

Stephan Michael Schröder

## DIE ZWEISTIMMIGKEIT DES PHANTASTISCHEN BEI THOMASINE GYLLEMBOURG<sup>1</sup>

»... det er dog altfor urimeligt, at jeg skulde befatte mig med Sligt.«

### I. Die Marginalisierung

Thomasine Gyllembourgs (1773-1856) Name ist eng verknüpft mit den 'Hverdags-Historier', jener dänischen Ausprägung der sog. Alltagsgeschichten mit ihrer Beschränkung auf das Alltägliche, das Häusliche, das Überschaubare zwischenmenschlicher Konflikte in einer Welt festgezurrtter Normen. Die 'Hverdags-Historier' markieren in Dänemark den Übergang zu einem poetisch-idealistisch geprägten Realismus, wie 1908 der dänische Dichter Johannes Jørgensen so anschaulich beschrieb:

neben den altnordischen Helden Oehlenschlägers und Grundtvigs, den Recken und Knappen Ingemanns, machten hier der dänische Bürger mit Frau und Kind, der Kopenhagener Jüngling und das junge Stadtmädchen ihren Eintritt in die Welt der ersten Dichtung.<sup>2</sup>

Gyllembourg ist erst spät zu einer Schriftstellerin geworden. Sie war 44 Jahre alt, als sie 1827 ihre erste Erzählung veröffentlichte, und schrieb in den nächsten 18 Jahren unter strenger Wahrung ihrer Anonymität 23 weitere Erzählungen bzw. kleine Romane sowie vier Dramen. Die Popularität ihrer Werke ist 1846 von Søren Kierkegaard in einem kleinen Büchlein, *En literair Anmeldelse*, einer langen Rezension zu Gyllembourgs *To Tidsaldre* (1845), eindringlich geschildert worden. Im In- wie im Ausland feierte Thomasine

---

<sup>1</sup>Bei dem folgenden Aufsatz handelt es sich um die Umarbeitung und Erweiterung eines Abschnittes aus meinem Buch *Literarischer Spuk. Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus*, Berlin 1994 (=Berliner Beiträge zur Skandinavistik; 5), vgl. 347-367.

<sup>2</sup>Johannes Jørgensen, *Geschichte der dänischen Literatur*, Kempten/München 1908, 106.

Gyllembourg große Erfolge mit ihren 'Hverdags-Historier', die den Zeitgeschmack präzise zu treffen schienen. Kierkegaard, einer ihrer prominenten Rezensenten, charakterisierte das Verhältnis zwischen der Autorin und ihrer Leserschaft als ein glückliches, das an eine gute Ehe gemahne.<sup>3</sup>

In einem solchen Erfolg ist jedoch auch die Gefahr der Reduktion eines künstlerischen Gesamtwerkes auf eben diesen Erfolg angelegt. Dies ist kommerziell (und auch literaturgeschichtlich) verständlich, wahrscheinlich sogar notwendig. So beginnt die noch anonyme, von ihrem Sohn Johan Ludvig Heiberg herausgegebene Ausgabe der *Skrifter af Forfatteren til 'En Hverdags-Historie'* (12 Bde., 1849-51) natürlich im ersten Band mit der Durchbruchserzählung *En Hverdags-Historie*, die Gyllembourg ja ihr Pseudonym 'Forfatter til En Hverdags-Historie' gab, während die chronologisch ersten Erzählungen Gyllembourgs, *Familien Polonius* und *Den magiske Nøgle*, in den letzten bzw. vorletzten Band verbannt wurden. Die Reihenfolge der Erzählungen ist in dieser Ausgabe also ostentativ nicht chronologisch. Doch in der schon nicht mehr anonymen (2.) Ausgabe der *Samlede Skrifter af Forf. til 'En Hverdags-Historie'*, *Fru Gyllembourg-Ehrensverd* (ebenfalls 12 Bde., 1866-67) herrscht scheinbar eine chronologische Ordnung im Inhaltsverzeichnis: Man beginnt mit *Familien Polonius* (1827), gefolgt von *En Hverdags-Historie* mit der Jahreszahl 1828, *Den magiske Nøgle* mit der Jahreszahl 1830 usw. und endet bei dem kleinen Roman *To Tidsaldre* (1845).

Alle diese Angaben sind richtig, bis auf eine: *Den magiske Nøgle* erschien bereits 1828, wie allerdings auf dem Titelblatt der Erzählung im Inneren des Buches eingeräumt wird (I/219). Selbst an dieser Stelle wird jedoch noch unterschlagen, daß die Erzählung in den Nummern 34-41 der von Heiberg herausgegebenen *Kjøbenhavns flyvende Post*, also sogar noch **vor** *En Hverdags-Historie* erschien, die zwar ebenfalls 1828 in *Kjøbenhavns flyvende Post* erschien, aber erst in den Heften 69-76. Warum also diese falsche Datierung, die sich z.B. sogar in Elisabeth Hudes Standardwerk *Thomasine Gyllembourg og Hverdagshistorierne* (Kbh 1951) wiederfinden läßt?

Eine Fiktion wird hier vermittelt, die sich bis auf den heutigen Tag in den gängigen Literaturgeschichten gehalten hat, wo *Den magiske Nøgle* erst gar

---

<sup>3</sup>Søren Kierkegaard, *En literair Anmeldelse*, Kbh 1846 (über Gyllembourgs *To Tidsaldre*), zit. nach: *Samlede Værker*; 8, 2. Ausg., Kbh 1926, 16f.

nicht auftaucht:<sup>4</sup> Mit geradezu schlafwandlerischer Sicherheit finde Gyllembourg aufgrund ihrer menschlichen Reife umgehend ihr erfolgreiches Paradigma künstlerischen Schreibens. Das Erstlingswerk *Familien Polonius*, das sich zwar formal noch an den Briefroman des 18. Jh. anlehnt, aber immerhin realistisch ist, wird in diesem Zusammenhang gerade noch geduldet; *Den magiske Nøgle* mit seinen phantastischen Elementen nicht mehr. Die Fiktion einer künstlerischen Folgerichtigkeit und Kohärenz des Gyllembourgschen Werkes wird so aufrechterhalten.

