

**VERBOTENE FRÜCHTE.  
›JENSEITIGE‹ VERLOCKUNGEN IN  
CHRISTINA ROSSETTIS ›GOBLIN MARKET‹**

SUSANNE SCHOLZ

In einer der erotischsten Szenen der viktorianischen Literatur fordert eine der beiden Protagonistinnen von »Goblin Market« (1859), Lizzie, ihre Schwester Laura auf, sie ›aufzuessen‹:

Hug me, kiss me, suck my juices  
Squeezed from goblin fruits for you,  
Goblin pulp and goblin dew.  
Eat me, drink me, love me;  
Laura, make much of me;  
For your sake I have braved the glen  
And had to do with goblin merchant men.<sup>1</sup>

Die explizite Sexualisierung dieser Szene, die sich so wenig mit unseren Vorstellungen von viktorianischer Weiblichkeit im Allgemeinen und mit der bekannten Spiritualität von Christina Rossetti (1830-1894) im Besonderen zu vertragen scheint, hat in der Vergangenheit Anlass zu sehr unterschiedlichen Lesarten gegeben, die wiederum als symptomatisch für unsere schon von Foucault postulierte Affinität zu den Viktorianern und Viktorianerinnen und unsere phantasmatischen Projektionen einer ›vom Sexus durchtränkten‹ Zeit gelesen werden können. In dieser Szene verdichten sich die verschiedenen Lesarten des Genusses des ›Anderen‹, die das Gedicht thematisiert – exotische Früchte, das visuelle Spektakel des »goblin market«, die sinnliche Konsumation ›schwesterlicher‹ Liebe – in einem bemerkenswert positiven Bild, das auch durch den in den sicheren Hafen der bürgerlichen Familie führenden Schluss des Gedichts nicht aufgehoben wird.

---

1 Christina Rossetti: »Goblin Market«. In: *Nineteenth-Century Women Poets. An Oxford Anthology*. Hg. v. Isobel Armstrong u. Joseph Bristow. Oxford 1998, S. 524-536, hier: V. 468-474, S. 534.

## Exotische Genüsse

In der Begegnung der beiden Schwestern mit den *goblin men* inszeniert das Gedicht auch eine Auseinandersetzung um Wertsetzungen, die die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend in moralische Dilemmata verwickelte, zwischen der ›humanistischen‹ Vorstellung eines selbstverantwortlichen Subjekts und der verdinglichenden Dynamik des Marktes. Die Befürchtung, dass jede menschliche Beziehung letztlich den Gesetzen des Marktes unterworfen sei, führt zu kulturellen Ängsten, die sich wiederum in verschiedenen Techniken der ›Stressbewältigung‹ niederschlagen. Dazu gehört zum Beispiel die Errichtung fetischistischer (phantasmatischer) Strukturen, die die Konflikte diametral entgegengesetzter Werte in sich aufheben und deren disruptives Potenzial gesellschaftlich handhabbar machen, ohne den Konflikt direkt austragen zu müssen.<sup>2</sup> Typisch viktorianische Techniken der kulturellen Stressbewältigung sind zum Beispiel die ideologische Überhöhung von Domänen, die vermeintlich dem Markt entzogen sind: die häusliche Sphäre, das

- 2 Unter Fetisch verstehe ich hier eine Struktur, die zur Bewältigung kultureller Wertkonflikte dient, indem sie diametral entgegengesetzte Werte in sich vermittelt. Eine der dominanten Fetischstrukturen der westlichen Welt ist das dem Subjekt Wert verleihende käufliche Ding, die Ware. Schon Marx hat die Ware als Fetisch beschrieben; mir geht es hier darum, jenseits der Naturalisierungen, die unseren Wahrnehmungskonventionen von käuflichen Dingen zugrunde liegen, zu problematisieren, wie ein Ding zur Ware wird. Zentral bei der Fetischbildung (d. h. der Transformation eines Dings zur Ware) sind skopische Fixierung bzw. eine stillstellende Blickkonfiguration, räumliche Kontiguität und damit einhergehende metonymische Bedeutungsaufloadungen und die Sexualisierung des fetischisierten Objekts, d. h. eine Begehrendynamik, die dem Subjekt die Behebung eines Mangels verspricht. Häufig fixieren Fetische Ursprungsnarrative in dinglicher Form. Historisch gesehen geschehen Fetischbildungen immer in der Kontaktzone zwischen zwei Kulturen, deren Wertvorstellungen diametral entgegengesetzt sind. Im Fall der viktorianischen Fetischisierung von Waren wären dies die christliche Ethik der Nächstenliebe und die zweckrationale Tauschlogik des Marktes, die in räumlicher Projektion auch im Verhältnis des Empire zu den Kolonien oder im Geschlechterverhältnis wiederzufinden ist. Dazu ausführlich: Susanne Scholz: *Objekte und Erzählungen. Subjektivität und kultureller Dinggebrauch im England des frühen 18. Jahrhunderts*. Königstein 2004, S. 171 ff. Zur Fetischbildung in »Goblin Market« vgl. auch Victor Roman Mendoza: »»Come Buy«. The Crossing of Sexual and Consumer Desire in Christina Rossetti's »Goblin Market««. In: *ELH* 72 (2006), S. 913-947.

Gastmahl, die Familie, und ihrer jeweiligen Statthalterin, des sogenannten ›angel in the house‹. In diesem Rahmen ist auch die inszenierte Utopie schwesterlicher Liebe in »Goblin Market« zu sehen, als einzige zwischenmenschliche Beziehung, auf die die verdinglichenden Mechanismen des Marktes möglicherweise keinen Zugriff haben.

Anders als in früheren Bewältigungsstrategien des kapitalistischen Grundkonflikts von Besitzen und Besessenwerden, in denen die Ängste vor Kontrollverlust, vor dem Besessenwerden von den eigenen Gütern, vielfach auf Frauen projiziert wurden, die – als paradigmatische Konsumentinnen – durch ihr übermäßiges Begehren einen Selbstverlust erleiden und dadurch selbst zu Objekten werden,<sup>3</sup> sind es hier außerkulturelle Andere, die die dunkle Seite des ›possessiven Individualismus‹ repräsentieren. Die Goblins, vorgestellt als gleichsam animalische Agenten eben jener Tauschaktionen, die alles und jede/n zum käuflichen Objekt machen, fungieren hier als dunkle Unterseite einer Ordnung, in der es für jeden einen Preis gibt und in der jeder potenziell erst durch das zum Subjekt wird, was er besitzt. In der Repräsentation der Goblins wird einerseits auf das Bildarchiv des handelnden Juden zurückgegriffen (dies spielt vor allem in den Abbildungen der Goblins in den zahlreichen Illustrationen des Gedichts eine Rolle), andererseits repräsentieren die aufgezählten Tiere auch den zoologischen Bestand der britischen Kolonien: Wombats stehen für Australien, Ratels<sup>4</sup> und die katzengesichtigen Goblins für Asien bzw. Indien und Afrika.<sup>5</sup> Als Vertreter des Empire erfüllen sie mehrere ideologische Funktionen auf einmal: Sie repräsentieren die ›subhumanen‹ Bewohner der Kolonien, deren Früchte das Empire erhalten und verweisen dabei gleichzeitig auf deren ›unheimliche‹ Fähigkeit, die Positionen von Subjekt und Objekt möglicherweise umzukehren, zurück zu beißen, das Empire mit seinen eigenen Mitteln zu schlagen. Ihre Fähigkeit zur Mimikry wird einerseits heruntergespielt – ihre »babbling

