



Facetten des Unglücks: Ästhetische Verfahren der Bewusstseinsdarstellung in Texten von Annette von Droste-Hülshoff, Evdokija Rostopčina und Anna Bunina

Facets of Misfortune: Aesthetic Methods of Representing Consciousness in the Texts of Annette von Droste-Hülshoff, Evdokiya Rostopchina and Anna Bunina

Ksenia KUZMINYKH¹ 



¹Dr., Georg-August-Universität, Seminar für Slavische Philologie Humboldtallee, Göttingen, Deutschland

ORCID: K.K. 0000-0003-0744-4010

Corresponding author:

Ksenia KUZMINYKH,
Georg-August-Universität, Seminar für Slavische Philologie Humboldtallee, Göttingen, Deutschland
E-mail: ksenia.kuzminykh@uni-goettingen.de

Submitted: 31.12.2022

Revision Requested: 20.03.2023

Last Revision Received: 31.03.2023

Accepted: 02.04.2023

Published Online: 17.05.2023

Citation: Kuzminykh, K. (2023). Facetten des Unglücks: Ästhetische Verfahren der Bewusstseinsdarstellung in Texten von Annette von Droste-Hülshoff, Evdokija Rostopčina und Anna Bunina. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 49, 55-87.
<https://doi.org/10.26650/sdsl2022-1227501>

ABSTRACT (DEUTSCH)

Im Beitrag wird die Analyse der Bewusstseinsdarstellung der femininen Figuren in den Texten *Die Judenbuche* von Annette von Droste-Hülshoff, *Die Menschenfeindin* von Evdokija Rostopčina und *Ein Abend am Kamin* von Anna Bunina vorgenommen. Die Judenbuche erfreut sich zwar einer breiten Forschungsresonanz, doch liegen die Schwerpunkte auf anderen Aspekten. Der Text *Die Menschenfeindin* wurde erst 2019 in die deutsche Sprache übersetzt und ist auch im internationalen Diskurs unerforscht. Dies gilt ebenso mit einigen wenigen Ausnahmen für das Oeuvre von Anna Bunina. Diese Fakten bedingen die innovative Komponente des vorliegenden Beitrags. Die intendierte Analyse erfolgt vor dem Hintergrund der Theorien der kognitiven Narratologie, die mit Elementen der textorientierten Analyse kombiniert wird, und fokussiert die mentalen Ereignisse der femininen Figuren. Als literaturanalytische Methode wird das close-reading-Verfahren verwendet. Es wird davon ausgegangen, dass die Bewusstseinsdarstellung explizit und implizit sowohl in epischen als auch in dramatischen Texten realisiert wird. Bei der zunächst genannten Form wird das Bewusstsein als Gegenstand der Darstellung markiert. Bei der zuletzt genannten Form handelt es sich um einen zu rekonstruierenden Motivierungsfaktor. Dieser begründet das verbale, mentale sowie das faktische Handeln der Figuren. Hinzu kommen indizielle und symbolische Formen der Bewusstseinsdarstellung. Folgende Fragen sind für die intendierte Analyse leitend: Wie wird das Bewusstsein der Figuren in epischen und dramatischen Texten auf den Ebenen der *histoire* und des *discours* ästhetisiert? Wie werden dafür narrative Strategien wie intertextuelles Erzählen verwendet? Können Parallelen in den Texten der deutschen und russischen Schriftstellerinnen in Bezug auf die Bewusstseinsdarstellung identifiziert werden? Lassen sich in der Darstellung der inneren Welten Diskontinuitäten feststellen?

Schlüsselwörter: Explizite und implizite Bewusstseinsdarstellung, Mentale Ereignisse, Close-reading, Kognitive Narratologie



ABSTRACT (ENGLISH)

This article analyzes how the consciousness of the feminine figures is represented in the texts *Jew's Beech* by Annette von Droste-Hülshoff, *Нелюдимка* [The Misanthrope] by Evdokiya Rostopchina, and *Вечер у камина* [An Evening by the Fireplace] by Anna Bunina. Although *Jew's Beech* has enjoyed a broad research response, the focus here will be on other aspects. The text *Нелюдимка* [The Misanthrope] by Evdokiya Rostopchina was not translated into German until 2019 and is considered to have been unexplored in international discourse. This also applies to Anna Bunina's oeuvre with a few exceptions. These facts determine the innovative component of the present contribution. The intended analysis uses the theories of cognitive narratology, combines them with elements of text-oriented analysis, and focuses on the female characters' 'mental events'. The article uses close reading method as its method of literary analysis. The representation of consciousness is assumed to be realized explicitly and implicitly in both epic and dramatic texts, with consciousness being marked as the object of the representation in the first form and as a motivating factor that needs to be reconstructed in the latter form. This motivating factor justifies the characters' verbal, mental, and factual actions, with indicative and symbolic forms also being found for representing consciousness. The study uses the following questions to guide the intended analysis: How has the characters' consciousness in epic and dramatic texts been aestheticized at the levels of histoire and discours, how are narrative strategies such as intertextual narration used for this, can similarities be identified in the texts of the German and Russian authors in relation to the representation of consciousness, and can discontinuities be identified in the depiction of the inner worlds?

Keywords: Explicit representation of consciousness, Implicit representation of consciousness, Mental events, Close reading, Cognitive narratology

EXTENDED ABSTRACT

This contribution analyzes how feminine figures' consciousness is represented in the texts *Jew's Beech* by Annette von Droste-Hülshoff, *Нелюдимка* [The Misanthrope] by Evdokiya Rostopchina, and *Вечер у камина* [An Evening by the Fireplace] by Anna Bunina. Although *Jew's Beech* has enjoyed a broad research response, this study will focus is on other aspects. The text *The Misanthrope* wasn't translated into German until 2019 and is also considered to be unexplored in the international discourse. This also applies to Anna Bunina's oeuvre, with a few exceptions. These facts determine the innovative component of the present contribution. The intended analysis uses the theories of cognitive narratology and combines them with elements of text-oriented analysis to focus on the female characters' 'mental events'. Close readings are used as the method of literary analysis, with the representation of consciousness being assumed to be realized explicitly and implicitly in both epic and dramatic texts. In the first form, consciousness is marked as the object of the representation, while the latter form is a motivating factor that needs to be reconstructed. This justifies the characters' verbal, mental, and factual actions, with indicative and symbolic forms also being found to represent consciousness.

The following questions guide the intended analysis: How has the characters' consciousness in epic and dramatic texts been aestheticized at the levels of histoire and discours, how are narrative strategies such as intertextual narration used for this, can

similarities be identified in the texts of the German and Russian texts in relation to the representation of consciousness, and can discontinuities be identified in the depiction of the inner worlds?

The use of narratological categories such as narrator, focalization, and mental event, as well as templates for the presentation of speech and thoughts have allowed the study to arrive at the following results. Anna Bunina depicted a world strictly regulated by the norms of corporate society, with her text having a narratorial perspective. The clearly profiled, reliable, omniscient narrator with unrestricted introspection continuously incorporates his assessments and comments into the course of the narration and clearly conveys an instructive, moralizing intonation. This applies to the characters Nina and Timon, as well as to Nina's parents. The narrator augments the images of femininity that prevailed in patriarchal society at the time the text was written and again indicates the discourse to also restrict the freedom of male individuals severely. Nevertheless, Nina's lamentation is to be understood as a direct inner monologue and soliloquy in which the narrator lets Nina reveal her finest soulful movements and confessions, indicating her imminent death. This predetermination in the lament reduces the eventfulness, and the constitutive feature of unpredictability is missing. Intertextual relations and the allegorical parallelism of situations, as well as the mirroring and the variation of the central decision-making motif play a prominent role in depicting the inner world of the female figure.

In the drama *Нелюдимка* [The Misanthrope] by Evdokiya Rostopchina, the prospectively contrasting character monologues evoke the feeling of unreliability and reveal the figural contents of consciousness. The narrator's ascriptions specify the characters' inner happenings. The intertextual connections, the mirroring and variation of core motifs, the music, and finally the contra-facture of intra-textual relations of thematic units play a decisive role in the representation of consciousness.

In the story *Jew's Beech* by Annette von Droste-Hülshoff, the flexibility of the narrator functions as a distinctive feature of the narration. The narrator indicates the need to interpret the representation of consciousness but doesn't attempt to explain what is happening nor the contents of consciousness. The concretization of the nexus of motives and actions is left to the interpreter. Because the conception of the character Margreth is characterized by underdetermination, the use of templates for speech and thought reproduction is marginalized. Regarding her character, one can speak of psychologia in absentia. However, the reader can refer to the following diegetic

procedures: formation of intratextual equivalence of thematic units, the parallelism of situations, and the development and realization of phraseological turns of phrase, tropes, and clichés.

In terms of similarities, all three female figures can be said to have been conceived with a rich inner world in which they try to hide, reflecting the extra-textual, sociopolitical, and mentality-historical discourses. The methods of representing their mental worlds are nearly identical, with all three figures' oscillations between freedom and imprisonment appearing in the rigid social constructs. Nina's death, Margreth's inner antagonism, and Zoë's distancing from society can be interpreted as an indication of rebellion and read as a plea for freedom and female self-determination.

1. Einleitung

Eva, Helena, Kleopatra, Medusa, Salome – sie alle tragen Merkmale des Typus *Femme fatale*. Sie faszinieren, geben Rätsel auf, sind widersprüchlich, mysteriös und vor allem sinnlich (Hilmes, 1990, S. 3). Eine kleinste gemeinsame Schnittmenge lässt sich in der fatalen Wirkung ihrer Anziehungskraft für die Männerwelt feststellen: Die *Femme fatale* wird ebenso begehrt wie gefürchtet. Das sind sie: Zoë, Nina und Margreth. Sie sind (relativ) jung, wunderschön, klug und sensibel und genau für diese Eigenschaften werden sie bestraft, verletzt, verstoßen, verfemt und müssen schließlich in Isolation und Abgeschiedenheit sterben. Doch dies gilt nicht für alle von ihnen, wie zu zeigen sein wird. Diese extravaganten Figuren – Zoë, Nina und Margreth – bevölkern die Werke *Нелюдимка/Die Menschenfeindin* von Evdokija Rostopčina (1849), *Вечер у камина/Ein Abend am Kamin* von Anna Bunina (1811) und *Die Judenbuche* von Annette von Droste-Hülshoff (1842). Ihnen widmet sich dieser Beitrag.

Das Drama von Evdokija Rostopčina wurde erst 2019 von Alexander Nitzberg in die deutsche Sprache übersetzt. Dementsprechend gilt dieser Text als wenig erforscht. Dieses Faktum bedingt das Innovative des vorliegenden Beitrags. Der Text von Bunina liegt nur im Original vor. Er erfreute sich bereits einer wissenschaftlichen Resonanz, doch blieb auch diese überschaubar (Vogel, 2004, Rosslyn, 1997). Das Oeuvre der deutschen Zeitgenossin ist dagegen facettenreich erforscht (Blasberg/Grywatsch, 2018, Gaier/Gross, 2018). Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung steht die Analyse von mentalen Ereignissen der genannten femininen Figuren in epischen und dramatischen Texten des 19. Jahrhunderts in der deutschen und russischen Literatur. Es soll mit Hilfe des *close-reading*-Verfahrens überprüft werden, ob sich vergleichbare Strategien der Bewusstseinsdarstellung für die Konzeption der Figuren in sehr different angelegten Texten identifizieren lassen.

2. Das Figurenbewusstsein und seine Darstellungsformen

Im Rahmen der kognitiven Narratologie wird angenommen, dass das Figurenbewusstsein als ein die Konkretisation prädisponierendes schematisches Gebilde analog zum mentalen Modell sowie zu anderen Geschehensmomenten der Diegese im Akt der Rezeption entsteht (Schneider, 2001, S. 94). Es ist wie das mentale Modell von einer Figur dem Prozess der Elaboration, Modifikation und Revision (Jannidis, 2003, S. 190) unterworfen.

Neben verbalen und non-verbalen Handlungen der Figur, ihren psychischen Eigenschaften, der Raumsemantisierung und dem Setting, ihren formalen Handlungsbeziehungen zu anderen Figuren und den innertextlichen, ästhetischen Beziehungsmustern können sowohl ihr mentaler Diskurs (Ryan, 2014, Palmer, 2007, Zunshine, 2006, Chatman, 1978) als auch ihre „mentalene Ereignisse“ (Schmid, 2019, S. 66) auf ihre Eigenschaften schließen lassen. Als mentales Ereignis wird dabei in Anlehnung an Wolf Schmid ein Umschwung im Bewusstsein der Figuren aufgefasst, der Kriterien der Resultativität und Faktizität erfüllt. Die Bewusstseinsdarstellung kann entweder explizit angezeigt werden oder implizit, als ein zu rekonstruierender Motivierungsfaktor, indiziert werden. Dieser begründet das verbale, mentale sowie das faktische Handeln der Figuren (Schmid, 2019, S. 11).

