dem Jacques aufrucht: er will die wilde, ‚reine‘ schöne Frau petrifizieren, indem er die Augen vor ihrer Wirklichkeit verschließt. Dennoch ist er nicht *maître* genug, um dies offenkundig zu äußern oder per Handeln anzustreben. Die Petrifikation der perfekten Frau nimmt Einzug in sein Liebesideal, das er unter Ausschluss der Öffentlichkeit kultiviert.

Der Versuch der Kompensation, der Anerkennung des Begehrens der Figuren, verbirgt sich im Versuch, innerhalb der *communauté fraternelle* als Familie zu funktionieren – was die Indikation *fraternelle* mit wörtlichem Sinn auflädt. Somit lassen sich die beiden Halbschwwestern als Mutter- und Tochterfigur verstehen, während Jacques die auserwählte Vaterrolle übernimmt – und zwar nicht nur in psychoanalytischen Termini, sondern ableitbar aus textimmanenten Hinweisen.⁹¹⁰ Jacques wird nicht nur als Vater für Fernande, sondern gleichermaßen für Sylvia repräsentiert, der am Sterbebett seines eigenen Vaters die Umstände ihrer Geburt erfahren hat, woraufhin er sie aufsuchte und ihr Lehrer und Beschützer wurde. Crecelius sieht in die-

⁹⁰⁶ « Vous êtes donc absolument libre de chercher les distractions qui vous conviendront ; je ne puis rien pour votre bonheur, et vous encore moins pour le mien. Nous nous aimons réellement, mais sans passion. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 901).

⁹⁰⁷ « C'est moi qui suit l'homme ; ce rôle me fatigue le cœur, au point que je deviens faible moi-même par dégoût de la force. [...] Et pourtant il y a de bien belles choses dans le cœur de cet enfant ! Quels trésors de sensibilité, quelle pureté de mœurs, quelle foi naïve dans le cœur d'autrui et dans le sien propre ! Je l'aime parce que je ne connais pas d'homme meilleur. » (Ebd., S. 849); (Vgl. hierzu Kap. IV.2.3.1, S. 288).

⁹⁰⁸ Vgl. hierzu Kap. IV.3.4.2, S. 417.

⁹⁰⁹ Vgl. Anm. 13, S. 199.

⁹¹⁰ Vgl. CRECELIUS: Family Romances. George Sand's Early Novels, S. 136.

sem Bruder-und-zwei-Schwestern-Dreieck eine traditionelle Mutter-Vater-Tochter-Konstellation.⁹¹¹

In dem Sinne könnte man aus der Mutterrolle Sylvias und der positiven, idealen Vaterrolle Jacques' die Ideal-Union der Überlegenen ableiten, die sich um ihre ‚adoptierten‘ Kinder kümmern – wie Sylvia ihrem Bruder am Ende des Romans noch einmal in verbindlicherer Weise vorschlägt. Hieraus lässt sich wiederum ableiten, dass der Einfluss der Mutter ein kultureller und nicht gezwungenermaßen ein biologischer ist – wie Sand selbst an der eigenen Erziehung durch die Großmutter in Gestalt der Mutterrolle erfahren hat.⁹¹²

D. h., Sand präsentiert hier eine paradoxe Situation, in der die Mutter genau diejenige ist, die nicht der biologische Ursprung der Figuren ist und damit außerhalb der traditionellen Kernfamilie steht. Sie wertet zudem die Vaterrolle auf, indem sie Jacques als Vater beschreibt, der sehr wohl an der Erziehung seiner Kinder interessiert ist, ungeachtet der kulturellen Definitionen von Vaterschaft im 19. Jahrhundert. Schließlich signalisiert Sylvias Vorschlag, Kinder zu adoptieren, dass Mutterschaft vielmehr eine kulturelle Angelegenheit ist als eine biologische. Die Neukonfiguration der Mutterschaft bewegt sich daher weg von biologischen Unterschieden (die in einer patriarchalen Ordnung als Unterlegenheit interpretiert werden) hin zu anderen Arten von (Gender-)Unterschieden, die kultureller Mediation unterliegen.⁹¹³

Crececius sieht in dieser Neuordnung der Geschlechterrollen die Stimme aus Sands Unterbewusstsein, welches ein solches Arrangement diktiert – was ich mit ‚textuell verarbeiteter Versehrtheit‘ bezeichnen würde. Dieses ist insofern doppelt repräsentiert, als dass auf der einen Seite eine nicht vollzogene (Ehe-)Beziehung zwischen Sylvia und Jacques steht, auf der anderen Seite Fernandes Ablehnung ihres väterlichen Ehemanns, was letztlich die glückliche Union mit dem Gleichen proklamiert.⁹¹⁴ Mit der Gegensätzlichkeit der Figuren (auch in *Indiana* und *Lélia*) macht Sand v. a. auf das bestehende Ungleichgewicht zwischen den Geschlechtern aufmerksam und entlarvt damit die kulturellen Mechanismen, die für die Ungleichheit der Geschlechter verantwortlich ist, um der Inkohärenz der etablierten Gender-Positionen Aufmerksamkeit zu zollen.⁹¹⁵

Der tiefgreifende Verfall der traditionellen Familie, in der Väter nicht mehr beschützen und Mütter nicht mehr erziehen, deutet Sands Überzeugung an, dass die Unterdrückung der Schwachen (Kinder, Frauen, Männer und Sklaven) endemisch ist für die Gesellschaft der Restauration, die sie beschreibt. Wenn sich diese innerhalb solcher etablierten Familienbindungen bewegen, können deren Charaktere ebenfalls unterdrückende werden.⁹¹⁶

⁹¹¹ Vgl. CRECELIUS: Family Romances. George Sand's Early Novels, S. 136.

⁹¹² Vgl. hierzu Kap. II.3, S. 48.

⁹¹³ Vgl. MASSARDIER-KENNEY: Gender in the fiction of George Sand, S. 47.

⁹¹⁴ Vgl. CRECELIUS: Family Romances. George Sand's Early Novels, S. 139.

⁹¹⁵ Vgl. MASSARDIER-KENNEY: Gender in the fiction of George Sand, S. 15.

⁹¹⁶ Vgl. Ebd., S. 22;

Letztlich sind es die mutter- und kinderlosen Figuren Indiana und Laure de Nan-gy, die am Ende überleben, worin Massardier-Kenney einen interessanten Zufall in der Gender-Unterschieds-Diskussion sieht, in der Sand Mutterschaft als einzigen Unterschied annimmt, der die Geschlechter voneinander trennt.⁹¹⁷ Analog hierzu kann man festhalten, dass hier ein Held beschrieben wird, der durch sein früheres Leben als Soldat ebenfalls gebunden war an gesellschaftliche Zwänge und die patriarchale Macht der Unterdrückung beruflich auszuüben hatte. Sein Egoismus bzw. die unge-wollte Konzentration auf sein eigenes Begehren bringt diese kontrollierende Ebene in die Beziehung zu Fernande unweigerlich mit. Aufgrund der Freiheit, die er ihr per Vertrag zusichert, katapultiert er sich selbst in die Rolle des Vaters – der aber im Unterschied zu allen anderen Figuren im Text auf den Unterschied der Liebenden als Grundvoraussetzung einer Liebesbeziehung insistiert. An dieser Stelle überträgt die vaterlose Fernande ihr Begehren auf einen Mann, der ihr eigenes Begehren zusichert und eben nicht auf jenen ‚Vater‘, mit dem eine Union letztlich unmöglich ist – sie weist es zurück, die ewig Unglückliche zu sein, die den Angeboteten selbstlos idealisiert. Dies ist den sandschen Idealfiguren vorbehalten – und nicht dem Inbegriff der traditionellen Frauenrolle.

In der Rolle des Vaters stehen Jacques allerdings die Kontroll-Mechanismen des patriarchalen Ehemanns (*à la Delmare*) nicht zur Verfügung, die ihm die Ordnung in seiner Ehe hätten sichern können. Einerseits ist er insofern Idealfigur, als dass er Werte und Konzepte in sich vereint, die eben die Transzendenz der gesellschaftlichen Wirklichkeit anstreben. Andererseits ist er seiner ‚dunklen‘ Seite, seinem Begehren (nach sexueller Macht) erlegen, das er auf die unterlegene Frau projiziert, um es nicht auf die ‚Gleiche‘ richten zu müssen, die ihm aus gesellschaftlichen Gründen verwehrt ist.

Die Komplexität, die sich hier andeutet, unterstreicht die Schwierigkeit bzw. Un-möglichkeit der tatsächlichen Ideal-Umsetzung, da der Titelheld selbst von sich wi-derstrebenden Tendenzen geplagt wird: Sand bedient sich Jacques‘, um zu zeigen, wie kompliziert sich die Erreichung der Ziele gestaltet, die er verteidigt.⁹¹⁸ Darüber hinaus demonstriert sie die Schwierigkeit des Prozesses, Bewusstsein zu verändern –

Dies lässt sich bspw. an Ralph nachvollziehen, der in seiner Ehe nicht die sandsche Idealfigur war, sondern ebenfalls ein patriarchaler Unterdrücker: Indem er die Witwe seines toten Bruders heiratet, obwohl er über ihre ungebrochene Liebe zu seinem Bruder im Bilde ist, manövriert er sich selbst in die Position eines Delmare. Aus diesem Grunde dürfe man seine Loyalität und seine Teilnahme an unterdrückenden Praktiken und seine frühere Missachtung der Frauen nicht vergessen, wenn er auch später im ‚idyllischen‘ Ende des Romans als melancholischer und isolierter Prototyp des romantischen Helden gezeichnet wird. Im ‚Ködern‘ des Lesers, ihn letztlich als die romantische Figur zu sehen, die zur Sprache kommt, problematisiert Sand jegliche Begrifflichkeit von Befreiung, die nicht von einem radikalen Neudenken von Gender- und Sozialstrukturen begleitet wird. (Vgl. MASSARDIER-KENNEY: *Gender in the fiction of George Sand*, S. 22f.).

⁹¹⁷ Vgl. Ebd., S. 27.

⁹¹⁸ Vgl. Ebd., S. 37.

was Jacques selbst als Notwendigkeit bezeichnet, um menschliches Handeln zu verändern, bevor sich Gesetze verändern lassen.⁹¹⁹

Die mangelnde Anerkennung des weiblichen Begehrens, das auch in *Jacques* essentiell ist, weist demzufolge auf die Mechanismen von Herrschaft und Unterdrückung einer männlichen symbolischen Ordnung. Für Frauen ist der fehlende Vater der Schlüssel zum fehlenden Begehren – was Sylvia durch a) Mütterlichkeit und b) soziale Fähigkeiten auszugleichen sucht.⁹²⁰ Fernande idealisiert beide Männerfiguren (Jacques und Octave) aus dem essentiellen Mangel heraus, dass diese kraft ihrer symbolischen Ordnung Macht und Begehren vorgeben, was sie selbst als Ausgeschlossene aus dieser Ordnung, analog zu ihrer Schwester, nicht besitzen kann. Die Weigerung des Mannes, die ‚Andere‘ kennenzulernen (Jacques) wird hierbei ergänzt durch die Bereitschaft der Frau, sich mit mangelnder Subjektivität abzufinden. Fernande gewährt Anerkennung, allerdings nicht, ohne selbst die Anerkennung ihres Begehrens zu erwarten. Das ist der Grund ihres Ausbruchs aus der etablierten Ordnung mit Jacques in Form ihrer Ehe.

Fernande ist bereit, sich zu unterwerfen – ein Hinweis auf die ödipale Liebe ohne Anerkennung. Sie will Jacques imitieren, um Glück mit ihm zu teilen – sie will alles lieben, was er liebt, womit ihre Unterwürfigkeit zum Ausdruck kommt.⁹²¹ Sylvia, die positiv verdoppelte Schwester unterwirft sich allerdings nicht – zumindest nicht dem ‚gewöhnlichen Mann‘, sondern handelt ähnlich selbstbestimmt wie Lélia. Nur an Jacques fühlt sie sich gebunden und macht sich von ihm abhängig.⁹²² Bei Sylvia schließt sich allerdings auch der Kreis zur mütterlichen Liebe, die mit der Selbstverleugnung der Frau einhergeht. Statt um die Anerkennung ihres Begehrens, sorgt sie sich aufopferungsvoll um das Glück ihrer Freunde sowie um die Kinder von

⁹¹⁹ Vgl. MASSARDIER-KENNEY: *Gender in the fiction of George Sand*, S. 46; (Vgl. Anm. 770, S. 372).

⁹²⁰ Vgl. hierzu Kap. IV.2.7, S. 334.

⁹²¹ « [J]e lui ai juré d'aimer tout ce qu'il aime, de protéger tout ce qu'il protège; je l'ai supplié de me dire tout ce que j'avais à faire pour ne lui causer jamais l'ombre d'un chagrin. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 869f.).

⁹²² « Quoi qu'il arrive, je ferai ce que tu voudras; ma vie t'appartient. » (Ebd., S. 932); Oder auch: « Ce que j'aime le mieux au monde, c'est toi, Jacques, tu le sais; ma vie t'appartient; je te dois tout, je n'ai pas d'autre devoir, pas d'autre bonheur en ce monde que de te servir. » (Ebd., S. 935);

Ihre generelle Unabhängigkeit begründet Sand mit dem ‚unregulären‘ Status, den Sylvia innehat: Zum einen wuchs sie in einer ‚ehrlichen‘ Bauernfamilie auf, die ein idyllisches Gegenbild zur aristokratischen Herkunft Fernandes bildet, in der Werten wie der zwischenmenschlichen Freundschaft noch eine wichtige Bedeutung zukam, womit Sand auf den Werteverfall der sozialen Realität aufmerksam macht. Sylvia hatte damit nicht nur eine idyllische Kindheit, sondern war auch an die Härte des Landlebens gewöhnt – damit formiert sie ein Stärke betonendes Frauenideal, das der ängstlichen Erscheinung und körperlichen Schwäche (Hysterie) ihrer Schwester diametral gegenübergestellt wird. Anders als die traditionelle Frau hat sie durch Jacques, der sie als zu intelligent und feinfühlig für das Leben auf dem Land einschätzte, eine Bildung genossen, die nur wenigen ihrer Zeitgenossinnen zugänglich war.

Jacques und Fernande, und spiegelt sich in der mütterlichen Liebe, die sie Octave entgegenbringt. Dieser Kreislauf phantasierter mütterlicher Omnipotenz, den ich bereits in *Lélia* identifiziert habe, kann nur mit der Abschaffung des Patriarchats durchbrochen werden, was George Sand durch das Aufzeigen der Versehrtheit der Frau im Allgemeinen immer wieder betont. Dies umfasst v. a. die Aufhebung der Geschlechterpolarisierung zwischen Abhängigkeit und Freiheit.⁹²³

Einzig Jacques durchbricht diesen Kreislauf, indem er a) zurückweist, dass die Frau sich seiner Macht unterwerfen muss⁹²⁴ und b) der Mutter Fernandes ihre ‚patriarchale‘ Macht zu nehmen versucht ist (Heirat als Befreiung für die Tochter und Aufdecken der Intrigen Mme de Theursans). Wenn die Frau kein eigenes Begehren hat, muss sie auf das Begehren des Mannes zurückgreifen (Fernande und Jacques), was verhängnisvolle Folgen für ihre psychische Existenz haben kann. Weil Sexualität damit verbunden ist, sich der männlichen Idealfigur zu unterwerfen, wird das Gefühl ihres Selbst gefährdet. Bereits zu Beginn der Ehe ist Fernande überzeugt, dass eine stärkere Frau Jacques gerechter werden würde, hält aber dennoch an ihrer Liebe fest und hofft auf Anerkennung ihrer Schwäche, indem sie sich seiner Macht unterwirft.⁹²⁵ Damit bewegt sie sich beständig in einem Kreislauf zwischen Idealerhöhung und Minderwertigkeitskomplex.⁹²⁶

Dies hat zur Folge, dass sie ähnlich wie Octave von Sylvia und Jacques als Kind behandelt wird, die ihr Unverständnis und fehlenden Intellekt unterstellen. Mit dieser subtilen Demonstration von Überlegenheit seitens des Ehemanns beginnt die Unterdrückung der Frau und weist auf Jacques' Zugehörigkeit zur patriarchalen Ordnung.⁹²⁷ Je mehr dieser sie ausschließt, desto stärker idealisiert sie seine Überlegenheit, wird sich aber nach und nach bewusst, dass ihr damit die Anerkennung ihres eigenen Begehrens verwehrt bleibt. Dies wiederum stellt die Basis der anfänglichen Solidarität der Leidensgenossen Fernande und Octave dar, die beschließen, ihre beiden Idealpartner zu lieben und auf deren Generosität zu hoffen, irgendwann das Leiden der beiden zu erkennen.⁹²⁸

Die Unterlegenen leiden – bleiben aber hilflos in Anbetracht ihrer Unterlegen-

⁹²³ Betont wird beständig die Macht des Mannes, die mit Unterwerfung der Frau bezahlt werden muss. (Vgl. hierzu Kap. III.4.2, S. 160).

⁹²⁴ « Oh! ce n'est pas ainsi que je veux être aimé; inspirer à ma femme le sentiment qu'un esclave a pour son maître! » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 891).

⁹²⁵ « [C]est lui qui est un ange, c'est lui qui devrait être aimé d'une âme aussi forte, aussi calme que la tienne [Clémence; S. H.]. Mais suis-je donc indigne de lui? ne suis-je pas sincère et dévouée autant qu'il est possible de l'être? Non! ce ne sont pas des lueurs d'enthousiasme que j'ai pour lui, c'est une vénération constante, éternelle. » (Ebd., S. 886).

⁹²⁶ « Jacques est trop parfait pour moi [...] il ne sais pas assez me dissimuler mon infériorité [...] » (Ebd., S. 895).

⁹²⁷ « Voyez-vous, Octave, on me traite ici en enfant de quatre ans; mon mari et Sylvia s'imaginent que je ne suis pas en état de comprendre leurs sentiments et leurs pensées. » (Ebd., S. 925).

⁹²⁸ Vgl. Ebd., S. 926.

heit. Es obliegt ihnen nicht, ihre Situation aktiv zu ändern. Stattdessen sind sie verdammt, sich in einer Neuordnung ihrer Liebe zu verlieren. Über die imaginierte Solidarisierung Jacques-Sylvia funktioniert die Annäherung Fernande-Octave in Berufung auf die Ähnlichkeit ihrer Versehrtheit, was die Tatsache, dass Fernande von Jacques deutlich weniger malträtiiert wird als Octave von Sylvia, ausspart. Im Grunde wünscht sich Fernande nichts sehnlicher als einen Freund, der ihre ‚Philosophie‘ teilt, wohingegen sie die der beiden Anderen nicht teilen kann, was auf den Mangel des nicht anerkannten Begehrens verweist.⁹²⁹

In Octave hingegen streiten sich das Bedürfnis nach eigener Anerkennung seines Begehrens mit seiner eigenen männlichen Macht, Intelligenz und Passion. Vor Sylvia füllt er die Rolle des Schwachen aus, der einen deutlichen Entwicklungssprung hin zu Fernande macht. Ähnlich wie Sténio gibt er sich zu Beginn verwirrt von Sylvias für ihn intransparenter Erscheinung, die er mit der Dichotomie der Idealfrau *angédémon* beschreibt, was eine Botschaft der Versehrtheit über deren Machtausübung impliziert und Eifersucht hervorruft.⁹³⁰ Trotz ihrer Zurückweisung liebt er sie noch immer, obwohl sie ihn dominiert habe. Damit ähneln sich die Kräfteverhältnisse bezüglich Dominanz und Unterwerfung denen von Jacques und Fernande – mit dem Unterschied, dass die Geschlechterrollen hier vertauscht sind. Sein Vorhaben ist ein egoistisches, das einzig seiner Passion und nicht seiner Vernunft entspringt: er will sie zurückgewinnen und mit großer Leidenschaft lieben.⁹³¹ Doch genau hier stellt sich für Sylvia das Problem dar – als schwacher Typus kann er ihrem idealen Anspruch an die Liebe nicht gerecht werden. Dies kommuniziert sie ihm deutlich, indem sie behauptet, er wisse nicht, was Liebe sei. An dieser Stelle im Text wird die Idealfigur Sylvia als ambivalent dargestellt: bisher wurde sie als weise und verständnisvolle Frau portraitiert – nun aber wird sie durch Octave von anderer Seite gezeichnet, die ihre Macht und Dominanz herausstellt, die das Begehren ihres Liebhabers nicht anerkennt und sich damit selbst, wie Lélia, ihr eigenes versagt.⁹³²

Die Erniedrigung, die er durch Sylvia erfährt, hebt sich im Kontrast zu Fernande auf, die ihn nicht schwächt und erniedrigt, sondern bestärkt und anerkennt als der, der er ist. Die Schwäche Fernandes wird, so Wingård, zum schmeichlerischen Spiegel, in dem Octave sich schöner und größer sieht als er in Wirklichkeit ist. In Fernandes Augen ist er nobel, stark, groß – woran er wächst und an Sicherheit gewinnt. Fernande scheint für ihn gemacht zu sein – selbst ihre ‚Fehler‘ tragen dazu

⁹²⁹ Vgl. hierzu Kap. IV.3.4.1, S. 411.

⁹³⁰ Er wirft ihr vor, über ihre schwesterliche Verwandtschaft zu Jacques nicht ins Bilde gesetzt worden zu sein, was schließlich der Grund seines Leidens sei. (Vgl. hierzu Kap. IV.3.4, S. 411); « Quel être incompréhensible êtes-vous, Sylvia, [...] Je n'oserai congier à personne combien vous me dominez, tant je me trouve rapetissé et humilié par votre amour. [...] et vous seriez un ange si vous vouliez; c'est l'orgueil qui fait de vous un démon! » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 884f.); (Vgl. Anm. 345, S. 276).

⁹³¹ Vgl. Ebd., S. 885.

⁹³² Vgl. hierzu Kap. IV.3.4.1, S. 411.

bei, ihre Verbindung zu stärken.⁹³³ Am Ende des Romans spricht er mit ihr bereits als ‚Mann‘, als ‚Eigentümer‘ und inkarniert damit die patriarchale Rolle des *maître*, dessen Rolle Jacques für sich immer zurückgewiesen hat. Sie und ihre zukünftigen gemeinsamen Kinder würden ihm ausreichen zum Glücklichein, worin Fernande seine Überlegenheit bzw. die Begründung sieht, weshalb Octave die ‚bessere‘ Wahl scheint als ihr Noch-Ehemann: sie weiß, dass sie Octave genügen kann, dass sie ihn glücklich machen wird und auch selbst glücklich gemacht wird. Während sie sich mit Jacques immer unzureichend, zu jung und zu naiv gefühlt hat, ist sie sich sicher, dass die beiden Liebenden sich durch ein ruhiges, patriarchales Glück zufrieden machen.⁹³⁴

Dennoch zeigt Sand auf, dass gegenseitiger Respekt und Gleichheit zwischen den Geschlechtern solange unmöglich sind, wie einer der Partner die gesamte intellektuelle, moralische, finanzielle, sexuelle etc. Macht in sich vereint.⁹³⁵ In Jacques' Beschreibung von Fernande an Sylvia, wird Jacques unbewusste, aber deutlich patriarchale Überlegenheit deutlich. Ihre Attraktivität resultiert letztlich aus ihrer Schönheit bei gleichzeitiger totaler Kontrollierbarkeit – sie ist sexuell unerfahren, schwach und arm.⁹³⁶ Jacques' Anziehung zu Fernande ist daher höchst suspekt und entlarvt ihn trotz gegenteiliger Bestrebungen als *maître*.⁹³⁷

Die Umsetzung des Ideals scheitert, weil Jacques die Kontrolle nicht abgeben kann. Sands paradoxes Portrait von Jacques scheint zu demonstrieren, dass vor Gesetzesänderungen die Art des menschlichen Denkens verändert werden muss.⁹³⁸ Jacques hat insofern die Ordnung bzw. geltende Gesetze gebrochen, indem er es zurückweist, sich als traditioneller patriarchaler Ehemann zu verhalten – nichtsdestotrotz ist er unfähig, sich eine Partnerin zu wählen, die ihm gewachsen ist, da er sein Begehren nach Kontrolle nicht aufgeben kann.⁹³⁹ Und die ideale Partnerin in Gestalt seiner Schwester verwehrt er sich selbst, indem er die Unsicherheit über ihren Vater vorschiebt. Sie ist bereit, das gesellschaftliche Tabu zu brechen, was dem symbolischen

⁹³³ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 282.

⁹³⁴ Vgl. Ebd.

⁹³⁵ Vgl. MASSARDIER-KENNEY: *Gender in the fiction of George Sand*, S. 38; (Vgl. meine Ausführungen zum Kompromiss-Glück in Kap. IV.3.2.1, S. 358).

⁹³⁶ Vgl. Ebd., S. 39.

⁹³⁷ Er, der vom Charakter her loyal und freigiebig ist, weist einige Exzentrizitäten auf, die für Fernande nicht ins Bild eines ‚klassischen‘ Ehemannes passen und aufgrund derer sie ihn nicht verstehen kann. Während er sich von gesellschaftlicher Zugehörigkeit zu distanzieren sucht und die Güte in den zwischenmenschlichen Beziehungen idealisiert, findet Fernande die Kommerzialisierung der menschlichen Beziehungen absolut normal. (Vgl. hierzu Kap. IV.3.2.1, S. 358); Damit markiert sie ihre eigene Abhängigkeit als ‚Sklavin‘ der männlichen symbolischen Ordnung, die Jacques im Kontrast zu ihrer attraktiven Wildheit feststellen muss. Sein Egalitätsideal kann er aufgrund tiefgreifender Kommunikationsprobleme mit ihr nicht umsetzen. Er selbst behandelt sie ganz und gar nicht als seine *compagne* – indem er ihr weder erzählt, wenn es ihm selbst oder den Kindern schlecht geht. (Vgl. Ebd.).

⁹³⁸ Vgl. meine Ausführungen zu Feminismus bei Sand in Kap. II.6.5, S. 94 sowie Anm. 770, S. 372.

⁹³⁹ Vgl. MASSARDIER-KENNEY: *Gender in the fiction of George Sand*, S. 40.

Inzest auferliegt, doch er weist das Bruder-Geliebter-Modell zurück und hält am Vater-Geliebter-Modell fest, welches darauf schließen lässt, dass eine heterosexuelle Verbindung, in der Mann und Frau gleiche Macht besitzen, verboten ist.⁹⁴⁰ Da seine Bruderschaft nicht widerlegt ist, heiratet er eine ‚Tochter‘ in Gestalt von Fernande, durch die er sich seine eigene Macht sichern kann. Problematischerweise wollen beide Frauen trotz der Idealisierung der Vaterfigur für die Liebe keinen Vater – sie wollen einen *compagne*.⁹⁴¹

Den Fehler, den Sand in Jacques' Position beschreibt, ist seine Zurückweisung der offensichtlich unterdrückenden patriarchalen Modelle, die in seine Unfähigkeit mündet, neue Beziehungs-Modelle zu akzeptieren – er bringt sich um und überlässt Sylvia ihrer Einsamkeit.⁹⁴² Mit Jacques' Tod vermeidet Sand die Bestrafung der Tochterfigur, die eine männliche symbolische Geste wäre, zeigt aber gleichzeitig, dass das Regime des Vaters noch zu machtvoll ist, um neue Frauenfiguren wie Sylvia zu akzeptieren.⁹⁴³ Damit haben allerdings nicht nur die ‚neuen‘ Frauen keinen Platz in der Gesellschaft, sondern auch Männer, die in Ansätzen zu einer Neuordnung der Welt bereit wären. Für diese Wesen, die bereit wären für eine Existenz fernab gesellschaftlicher Zwänge zu leben, gestaltet sich der Kompromiss in der sozialen Realität als schlichtweg unmöglich zu leben – und damit an und für sich um 1834 tödlich.

3.4 Mimetisches Begehren und Sexualität

3.4.1 Mimetisches und metonymisches Begehren

In der Analyse des Begehrens der Figuren lässt sich festhalten, dass dieses aufgrund seiner Struktur als das Begehren des ‚Anderen‘ unerfüllbar bleibt. Dies wird im Folgenden unter Rückgriff auf Girard Theorie des mimetischen Begehrens⁹⁴⁴ ausführlich betrachtet. Festgehalten hatte ich bereits, dass die Frauenfiguren Fernande und Sylvia auf der Suche nach Anerkennung ihres weiblichen Begehrens sind.⁹⁴⁵ Diese Anerkennung seitens der männlichen Figuren scheitert aufgrund ihrer z. T. unfreiwilligen Gebundenheit an die männliche symbolische Ordnung. Weder Jacques noch Octave sind in der Lage, das Begehren Fernandes und Sylvias anzuerkennen.

Die Anerkennung des männlichen Begehrens führt in einen ähnlichen Engpass. Sylvia, die grundsätzlich bereit wäre, Jacques' Begehren anzuerkennen, teilt jedoch die körperliche Seite seines Begehrens nicht (spirituelles Liebesideal). Und Fernande tröstet sich zwar mit der Vorstellung, Octave würde ihr gleichen – sein männliches, sexuelles Begehren unterliegt aber letztlich seiner besitzergreifenden Passion, in der

⁹⁴⁰ Vgl. MASSARDIER-KENNEY: Gender in the fiction of George Sand, S. 48.

⁹⁴¹ Vgl. Ebd.

⁹⁴² Vgl. Ebd.

⁹⁴³ Vgl. Ebd.

⁹⁴⁴ Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134.

⁹⁴⁵ Vgl. hierzu Kap. III.4.3, S. 162.

sie mehr ‚Opfer‘ als ‚Anerkannte‘ ist. Wie hier sichtbar wird, wird kein Begehren der Figuren erfüllt, zum einen, weil die ‚Anderen‘ nicht in der Lage sind, ihr eigenes Begehren zu verleugnen, zum anderen, weil selbst das eigene Begehren nach Lacan letztlich immer das ‚Begehren des Anderen‘ ist, das der mimetischen Nachahmung unterliegt.⁹⁴⁶

In der Mimesis trifft das Begehren zweier Subjekte auf ein beehrtes Objekt, was in logischer Konsequenz Rivalität hervorruft. Ergo ist beim Aufkeimen der Mimesis der Mittler stets präsent.⁹⁴⁷ Diese Aneignungsmimesis hat in *Jacques* folgende Dimensionen: Auf der einen Seite löst die Liebesbeziehung von Jacques und Fernande in Octave mimetisches Begehren aus, wobei Jacques als Mittler fungiert, da er das Objekt Fernande ‚besitzt‘. Diese wird folglich auch Octaves Objekt der Begierde. Die Begleiterscheinung des Begehrens ist Eifersucht, die im Text explizit gehandelt wird: « Ce Jacques [...] contre lequel jusqu'ici je me suis senti d'ailleurs des mouvements de jalousie épouvantables. »⁹⁴⁸ Diese Mittlung wird reziprok, als sich zwischen Octave und Fernande eine Liebesbeziehung entwickelt.⁹⁴⁹ Hier rettet ihn Sylvia vor der Eskalation seiner Rivalität gegenüber dem Liebhaber, indem sie ihm suggeriert, dass Octave zu ehrlich sei, um Fernande zu kompromittieren und widerlegt den Verdacht einer Liebesintrige. Kraft ihrer Beraterfunktion kann sie ihn daher von einem vorschnellen Urteil abhalten.⁹⁵⁰ Als sich Octave als Liebhaber herausstellt, führt dies zum erneuten Aufflammen von Jacques' Liebe zu Fernande, während Octave in Konsequenz seiner Eifersucht bei Fernande eine Abwertung des göttlichen Ideals ihres Mannes anstrebt (und damit die eigene Aufwertung anvisiert, die auf Erfüllung des Begehrens zielt).⁹⁵¹

Eine weitere Begehrens-Mittlung lässt sich in der Konstellation Fernande-Sylvia-Jacques identifizieren. Hier ist eine reziproke Mittlung des Begehrens der beiden Frauen auf die Idealfigur Jacques zu erkennen. Sylvia entwickelt Eifersucht auf Fernande, die nun Jacques' Liebe empfängt (vermeintliche Anerkennung ihres Begehrens), während Sylvia sich zurückgestoßen fühlt.⁹⁵² Und Fernande ist ebenso neidisch

⁹⁴⁶ Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117 und Kap. III.3, S. 134.

