

»Emma« alias »Emanuel«

In Geschlechterrollen kreuz und quer durch »Jókai-Ungarn«

Endre Hárs

»Jókai-Ungarn« ist, wie die Kulturhistorikerin Anna Fábrí 1991 in ihrer sozialhistorischen Untersuchung über das Werk Mór/Maurus Jókais (1825–1904) behauptet, eine literarische Welt, in der sich – wenngleich mit vielen Brechungen – ein spezifisches und dennoch extensives Bild Ungarns im 19. Jahrhundert widerspiegelt.¹ Das breite Spektrum des über hundert Romane und Erzählungen umfassenden Lebenswerks von Jókai schlägt sich in Fábrí's Untersuchung in statistischen Erhebungen der Figurenwelt nach Alter, Familienstand, sozialer Stellung, Bildung, Beruf, Nationalität, Konfession, politischer Einstellung und letztlich auch literarischer Signifikanz nieder. Fábrí begründet den nur mit Einschränkung ästhetisch zu nennenden Zugang zum Œuvre damit, dass das ungarische Literatursystem bei aller ästhetischen Eigendynamik mit zum *nation building* nach 1848 beigetragen hat. Der von ihr beschriebene Auftrag der Literatur, der Gesellschaft zu einem modernen Selbstbild zu verhelfen, lässt sich des Weiteren – gattungspoetologisch, wie dies Mihály Szajbély zurückverfolgt – mit den Charakteristika des Tendenzromans begründen und wird – medienhistorisch, wie Ágnes Hansági nachweist – in engstem Zusammenhang mit der Tagesaktualität in Form des Feuilletonromans bewerkstelligt.² Um Jókai als stark zeit- und publikumsbezogenen, patriotischen Erfolgsautor der 1848er Generation einzuordnen, bedarf es nur noch eines Merkmals und diesbezüglichen Topos der Forschung, nämlich dass Jókai als großer Romancier und »Fabulierer« es nach wie vor verstand, den ästhetischen Anspruch mit populärliterarischen Registern zu verbinden, so dass ihm – seinerzeit – akademische Kritik ebenso zuteilwurde, wie ihm – bis heute – ein gewisser Platz auf Bücherregalen und im Schulkanon sicher geblieben ist.

1 | Vgl. Fábrí, Anna: Jókai-Magyarország. A modernizálódó 19. századi magyar társadalom képe Jókai Mór regényeiben [Jókai-Ungarn. Das Bild der ungarischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts auf dem Weg zur Moderne in Mór Jókais Romanen]. Budapest: Skiz 1991.

2 | Vgl. Szajbély, Mihály: Jókai Mór (1825–1904). Pozsony [Bratislava]: Kalligram 2010; Hansági, Ágnes: Tárca – regény – nyilvánosság. Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei [Feuilleton – Roman – Öffentlichkeit. Mór Jókai und die Anfänge des ungarischen Feuilletonromans]. Budapest: Ráció 2014.

Der von Fábri umrissene ›Bevölkerungsreichtum‹ Jókai-Ungarns legt nun nahe, dass man nur suchen muss, um für die Perspektive des vorliegenden Bandes fündig zu werden. Und dennoch beobachtet man in der genannten Monografie die vielleicht ungewollte, vielleicht historisch begründete Tendenz, die sozialen Rollen und Skalierungen von den Männerfiguren her zu definieren und die Frauenfiguren als »die andere Hälfte Jókai-Ungarns«, als die »Frauenwelt«³ immer nur im Anschluss und unter Hintansetzung geschlechtlicher Differenzen mit anzuführen. Durchaus kann man diese Tendenz aus dem Œuvre selbst ableiten und es als die literarische Bestandsaufnahme der historischen Welt von Männern *inklusive* Frauen rekapitulieren, d.h. als eine Welt von fest etablierten und hierarchisch geordneten Geschlechterrollen deuten, die sich nun mal in einer typisch zu nennenden literarischen Rollenverteilung niederschlägt. Belässt man es nicht dabei und setzt man, wie im Folgenden, auf die Komplexität Jókai-Ungarns, so ergeben sich auch andere Perspektiven auf das Werk. Das Unterlaufen der Differenz zwischen Mann und Frau und ihrer sozialen Rollen, die Suspendierung derartiger Zuschreibungen, die Hervorkehrung von Neu- beziehungsweise Nichtbesetzungen stellen jedenfalls eine Herausforderung an die Lektüre dar und sind zugleich eine Chance für den Autor selbst. Denn das, was hier gesucht wird, soll nicht nur »unter dem Strich« (d.h. im manifesten Text des Feuilletonromans in der Sparte ›Belletristik‹), sondern möglicherweise auch ›zwischen den Zeilen‹ gefunden werden. Und macht man solche Un-Stellen aus, so kommt das einem Autor, der – von der akademischen Kritik seiner Zeit bis hin zu den modernen Nachfolgerinnen und Nachfolgern – oft als zu populär, als oberflächlich und klischeehaft gescholten wurde, definitiv zugute.

1. ROLLENWECHSEL

Jókai war sich – als Autor und Erzähler – der Geschlechterrollen durchaus bewusst, so dass er sie in seinen Plots und Figuren nicht nur vielfach benutzte, sondern je nachdem auch aufschlussreich unter- und übertrieb. Diese Hypothese soll zum Auftakt an einem Thema beleuchtet werden, das sich auch mit ›Jókais starke Frauen‹ überschreiben ließe und vorbildhafte und dezidiert provokative Beispiele gleichermaßen aufweist. Jókai behandelte den Freiheitskampf von 1848/49 zeitlebens als einen Bezugspunkt, der ihm nicht nur den Erzählstoff lieferte, sondern auch zum Privatmythos wurde. In diesen Kontext gehören die unter dem Pseudonym Sajó veröffentlichten *Schlachtenbilder und Szenen aus Ungarns Revolution 1848 und 1849* (1850; *Forradalmi és csatáképek 1848– és 1849-ből*, 1850), eine Sammlung von erzählerischen Schicksalsberichten über die beiden, nationalhistorisch insgesamt als tragisch-heroisch und als solches als erhebend beschriebenen Revolutionsjahre. Unter ihnen befindet sich die Erzählung *Das Széklyer Weib* (*Székely asszony*), deren Szenario in im Székler Land befindlichen Sepsiszentgyörgy (heute Sfintul Gheorghe)⁴ angesiedelt ist und eine Stadt zeigt, in der nach den blutigen Schlach-

3 | Fábri: Jókai-Magyarország, S. 90; dieselbe Asymmetrie beobachtet und korrigiert Margócsy, István: *Nőiség, női szerepek, romantika* [Weiblichkeit, Frauenrollen, Romantik]. In: 2000 3 (2015), S. 52–63. Übersetzungen, soweit nicht anders vermerkt, vom Verfasser.