Die Formen der Bewusstseinsdarstellung umfassen den mimetischen Figurentext (i. e. direkte Rede), den narratorialen bzw. diegetischen Text (i. e. indirekte Rede) sowie erlebte Rede „narrated monologue“, der eine Zwischenposition attestiert wird. Die indirekte und erlebte Rede werden als narratoriale Transformationen (Schmid, 2014, S. 175) des in der direkten Rede (authentisch) (Fludernik, 1993) wiedergegebenen Figurentextes verstanden. In der expliziten Bewusstseinswiedergabe wird der Bewusstseinsinhalt der Figur vom Erzähler beschrieben. Alternativ kann der Figurentext, der den Bewusstseinsinhalt formuliert, durch den Erzähltext präsentiert werden. Die Markierung der Bewusstseinsdarstellung erfolgt durch graphische Mittel, Inquit-Formeln, mit denen ausdrücklich auf den figuralen Ursprung der entsprechenden Segmente des Erzähldiskurses hingewiesen wird, sowie durch die Darstellung im narratorialen Bewusstseinsbericht (Cohn, 1978, S. 21-26).

Die Wiedergabe der indirekten und freien indirekten Darstellung von Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühlen setzt sich aus zwei Komponenten zusammen. Zum einen geht es um den einführenden oder ggf. nachgestellten Satz mit *verba dicendi*, *sentiendi* und *cogitandi* sowie dem wiederzugebenden Bewusstseinsinhalt (Schmid, 2019, S. 32). Für die kaschierte Bewusstseinsdarstellung nennt Wolf Schmid folgende Mittel: erlebte Rede mit dem erlebten inneren Monolog und dem „stream of consciousness“ (3. Person), erlebte Wahrnehmung sowie uneigentliches Erzählen (Schmid, 2019, S. 55). Diese Formen werden ohne jegliche Markierungen verwendet und sie sind oft in die Erzählerrede eingebettet. Als indiziales Mittel der Bewusstseinsdarstellung fungiert Musik. Darüber hinaus tritt sie als ein Mittel für die Indizierung von komplexen Emotionen der Figuren auf und bereitet entscheidende mentale Ereignisse vor. Als ein weiteres

indiziales und symbolisches Zeichen der Bewusstseinsdarstellung fungiert die durch ein figurales Medium wahrgenommene Natur.

Der Rückgriff auf narratologische Kategorien wie Erzähler, Perspektive und Schablone der Rede- und Gedankenwiedergabe soll es ermöglichen, den Nexus zwischen dem Handeln der Figuren und ihrem Bewusstsein sowie die wechselseitige Motivierung der beiden Faktoren offenzulegen.

3. Analysen des fiktionalen Bewusstseins

3.1. Anna Bunina: *Вечер у камина*/Ein Abend am Kamin (1811)

Anna Bunina schreibt in einer Zeit, die Reformprozesse auf verschiedensten Ebenen mit der Vorstellung von der Frau als Trägerin sozial-utopischer Modelle in Verbindung setzt. Doch wird in den gesellschaftlich-politischen Konzepten der historischen Periode des ausgehenden 18. Jahrhunderts keine kulturelle Gleichberechtigung von künstlerisch ambitionierten oder arrivierten Frauen angestrebt, sondern ihre Instrumentalisierung für moralische und kulturelle Verbesserung (Rosslyn, 1997, S. XIII, Karg/Kuzminykh, 2014, S. 207-226; Bovenschen, 1979, S. 26). Schreibende Frauen gelten als „Erzieherinnen der Nation“, zugleich werden sie allerdings als desinteger betrachtet und in aller Form diskreditiert und diffamiert (Schierle, 1999, S. 47; Alexander, 2001, S. 44; Bowmann, 1994, S. 109). Anna Bunina gelingt es durch ihre diplomatische Räson, die Mauer des Patriarchats zu durchbrechen, unter anderem deshalb, weil sie in ihren Texten die Illusion der politischen und sozialen Stabilität nicht herausfordert. Dieser temporäre Sieg führt jedoch zu einem inneren Antagonismus und zu einer „eigentümlich gespaltenen Persönlichkeit“ (Achinger, 1996, S. 43). Buninas Schaffen oszilliert zwischen autonomen Schreibversuchen und den, an die zeitgenössischen Tendenzen angepassten, Schreibweisen sowie zwischen Renitenz und Anpassung. Sie verbindet das Rebelle mit dem Konservativen. In Sigrid Weigels Terminologie blickt Anna Bunina mit einem „bebrillten Auge“ auf die Literatur, um als Autorin bestehen zu können (wobei die „Brille“ die „Brille“ der zentralen, männlichen Diskurse ihrer Zeit ist), und schaut mit ihrem anderen, „freien Auge“ auf das literarische Geschehen. Mit diesem „freien“ Auge versucht sie, ihren eigenen schriftstellerischen Vorstellungen einen Freiraum zu eröffnen (Weigel, 1988, S. 95). Wird Evdokija Rostopčina mit Michail Lermontov und Aleksandr Puškin verglichen, feiert man Anna Bunina als ebenbürtig mit Nikolaj Karamzin und Andrej Deržavin (Banikova, 1979, S. 20; Cebrikova, 1908, S. 489).

In der Figur Ninas im Werk *Вечер у камина/Abend am Kamin* von Anna Bunina tritt diese Oszillation zwischen Freiheit der Liebe und Gefangenschaft in den starren sozialen Konstrukten deutlich zum Vorschein. Die Zerrissenheit der Figur, die in ihrem Vornamen den Familiennamen der Schriftstellerin trägt, besonders jedoch ihr tragischer Tod an gebrochenem Herzen werden von Elisabeth Vogel als ein Indiz der Auflehnung sowie als ein Plädoyer für Freiheit und weibliche Selbstbestimmung gedeutet (Vogel, 2004, S. 234). Wendy Rosslin erkennt Buninas Kritik am Kult des Sentimentalismus und interpretiert den Text unter ähnlichen Prämissen: „Der Text zeigt, wie sehr der Sentimentalismus ein von Männern geprägtes Ideal gewesen ist. Er hat Frauen keine Freiräume zugestanden“ (Rosslin, 1997, S. 206). Buninas Erzählung *Вечер у камина/Ein Abend am Kamin* erscheint im Sammelband *Sel'skie večera/Abende auf dem Land* (1811). Es wird vom tragischen Schicksal der ausländischen Kaufmannstochter Nina berichtet. Sie verliebt sich in Timon, den Sohn einer reichen und angesehenen Familie, der in der Zukunft für sein Land Verantwortung übernehmen soll. Der junge Schönling soll jedoch, unter Berücksichtigung des Allianzdispositivs (Foucault, 1977-1986, S. 35) mit einer standesgemäßen Frau verheiratet werden. Dieses zeichnet sich durch die formale Stabilität der Ehe- und Familienstrukturen aus. Liebe und Zuneigung sind sekundär. Passion und *plaisir* werden dem Korrelativ der „*amor rationalis*“ subordiniert (Luhmann, 1983, S. 115). Um dies zu verhindern, überredet Timon Nina zur Flucht aus dem elterlichen Haus und zu einer heimlichen Heirat. Als Timons Vater stirbt, ist der Weg für die Liebenden offen. Doch Timons Freund Agathon, der internymisch mit dem tugendhaften Agathon von Christoph Martin Wieland (1766) verbunden ist, konterkariert die Pläne von Timon und hält ihn davon ab, sich an eine Frau aus einem niederen sozialen Stand und dazu an eine Ausländerin zu binden: Sein biologisches Geschlecht und die damit verbundenen Männlichkeitsbilder, sein sozialer Status und seine zukünftige Rolle als ein Beamter ließen dies nicht zu. Puškin wird in *Evgenij Onegin* (1833) die Figur Agathon satirisch aufgreifen und ihn in einen heiratswilligen Hirten verwandeln (Puškin, 1965, S. 88). Der karikierte Hirte kommt auch in Puškins früherem Scherz-Gedicht *Die Kirsche* vor, in dem er auf seine sexuellen Bedürfnisse reduziert wird (Puškin, 1965, S. 23). Seine Weisheit und Tugendhaftigkeit werden ihm somit in dem Posttext abgesprochen. Ninas Schmerz ist unendlich. Als sie ein Jahr später zufällig auf Timon trifft, bricht sie bei seinem Anblick zusammen, erkrankt und stirbt. Während ihrer letzten Tage steht Timon ihr bei. Dieser Bericht ist in eine Rahmenhandlung eingebettet und wird von einer Erzählfigur wiedergegeben. Die Modellierung der Erzählinstanz ist geschlechtsneutral. Elisabeth Vogel sieht darin ein erhebliches Defizit der genderspezifischen Schreibweise (Vogel, 2004, S. 200). Die Konzeption der narrativen Instanz lässt Parallelen zu Nikolaj Karamzins

Texten *Arme Lisa* (1792) (Karamzin, 1964, S. 605-621) und *Natalja die Bojarentochter* (1792) (Karamzin, 1964, S. 622-660) erkennen. Der nichtdiegetische narratoriale Erzähler ist nicht objektiv. Während Karamzins Narrator seine Sympathie sowohl für Lisa als auch für Natalja deutlich erkennen lässt, ist das Verhalten des Erzählers bei Bunina moralisierend. Es erreicht seine belehrende Kulmination im Epilog, als Nina stirbt. Seine Sentenz gilt nicht nur der verstorbenen jungen Frau, sondern auch ihren Eltern (Bunina, 1811, S. 132), denen er die alleinige Schuld am frühen Tod ihrer Tochter gibt.

Im Mittelpunkt der Narration steht die weibliche Figur Ninas, die in folgende Diskursfelder eingebunden ist: 1. teleologisch in auf Familiengründung ausgerichtete Liebe, die ein Jahrhundert später als ‚Normalwelt‘ (Wünsch, 2012, S. 38) bezeichnet wird, versus verzehrende passionierte Liebe, die Arthur Schopenhauer als animalischen Willen zum Leben bezeichnet und bei der er zur Entsagung rät (Schopenhauer, 1949, 2. Bd., S. 587); 2. Prädestination, Gehorsam versus Selbstbestimmung; 3. Natur versus Kultur; 4. Einsamkeit versus Gesellschaft.

Nina ist wie die arme Lisa aus Nikolaj Karamzins gleichnamiger Erzählung zu Beginn der Narration eine empfindsame Frau, die ihre Tugendhaftigkeit verliert und an den Normen des empfindsamen Frauenbildes scheitert (Karamzin, 1964, S. 605-621). Sie ist mit ihren zentralen Charakterzügen wie Rechtschaffenheit, Aufrichtigkeit, Integrität, Aufopferungsbereitschaft und Schuldlosigkeit, die in ihrem Herzen begründet liegen (Bunina, 1811, S. 111), dem femininen Archetyp der Empfindsamkeit nachempfunden. Es wird mehrfach betont, dass ihre Figur nicht von Zivilisation, Kultur und Bildung korrumpiert ist. Eben das soll sich als ein Mangel erweisen, wie die empfindsamen Modelle nahezulegen vermögen (Vogel, 2004, S. 221). Die ‚natürliche‘ Anlage soll durch eine, von der Vernunft geleitete, Erziehung zur Entfaltung gebracht werden. Nur mit einer derart gestärkten Persönlichkeit sei die empfindsame Heldin leidenschaftlichen Neigungen gegenüber gefeit, wie dies Evdokija Rostopčina an der Figur Zoës demonstriert.

Die erste Begegnung zwischen Nina und Timon wird – beispielsweise in Form einer rekursiven Narration – nicht expliziert (Bunina, 1811, S. 111). Es lässt sich jedoch textimmanent rekonstruieren, dass die feminine Figur den Blicken Timons, die auch bei der zweiten schicksalhaften Begegnung eine wesentliche Rolle spielen und um die Nina flehentlich bittet, schutzlos ausgeliefert ist. Zieht man die Philosopheme von Arthur Schopenhauer heran, wird evident, dass diese sehnsuchtsvollen Blicke Indiz einer

passionierten wie unbezwingbaren Zuneigung sind, des Lebenswillens (Schopenhauer, 1949, 2. Bd., S. 587). Wie ihre literarischen Vorgängerinnen Lisa und Natalja (Karamzin, 1964), aber auch wie ihre Nachfolgerinnen Maria (1839) in Puškins *Stationsaufseher* (Puškin, 1965, S. 247-257) und Tatjana Larina in Puškins *Evgenij Onegin* (1825-1831) (Puškin, 1965, S. 5-184), ist die Figur Nina von weiblichen Figuren wie der Mutter oder der Freundinnen isoliert. Tatjana Larina unternimmt einen Versuch, über ihre, sie überwältigenden, Gefühle mit ihrer Njanja zu sprechen (Puškin, 1965, S. 62-63). Die alte Frau missversteht Tatjana. Aus ihrer sprachlichen und ideologischen Perspektive (Schmid, 2014, S. 128) wird durch die Polysemantik des Wortes ‚Leidenschaft‘ Situationskomik evoziert. Elisabeth Vogel weist darauf hin, dass weibliche Freundschaft *per se* im Gegensatz zu der männlichen, wegen der „Triebnatur der Frauen“ (Vogel, 2004, S. 203) nicht möglich ist, während die männliche Freundschaft zum diskursiven Repräsentanten der Gleichheit, der Freiheit und der Bürgerlichkeit sowie zum *Vademecum* vor triebgesteuertem Verhalten avanciert (Vogel, 2004, S. 235).