3 Vgl. Scholz: *Objekte und Erzählungen*, a. a. O., S. 174 ff.

4 Nach Auskunft des *OED* sind ›Ratels‹ eine südafrikanische bzw. südamerikanische Dachart.

5 Vgl. Krista Lysack: »Goblin Markets. Victorian Women Shoppers at Liberty's Oriental Bazaar«. In: *Nineteenth Century Contexts* 27 (2005) H. 2, S. 139-165, hier: S. 153; Vgl. auch Richard Menke: »The Political Economy of Fruit. ›Goblin Market‹«. In: *The Culture of Christina Rossetti. Female Poetics and Victorian Contexts*. Hg. v. Mary Arseneau, Antony H. Harrison u. Lorraine Janzen Kooistra. Athens 1999, S. 105-136, hier: S. 118.

language« ist nur »almost [human] but not quite«<sup>6</sup> –, andererseits sind sie die Agenten des Marktes im Gedicht und repräsentieren damit genau den Referenzrahmen, der das Leben aller Viktorianer und Viktorianerinnen bestimmt.<sup>7</sup>

Indem die Goblins als Vertreter der entmenslichenden Dynamiken des Kapitalismus fungieren, werden die menschlichen Agenten des (realen) Marktes exkulpiert; dies wird zunächst verstärkt dadurch, dass die einzigen menschlichen Protagonistinnen des Gedichts zwei junge Frauen sind, die überdies noch in quasi vormodernen Verhältnissen ihre eigenen Lebensgrundlagen unentfremdet (»jungfräulich«) erwirtschaften. In dem märchenhaften Setting des Gedichts wird so die Verführungskraft der Warenwelt zwar thematisiert und in Bildern des Erotischen dargestellt. Das von Laura explizit, von Lizzie nur durch somatische Zeichen (Erröten) artikulierte Begehren scheint sich aber auf eine verführerische Anderwelt der gleißenden Oberflächen und des schönen Scheins zu richten, für die stellvertretend die Goblins stehen.

Der im viktorianischen Zeitalter besonders ausgeprägt empfundene Wertkonflikt von christlicher Gaben- und merkantiler Tauschlogik wird hier vor allem durch den Kontrast der Welt der verlockenden Waren mit alternativen Gegenentwürfen inszeniert. Im Verlauf des Gedichts werden immer wieder quasi-utopische Gegenkonzepte zur Tauschlogik des Marktes anzitiert und als vermeintlich »reine« Gaben der grundsätzlichen Käuflichkeit aller Dinge gegenüber gestellt: Die bereits genannte Subsistenzwirtschaft der Schwestern etwa bildet einen Gegenentwurf zur Wa-

6 Vgl. Homi Bhabha: »Of Mimicry and Man«. In: ders.: *The Location of Culture*. New York u. London 1994, S. 85-92.

7 Im Licht von Homi Bhabhas Mimikrykonzept könnte man die Goblins als Repräsentation des kolonialen Begehrens nach einem Anderen lesen, das – so Bhabhas griffige Formel – »almost the same but not quite« ist. Wesentlicher Bestandteil dieses Konzepts ist die skopische Produktion akzeptabler Versionen des Anderen durch den Blick der kolonialen Machthaber. In dieser visuellen Konstitution von Alterität liegt aber eine Spaltung begründet, die – selbstaffirmativ gewendet – zur Subversion der Kolonialmacht führen kann: Eine Assimilation bis zur Ununterscheidbarkeit ließe die Machtrelation zwischen Kolonisatoren und Kolonisierten kollabieren. Im Fall der Goblins bedeutet »almost the same but not quite« eine Assimilation an die Praktiken der Metropole hinsichtlich der Kaufmannstätigkeit, aber die Unterscheidbarkeit durch das »subhumane« Aussehen (»almost the same but not white«). Diese Spaltung ist die Grundlage der impliziten Projektionen, die das Gedicht vornimmt. Dass sich aber diese Blickregie auch umkehren könnte, wird im Gedicht fortwährend thematisiert.

renwirtschaft der Goblins, die vermeintliche Generosität des Gastmahls wird dem Kauf der Speisen mit dem »silver penny« kontrastiert. Ebenso tritt der nicht-reproduktive ›Schwesternkuss‹ der Kommodifizierung weiblicher Körper bzw. dem rituellen Frauentausch an der Basis heteronormativ organisierter Gesellschaften entgegen. Es wird jedoch auch ausdrücklich inszeniert, wie alle Praktiken des zweckfreien Gebens vom Markt selbst zu Verkaufszwecken eingesetzt und damit als Utopien hinfällig werden.

Laura und Lizzie, die beiden Schwestern, leben quasi autark in ländlicher Umgebung; sie machen ihr Brot und ihre Butter selbst und haben darüber hinaus wenig Kontakt zur ›großen‹ Welt des Kommerzes und des Konsums. In dieser häuslichen Ökonomie ist kein Platz für Luxusgüter. Diese erscheinen jedoch täglich im Angebot fremdländischer Hausierer, die exotische Früchte feilhalten:

MORNING and evening  
 Maids heard the goblins cry:  
 »Come buy our orchard fruits,  
 Come buy, come buy:  
 Apples and quinces,  
 Lemons and oranges,  
 Plump unpecked cherries,  
 Melons and raspberries  
 [...].  
 Taste them and try:  
 Currants and gooseberries,  
 Bright-fire-like barberries,  
 Figs to fill your mouth  
 Citrons from the South,  
 Sweet to tongue and sound to eye;  
 Come buy, come buy.«<sup>8</sup>

In *The Commodity Culture of Victorian England*<sup>9</sup> hat Thomas Richards darauf aufmerksam gemacht, dass sich nach der *Great Exhibition* in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Vermarktungsstrategien für Konsumgüter in England wandelten. Nicht nur hatte sich die Menge und Art der erhältlichen Waren immens gesteigert, auch die Techniken des Anpreisens hatten sich völlig verändert; nicht mehr der Gebrauchswert eines Dings stand im Vordergrund, sondern sein symbolischer Wert für die Selbststi-

8 Rossetti: »Goblin Market«, a. a. O., V. 1-31, S. 524.

9 Thomas Richards: *The Commodity Culture of Victorian England. Advertising and Spectacle, 1851-1914*. London u. New York 1990.