⁹⁴⁷ Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134.

⁹⁴⁸ SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime*, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, *Un hiver à majorque*, S. 916.

⁹⁴⁹ Jacques wird ebenso eifersüchtig auf Octave und ist entrüstet, dass Fernande ihn ohne Schande anlügt, was ihn aus Wut zu der Phantasie treibt, ihr die Kinder wegzunehmen – doch dies scheint ihm trotz allem zu grausam. « [E]t si mes enfants doivent souffrir de sa passion, condamne-la sans pitié; je veux alors les reprendre sur-le-champs, et partir avec eux sans aucune explication. » (Ebd., S. 931).

⁹⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 932.

⁹⁵¹ « Et tu crois que je t'abandonnerai quand ton mari te laisse pour aller serrer ses foins et philosopher avec Sylvia [...] ? » (Ebd., S. 970);

Dies wird ebenfalls an folgender Textstelle deutlich: « A présent vous avez le talent inutile et cruel de me montrer combien sa part est magnifique et la mienne ridicule. » (Ebd., S. 956).

⁹⁵² « Vous êtes capable, comme vous le dites fort bien, de tout quitter pour venir me tirer d'une situation malheureuse et de courir d'un bout du monde à l'autre pour me rendre un service; mais

auf Sylvias Überlegenheit, die eine besondere spirituelle Union mit ihrem Ehemann eingeht.⁹⁵³ Die Nähe der beiden (sie duzen sich) verstärkt ihre Minderwertigkeitsgefühle. Dennoch tröstet sie sich mit Jacques' Versprechen, dass er Sylvia niemals lieben werde.⁹⁵⁴ Die Schärfe der gegenseitigen Eifersucht ist gering, da im Rahmen der *communauté* eine übergreifende Freundschaft zwischen beiden Frauen entsteht, die stärker ist als der Keim der Rivalität.

Hinzu kommt Sylvia als Mittlerin (Ex-Geliebte) für Fernandes Begehren auf Octave.⁹⁵⁵ In Analogie hierzu sind es Jacques' Ex-Geliebte, die Fernandes Begehren auf Jacques konzentrieren und ihre Eifersucht wecken. Diese Eifersucht auf seine Vergangenheit löst in ihr Leiden⁹⁵⁶ aus und nicht nur Begehren.⁹⁵⁷ Nicht außer Betracht gelassen werden darf Octaves Begehren auf Sylvia zu Beginn des Romans. Zwar scheint sie ihm zu passioniert oder zu kalt für die Liebe, was ihn verletzt, aber dennoch zu schön, um nicht das Begehren anderer Männer auf sich zu ziehen. Trotz der Zurückweisung aus ihrer Idealwelt, in der sie sich einschließt, begehrt er sie noch immer – oder gerade deswegen. Sein Begehren steigert sich durch die Zurückweisung der Frau.⁹⁵⁸ Die Mittler dieses Begehrens sind in dem Fall andere imaginierte Män-

vous n'êtes pas capable de passer huit jours tranquilles avec moi, sans penser à Fernande, qui vous aime et vous attend. [...] Il semble donc que la vie doive être divisée en deux parts : l'intimité avec l'amour, le dévouement avec l'amitié. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 849);

Hier greift Sand die bereits in *Lélia* behauptete Trennung von Körper und Geist auf, die das Liebesideal der intellektuellen Frau auf der Suche nach ihrem *semblable* formt. (Vgl. auch Kap. II.2, S. 34); Neu an dieser Stelle ist die Eifersucht, die mitschwingt: Sylvia wirft sich nicht in verzweifelte Entsagung wie Lélia – sie wäre bereit für eine körperliche Union mit dem Mann, den sie liebt. Doch diesen (Jacques) darf sie laut Gesetz nur platonisch lieben (symbolischer Inzest). (Vgl. hierzu Kap. IV.3.4.2, S. 417).

⁹⁵³ « Jacques lui avait écrit de Blossie pour avoir des nouvelles des enfants, et il ne m'avait pas adressé une ligne. Je ne peux pas m'offenser de cette préférence si marquée pour Sylvia, mais je puis m'affliger du tort, qu'elle me fait. » (Ebd., S. 932).

⁹⁵⁴ « Il m'a juré qu'il n'avait jamais eu et qu'il n'aurait jamais d'amour pour elle. » (Ebd., S. 903).

⁹⁵⁵ "Again, as in *Indiana* and *Lélia*, a sister becomes the sexual intermediary through whom the ultimate lovers are joined. Thus, the triangle Octave-Sylvia-Fernande, where Fernande tries to reconcile the lovers Sylvia and Octave, gives way to the Fernande-Octave dyad." (CRECELIUS: Family Romances. George Sand's Early Novels, S. 135).

⁹⁵⁶ Vgl. hierzu Kap. IV.3.5, S. 423.

⁹⁵⁷ « Je ne songe presque plus à l'avenir, mais je me tourmente horriblement du passé; j'en suis jalouse. [...] L'espèce de jalousie que j'ai maintenant n'est pas vile et soupçonneuse; elle est triste et résignée; oh! mais elle me fait bien de mal! » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 879).

⁹⁵⁸ « Cette Sylvia fait le désespoir de ma vie, et je donnerais un de mes bras pour ne l'avoir jamais rencontrée. Tu la connais assez pour concevoir ce qu'un homme aussi peu charlatan que moi doit avoir à souffrir de ses caprices romanesques et du dédain superbe qu'elle a pour tout ce qui sort du monde idéal où elle s'enferme. Il y a bien un peu de ma faute dans mon malheur. Je l'ai trompée, ou plutôt je me suis trompé moi-même en lui faisant croire que j'étais un transfuge de ce monde-là, et que je me sentais capable d'y retourner. [...] Mais cette découverte ne suffisait pas pour m'empêcher de l'aimer à la passion. » (Ebd., S. 914);

ner, denen sie sich zuwenden könnte. Interessant ist jedoch, dass die widerstehende Frau ähnlich wie in *Lélia* im Subjekt Raserei in Gestalt von Hysterie auslöst. Somit wird die begehrte Frau unberechenbar (*ange ou démon*) und zum metaphysischen Objekt. Diese begehrt aufgrund ihres eigenen spirituellen Liebesideals ein ebensolches in Gestalt von Jacques. In der Zurückweisung des ‚mittelmäßigen‘ Typus (auf den sie zwar Macht ausüben kann) und mit der Erhöhung ihres Ideals verletzt sie sich letztendlich selbst, indem sie sich die Anerkennung ihres Begehrens verwehrt. Auch Fernande weist ihn zu Beginn seiner aufkeimenden Leidenschaft zurück – womit sich für Octave das Muster der Ereignisse mit Sylvia zu wiederholen scheint und gesteigertes Begehren in Form von Hysterie hervorgerufen wird.⁹⁵⁹

Clémence ist offensichtliche Mittlerin von Fernandes Begehren auf Octave (und damit weg von Jacques), indem sie ihr den Beginn der Liebesintrige mehrfach vorzeichnet. Bereits seit Beginn des Romans ist sie bestrebt, Fernandes Liebe für Jacques zu manipulieren, was ich als Dimension des *regard social* beschrieben habe.⁹⁶⁰ Auch Octave selbst entpuppt sich an einer Stelle im Text als Mittler und Objekt in einem, indem er seine Phantasien mitteilt und auf Gegenliebe hofft: « [...] car tu m'aimes, peut-être! »⁹⁶¹ Dass der Realitätssinn der Figuren verloren geht,⁹⁶² lässt sich in *Jacques* bspw. an dieser Stelle festmachen: Fernande, die sich über die Liebesheirat zunächst sicher ist, wird durch den Einfluss der Mittlerin Clémence verunsichert, deren Zweifel sie in der Folge reproduziert und auf ihr eigenes Begehren projiziert – mit der Konsequenz, dass sie ‚ungewollt‘ Begehren für Octave entwickelt, was ihr letztlich von Clémence eingepflanzt wurde.⁹⁶³

Obwohl er versucht, sich durch Eintritt in die Gesellschaft abzulenken, bleiben seine Unternehmungen die gleichen, welche er zuvor mit Sylvia geteilt hat.

⁹⁵⁹ « L'imprudente! elle ne sait pas combien sa résistance, ses scrupules et ses larmes m'attachent à elle, et donnent de force à ma passion. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 971);

Seine Passion wird zudem durch Fernandes Engel- und Tugendhaftigkeit kontrastiert und somit verstärkt: « Tu es un ange [...] Mais que puis-je faire devant une vertu si calme et si compatissante? » (Ebd., S. 948);

Darauf folgen Momente, in denen Octave sich von Fernandes Tugendhaftigkeit inspiriert fühlt. Kurzzeitig überwindet er seine Passion und unterwirft sich ihr mit dem Entschluss, sich zufrieden zurückzuziehen, womit er ihr einen Respekt zollt, den sie in der Liebe zu Jacques vermisst. « [C]ette nouvelle vertu que tu m'as révélée! [...] Toi, je ne t'embrasserai plus, mais tu me laisseras baiser tes pieds et le bas de ta robe tant que je voudrai. » (Ebd., S. 951); (Vgl. Kap. IV.3.3.2, S. 393).

⁹⁶⁰ Vgl. hierzu Kap. IV.3.2.1, S. 358.

⁹⁶¹ SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 947.

⁹⁶² Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134.

⁹⁶³ « Je pars parce que je vous aime; vous le dire et résister à vos transports m'eût été impossible. Partir sans vous le dire est également au-dessus de mes forces. Je suis un être faible et souffrant; je ne puis commander à mon cœur; j'aime mes devoirs et je veux sincèrement les remplir. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 962); So lautet die Liebeserklärung Fernandes an Octave,

Auch Octaves Realitätssinn wird in Präsenz von Jacques getrübt durch a) seine Naivität⁹⁶⁴ und b) seine Passion, die den Respekt vor dem Ehemann und vor den gesellschaftlichen Konsequenzen des Ehebruchs für seine Geliebte ausblendet. Sein übergroßes Verlangen führt ihn in extremes Besitzverlangen (*amour du propriétaire*) und damit einhergehende Eifersucht, an der seine Zugehörigkeit zu einer Ordnung der ausübenden Kontrolle, Macht und sexuellen Leidenschaft deutlich wird.

Gesamt betrachtet fällt dies unter die Dimension der externen Vermittlung, die in *Jacques* vordergründig mit Eifersucht einhergeht – und damit Rivalität aufkommen lässt, jedoch eskaliert diese nicht, sodass es hier nicht zu einem offenen Widerstreit der Rivalen kommt.⁹⁶⁵ Ruhig und überlegt konfrontiert Jacques den Rivalen gegen Ende des Romans mit den Fragen, die ihn umtreiben, statt ihn in traditioneller Ehemann-Manier öffentlich zu bestrafen.⁹⁶⁶

Auf diese Weise wird der Konflikt zwischen ihnen ausgetragen, indem Jacques trotz seines Betrugs die Rolle des Weisen und Überlegenen spielt. Sein Leiden trägt er dem Rivalen nicht an, sodass ihre Begehren nicht offen miteinander konkurrieren.⁹⁶⁷

Jacques beschützt sich selbst vor seinem Begehren und der Rivalität zu Octave, in-

bevor sie mit Jacques zu den Borel fährt.

⁹⁶⁴ Sein Begehren beflügelt ihn zur Annahme, er sei der ‚beste‘ Liebhaber für Fernande aufgrund seiner Ähnlichkeit zu ihr.

⁹⁶⁵ Vgl. hierzu Kap. III.3, S. 134.

⁹⁶⁶ « 1° Croyez-vous que j'ignore ce qui s'est passé entre vous et une personne qu'il n'est pas besoin de nommer ?

2° En revenant ici, ces jours derniers, en même temps qu'elle, et en vous présentant à moi avec assurance, quelle a été votre intention ?

3° Avez-vous pour cette personne un attachement véritable? Vous chargeriez-vous d'elle, et répondriez-vous de lui consacrer votre vie, si son mari l'abandonnait ? » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 989);

Um beiden Männern die emotionale Problematik zu ersparen, formuliert Jacques einen diplomatischen Brief, der seine *raison* unterstreicht, die sich Octaves *passion* entgegensetzt. Der Rivale antwortet unterwürfig, aber ehrlich auf die Fragen seines Konkurrenten.

« 1° Je savais, en quittant la Tourraine, que vous étiez informé de ce qui c'est passé entre *elle* et moi ;

2° Je suis venu ici pour vous offrir ma vie en réparation de l'outrage et du tort que je vous ai fait ; si vous êtes généreux envers *elle*, je découvrirai ma poitrine, et je vous prierai de tirer sur moi, ou de me frapper avec l'épée, moi les mains vides ; mais si vous devez vous venger sur *elle*, je vous disputerai ma vie, et je tâcherai de vous tuer ;

3° J'ai pour *elle* un attachement si profond et si vrai que, si vous devez l'abandonner soit par la mort, soit par le ressentiment, je fais serment de lui consacrer ma vie toute entière, et de réparer ainsi, autant que possible, le mal que je lui ai fait. » (Ebd.).

⁹⁶⁷ Nur Sylvia erfährt von ihm, dass er sich trotz Rückzug in die Vaterrolle nicht stark genug fühlt (sein Begehren zu verletzt ist), als dass er sich die Liebe von Fernande und Octave in seinem Haus ansehen könnte – und weist Sylvia somit auf die Unmöglichkeit der Umsetzung ihrer Utopie der Wiederherstellung der *communauté* hin. « Non, je ne me sens pas assez fort pour être témoin de leurs amours [...] Cette intimité que tu crois encore possible entre nous est un rêve romanesque [...] » (Ebd., S. 1012); (Vgl. Anm. 147, S. 230).

dem er sich zurückzieht. Die Schuld sieht er nicht bei Fernande, sondern direkt beim Mittler.⁹⁶⁸ Damit dekonstruiert er sich selbst vom stoischen Helden zum ‚gewöhnlichen‘ Mann.⁹⁶⁹ Die Nicht-Eskalation liegt hauptsächlich daran, dass die Distanz zwischen Mittler und Subjekt, v. a. im Hinblick auf die ‚Konkurrenten‘ Jacques und Octave groß genug ist, um nicht zu explodieren. Der gemeinsame Besitz des Objekts Fernande ist in dem Sinne nicht ausgeschlossen, was in der Konstruktion der *communauté* sichtbar wird – die freundschaftliche Verbindung unter allen ist Jacques wichtiger als die Verhinderung, dass seine Frau Begehrensobjekt anderer Männer wird. Zwar fühlt er sich vom Nachahmungsverhalten Octaves bedroht, wie er seiner Schwester zu verstehen gibt, reagiert aber selbstlos als ‚Opfer‘, als Anti-Delmare, der auf den Zug des patriarchalen Machtgerangels bezüglich des Begehrens nicht aufspringen will, da dies nicht seinen Ideal-Prinzipien entspricht – und sich stattdessen in die Rolle des Vaters begibt, um dem Konflikt zu entkommen.

In jedem Fall lässt sich eine deutliche metonymische Dimension des Begehrens ausmachen, welches sich im Sinne der Metonymie von einem Objekt auf ein anderes verschieben kann. Dies ist bspw. der Fall für Fernande, deren Begehren sich unter Einwirkung der Mittlerin Clémence von Jacques⁹⁷⁰ auf Octave verschiebt. Auch Octaves ursprüngliches Begehren nach Sylvia verschiebt sich durch Jacques’ Präsenz auf Fernande. Ihre Schwäche, die ihm Ähnlichkeit mit ihm suggeriert und seine Stärke aufblühen lässt, lässt ihn plötzlich verneinen, Sylvia jemals geliebt zu haben.⁹⁷¹ Sylvias Begehren unterliegt ebenfalls der metonymischen Verschiebung von Octave auf Jacques im Zuge einer Idealerhöhung. Und auch Jacques entkommt dieser Dimension nicht, indem er sein (idealisiertes) Begehren von früheren, aber unzulänglichen Geliebten auf Fernande überträgt – und implizit von dieser auf seine Schwester. Da er sich dieses Begehren aber nicht eingestehen kann aufgrund seiner Gebundenheit an die symbolische Ordnung,⁹⁷² stoppt die metonymische Verschiebung noch vor der Realisierung dieses Begehrens.

Die metonymische Bewegung ist gleichermaßen dafür verantwortlich, dass die Ri-

⁹⁶⁸ « Je sentais dans mon sein toutes les tortures de la jalousie, et je craignais de me laisser aller à quelque mouvement odieux d’égoïsme et de vengeance. Fernande n’est pas coupable de mes souffrances. Elle les ignore. Elle me croit étranger aux passions humaines. [...] Leur compassion me rendrait furieux. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 993f.).

⁹⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 994;

Sylvia weist ihn darauf hin, dass diese *passion* seiner Seele nicht würdig sei – ihr Idealbild von Jacques bleibt ungebrochen, sie will die Realität seines männlichen Begehrens nicht wahrhaben: « Cette jalousie d’enfant n’est pas digne de ta grande âme. » (Ebd., S. 1012).

⁹⁷⁰ Da sie von seiner Kälte entmutigt ist, beschließt sie, aus seiner Freundschaft Kraft zu schöpfen und sucht Anerkennung ihres Begehrens bei Octave. (Vgl. Ebd., S. 934).

⁹⁷¹ « Ah! je n’ai jamais aimé Sylvia, c’est impossible, nous nous ressemblons si peu! Presser Fernande dans mes bras, c’est presser une femme, la femme de mon choix et de mon amour! » (Ebd., S. 967).

⁹⁷² Vgl. hierzu Kap. IV.3.3, S. 381.

valität zwischen den Freunden der *communauté* nicht offen zutage tritt – indem sich ihr Begehren verschiebt, lösen sich aufkeimende Rivalitäten und neue entstehen, deren Eskalation unter dem Ideal der Freundschaft und der mobilen Rollenwahrnehmungen (Jacques) jedoch abgewendet werden kann.

3.4.2 Sexualität

Das Thema der Sexualität ist in *Jacques* facettenreicher und vordergründiger zu lesen als in den beiden zuvor betrachteten Romanen. Ähnlich gestaltet sich jedoch der Zusammenhang mit gesellschaftlichen Konventionen, die sich als Bürde auf das Erleben von Sexualität auswirken. Ein Grund seiner Heirat mit Fernande für Jacques ist die Notwendigkeit der Ehe, um eine sexuelle Verbindung zu legitimieren. Für seine Frau wird dies genau in dem Moment zur Falle, als sie diese Ketten wieder abstreifen will, um eine neue sexuelle Verbindung mit Octave eingehen zu können.

Was Fernandes Attraktivität für Jacques zu Beginn ausmacht, sind ihre Sinnenfreude und Natürlichkeit⁹⁷³ – zwei Eigenschaften, die sie leicht dominierbar machen.⁹⁷⁴ Seine Frau ist zudem sexuell unerfahren, was ihm das Ausspielen der männlichen Leidenschaft leichter macht, als wenn sie seinen Erfahrungen gewachsen wäre. Fernande äußert sich ihrerseits wenig über ihr sexuelles Begehren, sie gibt lediglich Clémence an einer Stelle zu bedenken, dass sie ihren Mann noch einige Jahre lieben wolle, bevor sie in den ‚klösterlichen Zustand‘ der *auguste permanence* eintrete, worin sich eine Anspielung auf die körperliche Dimension ihrer Liebe verbergen könnte.⁹⁷⁵ Wenig später ist sie schwanger. Damit ist *Jacques* der erste sandsche Roman, in dem Kinder geboren werden und der damit den Rückschluss auf gelebte Sexualität innerhalb und außerhalb der Ehe (erneute Schwangerschaft von Octave) zulässt. Jacques Funktion scheint die Verkündung der Macht des Begehrens und der Vormachtstellung des Herzens zu sein, wohingegen Sylvia sich mit der Möglichkeit auseinandersetzt, ihr Begehren unter künstlerischer Bestätigung und intellektuellem Leben zu sublimieren⁹⁷⁶ – und damit ganz ohne körperliche Realität in der Liebe

⁹⁷³ Die Natürlichkeit Fernandes kann durchaus als (wenn auch unbewusste) Antihaltung gegen die gesellschaftlichen Zwänge, denen die Mutter ihre Tochter unterzuordnen versucht, verstanden werden. Nünning / Nünning weisen darauf hin, dass in der Darstellung der Gedanken und Gefühle einer Figur ein Widerstand gegen Geschlechtsnormen deutlich werden könne, welcher jedoch im verbalen und non-verbalen Handeln keinen Niederschlag findet (vermeintliche Naivität Fernandes, S.H.). Eine solche Diskrepanz zwischen Bewusstseinsinhalten und Handeln verweise oft mit großer Deutlichkeit auf die Wirkmacht sozialer Kontrollmechanismen, die mittels negativer Sanktionen Verstöße gegen soziale Normen unterbänden (Vgl. hierzu die Charakteristik und Handlungsweisen Mme de Theursans in Kap. IV.3.1, S. 348). (Vgl. NÜNNING / NÜNNING: Erzähltextanalyse und Gender Studies, S. 136).

⁹⁷⁴ Vgl. MASSARDIER-KENNEY: Gender in the fiction of George Sand, S. 46.

⁹⁷⁵ Vgl. SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 940.

⁹⁷⁶ Vgl. CZYBA: *Jacques* ou les impasses du dialogue et de l'Histoire, hier S. 105.

auszukommen.⁹⁷⁷

Sie insistiert auf moralische Tugend statt auf sexuelle Leidenschaft und sieht kein Problem darin, die Passion von sich zu weisen. Unabhängig und von Natur aus wenig sinnlich, will sie dennoch Mutter werden – aber nicht auf biologischem Weg, sondern sie visiert eine utopische Adoption mit ihrem Bruder an. Dieser rät ihr allerdings zum biologischen Weg, indem er ihr vorschlägt, Herbert zu heiraten – immerhin brauche es für die Ehe nicht mehr als Freundschaft und diese würde ihr gleichzeitig erlauben, Mutter zu werden. Hierin – genauso wie im Bedürfnis, Fernande zu heiraten – könnte man bei Jacques eine Ablenkungsstrategie von seinem unbewussten Begehren nach seiner Schwester vermuten⁹⁷⁸ – ohne der Tatsache große Aufmerksamkeit zu zollen, dass sie damit ihre gegen die vorherrschende Gesellschaft gerichteten Überzeugungen unterwandern würde.⁹⁷⁹

Die Bedeutung, Fernande zu besitzen, umfasst zum einen die Befriedigung seiner Libido, weist aber darüber hinaus auf ein anderes Ziel der Ehe – nämlich sicherzustellen, dass die Ehefrau nicht das sexuelle Begehren Anderer befriedigt. Interessant in diesem Zusammenhang sei laut Massardier-Kenney, dass er seiner Frau gegenüber auf die Scheinheiligkeit der Eheversprechen über ewig anhaltende Liebe hinweist, was allerdings auf seine eigene Unfähigkeit, zu lieben, zielt – eine Modifikation ihrer Gefühle scheint er nicht in Betracht zu ziehen.⁹⁸⁰ V. a. weist Sand aber auf die problematischen Konsequenzen weiblicher Sexualität außerhalb der Ehe hin. So bedient sie sich des Themas Schwangerschaft, um die dramatischen sozialen und körperlichen Konsequenzen außerehelicher Sexualität ins Gedächtnis zu rufen.⁹⁸¹

Ob von Ehe sanktioniert oder nicht, klärt die *romancière* darüber auf, dass sexuelles Engagement der Frau Teil ihres Lebens – und damit normal ist. Sowohl Fernandes als auch Sylvias sexuelle Erfahrung gewinnen an der einen oder anderen Stelle im Roman Gewicht und sind offenkundig mit Gefühlen wie Liebe verbunden.⁹⁸² Al-

⁹⁷⁷ « Si j'y pouvais vivre avec un cœur qui comprît le mien, j'y vivrais heureuse; sinon, mieux vaut la solitude, et toute seule je puis vivre calme. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 906).

⁹⁷⁸ Vgl. CRECELIUS: Family Romances. George Sand's Early Novels, S. 135.

⁹⁷⁹ « Deviens-le donc, épouse Herbert. Il suffira que tu aies pour lui de l'estime et de l'amitié. [...] Vous aurez une vie tranquille et patriarcale. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 1018); Explizit betont er, dass das Eingehen der Ehe impliziere, sich der patriarchalen Ordnung zu unterwerfen, und behauptet damit die Möglichkeit eines Kompromiss-Glücks. (Vgl. hierzu Kap. IV.3.2.1, S. 358).

⁹⁸⁰ Vgl. MASSARDIER-KENNEY: Gender in the fiction of George Sand, S. 37.

⁹⁸¹ Vgl. Ebd., S. 44.

⁹⁸² Während Sylvia Affären hatte und von ihren Liebhabern, als letztes von Octave, enttäuscht wurde, wird Fernande Ehefrau, Mutter – und in der Affäre mit Octave nochmals schwanger. Sylvia bricht mit Octave, als sie realisiert, dass er ihre Erwartungen nicht erfüllen kann. Ihm suggeriert sie, dass sie die intellektuelle Kameradschaft nicht von sexueller Intimität trennen kann – wohingegen sie in der Ideal-Union mit Jacques bereit wäre, ihre Sexualität aufzugeben. (Vgl. Ebd.).

lerdings sind Frauen nicht die Einzigsten, die Sexualität mit Emotionen verbinden – Männer tun dies ebenso.⁹⁸³

Die Passion des Mannes wird im Rahmen ihrer symbolischen Ordnung legitimiert. Einzig für die Frau wird Sexualität – sobald außerhalb legitimer Ordnungen – zur ‚Bedrohung‘ und ‚Schande‘ durch die Omnipräsenz des *regard social*. Hiermit wird die Konsequenz weiblicher Sexualität außerhalb des Ehebettes beschrieben, die letztlich die patriarchale Ordnung verletzt, da diese assoziiert ist mit Reproduktion, welche wiederum die Reinheit der Abstammungslinien sichern soll. Mit Mme de Theursans Skandal in dem Zusammenhang weist Sand nicht auf deren Immoralität, sondern auf die Zerstörung jener Patrilinearität – eine Frau, die Zweifel an der Vaterschaft ausspricht, weist auf die Zerbrechlichkeit des patriarchalen Fundaments hin.⁹⁸⁴ Mit anderen Worten ist weibliche Sexualität eine Bedrohung der patriarchalen Macht, wenn diese Macht auf die Kontinuität der genealogischen Linien baut.⁹⁸⁵ Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist der Tod der Zwillinge, der ‚legitimen Nachkommen‘ des Ehepaars – Jacques‘ Zurückweisen der männlichen symbolischen Ordnung und seine Überlegenheit tragen keine lebensfähigen Früchte.⁹⁸⁶

Als Octave von Fernandes Schwangerschaft erfährt, gibt er vor, zu ihr zu stehen und versichert, dass dieses Kind überleben wird, weil es die Frucht ihrer Liebe ist. Dies bedeutet, dass Nachkommenschaft nicht unbedingt aufgrund patriarchaler Strukturen gesichert wird, sondern aufgrund der Erfüllung des weiblichen Begehrens, so Massardier-Kenney.⁹⁸⁷ Ich gebe an dieser Stelle zu bedenken, dass Sand Octave durch die Ausstattung mit unkontrollierter *passion* um einiges stärker als Jacques als Vertreter der symbolischen männlichen Ordnung zeichnet⁹⁸⁸ – und das Begehren der

⁹⁸³ Noch bevor Jacques Fernande trifft, wird er als Verführer-Typ beschrieben, der eine ganze Reihe schöner Frauen verfolgt hat, die er solange idealisierte, bis er ihre Fehlerhaftigkeit entdeckte. Im Unterschied zu den Frauenfiguren hat er eine Vielzahl an sexuellen Erfahrungen gemacht, die keine negativen Konsequenzen nach sich ziehen, die die sexuellen und romantischen Erfahrungen eines Mannes sanktionieren würden. (Vgl. MASSARDIER-KENNEY: *Gender in the fiction of George Sand*, S. 45); Diese Aussage wird auch von Borel bestätigt, der Männern ein sexuelles Leben außerhalb der Ehe zugesteht, Frauen allerdings unter keinen Umständen. (Vgl. hierzu Kap. IV.3.2.1, S. 358).

⁹⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 34;

Die Frauen sichern das männliche Machtsystem über ihre Nachkommen, wovon die Männer wiederum abhängig sind. Die einzige Sicherheit in ebenjenem Skandal ist die Tatsache, dass Fernande und Sylvia die Töchter Mme de Theursans sind und dass Jacques Sohn seiner Mutter ist.

⁹⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 35.

⁹⁸⁶ Vgl. GODWIN-JONES: *Romantic vision. The novels of George Sand*, S. 64.

⁹⁸⁷ Vgl. MASSARDIER-KENNEY: *Gender in the fiction of George Sand*, S. 36.

⁹⁸⁸ « [...] Herbert, que je suis le plus misérable séducteur qu'il y ait jamais eu. Je ne suis un héros ni dans la vertu ni dans le vice : c'est peut-être pour cela que je suis toujours ennuyé, agité, et malheureux les trois quarts du temps. J'aime trop Fernande pour renoncer à elle ; je préfère commettre tous les crimes et supporter tous les malheurs. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 971).