Nina hingegen ‚rettet‘ genauso wie Zoë in *Die Menschenfeindin* das kleine Mädchen vor dem Einbruch des Animalischen (Bunina, 1811, S. 93). Diese ambivalent zu deutende Episode demonstriert die bereits angesprochene Divergenz zwischen Selbst- und Fremdbestimmung, zwischen mentaler Autarkie und Fügung sowie zwischen Souveränität und Entmündigung mit der daraus resultierenden Devotion unter das herrschende Patriarchat. Aus dieser Ambiguität resultiert ein offener Deutungsraum, der weder auktorial noch narratorial oder figural (Schmid, 2014, S. 128) geschlossen wird. Nina muss als Ergebnis ihres Entschlusses sterben. Ihrem Schicksal werden noch zahlreiche weitere literarische Figuren folgen, die wie sie es ‚wagen‘, sich den geltenden Normen zu widersetzen bzw. dem Animalischen nicht entsagen können: Anna Karenina (Tolstoj, 2001), Effi Briest (Fontane, 2019), Emma Bovary (Flaubert, 2018), Nina (Turgenjew, 1967, S. 73-142), Prinzess Mary und Bella (Lermontov, 1989), Gretchen (Goethe, 2016) – um nur exemplarisch einige unglückliche Figuren zu nennen. Diejenigen, die der Konformität bzw. der Prädestination ihr Glück geopfert haben, überleben – Dolly und Kitty (Tolstoj, 2001), Anna Odincova (Turgenjew, 1967, S. 299-493), Tatjana und Olga Lariny (Puškin, 1965) etc. Dem kleinen von Nina vor dem allegorischen Hund, der für die animalische Leidenschaft steht, geretteten Mädchen (Bunina, 1811, S. 93) wird somit durch diese Aktion und durch die Rückkehr in die Familie die Chance gegeben, über das Vorgefallene zu reflektieren. Das kleine Mädchen wird zugleich Augenzeuge von Ninas Ohnmacht, die den sozialen Fall symbolisiert. Die die bewusstlose Frau umgebenden Personen der Diegese stehen auf ihren Haaren – ein Indiz, das Ninas endgültigen

Ausschluss aus der ‚vornehmen‘ Gesellschaft trotz dieser versuchten Wiedergutmachung symbolisiert. Haare, die seit der Antike als ein Symbol der Lebenskraft gelten, deuten in der gelösten Form auf eine sinnliche Verstrickung und antizipieren, da sie mit den Füßen getreten werden, eine tiefe Demütigung und einen baldigen Tod der Figur (Bunina, 1811, S. 101).

Bei der Darstellung des Bewusstseins der Figur Nina kommt der narrativen Instanz die entscheidende Rolle zu. Die sprachliche, ideologische und perzeptive Perspektive ist narratorial (Schmid, 2014, S. 128). Nur an zwei Stellen erfolgt der kompositorisch motivierte Wechsel der narratorialen in die figurale sprachliche, ideologische und perzeptive Perspektive (Bunina, 1811, S. 76-79, 114-116). Als erstes ist die Passage zu nennen, in der die Figur Ninas ihre vorläufige Entscheidung im mimetischen Figurentext versprachlicht. Sie führt eine imaginäre Konversation mit Timon, in der sich ein Illeismus identifizieren lässt (Bunina, 1811, S. 114-116). Dieses Phänomen deutet einerseits darauf hin, dass Nina sich nicht als eine eigenständige, autarke Person wahrnimmt, sondern sich durch die, an sie herangetragen und von ihr inkorporierten, Norm- und Wertvorstellungen definiert. Andererseits deutet dieser Illeismus auf die Subjektlosigkeit der Frau in einem „komplementären Geschlechterrollenmodell“ hin (Vogel, 2004, S. 224). Nina wird sowohl von ihren Eltern, von der Gesellschaft als auch von Timon, der seine eigene Rettung und ihr gemeinsames Glück von Ninas Entscheidung abhängig macht, manipuliert. Diffamiert zu einer Marionette im familialen und sozialen Machtspiel kann sie keinen (freien) Entschluss treffen, der nicht zum Verlust ihrer Schuldlosigkeit und daraus resultierend zum Tod führen würde. Der Erzähler kann in seiner narratorialen sprachlichen und ideologischen Perspektive lediglich den Entschluss der Figur konstatieren und ihn weitergeben (Bunina, 1811, S. 116). In der entscheidenden Passage wird die Dissonanz evident: Nina folgt ihrem eigenen Herzen bzw. dem starken Lebenstrieb (Schopenhauer, 1949, 2. Bd., S. 587). Sie folgt dem Ruf eines, sie auf eine raffiniert-arglistige Weise manipuliert habenden, Mannes, der per seinen Sexus und durch seine höhere Stellung innerhalb der sozialen Hierarchie ohnehin in einer privilegierteren Lage ist und diese auch behalten will und wird. Er hat Macht über Nina als Frau, wie die Imperative in seinem Brief illustrieren (Bunina, 1811, S. 113), und er legitimiert sein Verhalten aus dieser Position heraus sowohl während der Abfassung seines Briefes als auch während der Rücknahme seines Eheversprechens. Somit unterstützt Nina indirekt die Regeln des Patriarchats und die in der Gesellschaft geltenden Weiblichkeitsbilder (Stephan, 1988, S. 15-34), die sie zu einem Objekt degradiert haben. Auch Margreth (Droste-Hülshoff, 2000) widerfährt ein ähnliches Schicksal. Lediglich Zoë, die in einem starken Kontrast zu diesen beiden Figuren steht, lehnt sich auf (Rostoptschina, 2019).

Es geht ferner um einen Versuch der Emanzipation der weiblichen Figur aus den Fesseln von Tradition, Familie und gesellschaftlicher Moral, der jedoch einen Ausgrenzungsmechanismus in Gang setzt und letztendlich zum Tod führt. Nina stellt ihre eigene Ordnung auf, die diametral der übergeordneten, elterlichen, die sich sonst durchsetzungsfähig zeigt, und somit der sozialen, Ordnung entgegengesetzt ist. Sie unterbricht die Beziehung zu ihrer Mutter, die im sentimentalistischen Diskurs als eine Garantin der tugendhaften Sittsamkeit und guter Erziehung fungiert. An dieser Beziehung wird eine empfindsame Frau gemessen. Obwohl die Eltern die ‚verlorene Tochter‘ aufnehmen, ist für Nina wegen des Verlustes der Schuldlosigkeit und wegen des Vertrauensbruchs eine Rückkehr weder in ihre Familie noch in die sie scharf verurteilende Gesellschaft möglich (Bunina, 1811, S. 128). Ninas Schweigen kann ambivalent gedeutet werden: als Symbol ihrer gewonnenen Gefühlsbeherrschung oder aber in einer Allusion auf den biblischen Kontext als ein Symbol der Opferbereitschaft für ihre Tat (Butzer, 2012, S. 390). Nicht einmal der einjährige Aufenthalt in Amerika, das als Topos des Neuanfangs fungiert und sich für manche literarische Figur tatsächlich als ein solcher erwiesen hat, so bspw. für Gemma aus der Novelle *Frühlingsfluten* von Ivan Turgenew (Turgenjew, 1967, S. 471-606), kann Nina trösten. Ferner ist sie sich ihres baldigen Todes bewusst. Diese Erkenntnis wurde bereits in ihrem Klagelied proleptisch angekündigt. Mit dem Rückgriff auf dieses künstlerische Mittel stellt sich die Autorin in die Traditionslinie früherer Romanciers wie beispielsweise Fëdor Erëmin, aber sie weiß den Klagemonolog für die Darstellung der Bewusstseinsinhalte einzusetzen. In dieser Hinsicht kann man Ninas Gesang wie einen direkten inneren Monolog deuten (Schmid, 2019, S. 25). Die Gedanken der Figur werden unvermittelt und ohne Einmischung des sonst omnipräsenten Erzählers wiedergegeben. Die sprachliche und perzeptive Perspektive ist figural. Nina bezieht das Gesungene assoziativ auf ihre innere Welt und ihre Bewusstseinsinhalte, ohne Angst zu haben, dafür sanktioniert zu werden (Bunina, 1811, S. 76-79). Es existieren keine Zuhörer des Klageliedes. Nicht einmal dem tröstenden Mond kommt diese Funktion zu (Butzer, 2012, S. 273). Er erscheint erst, nachdem Nina ihren Gesang beendet hat. Die vollkommene Dunkelheit im Augenblick des Gesangs versinnbildlicht die Dunkelheit von Ninas innerer Welt, aber sie symbolisiert zugleich Befreiung und Offenbarung (Butzer, 2012, S. 288), die nur in der absoluten Dunkelheit fern von Zeugen, also nur im Tod möglich sind. Aus dieser Perspektive wird Ninas Deutung des Todes am Ende der Narration als eine Erlösung plausibel (Bunina, 1811, S. 131). In der Wahl des Begleitinstruments kann man eine Kontrastsymbolik erkennen: Die Lyra besänftigt und rührt. Zugleich impliziert Ninas Lied eine scharfe gesellschaftliche Kritik (Bunina, 1811, S. 75).

Es werden bei der Zeichnung der Figuren auch Elemente nonverbaler Kommunikation eingesetzt. So verraten Ninas Körperhaltung und Gestik während des Klageliedes ihre seelische Verfassung. Sie antizipiert ihren Tod mittels hochkonventioneller Naturmetaphern (Bunina, 1811, S. 78-79). Die voreingenommene narratorische Instanz ironisiert dies scharf und wirbt aus dieser belehrenden Haltung um die Zustimmung der Leser – *Художник! желаешь ли изобразить страдальицу? – возьми кисть/Maler! Willst du eine Leidende abbilden? – greift zum Pinsel* (Bunina, 1811, S. 79, dt. Übersetzung der Verfasserin des Beitrags). Selbst in dieser intimen Situation (i. e. das Singen des Klageliedes) dominiert erneut der Illeismus die Redeanteile Ninas. Ihre eigene Gleichsetzung ihrer Person mit der Natur ist ein Zeugnis für die Konformität sowie für die fehlgeschlagene Emanzipation von der männlichen Konzeption der Frau als Natur (Klinger, 1990, Bovenschen, 1979, S. 31). Auch Arthur Schopenhauer konstruiert eine Similarität zwischen Natur und Frau: Beide seien zu deutende Hieroglyphen (Schopenhauer, 1949, 2. Bd., S. 219).

Schließlich ist auf das kompositorische Verfahren der Spiegelung einzugehen. Es betrifft das Bewusstsein der Figuren Ninas und Timons. Sein Entscheidungsfindungsprozess verläuft diametral zu dem von Nina. Entscheidet sie sich zunächst gegen Timon und gegen ihr passioniertes Begehren, so revidiert sie ihre Entscheidung bereits nach zwei Tagen. Diese Entwicklung vom romantischen Überschwang zum rationalen Pragmatismus werden auch die Figuren Anne Elliot (Austen, 1997) und Zoë (Rostoptschina, 2019) vollziehen. Timons erster Impuls besteht darin, zu Nina zu eilen. Diese Reaktion ist als ein Indiz des von Schopenhauer konzipierten animalischen Lebenswillens (Schopenhauer, 1949, 2. Bd., S. 587) zu werten. Sukzessiv beginnt er jedoch an der Richtigkeit seines Impetus zu zweifeln. Nach einer Konsultation mit seinem Freund Agathon, dessen Rat er nicht hinterfragt und dessen Empfehlung ihn in einer Illusion der Sicherheit wiegt, entscheidet er sich gegen Nina. An dieser Stelle wirkt das für die Tugend empfängliche männliche Freundschaftsmodell, dessen Elemente sich auch bei Evdokija Rostopčina finden lassen (Rostoptschina, 2019, S. 69-87). Die Nähe zwischen den zwei Freunden wird onomastisch markiert. Beide Namen sind griechischen Ursprungs, während im Fall von Nina auch auf der Namensebene eine Distinktion herbeigeführt wird. Nina ist somit der Inbegriff der „strukturellen“ Alterität und wird im Fortgang der Narration aufgrund ihrer voranschreitenden Depression zur Personifikation der „radikalen“ bzw. „extraordinären“ Fremdheit (Wadenfels, 1997, S. 142; Leskovec, 2012, S. 53). Nina bleibt ambivalent, unfassbar und unzugänglich. Ihr Tod schenkt ihr Autonomie. Auch Nikolaj Karamzins Lisa muss sterben mit dem Unterschied, dass sie ihren Tod durch Suizid herbeiführt. Das

herrschende Gesetz wird durch den Tod der weiblichen Figuren noch einmal weitaus stärker manifestiert. Die Autonomie des männlichen Subjekts, die die Autorität gegenüber der Frau impliziert, bleibt aufrechterhalten.