lisierung der Besitzer und Besitzerinnen. Für die Vermarktung der Ware bedeutet das, dass die Begehrlichkeiten der Verbraucher und Verbraucherinnen zu wecken sind, da die rationale Argumentation über die Notwendigkeit des Objekts als Verkaufsargument nicht mehr ausreicht. Hatte schon Josiah Wedgwood bei dem Versuch, immer neue Porzellandesigns unters Volk zu bringen, auf Mode mehr als auf den Gebrauchswert setzen müssen,<sup>10</sup> so wird nun die Einbindung der Güter in ein imperiales Projekt zur zentralen Vermarktungsstrategie. Um an Englands imperialer Größe teilzuhaben, so wird suggeriert, muss man diese Güter besitzen.<sup>11</sup> Richards sieht die Ausstellung sämtlicher Produkte als – metonymische – Repräsentanten englischer Größe bei der Weltausstellung 1851 als den Beginn dessen, was Guy Debord die ›Gesellschaft des Spektakels‹ genannt hat. Das Spektakel, die gezielte visuelle Inszenierung der Waren, sei die stabile Repräsentationsform, die die Ware seither in den kapitalistischen Gesellschaften der westlichen Welt angenommen habe.<sup>12</sup> Bei der Präsentation dieser Waren – Richards bezieht sich hier besonders auf Körperpflegeprodukte – sei der Körper als ›Behälter‹ von Waren nicht mehr zu unterscheiden vom Körper als Ware.<sup>13</sup> Die darin angelegte Überblendung von Subjekt und Objekt (des Blicks) funktioniert besonders gut bei der Darstellung weiblicher Körper in der Werbung, da sich hier die Präsentation von Frauen als Spektakel in den kulturellen Praktiken des *tea table*, des ›outing‹ und des Heiratsmarkts trifft mit der Kommodifizierung bzw. Mystifizierung des Ergebnisses menschlicher Arbeitskraft, die für Marx ja den Kern der Ware bildet. Der zentrale Wertkonflikt, der nicht ausbuchstabiert werden kann (weil man sich sonst entweder gegen christliche Moralvorstellungen oder gegen die Marktwirtschaft aussprechen müsste), wird somit in der Überhöhung der schönen Oberflächen aufgehoben.

10 Vgl. *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-Century England*. Hg. v. Neil McKendrick, John Brewer u. John H. Plumb. London 1982; vgl. auch Elizabeth Kowaleski-Wallace: *Consuming Subjects. Women, Shopping, and Business in the Eighteenth Century*. New York 1997.

11 Vgl. Lysack: ›Goblin Markets‹, a. a. O.

12 Dieses Primat des Visuellen betont auch Fredric Jameson: »[T]he ultimate form of commodity reification in contemporary consumer society is precisely the image itself.« In: Fredric Jameson: *Signatures of the Visible*. New York 1990, S. 11 f.

13 Vgl. Richards: *The Commodity Culture of Victorian England*, a. a. O., S. 168-204.

Auch in der einführenden Werbesequenz in »Goblin Market« werden die Früchte des Empire vor den Augen der prospektiven Konsumentin ausgebreitet, wobei eine der basalsten und effektivsten Werbestrategien eingesetzt wird, nämlich die Wiederholung.<sup>14</sup> Die intendierte Verführung durch die Waren wird auf verschiedenen Ebenen vorgeführt: Während sich der Werbejingle »Come buy, come buy, / With its iterated jingle / Of sugar-baited words«<sup>15</sup> ins Ohr bohrt und es schwer macht, sich seiner Aufforderung zu entziehen, werden die Speisen selbst zum Spektakel für das Auge,<sup>16</sup> genauso wie ihre Verkäufer, die man besser nicht allzu genau betrachtet, um ihrer Verführungskraft nicht zu erliegen: »You should not peep at goblin men«<sup>17</sup> warnt Lizzie, und weiter: »[t]heir offers should not charm us, / Their evil gifts would harm us.«<sup>18</sup> Lizzie spricht hier nicht bloß naiv von »offers« und »gifts«, das heißt von Dingen, die man nicht kauft, sondern geschenkt bekommt; vielmehr ist das vermeintliche Gastmahl mit den Goblins ein weiteres Beispiel dafür, wie in den Marketingpraktiken der viktorianischen Zeit Vertrags- bzw. Tauschverhältnisse in vormodernem Gewand repräsentiert werden:

Embedded [...] within the reigning order of contract and purchase, [Rossetti] invites us to recognize an older order of invitation and gift, which mercantilism has on the one hand superseded as clearly as literacy has orality, yet which on the other hand mercantilism has less abolished than engrossed, for rhetorical purposes, as a hidden persuader.<sup>19</sup>

Bereits der Werbejingle »Come buy« hatte in einem doppelten Appell die Aufforderung zu kaufen in der unschuldigen Aufforderung, doch mal vorbei zu kommen, aufgehoben. Wie Herbert Tucker treffend bemerkt: »[T]he way to come by a nice piece of fruit is to come and buy it.«<sup>20</sup> Auch durch die Einladung zum Gastmahl wird die allzu direkte Aufforderung zum Kauf durch die Überblendung moderner mit vormodernen Praktiken verdaulicher gestaltet. Diese Einladung wird eingeleitet durch das Spektakel der überaus appetitlichen Früchte, deren Anordnung auf

14 Vgl. ebd., S. 208 f.

15 Rossetti: »Goblin Market«, a. a. O., V. 231-234, S. 529.

16 Vgl. Menke: »The Political Economy of Fruit. »Goblin Market«, a. a. O., S. 111.

17 Rossetti: »Goblin Market«, a. a. O., V. 49, S. 525.

18 Ebd., V. 65-66, S. 525.

19 Herbert F. Tucker: »Rossetti's Goblin Marketing. Sweet to Tongue and Sound to Eye«. In: *Representations* 82 (2003), S. 117-133, hier: S. 120.