Ein solcher Befund muß das Interesse für den marginalisierten Text erregen. Ist *Den magiske Nøgle* wirklich nur eine Verirrung, eine Anbiederung an den phantastischen Zeitgeschmack, ein für das weitere Schaffen belangloses Experiment,<sup>5</sup> wie der fast einhellige Tenor der Sekundärliteratur lautet?<sup>6</sup> Oder aber – so meine These – finden sich in dieser Erzählung Zwiespälte, Antagonismen, Widersprüche des Gyllembourgschen Schreibens, und zwar strukturell *deutlicher* als in ihren späteren 'Hverdags-Historier' – und dadurch vielleicht zu deutlich, zu unüberlesbar?

## II. Die Geschichte

Wenden wir uns zunächst der Handlung der Erzählung zu. Der namenlose Ich-Erzähler ist mit einem Rudolph R. eng befreundet. Beide haben Theologie studiert und fristen ihr Dasein in Kopenhagen mit Privatstunden. Rudolph ist, obwohl er sich dies kaum eingestehen mag, in seine Schwester Pauline verliebt, die mit seinem Vater in Jütland lebt. Die sichere Gewißheit, daß er mit Pauline niemals vereint sein wird, macht den einstmals Lebensfrohen zu einem Melancholiker. Im Schauspielhaus sehen die beiden Freunde nun eines Abends eine geheimnisvolle Schöne, doch ihr Versuch, sie nach dem

<sup>4</sup>Z.B. bei Marie-Louise Svane in: Steffen Auring (et. al.), *Borgerlig enhedskultur 1807-48*, Kbh 1984 (= *Dansk litteraturhistorie*; 5), 456-470.

<sup>5</sup>Z.B. Elisabeth Hude, *Thomasine Gyllembourg og Hverdaghistorierne*, Kbh 1951, 68.

<sup>6</sup>Die einzige mir bekannte Ausnahme, die den Text auch mit seiner Phantastik ernst nimmt: Bo Hakon Jørgensen, 'Omkring den fantastiske fortællings genrekarakteristik', in: *Kortprosa i Norden. Fra H.C. Andersens eventyr til den moderne novelle. Akter fra den XIV studiekonference for skandinavisk litteratur i Odense 1982*, Odense 1983, 257-262.

Theaterabend abzapfen, scheitert: Sie ist wie vom Erdboden verschluckt. Aber Rudolph findet bei der Suche nach der Unbekannten einen Schlüssel, den er einsteckt.

Eines Abends entdeckt Rudolph auf einem Spaziergang im Nørregade-Viertel, das 1807 beim Bombardement zerstört worden war, eine geheimnisvolle Tür, die er mit Hilfe des Schlüssels öffnen kann. Ihn empfängt ein zwergenhafter Mohr und bringt ihn zu seiner Herrin, der Schönen aus dem Theater, die hier mit einer Schar von Gefährtinnen oder Gesellschafterinnen lebt. Gleich in der ersten Nacht erliegt der Kandidat der Theologie der erotischen Anziehungskraft der Unbekannten, die sich Aura nennen läßt. Rudolph wird zum Liebhaber Auras, die wiederum ihm und dem Ich-Erzähler das Leben angenehm gestaltet, indem sie z.B. deren gemeinsame Wohnung neu ausstattet und erlesene Speisen durch ihren Mohren schicken läßt.

Rudolph wird jedoch in der Beziehung mit Aura, die aus dem Orient zu kommen scheint, nicht glücklich. Ein Besuch seiner Schwester Pauline, die ihm heftige Vorhaltungen wegen seines veränderten Verhaltens macht und ihn an sein Seelenheil gemahnt, führt schließlich dazu, daß Rudolph den Schlüssel in der Nähe der Frederiks-Kirche in Christianshavn mit den Worten "Vig fra mig, Satan!"<sup>7</sup> fortwirft. Danach ergeht es den Freunden jedoch schlecht; sie verlieren ihre Verdienstmöglichkeiten und ihre Wohnung, und schließlich wird ihnen auch noch das letzte Geld gestohlen. Mit einer Dose, auf der eine Sphinx aus Metall thront, fordert Aura ihren Schlüssel zurück, da an diesen ihr Schicksal gebunden sei.

Die beiden Freunde machen sich auf die Suche nach dem Schlüssel und finden ihn schließlich in der Grabkapelle unter der Fredrikskirke. Dort treffen sie auf einen alten Mann, der ohnmächtig geworden war und offensichtlich im Sterben liegt. Dieser alte Mann enthüllt sich als der wahre Vater Rudolphs, der einst Rudolphs vermeintliche Tante, in Wahrheit also dessen Mutter, verführt und sich dann aus der Verantwortung gestohlen hatte. Der alte Mann erkennt in den letzten Minuten seines Lebens Rudolph als seinen Sohn an und vermacht ihm ein großes Vermögen, nachdem der Geldschrank des Alten, zu dem der eigentliche Schlüssel nicht mehr aufzufinden war, mit dem Schlüssel Auras geöffnet werden konnte. Als Rudolph den Schlüssel bei Aura ab-

---

<sup>7</sup>[Thomasine Gyllembourg,] 'Den magiske Nøgle', in: *Skifter af Forfatteren til 'En Hverdags-Historie'* (1., anonyme Ausg.), Bd. 11, Kbh 1851, 226. Alle Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

geliefert hat, kann er endlich seine Pauline heiraten und ein Gut in Jütland erwerben.

Ein solches Handlungsreferat läßt kaum Unterschiede zu dem Paradigma der 'Hverdags-Historier' erkennen, wie es Anni Broue Jensen beschrieben hat:

Den 'typiske' hverdagshistorie er altså en novelle [...], der foregår i forfatterens samtid i Danmark, tit i København [...].

Hverdaghistorien er konfliktcentreret i sin opbygning [...]. Konflikten er altid (også) en kærlighedskonflikt, [...] evt. suppleret med en anden konflikt. Konflikterne opstår i hovedpersonernes indre og løses også her gennem lutring og indsigt, ofte ledsaget af afkald. Disse går på den legemlige kærlighed, som man så alligevel opnår, når man har forstået den åndeliges prioritet. Personerne hjælpes til deres indsigt af en udløsende faktor udefra eller af religion og/eller kærlighed. [..Y]dre konfliktløsninger forekommer hyppigt som supplerende den indre eller som eneste faktor. Den kvindelige hovedperson er stærkt idealiseret og ofte ikke meget individualiseret. Hun er bærer af de positive værdier i højere grad end manden, som er for udsat for fristelser, og da han er bærer af den isolerede seksualitet, går i fare for at udarte i det dæmoniske.