Evdokija Rostopčina entwirft eine Kontrafaktur zu dem Sujet von Anna Bunina. Ihre Figur Zoë bleibt autonom, wie im Folgenden gezeigt wird.

3.2. Evdokija Rostopčina *Die Menschenfeindin* (1849)

Evdokija Rostopčina entwickelt in ihrem Drama *Die Menschenfeindin* die extravagante Figur einer von dem geliebten Menschen und von der Gesellschaft verwundeten jungen Frau namens Zoë, die ihre Vulnerabilität, Sensibilität und Zerbrechlichkeit hinter der Fassade einer an Sarkasmus grenzenden schonungslosen Ironie, Distanziertheit und Kälte maskiert. Gleich zu Beginn kontrapunktiert der Erzähler mit seiner Askription den Schein der Indifferenz.

Alexander Nitzberg entdeckt in Zoë die Figur des weiblichen Dandys, die in der von Rostopčina konzipierten Form in der Weltliteratur singulär sei (Nitzberg, 2019, S. 203). Er stellt sie in die Traditionslinie zu Lord Byron, Charles Baudelaire, Nikolaus Lenau und Michail Lermontov (Nitzberg, 2019, S. 202). Darüber hinaus sind die Allusionen auf den Roman in Versen *Evgenij Onegin* von Alexander Puškin (1965) zu nennen, da auch seine Figur eine metaphorische Metamorphose aus einem mondänen Don Juan in einen verletzten Misanthropen, der schließlich in den Krieg ‚flüchtet‘, um seinem unglücklichen Leben ein Ende zu bereiten, vollzieht.

Von einer besonderen Relevanz ist die intertextuelle Anspielung auf das Drama *Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux/Der Menschenfeind* von Molière (1666) (Molière, 1993). Molière rekurriert auf das satirische Bild des Menschenfeindes, das Lukian von Samosata (150 v. Chr.) (Lukian, 2013) entwickelt hat, und hebt es auf die allgemein philosophische Ebene. Rostopčina feminisiert und individualisiert dieses Konzept, füllt es mit innovativen emotionalen Inhalten und erweitert es schließlich durch die Implementierung von philosophischen Ideen ihrer Zeit. Dabei handelt es sich nicht nur um die bereits erwähnten Theoreme von Arthur Schopenhauer (Schopenhauer, 1949, 2. Bd., S. 219) und die, durch Immanuel Kant initiierte, transzendente Wende (Kant, 1981), sondern um Überlegungen zum antimetaphysischen Begriff von Gott (Rostopschina, 2019, S. 60). Lev Tolstoj wird diese ca. vierzig Jahre später in seinem Oeuvre und seinen

philosophischen Schriften ausformulieren (Tolstoj, 2001, 2019). Die Zentralfigur des Dramas weist Affinitäten zur Figur Emmas auf (Austen, 2005). In Jane Austens Text wird das schmerzhaft Erkennen des eigenen Irrsins und Fehlverhaltens als ein mentales Ereignis für die Figur konstruiert. Zoë hat im Gegensatz zu Emma zwei Partner, die beide dank Zoës Einflusses die paradigmatische Wendung von einem berechnenden und kaltblütigen Verführer zu einem passionierten und aufrichtigen Liebenden durchlaufen. Zoë wiederholt eine Entwicklung, die Marianne aus *Sense and Sensibility* (Austen, 2003) absolviert hat. Ferner finden sich intertextuelle Bezugnahmen auf Dramen von Denis Fonvizin *Landjunker* (1782) (Fonvizin, 1959), Aleksandr Griboedov *Verstand schafft Leiden* (1822-1824) (Griboedov, 2004), an die Komödie *О Время!* von Katharina II. (1772) sowie an die Erzählung *Ein Abend am Kamin* von Anna Bunina (Bunina, 1811). Mit dem Drama von Aleksandr Griboedov teilt *Die Menschenfeindin* folgende kompositorische Affinitäten: die Mehrsträngigkeit der Handlung, die Episierung durch narrative Vermittlung außerszenischer Welten, die Suspension der Entscheidungen sowie die Ambivalenz der Lösung. Doch ergibt sich trotz der angedeuteten inhaltlichen und kompositorischen Parallelität zu Prätexten eine Divergenz, die sich als eine Kontrafaktur liest.

Die Wette, die Zoës Nachbarn abschließen, betrifft nicht eine kleine Episode, sondern sie umfasst die gesamte Handlung. Wie in der Komödie *Der Revisor* von Nikolaj Gogol (1835) (Gogol, 2006) stehen am Ende zwar nicht betrogene Betrüger, aber in ihren moralischen Verfehlungen entlarvte und erfolglose Aufschneider und Selbstdarsteller (Rostoptschina, 2019, S. 176). Dadurch wird die Amoralität, die die faktische Macht besitzt, entmachtet und die Vernunft, die sich durch moralische Integrität auszeichnet, gelangt an ihre Position. Die Schürzung des Knotens umfasst alle Figuren. Das Fest, das sonst Versöhnung symbolisiert, findet zwar als solches statt, aber in seinem Zentrum stehen allein die Randfiguren. Als Zoë die Wettenden enttarnt, ihnen vergibt und sich von ihnen verabschiedet, mündet der Schluss in den Anfang ein. Es entsteht wie bei Gogol eine Kreisform mit einer stärkeren Gewichtung des Psychologisch-Prozesshaften. Sie umschließt den konventionellen Pyramidenbau der Handlung mit einer linearen Progression und einer eindeutigen Zäsur sowie mit einer sicheren Zukunftsperspektive. Diese lässt sich nur in dem *per definitionem* stabilen Allianzdispositiv zwischen den Randfiguren Minnchens und ihrem neuen Bräutigam aufspüren. Die Zirkularität wird mit der Korrespondenz des Anfangs und des Endes markiert: Am Anfang heißt es: „Werde ich zuletzt allein sein und mich langweilen? – wohlan denn! Dafür bin ich in Sicherheit!“, (Rostoptschina, 2019, S. 57) und am Ende spricht Zoë von ihrem „Willen... /ja, meine[m] Willen – schrankenlos und stark!“ (Rostoptschina, 2019, S. 179). Der Aspekt der göttlichen

Präsenz wird wiederaufgenommen: „Gott/gab eine Seele mir, die voller Sehnsucht nach Schönerm und Erhabenen. Er schürte/in meinem Herzen eine heilige Glut des Glaubens und der Liebe...“ (Rostoptschina, 2019, S. 60) und „Gott ist groß“ (Rostoptschina, 2019, S. 180). Auch die menschenliebende, altruistische Vorstellung findet sich sowohl in ihrem Eingangsmonolog – „Die Menschen lieb ich“ (Rostoptschina, 2019, S. 61) – als auch am Ende des Dramas in ihren, an ihre Peiniger adressierten Worten, und in ihrem Handeln – „Schon gut! ... Es ist verschmerzt! Hier meine Hand“ (Rostoptschina, 2019, S. 176).

Der Kreis ist ein Sinnbild der Harmonie. Harmonisch ist allerdings der Verlauf des Geschehens innerhalb der Kreisbewegung nicht. Die beiden Figuren des Grafen Jurij und Valentins treten als Bewerber um Zoës Hand auf. Beide lieben Zoë, wenngleich sie die junge Frau boshaft hintergehen, und beide werden vor dem Hintergrund des Betrugs abgewiesen. Somit wird die Liebesintrige parodiert. Allerdings – und dies signalisieren die minimal modifizierten Szenen am Ende – vollzieht sich in der Figur Zoës eine innere Entwicklung. Es liegt keine Perpetuierung des psychischen Ausgangszustandes vor, wie dies in den Dramen *Verstand schafft Leiden* (Griboedov, 2004) und *Der Revisor* (Gogol, 2006) der Fall ist.

Im ersten Akt lernt der Rezipient die selbstreflexive und starke Gestalt Zoës aus ihrem Selbstgespräch kennen. Auf diese charakterlichen Eigenschaften deutet bereits ihr Name griechischen Ursprungs hin. In diesem, aus der figuralen Ich-Perspektive (Schmid, 2014, S. 128) gestalteten, Eingangsmonolog gibt sie einen Einblick in ihre innere Welt. Sie zeigt ihre innere Auseinandersetzung mit der eigenen, sie belastenden und sie zerreißen Situation sowie ihre Entscheidung, sich zukünftig auf ihren Verstand und auf die Moral als höchste Richtschnur zu berufen. Durch diese Entscheidung avanciert ihre Figur zum Inbegriff einer aufgeklärten, jedoch im Sinne von Schopenhauer (Schopenhauer, 1949, 2. Bd., S. 219) entsagenden Frau. Dies manifestiert sich besonders deutlich in ihrem Mut und ihrem Entschluss, sich aus ihrer selbstverschuldeten Unmündigkeit zu befreien und sich ihres eigenen Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen: „Dann schaute ich am Niedrigen vorbei, stellte mich blind aus eigenem Entschluss.“ [...] „Und ich begriff und wurde klug und floh“ (Rostoptschina, 2019, S. 61). Sie durchschaut die Machtmechanismen und die Verlogenheit der Gesellschaft. Diese [die Gesellschaft] „vergaß das himmlische Gebot der Liebe,/verwarf die Güte,/wies von sich die Gnade,/verweigerte die Wahrheit und den Geist ...“ (Rostoptschina, 2019, S. 61) und distanziert sich schließlich von diesem „faulen Tümpel“ (Rostoptschina, 2019, S. 61). Durch eine stärkere Gewichtung der kritischen Vernunft ist Zoë unverwechselbar.

Zoë nimmt wie ihre literarische Vorgängerin Nina (Bunina, 1811), die nachts einen Klagemonolog führt, an, allein zu sein, und expliziert ihren Bewusstseinszustand (Rostoptschina, 2019, S. 59). Diesem Monolog geht ein Manuskript voraus, das offenbart, dass sie Symptome des für die Romantik typischen Erkrankens an der Gesellschaft aufweist. Im Akt des Aufschreibens, der mit der Objektivierung und Rationalisierung des seelischen Chaos, an dem Anna Buninas empfindsame Figur zugrunde geht, korreliert, distanziert sich Zoë von dem sie zerreißen Schmerz. Anders als bei Bunina dient das Verfassen des Manuskripts als Schlussstrich und markiert das mentale Ereignis in der Figur (Schmid, 2019, S. 66). Zoë schöpft aus der krisenhaften Entwicklung Stärke und lernt, ihren Schmerz zu kontrollieren. Man kann die tragische Entwicklung der Figuren jedoch im Rahmen des Konflikts zwischen Herz und Verstand bzw. romantischer Empfindsamkeit und nüchterner Lebensklugheit, der bei den männlichen und weiblichen Figuren mit einer divergierenden Akzentuierung seiner Konstituenten einhergeht, deuten. So findet sich in der Figur Zoë eine Verschiebung vom empfindsamen Herzen zum kritischen Verstand. Sie ist aber – in Kontrast zu Buninas Figuren – nicht zerrissen. In Opposition zu Čackij (Griboedov, 2004) greift sie keine individuellen Schwächen von konkreten Menschen an, sondern ihre ehemalige Gesellschaft im Allgemeinen. Ihre Aversion breitet sie in einer rekursiven epischen Digression aus. Sie differenziert zwischen der „Menschheit, einer Schöpfung Gottes“ und der „Gesellschaft, einem Geschöpf der Menschheit“ (Rostoptschina, 2019, S. 60). Mit ihrem Entschluss, sich von der verlogenen Gesellschaft, in der nur Intrigen gedeihen, zu distanzieren, ruft sie allusiv Molières Misanthropen Alceste in Erinnerung (Molière, 1993). In Kontrast zu der Zentralfigur des französischen Dramaturgen steht jedoch Zoës Fähigkeit zu vergeben.