20 Ebd.

den Verkaufstischen der Goblins einer Inszenierung des Empire gleichkommt. Dass hier jede einzelne Frucht die Exotik und Fremdheit ihres Ursprungslands repräsentiert, impliziert eine Re-Semantisierung, die den Blick weg von der Infrastruktur des Anbauens, Erntens, Transportierens, Verkaufens hin auf die symbolischen Werte lenkt, die sich ebenfalls im Preis der Ware niederschlagen. Hier kommen einerseits kapitalistische Verknappungstechniken zum Tragen (die Seltenheit der Frucht und die Unmöglichkeit, sie in England zu züchten steigert ihren Marktwert), zum anderen symbolisiert die Fülle auf den englischen Markttischen auch die Macht eines Empire, das es sich leisten kann, seinen wohlhabenden Bewohnern und Gästen »die Welt« aufzutischen. Jede Frucht wird somit mehrfach semantisch aufgeladen, als Repräsentantin eines Klimas, einer Landschaft, einer Machtbeziehung. All dies geht in die Vermarktungsstrategien der Früchte ein, die dem Blick der Konsumentin dargeboten werden, die sich diese exotisch-blühenden Landschaften bildlich vorstellen soll, während ihr das Wasser im Mund zusammenläuft. Durch den Kauf der Frucht, so wird (nicht nur im viktorianischen England) suggeriert, eignet sich die Besitzerin all das an.<sup>21</sup>

Auch Laura spekuliert auf diese versteckten »Inhalte« der Früchte, wenn sie den Blick auf die *goblin men*, implizit das Anschauen ihrer Früchte und die unbekannten Aufladungen der Waren zusammenbringt:

»We must not look at goblin men,  
We must not buy their fruits:  
Who knows upon what soil they fed  
Their hungry thirsty roots?«<sup>22</sup>

Das Spektakel der exotischen Waren bringt sie schließlich dazu, über die Herkunft der Früchte zu fantasieren:

»[...]  
How fair the vine must grow  
Whose grapes are so luscious;

21 Richard Menke weist darauf hin, dass diese Verknappung im Sommer 1859 noch viel deutlicher empfunden worden sein muss als zu anderen Zeiten. Nach einer allzu frühen Obstblüte im Februar war durch eine Frostperiode Anfang April in England im Sommer 1859 die gesamte Obsternte vernichtet worden; es waren keine heimischen Früchte auf dem Markt, der Preis für importierte Früchte war horrend hoch. Vgl. Menke: »The Political Economy of Fruit. »Goblin Market«, a. a. O., S. 107 ff.

22 Rosetti: »Goblin Market«, a. a. O., V. 42-45, S. 524 f.

How warm the wind must blow  
Thro' these fruit bushes.«<sup>23</sup>

Während Lizzie sich die Finger in die Ohren steckt, die Augen schließt und sich so gegen die Anfechtungen der schönen fremden Warenwelt wappnet, lässt sich Laura auf das Spektakel ein. Sie nimmt die von den Goblins ausgesprochene Einladung zum gemeinsamen Mahl an, und obwohl die Einladung Gastfreundschaft und Freigebigkeit suggeriert, weiß Laura, dass man für die offerierten Früchte bezahlen muss:

»Good folk, I have no coin;  
To take were to purloin:  
I have no copper in my purse,  
I have no silver either,  
And all my gold is on the furze  
That shakes in windy weather  
[...].«

Die Goblins hingegen halten die Fiktion des Gebens aufrecht; sie sind an harter Münze gar nicht interessiert, fordern aber eine symbolische Gegengabe und so bezahlt Laura mit einem Teil ihrer selbst:

»You have much gold upon your head.«  
They answered all together:  
»Buy from us with a golden curl.«  
She clipped a precious golden lock,  
She dropped a tear more rare than pearl,  
Then sucked their fruit globes fair or red.  
[...]  
She sucked and sucked and sucked the more  
Fruits which that unknown orchard bore;  
She sucked until her lips were sore<sup>24</sup>.

Wie schon bei den angedeuteten Werbestrategien, die ökonomische Transaktionen als vermeintlich interesselose Gaben repräsentierte, wird hier die Ware auf eine Art ›vitalisiert‹, die die Arbeitskraft, die sich dahinter verbirgt, zum Verschwinden bringt. Die Früchte erscheinen nicht als Endprodukt eines langen Prozesses, der die Arbeitskraft vieler Menschen in fremden Ländern, logistische Transportleistungen zu Wasser (in Handelsschiffen, sogenannten ›merchantmen‹) und zu Lande, die Präsen-

---

23 Ebd., V. 60-63, S. 525.

24 Ebd., V. 116-136, S. 526.

tation im Rahmen von Werbeaktionen beinhaltet, sondern scheinen frisch vom Baum in den Mund der prospektiven Konsumentin zu wachsen: Sie sind »fruits without roots: pure commodities«<sup>25</sup>, die in einem Paradiesgärtchen (*unknown orchard*) zu wachsen scheinen.

Gleichzeitig sind sie, quasi im doppelten Sinn, verbotene Früchte. Denn einerseits verweisen die Beschreibungen der Früchte deutlich auf bekannte Semantisierungen des weiblichen Körpers, die diesen als verzehrbare Objekt repräsentieren und damit sexuellen und kulinarischen Konsum zusammenfallen lassen:

»[...]

Plums on their twigs;

Plug them and suck them,

Pomegranates, figs.«<sup>26</sup>

Hier wird also, darauf ist in der Literatur zu dem Gedicht vielfach verwiesen worden, auch auf die Kommodifizierung des Frauenkörpers durch die Mechanismen des Marktes verwiesen. Bekanntermaßen entstand »Goblin Market« in einer Periode in Christina Rossettis Leben, in der sie sich um die Wiederaufrichtung und -eingliederung »gefallener« Frauen bemühte und also täglich mit Prostituierten zusammentraf. Es wird sogar spekuliert, dass das Gedicht als Erbauungsliteratur für die Frauen im St. Mary Magdalen Home in Highgate gedacht gewesen sei, in dem Rossetti seit Mitte der 1850er Jahre arbeitete.<sup>27</sup>

Die Popularität solcher religiöser (Laien-)Schwesternschaften in der Mitte des 19. Jahrhunderts, die sich vorwiegend aus philanthropischen Frauen der Mittelklasse zusammensetzte, ist ebenfalls symptomatisch für den viktorianischen Umgang mit kulturellem Konfliktpotenzial. Ihre Arbeit für »gefallene« Frauen kann insofern ebenfalls als eine Arbeit an der grundsätzlichen viktorianischen Konfliktkonstellation zwischen christlicher Nächstenliebe und zunehmend sozialdarwinistisch argumentierender Marktwirtschaft gesehen werden, die hier im Rahmen einer geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung bewältigt wird: die Barmherzigkeit der Frauen spielt sich in einem geschützten Raum »innerhalb« der Gesellschaft ab,

25 Menke: »The Political Economy of Fruit. »Goblin Market«, a. a. O., S. 119.

26 Rossetti: »Goblin Market«, a. a. O., V. 360-362, S. 531.

27 Vgl. Mary Wilson Carpenter: »»Eat Me, Drink Me, Love Me«. The Consumable Female Body in Christina Rossetti's »Goblin Market«. In: *Victorian Women Poets*. Hg. v. Tess Coslett. London u. New York 1996, S. 212-235.

der mit den ›Naturgesetzen‹ der Männerwelt nicht interferiert, sondern nur deren Kollateralschäden betreut. Denn die christlichen ›Schwestern‹ kümmern sich um genau die Frauen, die im wörtlichen Sinn Opfer der kapitalistischen Verdinglichungsdynamik geworden sind. Sie leisten damit eine Arbeit am Gemeinwesen, die einerseits die zeitgenössischen Praktiken der Prostitution und die sexuelle Doppelmoral implizit anprangert, es aber gleichzeitig der Gesellschaft ermöglicht, auf der Basis eben jener inhumanen Grundsätze, die Wert auf Geldwert reduzieren, weiter zu wirtschaften. Die Form der Schwesternschaft suggeriert dabei zwar zunächst (qua Geschlecht) eine Solidarität der bürgerlichen, ›aufrechten‹ mit den ›gefallenen‹ Frauen; diese wird aber durch die klassenspezifische Komplizität dieser Frauen mit ihren Männern oder Brüdern wieder unterminiert. In jedem Fall verhindert diese Konstellation, dass über die menschenverachtenden Praktiken kapitalistischer Gesellschaften ernsthaft nachgedacht wird.