Frau als solches, laut Lacan, nicht erfüllt werden kann. Insofern scheint Sand eher auf die Unmöglichkeit hinzuweisen, im System der sozialen Realität der Restaurationszeit neue ideale und utopische Ordnungen zu konstruieren und durch Nachkommen zu sichern. Mit Schwangerschaft und Stillzeit wird die sexuelle Aktivität der Frau, hier Fernandes, offenbar als weg von der Passion und hin zu Tugendhaftigkeit beschrieben.⁹⁸⁹

Als Jacques tatsächlich nach einem Jahr der Enthaltensamkeit wieder das Zimmer seiner Frau betritt, plagt ihn die Angst, ihr körperlich wieder so nah zu sein, da er von Fernandes Liebe zu Octave überzeugt ist.⁹⁹⁰ Die Eifersucht macht ihn hilflos, denn nachdem sie ihm in jener Nacht kein ‚Feuer‘, sondern ‚Blässe und Kälte‘ zurückgegeben habe,⁹⁹¹ bleibt ihm nichts, als ihr Erfüllung ihrer Wünsche (und damit Anerkennung ihres Begehrens) zu suggerieren. V. a. aber solle sie sich nicht vor ihm fürchten, womit er die Transzendenz der traditionellen Ehemann-Rolle nochmals betont.⁹⁹²

Mit ihren nunmehr neunzehn Jahren begehrt er noch immer ihre Schönheit und todtraurig leidet er an seiner ungebrochenen Liebe zu ihr.⁹⁹³ Nachdem ihre Liebe zu Octave offenkundig ist, weist er die sexuelle Vereinigung mit seiner Frau zurück, da sie nicht mehr ausschließlich ihn als Partner akzeptiert. Godwin-Jones sieht hierin

⁹⁸⁹ Vgl. Kap. IV.3.3.2, S. 393;

Octave weist sie darauf hin, dass sie mit den Kindern an der Brust an die Jungfrau Mutter erinnert. Doch mit Beendigung des Stillens werde sie wieder eine das Begehren der Männer auf sich ziehende Frau, die nicht mehr dem Bild der Heiligen entspricht. Deshalb solle sie ihre Brust wieder bedecken. Er ist es auch, der ihr rät, Jacques die Erlaubnis zu erteilen, abends wieder zu ihr zu kommen – um dessen Misstrauen nicht auf sich zu ziehen? In jedem Fall leidet er darunter, sie nicht offiziell begehren zu dürfen – womit die enge Verbindung zwischen Sexualität, unbefriedigtem Begehren und Hysterie deutlich wird. « [V]ous pouviez bien rendre à votre mari le droit d'entrer la nuit dans votre chambre, sans le faire savoir à toute la maison, et à moi surtout. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 956); (Vgl. hierzu Kap. IV.3.5, S. 423).

⁹⁹⁰ « Il y a plus d'un an que je n'ai endormi ma femme sur mon cœur, et ce serait pour moi une joie aussi vive et aussi pure aujourd'hui que le premier jour de notre union, si cette joie était réciproque ; mais il y a un mois que je doute, et ce mois où j'aurais pu, sans la faire manquer aux saints devoirs de la maternité, la presser dans mes bras, a été pour moi une angoisse perpétuelle. [...] Ils [Fernande et Octave ; S.H.] luttent, ils résistent, les infortunés ! mais ils s'aiment et ils souffrent. » (Ebd., S. 957).

⁹⁹¹ Das sind die sandschen Umschreibungen für sexuelle Vereinigung.

⁹⁹² « [J]e la baisai au front, elle ouvrit les yeux et me tendit la main ; mais je crus remarquer un imperceptible frisson d'effroi et de répugnance. [...] et quand je cherchais à attirer ses lèvres sur les miennes, sa figure prenait une singulière expression d'abattement et de résignation. [...] mais sa bouche était pâle et froide, ses bras languissants. Je jugeai l'épreuve assez forte ; il m'eût été impossible de trouver du plaisir à la tourmenter. J'avais horreur du droit dont je suis investi, et dont elle me croyait capable d'user contre son gré. Je lui baisai les mains, et lui demandai de me dire sincèrement si elle avait quelque chagrin, et si quelque chose manquait à son bonheur. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 957f.).

⁹⁹³ Vgl. Ebd., S. 959; (Vgl. Kap. IV.3.5, S. 423).

ein Beklagen der Perspektive auf die Ehe seitens der Ehemänner in Sands früheren Romanen, die die Sicht der wohl meisten ihrer Zeitgenossen spiegele.⁹⁹⁴ Eine noch weitreichendere, kritischere Perspektive auf die *condition féminine* sehe ich dahingegen im symbolischen Inzest, der Jacques und Sylvia umgibt und den überlegenen, idealen Figuren eine Union verweigert, die das Potential zum Erleben wirklichen Glücks hätte.

Sylvia gesteht Fernande im freundschaftlichen Vertrauen, dass sie einst einen Mann liebte, den sie niemals besitzen werde. Solche Bemerkungen sowie ihre Reaktion auf Jacques angekündigten Suizid lassen erahnen, dass Jacques selbst der Mann ist, den sie liebt, so wie Chateaubriands Aurélie René liebt. Allerdings setzt sie diesen davon nie in Kenntnis, sodass das delikate Tabuthema einer tatsächlichen inzestuösen Vereinigung im Roman nicht evoziert wird.⁹⁹⁵ Die Beziehung von Jacques und Sylvia als mögliche Geschwister wäre daher im wahrsten Sinne des Wortes inzestuös, wobei die Beziehungen in *Indiana*, *Valentine*, und später in *Mauprat* ‚nur‘ im übertragenen Sinne dem Inzest unterliegen, indem die Paare wie Bruder und Schwester sowie gleichzeitig Vater und Tochter (wie im Fall von Indiana und Ralph) scheinen. Edmée und Bernard Mauprat hingegen berühren als Cousin und Cousine zwar einen von der katholischen Kirche erachteten Inzest, können aber nichtsdestotrotz heiraten.⁹⁹⁶

Dieser symbolische Inzest ist in *Jacques* noch offensichtlicher als in *Lélia* Symbol der Unmöglichkeit des perfekten Glücks. Lélia nimmt offensiv die Mutterrolle ein, um sich vor dem männlichen Begehren zu schützen.⁹⁹⁷ Auch Jacques flüchtet sich in die Vaterrolle, als er sich der Bedrohlichkeit seines Begehrens auf die Frau bewusst wird – um Fernandes Glück nicht im Weg zu stehen und um nicht in Versuchung zu kommen, Sylvia zu kompromittieren. Denn die größte Gefahr in diesem ‚Inzest‘ scheint die Sexualität und damit das Begehren der Beteiligten.⁹⁹⁸

⁹⁹⁴ Vgl. GODWIN-JONES: Romantic vision. The novels of George Sand, S. 59f. Gemeint ist hier das traditionelles Ehekonzept der bürgerlichen Welt; (Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34).

⁹⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 64.

⁹⁹⁶ Vgl. CRECELIUS: Family Romances. George Sand's Early Novels, S. 137.

⁹⁹⁷ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837), S. 295.

⁹⁹⁸ « Comme tu m'a préféré à tes amants, je t'aurais préférée à mes maîtresses, si je n'avais craint, en m'abandonnant à cette affection si vive, d'aller plus loin que je ne voulais. [...] mes désirs et mes transports ont toujours placé entre nous, comme une sauvegarde, une amante qui recevait mes caresses, mais qui n'empêchait pas ma vénération de remonter toujours vers toi. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à Majorque, S. 1025);

Dass Sylvia eifersüchtig war auf die Frauen in seinem Leben, dass sie gelitten hat unter der Tatsache, dass er immer anderen Frauen die Präferenz seiner Liebe gegeben hat und sie im Grunde nur ihn liebt, gesteht sie Jacques am Ende des Romans. Diese Liebe habe sie davon abgehalten, jemals andere Männer zu lieben, woraufhin sie ihm ein platonisches Liebesangebot macht. Doch dieser kann und will hierauf nicht eingehen – sein sexuelles Begehren und die Bestätigung der Ehre des Mannes hat er nur an der körperlichen Seite einer Frau. (Vgl.

Massadier-Kenney gibt an dieser Stelle zu bedenken, dass er paradoxerweise mit seiner Ehefrau (aufgrund ihrer Schwangerschaft und Stillzeit) seit über einem Jahr keinen Geschlechtsverkehr mehr hatte, was die Dringlichkeit seines männlichen sexuellen Begehrens in Frage stelle. Durch diesen Widerspruch zwischen Jacques' Praxis (Mangel an sexueller Aktivität) und seiner Theorie (Ideal der Liebe aus Kameradschaft und Sinnlichkeit) zweifle Sand die Vorstellung von ‚natürlicher‘ männlicher Sexualität an.⁹⁹⁹ Nichtsdestotrotz widerlegt Sand ihre These, dass Männer ohne Leidenschaften sein können, wie sie es mit der Idealfigur Trenmor vorgegeben hat. Die Botschaft hier lautet: Askese ist nur von Frauen durchzuhalten. Denn selbst der nicht konventionelle, ideale Mann wie Jacques inkarniert so viel des patriarchalen Systems, dass sein Umdenken im Bezug auf Ehe und Liebe keine Früchte trägt, solange er an seinem sexuellen Begehren festhält. Dies hänge, so Wingård, mit der Verinnerlichung der sozialen ‚Schande‘ und gesellschaftlichen Missbilligung zusammen, die auf seiner eigenen Sexualität lasten. Würde er sich der Versuchung hingeben, die Sylvia für ihn darstelle, fiel er unter eine schreckliche und intolerante Anklage, weil diese selbst von ihm so akzeptiert werde.¹⁰⁰⁰

Wie auch in beiden vorigen Romanen wird Sexualität mit ‚Bedrohung‘ als Quelle von ‚Schande‘ und Verachtung assoziiert. Die Sexualität würde die Verbindung von Jacques und Sylvia dem *regard social* aussetzen. Solange sie ‚unschuldig‘ bleiben, können sie auch nicht bestraft werden – die Vorwürfe, die man ihnen macht, sind ihnen gleichgültig. Machten sie sich schuldig, würden sie von den Anschuldigungen der Masse getroffen werden und in Selbstverachtung versinken.¹⁰⁰¹

‚Schuld‘ an der Misere scheint einzig die ‚böse‘ Mutterfigur Mme de Theursan, die mit ihrem freigeistigen Umgang mit ihrer Sexualität das Unglück von Sylvia und Jacques verursacht hat – sie kann die Blutsverwandtschaft der beiden weder be- noch widerlegen. In der Konsequenz muss Jacques Körper und Geist in der Liebe trennen – eine Trennung, die bereits in *Indiana* und noch vordringlicher in *Lélia* auftaucht.¹⁰⁰² Unfähig, mit den Frauen, die er auf sinnliche Weise liebt, intellektuell zu kommunizieren, versagt er sich jegliche Liebesbeziehung mit der einzigen Frau, die er jemals auf intellektueller Ebene lieben wird. An dieser Stelle findet sich die nahezu zwanghafte Tendenz bei Sand wieder, in der Frau sowie der Liebe das ‚Reine‘ vom ‚Unreinen‘, das Spirituelle vom Sinnlichen zu trennen. Dieses Aufspalten der Frau wird, wie üblich bei Sand, zu dieser Zeit durch die Kreation zweier komplementärer weiblicher Hauptfiguren realisiert, von denen die Eine die spirituelle Liebe (Sylvia)

WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 295f.).

⁹⁹⁹ Vgl. MASSARDIER-KENNEY: *Gender in the fiction of George Sand*, S. 45.

¹⁰⁰⁰ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 297.

¹⁰⁰¹ Vgl. Ebd.

¹⁰⁰² Vgl. hierzu Kap. IV.1.4.3, S. 245 sowie Kap. IV.2.3.3, S. 301.

und die Andere die sinnliche Liebe (Fernande) repräsentiert.¹⁰⁰³ Antinomien und Verdopplung, sind, wie bereits an früherer Stelle festgehalten, die beiden häufig gebrauchten Mittel der Wahl bei Sand, um zwei Frauenkonzepte zu kontrastieren. Besonders an *Jacques* bleibt jedoch die Beschreibung der Zerrissenheit der Frau aus der männlichen Perspektive Jacques', der diese auf sich selbst überträgt und daran leidet. Diese Zerrissenheit, so betont auch Wingård, hat eine offensichtliche Rückwirkung auf den Mann – die ihn schizophran mache und die Persönlichkeit der Frau verstümmele.¹⁰⁰⁴

3.5 Hysterie in *Jacques*

In *Jacques* lege ich den Fokus der Untersuchung von Hysterie auf die vier Hauptfiguren, die jede auf ihre Weise als Figur der Versehrtheit zu sehen ist, welche sich in hysterischen Symptomatiken manifestiert und damit die Botschaft ihres Ausgeschlossenenseins äußert. Damit berührt die Versehrtheit weibliche und männliche Figuren gleichermaßen. Den Zusammenhang zur hysterischen Versehrtheit sehe ich hierbei zur Entwicklungsstörung, in der der Ödipuskomplex als pathogener Komplex im unbewussten Seelenleben fortlebt.¹⁰⁰⁵ In diesem Kontext hatte ich die Entstehung der identifikatorischen Liebe nach Benjamin fokussiert, die nach Anerkennung des Begehrens strebt und bei Nicht-Erfüllung in der hysterischer Disposition aller Figuren endet.¹⁰⁰⁶ Auch Fernande und Octave sind Ausgeschlossene – in zweierlei Beziehung: zum einen sind sie als Liebes-Paar nicht konform mit der sozialen Ordnung, die die Gesetze der traditionellen Ehe in den Augen der Öffentlichkeit verletzt. Zum anderen werden sie von Jacques und Sylvia aus deren intellektuellen Union ausgeschlossen, woraus ihre Verbindung überhaupt erst entsteht.

Ogleich Fernande soziale Werte und Normen in sich trägt, vor dessen Realität sich ihr Ehemann verschließt, bleibt sie Ausgeschlossene aus der symbolischen Ordnung und wird darüber zur tragischen Figur der Ehebrecherin, im Glauben, ihr Begehren sei in der Liebe mit dem ‚Gleichen‘ anerkenntbar. Zu Beginn leidet sie unter der ‚Andersartigkeit‘ ihres Mannes, die ihr durch Clémence vermittelt wird und entwickelt Minderwertigkeitsgefühle, die den Kontrast zwischen ihrer Schwäche und der Stärke von Jacques und Sylvia noch erhöhen.¹⁰⁰⁷ Das ihr selbst unzugängliche Trauma umfasst – wie auch bei den anderen weiblichen Hauptfiguren Sands – die Angst vor der männlichen Macht, die die Frau in Schwäche- und Krankheitszustände – in

¹⁰⁰³Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 297.

¹⁰⁰⁴Vgl. Ebd.

¹⁰⁰⁵Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

¹⁰⁰⁶Vgl. hierzu Kap. III.4.1, S. 155 und Kap. IV.3.3, S. 381.

¹⁰⁰⁷« [T]a lettre m'a donné un véritable accès de spleen. Je l'ai relue plusieurs fois et toujours avec une nouvelle mélancolie. Elle m'a mise en méfiance contre ma mère, contre Jacques, contre moi, contre toi-même. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 826); (Vgl. hierzu Kap. IV.3.3.4, S. 403).

hysterische Symptome stürzen.¹⁰⁰⁸

Sand inszeniert Hysterie in Form eines *spleen*, den Fernande in Konsequenz des *regard social* ausbildet, der ihr Selbstverständnis erschüttert und Misstrauen und Zweifel verursacht. Auch Textstellen wie: « Ma chère, ta lettre me fait horriblement mal. [...] En ce cas, j'ai une peur affreuse. »¹⁰⁰⁹ und « Ma pauvre tête est malade. Aussi quelle lettre tu m'écris! »¹⁰¹⁰ belegen die Versehrtheit, die von Clémence' Briefen ausgeht. Doch worin genau besteht sie? Zum einen wird hier unbefriedigtes Begehren in Form von Eifersucht angesprochen, zum anderen das Gefühl der Minderwertigkeit, welches damit einhergeht. Die Versehrtheit wandelt sich um in Protest, welcher körpersprachlich geäußert wird – da die tatsächliche Stimmfindung der sandschen Frauenfigur die Situation der *condition féminine* spiegelt. Ohne Zugriff auf ihr Trauma erfolgt die Äußerung des Schmerzes hierüber.¹⁰¹¹ Die traditionelle Frau leidet an ihrer Unterlegenheit, ihrem Mangel an *raison* – worüber Sand die Forderung nach Bildung der Frau (Verbesserung der *condition féminine*) als Mittel, um sich aus der Abhängigkeit von der öffentlichen Meinung und Moral, von der patriarchalen Ordnung zu lösen und auf ihrem eigenen Selbstverständnis aufzubauen, in den Text einschreibt. Fernande verlangt den *maître* stärker als Indiana und Lélia – da sie seine Macht aufgrund der Zurückweisung der patriarchalen Rolle seitens des Ehemannes nicht spürt. Auf der Suche nach ebendieser Macht – die sie zugleich fürchtet – fungiert die Hysterie in Gestalt einer verkappten Sinnkrise.¹⁰¹²

In Fernandes Hysterie ist auch die Angst vor der ‚bedrohlichen‘ Macht der Männer eingeschrieben – sie will nicht blind gehorchen müssen.¹⁰¹³ Von den eingebrannten Mustern ihrer Erziehung kann sie sich nicht lösen, sondern erwartet und fürchtet, obgleich sie von der Idealität ihres Mannes überzeugt ist, den *maître* in ihm, entwickelt Ängste vor seiner Macht. Auch Jacques glaubt, in ihrer Symptomatik die Angst vor der gesellschaftlichen Vergeltung ihres Fehltritts zu sehen (womit er auf die *condition féminine* weist).¹⁰¹⁴ Fernande ist nicht imstande, ihre Versehrtheit verbal zu äußern, sondern entwickelt starke somatische Symptome, die auf den Mangel

¹⁰⁰⁸Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

¹⁰⁰⁹SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 845.

¹⁰¹⁰Ebd., S. 886.

¹⁰¹¹Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

¹⁰¹²Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

¹⁰¹³« J'ai horreur de la tyrannie [...] Ma mère m'a toujours dit qu'un mari était un maître, et que la vertu des femmes est d'obéir. [...] Cependant je me figurais quelquefois que Dieu ferait un miracle en ma faveur, et qu'il m'enverrait un de ses anges sous les traits d'un homme, pour me protéger en cette vie. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 854); Damit passt sie ins Bild der Naturfrau. (Vgl. Anm. 13, S. 199).

¹⁰¹⁴« [E]lle tremble à l'idée d'être couverte de ridicule et de servir de sujet aux plaisanteries de cafés d'une province et aux récits de chambrée d'un régiment. C'est là l'ouvrage d'Octave, et elle lui pardonne! elle l'aime donc bien! » (Ebd., S. 997).

hindeuten, dem sie aufrucht. In der Angst, ihrem Mann nicht mehr gefallen zu können, fühlt sie sich krank. Diese körperliche, hysterische Symptomatik wird durch ihre Schwangerschaft verstärkt.¹⁰¹⁵

Die Symptome weisen auf den Mangel der Figur (‚Ich bin unvollständig‘) – denn im Liebesideal der Unterschiede in der Ehe mit Jacques findet sie keine Befriedigung und keine Anerkennung ihres Begehrens – obgleich jener vorgibt, dieses befriedigen zu wollen. Dieser Mangel führt zur Ausprägung des hysterischen Selbst Fernandes, die darüber bestrebt ist, sinnvolle Selbstdarstellungen von sich zu entwerfen.¹⁰¹⁶ Sie braucht nicht nur Anerkennung ihres Begehrens im Sinne von Lélias Forderung nach Verbesserung der *condition féminine*, sondern spiegelt die ‚unmündige‘ Frau, die blind nach dem paternalen Gesetz verlangt und dessen Abwesenheit nicht als Vorteil für sich zu nutzen versteht.

Die Botschaft ihrer Verwundbarkeit des Symbolischen ist paradox: sie heiratet den *Anti-maître* – doch unter dem *regard social* verlangt sie das paternale Gesetz – was die Paradoxie des hysterischen Akzeptierens und Ablehnens der Weiblichkeitsfiktion im 19. Jahrhundert spiegelt.¹⁰¹⁷ Die Äußerung ihrer Versehrtheit setzt dennoch auf den Glauben an die Existenz des *maître*, dem sie sich im Glauben an das eigene Glück unterwirft. Indem sich auch hier die Realität als unzureichend herausstellt, was über die körperliche Symptomatik geäußert wird, wird das paternale Gesetz in Frage gestellt.¹⁰¹⁸ Die körperliche Symptomatik entspringt ihrem Verfolgungswahn, Jacques habe Affären mit anderen Frauen und sie setzt das Zimmermädchen Rosette ins Visier ihrer verletzten Selbstwertgefühle (die damit eine imaginierte Liebe erhaltende Verdopplung Fernandes erfährt). Im Laufe des Romans wird Fernande – im Kontrast zu ihrer wilden Schönheit in Jacques’ Augen – zur hysterischen Figur dekonstruiert.¹⁰¹⁹

¹⁰¹⁵ « Peut-être que je lui ai tellement déplu aujourd’hui qu’il éprouve de la répugnance à me voir ; oh ! ciel ! [...] tout cela me fait un mal horrible ; je suis enceinte et je souffre beaucoup. Les anxiétés auxquelles je m’abandonne me rendent encore plus malade. Il faut que j’en finisse ; il faut que je me jette aux pieds de Jacques, et que je le conjure de me pardonner mes folies. [...] » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à Majorque, S. 887); Oder auch folgende Textstelle: « [...] avec l’espèce de spleen que j’ai, on meurt vite à mon âge si l’on est abandonné à la mauvaise influence. [...] Je touche au dernier terme de ma grossesse, et je suis si souffrante et si fatiguée que je suis forcée de rester tout le jour sur une chaise longue [...] » (Ebd.);

Sand verarbeitet hier die eigene Erfahrung der Gefühlsinstabilität während der Schwangerschaft. Damit trägt der Text deutliche Züge einer *écriture féminine*: ein männlicher Autor könnte solche Erfahrungen aus der Sicht einer weiblichen Figur nicht annähernd so authentisch beschreiben. (Vgl. hierzu Kap. II.5, S. 59).

¹⁰¹⁶ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

¹⁰¹⁷ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

¹⁰¹⁸ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

¹⁰¹⁹ « Fernande de son côté, représentée, dans les deux premières parties du roman, comme intelligente et spirituelle en dépit de [s]a naïveté, sera comme banalisée : la principale caractéristique de cette « seconde » Fernande est la faiblesse ; elle apparaît désormais comme incroyablement

Die Symptome repräsentieren ihr psychisches Leiden – in Form von Schwäche und Krankheit. Hierüber bietet ihr die hysterische Identifizierung ein Spiegelbild an, welches Fernande erlaubt, ihre Versehrtheit als ‚leidende‘ und ‚unglückliche‘ Frau öffentlich zu machen.¹⁰²⁰ Als Fernande Octave ihre Liebe gesteht, fühlt sie sich kraftlos, ohnmächtig und gefühlsverwirrt, was ihre hysterische Disposition beispielhaft unterlegt.¹⁰²¹ In der Folge stürzt sie sich in die blinde Suche nach Gegenliebe, deren Dosis von Octave ungleich viel größer scheint als die ihres eigenen Mannes. Ihr Bedürfnis nach Liebe wird an mehreren Stellen deutlich artikuliert. Ebenso weist die Symptomatik auf den Knoten der psychischen Verwundung Fernandes, der hier im abwesenden Vater sowie der kompensierenden patriarchalen Mutterfigur gesehen werden kann.¹⁰²²

Die hysterische Disposition verklärt ergo das Begehren nach der paternalen Figur (indem sie den *maître* sucht) – dies aber nicht artikulieren kann, sondern bspw. im Ideal des Gleichen die Illusion ebenjener begehrten Anerkennung ihres Begehrens sucht.¹⁰²³ Einerseits leidet sie schrecklich in ihrer Beziehung mit Jacques – andererseits kann sie sich ein Leben ohne Liebe nicht vorstellen. Im Kampf gegen ihre Passion wird sie ernsthaft krank. Erst Octave und sie werden körperlich so voneinander abhängig, dass dem Ehemann eine Trennung der Liebenden fast schon kriminell

facile à tromper et hystérique par dessus le marché [...] » (WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana* (1832) à Mauprat (1837), S. 291); Bspw. ist sie hilflos und irritiert, als der Fremde (Octave) in ihrem Zimmer war und beginnt, sie um ihren goldenen Armreif bestechen zu wollen, mit dem Ziel, durch Fernandes Hilfe Sylvia zurückzugewinnen. Fernande, die nicht weiß, was sie tun soll, entwickelt Mitleid für den Fremden und lässt sich ausgesprochen leicht von seinen Zielen überzeugen. « [...] et ce jeune homme, s'il allait se tuer en effet ! Je l'en crois assez capable ; il me semble véritablement épris [...] » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 921); Oder auch: « [J]e me suis décidée à aller consoler cet amant infortuné. » (Ebd., S. 922);

Ihre Unterwürfigkeit macht es ihr zunächst auch unmöglich, glauben zu können, dass Octave es ernst mit seiner Liebeserklärung meint. Sie bezeichnet ihn als verrückt, sein Bruderversprechen zu ihr brechen zu wollen und glaubt ihn (hysterisch) krank. « Tu es fou, mon ami ! Tu es mon frère ; tu l'as juré devant Dieu et devant moi [...] Tu es malade [...] tu souffres, je le vois [...] » (Ebd., S. 947); Sie entgegnet, dass er sie nicht liebe, sondern lediglich Gegenliebe suche, sich in ihr aber täusche – womit Fernande den Mechanismus des mimetischen Begehrens aufdeckt, dem sie wenig später selbst unterliegen wird.

« Non, mon ami, tu ne m'aimes pas comme tu le crois ; tu as besoin d'aimer et tu te méprends. » (Ebd.); Doch sein Leiden löst in der empathischen Fernande ebenfalls welches aus – womit sich ihre Versehrtheit (letztlich leidet sie am selben Mangel wie Octave) gegenseitig potenziert.

¹⁰²⁰Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

¹⁰²¹« Je ne sais plus maintenant apprécier au juste ce qui s'est passé dans ma pauvre tête depuis un an ; je suis brisée de fatigue, de combats, d'émotions. » (SAND: *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*, S. 963).

¹⁰²²Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169 sowie Kap. IV.3.3, S. 381.

¹⁰²³Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

erscheint.¹⁰²⁴

Durch Bekanntwerden der Liebesintrige potenziert sich die hysterische Disposition Fernandes, die auf Borels Annahme, Frauen seien allgemein hysterisch, antwortet.¹⁰²⁵ Sie leidet an der verlorenen Liebe von Jacques, die ihr durch seinen Rückzug bewusst wird und bringt ihn in die Situation, eine Reinszenierung der *communauté* vorzunehmen, bevor er sich endgültig zurückziehen kann.¹⁰²⁶ Die hysterische Phantasiearbeit, die als *mise en scène* des Begehrens zu verstehen ist, bringt u. a. das gescheiterte Begehren der bürgerlichen Familie zum Ausdruck – im Fall Fernandes betrifft dies v. a. die Kritik am ‚Fehlverhalten‘ der Mutter bezüglich der unehelichen Liebesverhältnisse sowie das dem entgegenstehende Streben nach Anerkennung vor dem *regard social*. Fernandes Unbehagen in dieser Familie (Akzeptieren oder Ablehnen der ihr vermittelten Werte) ist damit zugleich Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft.¹⁰²⁷

Die hysterische Disposition richtet sich dennoch weniger gegen den eigenen Körper, wie dies bei Indiana und Lélia in Gestalt der Verweigerung der *passion* zu erkennen ist. Nichtsdestotrotz bleibt die Auseinandersetzung mit der eigenen Weiblichkeit schwierig, da a) Fernande sich in ständiger Konfrontation mit dem Idealbild ‚Naturfrau‘ ihres Mannes befindet, dem sie nur oberflächlich entsprechen kann und b) Sylvia ihr als positive Verdopplung die eigenen Schwächen aufzeigt, worüber die Infantilisierung Fernandes u. a. gesteuert wird. Schließlich ist sie hin- und hergerissen zwischen Akzeptanz und Ablehnung von Jacques’ Weiblichkeitsfiktion. Ihre einzige Waffe bleibt die Verweigerung vor der von ihr erwarteten Idealität, indem sie der gleichermaßen auf sie projizierten Kind-Rolle gerecht wird, andererseits aber den Ausweg in der Anerkennung als ‚Frau‘ durch Octave sucht.¹⁰²⁸

Octave seinerseits geht als Versehrtter und Ausgeschlossener aus seiner Liebesbeziehung mit Sylvia hervor. Der abgewiesene Liebhaber leidet an der Trennung, erhöht die ‚dämonische‘ Frau und versucht, sie mit seiner passionierten Liebe zurückzugewinnen. Ebenso wie Fernande befindet er sich in der Position des Schwachen, der die Macht der ‚Anderen‘ spürt – und damit auch den Mangel an seiner eigenen. Octaves Liebe zu Sylvia setzt Sand mit einer Krankheit gleich, die seine Seele trübt, womit sie auf den Mangel an Anerkennung referiert, die die überlegene Frau dem unterlegenen Mann nicht zu gewähren bereit ist, um seine Macht wiederum einzudämmen.¹⁰²⁹ Octaves Versehrttheit ist die, zunächst androgynes Wesen zu sein, dies

¹⁰²⁴Vgl. GODWIN-JONES: Romantic vision. The novels of George Sand, S. 62.

¹⁰²⁵« Eugénie s’est efforcé de la calmer, et une violente attaque de nerfs qui cette fois est, je crois, bien réelle, est venu terminer le différend. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 977).

¹⁰²⁶Sylvia: « Elle craint que tu ne la haïsses, [...] elle veut mourir, parce que, dit-elle, il n’est pas un instant de repos et d’espoir sur la terre pour quiconque a possédé ton affection et l’a perdue. Prends courage, Jacques, et viens souffrir ici ! » (Ebd., S. 1011).

¹⁰²⁷Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

¹⁰²⁸Vgl. hierzu Kap. IV.3.3, S. 381.

¹⁰²⁹« Enfin, il me faudrait trouver une femme inférieure à Sylvia, et supérieure à toutes celles que je

aber überwinden zu wollen, um die Frau seinerseits zu bemeistern. Dies gelingt ihm mit Fernande, deren Schwäche ihm die Rollen-Möglichkeit des starken Beschützers liefert. Mit der Aufwertung der Einen ist die Abwertung der Anderen verbunden.¹⁰³⁰

Seine Botschaft ist die des ‚hysterischen Mannes‘,¹⁰³¹ der Anerkennung seiner symbolischen Ordnung sucht und die Liebe als Passion versteht, um sich angestrebte Macht zu sichern. Seine Passion manifestiert sich körperlich, indem er hysterische Symptome verspürt: « [J]e ne dors pas, j’ai la fièvre [...] mais de qui serais-je amoureux, si ce n’est de Sylvia ? »¹⁰³² Octaves Schwächezustände sind dennoch nicht vordergründig als Zurückweisung des Männerideals der Epoche zu verstehen – schließlich repräsentiert er im Kontrast zu Jacques den ‚gewöhnlichen‘, passionierten, aber auch ‚verletzlichen‘ Liebhaber. Letzteres führt zu seiner hysterischen Disposition, die jedoch deutlich weniger inszeniert wird als diejenige anderer männlicher Figuren (Sténio, Magnus, Jacques).