4 | In manchen Fassungen Kézdivásárhely (heute Tîrgu-Secuiesc), vgl. Jókai, Mór: *Összes Művei* [Sämtliche Werke von Mór Jókai] (im Folgenden zitiert als JMÖM). *Elbeszélések* [Er-

ten nur noch Frauen, Kinder, alte oder behinderte Männer und Tiere übrig geblieben sind. Mit dieser symbolischen Zurschaustellung der Schwäche kontrastieren nun die Ereignisse, in deren Folge diese männerlose Gemeinschaft dem Feind, der zaristischen Armee, Widerstand leistet und der Niederlage mit Selbstaufopferung und Inbrandsetzung der Stadt begegnet. Bedeutsam sind für unseren Zusammenhang die vorangegangenen Ereignisse und deren Hauptfigur, das »Széklyer Weib«, Judith:

Am Graben des Gottesackers, gelehnt an eine Akazie, steht ein hohes Weib.

Sie mag sechsendreißig Jahre alt sein. Ihre Züge sind hart, streng, aber auch jetzt noch schön.

An der einen Seite des Himmels flammt die sinkende Sonne, an der andern blitzt das Unge-
witter. Das Antlitz des Széklyer-Weibes malt auf der einen Seite der Sonne Abschiedsstrahl
bleibend-golden; auf die andere Seite wirft der Blitz ein schnell vergängliches blaugrünes
Licht. [...]

Sie hält ihre Hand vor's Auge und blickt ununterbrochen in die Ferne, ihre Gestalt ist regungs-
los, als wäre sie aus Stein gehauen.

Das ist Judith, ein Urtypus des Széklyer-Weibes. Sie ist eine jener nie verwelkenden Gestal-
ten, die den Ausdruck ihrer Züge [...] bis ins späte Alter behalten, deren Seele ebenfalls nicht
altert, sondern mit den Jahren an Kraft gewinnt.⁵

Diese Gestalt verordnet vor dem Kampf mit der zaristischen Armee die Vertrei-
bung jener Székler Männer, die aus der kurz zuvor verlorenen Schlacht in ihre Hei-
matstadt zurückkehren wollen: »Warum wolltest Du Dein Vaterland überleben?«,
richtet Judith das Wort an den ersten heimkehrenden, tödlich verletzten Jüngling,
ihren eigenen Sohn:

Hebe Dich fort von hier! *dieser* Friedhof hat keine Stätte für Dich. An unserem Sterben sollst
Du nicht Theil nehmen. [...]

Der Jüngling ließ seinen flehenden Blick über das Antlitz der Frauen hinstreifen, – nirgends
Theilnahme, nirgends ein Zug des Mitleids. [...]

Es kamen dann auch andere Széklyer-Jünglinge aus der verlorenen Schlacht heim. Und vom
ersten bis zum letzten wurden sie von den Széklyer-Weibern weg – hinausgejagt. (S. 237-238)

Der hier offenkundig werdende Heroismus des Nationalkampfes wird ergänzt und
auch überschrieben durch das Porträt von Frauen, die sich am Freiheitskampf be-
teiligen, indem sie zugleich ihren sozialen Rollen (als Mutter, als Braut, als Frau)
entsagen. Das Geschlecht der ›Schwachen‹ steht symbolisch für die Stärke des
nationalen Willens zur Selbstständigkeit, wobei dieser Wille auch durch bibli-
sche Komponenten minoritärer Identität unterstützt wird: Der Kampf zwischen
der Nation und dem Feind – die Gegenüberstellung des Eigenen und des Frem-
den – wird nämlich auch in Bezug auf das biblische Israel ausgelegt – heraufbe-

zählungen]. Bd. 2/A: (1850). Hg. v. Miklós Györffy. Budapest: Akadémiai 1989, S. 150 be-
ziehungsweise S. 598 (Kommentarteil).

5 | Sajó [Mór Jókai]: Das Széklyer Weib. In: ders. Schlachtenbilder und Szenen aus Ungarns
Revolution 1848 und 1849. O.Ü. Pesth: Heckenast; Leipzig: Wigand [1850], S. 229-262, hier
S. 233-234; wiederholte Zitationen in Klammern im Haupttext.

schworen durch den »letzten Mann« (S. 240) der Stadt, den achtzigjährigen blinden Alten, der die Ereignisse mit Zitaten aus *Samuel* 1.4.12ff. als Präfiguration für das Schicksal der (sabbatianischen) Széklergemeinde begleitet. Dennoch kriert der durch die Frauen Gestalt annehmende Widerstand – der zugleich die eigenen Söhne vernichtet – auch ein Eigenes, das in mythologischen Mustern (Amazonen) beziehungsweise in Völkertypologien (Széklerinnen) vorgeprägt ist. Das seltsame Spiel der Selbstbehauptung wird intensiviert, indem die starken Frauen von Sepsiszentgyörgy, repräsentiert durch Judith, auch ihre ›Weiblichkeit‹ einbüßen. So ist es zu verstehen, wenn auf dem Gesicht von Judith in der oben zitierten Beschreibung ein Doppeltes, ein sonniges Gelb und ein gewittriges Blau, erscheinen und ihre Gestalt in Zeitlosigkeit und lebloser Monumentalität verharret. Durch »[i]hre hohe, vorherrschende Gestalt, ihr[en] durchdringende[n] Blick, die kalten, kraftvollen Züge ihres Antlitzes« und durch ihre Funktion als »Führer der Dagebliebenen [...], nachdem der männliche Zweig ausgestorben« (S. 248),⁶ bekommt ihre Rolle, die ins Extreme zu kippen droht, etwas verwirrend ›Männliches‹. Mag der Widerstand der Schwachen als solidarischer Akt mit den gefallen Starken zu denken sein, so relativiert hier eine über den Zweck hinausgehende Rollenübernahme die Wiederherstellung der nationalen Identität und macht sie als Aufrechterhaltung des früheren Selbst fragwürdig. Dem Konzept der Repräsentation des Nationalen kommt in die Quere, dass die ›Herrschaft der Széklerinnen‹ von Sepsiszentgyörgy das Ungarische und das Männliche ebenso zur Perfektion treibt, wie sie es durch subnationale (sabbatianische Székler) und weibliche Fremdbestimmung (v)ersetzt. Durch die Handlungen der Széklerinnen kommen spezifische Wertungen zum Vorschein – eine Art (sub-)nationalen ›Genderings‹ verkompliziert die Frontstellung zwischen Freund und Feind.⁷