[...] Rigdom er også farlig, men en økonomisk konsolidering hører med til hverdagshistoriernes harmoniske afslutning.

Den ender nemlig altid i harmoni, med alle tråde redt ud og udsigt til enten bryllup eller genoprettet ægteskabelig lykke.<sup>8</sup>

Entsprechend läßt sich auch *Den magiske Nøgle* lesen: Die Geschichte spielt um 1820; genaue Straßenangaben tragen zur Wiedererkennung bei. Im Zentrum steht ein Liebeskonflikt: Rudolph liebt seine vermeintliche Schwester, muß aber das bürgerliche Inzest-Verbot achten. Da es für ihn also kein eheliches Glück geben kann, schmächt er dieses und macht sich vorübergehend zum Fürsprecher einer hedonistischen Erotik: "Nej, ingen Kjærlighed er ret salig uden en saadan, hvis Veie kun den tause Nat kjender." (206) Der Wunsch wird ihm zwar mit einer Haremsdame erfüllt, doch wird Rudolph

---

<sup>8</sup>Anni Broue Jensen, *Penge og kærlighed. Religion og socialitet i Thomasine Gyllemourgs forfatterskab*, (Odense University Studies in Literature; 14), Odense 1983, 103.

nicht glücklich, denn seine areligiöse Venus "forstaaer [...] ikke Noget af det Høiere, det Vigtigste, Det der egenlig udgjør Sjælen i enhver Forening" (215). Zur Besinnung wird Rudolph durch die Vorhaltungen der ihn liebenden Pauline gebracht, die – als Frau – nicht wie er den Gefahren einer isolierten, dämonischen Sexualität ausgesetzt ist. Und was den Reichtum betrifft, so war er zwar für Rudolphs Vater eine Qual, wird jedoch in Rudolphs Händen zu "en levende Sundhedskilde" (246), die es ihm ermöglicht, *nachdem* er sich für die geistig-religiöse Sphäre entschieden hat, sich mit Pauline auf einem Gut niederzulassen. Symbolisiert wird der Umschwung in dem Schlüssel, der zunächst der sexuellen Wunscherfüllung dient, um später Rudolph ganz konkret den Weg zu seiner eigentlichen Identität und zur Heirat mit Pauline zu öffnen.

Selbst die Art der Konfliktlösung ist typisch für die 'Hverdags-Historier'. Das Tabu des Inzests wird als persönliches Problem gestaltet, und es werden durchaus die negativen Folgen der Taburespektierung dargestellt: Rudolph, der seine Sexualität in bezug auf seine vermeintliche Schwester unterdrücken muß, leidet diese zu Aura fehl, die mit ihm wiederum Ehebruch begeht. Die Konflikte werden aber keineswegs grundlegend gelöst, und die Entwirrung der narrativen Fäden muß daher Herr L., Rudolphs echter Vater, als *deus ex machina* leisten.

Folgt man der hier skizzierten Lesart von *Den magiske Nøgle*, kann man nur Jensens Urteil zustimmen, daß die Erzählung eine typische 'Hverdags-Historie' sei. Wenn die Geschichte aber so typisch ist und keine Durchbrechung des Paradigmas darstellt – warum hat man sie dann zu marginalisieren gesucht?

### III. Die Phantastik

Störend sind für Jensen bei ihrer Deutung allein die übernatürlichen, phantastischen Elemente, die sie jedoch als "Flirt" abtut (110). Gleich den ersten Absatz der Erzählung muß sie dann jedoch überlesen haben, denn hier wird deutlich, was das eigentliche Thema des Textes ist, wie er es zu behandeln und in welche literarische Tradition er sich einzuschreiben gedenkt:

Det er en almindelig Mening, at phantastiske, vidunderlige Sagn og Troen paa disse ikke have deres Hjem paa det flade Land. Imidlertid mener

jeg, at intet Land er saa fladt, at jo enhver af dets Indbyggere skulde mere eller mindre have oplevet Noget, som erindrede ham om det Ginistan, hvori Barnet saa gjerne lever, og som Manden aldrig saa ganske glemmer, at han jo med Interesse lytter til Fortællingen om Tildragelser, der spille i et saa dobbelt Lys, at vi ikke vide at forklare os, om de ere Frugter af et Træ, hvis Rødder naae til hiint ubekjendte Land, eller om de ere opvoxede af den Jord, som vi pløie i vort Ansigts Sved. – Til en Begivenhed af denne forunderlige Natur har jeg selv været – saa godt som – Øienvidne, for lidt mindre end et Decennium siden. (201)

Der vorliegende Text gehört also, drücken wir es zunächst vorsichtig aus, zu einer Textsorte, die "phantastiske, vidunderlige Sagn" genannt wird. Damit kann jedoch nicht mehr die Volkssage gemeint sein, denn diese gab es ja auch in Dänemark (erst 1818-23 hatte Just Mathias Thiele seine vieldiskutierte Sammlung *Danske Folkesagn* veröffentlicht). Vielmehr muß eine Art ästhetischer Modernisierung der Sage gemeint sein. Wie wird diese modernisierte, 'phantastische' Sage nun beschrieben?

1) Die modernisierte Form gebe es bereits in anderen Ländern, nicht jedoch in Dänemark. Der Zeitpunkt der Handlung (ca. 1820) verweist auf den Höhepunkt der Phantastik- und besonders der E.T.A. Hoffmann-Rezeption in Dänemark.<sup>9</sup>

2) Die modernisierte Form sei nicht mehr referentiell, also wortwörtlich zu glauben ("Troen paa disse"), da sie ein metonymischer Ausdruck für einen idealistischen Raum ist, dem man in der Kindheit näher war und "som Manden aldrig saa ganske glemmer".

3) Die modernisierte Form sei schließlich strukturell geprägt durch "et saa dobbelt Lys, at vi ikke vide at forklare os, om de ere Frugter af et Træ, hvis Rødder naae til hiint ubekjendte Land, eller om de ere opvoxede af den Jord, som vi pløie i vort Ansigts Sved".