Der kompositionsbeherrschende Gegensatz zwischen Zoë und den anderen weiblichen Figuren der innertextuellen Wirklichkeit, bspw. Minnchen, zeigt sich prägnant in der Sprachgestaltung. Zoës Figurenrede zeichnet sich durch eine besonders hohe stilistische Variabilität aus, in die Elemente der Lyrik, Satire und gehobenen Rhetorik einfließen. Der Handlungsstrang mit Minnchen und ihrem sexuell besessenen Freund Gottlieb liest sich als eine subtile Parallele zu den Zoë widerfahrenen Ereignissen. Zoë rettet das infantile Minnchen vor dem Einbruch des Sexualitätsdispositivs (Foucault, 1977-1986), des unkontrollierbaren Animalischen, das Lovelace Gottlieb verkörpert. Sie legt dem jungen Mädchen ein Allianzdispositiv nahe, das von der Provinzgesellschaft begrüßt wird. Der äußerst kurze zeitliche Abstand zwischen der Trennung von Gottlieb und ihrer neuen Verlobung und Hochzeit ist ein Beweis für die Dominanz des Rationalen. Zoë spiegelt in ihrer Entscheidung über Minnchens Schicksal die mächtigen *patres*

familiae, die für ihr Unglück verantwortlich waren. Ferner unterstützt sie mit dieser Entscheidung die bestehende soziale Hierarchie, die dem Adel ein Verfügungsrecht über ihre Leibeigenen gewährt.

Darüber hinaus sind Allusionen auf folgende Quellen zu nennen, die als wichtige Interpretamente fungieren: Zoë verschärft ihre gesellschaftliche Kritik, indem sie die protestantische und calvinistische Prädestinationslehre ablehnt und Theorien der Willensfreiheit betont, wie ihre folgende Aussage deutlich macht: „Gott gab dem Menschen den Verstand, den Willen/wie auch die Wahl. Die Vorsehung, die sieht nur die Dinge vor, entscheiden tut der Mensch!“ (Rostoptschina, 2019, S. 130). Und an einer späteren Stelle: „Das Auge Gottes durchschaut das wirre Treiben dieser Welt“ (Rostoptschina, 2019, S. 174). Hier scheinen sowohl antike Vorstellungen des freien Willens von Platon, Origenes und Seneca als auch Konzepte von Hobbes (1651) und Kant und seinem *liberum arbitrium* (1781), von Schillers (2014) Vorstellung von Resignation und Ruhe im Leiden sowie Hegel und seiner Idee der Freiheit als einer erkannten Notwendigkeit (Hegel, 1820), bis hin zu Schopenhauers Idee vom freien Willen als einer Illusion durch (Schopenhauer, 1949). Zoë besteht zwar darauf, sowohl in ihrem Eingangsmonolog als auch am Ende des Dramas eigenständig zu handeln. Die Auseinandersetzung mit Jurij und seine figurale Perspektive lassen als einen Erklärungsversuch ihres Verhaltens das Schopenhauer'sche Philosophem, dem zufolge der Wille durch Einflüsse außerhalb und innerhalb des Subjekts gesteuert wird, gelten. Auch die Variation von Pedro Calderón de la Barca – „das Leben ist ein Traum“ – durch Zoës Ergänzung „des freiwilligen Todes“ (Rostoptschina, 2019, S. 65) legt diese Hypothese nahe. Jurij's Monolog deutet darauf hin, dass die Gesellschaft Zoë aufgrund ihrer Aufrichtigkeit verleumdet hat, und zwar vor ihrem Entschluss, sich von dieser zu distanzieren. Somit basiert ihre Entscheidung nicht ausschließlich auf ihrem freien Willen. Vielmehr wird sie durch Jurij's Darstellung als einer Reaktion auf die vehemente Ablehnung ihrer Person seitens der Gesellschaft relativiert. Die lyrischen Prätexte der Autorin mit den Titeln *Versuchung* (1839) (Nitzberg, 2019, S. 12) und *Warum ich Maskeraden liebe?* (1850) (Nitzberg, 2019, S. 32) sowie das Gedicht *Dodo* von Michail Lermontov (1831) (Nitzberg, 2019, S. 52) können als diese Hypothese augmentierende Hinweise gesehen werden. Zoës Schweigen als ein desperater Versuch, ihre starken Gefühle zu kontrollieren, und die Askription zur Sprechtextnuancierung fungieren als weitere Argumente für diese Hypothese (Rostoptschina, 2019, S. 153). Schließlich folgen ein Wutausbruch sowie die pejorativen Vergleiche Jurij's mit Judas und der Gesellschaft mit heuchlerischen Pharisäern, die retrospektiv die Anschuldigungen im

Eingangsmonolog der Figur sowie in ihrer Unterhaltung mit der Njanja erklären. In dieser verschont Zoë weder die niederen Stände noch den Landadel, indem sie von Primitivität und Stupidität, von der vorgetäuschten Subordination unter die tradierte religiöse Glaubensform sowie von der Dominanz des Animalischen in solchen Metaphern wie „die Saat und die Erhebung des Fleisches“ (Rostoptschina, 2019, S. 65) spricht. Diese Anklage kulminiert in der Allusion auf das Jüngste Gericht (Rostoptschina, 2019, S. 65). Dabei ist nicht das Christentum *per se* der Angriffspunkt ihrer Anklage, sondern die depravierte Form, die im individuellen, blasphemischen und lügenhaften Handeln und auch in den kollektiven Ordnungen petrifiziert wird. Mit der Gleichsetzung Jurijs mit Judas deutet Zoë explizit auf Jurijs Verrat an ihr hin: „Ja, als sich alle Welt mit ihren heuchlerischen Pharisäern gegen ein Weib erhob, traten Sie feige zurück, verleugneten die Angeklagte, begingen Judas gleich, an ihr Verrat!“ (Rostoptschina, 2019, S. 153). Sie gibt ihm die Schuld an ihrer Misanthropie, die sie sich selbst aufzwingen musste. Die Komparation evoziert ihre eigene Parallelisierung mit Jesus Christus. Sie intoniert ihre Opferrolle in ihrem längeren Figurenmonolog, in dem sie ihre Selbstaffirmation als ein unschuldig und naives Kind akzentuiert, das wie Nikolaj Karamzins Lisa und Anna Buninas Nina verführt und durch falsche, unhaltbare Versprechen veranlasst wurde, das elterliche Haus zu verlassen (Rostoptschina, 2019, S. 150-153). Bezeichnend in diesem Klagemonolog ist ferner der Eigenvergleich mit der verbotenen Frucht. Diese aktualisiert im implikativen Wissenshorizont den Garten Eden mit der Modifikation des biblischen Textes, wie dies auch im Fall des Vergleichs mit dem Jüngsten Gericht erfolgte. Die verbotene Frucht wird von einem Mann gepflückt und nach einem kurzzeitigen Genuss fallen gelassen (Rostoptschina, 2019, S. 150-153), ohne dass die Konsequenzen dieser Tat bedacht, geschweige denn seitens des Mannes getragen werden. Ihre eigene Verführbarkeit und ihr freier Wille, verführt zu werden, werden in ihrer zeitlichen und ideologischen Perspektive marginalisiert. Als Legitimation von Jurijs Verhalten fungiert seine Subordination unter den väterlichen Willen und die vorgeschobene Unmündigkeit, wodurch die, im Eingangsmonolog erwähnte, unbedingte Notwendigkeit des eigenen Willens und des Entschlusses, sich seines eigenen Verstandes zu bedienen, und der Selbstbestimmung zwar wiederaufgenommen, aber im Rahmen der Schulduweisung einseitig ausgelegt werden. Indirekt wird auf die Frage nach der Verantwortung angespielt. Diese wird auf die metaphysischen Kräfte übertragen. Besonders Luzifer wird für die Verführbarkeit des Menschen verantwortlich gemacht (Rostoptschina, 2019, S. 81). Valentin, der internymisch mit Gretchens Bruder verbunden ist, bittet ihn um Hilfe, wenn es um das Ziel der Verführung geht. Durch diesen Hilferuf verbindet sich das Werk mit *Faust* von Johann Wolfgang von Goethe (1808) (Goethe, 2016). Zoë wie Gretchen

spüren das Diabolische und explizieren ihre Angst, wodurch sie subtil auf ihre Unschuld hindeuten. Der hoffnungslos verliebte und verführte Valentin unterstellt ihr, die in seiner ideologischen, zeitlichen und perceptiven Perspektive nun zur *femme fatale* avanciert ist, mit dem Teufel verwandt zu sein (Rostoptschina, 2019, S. 97, 101, 119). Die Zuverlässigkeit ihrer Selbstinszenierung gerät dadurch nicht unbedingt ins Wanken, aber sowohl Valentin als auch der Graf Jurij folgen spiegelbildlich dem Schicksal von Nina (Bunina, 1811) und Lisa (Karamzin, 1964).

Ein nicht weniger wichtiges Interpretament ist die Musik. Sie dient als ein Psychologem der Figuren und sie spielt als ein indizialer und symbolischer Modus eine entscheidende Rolle für die Darstellung bzw. für die Maskierung der Bewusstseinsinhalte. Der Bitte von Valentin, für ihn zu musizieren, Folge leistend, entscheidet sich Zoë für den freiheitsliebenden Beethoven (Rostoptschina, 2019, S. 91). Dieser Komponist ist für seine anfängliche Euphorie für Napoleon bekannt. Ihm widmete er ursprünglich seine Symphonie Nr. 3 in Es-Dur, Opus 55 mit dem Beinamen *Eroica intitulata Bonaparte*. Diese subtile Referenz offenbart einerseits Zoës akribische Bemühungen, nach außen heroisch zu wirken und deutet andererseits auf ihr vulnerables Inneres hin. Sie gewinnt zwar in ihrem rationalen Verhalten an Reife, in ihrem intuitiven Inneren verbirgt sich jedoch ihre romantische Veranlagung.

Dem Klavierspiel geht eine Allusion auf die Radierung *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* von Francisco de Goya voraus: „... jagen außerdem all die Gespinste aus ihrem Hirn, die Überreste ihrer Fieberträume“ (Rostoptschina, 2019, S. 91). Die Askription offenbart erneut das innere Geschehen der Figur sowie ihre Kontrolle über ihre Leidenschaftlichkeit. Namentlich werden von Jurij die Vertreter der romantischen italienischen Oper Vincenzo Bellini und Gaetano Donizetti mit seinem Drama lirico *Lucia di Lammermoor*, das in einem Konnex mit *The Bride of Lammermoor* von Walter Scott (1819) (Scott, 1980) steht, erwähnt (Rostoptschina, 2019, S. 93). Zoë kontert mit Giuseppe Verdi und seiner Oper *Ernani*, die wiederum mit Victor Hugos Drama *Hernani, oder die Castilianische Ehre. Romantisches Drama in fünf Aufzügen* (1830) intertextuell verbunden ist (Rostoptschina, 2019, S. 93). Sie assoziiert sich mit der verführten Lucia und dem verstoßenen Adligen Ernani (Rostoptschina, 2019, S. 94) und wechselt dann sogleich zu einer Bravourarie. Durch die Volition maskiert sie ihre Vulnerabilität, wodurch erneut implizit auf Theoreme von Schiller (2014) und Schopenhauer (1949) rekurriert wird. Die Rekurrenz wird durch die musikalischen Prätexte intensiviert. Zuletzt wird Franz Schubert genannt und entsprechend von Zoë mit den Worten „dessen Herzensmelodie des

Herzens Fragen stillt“ eingeführt (Rostoptschina, 2019, S. 94). Der Rückgriff auf das, in Schuberts Kompositionen verborgene, Romantische indiziert indirekt einerseits Zoës Introversion als Eskapismus von der Gesellschaft, andererseits ihre innere reiche Welt, auf die sie selbst im Eingangsmonolog eingeht (Rostoptschina, 2019, S. 60). Zoë entscheidet sich für die Romanze *Rauschender Strom, brausender Wald*. Mit diesem Lied indiziert sie ihren tiefen Schmerz, der wie der „Felsen uraltes Erz“ ewig bestehen bleibt. Die romantische Idylle wird jedoch erneut durch Zoës voluntative Anstrengung abrupt unterbrochen. Es folgt ein Affront „*Je suis lorette et je règne à Paris*“ (Rostoptschina, 2019, S. 94), der ihr vor dem Hintergrund des Wissens um die von Valentin und seinen Freunden abgeschlossene Wette, sie „mit Vorsicht, mit Kalkül“ zu verführen, und der daraus resultierenden Diffamierung der jungen, autarken Frau zu einem bloßen Objekt der Begierde, legitim scheint (Rostoptschina, 2019, S. 96). Die Ambivalenz der Figur wird symbolisch aufgegriffen. Zoë wird in der Szene zwischen den männlichen Figuren Eugen und Valentin wie in Goethes Sonett *Das Mädchen spricht* (1827) mit Marmor verglichen (Goethe, 2016, S. 229) (Rostoptschina, 2019, S. 115). Zentral dafür ist die Ambiguität des Steins zwischen den Polen des Wertvollen, Noblen, Kostbaren, Reinen und Übermenschlichen und denen der Kaltherzigkeit und Härte. Diese Einschätzung resultiert aus der inkongruenten Informationsvergabe, denn Zoë erlaubt ihrem eine Krankheit vortäuschenden Gast keinen Einblick in ihre innere Welt und schützt sich auf diese Weise vor einer neuen Verletzung. Dabei vergisst seine Figur, welche niederen Intentionen er hegte und forciert seine eigene Affirmation als ihr Opfer (Rostoptschina, 2019, S. 115). Auf einer höheren Ebene rangiert der Vergleich Zoes mit einer Hieroglyphe (ebd.). Er liest sich als eine unmittelbare Referenz auf die hermeneutische Metaphysik von Arthur Schopenhauer (Schopenhauer, 1949, 2. Bd., S. 219).