Den nicht ideellen Gegenpart dieser Figur als weibliche Gestalt des Bösen findet man in der ehemaligen Zarin Saša im *Roman des künftigen Jahrhunderts* (1879; *A jövő század regénye*, 1872–1874) – in Jókais utopischem und Science-Fiction-Roman über die Weiterentwicklung von Wissenschaft und Weltpolitik zwischen 1952 und 2000. Saša ist »ein wahrer weiblicher Robespierre«, ein »Dschingiskhan im Unterrocke«,⁸ »[e]in Weib von Mannesruf, welcher bereits ganz Europa erfüllt« (Bd. III, S. 3); eine Frau, die in der großen Russland-Revolution »mit eigenen Händen vor dem souveränen Volke die Thorflügel« öffnet, und – »während man den Fürsten an dem Wappenschild seines eigenen Palastes aufknüpfte« – »in Männerkleidern, mit kurzgeschnittenem Haare [...] das eigene Palais in Brand« (Bd. I, S. 210) steckt und das nihilistische Russland gründet. Saša versteht es nicht nur, die eigenen Machtwünsche in einer imperialistischen Welt durchzusetzen, sie ist

6 | Der Wortlaut wurde geändert: Statt »vorherrschend« steht in der deutschen Übersetzung »imponierend«, im ungarischen Original »uralkodó«, JMÖM, Bd. 2/A, S. 154.

7 | Auch beim Feind ist übrigens eine Doppelung zu beobachten: Die zuerst anrückenden »tscherkessische[n] Reiter« (Jókai: Schlachtenbilder, S. 251) greifen die Stadt nicht an, sind sie doch, wie der Erzähler andeutet und die Forschung aus zeitgenössischen Meinungen nachweist, ein verwandtes Volk aus der Vorgeschichte. In dieser Eigenschaft unterwerfen sie sich dem Willen der Frauen von Sepsiszentgyörgy und müssen in der Folge bestraft und durch »echte« Russen ersetzt werden. Vgl. S. 252 beziehungsweise JMÖM, Bd. 2/A, S. 596.

8 | Jókai, Maurus: *Der Roman des künftigen Jahrhunderts* in acht Büchern. O.Ü. 4 Bde. Preßburg/Leipzig: Stampfel 1879, Bd. I, S. 55.

auch in der Lage, die eigene Rolle zu reflektieren. Im eigens für die eroberte Stadt Wien veranstalteten Opern-Spektakel *Czar und Czarina* bringt sie die Allegorie und zugleich die Travestie ihres eigenen Habitus zum Vorschein:

Madame Saša hatte in ihrem großen Reiche ein Frauenzimmer entdeckt, welches eine vollendete Baßstimme hatte, und dazu einen Mann mit dem herrlichsten Frauensopran. So sang also die Czarina, die Primadonna, die tiefe Stimme und spielte dazu ihre in mannhaftem Charakter gehaltene Frauenrolle, der Primo amoroso aber sang die hohe Damenpartie in der Rolle des schwächlichen Czaren Peter. Das war ein so bizarrer Einfall, wie ihn keine andere Bühne der Welt nachzumachen im Stande ist. (Bd. II, S. 14)

Dennoch kann Saša auch als verführerische und kokette Frau auftreten, die »mit diesem lachenden Gesichte allen Grimm und alle Furcht auf einen Schlag verscheuchte« (Bd. II, S. 6). Denn ihre Stärke erschöpft sich nicht im Äußer(lich)en. Sie liegt vielmehr in einer strategischen Wandelbarkeit, deren Erfolg nur die Hauptfigur des Romans, der erfinderische David Tatrányi, ein »Ungar aus dem Széklerlande« (Bd. I, S. 76), ein Ende bereitet. Dass bei Jókais »starken Frauen« das augenscheinliche »Weibliche« und »Männliche« eigentlich vordergründig ist und es auf den Rollenwechsel als Aushebung der geschlechtlichen Differenz ankommt, bezeugen zahlreiche weitere, durch ihre Schönheit faszinierende Frauenfiguren, deren Charaktere sich den Klischees und den Figuren- beziehungsweise Leseerwartungen entziehen. (Deren bekannteste ist vielleicht Frau Korponay, die schöne Juliánna Ghéczy im historischen Roman *Die weiße Frau von Lócse* [1885; *A lócsei fehér asszony*, 1884], deren Geschichte die nationale Geschichtsschreibung »gendert« und den Rollenwechsel bis hin zur Urteilsbildung der Erzählerinstanz radikalisiert.⁹) Auch auf diese Fragestellung trifft also zu, was István Margócsy mit Bezug auf Jókais Charakterschilderungen – und in deutlicher Absetzung vom früheren Jókai-Bild – behauptet, nämlich dass sich die Romanfiguren des Autors »nie mit homogenen Kategorien charakterisieren oder beschreiben lassen«¹⁰ und sich entgegen aller intra- und extratextuellen Erwartungen verwirklichen.

2. DOPPELLEBEN

Man kann festhalten, dass Jókai die Geschlechterdifferenzen in seinen Figuren auch zu nutzen weiß, indem er die Klischees von Männlichkeit und Weiblichkeit moduliert und die Relationen von *sex* und *gender* figural und individuell einrichtet. Und das Verfahren kann auch mit einem anderen Mittel der Handlungsgestaltung, mit dem Doppelleben von Figuren, korrelieren, das sowohl episodisch aufkommen als auch ganze Werke strukturieren kann. Episodisch, wenngleich als Lebensepisode einer Hauptfigur, führt uns der Erzähler des Romans *Die Kleinkönige* (1886;

9 | Jókai, Maurus: *Die weiße Frau von Lócse*. Historischer Roman. Übers. v. Georg Harmat. Leipzig/Weimar: Kiepenhauer 1985. Hierzu siehe weiter unten.