Vor allem der letzte Punkt ist entscheidend. Denn mein Handlungsreferat von vorhin ignorierte, daß es in *Den magiske Nøgle* zwei Formen von Wirklichkeit gibt: eine durch den Erzähler verbürgte und eine, die auf Rudolphs Erzählungen beruht. Wie wichtig dieser Punkt ist, zeigt nicht zuletzt

---

<sup>9</sup>S. Stephan Michael Schröder, 'Die Rückkehr des Elis Frøbom. E.T.A. Hoffmann im Norden nach frühen Rezeptionszeugnissen', in: *skandinavistik* 21 (1991, 1), 30-52.

der Umstand, daß hier zum ersten und einzigen Mal in Gyllembourgs Texten der Ich-Erzähler eine Nebenfigur ist. Alles, was die Person Auras betrifft, erlebt der Erzähler nicht selbst, mit Ausnahme des ersten Treffens im Theater (falls es sich dabei wirklich um Aura handelte). Hauptperson und Erzähler haben unterschiedliche Perspektiven, die sich in unterschiedlichen Deutungen des Erlebten äußern: Während Rudolph immer wieder übernatürliche Erklärungen für das Geschehene zuläßt, hält der Erzähler immer wieder rationalistische Erklärungsversuche dagegen. Am Schluß der Erzählung hofft er, die Erlebnisse seines Freundes verifizieren zu können. Er begleitet Rudolph bei der Schlüsselabgabe, doch wieder kann er nichts bezeugen:

Men ligesom Rudolph vilde aabne Døren, fløi en ulyksalig Flue mig lige ind i det ene Øie. Dette forvoldte mig en saa emfindtlig Smerte, og gjorde mig saa fortumlet, at jeg maatte sætte mig ned paa en Afviser ved Muren, og først i det Øieblik, Rudolph var kommen tilbage, og stod ved min Side, lykkedes det mig at skille mit Øie fra den ubudne Gjæst og komme igjen til mine Sandser. (245)

Den Lesenden wird keine abschließende Gewißheit zuteil. Ihr Interesse richtete sich schon während der z.T. seitenlangen Diskussionen zwischen Rudolph und seinem Freund über die Deutung der Geschehnisse bald nicht mehr so sehr darauf, *was* Rudolph widerfahren ist, sondern eher, *ob* überhaupt etwas geschehen und wie diese *Möglichkeit* zu deuten sei.

Gyllembourg benutzt in ihrer Einleitung das Wort "phantastisk", und tatsächlich bietet ihre Erzählung ein Musterbeispiel für das, was in der Literaturwissenschaft eine 'phantastische Erzählung' genannt wird. *Den magiske Nøgle* erfüllt geradezu vorbildlich die Bedingungen, die der berühmteste Phantastikforscher, der Spätstrukturalist Tzvetan Todorov, an das Phantastische stellt. Nach Todorov

muß der Text den Leser zwingen, die Welt der handelnden Personen wie eine Welt lebender Personen zu betrachten, und ihn unschlüssig werden lassen angesichts der Frage, ob die evozierten Ereignisse einer natürlichen oder einer übernatürlichen Erklärung bedürfen.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup>Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, München 1972, 33. [Die französische Originalausgabe erschien 1970.]



---

Das Schlüsselwort bei Todorov lautet 'Unschlüssigkeit', Unschlüssigkeit zwischen einer natürlichen und einer übernatürlichen Deutung: "Das Fantastische liegt im Moment dieser Ungewißheit; sobald man sich für die eine oder andere Antwort entscheidet, verläßt man das Fantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein". (26)

Todorovs Ausführungen zum Phantastischen sind in der Forschung lebhaft diskutiert und kritisiert worden. Besonders die postulierte Flüchtigkeit des Phantastischen, dessen Texte Todorov ja als ein Genre verstanden haben wollte, erregte Mißfallen. Tatsächlich illustriert selbst eine so paradigmatische Erzählung wie *Den magiske Nøgle* das Problem dieser Flüchtigkeit, denn vordergründig bleibt das Gleichgewicht zwischen den beiden Erklärungsmodellen zwar gewahrt – aber eben nur vordergründig. Aura mag vielleicht wirklich nur die Strohvitwe eines reichen Mannes sein, das Glück bzw. Unglück, das die beiden Theologen heimsucht, nachdem sie den Schlüssel aufgehoben bzw. weggeworfen hatten, mag 'nur' reiner Zufall sein: Aber was ist mit der Dose, die jeden Morgen und Abend wieder auf dem Tisch liegt, egal, wohin man sie zuvor gelegt hatte?

Tatsächlich ist Todorovs Forderung einer absoluten Unschlüssigkeit kaum zu erfüllen – es sei denn, man erzählt eine Geschichte nicht zu Ende. Sicherlich ein gedankenanstrengendes Paradoxon, das etwas über die Stellung der Phantastik im kulturellen Diskurs aussagt, aber keine Grundlage für die Definition eines Genres. Man ist daher in der Forschung nach Todorov dazu übergegangen, die sog. 'todorovsche' Phantastik eher als einen – ästhetisch allerdings höchst wirksamen – Extremfall zu betrachten, als "eine Phase innerhalb eines Problemlösungsprozesses".<sup>11</sup> Man hat die todorovsche Definition sozusagen dynamisiert, denn tatsächlich weist jede phantastische Erzählung irgendwann im Laufe des Geschehens eine todorovsche Konstellation auf, also eine Stelle, wo zwei kosmologische Deutungsmodelle aufeinanderprallen, ohne daß die Lesenden sich für eine der beiden entscheiden können und sollen. Narratologisch könnte man wie Brooke-Rose davon sprechen, daß eine phantastische Erzählung zwei sich gegenseitig ausschließende stories in einem plot zusammenfasse.<sup>12</sup> In unserem Beispiel ist

---

<sup>11</sup>H.W. Pesch, *Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*, Köln 1982, 64.

<sup>12</sup>Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal. Studies in narrative and structure*,

dies eine story, deren Referenzrahmen die aufklärerische Gegenwartsgesellschaft ist, für welche die ratio als absolute Sinn-Norm gilt, und eine zweite story, deren kosmologische Normen sich aus der geheimnisvollen Welt des Orients mit den Zaubereien aus *Tausendundeiner Nacht* herleiten.