Aber noch aus einem anderen Grund sind die Früchte ›verboten‹, weil nämlich ihr Konsum Laura in die Dynamiken des Marktes hineinzieht. Ein anderer Verlust der Unschuld, der ebenfalls in sexualisierten Bildern dargestellt wird: Der Verlust der Locke und die Entäußerung der Träne, die quasi zur Perle wird, sind sowohl im Märchenkontext des Gedichts als auch im mittelaltergetränkten Kontext der Präraffaelitischen Bruderschaft, mit der Christina Rossetti über ihre beiden Brüder in engem Kontakt stand, als Zeichen der Jungfräulichkeit lesbar. Anders als im richtigen Leben ist dieser Verlust der Unschuld im Gedicht sofort am Äußeren der Gefallenen ablesbar. Laura verliert ihre Schönheit: Sie wird hager, ihre Haare werden grau, offenbar ist Schönheit hier abhängig von ›innocence‹; das aber verbindet die Anderwelt der Schwestern mit der ›realen‹ Welt der Marktgesellschaft – sowohl Schönheit als auch Unschuld gelten als symbolisches Kapital auf einem Markt, der Frauen als tauschbare Objekte konzipiert.

Dass dieses ›Gesetz‹ auch für die Welt der *maidens* zutrifft, suggeriert, dass auch die Marktgesellschaft ein Interesse daran haben könnte, dass die Jungfrauen in ihrem ›vormodernen‹ Zustand verbleiben: Das Haus der Schwestern wäre somit auch als Phantasma eines innergesellschaftlichen Zufluchtsorts lesbar, der einerseits als Ort der Reinheit einen Gegenort zur dunklen Welt des Marktes bildet, der andererseits aber das Funktionieren des Marktes erst ermöglicht. Auch hier zeigt sich wieder die interne Paradoxie dieser Gesellschaft: Wenn alle zu Konsumenten gemacht werden, gibt es keine ›Reinheit‹ mehr. Das Ziel der Goblins, der Angriff auf die vom Markt noch unkorruptierten *maidens*, würde den letzten Rückzugsort ›reiner‹ Werte zerstören. Aus der Perspektive viktorianischer Männer dagegen kann die Welt nur so funktionieren, wie sie

soll, wenn die Frauen reine und handlungsunfähige ›Objekte‹ bleiben.<sup>28</sup> Wenn aber, wie das Gedicht es nahe legt, Goblins und Männer zwei Seiten derselben Münze sind, dann ergibt sich als zentrales Paradox, dass die ›reine‹ Welt der *maidens* implizit die Macht der dunklen Männer stützt. Der Widerspruch dieser Konstruktion wird zwar durch das Märchensetting zunächst ausgeblendet, sorgt aber für die vielfachen Überdeterminierungen des Gedichts.

Nach der ›einmaligen‹ Speise der *goblin fruits* verzehrt sich Laura nach mehr, redet nur noch halb abwesend »as modest maidens should«<sup>29</sup>, sehnt sich nach der Nacht, »gnashed her teeth for baulked desire«<sup>30</sup> und siecht schließlich langsam hin – ein Schicksal, das schon ihre ›Mitschwester‹ Jeanie ereilt hat, die »for joys brides hope to have/ Fell sick and died«.<sup>31</sup>

### Gastmahl mit Goblins oder ›*Eat In or Take Away*‹

Nachdem Lizzie dem Hinschwinden ihrer Schwester eine Weile zugesehen hat, beschließt sie, etwas zu unternehmen.

Till Laura dwindling  
Seemed knocking at Death's door.  
Then Lizzie weighed no more  
Better and worse;  
But put a silver penny in her purse,  
[...]  
And for the first time in her life  
Began to listen and look.<sup>32</sup>

Auch sie wird von den Goblins begeistert als Kundin begrüßt, [who] »Hugged her and kissed her,/ Squeezed and caressed her«<sup>33</sup>, um ihr dann ihre Waren vorzuführen und sie zum unverzüglichen Konsum im Rah-

28 Nicht zufällig kam es um 1860 zu extensiven Debatten über die Gefahren, die das Shopping der Frauen mit sich bringen könnte. Vgl. Lysack: »Goblin Markets«, a. a. O.

29 Rossetti: »Goblin Market«, a. a. O., V. 209, S. 528.

30 Ebd., V. 267, S. 529.

31 Ebd., V. 314-315, S. 530.

32 Ebd., V. 320-328, S. 531.

33 Ebd., V. 348-349, S. 531.

men eines Gastmahls einzuladen. Lizzie dagegen möchte die Früchte mit nach Hause nehmen und hat nicht vor, sie überhaupt zu kosten. Sie kommt gewappnet, ist bereit zu bezahlen und besteht auf ihren Rechten als mündige Verbraucherin:

»Good folk«, said Lizzie,  
Mindful of Jeanie:  
»Give me much and many«: –  
Held out her apron,  
Tossed them her penny.<sup>34</sup>

Die Goblins fordern sie höflich auf, doch gleich vor Ort zu speisen; alle Regeln der Gastfreundschaft werden aufgefahnen, gleichzeitig auch auf die Verderblichkeit der Speisen verwiesen: eine weitere Technik der Verknappung, die den Wert der Waren steigert:

»Nay, take a seat with us,  
Honour and eat with us,«  
They answered grinning,  
»Our feast is but beginning.  
[...]  
Such fruit as these  
No man can carry;  
Half their bloom would fly,  
Half their dew would dry,  
Half their flavour would pass by.  
Sit down and feast with us,  
Be welcome guest with us,  
Cheer you and rest with us.«<sup>35</sup>

Als Lizzie sich unter Verweis auf Laura (»one waits/ At home alone for me«)<sup>36</sup> weigert, von den Früchten zu kosten bzw. mit den Goblins zu essen, werden diese immer aufdringlicher und wenden schließlich Gewalt an, jedoch ohne Erfolg:

One may lead a horse to water  
Twenty cannot make him drink.  
Tho' the goblins cuffed and caught her,  
Coaxed and fought her,