10 | Margócsy, István: *Kalendorok és szirének. Jókai Mór jellemábrázolásáról* [Abenteurer und Sirenen. Über Mór Jókais Charakterschilderung]. In: ders.: »...a férfikor nyarában...«. *Tanulmányok a XIX. és XX. századi magyar irodalomról*. Pozsony [Bratislava]: Kalligram 2013, S. 297-330, hier S. 304.

A kis királyok, 1885) z.B. den Nachwuchs des Decebál Tanussy, die »schöne Emma«, vor:

Schön-Emma war ein schlankes, für seine Jahre hochgewachsenes Kind, nicht mehr viel kleiner als die Mutter, und ihr Gesicht war eine genaue Kopie des mütterlichen, nur die Nase, gerade und gleichmäßig wie die des Vaters, bewahrte die Urform des Thonuzóba-Clans. Das Kind mochte zwölf oder dreizehn Jahre zählen. Es trug einen bis an die Knöchel reichenden Rock mit geblütem Volant, dazu eine anliegende Bluse mit einer Halskrause aus Spitzen. [...] Im Augenblick stand sie mit niedergeschlagenen Augen und schmallend gespitztem Mund da. Jeder Zug dieses Gesichts verriet das verwöhnte Kind. [Muhme] Dorkó hatte es nicht leicht mit der schönen Emma, die sich keine Sekunde ruhig hielt und der Alten, sooft sich für sie eine Gelegenheit dazu bot, einen Tritt versetzte. [...]

»Jaj, meine Haare!« schrie das Kind auf.

»Na, du Blümchen Rührmichnichtan! Ich muß nur noch das Band um dein Haar binden.« [...] Sie wandte das Kind zu sich herum und begann zu probieren, in welcher Anordnung die Zöpfe am vorteilhaftesten wären. Hinter den Ohren oder vor den Ohren aufgesteckt?¹¹

Es wird zwar bald klar, dass Emma »nur der Kosenname des jungen Emanuel« (S. 87) ist; auf die Frage allerdings, wessen »absonderliche Idee« es war, »einen dreizehn Jahre alten Burschen in Mädchenkleidern herumlaufen, sein Haar lang wachsen zu lassen und in Zöpfe zu flechten« (ebd.), erhält man die Antwort erst einiges später, und auch dann bleibt noch die Mutter im Verdacht, es mehr mit einer »närrische[n] Verstiegenheit« (ebd.)¹² als mit Strategie (etwa der Umgehung des Militärdienstes) zu tun zu haben: »Na gut. Geh jetzt, Emmachen, mein Engel, in den Garten spielen. – Du, Jancsi! [...] Führe Emma in den englischen Garten spazieren. Dann spiele mit ihr. [...] Nimm dieses Seidentuch mit. Wenn sich ein Wind aufmacht, lege es ihr um den Hals, und knüpfe es hinten zusammen.« (S. 84) Das müsste nicht sein und dennoch bleibt die Illusion und die Regel, »Emma« statt »Emanuel« zu sagen (und in der deutschen Fassung über »sie« zu sprechen), selbst vom Erzähler so lange aufrechterhalten, bis der Junge nach einer letzten Demütigung, einem »Ekzament« (S. 158) – bei dem »Emmachen« vor der Männergesellschaft demonstrieren sollte, was eine Frau gelernt haben darf – selbst die Initiative ergreift und den Weg betritt, der ihn zum ideellen Helden des Romans (und dann eben auch zum Mann) werden lässt: »Wie gern wäre er aus dieser Welt wieder *herausgeboren* worden. [...] »Diese Zöpfe müssen weg. Ich lege sie auf das Kissen meines Bettes neben das schöne rote Kleid. Hier ruht Fräulein Emma, die Erde sei ihr leicht.« (S. 177-179, Hervorhebung i.O.)¹³

11 | Jókai, Mór: *Die Kleinkönige*. Übers. v. Bruno Heilig. Leipzig: Paul List 1965, S. 82-83.

12 | Über ihre abergläubischen Gründe berichtet sie später selbst, vgl. S. 103. Emmas Sozialisation verläuft unter der Leitung des Herrn Kajafár Horkázi, des (übrigens falschen) Hausschamanen von Decebál Tanussy, entsprechend katastrophal: »Bis zu ihrem zehnten Lebensjahr hatte man Emmachen nichts lernen lassen, damit ihr Wachstum nicht beeinträchtigt werde, und da sie jetzt erst dreizehn wurde, konnte man von ihr wirklich nicht verlangen, daß sie alle Buchstaben des Alphabets hintereinander hinschreiben konnte [...]« (S. 123)

13 | Der erste Satz des Zitats fehlt in der Übersetzung von Heilig und wurde hier von mir ins Deutsche übertragen. »Herausgeboren« klingt im Ungarischen ebenso befremdend wie

Weniger unwohl in seiner Rolle fühlt sich der junge Pelárgus in *Die weiße Frau von Lócse*: ein junger Mann im Dienste und verliebter Anhang der Titelfigur. Pelárgus, »kaum zwanzig Jahre alt, von schwärmerischem Gemüt, voll poetischer Neigungen, ganz Gefühl«, ist zum einen in der Lage, »mit solch fanatischer Hingabe [...] an den Sieg des ungarischen Freiheitskampfes« unter Ferenc Rákóczi zu glauben, und hierfür die »Wechselfälle des Feldzugs standhaft zu ertragen«, und zum anderen ein »Mädchen für alles im Hause« (S. 70f) der Frau Korponay zu sein.¹⁴ Pelárgus wird nun zu Beginn des Romans zwecks Flucht aus der Stadt in Frauenkleider gesteckt und beklagt sich hierüber – im Unterschied zum kleinen Sohn von Juliánna Ghéczy¹⁵ – so wenig, dass er bis zum Schluss des Romans seine Maskerade beibehält:

Sie [die Frauenkleidung] paßte gut zu seinem glatten Gesicht. Frau Korponay knöpfte selbst das knallrote, faltenreiche Röckchen zu, dazu ein geblümtes Leibchen mit Schnalle und Puffärmeln. [...] Die roten Stiefel konnte er selber anziehen.