Das Romantische der Figur kommt in ihrer Begeisterung für den Abend zum Vorschein (Rostoptschina, 2019, S. 109). Eine fast wörtliche Zitation wird Ivan Turgenew seiner, aus dem pragmatischen Skeptiker *par excellence* und Nihilisten in einen Romantiker verwandelten, Figur Evgenij Basarov in den Mund legen (Turgenjew, 1967, S. 299-493).

Zoë ist eloquenter als die empfindsame Tatjana Larina aus dem Roman in Versen *Evgenij Onegin* von Puškin, die sich lediglich literarischer Versatzstücke beim Verfassen ihres Liebesbriefes bedient (Puškin, 1965, S. 59-61). Minnchen und ihr erster, hyperbolisch deformierter, Verlobter Gottlieb fallen durch schlechtes Russisch sowie durch ihre Bildungsfeindlichkeit auf. In dieser Bildung verachtenden Einstellung können intertextuelle Relationen zum Drama *О Время!* von Katharina II. (1772) sowie zu Denis

Fonvizins *Landjuncker* (1782) (Fonvizin, 1959) identifiziert werden. In Minnchens Bestreben, möglich schnell zu heiraten, scheint die von Mitrofan formulierte, mittlerweile geflügelte Wendung – „не хочу учиться, а хочу жениться“/„Ich will nicht lernen, sondern heiraten“ – durch (Fonvizin, 1959, S. 7). Beide Figuren bekommen Gelegenheit, sich in ihrer Dummheit und Gemeinheit zu entblößen und indizieren subversive Gesellschaftskritik. Ihre Sprechhaltung ist häufig von anzüglicher Doppeldeutigkeit und Unaufrichtigkeit bestimmt. Besonders die Rede vom schurkenhaften Gottlieb fällt dadurch negativ auf (Rostoptschina, 2019, S. 103). Die ungebildete Umgebung verurteilt Zoë sehr scharf. Der Konnex zwischen Aufklärung und Rationalismus scheint aus ihrer Perspektive suspekt und sogar falsch zu sein. Konträr zu Zoës Überzeugung bereitet ihrer Umwelt zufolge der Verstand einen Weg in das individuelle Unglück. Niemand versteht sie, wie ihre rhetorischen Fragen im Eingangsmonolog deutlich machen (Rostoptschina, 2019, S. 60). Niemand verzeiht Zoë, dass sie wie Čackij (Griboedov, 2004) ein wenig über den anderen steht. Die Essenz der Kritik der bornierten Entourage lässt sich unter Griboedovs Titelformulierung *Verstand schafft Leiden* subsummieren. Der kühle Verstand führt zu Einsamkeit, die zwar die Njanja, aber nicht Zoë als ein Problem betrachtet (Rostoptschina, 2019, S. 60, 179). Zoës Rückzug evoziert innerfiktional Missdeutungen. Sie wird als eine Menschenfeindin verfehmt. Wie wenig ihre Gestalt einer die Gesellschaft verachtenden Misanthropin gleicht, werden die Figuren am Ende erfahren. Sie vergibt und erlangt durch den Akt der Vergebung Freiheit. Die Offenheit des Ausgangs – das Angebot der, von jeglichen Präentionen freien, Freundschaft, das den Männern gilt, die sie hintergingen, und der zärtliche Blick, mit dem Eugen beschenkt wird – impliziert sowohl den Realsinn als auch eine utopische Hoffnung. In Schopenhauers Interpretation könnte dieser sehnsuchtsvolle Blick als ein Indiz des neuen Lebenswillens gedeutet werden (Schopenhauer, 1949, 2. Bd., S. 587), wodurch Zoës Hoffnung in Erfüllung gehen könnte.

3.3. Anna Elisabeth Freiin Droste zu Hülshoff: *Die Judenbuche* (1842)

Margreth, die Perle, ist und bleibt mysteriös und verbirgt nicht nur ihr Naturell, sondern möglicherweise ihre Hybris, ihre missionarischen Absichten, ihr Scheitern, eine oder mehrere inzestuöse Verfehlungen sowie einen Mord an ihrem Ehemann (McGlathery, 1970, Becher Cadwell, 1991, Helfer, 1998, Wortmann, 2010, Liebrand, 2008, Henel, 1967 und Gaier/Gross, 2018).

Man lernt Margreth aus der Perspektive eines nicht zuverlässigen und nicht objektiven Erzählers kennen (Gaier/Gross, 2018, S. 139). Sie gilt als „eine brave, anständige Person, so

in den Vierzigen, in ihrer Jugend eine Dorfschönheit und noch jetzt als sehr klug und wirtlich geachtet, dabei nicht unvermögend“ (Droste-Hülshoff, 2000, S. 15). Sie ist älter als ihre russischen Vorgängerinnen, sie heiratet im Gegensatz zu Zoë und Nina und sie schenkt einem oder mehreren Kindern das Leben (McGlathery, 1970; Becher Cadwell, 1991; Helfer, 1998).

Im Fall von Margreth liegt weder ein, seitens ihrer Eltern forciertes, Allianzdispositiv noch ein Sexualitätsdispositiv vor. Ihr Mann ist ihr sozial, geistig und finanziell unterlegen. Keiner im Dorf begreift die Gründe für Margreths Wahl (Droste-Hülshoff, 2000, S. 16). „Wir glauben den Grund eben in dieser ihrer selbstbewußten Vollkommenheit zu finden“, konstatiert der Erzähler. Am Abend vor der Hochzeit soll sie gesagt haben: „Eine Frau, die von ihrem Manne übel behandelt wird, ist dumm oder taugt nichts: wenn es mir schlecht geht, so sagt, es liege an mir.“ (Droste-Hülshoff, 2000, S. 16). Mit diesem mimetischen Figurentext wird das mentale Ereignis der Figur explizit markiert. Margreths Entscheidung, den brutalen Hermann zu heiraten, kann aus verschiedenen Perspektiven gedeutet werden, die differierende Hypothesen über ihre Bewusstseinsinhalte aufzustellen erlauben: Die vorsichtige Formulierung des Erzählers – die „selbstbewußte Vollkommenheit“ – kann als Margreths Hybris ausgelegt werden. Diese kann im Rahmen der Milieu-Theorie (Bourdieu, 1982) als eine, unter dem negativen Einfluss der hochmütigen Dorfgemeinde erworbene, Eigenschaft betrachtet werden. Darüber hinaus lässt sich in der Konzeption der Figur Margreth eine Kontrafaktur zu literarischen Identitätsverhandlungen in der Romantik erkennen. Darin erscheint die Umwelt als eine Projektionsfläche des in sich gebrochenen Subjekts. Dagegen bildet das soziale Individuum in der *Judenbuche* „den Konvergenzpunkt widersprüchlicher Einflüsse“ (Kleinschmidt, 2018, S. 615) und wird zum Symbol einer zerrissenen Gesellschaft, in der Schuld nicht als ein individuelles Fehlverhalten, sondern als eine *conditio humana* zu deuten ist.

Das Dorf B. tritt nach außen als eine isolierte, identifikatorische Entität auf. Hierzu trägt die Narrativierung der Topografie bei: Ein abgeschlossener Erdwinkel „inmitten tiefer und stolzer Waldeinsamkeit“ (Droste-Hülshoff, 2000, S. 12) bildet das natürliche Fundament für die Ausbildung dieser Soziostruktur. Das Kompositum ‚Waldeinsamkeit‘ rekurriert auf Ludwig Tieck (1797) (Tieck, 2018). Es offenbart die verborgene Pointe und kündigt die schrecklichen Ereignisse an, die der Erzähler zwar durch den Hinweis auf den Holzfrevler subtil andeutet, aber nicht expliziert. Jochen Grywatsch konstatiert: „Der Wald ist identisch mit der Landschaft der Frevler und der Übeltäter; er ist eine Landschaft des Mordes und des Totschlags“ (Grywatsch, 2017, S. 202).

Der Wald teilt den narrativen Raum in zwei disjunkte Teilräume und fungiert als eine unpassierbare Grenze des semantischen Feldes (Lotmann, 1972, S. 329-340). In seinem inneren Kern werden jedoch Privilegien für die wohlhabenderen Mitglieder der Dorfgemeinde vorgesehen. Die Ärmeren, zu denen auch Margareth zählt, was an der Verachtung, die Hülsmeier ihr entgegenbringt, abzulesen ist, müssen kontinuierlich um ihre Zugehörigkeit kämpfen. Ein Fehltritt eines Gemeindeglieds führt zur Diskreditierung der gesamten Gemeinde. Die ambitionierte Margreth kämpft um die allgemeine Anerkennung sowie um die Wiederherstellung ihres Ansehens und ihres guten Rufes, die sukzessive zu schwinden beginnen, wie die Erzählinstanz feststellt, und ihre Angst vor dem sozialen Abstieg nähren und begründen. Sie entscheidet sich anders als ihre russischen literarischen Zeitgenossinnen nicht für die Flucht aus der sie verachtenden Gesellschaft, sondern für die aktive Partizipation an der desaströsen Dynamik der Dorfgemeinde. Zoë leidet an der ihr entgegenschlagenden Verachtung, aber sie hat die Kraft sowie die hierarchische Position als eine Adlige und auch die entsprechenden Mittel, die unpassierbare Grenze zu transzendieren und die Aversion der Gesellschaft widerzuspiegeln. Auch wenn sie unter der Verfemung leidet, zerbricht sie nicht daran. Nina schließt rigoros die Grenze zum Eigenraum (Funke, 2006, S. 127). Dieser Prozess korreliert mit ihrem mentalen Eskapismus und endet schließlich letal. Dass Margreth die Möglichkeit des realen und mentalen Eskapismus nicht zur Verfügung steht, wird am Schicksal ihres Sohnes Friedrich demonstriert. Friedrich Mergel ist ihr *alter ego*: Er ähnelt ihr sehr im Aussehen und er erbt von seiner Mutter den Lebenswillen und die Stärke, wie aus dem folgenden Zitat zu schlussfolgern ist: „Dennoch, obwohl unter einem Herzen voll Gram getragen, war Friedrich ein gesundes, hübsches Kind“ (Droste-Hülshoff, 2000, S. 17). Die Kombination des Konjunkionaladverbs ‚dennoch‘ und der konzessiven Konjunktion ‚obwohl‘ markiert den Kontrast und charakterisiert beide, die Mutter und indirekt das Kind, als widerstandsfähige Figuren. Friedrich ist effeminiert und fällt als ein Schönling und Dorfelegant auf (Droste-Hülshoff, 2000, S. 72). Er versucht wie seine Mutter, die Meinung der Dorfgemeinde zu manipulieren, was ihm temporär gelingt (Droste-Hülshoff, 2000, S. 43). Er ist exakt wie seine Mutter durch den ihm entgegengebrachten Hochmut sozial gedemütigt. Seine reale Flucht aus der verkommenen Gesellschaft erweist sich jedoch als keine von Erfolg belohnte Alternative zu ihrem ‚Daheimbleiben‘ in der Dorfgemeinde.