34 Ebd., V. 363-367, S. 531 f.

35 Ebd., V. 368-382, S. 532.

36 Ebd., V. 383-384, S. 532.

Bullied and besought her,  
Scratched her, pinched her black as ink,  
Kicked and knocked her,  
Mauled and mocked her,  
Lizzie uttered not a word;  
Would not open lip from lip  
Lest they should cram a mouthful in:  
But laughed in heart to feel the drip  
Of juice that syrudded all her face,  
And lodged in dimples of her chin,  
And streaked her neck which quaked like curd.<sup>37</sup>

Schließlich bekommt sie auch noch ihren Penny zurück und geht nach Hause. Was hier verhandelt wird, ist – auch darauf ist in der Literatur vielfach hingewiesen worden – die Frage nach der Position der Subjekte auf dem Markt bzw. danach, ob man Objekte begehren und gleichzeitig Subjekt bleiben kann. Wie kommt es, dass Lizzie der Verführungskraft der Früchte widersteht und auch den Verkaufstaktiken der Goblins nicht auf den Leim geht? Sie weiß, könnte man sagen, dass die Rede vom Gastmahl im Marktkontext nicht mehr das bedeutet, was es in ihrer Welt heißt, dass der Markt in mindestens zwei ›Sprachen‹ spricht und das Phantasma des unentfremdeten Lebens und Gebens geschickt als Vermarktungsstrategien einsetzt. Lizzie spricht beide Sprachen und kann sie auseinander halten. Auch die ›Werbegegenstände‹ der Goblins nimmt sie nicht an, vielmehr weigert sie sich, sich etwas aus der Welt der spektakulären Waren einzuverleiben, weil sie gesehen hat, dass das Begehren nach Gütern ihre Schwester selbst zum Objekt gemacht hat. Dahinter kann man einen Diskurs der Mäßigung sehen, der sicher im viktorianischen Kontext ein wichtiger Aspekt der Subjektvorstellung war; jedoch weist nichts an Lizzies Reaktionen darauf hin, dass sie überhaupt versucht ist, von den schönen Früchten zu kosten. Körperökonomisch gesehen lässt sich das unterschiedliche Konsumverhalten der beiden Schwestern auch als Problematisierung des Umgangs mit den eigenen Ressourcen konstruieren: Während Laura sich verausgabt hat – ›*spending*‹ hat im viktorianischen Lexikon auch eine sehr prononcierte sexuelle Bedeutung – spart Lizzie: »[S]he saves her pennies, she saves herself, she saves her fruit juice, and at last she saves her sister«.<sup>38</sup>

---

37 Ebd., V. 422-435, S. 533.

38 Menke: »The Political Economy of Fruit. ›Goblin Market‹«, a. a. O., S. 128.

## Begehrliche Blicke und *Mouth-Watering Spectacles*

Vermittelt wird diese Handlungsfähigkeit, die Lizzie vor allen anderen menschlichen Protagonistinnen des Gedichts auszeichnet (und die klar als exzeptionell markiert ist) über eine spezielle Regie des Blicks. Dass sie sich nicht zu willenselem Konsum verleiten und damit zum Objekt ihrer Gelüste machen lässt, hängt mit ihrem kontrollierten Zugang zum Markt zusammen. Der Blick auf die Goblins ist offenbar zweischneidig: Zum einen ist für die Verführung der Goblins nur anfällig wer sie bewusst ansieht: »Laughed every goblin/ When they spied her peeping«<sup>39</sup> heißt es über Lizzies Annäherung. Dass sie es überhaupt wagt, zu schauen (>to peep<), ist also – das macht der Text deutlich – einer Ausnahmesituation geschuldet. Zum anderen ist aber das Sehen selbst, das Wagnis, die Augen und die Ohren zu öffnen, nicht prinzipiell negativ, denn es ermöglicht ja erst Lauras Rettung. Nur wer es wagt zu schauen, kann die Goblins und ihre Früchte sehen: Der Eintritt in den Markt, so könnte man dies paraphrasieren, braucht einen spezifischen Blick, der, so könnte man weiter folgern, mit einem bestimmten Begehren einhergeht.

Erst dieser begehrliche Blick macht das Ding zur Ware, macht aus einer Ansammlung von Früchten ein *mouth-watering spectacle*. Hier wird auch darauf verwiesen, dass die neuen Techniken der Werbung eine bestimmte (phantasmatische) Strukturierung des Blickes vornehmen, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts naturalisiert wird.<sup>40</sup> Die klassischen Sehkonzepte aus der Zeit der entstehenden *commercial society* konstruierten das Sehen als eine machtkonstituierende Praxis: Wer sieht, ist Subjekt, wer gesehen wird, ist Objekt. Jonathan Crary hat aber gezeigt, dass sich diese Konstellationen schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auflösen, um vom eingekörperten Sehen abgelöst zu werden.

Dies ist von entscheidender Bedeutung, wenn es um die visuelle Aufbereitung von Waren und um das Verhältnis von Konsument und Kon-

39 Rossetti: »Goblin Market«, a. a. O., V. 329-330, S. 531.

40 »The new mode of shopping associated the acquisition of objects with the pleasure of surveying and also literally consuming, or eating, them. The locations for such pleasures were often described in terms of wonderland. [...] In what appeared to be vast and illuminated museum-like displays of objects from many corners of the world, virtually any English man or woman could survey the wealth of Empire [...].« In: Nancy Armstrong: *Fiction in the Age of Photography. The Legacy of British Realism*. Cambridge, Massachusetts 1999, S. 222 f. Vgl. auch Lysack: »Goblin Markets«, a. a. O., S. 139-165.

sumentin und Ware geht, denn es bedeutet, dass die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt des Blicks so scharf nicht mehr zu ziehen sind: Wenn der Blick zum Einstieg des Subjekts in das Spektakel wird, kann er nicht gleichzeitig distanzierendes Machtinstrument sein. Im Gegenteil: Während der Blick Begehrlichkeiten artikuliert, verdinglicht er gleichzeitig, und nur in der Wechselbeziehung von skopischem Begehren und ostentativem Display kann das Spektakel zur dominanten Präsentationsform der Ware werden. Anders gesagt: erst der Blick macht das Ding zur Ware, er macht aber gleichzeitig den Blickenden oder die Blickende anfällig für Begehrlichkeiten aller Art und verweist damit im Grunde darauf, dass auch er oder sie eine Ware unter anderen ist oder werden könnte. Die Konsumentin, so könnte man sagen, ist die Subjektformation, der das Begehren nach wertsteigernden Objekten immer schon eingeschrieben ist; analog dazu ist die Ware die Objektformation, die die Behebung dieses Mangels verspricht. Verbunden sind die beiden über einen stillstellenden Blick, der das Ding erst zur Ware gerinnen lässt.<sup>41</sup>