Durch die scheinbare Gleichzeitigkeit des Möglichen und des Unmöglichen erweisen sich alle bekannten Deutungsmöglichkeiten, seien diese empirisch, übernatürlich-religiös, psychologisch oder was auch immer, als hinfällig. Vor dem Hintergrund dieser fehlenden Hinlänglichkeit von Deutungsmodellen sieht man sich urplötzlich mit einer dritten 'Ordnung' konfrontiert, die absolut unverständlich und eigentlich eher eine 'Unordnung' ist. An dieser 'todorovschen' Stelle bleiben jedoch die wenigsten Erzählungen stehen, sondern sie versuchen, diese unbekannte 'Ordnung' irgendwie wieder zu beseitigen. Im allgemeinen wird die übernatürliche Deutung irgendwann in der Erzählung die plausiblere. Auch *Den magiske Nøgle* kann sich diesem Prozeß nicht ganz entziehen, wenn der Raum des Übernatürlichen *denotativ* semantisiert wird als Raum einer dämonischen Gegenkultur oder *symbolisch* semantisiert als Raum einer sexuellen Wunscherfüllung (freudianische Interpreten hätten sicherlich ihre Lust an dieser Erzählung). Daß es so wenig Texte gibt, die die 'dritte Ordnung' als solche festzuhalten und auf eine feste Semantisierung zu verzichten suchen, hängt natürlich damit zusammen, daß jede noch so unangenehme Deutung der 'unmöglichen' Ereignisse in einer phantastischen Erzählung beruhigender ist als der Zweifel an der Möglichkeit von Sinnproduktion überhaupt.

#### IV. Die Zweistimmigkeit

In Anlehnung an Bachtins Begriff der Polyphonie habe ich die für die Phantastik so typische Konkurrenz antagonistischer, kosmologisch zugeordneter Deutungsmodelle als Zweistimmigkeit bezeichnet.<sup>13</sup> Gyllembourg bedient sich in *Den magiske Nøgle* eines prinzipiell zweistimmig strukturierten Genres, und Gyllembourg weiß diese Zweistimmigkeit zur (zumindest indirekten) Darstellung einer Frauengestalt zu nutzen, die weit außerhalb der Personengalerie einer Biedermeiererzählung angesiedelt ist,

---

*especially of the fantastic*, Cambridge u.a. 1981, 227.

<sup>13</sup>*Literarischer Spuk*, 113f.

ohne daß sie sich einer binären Opposition wie gut/böse, moralisch/unmoralisch, ideell/materiell usw. vollständig unterwerfen läßt.

Sicherlich, manches an Aura gemahnt an die 'femmes fatales' des Biedermeier: Aura ist eine sinnenfreudige, offensichtlich areligiöse Hedonistin; ihr Name bedeutet auf lateinisch 'Luft', 'Gunst', 'Schein', mit Konnotation zu 'aurum' = 'Gold'. Nicht von ungefähr vergleicht Rudolph sie in seiner Erzählung nicht etwa mit einer Blume, sondern mit "Guld og Ædelstene" (205). Und doch: Geld ist niemals unter ihren Geschenken, mit denen sie ihren Liebhaber und dessen Freund aushält, durchaus dezent übrigens, mit der ihr eigenen "beskedne Gratie" (213). Selbst der allzeit mißtrauische Erzähler muß zugeben, daß Auras Geschenke keinem hemmungslosen Waren- und Geldfetischismus entspringen, und er kommentiert: "Over det Hele svævede en særegen, ideal Ynde, noget uforklarligt Behageligt." (212) Das Wort 'ideal' hatte zur damaligen Zeit Signalcharakter. Denn ideal war, was die Beziehung zum Ideellen erkennen ließ. In der ästhetischen Sprache griff man zur Darstellung einer solchen Beziehung auf den Topos der Durchsichtigkeit zurück. Hegel, der wichtigste Einfluß auf Gyllembourgs Sohn Heiberg, notierte über den Schein der Kunst, er habe den Vorzug, "daß er selbst durch sich hindurchdeutet und auf ein Geistiges [...] aus sich hinweist",<sup>14</sup> und der Dichter Meir Aron Goldschmidt (1819-87) postulierte in einer Rezension: "Virkeligheden skal aabenbare sig for Sjælen som noget Gjennemsigtigt, bagved vilket skimtes Evigheden".<sup>15</sup> Auf diesen Topos der Durchsichtigkeit trifft man in *Den magiske Nøgle* bezeichnenderweise gleich zwei Mal: Zum einen wird Pauline durchsichtig genannt, weil "det aandelige Princip saaledes synes at have gjennemtrængt den materielle Form" (219). Zum anderen hat aber auch Aura einen "næsten gjennemsigtige Legeme" (210). Das Wörtchen "næsten" vermag hier zwar noch einen quantitativen, aber keinen qualitativen Unterschied mehr anzudeuten.

Aura läßt sich nicht den literarischen und zugleich gesellschaftlichen Normen der Zeit unterordnen. Stattdessen erscheint sie als eine unreduzierte Frau mit utopischen Zügen. Sie lebt in einer Gemeinschaft mit anderen Frauen,

---

<sup>14</sup>Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Ffm 1986 (= *Werke*, 3 – stw; 613), 23.

<sup>15</sup>Meir Aron Goldschmidt, Rezension zu Schacks *Phantasterne*, in: *Nord og Syd* 1858, zit. nach: Jens Kristian Andersen, 'Efterskrift', in: Hans Egede Schack, *Phantasterne. En Fortælling*, 2. Aufl. Kbh 1993 (=Danske Klassikere), 297.

die auf dänisch "Selskabsøstre" (210; m.H.) genannt werden; der einzige Mann, von dem Rudolph zu berichten weiß, ist der Sklave, ein Mohr. Nicht zuletzt ist Aura es, die Rudolph den Schlüssel zukommen läßt, der ihm später das Schloß zu seiner wahren Identität öffnet, "til mit Livs Lykke" (248). Daß sie ihren Schlüssel durch die Sphinx-Dose zurückfordert, ist nur folgerichtig. Ihre Rätselhaftigkeit und Doppelheit wird so auch auf symbolischer Ebene unterstrichen, und vielleicht ist es sogar erlaubt, die in der Sphinx symbolisierte Aura mit der Antwort auf das Rätsel der Sphinx gleichzusetzen. Die Thebener Sphinx der griechischen Mythologie fragte nach dem Menschen – und Aura ist, was die weibliche Hälfte der Bevölkerung betrifft, eine mögliche Antwort.