Die Verwundbarkeit der beiden Liebenden manifestiert sich somatischer als die der beiden Idealfiguren, da sie stärker gefangen sind in der symbolischen Ordnung ihres Jahrhunderts und kein Rezept zur Transzendenz kennen. Ihre einzige Möglichkeit, den Mangel an Liebe zu überwinden, gipfelt in der Solidarisierung mit dem ‚Gleichen‘ und mündet in den Versuch des Kompromiss-Glücks unter den ihnen möglichen gesellschaftlichen Bedingungen. Man könnte sogar so weit gehen, zu behaupten, dass die Unmöglichkeit der Union von Fernande und Jacques, die sich im Tod ihrer Kinder spiegelt, als Zeichen der hysterischen Versehrtheit der beiden Eheleute zu sehen ist. Diese können den Mangel, an dem ihre Eltern leiden, nicht überwinden.

Sylvia und Jacques sind ebenfalls Ausgeschlossene, die sich bewusst gegen ein ‚Funktionieren‘ in der gesellschaftlichen Lebenswelt der Restaurationszeit entschieden haben. Ihr Liebesideal bekundet den Mangel der Möglichkeit an Glück, der Anerkennung ihres Begehrens unter dem Einfluss des *regard social*. Jacques’ Leiden an der patriarchalen Ordnung entspringt seiner Vergangenheit als Soldat unter Napoleon. Konsequenz ist seine Ablehnung, selbst Teil dieser symbolischen Ordnung

pourrais obtenir, à ma connaissance. Mais avant tout, il faudrait guérir de l’amour que j’ai pour Sylvia, et c’est une maladie dont mon âme est encore loin d’être délivrée. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 916).

¹⁰³⁰Vgl. hierzu Kap. IV.3.3.4, S. 403;

« [...] Monsieur Jacques a le plus joli joyau de petite femme couleur de rose qu’on puisse imaginer. Moins belle que Sylvia, elle est certainement plus gentille, à coup sûr, son âme romanesque à sa manière est moins altière et moins cruelle. » (Ebd.); Oder auch:

« Sylvia [...] m’avait tellement brisé, que je n’espérais presque plus rien en ce monde et que je me sentais dans une disposition à me nourrir de rêves et de chimères. Il faut que je vous dise toute ma folie; dès que je vous vis, je vous aimai, non d’une amitié paisible et fraternelle [...] mais d’un amour romanesque et enivrant. » (Ebd., S. 945f.); (Vgl. Anm. 147, S. 230).

¹⁰³¹Vgl. Anm. 348, S. 193.

¹⁰³²SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 940.

zu sein und damit Erhöhung seiner Ideale, u. a. von Liebe, Ehe, zwischenmenschlicher Freundschaft, intellektuellem Austausch.¹⁰³³

Das anfängliche Glück dieser äußeren Beziehungsrealität wandelt sich mit dem Wachsen der gegenseitigen Missverständnisse, der den Teufelskreis ihrer Gegensätzlichkeit in der inneren Realität ihrer Beziehung antreibt – indem Fernande die Rolle des Kindes einnimmt und Jacques die des Vaters, wird deutlich, dass sie das Begehren einer nach Liebe strebenden Frau und eines nach Liebe strebenden Mannes nicht erfüllen können.¹⁰³⁴ Die Konfrontation dieser Ideale mit seiner Lebenswirklichkeit ruft erneutes Leiden hervor – trotzdem er bemüht ist, als androgynes Wesen den Zwängen der Gesellschaft zu entgehen, die seine Existenz immer wieder berührt – und hindert ihn, durch seinen nicht überwindbaren Drang nach körperlicher Liebe und Kontrolle über eine ‚schwächere‘ Frau, die seine Macht legitimiert, an der Umsetzung des Ideals. Die selbst auferlegten Schranken führen dazu, dass er das Begehren seiner Frau nicht anerkennt, diese sich mit Octave umorientiert und Jacques letztlich in die Abgründe seines stoischen Leidens zurückstößt.

Sylvia, die durch seine ‚Schule‘ gegangen ist, teilt sein Bestreben nach Zurückweisung der patriarchalen Ordnung und sucht ihr Glück im einsamen Leben. Die Zurückweisung nimmt bei ihr andere Züge an als bei ihrem Bruder – v. a. in Bezug auf ihre enttäuschenden Erfahrungen in der Liebe, mit Männern, die ihrem Liebeseideal nicht gewachsen sind. Statt sich, wie Lélia, mit verlorenem Körper in Entsagung zu stürzen, akzeptiert sie die Dichotomie, die zwischen ihrem spirituellen Ideal und der möglich erlebbaren Realität klafft. In der Konsequenz leidet sie im Stillen, gibt sich der Utopie der spirituellen Union mit ihrem Bruder hin und kompensiert ihre Versehrtheit in mütterlicher Liebe und Hingabe in zwischenmenschlicher Freundschaft.

Sowohl Jacques als auch Sylvia weisen androgyne Züge auf: er als *maître doux* und mit seiner Güte, Opferbereitschaft etc. inkarniert genauso weibliche Eigenschaften wie Sylvia durch ihre emotionale, mentale und körperliche Stärke männliche Attribute vertritt. Diese Androgynität kann als Teil der hysterischen Disposition gewertet werden – wobei ich hier nicht das Leiden an den ‚negativen‘ Seiten der männlichen oder weiblichen Prägung (wie Octaves Schwäche) meine, sondern deren positive Kon-

¹⁰³³In der äußeren Beziehungsrealität duldet er keine Unterwürfigkeit, die ihn in die Rolle des *maître* drängen. Bricht seine Frau in Tränen aus und wirft sich ihm zu Füßen, begegnet er dem mit Ablehnung (was die Zurückweisung der Versehrtheit seiner Frau ausdrückt). Stattdessen sucht er zu Beginn noch den Austausch und das Teilen ihrer Leiden und tröstet Fernande über ihre Ängste und Tränen hinweg. « [I]l m'a consolée en me prodiguant les plus tendres caresses, et en me donnant les plus doux noms. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 888).

¹⁰³⁴« Moi je suis un enfant, j'ai besoin qu'on me guide et qu'on me relève quand je tombe. Oui, tu avais raison, Clémence; je commence à croire que le caractère de Jacques n'est pas assez jeune pour moi. C'est de là que viendra mon malheur; car à cause de sa perfection je l'aime plus que je n'aimerais un jeune homme, et sa raison empêchera peut-être que je m'entende jamais avec lui. » (Ebd., S. 889).

notation in Form der ‚Stärke‘ der Frau sowie der ‚Weichheit‘ des Mannes, die auf Androgynität weist.¹⁰³⁵ Hierdurch kommt das sandsche Ideal vom Aufbrechen der traditionellen Geschlechterrollen zum Tragen, welches der Versehrtheit aufliegt, dass dieses in ihrer erlebbaren Wirklichkeit nicht akzeptiert ist – was Leiden einerseits und Idealerhöhung andererseits hervorruft. Die beiden verweigern sich vor der patriarchalen Realität der passionierten Liebe – insofern sich besonders der Kampf Sylvias in Auflehnung gegen die *condition féminine* verdeutlicht: indem sie sich der unzureichenden, in der Gesellschaft möglichen bzw. üblichen männlichen Leidenschaft und Sexualität verweigert und damit die Auswirkungen auf ihr Begehren (Suche nach Vereinigung mit dem Gleichen, die durch den Inzest unmöglich ist) deutlich werden, verleiht Sand ihrer weiblichen Idealfigur eine Stimme der Versehrtheit, die die Situation der ‚neuen‘, intellektuellen Frau beklagt: für sie gibt es keinen Platz, keine Möglichkeit von Glück.

Die Botschaft ihrer Versehrtheit, obwohl sie groß ist, äußern die beiden – Sylvia und Jacques – leise und vorrangig untereinander, was das Gefühl ihrer Überlegenheit in Fernande und Octave bestärkt. So gewährt er seiner Schwester Einblick in seinen psychosomatischen Schock, nachdem er glaubt, seine Frau betrüge ihn.¹⁰³⁶ Als sich herausstellt, dass er zu diesem Zeitpunkt noch irrt, überkommt ihn sein schlechtes Gewissen und ein pessimistischer Seelenzustand, der ihn glauben lässt, sie liebe ihn nicht mehr aufgrund ihres Leidens und ihrer Schwäche, nur sehr viel weniger Leiden überhaupt ertragen zu können als er.¹⁰³⁷ Leiden ist für ihn unweigerlich mit Liebe assoziiert, was er ihr begreiflich zu machen bestrebt ist. Indem er selbst Tränen vergießt, unterstreicht Sand die androgynen Züge des Titelhelden.¹⁰³⁸

Er seinerseits gibt vor, Fernande noch gleichermaßen zu lieben, trotzdem auch er durch die sich hochschaukelnden Versehrtheitsgefühle auf beiden Seiten weniger glücklich ist. Die Ausmaße seines tatsächlichen Leidens erfährt der Leser in seinem Abschiedsbrief: dass er genug durchlebt und gelitten habe, sodass er seine Aufgaben (als tragischer ‚Opfer-Held‘) als erfüllt betrachte. Letztlich ist dies zugleich die

¹⁰³⁵Vgl. hierzu Kap. II.6.4, S. 88.

¹⁰³⁶« Je serai demain auprès de toi ; aujourd’hui je suis malade. Je me suis senti comme fufroyé par la fièvre en lisant ta lettre ; jusque-là j’étais si agité que je ne sentais pas mon mal ; aussitôt que mon être moral a été guéri, mon être physique s’est aperçu du choc terrible qu’il avait reçu, [...] Pendant quelques heures j’ai cru que j’allais mourir [...] » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 937).

¹⁰³⁷« J’ignore si je puis encore appeler amour le sentiment que Fernande a pour moi ; j’en doute, car elle a bien souffert de cet amour, et je ne crois pas qu’elle puisse comme moi, souffrir sans se dégoûter. » (Ebd.).

¹⁰³⁸« « Vous voyez bien, ma pauvre enfant, que vous souffrez déjà. Ce n’est pas la première fois, et ce ne sera malheureusement pas la dernière. N’avez-vous donc jamais entendu dire que la vie est un tissu de douleurs, une vallée de larmes ? » [...] Il m’a serré dans ses bras, et il s’est mis à pleurer aussi. » (Ebd., S. 851).

Botschaft, durch die er die Männlichkeitskonzepte seiner Epoche zurückweist.¹⁰³⁹ Sylvia solle ihn vergessen und Fernande im Glauben lassen, dass sie keine Schuld treffe. Schließlich sei er ein Mann und kein Held, der das Verletzen seines Begehrens nicht länger ertragen kann, ohne dass ihn die Eifersucht zerfrisst.¹⁰⁴⁰ Jacques, der seinen Mangel nicht überwinden kann, muss konsequenterweise sterben, womit er seine Schwester dazu verdammt, in ihrer Einsamkeit weiterzuleben, die nun keinen spirituellen Partner mehr hat. Der Idealfigur wird der Platz in ihrem Leben verweigert, was Kälte gegenüber der Realität hervorruft.¹⁰⁴¹

Sylvias Hysterie, die sich nur an einer Stelle im Text äußert, ist die einer existenziellen Angst, ihren Bruder (und Angebeteten) zu verlieren, weshalb sie an seine Reformator-Qualitäten appelliert, in der Hoffnung, er könne sich umentscheiden.¹⁰⁴² Die von ihr entwickelte Utopie der Zivilisationsflucht,¹⁰⁴³ mit der Sand Rekurs auf Rousseau nimmt, ist Ausdruck des imaginierten Mangels des *semblable*.¹⁰⁴⁴ Hysterie spielt in *Jacques* demnach eine essentielle Rolle, um die Versehrtheit der Figuren und ihre daraus resultierenden Ideale, das Scheitern der Idealumsetzung aufgrund der Mächtigkeit der symbolischen Ordnung und damit erneutes Leiden herauszuarbeiten. Sand weist damit auf den Mangel an möglicher Anerkennung im Allgemeinen und für die beiden Idealfiguren im Besonderen, denen eine Union – die wohl einzige

¹⁰³⁹Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

¹⁰⁴⁰« Je sentais dans mon sein toutes les tortures de la jalousie, et je craignais de me laisser aller à quelque mouvement odieux d'égoïsme et de vengeance. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 993); (Vgl. hierzu Kap. IV.3.4.1, S. 411).

¹⁰⁴¹« [J]e vois dans mon imagination des tableaux affreux : mon fils mourant, ma femme dans les bras d'un autre; mais je regarde tout cela avec un sang-froid imbécile [...] je suis Jacques, l'amant oublié, l'époux outragé; le père sans espoir et sans postérité; et je m'assieds, car mes jambes ne peuvent plus me porter, et une idée me fatigue plus en un instant qu'une journée d'agitation et de marche forcée. » (Ebd., S. 1009);

Überzeugt von der Lebensunfähigkeit seines Sohnes, beschließt er, auf diesen ‚zu warten‘, um mit ihm gemeinsam das Leben zu verlassen. Weiterleben zu müssen erscheint ihm die größte Bürde, die einem *honnête homme* auferlegt werden kann. « Je me souviens que je te disais une fois : « Que peut-il arriver de pire à un honnête homme? D'être forcé de mourir, voilà tout. » Aujourd'hui je vois qu'il y a quelque chose de pis : c'est d'être forcé de vivre. » (Ebd., S. 1011).

¹⁰⁴²« Je hais Octave, et je ne puis regarder ma sœur en face; je la fuis, tant j'ai peur de la haïr aussi. [...] Mais pourquoi faut-il que tu meures? [...] Que deviendra donc dans le cœur des hommes l'amour de la justice et la foi à la Providence, si les premiers d'entre eux se condamnent et s'immolent ainsi pour laver les fautes des derniers? Ne peux-tu abandonner pour jamais cette maudite Europe où tous les maux ont pris racine, et chercher quelque terre vierge de tes larmes, où tu pourras recommencer une nouvelle vie? » (Ebd., S. 1021).

¹⁰⁴³Vgl. Anm. 249, S. 253.

¹⁰⁴⁴« A présent que tes passions sont mortes, ne peux-tu vivre doucement, et vieillir avec ta sœur sous quelque beau ciel, dans une des solitudes enchantées du Nouveau Monde? Viens, partons, oublions ce que nous avons souffert : toi, pour aimer trop, et moi, pour ne pouvoir pas aimer assez. Nous adopterons, si tu veux, quelque orphelin; nous nous imaginerons que c'est notre enfant, et nous l'élèverons dans nos principes. [...] » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 1022).

Chance auf Erfüllung – versagt ist. Die Stimme der Hysterie in *Jacques* ist latent in den Text eingeschrieben und zielt auf Kritik der *condition féminine* – und – das ist neu in der sandschen Ideenentwicklung – gleichermaßen auf die *condition masculine*: Selbst wenn die Männer versuchen, der patriarchalen Muster der Epoche zu entsagen und die Frau anerkennen und sich nicht über diese zu erheben, scheitern sie.¹⁰⁴⁵ Zum einen an den äußeren Bedingungen der symbolischen Ordnung, die sie immer wieder kontaktiert mit den Erwartungen an einen ‚normalen‘ Mann – zum anderen an der eigenen unbewussten gesellschaftlichen und kulturellen Prägung durch ebenjene Ordnung, die es dem Mann unmöglich macht, sein ‚natürliches Begehren‘, das die Frau bedroht und unterwirft, zu überwinden. In dem Sinne sieht Sand 1834 keine Möglichkeit des perfekten, absoluten Glücks. Möglich ist nur ein Kompromiss, der auf das Akzeptieren jener soziokulturellen Tabus und Schranken setzt, die die *romanière* anprangert.¹⁰⁴⁶

¹⁰⁴⁵Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

¹⁰⁴⁶Vgl. hierzu meine Ausführungen zum Kompromiss-Glück in Kap. IV.3.2.1, S. 358.

V Vergleich der Werke und Schlussfolgerungen

1 Thematik und formale Aspekte

Wirft man einen vergleichenden Blick auf die drei hier fokussierten Werke, sind im Hinblick auf die zentralen Fragestellungen meiner Arbeit sowohl identische oder ähnliche Linien (in denen Bedeutung beibehalten wird bzw. sich minimal modifiziert), als auch Punkte augenscheinlich, in denen sich die Romane nicht überschneiden, was auf eine metonymische Bewegung von Bedeutung, von Begehren sowie Versehrtheit der Autorin hindeutet. Die drei Romane unterscheiden sich bereits rein formal sehr stark. Während sich *Indiana* als Gesellschaftsroman¹ präsentiert, unterläuft der hybride Text von *Lélia* jegliche narratologische Kategorisierung. *Jacques* demgegenüber ist ein klassischer Briefroman in der Tradition des 18. Jahrhunderts. Entsprechend interessant ist in diesem Zusammenhang die Wahl der Erzählperspektive: in *Indiana* wird die Handlung durch einen auktorialen, männlichen Erzähler wiedergegeben. Die Figuren äußern sich lediglich in Zitaten selbst – wobei der Erzähler als wertende und kommentierende Instanz auftritt, obwohl Sand gleichermaßen an des Lesers eigene Urteilsfähigkeit appelliert.² Zudem repräsentiert der männliche Erzähler die patriarchale, symbolische Ordnung, worüber die Situation der Frau im 19. Jahrhundert zusätzlich subtil erinnert wird.³

¹ Oder auch Verführungsroman in Tradition der *Princesse de Clèves* (1678) von Marie-Madeleine de La Fayette.

² Vgl. hierzu meine Ausführungen zum sandischen Erzähler in Kap. II.7, S. 96.

³ « L'analyse de ces romans tend à confirmer le fait que le narrateur sandien exprime une perception patriarcale du monde où la femme n'existe que comme expression de désirs et de fantasmes masculins, où la femme idéale serait un objet muet et sans passions. En cela, Sand nous donne une image assez fidèle de la situation de la femme au dix-neuvième siècle. Mais elle met aussi en scène des personnages féminins qui résistent au discours patriarcal concernant la femme, exprimé dans les romans par le narrateur, et montre ainsi que la classification patriarcale de la femme n'est ni naturelle ni universelle. Cette interrogation ébranle fondamentalement le discours masculin qui prétendait à l'universel, et met en cause la structure de l'état patriarcal dont il est l'expression. » (Nigel HARKNESS: Le narrateur patriarcal dans l'œuvre romanesque de George Sand. In: Jeanne GOLDIN [Hg.]: *George Sand et l'écriture du roman* [Actes du XIe colloque international de George Sand]. Montreal 1996. S. 261–267, hier S. 267); Warum die Stimme der Versehrtheit George Sands in einen männlichen Erzähler schlüpft, hat mehrere Gründe, die letztlich auf das gleiche Ziel hinauslaufen: Einerseits steht sie noch ganz am Beginn

In *Lélia* wird dieser Erzähler zurückgenommen zugunsten des Ausbaus der personalen Erzählform der Figuren, die ihre Botschaften z. T. in Briefen selbst äußern. Wichtig scheint hierbei der Hinweis auf die damit mögliche, ungespiegelte Stimme der weiblichen Versehrtheit,⁴ die häufig von der Titelheldin direkt – und nicht immer durch den Mund eines Vertreters der symbolischen Ordnung – geäußert wird. *Jacques* erscheint in diesem Zusammenhang als Höhepunkt der betrachteten Werke: hier verzichtet Sand gänzlich auf den Erzähler und überlässt ihren Figuren die Freiheit, die Botschaft ihrer Versehrtheit aus ihrer ganz persönlichen Perspektive darzulegen. Mit dieser Rücknahme eines männlichen Erzählers macht sie der weiblichen Stimme den Weg frei, Stück für Stück ihren Platz in einer sie ausschließenden Ordnung einzunehmen, womit sie diese Stimme Schritt für Schritt in jener Ordnung etabliert.⁵

In diesem Sinne ändert sich durch metonymisches Gleiten Bedeutung: die kritische Dimension der sandschen Texte wird umso zudringlicher, sofern sie von einer weiblichen (oder anti-patriarchalen, männlichen) Figur geäußert wird. Während Zivilisationsflucht in *Indiana* noch als Utopie anklingt, wird durch Lélías herausgestellte Verzweiflung die Unmöglichkeit einer Glückserfüllung im realen Leben (weder in Gesellschaft, noch im *désert*⁶) verdeutlicht, die Sand in *Jacques* unter Zuhilfenahme der männlichen Stimme der Idealfigur zur Botschaft Sylvias und Fernandes verdoppelt. Die männliche Stimme in Gestalt des Titelhelden repräsentiert hierbei nicht die der patriarchalen Ordnung seines Jahrhunderts, sondern die eines utopischen Reformators, aus dessen Ablehnen des *maître*-Daseins auf die Kritik der *condition féminine* zu schließen ist.

Thematisch betrachtet lässt sich durch die Romane hindurch ein beständiges Auf-

ihrer literarischen Karriere und beschließt, ihr biologisches Geschlecht unter dem Deckmantel eines männlichen Pseudonyms zu vertuschen, um dem eventuellen Erfolg ihres ersten Werks nicht im Weg zu stehen. Dieses vermeintlich aus der Feder eines männlichen Autors stammende Werk darf keine weibliche Erzählerin oder Stimme direkt sprechen lassen, um die patriarchale, literarische Ordnung nicht an einem Punkt zu stören, an dem Sand sich als Autorin noch nicht ausreichend etabliert hat. Viel subtiler ist ihre Absicht: indem sie als weibliche Autorin vorgibt, Mitglied dieser Ordnung zu sein – und indem sie durch einen männlichen Erzähler ihre weibliche Stimme zu Wort kommen lässt (Text als Spiegeltext (Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117)), unterwandert sie eine vermeintlich geschlossene Ordnung. Sie benutzt diese, um ihre eigenen Absichten und Ideale durch den Mund eines Mannes zu äußern – die somit dem Leserpublikum zunächst glaubwürdiger scheinen als durch eine offenkundige weibliche Erzähl-Perspektive. (Vgl. NÜNNING / NÜNNING: Erzähltextanalyse und Gender Studies).

⁴ Vgl. hierzu Kap. IV.2, S. 261.

⁵ Mit anderen Worten: George Sand ist einerseits ‚mutiger‘ geworden, indem sie ihre Figuren selbst zu Wort kommen lässt – andererseits auch ‚gleichgültiger‘ gegenüber der öffentlichen Diskussion um ihre androgyne Autorschaft – was sie von männlichen Schreibkollegen insofern unterscheidet, als die Botschaften der Versehrtheit, die ihre Figuren äußern, auf Kritik an der *condition féminine* zielen, die männliche Autoren nicht in vergleichbarer Schärfe diskutiert haben.

⁶ Vgl. hierzu meine Ausführungen zu *désert* in Kap. IV.2.1, S. 262.

greifen bereits evozierter Thematiken feststellen, welches nichtsdestotrotz permanenter Veränderung unterliegt – und damit der hysterischen Kreisbewegung entspricht, mit der der Autor seinem Ur-Trauma zu begegnen versucht.⁷ Sand reinszeniert die Frage nach einer Möglichkeit von Glück in der Liebe bzw. Ehe immer wieder neu. Unumstritten sind *Indiana*, *Lélia*, aber auch *Jacques* biografisch motivierte Texte, die am stärksten und erschütterndsten von den Erfahrungen und Problemen der Schriftstellerin zu Beginn ihrer Karriere geprägt sind – die die Stimme der Versehrtheit der Autorin deutlich zum Vorschein bringen. Die Konstitution des weiblichen literarischen Subjekts durch George Sand verläuft dialektisch zur Entwicklung des Bewusstseins ihrer persönlichen Identität.

Sie beginnt mit der Literarisierung der Wirklichkeit durch eine enttäuschte, junge Ehefrau (Indiana) und dem damit verbundenen Bovarismus,⁸ wobei George Sand die beim Lesen erworbenen fiktionalen Vorstellungen von Weiblichkeit auf die desolante Wirklichkeit bezieht und von daher ihr eigenes Glücksverlangen nach einer utopischen Realität begründet.⁹ Hierin wird die literarische Grenzüberschreitung deutlich, der Abstand zur Realität, die Fiktion, in welche Indiana sich flüchtet. Durch die Realität geprägt, wird der Topos der ‚verfolgten Unschuld‘¹⁰ für sie zum Denkanstoß, der die, wenn auch passive Auflehnung, gegen den Ehemann ermöglicht. In *Indiana* steht die Suche der *femme esclave* nach der idealen Liebe im Vordergrund – die sie

⁷ Vgl. hierzu Kap. III.5, S. 169.

⁸ In *Indiana* wird dieses Phänomen des Bovarismus bereits entwickelt. Raymon wirft der jungen Frau ebenso wie ihr Ehemann vor, sie beziehe ihre Vorstellungen über das Leben aus Romanen. « C'est que j'étais folle ; c'est que selon votre expression cynique, j'avais appris la vie dans les romans à l'usage des femmes de chambre, dans ces riantes et puérides fictions où l'on intéresse le cœur au succès de folles entreprises et d'impossibles félicités. » (SAND: Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque, S. 130).

⁹ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“, S. 148.

¹⁰ „Mit dem Kunstgriff der Gleichsetzung von männlichem ‚Bösewicht‘ und Verfolger der unschuldigen Weiblichkeit mit dem Ehemann schafft George Sand die Voraussetzung für die Befreiung aus dem Ehejoch. In den Briefen an [...] Aurélien de Sèze [...] stellt George Sand ihre Position gegenüber ihrem Ehemann Casimir als die der verfolgten Unschuld dar, so daß von einer Literarisierung der erlebten Realität gesprochen werden kann.“ (Ebd., S. 149);

Der Ehemann Casimir spielt in diesem Fall die Rolle des Verfolgers der Unschuld (auch wenn es hier um die Beziehung zwischen einem verheirateten Paar geht – Unschuld also eher im übertragenen Sinne), und zwar den moralischen Verfolger, der als Ehemann einen ausschließlichen Besitzanspruch auf die Gunst seiner Ehefrau hatte und der jegliche Beziehung seiner Frau zu einem anderen Mann als Angriff auf seine Ehre ahnden musste. Diese Macht des Ehemanns wird allerdings in dem Augenblick als absurd dargestellt, in dem die Gefühle der Eheleute nicht (mehr) übereinstimmen und deshalb erhob George Sand den Anspruch auf die juristische Möglichkeit der Trennung bzw. Ehescheidung. Der ursprüngliche Beschützer der Frau wird zum Verfolger und damit zum Inbegriff der Ängste der Frau. (Vgl. Ebd., S. 151); (Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34).

letztlich unverhofft in der Insel-Idylle mit Ralph findet. *Lélia* hingegen präsentiert sich weniger optimistisch: Hier wird das Leiden der Figuren an ihrer Liebe fokussiert, Erfüllung bleibt ihnen jedoch versagt und wird auf nach dem Tod verschoben.

Mit *Lélia* wagt sich die Autorin an das Thema der Funktionalisierung der weiblichen Sexualität in der Gesellschaft und der durch die Institution der Ehe gezwungenen Monogamie der Frau heran. Durch die Thematisierung der Haltung des Verzichts und der Verweigerung wird das Problem aus der weiblichen Perspektive betrachtet. Darüber hinaus ermöglicht die multipersonale Perspektive in Form von Briefen die Darstellung aus der Sicht der an der Handlung beteiligten Personen, insbesondere aus der Sicht des Mannes und der Frau, die die Liebesintrige tragen.¹¹ In *Lélia* ist eine freie, die Frau nicht zum Besitz machende, sondern sie aus den Besitzverhältnissen befreiende Vereinigung der Liebenden erst nach dem Tod möglich. Die Zuspitzung der Situation der Frau von *Indiana* zu *Lélia* zeigt sich darin, dass *Lélia*, unverheiratet, den gleichen Zwängen unterliegt wie die verheiratete *Indiana*.¹² *Lélia* braucht nicht wie *Indiana* Ehebruch zu begehen, dennoch ist ihre Freiheit ebenso illusorisch wie diejenige der aus der Ehe ausbrechenden Frau.¹³ Die Haltung *Lélias*, sich trotz ihrer Freiheit und der Liebe eines Mannes nicht zur Realisierung derselben durchzuringen, da diese zwangsläufig eine Abhängigkeit vom Mann zur Folge hätte, zeugt damit von einem deutlichen Wandel in Sands Einschätzung der sozialen Stellung der Frau.

Mit *Jacques* entwickelt die Autorin ihre Fragestellung aus *Lélia* weiter und versetzt sie in den privaten Bereich, wobei sie das zuvor inszenierte *triangle amoureux* auflöst zugunsten von sich wandelnden Zweierbeziehungen. Eine ‚ideale‘ Lösung, wie sie der Titelheld imaginiert, gibt es nicht – er muss ebenso wie *Lélia* und *Sténio* sterben, da die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts der Umsetzung seiner idealen, romantischen Liebessemantik keinen Platz gewährt. Die mögliche Lösung bezieht sich auf ein Kompromiss-Glück, das auf Akzeptanz der gesellschaftlichen Spielregeln setzt, wie es im Fall *Octave-Fernande* im Text präsentiert wird.

In jedem der drei Romane steht die Frau als Hauptperson zwischen mehreren Männern, wobei die weibliche Titelheldin jeweils eine Verdopplung erfährt: *Indiana* wird verdoppelt durch *Noun*, die ebenfalls Kreolin ist und deren beider Abstammung als Grund für eine besondere Gefühlsbetontheit und Leidenschaftlichkeit gesehen wird. Im Zusammenhang damit ergibt sich der doppelte Ausschluss der beiden Frauen aus

¹¹ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana*, *Lélia*, *Jacques*, *Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 152.

¹² Vgl. Ebd., S. 153.

¹³ „Mit *Lélia* und der darin durchgehaltenen Verweigerung der körperlichen Vereinigung und der bürgerlichen Form der Ehe leistet George Sand die Arbeit der Bewusstmachung der Situation der Frau mit allen negativen Konsequenzen. [Sie] spielt in *Lélia* alle zu ihrer Zeit der Frau zur Verfügung stehenden Möglichkeiten der Lebensgestaltung, einschließlich der Extreme Klosterleben und Kurtisanendasein, durch mit dem Resultat der Trauer und Melancholie.“ (Ebd., S. 154).

der Gesellschaft.¹⁴ Lélia erfährt eine Verdopplung durch ihre Schwester Pulchérie, deren Ähnlichkeit dadurch betont wird, dass Sténio sie in der besagten Festnacht verwechselt und selbst in der Vereinigung den Irrtum nicht bemerkt. Die Verdopplung Fernandes zeichnet Sand in Gestalt der intellektuellen Sylvia, die ebenfalls Schwestern sind. Deren Ähnlichkeit wird im Roman nicht hervorgehoben – jedoch etabliert sich eine enge Verbindung über die gemeinsame ‚Liebe‘ zu Jacques und die Verbindung zu Octave. Ähnlichkeit etabliert sich v. a. über ein Gefühl der Zusammengehörigkeit im Rahmen der *communauté fraternelle*.