Als Frau Korponay mit Pelárgus aus dem kleinen Vorraum heraustrat, rief der Junge laut: »Schau, da ist ja auch schon die Zsuzsi!« (S. 76)

Die Tarnung funktioniert perfekt und scheint so passend für eine vielschichtige Persönlichkeit zu sein, dass Pelárgus beim Treffen der letzten Aufständischen »noch immer Bauernmädchenkleidung« (S. 450) trägt und beim nächsten Treffen auch noch mehr als das leistet:

Gelächter, übermütige Worte, abwehrendes Kreischen, Gekicher, dünne Frauenstimmen wurden laut, das alles mischte sich mit weinseligem Männerlachen. [...] Dieser übermütige Lärm wurde jedoch nicht durch die eingetroffene Frau [Korponay] entfacht; es war nur Komödie zur Täuschung etwaiger Horcher. Die Frauenstimmen gab Pélargus von sich, und die Männer lachten, ohne dabei eine Miene zu verziehen. Die Frau selbst trat unterdessen hinter den großen, lasierten Ofen und übermittelte flüsternd die Botschaften [...]. (S. 491)

Zum einen muss bei diesem Rollenwechsel festgehalten werden, dass Pélargus hier und andernorts nur Aktivitäten ausführt, die durch die Handlung motiviert sind und in denen ihm sein Vorbild und Anbetungsobjekt, Juliánna Ghéczy, die sich ebenfalls vielfach (darunter immer wieder auch als Mann) verkleidet, durchaus vorangeht. Und dennoch ist der Figur des talentierten Pélargus auch die Fähigkeit einer sehr persönlichen Mimikry eingeschrieben. Der von allen Männern umworbenen und sie alle ausspielenden Juliánna nähert sich Pélargus als Anbeter vielleicht am effektivsten dadurch, dass er zu ihrem Double wird – denn als Mann schafft es ohnehin niemand, ihr näherzukommen. Als Hauslehrer betreut Pélar-

aussagekräftig: »Óh, mint szeretett volna visszaszületni ebből a világból!« Jókai, Mór: A kis-királyok (1885). Band 1. JMÖM Regények [Romane] Bd. 48. Hg. v. Ambrus Oltványi/Sándor Újházy. Budapest: Akadémiai 1968, S. 181.

14 | »Den braven Pelárgus konnte man zu allem gebrauchen: Er half seiner Herrin mit der Nadel bei der Goldstickerei, seinem Herrn beim Kampf gegen den Feind mit dem Schwert; er kochte den Brei für das Kind, steckte vom Gegner besetzte Dörfer in Brand [...]: für ihn war das alles die gleiche Arbeit; oder doch nicht: er hatte seine Freude daran!« (S. 71)

15 | »Der Kleine plapperte viel: »Mammi, werde ich jetzt immer ein Mädchen sein?« (S. 72)

gus ihr Kind mütterlich, und in der oben zitierten Szene verleiht er ihr die Stimme (nebenbei gerade so, wie es sich die Männer gern vorstellen).¹⁶ Und so kann der als Geistlicher verkleidete Pélargus Juliánna das Geleit zum Schafott geben und ihr – als ihr Gewissen, als ihr zweites Ich – die Selbstkontrolle sichern; damit sie werde, als was *er* selbst sie lieben mochte: eine makellose Heldin. Für vorliegenden Zusammenhang ist damit jedenfalls ein weiteres Beispiel dafür gewonnen, wie Jókai – und sei es auch nur episodisch – Differenzen mitkonstituiert und wieder unterläuft, welche Geschlecht sukzessive als Erzählgegenstand – und zwar über die Handlungsrelevanz hinaus – ausbauen helfen. Eine Tendenz, die in den erotischen Herrinnen des Spätwerks Jókais viel deutlicher und zentraler, aber auch viel traditioneller hervortreten sollte.¹⁷

3. HELDINNEN DER DIFFERENZ

Statt der zuletzt Genannten soll deshalb drittens und zuletzt von Frauenfiguren Jókais die Rede sein, die – nach wie vor im Austausch mit den auf sie gerichteten männlichen Phantasien – zu ›Heldinnen der Differenz‹ werden. Die hier zu nennen den Figuren vollziehen einen – meist erzwungenen – Wechsel zwischen Ländern und Kulturen, dieses Merkmal wird aber immer in Verbindung mit anderweitigen, so auch mit Genderfragen bedeutsam. Andersrum formuliert: Der Erzählinstanz kommt es in allen Fällen auf die Disposition der Figur generell und nur als Komponente auf deren – oft außerhalb des konkreten Romangeschehens verortete – abenteuerliche Herkunft selbst an. Dabei soll mit zwei Frauengestalten begonnen werden, in deren Fall der Wechsel von Land und Existenz zwar thematisiert, jedoch nicht zum Problem und zentralen Handlungsfaktor wird: Operettenhaft beziehungsweise romantisch-abenteuerlich halten beide Figuren die Verwandlung konsequenzlos durch. Anschließend (und ausführlicher) folgen zwei weitere Frauengestalten, in deren Fall die Zugehörigkeit zur Gesellschaft, zum Land und zum Ehemann als Problem artikuliert wird und entsprechend an Raum und Tiefe gewinnt.

Die erste Heldin, deren existenzieller ›Spieleinsatz‹ nicht weiter problematisiert wird, ist Elis im »humoristischen« Roman *Der neue Gutsherr* (1871; *Az új földesúr*, 1862), Tochter des ehemaligen österreichischen Kriegsherrn und Funktionärs Ritter Ankerschmidt, der zur »Zeit der Bach-Hußaren«¹⁸ (d.h. in den Jahren der

16 | In der genannten Szene löst Juliánna jedenfalls nicht nur Männeraufgaben. Sie wird auch als Ehebrecherin wahrgenommen und als solche von ihrem Mann gedemütigt.