In Gyllembourgs späterem Werk tritt – abgesehen von ihrer zweiten phantastischen Erzählung *Kong Hjort* (1830/33) – nie wieder ein solch normenbrechender Frauentyp auf. Die Kopplung der Darstellung normverletzender Inhalte an die Zweistimmigkeit des phantastischen Genres ist leicht erklärbar. Aura erscheint ja niemals tatsächlich, sie ist immer nur eine Möglichkeit, die auf einer Deutung beruht, die falsch sein kann und eigentlich – vor dem Hintergrund rationalistischer Normen – auch sein muß. Ihre Wirklichkeit ist, da sie in einer *phantastischen* Erzählung auftritt, nur diskursiv, nur potentiell, nie referentiell. Dadurch kann sie den Normen der beschriebenen Gesellschaft weiter entzogen werden, als dies bei den übrigen 'Hverdags-Historier' der Fall ist.

## V. Weibliches Schreiben?

Von Frauen geschriebene Literatur und phantastische Literatur kreuzen sich nicht selten in der Literaturgeschichte und gehen fruchtbare Symbiosen ein wie in *Den magiske Nøgle*. Die Konvergenz von 'Frauenliteratur' im obigen Sinne und Phantastik läßt sich auf dreierlei Weise erklären:

1) *Gemeinsame Marginalität*: Beide werden in zeitgenössischer Ästhetik bzw. Literaturkritik und – in Fortsetzung – in der lange Zeit implizit männlichen Literaturgeschichtsschreibung gerne marginalisiert. Die isländische Autorin Svava Jakobsdóttir hat z.B. ihren Rückgriff auf die Phantastik damit begründet, daß vor dem Hintergrund des noch in den sechziger Jahren auf Island herrschenden objektiven Realismus sich ihre weibliche Erfahrung der Marginalität in der Wahl einer ebenso

marginalisierten literarischen Form niederschlagen müsse.<sup>16</sup> (Frauenliteraturforschung und Phantastikforschung teilen daher auch einige gemeinsame Interessen, so z.B. die Problematisierung von literaturgeschichtlichen Kanonisierungen.<sup>17</sup>)

2) *Phantastische Zweistimmigkeit als weibliche Identität*: Simone de Beauvoir hatte Weiblichkeit 1949 als das 'andere' Geschlecht bestimmt, das abgeleitete, das negativ definierte.<sup>18</sup> Das Schreiben von Frauen wird daher – so Elaine Showalter –

a 'double-voiced discourse' that always embodies the social, literary, and cultural heritages of both the muted and the dominant [...]. Women writing are not, then, *inside* and *outside* of the male tradition; they are inside two traditions simultaneously, 'undercurrents,' in Ellen Moer's metaphor, of the mainstream.<sup>19</sup>

Werk und Person Gyllembourgs bieten ein anschauliches Beispiel für diese doppelte Identität. Gyllembourg stand nicht zu ihrem schriftstellerischen Schaffen, da dieses 'unweiblich' sei. Damit übernahm sie die (männlichen) Normen ihrer Zeit: Poul Møller z.B. hatte 1823 notiert, "at det er *uskønt*, ja *vederstygge*ligt, at et Fruentimmer er Digterinde af *Profession*".<sup>20</sup> Und Christian Molbech hatte sich kurz vor Gyllembourgs Debüt zu dem öffentlichen Hinweis bemüßigt gefühlt, daß

<sup>16</sup>S. Helga Kress, 'Kvinnebevissthet og skrivemåte. Om Svava Jakobsdóttir og den litterære institusjonen på Island', in: *NLÅ* 1979, 15ff.

<sup>17</sup>S. zu diesem Komplex: Renate Hof, *Die Grammatik der Geschlechter. Gender als Analysekatgorie der Literaturwissenschaft*, Ffm/New York 1995, 65ff: 'Die Legitimation der Meister(erzählungen)'.

<sup>18</sup>Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris 1949.

<sup>19</sup>Elaine Showalter, 'Feminist Criticism in the Wilderness', in: *Modern Criticism and Theory. A reader*, hrsg. v. David Lodge, London/New York 1988, 348. Showalter verweist in einer Anmerkung am Ende dieses Satzes auf Susan Lanser/Evelyn Torton Beck, "[Why] Are There No Great Women Critics? And What Difference Does It Make?", in: *The Prism of Sex: Essays in the Sociology of Knowledge*, hrsg. v. Evelyn Torton Beck und Julia A. Sherman, Madison 1979, 86.

<sup>20</sup>Poul Møller, »Kvindeligheð«, aus dem Nachlaß, in: *Udvalgte Skrifter*, II, Kbh 1895, 105.

[der] ustridigen hører noget af den mandlige Charakteer til al Digtning, til al Forfatterskab overhovedet, naar et quindeligt Individ vil give sig af med den for Kiønnet ikke oprindeligen bestemte Sysse.<sup>21</sup>

Diese Norm hatte Gyllembourg internalisiert – und dennoch schrieb sie. Das Resultat war ein schizophrener Verhältnis zu ihrer schriftstellerischen Tätigkeit, wie an folgender Schilderung ihrer Schwiegertochter ablesbar ist:

["...] jeg begriber slet ikke, hvorfor han troer det, thi det er dog altfor urimeligt, at jeg skulde befatte mig med Sligt." Ja saa utroligt det end klinger, det var virkeligt, ligesom hun selv tvivlede om Rygtets Sandhed; i alt Fald glemte hun formeligt, at hun var Forfatteren [...]. Hun var utroligt undseelig over denne Skribentvirksomhed [...].

Det var hendes Anskuelse, at Qvinder ikke maatte befatte sig med Sligt, og hun lærte ikke af sin egen Erfaring, at den, Gud giver en Stemme, kan ikke holde Tonerne tilbage. Traadte een eller anden Dame op i Litteraturen eller indleverede Stykker til Theatret, da kunde hun paa den naiveste Maade sidde og fordybe sig i Betragtninger herover, og hun udbrød da: "Naa skriver hun nu ogsaa! Herre Gud! Vi Fruentimmer synes mig have nok at tage vare paa, uden at vi ogsaa befatte os med Sligt; det skal vi overlade til Mændene; det Fruentimmerskriveri duer dog aldrig noget." Naar da hendes Børn i Stilhed sad og morede sig over hende, og omsider lidt skadefroe udbrød: "Glemmer Du da reent, at Du selv skriver?" da kunde hun ganske rødme vækkes af sine Betragtninger, og rørende vare da de Undskyldninger, hvormed hun besmykkede sin formeentlige Feil.<sup>22</sup>

Ihre streng gewährte Anonymität<sup>23</sup> war für Gyllembourg angesichts ihrer

---

<sup>21</sup>[Christian Molbech], Rezension zu Louise Hegermann-Lindecrones *Danske Fortællinger*, in: *Dansk Litteratur-Tidende* Nr. 38 (1825), 597.