Die neben der Heldin kreierte Figur der zweiten, verdoppelten Frau, welche meist eine Schwester oder Vertraute der Heldin ist, fungiert als Spiegel. In ihrer Ähnlichkeit mit der Heldin könnte der verborgene, fundamentale Wunsch der Frau gesehen werden, sich selbst zu entdecken. Andererseits kann die andere Frau der Heldin auch diametral gegenüberstehen, um ihr zu zeigen, wie sie gerade nicht ist, aber sein könnte. Zwar führe laut Richards die Kreation von Figurenpaaren zunächst zu einer Aufspaltung der Persönlichkeit der Autorin, jedoch könne diese durch die Schaffung einer engen Verbindung der Figurenpaare durch Verwandtschaft, Freundschaft oder Liebe aufgehoben werden. Auf diese Weise könne die schreibende Frau eine Stabilität ihres Ich und eine innere Ausgeglichenheit erreichen, was ihr auf gesellschaftlicher Ebene verwehrt bliebe.¹⁵

Die weibliche Hauptfigur ist in den drei Romanen von Männern umgeben, von denen sie begehrt wird, wobei jeweils zwei von wesentlicher, affektiver Bedeutung für die Heldin sind: In *Indiana* ist es zum einen Raymon, der leidenschaftliche Liebhaber, welcher, nachdem er Noun verführt und dem Suizid überlassen hat, Indiana selbst den Hof macht. Zum anderen ist die Figur des Ralph als ihr Cousin in der Rolle des Gegenspielers inszeniert, der sich geduldig im Hintergrund hält und jederzeit zur Verfügung steht, um seine Cousine zu beschützen. Der Ehemann selbst verkörpert die gesellschaftliche Macht über die Frau, welche Indiana trotz all seiner Brutalität in einer Art passivem Widerstand über sich ergehen lässt. Für ihn hat sie keine positiven Gefühle, sondern versteht ihn als Instanz, gegenüber der sie Pflichten zu erfüllen hat.¹⁶ Lélia steht in einem vergleichbaren Figurenschema zwischen mehreren Männern (Sténio, Trenmor, Magnus), von denen zwei die in *Indiana* beschriebenen Funktionen ausüben: beide Typen, der des strahlenden Liebhabers (Sténio) und des im Abseits geduldig wartenden Ersatzmannes (Trenmor) sind Varianten des

¹⁴ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana*, *Lélia*, *Jacques*, *Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 29.

¹⁵ Vgl. Sylvie RICHARDS: *A Psychoanalytic Study of the Double in the Novels of George Sand*. In: Armand E. SINGER u. a. (Hg.): *West Virginia George Sand Conference Papers*. Morgantown 1981. S. 45–53, hier S. 46ff.

¹⁶ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana*, *Lélia*, *Jacques*, *Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 29.

jeweiligen Typus.¹⁷ Sténio, der junge Dichter, welcher Lélia als Frau und als Muse für sein zukünftiges Werk begehrt, hat zwar nichts von der ‚Schlechtigkeit‘ Raymons, erhebt jedoch denselben, ‚totalen‘ Anspruch auf Unterwerfung und Selbstaufgabe der Frau, indem er von Lélia die dienende Rolle der Muse fordert.¹⁸

In *Jacques* gestaltet sich das Szenario ausgefeilter: Einerseits steht Fernande zwischen den sie begehrenden Männerfiguren Octave und Jacques, wobei Octave dem Typus des leidenschaftlichen Liebhabers entspricht und Letzterer demjenigen des Beschützers im Hintergrund, der bereitwillig in die Vaterrolle schlüpft, um sich seine Frau nicht unterwerfen zu müssen. Paradoxerweise ist der Beschützer-Typus hier in Gestalt des Ehemanns vertreten – ein Ehemann im Hintergrund. Andererseits steht Sylvia ebenfalls zwischen diesen beiden Figuren-Typen, deren Funktion für beide Frauen diesselbe bleibt. Jacques kann allerdings kraft seiner Rolle als Fernandes Ehemann nichts als tatsächlicher Beschützer im Hintergrund für Sylvia sein, was gestärkt wird durch das Vatersversprechen. Insofern lässt sich in *Jacques* eine (in beiden anderen Texten nicht präsente) Dopplung des Figurenschemas ‚Frau zwischen zwei Männern‘ festhalten. Sowohl in *Indiana* als auch in *Lélia* bewegt sich die verdoppelte ‚Schwester‘ der Titelheldin nicht zwischen denselben zwei Männern wie die Titelheldin selbst – hier handelt es sich jeweils nur um Interesse an einem der beiden Typen und zwar am Typus des leidenschaftlichen Liebhabers (Noun-Raymon, Pulchérie-Sténio). Sylvias Interesse hingegen gilt dem Beschützer im Hintergrund, den sie als idealen Mann klassifiziert.¹⁹

In den drei Romanen erwartet und ertrotzt der Mann die körperliche Vereinigung als Zeichen der Unterwerfung der Frau, die von ihr als Aufforderung zur Selbstaufgabe interpretiert wird. Dies trifft in *Jacques* v. a. auf das Verhältnis Sylvia-Octave zu. In der Liebesaffäre mit Fernande kompromittiert er diese zwar, jedoch basiert ihre Verbindung auf Gleichheit.²⁰ Obwohl Indiana eine Nacht lang verzweifelt in Raymons Zimmer auf seine Rückkehr wartet, erliegt sie seinen Verführungskünsten nicht. Lélia überlässt Sténio aufgrund ihrer Erfahrung mit einer früheren Liebe, in der sie vom Mann schamlos ‚benutzt‘ worden war, ihrer Schwester Pulchérie, die den jungen Dichter in der Maske Lélías verführt. Die viel diskutierte Liebesunfähigkeit Lélías wird als bewusste Entscheidung dargestellt, da sie keinen Partner finden kann, der ihren Ansprüchen genügt. Gleichzeitig gesteht sie, dass sie Sténio liebe, diese Liebe allerdings nicht leben könne.²¹ Sie sieht sich als verfluchtes Ausnahmege-

¹⁷ Vgl. hierzu Anm. 22, S. 439.

¹⁸ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana*, *Lélia*, *Jacques*, *Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 30.

¹⁹ Vgl. hierzu Anm. 22, S. 439.

²⁰ Vgl. hierzu Kap. IV.3.3.1, S. 382.

²¹ Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana*, *Lélia*, *Jacques*, *Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 30.

schöpf unter den Menschen und träumt doch nur konsequent den Menschheitstraum vom Glück, indem sie versucht, weibliche Identität herzustellen in einer Gesellschaft, in der die Voraussetzungen dafür nicht gegeben waren. Sie hat die vorhandenen Erfahrungsmöglichkeiten ausgeschöpft und musste erkennen, dass keiner dieser Wege für sie geeignet war.

Der erste, ideale Typus²² wird verändert, indem der angehende Dichter unter Zuhilfenahme des romantischen Inzest-Motivs – er wird als schöner Jüngling beschrieben – attraktiv gemacht wird. Die Mutter-Sohn-Beziehung ist zwar wechselseitig, ändert aber nichts an Lélias Problem, denn Sténio wird dadurch nicht zu einem für Lélia ebenbürtigen Partner.²³ Der zweite, praktische männliche Typus²⁴ ist im Vergleich zu *Indiana* einer noch stärkeren Veränderung unterworfen: Trenmor erregt als enger Vertrauter von Lélia Sténios Eifersucht. Im Grunde verbindet sie mit ihm mehr als mit Sténio und doch ist Trenmor durch seine Vorgeschichte als Sträfling merkwürdig abgeklärt. Er lebt vom Leben und von der Welt abgewandt, weshalb er keinesfalls die positive Kraft des Ralph in *Indiana* hat. Damit wären im Groben die beiden männlichen Typisierungen, welche um die mit der Schriftstellerin zu großen Teilen gleichzusetzenden, weiblichen Zentralfigur agieren in *Indiana* und *Lélia* identifiziert, weswegen man diese ersten Romane George Sands auch als *romans féministes, romantiques ou bien personnels*²⁵ bezeichnet.

In *Lélia* und *Jacques* handelt es sich um eine Radikalisierung hinsichtlich der persönlichen Evolution Sands, eine Radikalisierung bezüglich ihres *spleen*, der sich in *Indiana* bereits andeutet. Hier ist das Glück auf der persönlichen und intimen Ebene außerhalb gesellschaftlicher Schranken noch möglich: Ralph und Indiana finden ihr Glück, indem sie sich von der bedrohlichen, zivilisierten Welt isolieren. In *Lélia* hingegen scheinen alle Lösungen aus der Misere unmöglich und die Liebe nichts

²² Vgl. SEYBERT: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (*Indiana*, *Lélia*, *Jacques*, *Histoire de ma vie*) und Balzac (*Mémoires de deux jeunes mariées*)“, S. 34ff. Die Aufspaltung der Männer-Typen greift nach Seybert in Sands persönliches Phantasma hinein, was sie ausgehend hiervon identifiziert. Festhalten lässt sich, dass die Triade – die Frau umgeben von zwei Männern – die von Sand bevorzugte Figurenkonstellation ist. Diese Männer begehren die Frau, und je einer hat eine privilegierte Position inne. Analysiert man diese Typen von Männern, lassen sich zwei immer wiederkehrende Konzepte umreißen: Der erste, ideale Typus ist die Idealgestalt des strahlenden Helden. Dieser ist für die Heldin ein akzeptiertes, erstrebtes, aber auch wie der sandsche Vater – ein abwesendes Objekt des Begehrens (Raymon und Sténio). Der zweite, praktische Typus hält sich als Vertrauter und Berater eher im Hintergrund, in Wartestellung, bis er beim Versagen des ersteren gebraucht wird. Er ist der Realitätstüchtige, welcher die Frau im Alltag unterstützt. Nach der Desillusionierung und Entlarvung der Unbrauchbarkeit des ersteren kann er sich als wahrhaft liebesfähig erweisen. (Vgl. Ebd., S. 32).

²³ Vgl. Ebd., S. 31.

²⁴ Vgl. hierzu Anm. 22, S. 439.

²⁵ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 123.

als eine immerwährende Enttäuschung. Das Leben der Frauen ist immer unbefriedigend, ob sie sich für Liebe oder Einsamkeit entscheiden – das Glück zu finden, scheint unmöglich.²⁶ Auch *Jacques* bietet keine optimistische Sicht auf die *condition féminine*, sondern demonstriert, wie wenig die Vision einer neuen, idealeren Ehe als die der traditionellen bürgerlichen Institution im Frankreich des 19. Jahrhunderts in Anbetracht der etablierten gesellschaftlichen Ordnungen im Denken der Menschen umsetzbar ist.

Besonders in persönlicher Hinsicht sind Glück und Frieden inmitten des gesellschaftlichen Lebens nirgendwo zu finden, die menschlichen Beziehungen schließen jegliche Art von Liebe und Freundschaft aus,²⁷ die dem Ideal der Autorin genügen würden – und auch im Hinblick auf sich selbst entwickelt die sandsche Figur nichts als Ekel und Angst. Die einzige Möglichkeit, das Leben zu ertragen, besteht darin, dem persönlichen Glück, dem Anspruch auf Zufriedenheit und authentischen Sozialkontakten zu entsagen.²⁸ Diese Haltung begründet die Krise, in der sich Sand seit Ende 1832 befand.²⁹ Die Orte der Romane sind häufig durch Italien- und Frankreichsreisen inspiriert, referieren also auf reale, ihr bekannte Orte.³⁰ Anderenfalls wagt sich Sand nichtsdestotrotz in reale und authentische Beschreibungen von ihr unbekanntem Orten wie der *Île de Bourbon* oder auch der Schweiz.³¹ Dennoch distanziert sie sich vom Realen, wie sie sich darauf beruft. Sie inspiriert sich an der ihr bekannten Welt, modifiziert und reformiert diese und entwickelt eine generalisierende Vision einer idealen Welt.³²

2 Gesellschaft(skritik)

Die Gesellschaftskritik, die *Indiana* prägt bezieht sich v. a. auf die Kritik des gesellschaftlichen Lebens: Kritik an Heirat, Politik, Ökonomie, Rollenzuschreibungen und der Unauthentizität gesellschaftlicher Beziehungen. Die besondere Anklage gilt der Ehe als legitimem Unterdrückungsinstrument. Der sandsche Pessimismus, der diese

²⁶ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 123.

²⁷ Abgesehen vom Kompromiss-Glück der Borel und von Octave und Fernande.

²⁸ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 123.

²⁹ Vgl. hierzu Kap. II.8, S. 106.

³⁰ Vgl. Marielle CAORS: *Le donjon en ruines et la maison déserte: le paysage comme structure du roman*. In: Jeanne GOLDIN (Hg.): *George Sand et l'écriture du roman (Actes du XIe colloque international de George Sand)*. Montreal 1996. S. 355–362, hier S. 356.

³¹ « Mais ces lieux restaient réels et authentiques, et George Sand avait pris soin de se renseigner sur eux, non pour aller jusqu'au documentaire, mais suffisamment pour produire un effet de vraisemblance, sans préjudice d'ailleurs d'autres intentions. » (Ebd., hier S. 357).

³² Vgl. Ebd., hier S. 356.

Anklage formuliert, fordert in Konsequenz einen Rückzug ins Private – und darüber hinaus weg aus dem gesellschaftlichen Leben. Die sich gegenüberstehenden Signifikanten sind *civilisation* (= die Ordnung des ‚Anderen‘) und *nature* (= idyllischer Naturzustand). Indiana ist gefangen in ihrer Rolle als ‚Sklavin‘ der Ehe – in ihr schlägt das Herz der Naturfrau. Die sie umgebende gesellschaftliche Realität raubt ihr die Kraft und drängt sie in eine unterwürfige Position, die mit hilfloser Schwäche einhergeht. Genau dies ist zu verstehen als die hysterische Botschaft, die Indiana äußert – sie ist Ausgeschlossene und Unterdrückte in einer ihr fremden Ordnung (sie strebt nach einer idealen Liebe im Naturzustand). Dennoch verkennt sie die Gefahr der *passion* Raymons, ihr ihr ‚tugendhaftes‘ Liebesideal kompromittiert. Sehr deutlich kommt hier die rousseausche Antithese Natur-Gesellschaft zum Tragen, die im Frühwerk Sands eine essentielle Rolle spielt.³³

In *Lélia* kommt der kritischen Haltung gegenüber der Gesellschaft die Spiegelung des *mal du siècle* hinzu, womit Sand den Roman in einen Pessimismus hüllt, der die patriarchalen Machtstrukturen und die Handlungsunfähigkeit der Männer entlarvt. In Folge ihres Glaubens- und Identitätsverlusts begibt sich die Titelheldin auf die Suche nach einem ‚neuen‘ Gott, der ihr spirituelles Begehren zu beantworten weiß. Die Figur Magnus weist auf die Kritik am Katholizismus, der den Figuren offenbar in ihrer Identitätssuche nicht mehr dienlich ist.

Der Spieler Trenmor spiegelt die Versehrtheit der *vertu naturelle* und verfällt seiner Passion, woraufhin er zum Leiden (Zuchthaus) verurteilt wird. Die Kurtisane Pulchérie beklagt die *condition féminine* ebenso wie ihre Schwester, indem sie eine der beiden der Frau zugestandenen Rollen (Mutter oder Kurtisane) ausfüllt, ohne sich wie *Lélia* gegen ihr Schicksal aufzulehnen. Nichtsdestotrotz ist ihr die prekäre Situation, die die Dominanz der Männer über die Frauen rechtfertigen soll, bewusst. *Lélias* Reaktion ist nicht die Ausfüllung vorgeschlagener Rollen, sondern Aufbegehren gegen die Fesseln der symbolischen Ordnung, dessen Symptom ihre dysfunktionelle Weiblichkeit ist. Die Figuren scheinen auf paradoxe Weise handlungsunfähig, worüber die sandsche Überzeugung der Notwendigkeit von Reformen und Veränderung in den Text drängt. Das Leiden ist nicht mehr wie in *Indiana* auf die äußeren, gesellschaftlichen Zwänge (z. B. einer unglücklichen Ehe) festgeschrieben, sondern auf die Manifestation von inneren Zwängen als Folge der äußeren Zwänge, d. h. *Lélia* verweigert sich aus einer Ablehnungshaltung gegenüber der Gesellschaft, die sie internalisiert hat, und nicht, weil sie gezwungen ist, sich als ‚Sklavin‘ in einer Ehe zu engagieren.

Auffällig ist hier, wie auch in *Indiana* angedeutet³⁴, die scharfe Trennung zwischen Körper und Geist der Frau. Diese potenziert sich in *Lélia* zu einem abstrakten Liebesideal, das nicht mehr auf eine *vertu naturelle* zielt wie in *Indiana*, sondern den Signifikanten *nature* mit der Dimension *spiritualité* auflädt, der sich gegen *civilisation*

³³ Vgl. hierzu Anm. 249, S. 253.

³⁴ Vgl. hierzu Kap. IV.1.2, S. 216.

opponiert. Die patriarchale Ordnung bietet der Titelheldin keinen Platz zur eigenen Identitätsbildung an, dessen Konsequenz sich in ihrer *impuissance* manifestiert. Im Vergleich zu *Indiana* bewegt sich Sand hier weg vom Signifikanten *mariage* (Ehekritik) und generalisiert diesen zu *amour* – der allen Romanfiguren versagt ist.

Jacques lässt sich als Steigerung der ablehnenden Gesellschaftskritik und des Pessimismus verstehen, die *Lélia* prägen. Die ‚Bedrohung‘ des Liebesglücks der Eheleute wird durch die Frauenfiguren Clémence und Mme de Theursan angetragen, die die Perspektive des *regard social* vertreten – zwei Frauen, welche die patriarchale Ordnung verteidigen, von der sie dominiert werden. Ihre Handlungen zielen auf die Herabwürdigung von Jacques’ Idealität, wie sie Fernande empfindet. Dieser stellt sich dar als vom *mal de siècle* geprägten, überlegenen Mann, aus dessen Perspektive eine generelle Unmöglichkeit des Glücks behauptet wird. Der ‚Ort des Anderen‘ ist weder für ihn, noch seine intellektuelle Schwester ein Ort zum Glücklichen.

Die Gesellschaftskritik in *Jacques* ist eng verbunden mit Kritik an der *condition féminine*, was sich im Eheideal³⁵ und in der Ehekritik des Titelhelden entziffern lässt: er imaginiert eine ‚neue‘ Ehe, die die Zwänge der Institution bürgerliche Ehe

³⁵ Jacques entpuppt sich hier als Rousseauiste, der sich ähnlich wie jener für das Ideal der Selbstbestimmung der Frau einsetzt, welches er im Kontrast zu Julie, die ihren Liebhaber Saint-Preux zugunsten einer von ihren Eltern (besonders von ihrem Vater) erwünschten bürgerlichen Ehe aufgeben muss, verteidigt. In folgendem Briefausschnitt von Milord Edouard an Claire wird Rousseaus Eheideal deutlich, welches mit Befreiung aus der väterlichen Bestimmungsgewalt einhergeht: « Vous êtes plus heureuse, aimable Claire ; vous avez un père qui ne prétend point savoir mieux que vous en quoi consiste votre bonheur. Ce n’est peut-être ni par des grandes vues de sagesse, ni par une tendresse excessive, qu’il vous rend ainsi maîtresse de votre sort ; mais qu’il importe la cause si l’effet est le même et si, dans la liberté qu’il vous laisse, l’indolence lui tient lieu de raison ? Loin d’abuser de cette liberté, le choix que vous avez fait à vingt ans aurait l’approbation du plus sage père. Votre cœur, absorbé par une amitié qui n’eût jamais d’égale, a gardé peu de place aux feux de l’amour ; vous leur substituez tout ce qui peut y suppléer dans le mariage : moins amante qu’amie, si vous n’êtes la plus tendre épouse vous serez la plus vertueuse, et cette union qu’a formée la sagesse doit croître avec l’âge et durer autant qu’elle. L’impulsion du cœur est plus aveugle, mais elle est plus invincible : c’est le moyen de se perdre que de se mettre dans la nécessité de lui résister. Heureux ceux que l’amour assortit comme aurait fait la raison, et qui n’ont point d’obstacle à vaincre et de préjugés à combattre. Tels seraient nos deux amants sans l’injuste résistance d’un père entêté. Tels malgré lui pourraient-ils être encore, si l’un des deux était bien conseillé. » (ROUSSEAU: Julie ou La Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants habitants d’une petite ville au pied des Alpes recueillies et publiées. Introduction, notes et choix des variantes par René Pomeau, S. 171);

Auch die sandschen Titelheldinnen befinden sich im Dilemma zwischen romantischer Liebessemantik sowie Idealisierung, bürgerlicher Ehepraxis und Verheiratungskonventionen. Indiana wurde von ihrem Vater verheiratet, ohne dass die Tochter Mitspracherecht gehabt hätte. In *Lélia* entfernt sich Sand vom Szenario der bürgerlichen Ehepraxis und inszeniert eine selbstbestimmte Frau auf der Suche nach ihrer Identität. In *Jacques* wiederum ist es Mme de Theursan, welche die patriarchale Funktion der Allianz übernimmt und den Ehemann für ihre Tochter bestimmt. Die Thematik der Ehekritik und diesbezüglich des Leidens der Frauen unter mangelnder Selbstbestimmung beschreibt demnach einen seit der Aufklärung ungeklärten Zustand der *condition féminine*, den Sand im Frühwerk in rousseauistischer Tradition beklagt.

transzendiert und der Frau eine Freiheit zugesteht, die ihr ‚würdig‘ ist. Mit dieser Abkehr von traditionellen Geschlechterrollen in der zwischengeschlechtlichen Beziehung weist er auf die miserable Situation der Frau als ‚Sklavin‘ einer ihr fremden Ordnung, die sie dominiert. Die Ehe von Fernande und Jacques unterscheidet sich dementsprechend von der *maître-esclave*-Relation von Indiana und Delmare. Hier wird eine Liebesehel inszeniert, die nichts gemein hat mit einer von Beginn an unglücklichen Ehe aufgrund der unterdrückten Position der Frau. Voraussetzung für die Erfüllung seines Eheideals ist nach Jacques die Veränderung des Menschen, was die utopische Dimension seiner Ideale zum Zeitpunkt seiner Lebensumstände einleitet. Nichtsdestotrotz gibt Sand die Möglichkeit eines Kompromiss-Glücks vor (Octave und Fernande, Les Borel).

Problematisch gestaltet sich die Erziehung Fernandes, die mit ihrer Konformität zur symbolischen Ordnung (sie wurde zur unterwürfigen, unterlegenen, schwachen Frau ‚ausgebildet‘, die dem Mann gefallen und gehorchen soll) der Erziehung und Überzeugung Jacques’ und Sylvias diametral gegenübersteht. Der Unterschied zwischen Fernande und Jacques in Bezug auf Alter und Geschlecht sind vordergründig – ihre Vergangenheit hat auf beide nicht denselben Einfluss. Diese Unterschiede führen zu Verletzung des Selbstwertgefühls des sich-minderwertig-fühlenden Partners. Jacques und Fernande teilen weder dieselbe Sprache (er infantilisiert sie), noch dasselbe Streben sowie die Ansprüche, die in der Sprache enthalten sind – der Dialog zwischen beiden ist ‚taub‘.³⁶ Die Kritik umfasst zudem eine finanzielle Dimension, indem sie die private Fürsorge als unzureichend und zu sehr auf Gewinn fixiert klassifiziert, was den sandschen Überzeugungen um 1833 entspricht.

Im Hinblick auf die Signifikanten scheint das Szenario ausgefeilter als in den vorigen Romanen. Konstant, wenngleich verschärft, bleiben die als katastrophal dargestellten Auswirkungen gesellschaftlicher Moralbegriffe und Handlungsweisen, die hier in *Jacques* erstmals die Existenz eines Kompromiss-Glücks vorsieht. Neu an *Jacques* ist der Hinweis, dass das Leiden und die Versehrtheit, die die Unterdrückung der Frau in öffentlichen Ordnungen zu ertragen hat, auf den Mann zurückwirkt. Paradoxerweise suchen Frauen trotz ihres Leidens Orientierung an patriarchalen Strukturen, was Sand über kulturelle und erzieherische Prägung erklärt. In Bezug auf *mariage* verschiebt sich Bedeutung von der Wandlung zu *amour* in *Lélia* wieder zurück in die konkrete Ehekritik, die letztlich darauf weist, dass weder ideale Liebe, noch Ehe in der Gesellschaft der Restaurationszeit möglich ist. Die Versehrtheit der Figuren verschiebt sich im Sinne der Signifikanten – Leiden an der bürgerlichen Ehekonzeption (*Indiana*) zu Leiden an der Liebe im Allgemeinen (*Lélia*) zu Leiden an Ehe und Liebe (*Jacques*).

Nature ist in *Jacques* aufgeladen mit einer *vertu naturelle*, die Jacques’ Liebesideal einleitet und auf die Zurückweisung des patriarchalen Systems drängt. Das Naturdenken ist insofern erweitert im Vergleich zu *Indiana* und *Lélia*, als dass weder *nature*

³⁶ Vgl. hierzu Kap. IV.3.2.3, S. 371.

(*Indiana*) noch *spiritualité* (*Lélia*) als Einzelkonzepte vordergründig sind. Hier wird die Utopie der Idylle in Gestalt der *communauté fraternelle* herausgestellt, die sowohl *nature* als auch *spiritualité* vereint. Insofern lässt sich die metonymische Verschiebung des Signifikanten *nature* in Jacques als Synthese der beiden zuvor betrachteten Werke interpretieren, in der das Naturdenken sowohl Elemente der ‚Natur-Tugend‘, des Rückzugs in eine geschützte, idyllische Welt als Ort der spirituellen Vereinigung aufweist, die letztlich von der sich entwickelnden Leidenschaft der Figuren gestört wird.

Die Rigidität und der reale Zustand der gesellschaftlichen Ordnung in *Jacques* verursacht die Versehrtheit und daraus resultierende Hysterie der Hauptfiguren, die im Grunde entgegen ihrer Fesseln nach Freiheit streben, worüber sich die Dimension der Idealisierung einschreibt. Um 1834 sah Sand dennoch keine Möglichkeit einer Transzendenz bestehender Ordnungen, die das Glück der Figuren hätte sichern können. Wo die Autorin 1832 noch eine erfolgreiche Zivilisationsflucht imaginiert und damit das Glück des ‚Idealspaars‘ Indiana und Ralph sichert, regiert in *Lélia* und *Jacques* die Überzeugung, dass dies lediglich eine nicht erreichbare Utopie sein kann, die tatsächlichen Probleme der *condition féminine* und *masculine* werden damit aber nicht besprochen. 1833 und 1834 wuchs das Bewusstsein Sands für die verinnerlichte Prägung der gesellschaftlichen Ordnungen, die die Möglichkeit von Glück ausschließen aufgrund der unzureichenden Egalität in der Geschlechterbeziehung. Ist die Frau die Überlegene, kann sie keinen ebenbürtigen, ebenso ‚idealen‘ Partner finden, ist es der Mann, scheitert die Beziehung an den intellektuellen Unterschieden. Die Tragik der rückschreitenden Lösungsmöglichkeiten durch die drei Romane hindurch wird durch die Inszenierung von Suizid bzw. Mord in *Lélia* und *Jacques* aufgeladen.³⁷

Das Thema der Schädlichkeit des Sozialen wird, stärker als in *Indiana*, in *Lélia* und *Jacques* kapital. Menschliche Leben und Persönlichkeiten werden hier dekonstruiert und das Umfeld des Sozialen bietet nur einen Ort der Existenz für ‚mittelmäßige‘ Menschen. Für die idealen ‚Über-Wesen‘ wie *Lélia*, *Sylvia*, *Jacques* gestaltet sich dies als inakzeptabel, weil es keinen würdigen Absatzmarkt für ihre Energie gibt und es ihnen nicht gestattet ist, ein ruhiges, zufriedenes Leben zu leben. Die einzige Möglichkeit der Existenz sehen sie im radikalen Bruch, weshalb Jacques die Liebe und Ehe im Privaten idealisiert. Letztlich bleibt den sandschen Elitegeistern *Lélia* und *Jacques* keine andere Lösung als der ganz radikale Bruch mit der Welt in Form

³⁷ « Dans les premiers romans, les héroïnes cherchent à trouver leur place dans l'institution du mariage (comme les héros d'ailleurs, dont il ne s'agit pas de sous-estimer les positions idéalistes en matière de sentiment, qu'on se rappelle Sir Ralph ou Jacques), mais plus encore, elles cherchent elles-mêmes, ne sachant pas trop ce qu'elles sont, ce qu'elles veulent, si elles peuvent n'exister que par l'amour (conjugal), ainsi que la société le leur propose. Publiée en 1833, *Lélia* va plus loin. Il se présente comme l'aveu déchirant d'un sentiment radical : celui de l'incapacité de vivre, de s'adapter, de penser et de répondre au sentiment des autres. L'incarnation du drame de l'intellectualité [...], *Lélia* désigne l'abîme qui sépare un corps refusant le désir et une âme résistant à la jouissance de l'intelligence. » (REID: Signer Sand, S. 132f.).

des Todes.³⁸

In der gesellschaftlichen Ordnung schwingt ein omnipräsentes Herrschaftsverhältnis Mann-Frau mit, welches das Liebesideal der gleichberechtigten Liebe und der Aussöhnung der Geschlechter zerstört. Die Vision einer idealen Ehe bleibt in *Jacques* daher unrealisierbare Utopie.³⁹ Sexualität wird hier möglich im ‚mittelmäßigen‘ Glück.⁴⁰ Für die überlegene Frau wie Sylvia stellt dies keine adäquate Lösung dar: wenn sie Weisheit symbolisiert, (eine heroische Lösung der vom Text evozierten existenziellen Probleme) ist der Ausweg verschwindend klein und negativ. Nur im Rückzug und in der Isolation findet sie Frieden – während Trenmor eine humanitäre Aufgabe findet, ist es hier eine Freiheit, von der kein Gebrauch gemacht werden kann bzw. eine zermürbende moralische Einsamkeit, die sie in den Konflikt stürzt, sich lebenslang in Anbetung an den Bruder zu befinden oder einen Mann zu heiraten, der ihrer nicht ‚würdig‘ ist. Die Lösungen für Sylvia sind extrem beschränkt, weil die Situation von einer Frau ertragen wird: sowohl in *Lélia* als auch in *Jacques* kämpft die starke, intelligente Frau noch im Privaten, welcher sie enttäuscht und leiden lässt und für dessen Überwindung sie keine Lösung sieht.⁴¹

In der Reihenfolge dieser drei Romane lässt sich in der Aussage der Autorin eine Steigerung der gesellschaftlichen ‚Bedrohung‘ erkennen, die auf die *condition féminine* zielt, spezieller noch auf die weibliche Sexualität. Indiana schafft es, ihrem Reinheitsanspruch in der Gesellschaft solange gerecht zu bleiben, bis sie ‚den‘ ihr würdigen Partner erkennt, nachdem sie gemeinsam Zivilisationsflucht begehen. Sie widersteht der *passion*, der ‚bedrohlichen‘ Sexualität Raymons, da sie die Liebesmantik der bürgerlichen Welt nicht teilt, sondern auf der Suche nach einer idealen Liebe ist. *Lélia* hat keine Leidenschaft mehr, weil sie gefangen ist und ihr Dasein als Frau verneint als Reaktion auf die patriarchale Gesellschaft. Sie ist nicht in der Lage, ihre natürliche Sexualität zu leben und ihr bleibt nichts als die komplette Verweigerung ihres Körpers, um dem gesellschaftlichen System inneren Widerstand

³⁸ Vgl. WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 200.