17 | In *Mein, Dein, Sein* (1875; *Enyim, tied, övé*, 1875) und *Ein bejahrter Mann ist kein alter Mann* (1900; *Öreg ember nem vénember*, 1900) kommen z.B. erotische Zahlenverhältnisse und (erzählerisch sublimierte) sadomasochistische Beziehungen zum Vorschein: Eine (meistens ältere, oft autobiografisch unterfütterte) männliche Figur wird von Frauengestalten als Wunschobjekten umgeben, verzärtelt und gedemütigt. Über Jókais späte Erotik und deren Verwurzelung in der Literatur des *Fin de Siècle* vgl. Gángó, Gábor: A kettős kulcs a »Négy táncosnő«-házhöz. Jókai és a bécsi századvég kultúrája [Doppelschlüssel zum Haus »Zu den vier Tänzerinnen«. Jókai und die Kultur des Wiener Fin de Siècle]. In: *Holmi* 4 (2002), S. 430–447.

18 | Jókai, Maurus: *Der neue Gutsherr*. Humoristischer Roman in zwei Bänden, aus der Zeit der Bach-Hußaren in Ungarn 1849–1859. O.Ü. 2 Bde. Dresden: Wallersteinsche Buchhandlung 1876.

habsburgischen Restauration nach dem Freiheitskampf von 1848/49) ein Landgut im ehemals höchstpersönlich bekämpften Ungarn erwirbt und daselbst moderne Landwirtschaft zu betreiben versucht. Dieser Ansiedlungsversuch ist auf seine Art und Weise ein Kampf zwischen transleithanischer Rückständigkeit und cisleithanischer Modernisierung, der im Roman durch einen ehelich-romantischen ›Ausgleich‹ überwunden wird. Aladar, der Sohn des Gegenparts, des 1848er Veteranen Garanvölgyi, erweist sich nämlich als ein Mann, der das im Entstehen begriffene moderne Ungarn verkörpert, für das Jókai hier wirbt –, und Ankerschmidt kann ihn dabei mit mehr als nur ökonomischen Wissenschaften unterstützen:

»Und dann noch Eins, meine Tochter,« sagte Ankerschmidt. »Mich verbittert sehr die Vergangenheit, ich zürne sogar der Namen, sogar des Spiegels, der mein gestriges Antlitz zeigt. Ich bitte Dich, gewöhne Dich daran, daß ich Dich ferner statt ›Elis‹, als ›Oerschika‹ ansprechen werde. Und jetzt sieh nun nach der Hauswirthschaft, denn jetzt bist Du die Hausfrau.«

Das Mädchen hüpfte in singender Tändelei davon.

»Oerschika!« klang ihr die Stimme Ankerschmidts nach.

Das Mädchen steckte das Köpfchen zurück zur Thüre herein.

»Gut ists!« sagte scherzend Ankerschmidt. »Wollte nur wissen, ob du schon Ungarisch verstehst?«

Und Oerschika's heiteres Antlitz versüßte dann in einer Secunde die Gemüthsstimmung des ganzen Gesindes. (Bd. II, S. 68-69)

Der Wandel der ehemaligen Österreicherin zur Wahl-Ungarin und im nächsten Schritt zur Verlobten des progressiven, technisch statt politisch interessierten ungarischen Adligen schlichtet einen historischen Konflikt im wunschlosen Privatglück und bleibt erst einmal dem »humoristischen Roman« – geschrieben fünf Jahre vor dem Ausgleich von 1867 – vorbehalten.

Die zweite, wenngleich nationalhistorisch weniger symbolträchtige Migrationsgeschichte ›ohne Konsequenzen‹ nimmt im Roman *Das namenlose Schloß* (1879; *Névtelen vár*, 1877) im gedämpften Glück zweier Franzosen – eines königstreuen Adligen und einer revolutionären Kurtisane der napoleonischen Zeit – Gestalt an. Die unter Erpressung als Spionin nach Ungarn geschickte Gräfin Themire Dealba gibt sich daselbst als Katharina de Landknechtsschild aus Wien aus und magyariert sich als Landbesitzerin in einem solchen Ausmaß, dass sie über die einheimischen Ungarn und die französischen Protagonisten hinaus selbst die Aufmerksamkeit vorinformierter Romanleser und -leserinnen zu täuschen weiß. Und das zu Recht: Denn Katharina erlebt selbst einen Sinnes- und Mentalitätswandel, der sie nicht nur zur politischen Gegnerin ihrer Auftraggeber (und zur romantischen Geliebten des Protagonisten) macht, sondern sie verfügt auch über das kulturelle Wissen der Eingeborenen (bar aller weiteren sozialen Differenz):

Da entsann sich Katharina, gehört zu haben, daß die Hirten der Hansag, wenn sie durstig werden, ein abgeschnittenes Rohr tief in den sumpfigen Boden stecken [...]. Rasch füllte sich ihr Mund auf den ersten Zug mit einer Flüssigkeit, die nach allerlei Sumpfpflanzen schmeckte, aber schon im nächsten Augenblick hatte sie die Freude, krystallreines Wasser [...] zu sehen. [...]

Katharina hielt mit weiblichem Entzücken die Höhlung des Helmes unter den Springbrunnen, der nach den Geboten bäuerlicher Gelehrsamkeit angefertigt war.¹⁹

Bei all dieser Anverwandlung kann Ludwig Vavels verwunderte Reaktion am Ende dieser Szene auch metafiktional gewendet und auf eine Figur bezogen werden, die durch ihre doppelte Transgression (als Wahl-Ungarin und ›starke Frau‹) bezaubert und sich durch ihre ›gewollte Unglaubwürdigkeit²⁰ über die Handlung erhebt: »Mit leisen, im Moos unhörbaren Schritten war er an ihre Seite gelangt – und schloß die vor Freude Aufjauchzende in seine Arme. ›O, welch ein Weib bist Du!‹« (Bd. III, S. 163) An dieses »Weib« kann sich selbst der Liebhaber tatsächlich nur noch anschleichen.