Das ›peeping‹ der *maidens*, das zeigt jedenfalls Lauras Erfahrung, bringt mitnichten eine Machtposition mit sich; zwar begrüßen die Goblins sie als satisfaktionsfähige Verbraucherin, aber zu dem Preis, dass der begehrliche Blick auf die Waren zum Selbstverlust führt: Laura kann nach dem Genuss der Früchte die Goblins nicht mehr hören, auf dem Ohr der differenzierenden Unterscheidung von Selbst und begehrtem Objekt ist sie fortan taub. Lizzie, durch die Fälle von Jeanie und Laura gewarnt, geht die Sache daher anders an. Sie weiß, dass die Annahme, dass Sehen Macht verleiht, ein Trugschluss ist: im Gegenteil: wer sieht, wird verführt, sein Blick verändert sich auf immer; sobald skopisches Begehren naturalisiert wird, werden nur noch käufliche Waren gesehen und die Ware wird zum Normalzustand des Dings; damit geht ein Selbstverlust einher, der zum konstituierenden Mangel des *commercial subject* gehört (bzw. sein moralischer blinder Fleck ist): Jeder hat seinen Preis, alles ist

- 
- 41 Die Entstehung dieser Blickweise (*way of seeing*) steht wiederum in engem Zusammenhang mit den technischen Neuerungen des 19. Jahrhunderts. Nicht zufällig fällt das Erscheinen von »Goblin Market« in die Zeit, in der auch die Fotografie eine erste Hochkonjunktur erlebte. Fotografische Blickweisen konstruieren ihren Gegenstand auf eine Weise, die das Abgebildete als Objekt stillstellt und die sie daher für die Aufbereitung als Ware besonders geeignet machen. Vgl. Armstrong: *Fiction in the Age of Photography*, a. a. O. Vgl. auch Gisela Ecker u. Susanne Scholz: »Fundstücke, Inszenierungen, Effekte – Lektüren der Sachfotografie«. In: *Im Rausch der Dinge*. Katalog der Ausstellung des Fotomuseums Winterthur. Hg. v. Urs Stahel u. Thomas Seelig. Winterthur 2004, S. 174-178.

käuflich. Dass im Gedicht ausgerechnet die beiden ›Jungfrauen‹, also Frauen, deren Marktwert schon in ihrer klassifizierenden Bezeichnung mitgeführt wird, zu Repräsentantinnen des unentfremdeten Lebens stilisiert werden, verweist wiederum auf das schon genannte zentrale Paradoxon jeder Marktgesellschaft. Denn immerhin sind ja die Goblins die Agenten eben jenes Marktes, der den Kern des Empire bildet, während die menschlichen Protagonistinnen in einer vor-modernen Anderwelt leben. So stellt sich also die Frage, warum aus der Perspektive des Gedichts (und seiner kindlichen Leser) die ›reale‹ Welt des Marktes als böse Anderwelt erscheint, während aus der Perspektive des erwachsenen ›marktfähigen‹ Subjekts die Welt der beiden Jungfrauen eine ›heile‹ (und daher unrealistische) Anderwelt ist.

Ursprünglich sollte das Gedicht, so Christina Rossetti im Vorwort zur Auflage von 1893, »A Peep at the Goblins« heißen; dieser Titel bezieht sich wiederum auf ein Märchenbuch für Kinder, Eliza Brays *A Peep at the Pixies* von 1854.<sup>42</sup> Hier wird offenbar der Blick in eine märchenhaft-schaurige Anderwelt auch (generisch) als Vehikel benutzt um ›Wahrheiten‹ zu zeigen, die ansonsten dem Blick verborgen bleiben. Ganz in der Tradition der phantastischen Aufklärungskritik unterlaufen diese didaktischen märchenhaften Erzählungen eine der Grundannahmen der empirischen Wissenschaften, dass nämlich das Sehen ein Weg zum Wissen ist. Im Märchen gibt es dagegen einen anderen Blick, der andere Wahrheiten verspricht. Lizzie als die Heldin dieses Abenteuers wagt stellvertretend den ›*peep at the goblins*‹; vor dem verstohlenen Blick der Leser und Leserinnen wird damit etwas ausgebreitet, was man in der Realität nicht (mehr) sehen kann. Am Ende lernen die Leser und Leserinnen daraus genau das, was ja auch in Lizzies intradiegetischer Erzählung am Ende des Gedichts wieder aufgenommen wird (deren Gegenstand ja genau das ist, was wir als Leserinnen bisher gelesen haben): »There's no friend like a sister.«<sup>43</sup>

## Ein schwesterliches Mahl

Nachdem sie den Angriff der Goblins überstanden und ihr ›*free sample*‹ erhalten hat, eilt Lizzie nach Hause, um Laura an den Früchten ihrer Transaktion teilhaben zu lassen: Das den Goblins verweigerte Gastmahl

42 Vgl. Lorraine Janzen Kooistra: »Visualizing the Fantastic Subject. ›Goblin Market‹ and the Gaze«. In: *The Culture of Christina Rossetti. Female Poetics and Victorian Contexts*, a. a. O., S. 137-169, vgl. S. 140 u. S. 166.

43 Rossetti: »Goblin Market«, a. a. O., V. 562, S. 536.

wird also aus dem öffentlichen Raum des Marktes nach Hause »verschoben« und bleibt auch dort einseitig. Die Aufforderung »Kiss me, hug me, suck my juices« ergeht an die »kranke« Schwester, während Lizzie auch jetzt nicht von den Früchten kostet. Laura, die sich so lange nach dem Genuss der »fruit forbidden«<sup>44</sup> verzehrt hat, fällt hungrig über sie her:

She clung about her sister  
Kissed and kissed and kissed her:  
[...]  
Shaking with aguish fear, and pain,  
She kissed and kissed her with a hungry mouth.<sup>45</sup>

Die schwesterliche Gemeinschaft, die bereits vorher als quasi-archimedischer Gegenentwurf zur (männerbündischen) Marktgesellschaft der »queer brother[s]«<sup>46</sup> dargestellt wurde, erfährt hier eine Zuspitzung im Genuss des schwesterlichen Körpers. Hatten die Schwestern schon immer in einem Bett geschlafen, »cheek to cheek and breast to breast/ Locked together in one nest«,<sup>47</sup> so wird hier die erotische Komponente dieses Schwesternhaushalts noch prononcierter. Während man die frühere Beschreibung immerhin noch als »Unschuldslitanei« einer Schwesternschaft vor jeder sexuellen Differenzierung lesen konnte (»Like two blossoms on one stem/ Like two flakes of new-fall'n snow/ Like two wands of ivory«<sup>48</sup>) ist das »kissing with a hungry mouth« durch die bereits vorher anzitierten Kontexte des sexuellen Konsums (»joys brides hope to have«<sup>49</sup>) mit erotischen Konnotationen aufgeladen.