Eine expandierende Äquivalenz (Schmid, 2019, S. 153) dieser ausgeweglosen Entwicklungslinien nimmt Theodor Storm in seiner Novelle *Hans und Heinz Kirch* (1883) (Storm, 2016) wieder auf. Anhand der Lebensgeschichten skizzieren die Texte den

Versuch und das Scheitern der Selbstermächtigung des Subjekts. Die wesentliche Differenz zwischen Friedrich Mergel und Heinz Kirch besteht darin, dass der zunächst erwähnte um den sozialen Respekt kämpfen muss und an dieser Intention scheitert. Heinz Kirch bekommt diese von seinem arrivierten Vater Hans Adam geschenkt, aber er beharrt auf seiner Selbstdetermination. Heinz wird nicht versklavt, sondern übertritt als Sklavenhändler die judikativen Vorschriften. Friedrich ist klug (Droste-Hülshoff, 2000, S. 26), um die Absichten der Dorfgemeinde und ihr an Hybris grenzendes Bestreben, weiterhin den Ruf als das „hochmütigste, schlaueste und kühnste des ganzen Fürstentums“ (Droste-Hülshoff, 2000, S. 11) zu behalten, zu durchschauen und zu antizipieren, dass er für den Mord an einem Fremden verantwortlich gemacht werden wird, unabhängig davon, ob dies zutrifft. Vage Indizien, jedoch viel mehr seine monetäre Situation und sein misslungener, vor dem Hintergrund des genetischen Determinismus zu erklärender Versuch, eine Positionierung innerhalb der Dorfgemeinschaft einzunehmen, führen zu seiner Stigmatisierung. Es gelingt ihm ebenso wenig wie Hermann Mergel und seiner Mutter, eine höhere Hierarchiestufe innerhalb der korrupten Dorfgemeinschaft zu erklimmen. Vielmehr perpetuiert sich die moralische Verkommenheit im jungen Mergel. Bereits der Familienname Mergel, eine aus Ton und Kalk bestehende brüchige Erde, deutet auf sein Schicksal und seine lose irdische Existenz hin (Rölleke, 1968).

Margreths Handeln lässt sich vor dem Hintergrund ihres Hochmutes erklären. In der theologischen Gedankenwelt von Annette von Droste-Hülshoff entspricht der Hochmut der Todsünde *superbia*. In der *superbia* kulminiert das *peccatum naturale* mit seinen fatalen Konsequenzen, wie in der griechischen Mythologie an dem unglücklichen Scheitern von Ikarus demonstriert wurde. Als ein Mittel für die Rückeroberung der seitens der Dorfgemeinde verlorengegangenen Anerkennung – „Ihr Lumpenpack [...] Deine Mutter die alte Hexe [soll] keine verschimmelte Brodrinde bekommen“ (Droste-Hülshoff, 2000, S. 51) – soll die Umerziehung des verkommenen Subjekts Hermann Mergel, den sie verachtend „Schwein“ nennt (Droste-Hülshoff, 2000, S. 20), fungieren. Ein positiver Nebeneffekt bestände in der Wiederherstellung des guten Rufes des Dorfes B. und in dessen Befreiung von einem weitgreifenden Schuldzusammenhang. Dieser resultiert aus dem gewalttätigen Verhalten der Dorfbewohner gegenüber der gesamten Schöpfung, insbesondere gegenüber dem Forst. In der Parallelführung von Mordgeschehen und Holzdiebstahl zeigt sich eine metaphorische Struktur des ‚Doppelmordes‘. Die Gewalt, mit der der Förster Brandis und die Holzdiebe dem Forst begegnen und dadurch den Wald metaphorisch töten, verweist auf die Gewalt, die sich in den Morden an den Mitgliedern der Dorfgemeinde widerspiegelt (Detering, 2020). Im Brief des Paulus an die Römer wird

dieser Verschuldungszusammenhang expliziert: Der Sündenfall des Menschen reißt die gesamte Schöpfung, reißt ausnahmslos alle Kreaturen in die ängstlich erfahrene Vergangenheit. Kein Lebewesen steht außerhalb dieser Schuld. Margreths Entschluss, Hermann Mergel zu bessern, kann somit sogar eine soziale und eine theologische Komponente zuerkannt werden.

Dass im Hause Mergel unterschiedliche Vorstellungen von der geschlechtlichen Hegemonie herrschen, ist schon an dem spannungsreichen, gewalttätigen, in wesentlichen Details aber im Dunklen bleibenden Verhältnis zwischen Margreth und Hermann abzulesen (Morrien, 2018, S. 671-679). Margreth hat sich gleich Ikarus überschätzt (Droste-Hülshoff, 2000, S. 16) mit der Differenz, dass ihr metaphorischer Fall über einen längeren Zeitraum andauern, qualvoll sein und mit geistiger Degeneration, mit der „Geistesstumpfheit“ (Droste-Hülshoff, 2000, S. 97), einhergehen wird. Sie stirbt zerrüttet und verarmt in einer sittlich verkommenen Umgebung.

Der *pater familias* lässt sich nicht erziehen. Dieses Faktum versucht sie zu verbergen. Ihre Angst vor der Demütigung *coram publico* durch die wachsamten Nachbarn und an dem, damit verbundenen, sozialen Abstieg lässt sich an der Kräuterbeet-Episode ablesen.

Man sah Margreth aus dem Hause stürzen, ohne Haube und Halstuch, das Haar wild über dem Kopf hängend, sich im Garten neben ein Kräuterbeet niederwerfen und die Erde mit den Händen aufwühlen, dann ängstlich um sich schauen, rasch ein Bündel Kräuter brechen und damit langsam wieder dem Hause zugehen, aber nicht hinein, sondern in die Scheune. (Droste-Hülshoff, 2000, S. 17)

Im literaturwissenschaftlichen Diskurs wurde diese Episode aus unterschiedlichen Blickwinkeln einer Exegese unterzogen: Margreth wird die Absicht unterstellt, einen Heil-, Beruhigungs-/Schlaf- bzw. Gifttrunk zuzubereiten. Das Ziel des Kräuterpflückens für einen pharmakologischen Zweck variiert in Abhängigkeit von Absicht und Zielperson, der der hypothetische Trank zugeordnet ist, und führt zu divergierenden Szenarien (Mecklenburg, 2008; Moritz, 1989). Man ist aber durchaus bereit, die Rätselhaftigkeit dieser, aus der nicht allwissenden Beobachterposition des narratorialen Erzählers dargestellten, Momentaufnahme zu akzeptieren. Sie wird zum Inbegriff der Unsicherheit erhoben, die dem Text inhärent ist (Henel, 1967). Es kann sich um den lokalen Aberglauben oder ihren Versuch, die Wertsachen zu vergraben bzw. auszugraben, um die Flucht zu ergreifen, bis hin zur Todessucht handeln (Rölleke, 1968, Mecklenburg, 2008, Moritz, 1989, Whiting, 1980).

In symptomatischen bzw. „exzentrischen“ (Gaier/Gross, 2018, S. 122) Interpretationen wird das Kräuterpflücken für einen Abtreibungsversuch eines inzestuösen Kindes ausgelegt (McGlathery, 1970; Helfer, 1998; Wortmann, 2010; Liebrand, 2008). Es werden aber auch konträre Deutungen wie die des Kräuterpflückens für die Zeugung von Friedrich in der Scheune ausformuliert (Becher Cadwell, 1991, S. 164).

Plausibel scheint, wenn man psychologisch und textimmanent vorgeht, Margreths desperater Versuch, ihr Scheitern zu verbergen, da sie um die daraus resultierende soziale Dystopie weiß. Im Fortgang der Narration manifestiert sich dies. So weint sie bei der Geburt des Kindes bitterlich (Droste-Hülshoff, 2000, S. 17) und wird später von ihrem Bruder Simon, der in diesem Akt des Tadelns prototypisch für die Dorfgemeinde steht, stark kritisiert (Droste-Hülshoff, 2000, S. 26).

Das Pflücken von Kräutern soll als ein Alibi vor neugierigen Unbekannten, die im *discours* mit dem Indefinitpronomen ‚man‘ markiert werden, fungieren und ihren Gesichtsverlust sowie den, an die Öffentlichkeit gelangten, Streit als nicht signifikant erscheinen lassen. Heinz Rölleke (1968) betont den informatorischen Wert dieser Szene als einen Wendepunkt in der Auseinandersetzung der Eheleute, indem er aus dem Kontext die Schilderung elaboriert, affektiv anreichert und umformuliert.

Die Vulnerabilität und Sensibilität sowie die soziale Exklusion werden sorgfältig maskiert – ein Verfahren, zu dem sowohl Zoë als auch Nina greifen, wenngleich die Mittel differieren. Hierfür sprechen Margreths kontinuierliche Ausweichmanöver gegenüber ihrer Umgebung, wenn es um den Einblick in ihre innere Welt geht. Ihren individuellen Schmerz verbirgt sie hinter Allgemeinplätzen und bleibt daher mysteriös wie eine Sphinx (Droste-Hülshoff, 2000, S. 58).

Des Weiteren kann man im Verhalten von Margreth, die die Verhaltensnormen der Dorfgemeinde inkorporiert hat, ein vorausdeutendes Element auf ihr eigenes Schicksal sowie eine anthropologische Beobachtung sehen. Sie versucht, Hermann Mergel zu helfen, wird aber, da er zunehmend mehr und mehr der Sucht verfällt und auf ihre Hilfe angewiesen ist, seiner überdrüssig. Auch sie bekommt zunächst von den Dorfbewohnern Hilfe, aber die „Leute waren es bald müde geworden, ihr beizustehen, da sie alles verkommen ließ, was man ihr gab, wie es denn die Art der Menschen ist, gerade die Hüflosesten zu verlassen, solche, bei denen der Beistand nicht nachhaltig wirkt und die der Hülfe immer gleich bedürftig bleiben“ (Droste-Hülshoff, 2000, S. 98).

Doch auch hier gibt es Hoffnung: Die Gutsherrschaft sorgt für sie, womit zwar nicht für die Figur Margreths, aber für die Gesellschaft durch den Paradigmenwechsel in ihrer Gesinnung und in ihrem Verhalten Hoffnung besteht.

4. Fazit

Die Leitfrage der vorausgehenden Untersuchung lautete: Wie werden in der deutschen und russischen Literatur des 19. Jahrhunderts folgenreiche und wichtige Umschwünge im Bewusstsein der Figuren dargestellt? Die Anwendung narratologischer Kategorien wie Erzähler, Perspektive, Ereignis und der indizialen Elemente sowie von Schablonen der Rede- und Gedankenwiedergabe erlaubte es, zu folgenden Befunden zu gelangen: Anna Bunina stellt eine Welt dar, die durch die Normen der ständischen Gesellschaft streng geregelt ist. In ihrem Text ist die Erzählperspektive nichtdiegetisch narratorial. Der deutlich profilierte, zuverlässige, allwissende Erzähler mit uneingeschränkter Introspektion bindet seine Wertungen und Kommentare in den Gang der Narration kontinuierlich ein und lässt sehr deutlich eine moralisierende Intonierung spüren. Diese gilt sowohl den Figuren Ninas und Timons als auch Ninas Eltern. Der Erzähler augmentiert die, zur Zeit der Entstehung des Textes in der patriarchalen Gesellschaft vorherrschenden, Bilder von Weiblichkeit und weist wiederum auf den, auch die männlichen Individuen in ihrer Freiheit stark einschränkenden, Diskurs hin. Diese Restriktion ist ebenfalls in den analysierten Texten von Evdokija Rostopčina und Annette von Droste-Hülshoff zu finden. Dennoch lässt der Narrator Nina in ihrem Klagelied, das als ein direkter innerer Monolog, als ein Selbstgespräch, aufzufassen ist, ihre feinsten Seelenregungen und Bekenntnisse offenlegen und auf ihren baldigen Tod hinweisen. Ihre Prädetermination im Klagelied mindert die Ereignishaftigkeit. Es fehlt das konstitutive Merkmal der Unvorhersagbarkeit. Eine prominente Rolle für die Darstellung der inneren Welt der weiblichen Figur erfüllen intertextuelle Relationen und der allegorische Parallelismus von Situationen sowie die Spiegelung und die Variation des zentralen Entscheidungsfindungsmotivs.

In dem Drama von Evdokija Rostopčina evozieren die perspektivisch kontrastierenden Figurenmonologe das Gefühl der Unzuverlässigkeit und legen die figuralen Bewusstseinsinhalte offen. Die Askriptionen präzisieren das innere Geschehen der Figuren. Eine entscheidende Rolle kommt bei der Darstellung des Bewusstseins den intertextuellen Verbindungen, der Spiegelung sowie der Variation von Kernmotiven, der Musik und schließlich der Kontrafaktur von intratextuellen Relationen thematischer Einheiten zu.

In der Erzählung *Die Judenbuche* fungiert die Flexibilität des Erzählers als ein markantes Kennzeichen der Narration. Die nichtdiegetische unzuverlässige narrative Instanz deutet die Interpretationsbedürftigkeit der Bewusstseinsdarstellung an, unternimmt aber weder Erklärungsversuche des Geschehens noch eine Explizierung der Bewusstseinsinhalte. Die Konkretisierung des Nexus von Motiven und Handlungen wird der Interpretin bzw. dem Interpreten überlassen. Da die Konzeption der Figur Margreths sich durch Unterdeterminiertheit auszeichnet, ist der Gebrauch der Schablonen der Rede- und Gedankenwiedergabe marginalisiert. Man kann in Bezug auf ihre Figur von einem „Minus-Verfahren“ (Lotmann, 1972, S. 330) der Ereignishaftigkeit bzw. von „*psychologia in absentia*“ (Schmid, 2019, S. 191) sprechen. Die lesende Person kann jedoch auf folgende diegetische Verfahren rekurren: die Bildung intratextueller Äquivalenz thematischer Einheiten, den Parallelismus von Situationen sowie die Entfaltung und Realisierung phraseologischer Wendungen, Tropen und parömischer Redeklischees.