<sup>22</sup>\*\*\* [=Johanne Luise Heiberg], 'Fru Gyllembourgs litterære Testamente', in: Thomasine Gyllembourg, *Samlede Skrifter*, 2. Ausg., Bd. 1, Kbh 1866, 8f.

<sup>23</sup>Offiziell wurde ihre Anonymität erst 1862 gebrochen, als als letzter Teil einer Auswahl von Heibergs Briefen 'Fru Gyllembourgs litterære Testament' erschien, das dann die zweite Ausgabe ihrer gesammelten Werke einleitete. Wenn es allein nach

---

Zersplitterung in eine weibliche, häusliche und eine implizit männliche, öffentliche Rolle keine Koketterie, sondern eine existentielle Bedingung, um überhaupt schreiben zu können, wie sie 1834 bekannte:

At fordre, at jeg skal give Slip paa min Anonymitet, er for mig det Samme som at fordre, at jeg aldrig mere skulde sætte Pen paa Papiret. [...] enhver Fugl kun synger under sine egne Betingelser.<sup>24</sup>

Nicht zuletzt das Verhältnis von Gyllembourgs Biographie zu ihrem Werk kündigt von Widersprüchen. Da ist auf der einen Seite die junge Frau, die sich selbstbewußt 1801 von ihrem Mann scheiden läßt und sich intensiv um den unehelichen Sohn ihres eigenen Sohnes kümmert. Diese Frau hat Jens Juel ca. 1795 auf jenem berühmten Gemälde gemalt, auf dem Gyllembourg in Haartracht und Kleidung dem französischen Revolutionsideal nacheifert und das immer wieder in Büchern reproduziert wird. Und da ist auf der anderen Seite die Erzählerin, deren 'Hverdags-Historier' zum Lieblingsgenre einer politisch konservativen bis reaktionären Zeit wurden und zumindest oberflächlich den erstickenden Geruch eines idealistisch geprägten Biedermeiers atmen. Auch diese Gyllembourg ist im Bild festgehalten worden. Die Zeichnung von Gertner 1849 zeigt diese vermeintliche Biedermeier-Autorin, die P. O. Enquist in seinem Drama *Från Regnormarnas Liv. En familjetavla från 1856* (1981) als kahle, in einem Stuhl festgebundene Mumie dargestellt hat.

Bei all diesen Widersprüchen erstaunt es nicht, daß man Gyllembourgs Texte in neuerer Zeit als Palimpseste gelesen hat, die oberste, noch stark den gesellschaftlichen Normen verpflichtete Schicht wegkratzte, um darunter verschüttete Bedeutungsschichten freizulegen. Die harmonischen Schlüsse in ihren Werken wurden als Konzession an die männlichen Normen verstanden; als wichtiger stellte man die in den 'Hverdags-Historier' thematisierten Konflikte heraus, so z.B. die erste realistische Schilderung einer Scheidung aus weiblicher Sicht in *Ægtestand* (1835). Die realistischen 'Hverdags-Historier' setzen den "double voiced discourse" sozusagen vertikal um; das verschüttete 'Andere' muß erst freigelegt werden. In Gyllembourgs

---

Gyllembourg gegangen wäre, wäre ihr Geheimnis auch nach ihrem Tod nicht gelüftet worden ([Thomasine Gyllembourg,] 'Til Herr Celestinus', in: *Skripter*, Bd. 12, Kbh 1851, 206).

<sup>24</sup>Ibid., 196.

beiden phantastischen Texten hingegen wird der "double voiced discourse" horizontal umgesetzt, denn die Zweistimmigkeit des Phantastischen erlaubt es, zwei konträre Welten synchron darzustellen. Dadurch aber tritt der Teil der Geschichte, der auf spezifisch weibliche Erfahrung rekurrieren könnte, deutlicher hervor – zu deutlich. Hier, so meine These, liegt der Hauptgrund, warum Gyllembourg nach 1830 keine phantastischen Erzählungen mehr geschrieben hat.<sup>25</sup>

3) Die häufig zu beobachtende Konvergenz von Phantastik und Frauenliteratur läßt sich schließlich noch mit einer weiteren strukturellen Affinität begründen: dem *radikalen semiotischen Skeptizismus*, den sie beide teilen. Im gynozentrisch-poststrukturalistischen Feminismus hat man sich gegen das substantialistische Palimpsestlesen ausgesprochen, da dieses auf ein unzeitgemäßes humanistisches Identitätsideal und altbekannte Widerspiegelungstheorien rekurriere. Stattdessen hat man dafür argumentiert, die Geschlechterpolarität als Ausdruck logozentrischen Denkens in binären, asymmetrischen Oppositionen zu dekonstruieren, um so das Weibliche aus seiner Marginalität zu befreien.<sup>26</sup> Auf die Phantastik bezogen bedeutet dies: Nicht die vermeintliche weibliche Identität Auras in der 'zweiten Stimme' ist von Interesse, sondern die angedeutete 'dritte (Anti-)Ordnung'. Sigrid Weigel plädierte z.B. dafür,

die männliche Ordnung nicht durch eine andere, weibliche Ordnung zu überwinden [...], sondern nur durch Nicht-Ordnung, d.h. durch Aufhebung der zentristischen, teleologischen, hierarchischen Prinzipien überhaupt.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup>Nicht verschwiegen werden soll in diesem Zusammenhang, daß zudem ein Kritiker wie Carsten Hauch *Den magiske Nøgle* recht negativ rezensiert hatte (Rezension zu Gyllembourgs *Noveller* (1833), in: *Prometheus* 3 (1833), 319).

<sup>26</sup>Für eine übersichtliche Darstellung der Identitätsdiskussion in der feministischen (Literatur-)Wissenschaft s. Annegret Heitmann, 'Feministischer Umgang mit Literatur', in: Julia Zernack et al. (Hrsg.), *Auf-Brüche. Uppbrott och uppbygning i skandinavistisk metoddiskussion*, Leverkusen 1989 (= *norrøna* Sonderband; 2 – Artes et Litterae Septentrionales; 4), 29ff; sowie in jüngster Zeit Hof.