³⁹ « Un moment bousculé, l'univers familial reprend le dessus, mais son mode de fonctionnement s'est radicalement modifié : le devoir n'y dicte plus les comportements, le maître n'y tyrannise plus la créature d'élite qui s'est, avec lui, librement engagée dans les liens du mariage. C'est l'utopie que Sand imagine pour assurer un sort heureux à ses jeunes filles de papier. » (REID: *Signer Sand*, S. 171).

⁴⁰ « Sand aborde ici, comme dans *Lélia*, quoique plus allusivement, le problème de la sexualité féminine, cette souillure héréditaire que la femme doit censurer et refouler. Cependant, une femme « ordinaire », une Fernande, une Eugénie Borel, pourra quand-même se créer une existence assez gratifiante en trouvant un bon mari : cette présence d'un bonheur « mitoyen » est probablement, Sand le laisse par ailleurs entendre dans sa quatrième Lettre d'un Voyageur [...], une concession au public et à la critique, qui avait sévèrement reproché à Sand de représenter la vie de façon trop sombre dans *Lélia*. » (WINGÅRD VAREILLE: *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire: l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, S. 300).

⁴¹ Vgl. Ebd., S. 301.

(denn äußerer, aktiver Widerstand ist ihr nicht möglich) zu leisten.

In *Jacques* wird die Sexualität der Frau im Kontext des Ehebruchs bzw. illegitimer Liebesintrigen skandalös, u. a. da nur ‚eindeutige‘ Vaterschaft das patriarchale System aufrecht erhalten kann (Fernande, Mme de Theursan). Sylvias Verweigerung bzw. Rückzug in ein spirituelles Liebesideal referiert deutlich auf *Lélia*, äußert sich aber weniger existenziell, da hier die spirituelle Verbindung zum Liebesobjekt Jacques besteht. Erst als dieser sich aus der Union löst und Suizid begeht, beklagt Sylvia ihre Situation, da ihr hier nicht nur die Grenzen des symbolischen Inzests, sondern auch die Grenzen der Freundschaft und Geschwisterlichkeit vor Augen geführt werden, die letztlich auf die zerstörerischen Elemente der Gesellschaft weisen.

Gleichermaßen ist im Vergleich der drei Romane ein Rückschritt hinsichtlich der zu Beginn aufgezeigten (utopischen) Lösungsmöglichkeit festzustellen: Indiana findet ihre Erfüllung in der Natur, sie kann ihr Liebesideal in der Endkonsequenz realisieren. In *Lélia* wird von vornherein die Ausweglosigkeit der Situation betont – Lélia verkörpert den Tod – und der Tod bedeutet für sie die erhoffte, herbeigesehnte Erlösung aus der Misere. *Jacques* entwirft ein Szenario, das gesellschaftliche Prägung trotz idealer Absichten als Ursache von sich steigerndem Unglück identifiziert und im Tod des Titelhelden endet. Trotzdem brauchen alle Frauenfiguren den Mann. Keine der Frauen kann ohne dessen Anwesenheit und dessen Liebe glücklich sein – darin besteht die Abhängigkeit der Frauenfiguren, ganz nach dem Motto von George Sand: „Ja, lieben, trotz alledem, ich glaube, das ist das Lösungswort für das Welträtsel.“⁴² Ideale Liebe präsentiert sich bei Sand als Sinn des Lebens und verursacht eine beständige Suche der sandschen Figuren nach individuellem Glück, welches allerdings unaufhörlich bedroht wird von gesellschaftlichen Zwängen und gesellschaftlich auferlegten Ordnungen.

3 Idealisierung

Idealisierung bewegt sich in den drei Romanen zwischen wiederkehrenden Angelpunkten. Einerseits taucht in diesem Zusammenhang die Opposition *vertu-passion* auf, andererseits situiert sich Idealisierung zwischen Herrschaft und Unterwerfung. In *Indiana* begegnet die Titelheldin, die als Naturfrau ‚natürliche Tugenden‘ wie Reinheit, Keuschheit, Einfachheit verkörpert, auf der Suche nach Anerkennung ihres Begehrens, nach einer idealen, glücklicheren Liebe als die Ehe mit Delmare, sowie der *passion* des Don Juan Raymon de Ramière. Hin- und hergerissen ist sie im Kampf zwischen Treue zu ihren natürlichen Idealen⁴³ und der Illusion einer leiden-

⁴² Zitiert nach: SCHLIENTZ: Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand, S. 275.

⁴³ Die sie als Naturfrau à la Rousseau präsentieren; (Vgl. hierzu Anm. 13, S. 199).

schaftlichen Liebe (inspiriert durch Romanlektüren) und erliegt einer Idealisierung der Liebe, die auf Erfüllung ihres weiblichen Begehrens zielt, sie aber nicht bemächtigen soll. Eine solche hält der Mann für sie bereit, der seit jeher ihr Beschützer und Bewunderer ist, dessen männliche Sexualität sie nicht bedroht, sondern der den Rückzug in die gemeinsame Heimat der Insel-Idylle bevorzugt, um mit ihr das gemeinsame Liebesideal zu leben. In diesem Fall trägt *vertu naturelle* den Sieg davon.

Andererseits ist Idealisierung mit dem abwesenden Vater in Verbindung zu bringen und der daraus resultierenden idealisierten Liebe zu einer Vaterfigur in Gestalt eines Liebhabers. Die identifikatorische Liebe zum Vater maskiert allerdings auch die Furcht vor dessen Macht. Die junge Indiana spürt die omnipräsente patriarchale Macht des Ehemanns (Brutalität, Gewalt, Aggressivität). Zwar fürchtet sie sich vor dieser – stellt sich ihr aber auch, indem sie Delmare zu verstehen gibt, dass er ihre Gedanken nicht beherrschen wird.⁴⁴

Diese Furcht überträgt sich auf das Liebesobjekt Raymon, als dieser sie ernstlich zu kompromittieren beginnt und sie die Kraft seiner *passion* spürt, die sie in die Enge drängt. Auf der Suche nach Anerkennung des eigenen Begehrens hatte sie ihn idealisiert und seinen eloquenten Liebesversprechen blind geglaubt. Darüber gerät die Frau in eine unterwürfige Position, die die Macht des Mannes wiederum legitimiert. In ihrer Ehe ist Indiana die ‚Sklavin‘, ihr Ehemann der *maître*. In der Affäre zu Raymon verhält es sich, verblendet durch die Mechanismen der Idealisierung, zunächst scheinbar anders: Raymon macht sie neugierig auf eine leidenschaftliche Liebe und scheint ihr Begehren anzuerkennen – dies entpuppt sich als Trugschluss, als deutlich wird, dass seinen Worten keine längere Gültigkeit beizumessen ist und er Indiana verstößt, sobald sie seinen Interessen nicht mehr genügt. Insofern ist sie auch hier die Unterwürfige, wohingegen der Mann die Macht besitzt, über seine Zuneigung zu entscheiden und die Frau somit dominiert.

In diesem Zusammenhang ist die Verdopplung der weiblichen Hauptfigur (Noun) essentiell, die eine Aufspaltung der Frau in einer sinnliche und spirituelle (‚tugendhafte‘) Seite beschreibt. Die Frau ist nicht komplett – in der Gesellschaft scheint sie kein Recht zu haben, den körperlichen und geistigen Aspekt der Liebe zu vereinen. Die gleichberechtigte Aussöhnung der Geschlechter inszeniert Sand im geplanten Selbstmord der beiden Naturkinder Indiana und Ralph, deren gemeinsame Annäherung stattdessen im Bild der Erfüllung einer idealen Liebe endet, die weder Frau noch Mann kompromittiert, sondern in der das Begehren eines jeden Anerkennung findet.

In *Lélia* taucht erstmals die Figur der androgynen, überlegenen Frau auf, die Macht über den schwachen Liebhaber und die sie umgebende Männerwelt besitzt.⁴⁵

⁴⁴ « S’il existe dans les romans quelques pères indignes, il est beaucoup de pères et de grands-pères admirables autour desquels la communauté familiale, étendue, redessinée, peut croître et prospérer. » (REID: Signer Sand, S. 160) – so z. B. auch in *Jacques*.

⁴⁵ « Cette double nature permet aux jeunes filles sandiennes d’allier aux qualités traditionnellement imparties à la femme l’énergie, le courage, la détermination, la liberté d’action tradition-

Gleichwohl entwickelt sich das Szenario der Naturfrau zwischen zwei Männern, von denen einer, wie Ralph, eine sandsche Idealfigur ist, weiter: Lélia und Trenmor werden als intellektuell und spirituell ‚überlegene‘ Idealfiguren gezeichnet, doch zwischen ihnen gibt es keine Liebesbeziehung, sondern eine ausschließlich spirituelle Union. In Lélia bewegt sich die Titelheldin weniger zwischen zwei Männern, sondern zwischen a) einem weiteren Versuch, Liebe zu leben und b) der endgültigen Absage an Liebe und den damit einhergehenden Zwängen. Das Liebesideal, das Lélia imaginiert ist ungleich abstrakter als Indianas, die zwar von ‚reiner‘, aber auch leidenschaftlicher Liebe träumt. In *Lélia* kommt eine Divinisierung des Mannes zum Tragen, die sich von einer erfüllbaren Realität gänzlich entfernt hat. Auch sie als Frau wird von Sténio und Magnus als göttliches Wesen imaginiert. Das spirituelle Ideal, welches sie aus unbefriedigtem Begehren verfolgt, schließt eine Unterwerfung der Frau, wie sie in der körperlichen Liebe durch die Leidenschaft des Mannes repräsentiert wird, gänzlich aus. Lélias Kampf um *vertu* und *passion* ist insofern kein Hin- und Hergereissensein zwischen Treue zu den natürlichen Überzeugungen (*vertu naturelle*) und der Versuchung nach passionierter Liebe.

Sie verweigert sich dieser (Sténio, Magnus) und tritt in ein spirituelles Ich-Ideal ein, das in der Übereinstimmung der Liebessemantik die Voraussetzung für eine gleichberechtigte Liebe erkennt (Ideal des Gleichen). Um die Illusion einer solchen Gleichheit zu erwirken, sind Lélia und Sténio beständig bemüht, gegenseitig ihre Identitäten festzuschreiben, sich gegenseitig zu petrifizieren.⁴⁶ Der Kampf zwischen beiden weist auf die bestehende Idealisierung zwischen Herrschaft und Abhängigkeit, in der die Macht Lélias mit der Schwäche Sténios kontrastiert wird – worüber Sand die Geschlechterstereotypen verkehrt und androgyne Wesen zeichnet. Stärke und Schwäche wechseln sich ab und lassen dem Schwachen die Illusion, er könne die Frau zumindest kurzzeitig dominieren. Indem sie Macht über ihn besitzt, wächst sein Idealbild von ihr. Sie, die vaterlos aufgewachsen ist, kompensiert die unerfüllte identifikatorische Liebe mit dem Vater über ihre Mütterlichkeit gegenüber Sténio und ihre sozialen Fähigkeiten. Erst nachdem Sténio im Kreis der Kurtisanen zum Don Juan wird, beginnt er, Lélia zu ent-idealisieren.

Eine Lösung im Sinne einer erfüllbaren Liebe ist zwischen beiden undenkbar, da dies zwangsläufig mit Identitätsverlust einherginge – einziger Ausweg ist hier der Tod der Figuren. Als (androgyne) Ausgeschlossene aus der symbolischen Ordnung sind beide zum Sterben verurteilt. Zentral ist, wie in *Indiana*, die Verdopplung der weiblichen Hauptfigur in Gestalt ihrer Schwester Pulchérie – Sand verfolgt das Konzept der aufgespalteten Frau in eine sinnliche und eine spirituelle Seite, die sich gegenseitig nicht treffen können. Die Dualität Körper-Geist, die im sandschen Frühwerk konstant auftaucht, gipfelt in *Lélia* in der Notwendigkeit, das Begehren der

nellement conférés à l'homme, alliance d'un physique [...] et d'un « caractère ». » (REID: Signer Sand, S. 169).

⁴⁶ Vgl. hierzu Anm. 463, S. 303.

Frau außerhalb ihres Körpers zu verlagern – womit Sand auf die *condition féminine* zielt: Frauen haben kein Recht auf eine ‚normale‘ Sexualität, auf Passion und Begehren. Das Szenario der ‚liebeseunfähigen‘ Frau in Anbetracht des Vertreters der patriarchalen Ordnung, des passionierten Mannes, der ihr Begehren nicht anerkennt, öffnet sich in *Jacques* hin zur Darstellung einer noch größeren Versehrtheit, da sie die Unmöglichkeit des Glücks für Frau und Mann demonstriert. Idealisierung erwächst auch hier einem multifaktoriellen Mangel.

In ihren Liebesidealen unterscheiden sich die Figuren von den zuvor betrachteten Werken insofern, als dass hier zwei gegensätzliche Liebesideale vorherrschen. Zum einen das Ideal der Gleichheit (wie es auch in *Indiana* und *Lélia* eingeschrieben ist), welches mit positiver Aufwertung der Figuren einhergeht und von Sylvia, später dann von Fernande und Octave adoptiert wird – zum anderen das Ideal der Unterschiede, das Jacques Fernande als notwendig für eine funktionierende Ehe erklärt.

Erst mit der metonymischen Verschiebung ihres Begehrens auf Octave, welches mit der Verschiebung von Jacques' Rolle als Ehemann zum Vater einhergeht, wechselt Fernande über zum Ideal der Gleichheit, indem sie in Octave ihren *semblable* zu sehen glaubt. Mit dem Ideal des betonten Unterschieds zwischen beiden Partnern deckt Sand gemäß der romantischen Liebessemantik⁴⁷ die Wichtigkeit der sexuellen Komponente in der Paarbeziehung auf – die letztlich der Grund ist für das Scheitern des spirituellen Liebesideals Sylvias. Der übliche Unterschied zwischen Mann und Frau hinsichtlich Alter, Intellekt etc. in der traditionellen Ehe wird hiermit entlarvt als Ort des unmöglichen Glücks, da dieser kein Ort der Gleichberechtigung ist, sondern eine Vater-Tochter-Beziehung hervorbringt, die die Frau infantilisiert.

Diese Infantilisierung steht in enger Verbindung mit Fernandes Idealisierung aus Jacques' Perspektive: er will in ihr die Indiana sehen, die wilde Naturfrau, die auf ihr Herz und nicht auf gesellschaftliche Zwänge hört. Doch *vertu* entpuppt sich in diesem Kontext als zwiespältig: sie teilt sich in eine *vertu naturelle*, eine ‚Naturtugend‘, die positiv konnotiert ist (und Rekurs auf Rousseau nimmt) und eine *vertu sociale*, die die bürgerlichen Moralbegriffe der Restaurationszeit beschreibt. Kraft der erzieherischen Prägung vereint sie mehr von letzterer, als Jacques in ihr sehen will. Aufgrund von Fernandes Naivität und Kindlichkeit trauen ihr weder Jacques, noch Sylvia das Vertreten bürgerlicher Moralbegriffe zu – idealisieren ergo die *vertu naturelle* in ihr. Diese steht nichtsdestotrotz im Spannungsverhältnis mit *passion*, die v. a. durch Octave repräsentiert wird. Als er der *communauté* beitrifft, imaginiert er den Besitz beider Frauen.

Die geschützte Gemeinschaft der Freunde bietet ihnen die Illusion eines idealen Lebensmodus, der die trotz allem Pessimismus immer vorhandene sandsche Hoffnung spiegelt.⁴⁸ Die *communauté* stiftet Identität im Kontrast zur ‚verlorenen‘ Individua-

⁴⁷ Vgl. hierzu Kap. II.2, S. 34.

⁴⁸ « Tel est l'idéalisme que Sand constitue pièce à pièce en littérature. Il ne peint le réel que pour montrer du doigt la perfection, il ne réfléchit la condition humaine que pour imaginer des solutions heureuses dans le cadre indépassable de sa famille. » (REID: Signer Sand, S. 171).

lität der Figuren.⁴⁹ Dennoch flammt hier der Interessenkonflikt *vertu-passion* auf, was die Bedingung der Freundschaft zum Funktionieren der Gemeinschaft deutlich herausstellt. Dieser utopische Ort hat in *Jacques* keinen dauerhaften Bestand, er zerbricht an der aufflammenden Liebe Octaves zu Fernande, lindert aber trotzdem die hysterische Versehrtheit der Figuren und führt sie in eine ausgleichende Koexistenz.

Bezüglich der Machtverhältnisse in den bestehenden Beziehungen zwischen den Figuren fällt v. a. die Mutter-Vater-Tochter-Konstellation von Sylvia, Jacques und Fernande ins Auge, die Letztere – ohne es zu beabsichtigen – in die Kindrolle drängen. Mittel zur Macht sind hier – wie bei Lélia – die intellektuellen Fähigkeiten der Idealfiguren. Indem Sand Fernande die traditionelle Rolle der Frau als die Sich-Unterwerfende auf den Leib schreibt, äußert sie eindeutige Kritik an der Geschlechterpolarisierung, die Jacques seinerseits zurückweist, da diese Unterwürfigkeit das Gefühl des Selbst der Frau gefährde – ergo ihr Begehren nicht anerkennt. Der Kreislauf zwischen Idealerhöhung (Jacques) und Minderwertigkeit in Anbetracht seiner Idealität durchzieht den Roman und ist schließlich Motor für die Suche nach einem Ebenbürtigen, der ihr Begehren anerkennt. Sylvia und Octaves Verhältnis wird durch die Briefe nur wiederbelebt – die Beziehung ist mit Beginn des Romans jedoch bereits vorbei. Dies erklärt die vielleicht gesetztere Version der Figur Lélia, die in Gestalt von Sylvia eine ebenso intellektuelle, aber ausgeglichene weibliche Idealfigur erhält. Nichtsdestotrotz ähnelt das Verhältnis der beiden (Sylvia und Octave) bezüglich des Schwäche-Dominanz-Verhältnisses dem Lélias und Sténios. Der Titelheld sieht sich durch seine Treue zu *vertu naturelle* verpflichtet, sich umzubringen, bevor er dem Begehren zu seiner Schwester erliegt. Die Idealität Sylvias und Jacques ist ganz ähnlich wie in *Lélia* im Ideal des Androgynen als Symbol zur Aussöhnung der Geschlechter eingeschrieben.

4 Mimetisches und Metonymisches Begehren sowie Sexualität

Dass sich die Funktionsweise des Begehrens der Figuren in mimetischer Nachahmung vollzieht, ist bereits deutlich geworden. In *Indiana* ist insofern eine doppelte Mediation inszeniert, als dass die Figuren zeitgleich Hindernis und Mediator füreinander sein können (Ralph-Delmare, Ralph-Raymon). Je mehr sich allerdings das Modell in ein Hindernis verwandelt, desto stärker wandelt das Begehren das Hindernis in ein Modell – womit Begehrensmittlung immer auch mit Idealisierung zusammenhängt. Die Distanz zwischen den begehrenden Subjekten und dem Mediator ist hier groß genug, um eine Explosivität des Konflikts zu vermeiden. Begehren in *Indiana* hat zudem eine metonymische Dimension, indem sich dieses (z. B. bei Raymon) von einer

⁴⁹ Vgl. hierzu Kap. II.1, S. 17.

auf die nächste Frau (von Noun auf Indiana auf Laure de Nangy) verschieben kann. In der sich verweigernden Frau, die ihrer *vertu naturelle* Treue zollt, deutet sich bereits die ‚bedrohliche‘ Dimension der männlichen *passion* an, ist aber noch deutlich weniger explizit als in *Lélia*. *Passion* ist damit stets mit der patriarchalen Ordnung assoziiert, die letztlich eine Freimachung von Mimesis verhindert und den Figuren in der Konsequenz im Rahmen der Gesellschaft ihr Recht auf Glück verwehrt.

Dass das Begehren Lélias nicht erfüllt werden kann, hat seine Ursache in der gesellschaftlichen Realität – sie beklagt nicht nur die Institution Ehe, sondern auch die Mythen der Liebe, die die Illusion der Frau auf Anerkennung nähren. Die doppelte Mediation bzw. das doppelte Begehren taucht auch in *Lélia* auf, indem Lélia Mittlerin, zugleich aber auch Hindernis für das Begehren der Männer ist. Ihr Eingeschlossensein weist auf die infernale Seite des (weiblichen) Begehrens, das über die Unfähigkeit am eigenen Körper demonstriert wird. Auch hier hat die Verweigerung der Frau eine Begehrenssteigerung beim Mann zur Folge, die dessen passionierte (und für die Frau ‚bedrohliche‘, weil unterwerfende) Macht beweist. Eine metonymische Begehrensverschiebung findet auch hier von einer Frauenfigur auf die nächste statt – Sténio konzentriert sein Begehren nach Betrug durch Lélia auf Pulchérie u. a. Kurtisanen.

Die Rivalität zwischen den auf z. T. subtile Art und Weise um Lélias Anerkennung konkurrierenden Männerfiguren Magnus und Sténio ist deutlicher herausgearbeitet als in *Indiana*, was v. a. auf die aggressiven Phantasie-Momente zutrifft, in denen sie den jeweils Anderen eliminieren würden. Diese Rivalität trägt jedoch nicht die Züge einer offenen, explosiven Konflikthaftigkeit, sondern äußert sich unterschwellig, zwischen den Zeilen und unterstreicht damit das Hin- und Her zwischen *vertu* und *passion*, besonders von Magnus.

In *Jacques* gestalten sich die Szenarien des mimetischen Begehrens ähnlich, aber ausgefeilter als in beiden zuvor betrachteten Werken. Einerseits taucht hier die Problematik Mittler-Hindernis in Form der doppelten Mediation auf – dies betrifft den Titelhelden Jacques, der für Octave Mittler ist, gleichzeitig aber auch Hindernis, weil Ehemann der begehrten Fernande. Mimesis aus Jacques' Perspektive in Bezug auf Sylvia ist dahingegen anders geartet: sein Begehren auf Sylvia nimmt durch die Präsenz des Mittlers Octave zu – dessen Mediation betrifft allerdings eher Fernande. Diese ist auch das Hindernis, welches Jacques selbst zwischen sich und seine Schwester stellt, um seiner Passion zu ihr nicht erliegen zu müssen. Letztlich kann kein Begehren der Figuren real befriedigt werden – was strukturell nach Lacan ausgeschlossen ist.⁵⁰ Die Mimesis des Begehrens unterliegt in Jacques einer externen Vermittlung, wodurch die Dimension der Eifersucht bedeutender und expliziter zutage tritt als in *Indiana* oder *Lélia*. Obwohl auch hier die widerstehende Frau beim Mann ‚Raserei‘ auslöst, kommt es nicht zur erwarteten Eskalation des Konflikts zwischen den beiden Männerfiguren.

⁵⁰ Vgl. hierzu Kap. III.2, S. 117.

Die Dimension des metonymischen Begehrens umfasst auch hier die Übertragung des Begehrens der Figuren auf Andere – so z. B. verschiebt sich a) Octaves Begehren von Sylvia auf Fernande; b) Fernandes Begehren von Jacques auf Octave und c) Jacques' Begehren von Sylvia auf Fernande, wobei dieser Prozess nur ‚zwischen den Zeilen‘ thematisiert wird. Diese metonymische Verschiebung unterliegt gesellschaftlichen Zwängen, so dass es zu mehrgliedrigen Interpretationen der Figuren ihres eigenen Begehrens kommen kann: so kann Fernande (aufgrund der Verinnerlichung der bürgerlichen Moralbegriffe in rationaler Überzeugung) zu Beginn behaupten, Octave nicht zu lieben – am Ende aber vorgeben, sie habe ihn von Beginn an geliebt (– worin sich die emotionale Naivität Fernandes spiegelt). Solche Interpretationen betreffen v. a. Figuren, die unter gesellschaftlicher Prägung stehen – die also offenbar ‚zu schwach‘ sind, ihr eigenes Begehren anzuerkennen – was wiederum auf die *condition féminine* hinweist und letztlich als Forderung Sands nach Anerkennung des weiblichen Begehrens verstanden werden kann.

Eine direkte Darstellung von Sexualität weist der Text *Indiana* nicht auf. Die Präsenz dieser verbirgt sich hinter emblematischen Textgebärden und hysterischen Äußerungen der Figuren und wird besonders deutlich durch den Kontrast *vertu-passion* (Indianas innerer Kampf zwischen ihrem Ideal der ‚Reinheit‘ und der verlockenden, passionierten Liebe, die die ‚bedrohliche‘ Sexualität des Mannes verbirgt). Darüber kommt es zur von Sand immer wieder reinszenierten Aufspaltung der Frau in ein a) ausschließlich sinnliches und b) ausschließlich geistiges Wesen.

Im Vergleich zu *Indiana* spielt subtile Erotisierung der Frauenkörper (Pulchérie als ‚sinnliche‘ Frau, Lélias dunkle Haare) ebenfalls eine wichtige Rolle für die libidinöse Ökonomie des Romans, dennoch erhält die Inszenierung der körperlichen Unfähigkeit in der Körperbeschreibung den zentraleren Platz. Diese kontrastiert (in der Assoziation mit Marmor, Kälte, Dehydrierung) Lélias negatives Körperverhältnis zum positiven Pulchéries. Als androgyne Begehrensmittlerin kommt es Lélia zu, ihrer Schwester erste erotische Gefühle zu bescheren. Die Funktion des Androgynen als Doppelnatur männlich-weiblich wird besonders deutlich, indem Lélias männliche Seite und die Macht, die sie kraft ihrer Verweigerung über den jungen Poeten hat, ihn überrascht – und eine ‚normale‘ Funktionsweise von Sexualität ausschließt.⁵¹

Letztlich werden hier mit gänzlicher Verweigerung der Frau und Prostitution zwei Extreme opponiert, die herausstellen, dass es keine Normalstelle zwischen diesen zu geben scheint und ein Glück in der Union aus Geist und Sinnen nicht zu finden ist. Sexualität ist im weitesten Sinne omnipräsent im Roman und gipfelt in der Schilderung des ‚Akts‘ der Täuschung, in dem Sténio glaubt, Lélia zu ‚besitzen‘, tatsächlich

⁵¹ « En effet, le héros est souvent frappé par l'aspect masculin de la jeune femme qu'il aime : allure, caractère et, au besoin, travestissement momentané le suggèrent. De son côté l'héroïne affiche une ambigüité sexuelle que le héros interprète bien pour ce qu'elle est : le signe d'une double « nature », féminine et masculine. Devant ce féminin qui ne se donne pas seulement pour ce qu'il est physiquement, et qu'un comportement masculin valorise, le héros est subjugué. » (REID: Signer Sand, S. 158).

aber eine sexuelle Vereinigung mit ihrer Schwester eingegangen ist. Ab diesem Zeitpunkt wird körperliche Liebe vorrangig im Bezug auf sein Leben bei den Kurtisanen erwähnt, im Zuge dessen er selbst zum passionierten Don Juan avanciert. Neu an *Lélia* ist die Thematisierung der mütterlichen Liebe als Kompensation des nicht erfüllten weiblichen Begehrens. Die Mutterrolle bietet Schutz vor der ‚bedrohlichen‘ männlichen Sexualität, indem sie Liebesbeziehungen inzestuöse Züge verleiht: *Lélia* geht mit *Sténio* eine Mutter-Kind-Beziehung ein, wohingegen sie mit *Trenmor* eine Vater-Tochter-Beziehung unterhält. Dieses Inzest-Motiv, die familiäre Bindung der Geschlechter aneinander, lässt sich ebenso wie das Motiv des Androgynen als sandsche Forderung nach Geschlechter-Gleichberechtigung in der Liebe lesen.

Bezüglich der Sexualität liest sich in *Jacques* ein vergleichbar offener Umgang mit dem ‚Tabuthema‘, das Sand 1832 noch in Schweigen hüllte. Sexualität ist hier sogar noch vordergründiger und facettenreicher herausgearbeitet als in anderen Werken. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass dies der bis hier erste Sand-Roman ist, in dem Kinder geboren werden und Schwangerschaft thematisiert wird, ergo sexuelle Vereinigung stattgefunden haben muss. Die Zusammengehörigkeit von Ehe und Sexualität verdeutlicht *Jacques* in seinem Ehemotiv, indem er *Fernande* u. a. heiratet, um sie auch körperlich ‚besitzen‘ zu dürfen. In dem Zusammenhang spielt Erotisierung des weiblichen Körpers eine zentrale Rolle. Dies betrifft bspw. *Fernandes* Brust, die sie nach Ende der Stillzeit auf *Octaves* Rat bedecken soll, um nicht das Begehren ihres Mannes auf sich zu ziehen. Als es doch zur erneuten ‚Liebesnacht‘ zwischen den Eheleuten kommt, wird diese als ‚kalt‘ beschrieben im Vergleich zu dem ‚Feuer‘, welches *Fernande Jacques* noch zu Beginn ihrer Ehe entgegenbrachte.

Sylvia hingegen vertritt wie *Lélia* die Zurückweisung der körperlichen Liebe, an einem Punkt, wo die Liebessemantik der Liebenden nicht übereinstimmt. Zudem weist sie auf die Grenzen der biologischen Mutterschaft hin und verdeutlicht die soziale Kompetenz der Mutterschaft, die ihr wichtiger scheint als die biologische (Adoptionspläne mit dem ‚idealen‘ Vater etc.). Der symbolische Inzest zwischen den vermeintlichen Geschwistern *Jacques* und *Sylvia* weist auf die kritische Dimension der *condition féminine*, indem der Frau ihr Glück, ihre Hoffnung auf Anerkennung ihres Begehrens zunichte gemacht wird, da ihr der *semblable* durch die biologischen Grenzen der Geschwisterschaft verwehrt bleibt. Stattdessen müssen ‚Idealfrau‘ und ‚Idealmann‘ Mutter- und Vaterrollen adaptieren, um sich vor dem eigenen Begehren zu schützen (wie es sowohl im symbolischen Inzest *Sténio-Lélia* als auch bei *Jacques-Sylvia* der Fall ist). Askese scheint dennoch nur von Frauen durchführbar. Sand assoziiert Männer mit der Gefahr für das Selbstwertgefühl der Frau, da sie diese ihrer *passion* unterwerfen.

Allerdings werden in *Jacques* (mit *Mme de Theursan*) auch die zerstörerischen Konsequenzen einer Schwangerschaft außerhalb der Ehe auf die Machtstrukturen des Patriarchats gezeichnet. Schließlich tritt Sand hier für eine Normalität der weiblichen Sexualität (auch außerhalb der Ehe) ein, die (wie aus *Borels* Ausführungen

ersichtlich) nur Männern zugestanden wird und die Regeln der *vertu sociale* keineswegs verletzen. Sand entlarvt Sexualität in allen drei Romanen als Ort der männlichen Dominanz: « en matière de sexualité, c'est l'homme qui sait, et qui fait ; la femme laisse faire et apprend [...] »⁵² Frauen unterwerfen sich traditionsgebunden in eine passive Rolle, die paradoxerweise, obgleich die gefühlte Unterlegenheit bei den sandschen Frauenfiguren Versehrtheit auslöst, ein Verlangen nach dem Typus des a) Verführers und b) Beschützers hervorruft.