In Bezug auf die Similaritäten lässt sich festhalten, dass alle drei femininen Figuren mit einer reichen inneren Welt konzipiert sind, die sie, die außertextuellen soziopolitischen und mentalitätsgeschichtlichen Diskurse widerspiegelnd, zu verbergen versuchen. Die Verfahren der Darstellung ihrer mentalen Welten sind nahezu identisch. In allen drei Figuren tritt die Oszillation zwischen Freiheit und Gefangenschaft in den starren sozialen Konstrukten zum Vorschein. Der Tod von Nina, der innere Antagonismus von Margreth und Zoës Distanzierung von der Gesellschaft können als ein Indiz der Auflehnung gedeutet sowie als ein Plädoyer für Freiheit und weibliche Selbstbestimmung gelesen werden.

Begutachtung: Extern begutachtet.

Interessenkonflikt: Es besteht kein Interessenkonflikt.

Finanzielle Förderung: Dieser Beitrag wurde von keiner Institution finanziell unterstützt.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

Austen, J. (2005). *Emma*. New York: Penguin.

Austen, J. (2003). *Sense and Sensibility*. London: Penguin.

Austen, J. (1997). *Persuasion*. New York: Penguin.

- Austen, J. (1995). *Pride and Prejudice*. New York: Penguin.
- Bunina, A. (1811). *Večer u kamina*. In Bunina, A. (Hrsg.), *Sel'skie večera*, (S. 63-132). Sankt Peterburg: Morskaja tipografija.
- Droste-Hülshoff, A. (2000). *Die Judenbuche*. München: dtv.
- Fontane, T. (2018). *Effi Briest*. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Fonvisin, D. (1959). *Nedorosl'*. In: Makogonenko, G. (Hrsg.), *Sobranie sočinenij v 2 tomach*, tom I, (S. 105-177). Moskva: Sovetskoje Izdatel'stvo.
- Fonvisin, D. (1957). *Landjunkner*. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Flaubert, G. (2018). *Emma Bovary*. München: dtv.
- Goethe, J. W. (2017). *Faust*. In Schöne, A. (Hrsg.), *Texte*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Goethe, J. W. (2016). *Das Mädchen spricht*. In Holzinger, M. (Hrsg.), *Gedichte. Ausgabe letzter Hand*. (S. 229) Berlin: Hofenberg.
- Gogol, N. (2006). *Der Revisor*. Hamburg: Rowohlt.
- Griboedov, A. (2004). *Gore ot uma*. In Fomičev, S. (Hrsg.), *Polnoe sobranie sočinenij v 3 tomach*, tom 1, (9-122). St. Petersburg: Aurora.
- Hugo, V. (2018). *Hernani, oder die Castilianische Ehre. Romantisches Drama in fünf Aufzügen*. Hamburg: Hansabooks.
- Karamzin, N. (1964). *Natal'ja, bojarskaja doč'*. In Karamzin, N. (Hrsg.), *Izbrannye sočinenija v. dvuch tomach*, tom I, (S. 622-660). Moskva: Akademia Nauk SSSR.
- Karamzin, Nikolaj (1964). *Bednaja Liza*. In Karamzin, N. (Hrsg.), *Izbrannye sočinenija v. dvuch tomach*, tom I, (S. 605-621). Moskva: Akademia Nauk SSSR.
- Lermontov, M. (1989). *Ausgewählte Werke*. München: dtv.
- Lukian von Samosata. (2013). *Timon der Misanthrop*. In Lukian (Hrsg.), *Gesammelte Werke*. Wiesbaden: Marix.
- Molière, J. B. P. (1993). *Der Menschenfeind*. Stuttgart: Reclam.
- Puškin, A. S. (1965). *Polnoe sobranie sočinenij*. Moskva: Sovetskoje Izdatel'stvo.
- Rostopščina, J. (2019). *Die Menschenfeindin*. In Nitzberg, A. (Hrsg.), *Gesammelte Werke*, (S. 57-187). Wien: Klever.
- Scott, W. (1980). *The Bride of Lammermoor*. London: Penguin.
- Storm, T. (2016). *Hans und Heinz Kirch*. Stuttgart: Reclam.
- Tieck, L. (2018). *Der blonde Eckbert*. Stuttgart: Reclam.
- Tolstoj, L. (2009). *Anna Karenina*. München: dtv.
- Tolstoj, L. (2019). *Meine Beichte*. Dt. Übersetzung von A. Markow. München: dtv.
- Turgenjew, I. (1967). *Frühlingsfluten*. In Turgenjew, I. (Hrsg.), *Erzählungen 1857-1888. Gedichte in Prosa*, (S. 471-606). München: Winkler.
- Turgenjew, I. (1967). *Erste Liebe*. In Turgenjew, I. (Hrsg.), *Erzählungen 1857-1888. Gedichte in Prosa*, (S. 73-142). München: Winkler.

Turgenjew, I. (1967). *Väter und Söhne*. In Turgenjew, I. (Hrsg.), *Romane*, (S. 299-493). München: Winkler.

Wieland, Ch. M. (1766/1767). *Die Geschichte des Agathon*. Frankfurt: Fischer.

Sekundärtexte

- Achinger, G. (1996). Das gespaltene Ich – Äußerungen zur Problematik des weiblichen Schreibens bei Anna Petrovna Bunina. In Parnell Chr. (Hrsg.), *Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa*. (S. 43–61). Frankfurt a. M. Peter Lang.
- Alexander, J. T. (2001). Amazon Autocratixes: Images of Female Rule in the Eighteenth Century. In Barta, P. (Hrsg.), *Gender and Sexuality in Russian Civilisation*, (S. 33-54). London: Routledge.
- Banikova, N. (1979). *Russkie poëtessy XIX. veka*. Moskva: Sovetskoje Izdatel'stvo.
- Becher Cadwell, C. (1991). *Generation und Genre. Ein Beitrag zur deutschen Novelle des 19. Jahrhunderts*. Erlangen: Palm & Enke.
- Blasberg, C./Grywatsch, J. (2018). *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*. Berlin: de Gruyter.
- Bourdieu, P. (1982). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bovenschen, S. (1979). *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bowman, R. (1994). Bunina, Anna Petrovna. In Ledkovsky, M. (Hrsg.), *Dictionary of Russian Women Writers* (S. 107-111). London: Routledge.
- Butzer, G. (2012). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler.
- Cebrikova, M. (1908). Anna P. Bunina. In: *Russkij biografičeskij slovar'*. Tom 11. Sankt-Peterburg: Akademia Nauk.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discours. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Cohn, D. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Detering, H. (2020). *Holzfrevel und Heilsverlust: die ökologische Dichtung der Annette von Droste-Hülshoff*. Göttingen: Wallstein.
- Fludernik, M. (1993). *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Taylor & Francis.
- Foucault, M. (1977-1986). *Sexualität und Wahrheit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gaier, U./Gross, S. (2018). *Herausforderung der Literaturwissenschaft: Droste-Hülshoffs ‚Judenbuche‘*. Stuttgart: Metzler.
- Grywatsch, J. (2012). Panoramen einer „Stockmünsterländerin“. Landschaften in Annette von Droste-Hülshoffs Prosawerken. In: Grywatsch, J. (Hrsg.), *Sehnsucht in die Ferne. Reisen und Landschaften der Annette von Droste-Hülshoff* (S. 192-209), Bielefeld: Aisthesis.
- Hegel, F. (1820). *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Helfer, M. (1998). Wer wagt es, eitlen Blutes Drang zu messen? Reading Blood in Annette von Droste-Hülshoff's Die Judenbuche. *The German Quarterly* 71, 3, 228-253.

- Henel, H. (1967). Annette von Droste-Hülshoff: Erzählstil und Wirklichkeit. In Schwarz, E. (Hrsg.). *Festschrift für Bernhard Blume. Aufsätze zur deutschen und europäischen Literatur*. (S. 146-172), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Hilmes, C. (1990). *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Springer.
- Hobbes, T. (1651). *Leviathan*. London: Macmillan.
- Jannidis, F. (2003). *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: de Gruyter.
- Kant, I. (1981). *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*. Stuttgart: Reclam.
- Karg, I./Kuzminykh, K. (2014). *Sprache und Literatur als Bildungskomponenten*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Kleinschmidt, Ch. (2018). Literarische Identitätsverhandlungen. In Blasberg, C (Hrsg.), *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch* (S. 609-618), Berlin: de Gruyter.
- Klinger, C. (1990). Frau – Landschaft – Kunstwerk. Gegenwelten oder Reservoir des Patriarchats? In Nagl-Docekal, H. (Hrsg.), *Feministische Philosophie*. (S. 63-94), Frankfurt a. M.: Fischer.
- Leskovec, A. (2011). *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Liebrand, C. (2008). *Kreative Refakturen. Annette von Droste-Hülshoffs Texte*. Freiburg: Rombach-Verlag.
- Lotmann, Ju. M. (1972). *Die Struktur literarischer Texte*. München: dtv.
- Luhmann, N. (1983). *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- McGlahtery, J. (1970). Fear of Perdition in Droste-Hülshoff's *Judenbuche*. In: J. L. Sammons/E. Schürer (Hrsg.), *Lebendige Form. Interpretationen zur deutschen Literatur. Festschrift für Heinrich E. K. Henel*, (S. 229-244), München: Fink.
- Mecklenburg, N. (2008). *Der Fall Judenbuche. Revision eines Fehlurteils*. Bielefeld: Transkript.
- Moritz, K. Ph. (1989). *Die Judenbuche. Sittengemälde und Kriminalnovelle*. Paderborn: Schöningh.
- Morrien, R. (2018). Gendertheoretische Perspektiven. In Blasberg, C. (Hrsg.), *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch* (S. 671-681). Berlin: de Gruyter.
- Palmer, A. (2007). Universal Minds. *Semiotica* 165, 205-225.
- Rölleke, H. (1968). Erzähltes Mysterium. Studie zur ›Judenbuche‹ der Annette von Droste-Hülshoff. *DVJS* 42, 399–426.
- Rosslyn, W. (1997). *Anna Bunina (1774-1829) and the Origins of Women's Poetry in Russia*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Ryan, M.-L. (2009). Narration in Various Media. In: Huhn P. (Hrsg.), *Handbook of Narratology* (S. 468-488), Berlin: de Gruyter.
- Schierle, I. (1999). Katharina die Große. „Weise Mutter des Vaterlandes“. In: J. Regnath (Hrsg.), *Machtgefunkel. Über die Einflußnahme von Frauen* (S. 47-68), Ostfildern: Schwabenverlag.
- Schiller, F. (2014). *Theoretische Schriften*. Berlin: de Gruyter.
- Schmid, W. (2019). *Mentale Ereignisse*. Berlin: de Gruyter.
- Schmid, W. (2014). *Elemente der Narratologie*. Berlin: de Gruyter.

- Schneider, R. (2000). *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans*. Tübingen: Stauffenburg.
- Schopenhauer, A. (1949). *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Wiesbaden: Eberhard Brockhaus Verlag.
- Stephan, I. (1988). „Bilder und immer wieder Bilder...“ Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur. In Stephan, I. (Hrsg.), *Die verborgene Frau* (S. 15-34), Hamburg: rororo.
- Vogel, E. (2004). *Männlich-Weiblich-Russisch. Zur Wechselwirkung der Kategorien Gender und Nation in Erzählungen Nikolaj M. Karamzins (1766-1826) und Anna P. Buninas (1774-1829)*. Freiburg: Universitätsverlag.
- Wadenfels, B. (1997). *Topografie des Fremden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Weigel, S. (1988). *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Hamburg: Argument-Verlag.
- Wortmann, T. (2010). Kapitalverbrechen und familiäre Vergehen. Zur Struktur der Doppelung in Droste-Hülshoffs ›Judenbuche‹. In: C. Liebrand (Hrsg.), *Redigierte Tradition. Literarische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs*, (S. 315-337). Paderborn: Schöningh.
- Whiting, R. (1980). From Confusion to Clarity. Further Reflections on the Revelatory Function of Narrative Technique and Symbolism in Annette von Droste-Hülshoff's *Die Judenbuche* (S. 259-283). *DVJS* 54.
- Wünsch, M. (2012). *Moderne und Gegenwart*. München: belleville.