Eine vielzitierte Anekdote über Queen Victoria besagt, dass es zu ihrer Zeit keine Legislation gegen lesbischen Geschlechtsverkehr gegeben habe, weil man ihr den Straftatbestand nicht habe verdeutlichen können. Dass Frauen jenseits ihrer auf Reproduktion ausgerichteten ehelichen Beziehungen sexuell miteinander verkehren könnten, ist auch in Rossettis Gedicht nicht als Lebensform, sondern nur als quasi homöopathisch-therapeutische Rettungsaktion denkbar, auch Lizzie und Laura begegnen sich auf diese Weise nur einmal, denn die Speise ist »wormwood

44 Ebd., V. 479, S. 534.

45 Ebd., V. 485-492, S. 534.

46 Ebd., V. 94, S. 526.

47 Ebd., V. 197-198, S. 528.

48 Ebd., V. 188-190, S. 528.

49 Ebd., V. 314, S. 530.

to [Laura's] tongue«<sup>50</sup> und nach diesem kathartischen Erlebnis hat sie die Lust daran verloren:

Laura awoke as from a dream,  
Laughed in the innocent old way,  
Hugged Lizzie but not twice or thrice<sup>51</sup>.

Ein Ausblick am Ende des Gedichts auf spätere glückliche Zeiten zeigt eine heteronormative Familienstruktur, aus der die Väter nur zufällig abwesend zu sein scheinen. Laura erzählt der Kinderschar von der einmaligen Rettungsaktion: »[T]here's no friend like a sister«<sup>52</sup>. Signifikant bleibt allerdings, dass im märchenhaften Kontext des Endes die Männer genauso außen vor bleiben wie der Markt. So scheint es also tatsächlich das häusliche Idyll der beiden Frauen und ihrer Töchter die eigentliche Anderwelt des Gedichtes darzustellen, während die Goblins den Normalzustand der kapitalistischen Subjekts verbildlichen, und zwar so, wie es nur für ›reine‹ Außenstehende erkennbar ist: als verzerrte Fratze. Ohne es ausdrücklich zu benennen, charakterisiert das Gedicht die abwesenden menschlichen Männer als Teil des Systems;<sup>53</sup> indem es die Goblins als ihre Statthalter einsetzt, verweist es auf die unheilige bzw. unheimliche Allianz von Patriarchat und Kapitalismus. So gesehen erscheinen die ›Schwestern‹ als die Repräsentantinnen derjenigen, die aus dieser Machtsphäre ausgeschlossen sind, denen es aber unter bestimmten Umständen gelingen kann, eine ›agency of their own‹ zu entwickeln, die sich aber außerhalb der ›Welt‹ abspielen muss. Interessanterweise wird genau der Moment, an dem sich auch Laura und Lizzie der dominanten Logik der Kommodifizierung von Frauen unterwerfen bzw. zu Komplizinnen der herrschenden Ordnung werden, durch den *fast-forward*-Schluss des Gedichts ausgeblendet. Irgendwann einmal, so kann man spekulieren, müssen sie mit Männern gemeinsame Sache gemacht und sich in die Domäne der reproduktiven Sexualität begeben haben; wie es sich für ein Kindergedicht gehört, bleiben diese *facts of life* jedoch ausgespart und in der Schlusszene sind wieder nur Frauen und Töchter in glücklicher Schwes-ternschaft vereint.

50 Ebd., V. 493, S. 534.

51 Ebd., V. 537-539, S. 535.

52 Ebd., V. 562, S. 536.

53 Vgl. Terrence Holt: »Men Sell Not Such in Any Town«. Exchange in ›Goblin Market«. In: *Victorian Women Poets*, a. a. O., S. 194-211, hier: S. 207.

## Formen ›virtueller Oralität‹

Dass der lustvolle Genuss des ›schwesterlichen‹ Körpers nur als utopisches Phantasma bzw. als archimedischer Punkt der unentfremdeten intersubjektiven Beziehung fungieren kann, zeigt nicht nur der Schluss des Textes, dem man ja immerhin noch eine gesellschaftliche Akzeptanz sichernde *enforced closure* unterstellen könnte. Die Unmöglichkeit der ›reinen‹ Gabe unter ›Schwestern‹ wird aber zusätzlich noch durch das Moment des Leser- und Leserinnenblicks bestätigt, der sich voyeuristisch an den küssenden Schwestern delectiert und dabei die beiden zu Objekten seines Begehrens macht. Dass das Gedicht es darauf anlegt, Leser und Leserinnen direkt zu involvieren, macht schon seine ›virtuelle Oralität‹ deutlich, die eigentlich verlangt, dass man es laut liest, dass man die Früchte selbst ›in den Mund nimmt‹, dass man sich die Werbejingles der Goblins auf der Zunge zergehen lässt. Genauso wie das Ohr ist aber auch der Blick angesprochen, sowohl wenn es um die Tableaus der ›reinen‹ Schwestern geht, die den Leser und Leserinnen als liliengleich in ihrem Bett Schlafende vor Augen gestellt werden, als auch in der plastischen Vorführung der gelungenen Rettungsaktion. Auch hier wieder schauen wir Laura und Lizzie beim ›Essen‹ zu, wieder werden die Lesenden Zeugen eines ›Gastmahls‹ und wieder stehen auch die ›reinen‹ Gaben, die wir so ersehen, im Zeichen des verdinglichenden (Blick-)Konsums, der alles andere als unschuldig ist und den Wünschen und Hoffnungen der Leser und Leserinnen (in der bösen Welt doch noch unentfremdete Zufluchtsorte zu finden, wenn auch nur fiktiver Art) gleich wieder den Boden entzieht.

Ausbuchstabierte wird dieser begehrlische und das Begehrte zugleich zerstörende Blick in den vielen Illustrationen, die es zu »Goblin Market« von der ersten Ausgabe an gegeben hat und ganz explizit in einem neueren illustrierten ›Kommentar‹ zu dem Gedicht im *Playboy Magazine* 20 von 1973, der den schwesterlichen Kuss ganz ungeniert als Cunnilingus inszeniert. Spätestens hier ist die Allianz von skopischem Begehren und Kommodifizierung durch den Blick überdeutlich; durch die homogene Intention des Adressatenkreises, die man dem Publikationsorgan zumindest unterstellen kann, ist hier auch die Geschlechterkonstellation des begehrlischen und kommodifizierenden Blicks eher eindirektional: Männer blicken, Frauen werden angeblickt. Über Männerblicke auf lesbische Frauen wäre sicher viel zu sagen, de facto bietet das Gedicht jedoch diese Inszenierung der verzehrenden und heilenden Schwesterliebe Leser und Leserinnen beiderlei Geschlechts an und weist damit auch darauf hin, dass die Dynamiken des Blicks viel komplizierter sind. Dass aber der Blick immer anwesend ist, dass er die Schwestern trotz ihrer ›Konsum-

unschuld« in die Welt der begehrten Waren und der schönen Oberflächen hineinzieht, ist 1859 offenbar so bekannt (und so unumgänglich) wie 1973.