Für eine weniger romantische Anverwandlung, deren Schwierigkeiten für eine Heldin der Differenz erzählerisch expliziert und als signifikant herausgestellt werden, bietet sich erstens die Gestalt der Timea aus Jókais vielleicht berühmtestem Roman *Ein Goldmensch* (1873; *Az arany ember*, 1872) an. Timea ist halb Türkin, halb Griechin, und gerät mit ihrem vor dem Sultan flüchtigen Vater nach Ungarn und ins Romangeschehen. Der von ihrem Vater mitgeschleppte türkische Schatz ist zweifelhafter Herkunft und wird durch die Hauptfigur, Mihaly Timar, erworben. Der damit einhergehende Erwerb einer moralischen Last verwandelt diesen in einen von Gewissensfragen geplagten reichen Mann, einen modernen Midas. Timea wird die Frau von Timar, ohne ihn zu lieben, und kann auch nach dessen vorgetäuschten Tod – und Abgang auf eine utopisch beschriebene Donauinsel – kein Glück finden. Was Timea als Romanfigur funktional anhaftet, ist ihre Rolle als symbolisches Gegenüber von Noëmi, der Inselfrau, die Timar das lang ersehnte Liebesglück beschert. Dank dieser Gesamtstruktur und des Hauptakzents auf Timar als moderne gesplante Persönlichkeit übersieht man dabei leicht, dass Timea auch selbst eine Figur ist, die per se Interesse verdient – und zwar v.a. deshalb, weil auch ihre Persönlichkeit durch vielfältige Merkmale motiviert ist. Ihre emotionale und sexuelle Kälte wird üblicherweise ausschließlich als auf Timar bezogen gelesen und vom Erzähler auch dahingehend motiviert, dass sie in Major Katschuka verliebt ist – ein Liebes- und späteres Eheglück, das übrigens in Abhebung von Timars Inselglück im Sand verläuft. Hinter der weißen Oberfläche der »Alabasterstatue«²¹ verstecken sich jedoch komplexe Eigenschaften:

Dies weiße Antlitz war ihrem Gatten noch immer ein ungelöstes Räthsel; er konnte darin nicht lesen, ob diese Frau schon Alles weiß? ob sie etwas ahnt oder nichts? was unter dieser kalten Gleichgiltigkeit sich verbirgt, ob zurückgehaltene Verachtung, oder hingeopferte, be-

19 | Jókai, Maurus: Das namenlose Schloß. Roman. O.Ü. 3 Bde. Berlin: Otto Janke 1879, Bd. III, S. 155-156.

20 | Hier muss wieder auf Margócsys oben erwähnte These verwiesen und deren Anwendung auf Jókais Frauenfiguren zitiert werden: »Die für Frauen bestimmten männlichen Rollen in der Welt, in der Gesellschaft [...] können auch eine offen ideologische Funktion erfüllen: Durch sie wird jene große Theorie widerlegt, die neben dem Ideal des aktiven Mannes die naturgegebene Schranke weiblicher Passivität aufstellte.« Margócsy: *Nőiség, női szerepek és romantika*, S. 58.

21 | Jókai, Maurus: *Ein Goldmensch*. Roman. 5 Bde. Deutsch hg. von einem Landsmann und Jugendfreunde des Dichters. Berlin: Janke 1873, Bd. III, S. 3.

grabene Liebe? oder ob das Ganze nur die Schlaffheit einer lymphatischen Blutmischung? (Bd. III, S. 177)

Timeas unterbelichtete alternative Persönlichkeit beruht erstens auf ihrer Herkunft, mit Konsequenzen sowohl für ihre Weltwahrnehmung als auch für ihren Umgang mit dem jeweils geliebten oder ungeliebten Mann. Die junge verwaiste Türkin/Griechin muss sich als arme Verwandte in der Familie Brazovics einiges gefallen lassen und mitunter – durch geschickte kulturelle Mimikry – als Ungarin sozialisieren. »Mich ärgert nur«, sagt Athalie Brazovics über sie, »daß sie gegen Alles so unempfindlich bleibt. Man mag sie ausschelten oder auslachen, gleichviel, sie wird nie roth.« (Bd. II, S. 81). Dabei weiß man aus ihren Reaktionen auf konfessionelle Fragen, zuerst auf griechisch-orthodoxe, dann auf lutherisch-evangelische, dass sie ihr muslimisches Vorverständnis der Welt nie gänzlich verliert: Während der ehrwürdige Herr Pastor muslimische Klischees ironisch zur Sprache bringt – »Dem Mohamedamer ist die Frau weiter nichts, als eine Blume, die verblüht und abfällt, ihre Seele ist der Duft der Blume, welchen der Wind davonträgt und er ist nicht mehr.« (Bd. III, S. 7) –, bringt ihn Timea ihrerseits mit scheinbar harmlosen und doch stark religionskritischen Fragen in Verlegenheit, so dass er lieber auf den weiteren Religionsunterricht verzichtet und mit der Unbelehrbaren schnell zur erforderlichen Taufe übergeht. Desgleichen hat sie bereits mit dem griechisch-orthodoxen Unterricht ihre Schwierigkeiten: »Es war eine schreckliche Arbeit für sie, die Sätze des abstrakten unverständlichen Katechismus ihrem Gedächtniß einzuprägen. Was aber hätte sie nicht Alles gethan, nur um getauft werden zu können?« (Bd. II, S. 88)

Zweitens erscheint in ihr bei aller Verslossenheit etwas, das man die wechselseitige Transparenz weiblicher Schicksalswege nennen könnte. An Stellen, die sich als erzählerische Vorausdeutungen lesen lassen, aber nur in Verbindung mit Timea aufkommen, werden zwischen Frauen Blicke gewechselt, denen die Männergesellschaft, darunter auch die sonst sehr introvertierte Hauptfigur Timar, nie begegnet:

Die beiden Mädchen [Timea und Noëmi] erkannten aus dieser Begegnung ihrer Blicke, daß sie einmal in räthselhafter Weise in ihre Geschicke eingreifen werden, daß sie etwas mit einander gemein haben werden, einen Schmerz, oder eine Freude, und daß sie davon vielleicht, wie von einem vergessenen Traum, nur das Eine wissen werden, daß sie einander diesen Schmerz oder diese Freude verursacht haben. (Bd. I, S. 115)

Ähnliches geschieht bei der ersten Begegnung von Timea und Athalie Brazovics, übrigens ebenfalls in Gegenwart des Mannes, der das Schicksal ihrer beiden werden sollte:

Die ganze Erscheinung des schlanken, schwächtigen Kindes hatte in diesem Augenblicke etwas geisterhaftes, es war, als würde ein Schemen, ein Phantom, aus dem Dunkel hervortreten.