5 Hysterie

Hysterie übernimmt in jedem der drei Romane eine essentielle Funktion des sandschen Texts: die Stimme der (weiblichen) Versehrtheit über eine mangelhafte Anerkennung ihres Begehrens in der sie umgebenden patriarchalen Ordnung zu äußern. Hysterische Gebärden äußern sich in körperlichen Symptomatiken – dies allerdings auf unterschiedliche Art und Weise. In *Indiana* präsentiert sich Hysterie v. a. bei der Titelheldin als heftige Körpersprache (Fieber, Ohnmachtszustände, *spleen* etc.) die sie als ‚Sklatin‘ der Ehe identifizieren und damit auf die Unterdrückung der Frau im traditionellen Geschlechterverhältnis aufmerksam macht. Die Stimme der Verweigerung, mit der sie ihre ‚Reinheit‘ bewahrt, weist auf die Diskrepanz zwischen Realität (unzureichende Männer) und (abstraktem Liebes-)Ideal. Die männlichen Idealfiguren wie Ralph (und später Jacques) leiden für sich allein, maskieren ihre hysterische Disposition nach außen bspw. mit Egoismus. Hysterie stellt sich in *Indiana* als Reaktion auf einen Mangel dar, den die *civilisation* auferlegt, womit Sand in aller Deutlichkeit auf die Natur-Kultur-Antithese Rousseaus referiert. Gesamt betrachtet wird das Phänomen Hysterie hier noch moderat gehandelt – was mit der möglichen idyllischen Lösung am Ende des Textes zu erklären ist.

Dringlicher wird die Botschaft der Versehrtheit der intelligenten Frau in *Lélia*, die in Form einer *impuissance* eine ganz deutliche Botschaft des Leidens unter der patriarchalen Ordnung vermeldet. Diese Versehrtheit ist ein Ablehnen und zugleich eine Angst vor der männlichen Macht, die spätestens über das beschriebene Begehren und die Sexualität des Mannes transparent werden. Hysterische Gebärden in *Lélia* sind einerseits körperliche Schwächezustände (Sténio, Lélia), andererseits aber auch Lélias Maskierung mit sich wechselnden Selbstentwürfen auf der Suche nach einer stabilen Identität, die ihren festen Platz in der Ordnung begehrt, welche sie aufgrund der Ablehnung ihrer Funktionsweise ausschließt. Die Frau leidet nicht nur an den auferlegten Ehekonventionen und Konventionen, die die Geschlechterbeziehung zwischen Mann und Frau betreffen, sondern auch an der bürgerlichen Gesellschaft in all ihren Facetten. Das bedeutet, Lélia leidet an etwas – sie internalisiert das Leiden

⁵² REID: Signer Sand, S. 158.

einer ganzen Frauen-Generation – das sie selbst nicht erlebt hat – sie war nie verheiratet und fand sich nie im Bild der ‚traditionellen‘ Ehefrau wieder – im Gegenteil, ihre intellektuellen Fähigkeiten verhalfen ihr zu einer Erziehung und Bildung, die ihr resgleichen transzendiert. Dies scheint jedoch kein Garant für die Überwindung der durch die symbolische Ordnung auferlegten Grenzen. Indem sie aufbegehrt, steigert sich ihr Leiden, da sie an ebenjene Grenzen stößt. Die Versehrtheit der Titelheldin steigert sich ins Unermessliche und endet im Tod der Lélia, womit Sand aufzeigt, wie wenig das Problem der *condition féminine* um 1833 lösbar ist.

Jacques pointiert diesen Pessimismus insofern, als hier weibliche und männliche Versehrtheit gleichermaßen evoziert werden. Fernandes *spleen* und ihre körperlichen Gebärden und Reaktionen auf die sie umgebende Welt verdeutlichen ihr Leiden an der Unterlegenheit der traditionellen Frau (Kritik an der *condition féminine*), die ebenso eine Angst vor der Macht des Mannes maskiert. Octaves hysterische Disposition ist diejenige, in Sylvias Wahrnehmung ein androgynes Wesen zu sein, was er zu überwinden bestrebt ist, um sich durch Beantwortung seiner *passion* die Macht des Mannes zu sichern. Sylvia und Jacques sind wie Ralph stille Leidende am Ausgeschlossensein aus der symbolischen Ordnung, die ihnen verwehrt, einen Platz, einen anerkannten Lebensentwurf zu finden, was Sand über die Dichotomie spirituelles Liebesideal-gesellschaftliche Realität kontrastiert. Damit zielt sie sowohl auf die *condition féminine*, aber auch *masculine*, da erstere auf letztere zurückwirkt: ist die Frau nicht glücklich, wird es der Mann auch nicht sein können. Dies weist schließlich auf den Mangel an möglicher Anerkennung im Geschlechterverhältnis Mann-Frau allgemein hin. Die Unmöglichkeit des Glücks kündigt sich zunächst im Tod der Zwillinge an und endet im Suizid des ‚idealen‘ Titelhelden.

VI Zusammenfassung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit Idealisierung, Begehren und Hysterie in drei ausgewählten Romanen des Frühwerks George Sands – in *Indiana*, *Lélia* und *Jacques*. Ihre Schaffensperiode fällt in die Zeit der Französischen Romantik, die als Strömung v. a. geistige Entfaltungsmöglichkeit bot, sich allerdings auch als kollektive Versehrtheit in Reaktion auf die neu installierte Gesellschaftsordnung verstehen lässt, die sich in einer Realitätsflucht hin zu Idealisierungsbestrebungen äußert. Unweigerlich hiermit in Verbindung steht die Rückbesinnung auf Rousseaus Natur-Kultur-Antithese. Das Rollenverständnis der Frau sowie kulturelle Deutungsmuster von Weiblichkeit befanden sich um die Jahrhundertwende in einer tiefen Krise. Sands wichtigste Forderung für die *condition féminine* ist in der Abschaffung der Ehe als patriarchalem Machtinstrument zu sehen, das den Frauen das Recht auf Anerkennung ihres Begehrens verwehrt. Romantische Identitätssuche geht einher mit Idealisierung, die sich als hysterische Botschaft im Text äußert und einem Mangel an Identität aufruft. Die Liebe wird nicht nur in Sands Romanen zum Ort der Identitätskonstruktion im Privaten. Damit einher geht die romantische Aufwertung der Liebessemantik, die eine neue Bedingungslosigkeit und eine Existenz um ihrer selbst willen fordert.

Dieser Glücksanspruch spiegelt sich im Werk der Autorin deutlich wider: aus den Handlungen und Äußerungen der Figuren geht nicht nur die Forderung nach Erfüllungsmöglichkeit einer passionierten Liebe für die Frau, sondern auch ein stark romantisch geprägtes und bedingungslose Absolutheit forderndes Liebesideal hervor. V. a. für George Sand ergibt sich in dem Zusammenhang die Forderung nach Gleichheit der Geschlechter in einer gleichberechtigten Liebe sowie die Möglichkeit nach Liebe als Vereinigung von Körper und Geist. Die Betonung von Androgynie beweist hierbei die ‚soziale‘ Konstruktion der Geschlechter.

Idealisierung im Frühwerk Sands beschreibt die Suche nach ebendieser gleichberechtigten Liebe und der Erfüllung des Begehrens der Figuren. Sie fungiert als Mittel der Sinngebung, zur Überwindung der zugrunde liegenden Versehrtheit, welches durch das Ausgeschlossenheit Sands als Frau und Autorin aus der symbolischen Ordnung verursacht wird. Ihr Aufbegehren in Gestalt einer hysterischen Botschaft verwandelt sich in Textproduktion, wobei ihre individuelle Versehrtheit Produkt eines komplexen Faktorenbündels (wie unverarbeitete Traumata aus früher Kindheit) ist. Ursachen für Sands hysterische Disposition sehe ich einerseits in ihren konkurrierenden aristokratischen und bürgerlichen Wurzeln, andererseits in der Abwesenheit des Vaters als primärem männlichen Liebesobjekt sowie im Tod des Bruders und der frühen Trennung von ihrer Mutter. Besonders die Ähnlichkeit zum toten Vater kon-

frontiert sie jung mit Erwartungen, die Kompensationsgefühle auslösen. Insgesamt lässt sich damit ein früher Bruch in der symbolischen Ordnung festhalten, worin ich die Ursache für die lebenslange Bereitschaft Sands sehe, gegen ebenjene aufzubegehren in Form eines nicht abreißenden Schreibflusses. Die Tatsache, dass George Sand zeitlebens ein exzentrischer Mensch war, die als Frau im 19. Jahrhundert nicht freigeistiger hätte leben können, gehört in diesen Kontext hinein.

Ihr Eintritt in die *boutique romantique*, in eine literarische Welt voller Hindernisse und intellektueller Schwingungen, konfrontiert sie abermals mit traditionellen Rollenbildern. Ihr Pseudonym ermöglicht ihr zunächst trotzdem weibliches Kulturschaffen, um die Unterdrückung der Frau um die Jahrhundertwende öffentlich deutlich zu machen. Durch die Anonymität ermöglicht sich ihr die Vorstellung einer Geschlechtsneutralität und darüber ein Streben nach einer weiblichen symbolischen Ordnung. Wichtig hierbei ist ihr die Abgrenzung zur Stigmatisierung *femme auteur*, denn ihr geht es um ein Streben nach Unabhängigkeit vom Geschlechterdenken im 19. Jahrhundert.

(Androgynes) Maskenspiel und hysterische Botschaft greifen ineinander, um die weibliche Botschaft der Autorin zu maskieren und sie darüber ‚passabel‘ zu machen. Die Einzigartigkeit George Sands als Frau und Intellektuelle liegt auf der Hand, die im Gegensatz zu den meisten ihrer Zeitgenossen aus einer existenziellen Notwendigkeit heraus – der, zu schreiben, um ein materiell unabhängiges Leben von ihrem Ehemann zu führen – entsprungen ist.

Die Themenwahl ihrer frühen Werke spiegelt eine diesbezügliche hysterische Versehrtheit, die der Mangel Erfahrung des Ausgeschlossenenseins aus der Welt des Symbolischen entspringt. Die Texte beschreiben in hohem Maße das Aufbegehren gegen die *condition féminine* im Mantel von Hysterie, aufgrund derer die zugrunde liegenden Traumata reinszeniert werden müssen, um über die Veröffentlichung Veränderung anzustreben. Dies funktioniert bei Sand wie bei ihren Figuren v. a. im Bereich ‚Liebe‘ – dort wo sich die Geschlechter am nächsten kommen. Körperliche Versehrtheit verwandelt sich in psychosomatische Symptome bei gleichzeitiger Abstraktion von Idealen aufgrund von Unerfüllbarkeit. Die sandsche Textproduktion kann folglich als Kanal zur Kompensation ihrer Versehrtheit betrachtet werden. Die sandschen Figuren avancieren damit zum Sprachrohr öffentlichen weiblichen Sprechens, wobei das Anliegen der Emanzipation der Frau eng verbunden ist mit Idealisierung.

Mit dem Schritt in die Autorschaft wagt George Sand den Bruch zu ihrem vorherigen Leben und widmet sich einem nicht abreißenden Schreibfluss, der als Ausdruck ebenjener hysterischen Botschaft verstanden werden kann. Ihre Kreativität scheint hierbei Technik zur Trauma-Verarbeitung zu sein, denn der Urstoff ihrer Werke, der ‚traumatische Knoten‘ wird der Autorin unzugänglich, sodass eine Reinszenierung der Botschaft vonnöten ist, ergo die Schöpfung neuer Werke. Das literarische Produkt ist kreative metonymische Inszenierung, in der das Begehren des Schöpfers zum Ausdruck kommt – dieses ist jedoch nach Lacan das ‚Begehren des Anderen‘ und damit in der ‚Sprache des Anderen‘ verfasst.

Die Eigendynamik von Sprache ist bei Lacan gebunden an ein nicht stillbares Begehren nach imaginärer Kongruenz zwischen Ich und (Spiegel-)Bild und somit an das Gleiten der Signifikanten, welche der Autor aufgrund der Zugehörigkeit der Sprache zur (nicht beeinflussbaren) symbolischen Ordnung nicht mehr beherrschen kann. Dies ruft jedoch ein umso größeres Begehren nach ebenjener Kongruenz – in Gestalt von zwanghaft erneuter Textproduktion (als Spiegelbildfunktion) hervor. Das sandsche Begehren ist auf persönlicher Ebene immer ausgerichtet auf Liebeserfüllung – aus Nicht-Erfüllung wird Leidenschaft, aus Leidenschaft Selbstzerstörung. Hieraus ergibt sich die Verbindung zur Autorschaft und damit zu den imaginierten Figuren.

Sands Sprache umkreist das weibliche symbolische Begehren in einer mit weiblicher Bedeutung aufgeladenen Metaphorik, die Kritik an der bestehenden Ordnung äußert und eine Gleichberechtigung der Geschlechter fordert. Literatur wird daher bei George Sand zum Ausdrucksmedium weiblichen Bewusstseins und Mittel der Identitätsfindung. Ihr Begehren kann allerdings durch Textproduktion nicht gestillt werden, sondern bleibt ideale Fiktion ohne Realitätsumsetzung, weil die Autorin die symbolische Ordnung und deren Grenzen nicht zu transzendieren vermag. Mit der Textproduktion wird allerdings die Signifikantenkette in Aktion gehalten. Eine dauerhafte sublimale Hysterie ist daher Motor zum Schreibprozess.

Hysterische Symptome ruhen der Dissoziation der Sprache auf, nur verzweifelt äußern zu können, was Sand bzw. ihre Figuren verletzt – aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur symbolischen Ordnung sowie der Tatsache, dass Sprache nach Lacan immer die ‚Sprache des Anderen‘ ist und somit das eigentliche Begehren nicht formuliert werden kann. Bedeutung muss daher zwangsläufig flüchtig bleiben, sie verändert sich von Text zu Text, wie sich bspw. an der Weiterentwicklung der Thematik *condition féminine* festmachen lässt. Das begehrende Subjekt äußert sein Begehren ‚zwischen den Zeilen‘ mithilfe unbewusster Signifikanten. Da dieses unablässig in Bewegung ist, hält es die Signifikantenkette in Aktion. Begehren ist damit nicht zu befriedigen, sondern wird von der Autorin in Phantasie-Szenarien verwandelt, ergo in eine symbolische Ebene transformiert.

Die Texte als Spiegelbilder sind somit Suche nach Identität – die unabschließbare Identifikation durch Textproduktion mündet jedoch in Idealisierung. Idealisierung wird von der Autorin nachweislich als Mittel der Sinngebung zur Veränderung der Realität und zur Überwindung gesellschaftlicher Widersprüche eingesetzt. In diesem Sinne dienen die fiktionalen Figuren der Identitätssuche der Autorin, die sich als unendliche Metonymie innerhalb der symbolischen Ordnung bewegt. Metonymisches und mimetisches Begehren ergänzen sich beidseitig in den Texten George Sands. Obgleich sie gegen die interne Vermittlung des mimetischen Begehrens argumentiert, zeigt sie bspw. anhand des *regard social* die Funktionsweise des Mechanismus auf.

In der Theorie Benjamins ist Idealisierung ein Abwehrvorgang, denn die Idealisierung des Vaters maskiert die Furcht des Kindes vor seiner Macht und verschiebt zeitgleich alles ‚Böse‘ auf die Mutter. Damit verhindert Idealisierung ein Stück weit

die von Sand geforderte Aussöhnung der Geschlechter. Idealisierung ohne Anerkennung des eigenen Begehrens geht mit Unterwerfung einher und macht den Vater oder die Vaterfigur zu einem fernen, unerreichbaren Ideal. Dennoch braucht Sand diese männliche Anerkennung zur Umsetzung der inmitten der Gesellschaft unmöglichen idealen Liebe, die notwendigerweise metonymisch reinszeniert werden muss. Aus einem Bewusstsein für die gesellschaftlichen Probleme ihrer Zeit erwächst ihr Engagement für die Frauenwelt in Gestalt einer hysterischen Stimme gegen die gesellschaftliche Unterwerfung auf symbolischer Ebene. Idealisierung bei Sand ist demzufolge einerseits auf persönliche Lebensumstände zurückzuführen, andererseits aber ebenso Produkt der symbolischen Ordnung des 19. Jahrhunderts – und ist damit hysterische Reaktion auf ebenjene. Sands Gesellschaftskritik impliziert die hysterische Frau als leidendes, unverstandenes Sprachrohr einer aufgrund ihrer Struktur dem individuellen weiblichen Glück entgegenstehenden männlich dominierten Gesellschaft (symbolische Ordnung).

Hysterie meint nach Bronfens traumatischer Ätiologie die öffentliche Inszenierung privater Traumen als Konsequenz des in sich verknoteten Subjekts. Dieses inszeniert eine kodierte Botschaft der Verwundbarkeit des Symbolischen, der Fehlbarkeit des paternalen Gesetzes sowie gesellschaftlicher Bindungen. Hierbei kommt das durch das Trauma verdeckte Begehren nach einer paternalen Identität zum Tragen und impliziert gleichzeitigen Protest dagegen. Die hysterische Botschaft – als ‚Viel Lärm um Nichts‘ verkündet die Anerkennung eines Mangels – die fehlende Anerkennung des eigenen Begehrens. Das ‚Nichts‘ kann als Sprache verstanden werden, die persönliches und kulturelles Unbehagen zum Ausdruck bringt. Die somatische Hilflosigkeit spiegelt die hysterische Konversion der psychischen Verwundbarkeit, welche die Repräsentation im Unbewussten in ein Körperbild verwandelt. Hieraus resultiert die Flexibilität von Selbstreflexionen.

Im Schreiben sehe ich eine Schutzhülle der Autorin, die keine explizite Traumata-Erwähnung erlaubt, sondern in der eigene Erlebnisse und Erfahrungen in Fiktion überführt werden. So weisen sich die frühen Texte George Sands durch Reinszenierung von Vater-Tochter-, sowie Mutter-Sohn-Verhältnissen aus, welche die Mechanismen der Idealisierung aufzeigen. Das Romanwerk scheint daher auf Konfrontationsvermeidung mit dem Realen angelegt zu sein, welches durch das Werkzeug der Idealisierung auf der Suche nach Identität getragen wird. Im Schreiben reinszeniert Sand ein Urtrauma, dessen Kränkung durch beständige Textproduktion wiederholt wird. Das Faktorenbündel ihrer Versehrtheit führt vor diesem Hintergrund zu meiner Einschätzung Sands als Hysterikerin. Sowohl Maskerade als auch Androgynie bilden hierbei Teil der hysterischen Disposition. Hysterie dient in diesem Sinne (nicht nur bei Sand) als Karikatur der ‚normalen‘ weiblichen Existenz, da sie das ‚Künstliche‘ und ‚Krankhafte‘ der weiblichen Rollenzuweisung verdeutlicht.

Sowohl *Indiana*, *Lélia* als auch *Jacques* gehören zu den Romanen George Sands, die am stärksten biographischer Prägung unterliegen. In beiden letzteren nimmt der Prozess des Sprachgewinnung der Figuren zu – sie äußern ihre Versehrtheit in per-

sonaler Erzählinstanz durch einen homodiegetischen Erzähler. Damit wird aufgrund metonymischer Verschiebung die kritische Botschaft der Werke deutlicher. Das Aufgreifen und Verändern der Thematiken entspricht der hysterischen Kreisbewegung, mit der der Autor seinem Urtrauma zu begegnen versucht – im Fall Sands avanciert dies zur Forderung nach Aussöhnung der Geschlechter in gleichberechtigter Liebe, die getreu der romantischen Liebesemantik ‚wahres Glück‘ ermöglicht. Allerdings bleibt die Sicht auf die *condition féminine* entsprechend schlecht.

Häufiges, bei Sand anzutreffendes Phänomen ist die Arbeit mit Verdopplung (oft der weiblichen Figuren) – die gegenseitig als Spiegel fungieren und damit mehrere Selbstentwürfe zulassen. In der Reihenfolge der Veröffentlichung der Romane zeichnet sich eine Radikalisierung der persönlichen Evolution Sands ab. Ist in *Indiana* Glück und Liebe noch fernab der Zivilisation möglich, wird in *Lélia* und *Jacques* die Unmöglichkeit des Glücks auch außerhalb der Gesellschaft bzw. die Unmöglichkeit einer ‚idealen‘ Ehe inmitten dieser repräsentiert. Glück und Erfüllung (Anerkennung des Begehrens) scheint damit laut Sand in der symbolischen Ordnung nicht möglich.

In *Indiana* steht die Anklage der Ehe als Unterdrückungsinstrument im Zentrum der Gesellschaftskritik, die im Spannungsfeld *civilisation-nature* fungiert. Die hysterische Botschaft rankt sich um das Eingeschlossensein des ‚Naturkinds‘ Indiana in einer ihr fremden Ordnung. *Lélia* umkreist v. a. die Entlarvung patriarchaler Machtstrukturen und die damit verbundene Identitätssuche der Figuren. Die hysterische Botschaft ist hier – besonders über Lélias dysfunktionelle Weiblichkeit – stark mit der Nichtausfüllung vorgeschlagener Rollenbilder verbunden. Die Naturbezogenheit aus *Indiana* wandelt sich weiter zu *spiritualité* als Gegenpol zu *civilisation*. Die Ehekritik hingegen weitet sich zur generellen Infragestellung des Signifikanten *amour*. In *Jacques* lässt sich unter mehreren Gesichtspunkten eine Steigerung zu *Lélia* ausmachen. Hier weist nicht nur die männliche Idealfigur Jacques auf die *condition féminine* hin, sondern leidet an deren Auswirkungen auf die Frau mit. Das Leiden ist hier ein Leiden an Ehe und Liebe – eine Rückwendung zu *mariage*. *Jacques* fokussiert demhingegen weder *nature* noch *spiritualité* als einzelne Bedeutungskonzepte, sondern kreiert deren Konsens in einer Utopie der Idylle, einer *communauté fraternelle*.

1833/34 sieht George Sand keine Erfüllungsmöglichkeit für die allumfassende Glückssuche in bestehenden gesellschaftlichen Ordnungen aufgrund mangelnder Egalität in den Geschlechterbeziehungen. Auch Idealisierung führt zu keiner Lösung – die sandschen Idealfiguren in *Lélia* und *Jacques* leiden an ihrem Unglück – die Gesellschaft bietet ihnen keinen Platz – diesen können nur ‚mittelmäßige Typen‘ einnehmen. Von *Indiana* und der hier möglichen Zivilisationsflucht lassen sich bis hin zu *Jacques* nur rückschreitende Lösungsmöglichkeiten erkennen, die mit steigender gesellschaftlicher ‚Bedrohung‘ einhergehen, denn individuelles Glück wird kontinuierlich von gesellschaftlichen Zwängen und auferlegten Ordnungen kompromittiert. Trotz heftigen Protests gegen die patriarchale Ordnung, wird die Abhängigkeit der Frau vom Mann im sandschen Werk betont – was der weiblichen hysterischen Bot-

schaft immanent ist.

Idealisierung fächert sich in den betrachteten Werken zwischen *vertu* und *passion*, sowie Herrschaft und Unterwerfung auf. In *Lélia* wird über die Dualität Körper-Geist das Begehren außerhalb des Körpers konstituiert. *Jacques* betont die Unmöglichkeit des Glücks für Mann und Frau v. a. in der Ehe. Das Liebesideal der Gleichheit wird hier erstmals erweitert auf Wertschätzung des Unterschieds der Geschlechter, der für Sexualität als nicht unerheblich dargestellt wird. Die sandsche Hoffnung richtet sich auf die Illusion eines idealen Lebensmodus' in einer *communauté fraternelle*.

In engem Zusammenhang mit Idealisierung steht das mimetische Begehren, dessen Vermittlung in den Romanen intern ist – Subjekt und Idol befinden sich im selben ‚Möglichkeitsraum‘, die Nachahmung findet unbewusst statt. Zudem findet metonymische Verschiebung des Begehrens statt, indem es sich von einer auf die nächste Figur verschieben kann. Die Forderung nach Anerkennung des weiblichen Begehrens erfolgt durch Aufzeigen von dessen Nichtbeachtung. Sexualität entwickelt sich weg vom Tabuthema allmählich hin zu einer offeneren Auseinandersetzung mit jener im Kontext *condition féminine*. In *Indiana* wird diese nicht offen gehandelt, in *Lélia* folgt die Beschreibung körperlicher Unfähigkeit und androgyner Erotik, in *Jacques* wird Sexualität vordergründiger präsent. Die sandsche Forderung nach Gleichberechtigung der Geschlechter spiegeln sich besonders im Inzest-Motiv sowie im durchgängigen Thematisieren von Androgynie.

Hysterie manifestiert sich in den Texten als Versehrtheit über mangelnde Anerkennung des Begehrens, die sich u. a. in Körpersprache äußert. Dieser Mangel entspringt der *civilisation*, womit auf die Natur-Kultur-Antithese Rousseaus referiert wird. *Lélias* körperliche *impuissance* ist ein Leiden an der patriarchalen Ordnung, die ihr keine Möglichkeit zur Identitätsbildung anbietet, obgleich sie selbstbestimmt lebt. *Jacques*' Versehrtheit formt den Höhepunkt der drei Romane, dessen körperliches Leiden ein stilles Leiden der Idealfigur am Ausgeschlossensein aus der symbolischen Ordnung ist.

Die Figuren bilden das Sprachrohr George Sands, die ihr Leiden an der *condition féminine* und den daraus resultierenden Idealvorstellungen für das persönliche Glück der Frau im 19. Jahrhundert verdeutlichen, womit, wenn auch zwischen den Zeilen, eine umfassende Kritik an der patriarchalen Gesellschaft eng verbunden ist. Die zu betrachtenden Romane sind deshalb so aufschlussreich, da sie in einer Lebensphase der großen Umbrüche entstanden sind, in der sich die Autorin ihre persönliche, existenzielle und materielle Unabhängigkeit erkämpft hat, eben auf der Grundlage eines übergroßen Idealisierungs-Bedürfnisses, einer Suche nach dem absoluten Glück.

Literatur

- ARIÈS, Philippe u. a.: Die Masken des Begehrens und Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland. Frankfurt a. M. 1990.
- Die Unauflöslche Ehe. In: Die Masken des Begehrens und Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland. Frankfurt a. M. 1990. S. 176–196.
- AUCHTER, Thomas / STRAUSS, Laura Viviana: Kleines Wörterbuch der Psychoanalyse. 2. Aufl. Göttingen 2003.
- BAASNER, Rainer: Literaturpsychologie / Psychoanalytische Literaturwissenschaft. In: Rainer BAASNER / Maria ZENS (Hg.): Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Berlin 2001. S. 147–158.
- BÉNICHOU, Paul: Le sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne. Paris 1996.
- BENJAMIN, Jessica: Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht. Basel u. a. 1992.
- Phantasie und Geschlecht. Psychoanalytische Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz. Basel u. a. 1993.
- BENTHIEN, Claudia: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung. In: Claudia BENTHIEN / Inge STEPHAN (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln 2003. S. 36–59.
- BERNARD-GRIFFITHS, Simone: *Histoire de ma vie* de George Sand: les opacités dialectiques d'une écriture autobiographique. In: José-Luis DIAZ / Simone BERNARD-GRIFFITHS (Hg.): Lire *Histoire de ma vie* de George Sand (Cahier romantique 11). Clermont-Ferrand 2006. S. 5–23.
- BERTHIER, Philippe: Corambé: interprétation d'un mythe. In: Simone VIERNE (Hg.): George Sand (Colloque de Cerisy-La-Salle 1981). Paris 1983.

- BÖHME, Hartmut: Masken, Mythen und Scharaden des Männlichen. Zeugung und Begehren in männlichen Phantasien. In: Claudia BENTHIEN / Inge STEPHAN (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln 2003. S. 100–127.
- BONNEMANN, Jens: Der Spielraum des Imaginären. Sartres Theorie der Imagination und ihre Bedeutung für seine phänomenologische Ontologie, Ästhetik und Intersubjektivitätskonzeption. Hamburg 2007.
- BOUCHARDEAU, Huguette: Göttern und Teufeln zum Trotz. Das Leben der George Sand. München 1991.
- BOWIE, Malcolm: Lacan. London 1991.
- BRAHIMI, Denise: Intimités (introduction par Denise Brahimi). In: Nicole MOZET (Hg.): George Sand. Une correspondance. Saint-Cyr-Sur-Loire 1994. S. 97–98.
- BRAUN, Christina von: Der Mythos der ‚Unversehrtheit‘ in der Moderne: Zur Geschichte des Begriffs ‚Die Intellektuellen‘. In: Nathalie AMSTUTZ / Martina KUONI (Hg.): Theorie-Geschlecht-Fiktion. Basel u. a. 1994. S. 25–46.
- Gender, Geschlecht und Geschichte. In: Christina von BRAUN / Inge STEPHAN (Hg.): Gender-Studien. Eine Einführung. Stuttgart u. a. 2000. S. 16–57.
- Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido. 7. Aufl. Frankfurt a. M. 1999.
- BRENDER, Irmela: Vor allem die Freiheit. Die Lebensgeschichte der George Sand. 2. Aufl. Weinheim 1992.
- BRIX, Michel: Le romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire. Namur 1999.
- BRONFEN, Elisabeth: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne. Berlin 1998.
- Die Sprache der Versehrtheit. In: Silvia EIBLMAYR (Hg.): Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München 2000. S. 118–127.
- Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994.
- CALAS, Frédéric: Le roman épistolaire. Paris 1996.

- CAORS, Marielle: Le donjon en ruines et la maison déserte : le paysage comme structure du roman. In: Jeanne GOLDIN (Hg.): George Sand et l'écriture du roman (Actes du XIe colloque international de George Sand). Montreal 1996. S. 355–362.
- CARRÈRE, Casimir: George Sand. Liebende und Geliebte. Bergisch Gladbach 1979.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine: Das Ichideal. Psychoanalytischer Essay über die „Krankheit der Idealität“. Frankfurt a. M. 1987.
- CHASTAGNARET, Yves: Les hésitations génériques dans les premières œuvres de George Sand. In: Brigitte DIAZ / Isabelle HOOG NAGINSKI (Hg.): George Sand, pratiques et imaginaires de l'écriture (Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004). Caen 2006. S. 35–42.
- L'image du père dans *Histoire de ma vie*: contribution à l'étude de la formation du sentiment républicain chez George Sand. In: José-Luis DIAZ / Simone BERNARD-GRIFFITHS (Hg.): Lire *Histoire de ma vie* de George Sand (Cahier romantique 11). Clermont-Ferrand 2006. S. 113–125.
- CRECELIUS, Kathryn J.: Family Romances. George Sand's Early Novels. Bloomington u. Indianapolis 1987.
- CURTIUS, Ernst Robert: Rhetorische Naturschilderungen im Mittelalter. In: Romanische Forschungen. Bd. 56. Frankfurt a. M. 1942. S. 219–256.
- CZYBA, Luce: *Jacques* ou les impasses du dialogue et de l'Histoire. In: Jeanne GOLDIN (Hg.): George Sand et l'écriture du roman (Actes du XIe colloque international de George Sand). Montreal 1996. S. 100–107.
- DAEMMRICH, Horst S. / DAEMMRICH, Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. 2. Aufl. Tübingen 1995.
- DELPONT, Hubert: George Sand. La maman et la putain. L'amante. La châtre. 2004.
- DIAZ, Brigitte: Avant-Propos. In: Brigitte DIAZ / Isabelle HOOG NAGINSKI (Hg.): George Sand, pratiques et imaginaires de l'écriture (Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004). Caen 2006. S. 7–11.
- George Sand : une « théorie du roman » par correspondance. In: Jeanne GOLDIN (Hg.): George Sand et l'écriture du roman (Actes du XIe colloque international de George Sand). Montreal 1996. S. 71–85.
- « On ne changera pas *un mot* à mon ouvrage » – L'écrivain et ses pouvoirs. In: Brigitte DIAZ / Isabelle HOOG NAGINSKI (Hg.): George Sand, pratiques et imagi-

naires de l'écriture (Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004). Caen 2006. S. 345–360.