<sup>27</sup>Sigrid Weigel, 'Frau und ›Weiblichkeit‹. Theoretische Überlegungen zur feministischen Literaturkritik', in: Inge Stephan, Sigrid Weigel (Hrsg.), *Feministische Literaturwissenschaft*, Berlin 1984 (= *Literatur im historischen Prozeß*; N.F. 11 –



---

Bei Kristeva wird das Phänomen des genuin Weiblichen entsprechend bestimmt: "In 'woman' I see something that cannot be represented, something that is not said, something above and beyond nomenclatures and ideologies".<sup>28</sup> Phantastik erlaubt durch seinen fiktiven Charakter eine Annäherung an diesen Zustand, denn die beiden konträren anderen Ordnungen (hier das Kopenhagen der Gegenwart mit dem Frauenideal Pauline, dort die mit Zügen eines Matriarchats ausgestattete orientalische Welt der Aura) können in der Phantastik überwunden werden. Ein Bekenntnis zu dem einen oder zu dem anderen Deutungsmodell wird in der phantastischen Geschichte schon strukturell unterlaufen. So entgeht man – zumindest für die Dauer der Fiktion – einer Festlegung, die in jedem Fall eine Reduzierung der Möglichkeiten wäre. In einer Äußerung Gyllembourgs von 1834 ist diese Intention meiner Ansicht nach deutlich erkennbar:

Hvad der saaledes under Arbeidet har været Forfatterens Løn, *denne For-glemmelse af sin egen Individualitet, forenet med den største Bevidst-hed af sit egentlige Væsen*, Dette er den Nydelse som Forfatteren til En Hverdags-Historie har ønsket at forskaffe Andre ved sine simple Fortællinger.<sup>29</sup>

Im gesamtscandinavischen Zusammenhang, das sei abschließend noch erwähnt, findet sich selten eine so konsequente 'todorovsche' Phantastik wie bei Gyllembourg, wo der Zweifel über das Geschehen bis zum Schluß währt. Da liegt es nahe, eine Beziehung zur kulturell kodifizierten Feminität oder zur biologisch definierten Weiblichkeit der Verfasserin herzustellen<sup>30</sup>, um so die

---

*Argument* Sonderband; 120), 107.

<sup>28</sup>Julia Kristeva, 'Woman Can Never Be Defined', in: Elaine Marks, Isabel Courtivron (Hrsg.), *New French Feminism*, New York 1981, 137.

<sup>29</sup>[Thomasine Gyllembourg,] 'Til Herr Celestinus', 199. [Meine Hervorhebung]

<sup>30</sup>Ich orientiere mich an der Terminologie Toril Mois (*Sexual Textual Politics. Feminist Literary Theory*, London 1985; dt. Übersetzung: *Sexus Text Herrschaft. Feministische Literaturtheorie*, Bremen 1988, hier zit. nach einem Ausschnitt aus diesem Buch in: Lydia Schieth (Hrsg.), *Frauen Literatur*, Bamberg 1991 (= Themen, Texte, Interpretationen; 15), 12), die unter 'Feminität' "eine Reihe kulturell bestimmter Charakteristika" versteht und unter 'Weiblichkeit' die "biologische Gegebenheit".

Erzählung als fast prototypischen Ausdruck von 'écriture féminine' im Sinne von Cixous, Irigaray und Kristeva zu werten oder als Manifestation einer spezifischen Semiotik des Weiblichen, die sich "dem Prinzip der eindeutigen Repräsentation und Interpretation entzieht".<sup>31</sup> Vor voreiligen Schlußfolgerungen sollte man sich jedoch hüten. Denn zum einen ist das Konzept eines spezifisch weiblichen Schreibens in den letzten Jahren stark kritisiert worden, weil es durch die häufig zu beobachtende Konvergenz von Femität und Weiblichkeit in Aporien münde und dadurch doch wieder einem Biologismus Vorschub leiste;<sup>32</sup> zudem ignoriere es die selbstverständliche Verstrickung in vorhandene, implizit männliche Diskurse<sup>33</sup> – eine Verstrickung, der sich die *gender studies* hingegen bewußt sind. Und zum anderen finden sich 'todorovsche' Phantastik und semiotischer Skeptizismus natürlich auch in mancher Literatur dieser Zeit, die von Männern geschrieben wurde, ist die 'todorovsche' Phantastik doch letzten Endes eine Übertragung der romantischen Fragmenttheorie auf die Kategorie des Wunderbaren und der semiotische Skeptizismus eine Säkularisierung romantischen Schreibens. *Den magiske Nøgle* ist daher eher als Frucht romantischer Schreibpraxis denn als primärer Ausdruck eines geschlechtsspezifischen Schreibens zu sehen.<sup>34</sup>

---

Andere, synonym benutzte Ausdrücke für dieselbe prinzipielle Differenzierung sind 'gender' und 'sex'.

<sup>31</sup>Karin Fischer, Eveline Kilian u. Jutta Schönberg, 'Aussichtsreiche Abwege – bewegende Einsichten. Feministische Literaturwissenschaft und Herrschaftsdiskurs' (über den Beitrag von Eva Meyer, 'Die Autobiographie der Schrift. Selbstthematisierung und Anti-Repräsentation', 161-173), in: Karin Fischer, Eveline Kilian u. Jutta Schönberg (Hrsg.), *Bildersturm im Elfenbeinturm. Ansätze feministischer Literaturkritik*, Tübingen 1992 (= Attempto Studium Generale), 32.

<sup>32</sup>Moi, 22.

<sup>33</sup>Fischer, Kilian u. Schönberg, 'Aussichtsreiche Abwege – bewegende Einsichten. Feministische Literaturwissenschaft und Herrschaftsdiskurs', 23ff.

<sup>34</sup>Ingeborg Weber resümierte die von ihr herausgegebene Untersuchung *Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Poststrukturalismus, weibliche Ästhetik, kulturelles Selbstverständnis*, Darmstadt 1994, mit dem Satz: "Die Tatsache, daß einige unserer Texte sich lesen lassen wie praktische Beispiele von écriture féminine, beweist nicht, daß diese Art des Schreibens unsublimerter Ausdruck weiblicher Natur ist, sondern findet eine hinreichende Erklärung darin, daß unsere Autorinnen [...] teilhaben an der [...] Poetik der Romantik." (198)

Daß die romantische Verweigerung einer festen Bedeutungszuweisung mit Bedürfnissen korrelierte, die wiederum Ausdruck spezifisch weiblicher Erfahrungen waren, soll damit jedoch keinesfalls ausgeschlossen werden.