DIAZ, José-Luis: Balzac, Sand : devenir romancier. In: Jeanne GOLDIN (Hg.): George Sand et l'écriture du roman (Actes du XI^e colloque international de George Sand). Montreal 1996. S. 23–37.

– Comment Aurore devint George? La *Correspondance* de George Sand comme préface à la vie d'écrivain (1820-1832). In: Nicole MOZET (Hg.): George Sand. Une Correspondance. Saint-Cyr-Sur-Loire 1994. S. 18–49.

– Devenir soi. La construction de l'identité adolescente selon *Histoire de ma vie*. In: José-Luis DIAZ / Simone BERNARD-GRIFFITHS (Hg.): Lire *Histoire de ma vie* de George Sand (Cahier romantique 11). Clermont-Ferrand 2006. S. 225–239.

– Face à la « boutique romantique » : Sand et ses postures d'écrivain (1829-1833). In: Brigitte DIAZ / Isabelle NAGINSKI (Hg.): George Sand, pratiques et imaginaires de l'écriture (Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004). Caen 2006. S. 14–34.

– La vie comme œuvre. In: José-Luis DIAZ / Simone BERNARD-GRIFFITHS (Hg.): Lire *Histoire de ma vie* de George Sand (Cahier romantique 11). Clermont-Ferrand 2006. S. 363–381.

DIDIER, Béatrice: George Sand écrivain réaliste ? In: Jeanne GOLDIN (Hg.): George Sand et l'écriture du roman (Actes du XI^e colloque international de George Sand). Montreal 1996. S. 39–58.

– George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique ». 1. Aufl. Paris 1998.

– George Sand. Édité par l'association pour la diffusion de la pensée française. Paris 2004.

– « George Sand ou l'Eros romantique : *François le Champi* et les délices de l'inceste ; Sexe, société et création : l'itinéraire mythique de Consuelo ; Femme voyage. Femme / Identité / Écriture. A propos de l'*Histoire de ma vie*. » In: ders. (Hg.): L'écriture-femme. 2. Aufl. Paris 1991. S. 131–207.

DORMOY-SAVAGE, Nadine: Identité et Mimétisme dans quelques romans de George Sand. In: Simone VIERNE (Hg.): George Sand (Colloque de Cerisy-La-Salle 1981). Paris 1983. S. 159–169.

EISLER, Benita: Naked in the Marketplace. The lives of George Sand. New York 2006.

- ENDER, Evelyne: Sexing the mind. Nineteenth-Century Fictions of Hysteria. Ithaka 1995.
- ENGLER, Winfried: Die französische Romantik. Tübingen 2003.
- ERHART, Walther / HERRMANN, Britta: Grundzüge der Literaturwissenschaft. In: Heinz Ludwig ARNOLD / Heinrich DETERING (Hg.). 8. Aufl. München 2008. Kap. Feministische Zugänge – ‘Gender Studies’. S. 498–515.
- FINK, Gerhard: Who’s who in der antiken Mythologie. 16. Aufl. München 2010.
- FISCH, Michael: Werke und Freuden. Michel Foucault – eine Biografie. Bielefeld 2011.
- FISCHER, Gottfried: Die Beziehungstheoretische Revolution. Gedanken zur Methodik der modernen psychoanalytischen Literaturwissenschaft. In: Johannes CREMERIUS (Hg.): Methoden in der Diskussion. Bd. 15 (Freiburger literaturpsychologische Gespräche). Würzburg 1996. S. 11–32.
- Von den Dichtern lernen ...: Kunstpsychologie und dialektische Psychoanalyse. Würzburg 2005.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne: Écriture et violence chez Honoré de Balzac et George Sand. In: Jeanne GOLDIN (Hg.): George Sand et l’écriture du roman (Actes du XIe colloque international de George Sand). Montreal 1996. S. 59–70.
- FREUD, Sigmund: Bruchstück einer Hysterieanalyse (1905), Nachw. von Stavros Mentzos. Frankfurt a. M. 1993.
- Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. (Nachw. von Hermann Kähler). Hg. v. dems. Leipzig u. Weimar 1985.
- Sigmund Freud. Die Traumdeutung. Hg. v. Dietrich SIMON. 1. Aufl. Berlin 1990.
- FRICKE, Hannes: Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie. Göttingen 2004.
- FUES, Wolfram Malte: Das Geschlecht der Vernunft. ‹ Raison › und ‹ Esprit › im Denken der Aufklärung. In: Claudia OPITZ u. a. (Hg.): Tugend, Vernunft und Gefühl. Geschlechterdiskurse der Aufklärung und weibliche Lebenswelten. Münster 2000. S. 173–193.

- GALLAS, Helga: Hunger nach Sinn. Notizen zum Schreiben. In: Johannes CREMERIUS (Hg.): Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Bd. 4. Würzburg 1985. S. 51–64.
- Psychoanalytische Positionen. In: H. J. BRACKERT / J. STÜCKRATH (Hg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Erw. Ausgabe. Reinbek 1997. S. 593–606.
- GENEVRAY, Françoise: Adresse épistolaire et écrits intimes : manipulations intergénériques autour des *Lettres d'un Voyageur*. In: Brigitte DIAZ / Isabelle HOOG NAGINSKI (Hg.): George Sand, pratiques et imaginaires de l'écriture (Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004). Caen 2006. S. 59–70.
- George Sand et ses contemporains russes. Audiences, échos, réécritures. Paris 2000.
- GESING, Fritz: Annäherungen an eine psychoanalytische Theorie der literarischen Form. In: Fritz GESING u. a. (Hg.): Zur Psychoanalyse der literarischen Form(en). Bd. 9 (Freiburger literaturpsychologische Gespräche). Würzburg 1990. S. 33–63.
- GILOT, Michel / SGARD, Jean: Le vocabulaire du sentiment dans l'œuvre de J.-J. Rousseau. Genève-Paris 1980.
- GIOVANNI, Gaspara: „Emanzipation zur Androgynie. Die « Moralité » in den Werken George Sands“. Diss. Heidelberg, 1984.
- GIRARD, René: Figures des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität. Wien 1999.
- GODWIN-JONES, Robert: Romantic vision. The novels of George Sand. Birmingham 1995.
- GOLDIN, Jeanne: George Sand et l'écriture du roman. In: Hg. v. dems. (Actes du XIe colloque international de George Sand). Montreal 1996.
- Un roman abandonné de George Sand : *Miss Harriet*. In: ders. (Hg.): George Sand et l'écriture du roman (Actes du XIe colloque international de George Sand). Montreal 1996. S. 417–433.
- GORILOVICS, Tivadar: Un regard d'homme : le narrateur sandien. In: Jeanne GOLDIN (Hg.): George Sand et l'écriture du roman (Actes du XIe colloque international de George Sand). Montreal 1996. S. 251–259.
- GRESS, Herbert: Über die soziale Botschaft der Hysterie. In: Günther H. SEIDLER (Hg.): Hysterie heute. Metamorphosen eines Paradiesvogels. Gießen 2001. S. 329–356.

- GRIMM, Reinhold R.: Arcadia und Utopia. Interferenzen im neuzeitlichen Hirtenroman. In: Wilhelm VOSSKAMP (Hg.): Utopieforschung. 1. Aufl. Bd. 2. Stuttgart 1985. S. 81–100.
- GRODE, Valentin: Das Übersinnliche bei George Sand. Diss. In: Kurt GLASER (Hg.): Giessener Beiträge Zur Romanischen Philologie. Bd. 5. Gießen 1926.
- HAAS, Norbert: Schriften II. Jacques Lacan. Hg. v. dems. 3. Aufl. Hemsbach 1991.
- HAMMERMEISTER, Kai: Jacques Lacan. München 2008.
- HAMMERSCHMIDT, Claudia: Autorschaft als Zäsur. Vom Agon zwischen Autor und Text bei d'Urfé, Rousseau und Proust. München 2010.
- HARKNESS, Nigel: « Ce marbre qui me monte jusqu'aux genoux » : pétrification, mimésis et le mythe de Pygmalion dans *Lélia*. In: Brigitte DIAZ / Isabelle HOOG NAGINSKI (Hg.): George Sand, pratiques et imaginaires de l'écriture (Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004). Caen 2006. S. 161–172.
- Le narrateur patriarcal dans l'œuvre romanesque de George Sand. In: Jeanne GOLDIN (Hg.): George Sand et l'écriture du roman (Actes du XI^e colloque international de George Sand). Montreal 1996. S. 261–267.
- Men of their Words. The Poetics of Masculinity in George Sand's Fiction. Leeds 2007.
- HECQUET, Michèle: Contrats et symboles. Essai sur l'idéalisme de George Sand. In: Françoise Van ROSSUM-GUYON (Hg.): George Sand : une Œuvre multiforme. Recherches nouvelles 2. Amsterdam 1991. S. 19–42.
- HIDDLESTON, Janet: George Sand and Autobiography. Oxford 1999.
- HIEBEL, Hans H.: Strukturelle Psychoanalyse und Literatur (Jacques Lacan). In: Klaus Michael BOGDAL (Hg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. 3. Aufl. Göttingen 2005. S. 57–83.
- HOOG-NAGINSKI, Isabelle: La comédie féminine. Constance et mouvance dans l'œuvre sandienne. In: Jeanne GOLDIN (Hg.): George Sand et l'écriture du roman (Actes du XI^e colloque international de George Sand). Montreal 1996. S. 231–239.
- HUNT, Dave: Die Frau und das Tier. Geschichte, Gegenwart und Zukunft der römischen Kirche. 2. Aufl. Bielefeld 1997.

- ILLOUZ, Eva: Der Konsum der Romantik. Liebe und kulturelle Widersprüche des Kapitalismus. Hg. v. Axel HONNETH. Bd. 4 (Frankfurter Beiträge zur Soziologie und Sozialphilosophie). Frankfurt a. M. 2003.
- IRIGARAY, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin 1979.
- JOHNSON, Irène: Effets de mobilité et paradoxe dans *Lélia*. In: Jeanne GOLDIN (Hg.): George Sand et l'écriture du roman. Montreal 1996. S. 209–218.
- KORD, Susanne: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900. Stuttgart 1996.
- KREMER, Manfred K.: Edle Wilde im „Dritten Reich“? Zur Rezeption der Indianer-Romane Karl Mays und Fritz Steubens. In: Yoshinori SHICHIJI (Hg.): Klassik – Konstruktion und Rezeption – Orientalismus, Exotismus, koloniale Diskurse. Bd. 7 (Begegnungen mit dem „Fremden“. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft (IVG), Tôkyô 1990). München 1991. S. 443–450.
- KRISTEVA, Julia: Die neuen Leiden der Seele. Hamburg 1994.
- Geschichten von der Liebe. Frankfurt a. M. 1989.
- KRONDORFER, Birge: Weibliche Autonomie. Perseveration oder Perversion? In: Nathalie AMSTUTZ / Martina KUONI (Hg.): Theorie-Geschlecht-Fiktion. Basel 1994. S. 251–270.
- KRYSTAL, Henry: Trauma und Affekte. Posttraumatische Folgeerscheinungen und ihre Konsequenzen für die psychoanalytische Technik. In: Werner BOHLEBER / Sibylle DREWS (Hg.): Die Gegenwart der Psychoanalyse - Die Psychoanalyse der Gegenwart. 2. Aufl. Stuttgart 2002. S. 197–222.
- LACAN, Jacques: Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XX (1972-1973). ENCORE. Hg. v. Norbert HAAS / Hans-Joachim METZGER. 2. Aufl. Weinheim 1991.
- LACASSAGNE, Jean-Pierre: Histoire d'une amitié. D'après une correspondance inédite 1836-1866. Pierre Leroux et George Sand. Paris 1973.
- LAFORGUE, Pierre: Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand. Paris 2003.
- LE HUENEN, Roland: George Sand et l'écriture du voyage: à propos des *Lettres d'un voyageur*. In: Brigitte DIAZ / Isabelle HOOG NAGINSKI (Hg.): George Sand, pratiques et imaginaires de l'écriture (Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004). Caen 2006. S. 203–214.

- LECOINTRE, Simone: George Sand: Le Discours amoureux. Deux aspects d'une écriture poétique. In: Simone VIERNE (Hg.): George Sand (Colloque de Cerisy-La-Salle 1981). Paris 1983. S. 41–54.
- LINDHOFF, Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie. 2. Aufl. Stuttgart 2003.
- LUHMANN, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. 1. Aufl. Frankfurt a. M. 1994.
- MASSARDIER-KENNEY, Françoise: Gender in the fiction of George Sand. Amsterdam 2000.
- „Textual Feminism in the Early Fiction of George Sand“. In: George Sand Studies XIII (1994), H. 1 and 2. S. 11–17.
- MAUROIS, André: Lélia ou la Vie de George Sand. Paris 2004.
- MENKE, Bettina: Verstellt – Der Ort der Frau und die Stimme des Textes. In: Nathalie AMSTUTZ / Martina KUONI (Hg.): Theorie-Geschlecht-Fiktion. Basel 1994. S. 185–204.
- MENTZOS, Stavros: Psychose und Kreativität. In: Stavros MENTZOS / Alois MÜNCH (Hg.): Psychose und Literatur (Forum der psychoanalytischen Psychotherapie). Göttingen 2004. S. 11–22.
- MEYER, Eva: Schreiben aus Liebeswut. Mystik und Hysterie. In: Inge STEPHAN / Carl PIETZCKER (Hg.): Frauensprache, Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke. Tübingen 1986. S. 11–17.
- MIELKE, Andreas: Fremde Welt – Verkehrte Welt. Zur Bestialisierung der Hottentotten in Reisebeschreibungen und Satire. In: Yoshinori SHICHIJI (Hg.): Klassik – Konstruktion und Rezeption – Orientalismus, Exotismus, koloniale Diskurse. Bd. 7 (Begegnungen mit dem „Fremden“. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft (IVG), Tôkyô 1990). München 1991. S. 365–371.
- MIHIALA, Ileana: Romantisme et réalisme dans la construction des personnages sandiens. In: Jeanne GOLDIN (Hg.): George Sand et l'écriture du roman (Actes du XIe colloque international de George Sand). Montreal 1996. S. 87–94.
- MOZET, Nicole: George Sand, écrivain de romans. Saint-Cyr-Sur-Loire 1997.

- MOZET, Nicole: Préface. In: ders. (Hg.): George Sand. Une Correspondance. Saint-Cyr-Sur-Loire 1994. S. 9–10.
- MÜLLER, Gerd: Literatur und Couch. Zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Psychoanalyse anhand zweier Kommunikationsmodelle. In: Inge STEPHAN / Carl PIETZCKER (Hg.): Frauensprache, Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke. Tübingen 1986. S. 147–153.
- NESCI, Catherine: Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique. Grenoble 2007.
- Portrait de l'artiste en flâneuse (travestie): George Sand et la vie moderne. In: Brigitte DIAZ / Isabelle HOOG NAGINSKI (Hg.): George Sand, pratiques et imaginaires de l'écriture (Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004). Caen 2006. S. 239–252.
- NÜNNING, Ansgar / NÜNNING, Vera: Erzähltextanalyse und Gender Studies. Hg. v. dems. Stuttgart 2004.
- OPITZ, Claudia: Mutterschaft und weibliche (Un-)gleichheit in der Aufklärung. Ein kritischer Blick auf die Forschung. In: Claudia OPITZ u. a. (Hg.): Tugend, Vernunft und Gefühl. Geschlechterdiskurse der Aufklärung und weibliche Lebenswelten. Münster 2000. S. 85–106.
- PALAUER, Wolfgang: René Girards mimetische Theorie: im Kontext kulturtheoretischer und gesellschaftspolitischer Fragen. Hg. v. dems. Münster u. a. 2003.
- PAQUIN, Éric: Tentation du suicide. In: Nicole MOZET (Hg.): George Sand. Une correspondance. Saint-Cyr-Sur-Loire 1994. S. 135–144.
- PAUMIER, Isabel: Le roman familial de George Sand: enjeux d'une écriture de la filiation. In: José-Luis DIAZ / Simone BERNARD-GRIFFITHS (Hg.): Lire *Histoire de ma vie* de George Sand (Cahier romantique 11). Clermont-Ferrand 2006. S. 241–252.
- PEEBLES, Catherine M.: The psyche of feminism. Sand, Colette, Sarraute. West Lafayette 2004.
- PERROT, Michelle: Le troisième sexe. (Introduction par Michelle Perrot). In: Nicole MOZET (Hg.): George Sand, écrivain de romans. Saint-Cyr-Sur-Loire 1997. S. 219–224.
- Von der Revolution zum Großen Krieg. In: Philippe ARIÈS / Georges DUBY (Hg.): Geschichte des privaten Lebens. Bd. 4. Frankfurt a. M. 1995.

- PERSONNE, Cornelia: Langage – narration – écriture. Évolution d'une problématique à travers cinq romans de George Sand. Heidelberg 1999.
- PEYRE, Henri M.: Qu'est-ce que le romantisme? Hg. v. dems. Bd. 2. Paris 1979.
- PODIUMSGESPRÄCH: Die Rede über das Andere und das allmähliche Verschwinden des Anderen in der Rede. In: Nathalie AMSTUTZ / Martina KUONI (Hg.): Theorie-Geschlecht-Fiktion. Basel 1994. S. 75–88.
- REH, Albert: Psychoanalytische Literaturbetrachtung. In: Zoran KONSTANTINOVIC u. a. (Hg.): Literaturwissenschaftliche Betrachtungsweisen. Bd. I. Bern 1990. S. 51–102.
- REID, Martine: Signer Sand. Bonchamp-Les-Laval 2003.
- REINHARDT-BECKER, Elke: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit. Frankfurt a.M. u. a. 2005.
- RICHARDS, Sylvie: A Psychoanalytic Study of the Double in the Novels of George Sand. In: Armand E. SINGER u. a. (Hg.): West Virginia George Sand Conference Papers. Morgantown 1981. S. 45–53.
- ROBERT, Paul: Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris 2002.
- ROEBLING, Irmgard: Die Rolle der Sexualität in der Neuen Frauenbewegung und der feministischen Literaturwissenschaft. Versuch einer Bestandsaufnahme. In: Johannes CREMERIUS / Wolfram MAUSER (Hg.): Literarische Entwürfe weiblicher Sexualität. Bd. 12 (Freiburger literaturpsychologische Gespräche). Würzburg 1993. S. 21–52.
- ROSSUM-GUYON, Françoise van: Sand, Balzac et le roman. In: Jeanne GOLDIN (Hg.): George Sand et l'écriture du roman (Actes du XIe colloque international de George Sand). Montreal 1996. S. 7–20.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: Julie ou La Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes recueillies et publiées. Introduction, notes et choix des variantes par René Pomeau. Paris 1960.
- RUPPRECHT-SCHAMPERA: „Hysterie“ – Eine klassische psychoanalytische Theorie? In: Günther H. SEIDLER (Hg.): Hysterie heute. Metamorphosen eines Paradiesvogels. 2. Aufl. Gießen 2001. S. 103–132.

- SAND, George: Correspondance. George Sand. T.I (1812-1831). Hg. v. Georges LUBIN. 2. Aufl. Bd. 1. Paris 1980.
- Correspondance. George Sand. T.II (1832-Juin 1835). Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 2. Paris 1966.
 - Correspondance. George Sand. T.III (1848-1853). Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 3. Paris 1983.
 - Correspondance. George Sand. T.IV (1854-Juin 1863). Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 4. Paris 1983.
 - Correspondance. George Sand. T.IX (Janvier 1849-Décembre 1850). Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 9. Paris 1972.
 - Correspondance. George Sand. T.VI (1843-Juin 1845). Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 6. Paris 1969.
 - Correspondance. George Sand. T.VIII (Juillet 1847-Décembre 1848). Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 8. Paris 1971.
 - Correspondance. George Sand. T.XII (Juillet 1853-Décembre 1854). Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 12. Paris 1978.
 - Correspondance. George Sand. T.XXV (Suppléments 1817-1876). Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 25. Paris 1991.
 - George Sand. Écritures du romantisme II. Manuscrits modernes. Hg. v. Béatrice DIDIER / Jacques NEEFS. Saint-Denis 1990.
 - George Sand. Histoire de ma vie. Hg. v. Brigitte DIAZ. Paris 2004.
 - Histoire de ma vie. Bd. 4. Paris 1928.
 - Indiana. Hg. v. J.P. RORET / H. DUPUY. Bd. 1. Paris 1832.
 - Indiana. Œuvres de George Sand. Tome 1. Paris 1842.
 - Journal intime. Texte intégral. Paris 1995.
 - Lélia. Hg. v. Pierre REBOUL. Paris 1960.
 - Lélia. (2te Version 1839). Hg. v. Béatrice DIDIER. Meylan 1987.

- SAND, George: *Lettres d'un voyageur*. Nouvelle édition revue et corrigée. (Introduction, chronologie et bibliographie par Henri Bonnet). Paris 2004.
- *Œuvres autobiographiques*. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 1 (Bibliothèque de la Pléiade). Paris 1970.
 - *Œuvres autobiographiques*. Hg. v. Georges LUBIN. Bd. 2 (Bibliothèque de la Pléiade). Paris 1971.
 - *Romans 1830: Indiana, Valentine, Lélia, Le secrétaire intime, Leone Leoni, Jacques, Mauprat, Un hiver à majorque*. Paris 1991.
- SCHAPIRA, Marie-Claude: *Entre dire et taire : La poétique de la douleur dans l'œuvre sandienne*. In: Brigitte DIAZ / Isabelle HOOG NAGINSKI (Hg.): *George Sand, pratiques et imaginaires de l'écriture* (Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004). Caen 2006.
- SCHAPS, Regina: *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau*. Frankfurt a. M. 1992.
- SCHLIENTZ, Gisela: *George Sand. Eros und Maskerade. Rollentausch und weibliche Autorschaft*. In: Gislinde SEYBERT / Gisela SCHLIENTZ (Hg.): *George Sand – Jenseits des Identischen. Au-delà de l'identique*. Bielefeld 2000. S. 43–69.
- *Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand*. München 1989.
- SCHÖNAU, Walter: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1991.
- SCHOR, Naomi: *George Sand and idealism*. New York 1993.
- SEIFERT, Edith: *Der Andere in der Psychoanalyse Lacans*. In: Nathalie AMSTUTZ / Martina KUONI (Hg.): *Theorie-Geschlecht-Fiktion*. Basel 1994. S. 47–60.
- SEILLÈRE, Ernest: *George Sand. Mystique de la passion, de la politique et de l'art*. Paris 1920.
- SEYBERT, Gislinde: „George Sand und Balzac oder die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand (Indiana, Lélia, Jacques, Histoire de ma vie) und Balzac (Mémoires de deux jeunes mariées)“. Diss. Frankfurt a. M., 1982.
- *Jenseits des Identischen*. In: Gislinde SEYBERT / Gisela SCHLIENTZ (Hg.): *George Sand – Jenseits des Identischen. Au-delà de l'identique*. Bielefeld 2000. S. 11–15.

- SEYBERT, Gislinde: Les stratégies narratives dans les romans épistolaires de Balzac et de George Sand. In: Jeanne GOLDIN (Hg.): George Sand et l'écriture du roman (Actes du XI^e colloque international de George Sand). Montreal 1996. S. 399–403.
- Textbegehren im Werk von George Sand. In: ders. (Hg.): Geschichte und Zeitlichkeit / Histoire et Temporalité (Internationales pluridisziplinäres Kolloquium George Sand zum Bicentenaire 2004). Bielefeld 2007. S. 139–148.
- SEYBERT, Gislinde / SCHLIENTZ, Gisela (Hg.): George Sand – Jenseits des Identischen. Au-delà de l'identique. Bielefeld 2000.
- SLAMA, Béatrice: « De la < littérature féminine > à < l'écrire-femme > : différence et institution ». In: Littérature, n^o 44. 1981. S. 51–71.
- STAËL, Germaine de: Œuvres complètes, série II. Œuvres littéraires tome III. Corinne ou l'Italie. Hg. v. Simone BALAYÉ. Paris 2000.
- STEPHAN, Inge: Gender, Geschlecht und Theorie. In: Inge STEPHAN / Christina BRAUN (Hg.): Gender-Studien. Eine Einführung. Stuttgart 2000. S. 58–96.
- Literaturwissenschaft. In: Inge STEPHAN / Christina von BRAUN (Hg.): Gender-Studien. Eine Einführung. Stuttgart 2000. S. 290–299.
- SZABÒ, Anna: Correspondance et discours apologétique. In: Nicole MOZET (Hg.): George Sand. Une correspondance. Saint-Cyr-Sur-Loire 1994. S. 50–70.
- TONYÈ, Alphonse: Sémiostylistique. Approches du roman épistolaire. Bern 2008.
- VERMEYLEN, Pierre: Les idées politiques et sociales de George Sand. Brüssel 1984.
- VIERNE, Simone (Hg.): George Sand (Colloque de Cerisy-La-Salle 1981). Paris 1983.
- George Sand, la femme qui écrivait la nuit (Cahier romantique 9). Clermont-Ferrand 2004.
- L'art au quotidien. In: Nicole MOZET (Hg.): George Sand. Une correspondance. Saint-Cyr-Sur-Loire 1994. S. 99–117.
- VOLZ-BOERS, Ursula: Theorie und Technik der psychoanalytischen Behandlung früher Traumatisierungen. In: Werner BOHLEBER / Sibylle DREWS (Hg.): Die Gegenwart der Psychoanalyse – Die Psychoanalyse der Gegenwart. 2. Aufl. Stuttgart 2002. S. 450–459.

- WEIGEL, Sigrid: Zum Verhältnis von ‚Wilden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung. In: ders. (Hg.): *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Hamburg 1990. S. 118–148.
- WEISSBERG, Liliane (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a. M. 1994.
- WIDMER, Maya: Die ‚Unschuld‘ im Geschlechterdiskurs der Aufklärung. In: Claudia OPITZ u. a. (Hg.): *Tugend, Vernunft und Gefühl. Geschlechterdiskurse der Aufklärung und weibliche Lebenswelten*. Münster 2000. S. 33–44.
- WIEDEMANN, Kerstin: „Zwischen Irritation und Faszination. George Sand und ihre deutsche Leserschaft. Untersuchungen zur Rezeption der Schriftstellerin im 19. Jahrhundert“. Diss. Paris u. Heidelberg, 2000.
- WIGGERSHAUS, Renate: *Geschichte meines Lebens. George Sand. Auswahl aus ihrem autobiografischen Werk*. 9. Aufl. Frankfurt a. M. 1992.
- WINGÅRD VAREILLE, Kristina: *Socialité, sexualité et les impasses de l’histoire: l’évolution de la thématique sandienne d’Indiana (1832) à Mauprat (1837)*. Stockholm 1987.
- WRIGHT, Jacinta: « S’habiller du vêtement du maître » : George Sand et le travesti intertextuel. In: Brigitte DIAZ / Isabelle HOOG NAGINSKI (Hg.): *George Sand, pratiques et imaginaires de l’écriture (Colloque international de Cerisy-La-Salle, 1^{er}-8 juillet 2004)*. Caen 2006. S. 95–104.
- ZANONE, Damien: *Mémoires démocratiques et autobiographie d’une génération*. In: Gislinde SEYBERT / Gisela SCHLIENTZ (Hg.): *George Sand – Jenseits des Identischen. Au-delà de l’identique*. Bielefeld 2000. S. 151–163.
- ŽIŽEK, Slavoj: *Jenseits der Identifikation. « Che vuoi? »* In: Silvia EIBLMAYR (Hg.): *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 2000. S. 136–144.
- ZOLA, Emile: *Documents littéraires. Etudes et portraits (Nouvelle édition)*. Paris 1926.

Elektronische Literatur

Glossareintrag Dispositiv. URL: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/>.

MONANGE, Jean: www.histoire-genealogie.com. URL: <http://www.histoire-genealogie.com/spip.php?article398&lang=fr>.

WEILNBÖCK, Harald: Auf dem steinigen Weg zur Einlösung eines literaturwissenschaftlichen Desiderats: Empirisch-klinisch gestützte Forschung über Literatur und Psychotrauma (Review Essay). 2006. URL: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/119/248> (Stand: 28. 10. 2009).

- Der Mensch – ein Homo Narrator. Von der Notwendigkeit und Schwierigkeit, die psychologische Narratologie als Grundlagenwissenschaft in eine handlungstheoretische Sozial- und Kulturforschung einzubeziehen. Apr. 2006. URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9365&ausgabe=200604.
- Geisteswissenschaften und Psychologie, zwei mögliche akademische Partner? Plädoyer für eine methodische Erforschung des geisteswissenschaftlichen Selbstverständnisses. 2007. URL: <http://www.journal-fuer-psychologie.de/jfp-3-2007-2.html> (Stand: 28. 10. 2009).

WINDISCH, Corinna: Eine Auseinandersetzung mit Michel Foucaults Begriff des Sexualitätsdispositivs. 2004. URL: http://genderini.files.wordpress.com/2009/01/eine_auseinandersetzung_mit_michel_foucaults_begriff_des_sexualitaetsdispositivs_kuwi_windisch.pdf.

Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass mir, Stefanie Herzog, geb. am 25. April 1986 in Saalfeld / Saale, die geltende Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität Jena bekannt ist.

Ich habe die eingereichte Dissertation selbst und ohne Unterstützung anderer Personen angefertigt. Textabschnitte anderer Autoren sowie eigener Prüfungsarbeiten habe ich nicht ohne Kennzeichnung übernommen, sowie alle von mir benutzten Hilfsmittel und Quellen in meiner Arbeit angegeben. Ich habe weder die Hilfe eines Promotionsberaters in Anspruch genommen, noch haben Dritte unmittelbar oder mittelbar geldwerte Leistungen von mir für Arbeiten erhalten haben, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen.

Die Dissertation wurde noch nicht als Prüfungsarbeit für eine wissenschaftliche Prüfung eingereicht, auch habe ich weder die gleiche, noch eine in wesentlichen Teilen ähnliche oder eine andere Abhandlung bei einer anderen Hochschule als Dissertation eingereicht.

Paris, 21. Februar 2014

Stefanie Herzog