Als Herr Katschuka vom Reißbrett auf- und nach rückwärts sah, zog sein dunkelrother Pastellstift einen solchen Strich über die Stirne des Portraits [von Athalie], daß die Brodkrume zu thun haben wird, ihn wieder herauszubringen. (Bd. I, S. 205-206)

Das »Geistergesicht« (Bd. III, S. 39) Timeas qualifiziert sie für etwas, das sie über ihre Rolle als Wunsch- und/oder Hassobjekt aller und wiederum über sich selbst erhebt (und zusätzlich in den beiden Szenen auch zum Medium erzählerischer Prolepsis macht). Dieses Mehr begreift man am besten, wenn man ihre Persönlichkeitsstruktur betrachtet, in der – als in einer Art Indifferenz gegenüber aller Differenz – entgegengesetzte Alternativen vorliegen. Timar gegenüber, der den Mangel an Glück durch Gründung einer zweiten Identität an der Seite Noëmis behebt – und sich dadurch eben auch seine Privatkrisis einhandelt –, erhält Timea den Widerspruch konsequent und umstandslos – sozusagen in und durch sich selbst – aufrecht, indem sie ihre ehedrauliche Treue in Form von radikaler sexueller Abstinenz auslebt: Sie liebt ihren Mann als Wohltäter und guten Menschen, aber nur als das – was sich auch in ihrer körperlichen Beziehung radikal niederschlägt. Über Timeas körperlose Hingebung – auch »Grausamkeit der Engel« (Bd. V, S. 42) genannt – schaut man nur hinweg, weil die Handlung in Gestalt Katschukas, der zum Gegenstand ihrer wahren Liebe wird und den sie nach Timars Verschwinden zum Ehemann nimmt, eine Lösung verspricht, die sich übrigens nie bewahrheitet: Timea muss nämlich, obgleich hierüber nur epilogisch berichtet wird (Bd. V, S. 214-215), ihre Ehe mit Katschuka im Bewusstsein dessen führen, dass ihr erster Mann am Leben geblieben ist. Lag also fehlende Liebe der ersten Ehe im Wege, so verhindert – aus der Sicht Timeas – die verletzte Tugend (der Skandal der unverschuldeten Bigamie) das Liebesglück in der zweiten.

In Analogie dazu verbindet sich in Timeas Charakter völlige Untergebenheit mit der Souveränität einer frei handelnden Frau. Ihre scheinbare Weltfremdheit und Bedürfnislosigkeit werden kontrastiert durch ihre in Abwesenheit ihres Mannes vorgelegte natürliche Geschicklichkeit in der Geschäftsführung – denn aus dem Schatz wird im Roman modernes Kapital –, und ihre Willenslosigkeit wird aufgehoben durch die verkehrte Rolle, die sie spielt, wenn sie als junge Witwe sozusagen um die Hand des lang ersehnten Major Katschuka anhält:

»Ah, Sie haben lang auf sich warten lassen!« sagte sie, ihm die Hand reichend.

Der Major drückte einen ehrerbietigen Kuß auf diese Hand.

»Im Gegentheil, ich befürchte, daß ich der erste Gast bin.«

»O keineswegs. Alle, die ich eingeladen, sind schon da.«

»Wo?« fragte der Major verwundert. [...]

[A]n der Tafel aber saß Niemand.

Kein Mensch. (Bd. V, S. 163-164)

So gesehen besteht die letzte Ungerechtigkeit, die der Erzähler – stellvertretend für Timar, der im namenlosen Glück verschwindet und zum Urgroßvater des von ihm stammenden Menschenschlags von glücklichen Inselbewohnerinnen und -bewohnern wird (Bd. V, S. 224) – gegenüber Timea begeht, darin, dass er sie im Unglück belässt und ihr den frühen Tod einräumt. Was auf diese Art und Weise diegetisch »schiefeht« – denn Timea verdient nicht, was ihr widerfährt –, wird allerdings symbolisch wieder aufgehoben. Gerade dieses Schicksal macht nämlich aus Timea eine Figur, deren Qualitäten in der Differenz liegen – in einander ausschließenden Haltungen und Lebensprojekten, denen die Hauptfigur nicht mehr und der Leser oder die Leserin nur dann zu folgen vermag, wenn er oder sie zeitweilig den Handlungszusammenhang des Romans suspendiert. Denn erst wenn die lebendi-

ge Statue der Timea nicht mehr nur als Nebenfigur auf dem Weg der Hauptfigur zu dessen Glück betrachtet wird, entfaltet sie ihre volle Wirksamkeit als Gegenentwurf zur Glücksteleologie der Geschichte. Beachtet man die utopische Dimension von Timars und Noëmis Inselglück und den hohen Anteil von Abschnitten des Romans, in denen Timars depressive Zustände geschildert werden, so ist und bleibt Timea die Subversion des Happy Ends: eine selbst in ihrem epilogisch verdrängten Unglück und Tod bedrückend wirkmächtige Alternative zum glücklichen Mann und zur beglückten Frau.

Jókais Heldin der Differenz *par excellence* ist aber nicht Timea, sondern Erzsike aus *Die Dame mit den Meeraugen* (1890; *A tengerszemű hölgy*, 1890), aus einem Werk, das schon von der Gattung her vielschichtig ist, handelt es sich doch um einen autobiografischen Roman, dessen Ich-Erzähler Jókai selbst ist, der sich ungeachtet dessen (oder gerade deshalb) ein lässiges Fiktionalisieren erlaubt – mit dem entsprechenden erzählerischen Anspruch auf parallelverlaufende oszillierende Rezeption. Die Hauptfigur des Romans ist eine Frauengestalt, die im Leben des Erzählers immer wieder auftaucht, es mit ihrem eigenen Schicksal schattenhaft begleitet und die Berechtigung hierzu gewissermaßen aus ihrem nie ganz offen ausgesprochenen und auch nie in Erfüllung gehenden Angebot bezieht, die Frau seines Lebens zu werden. Erzsikes besonderer Charakter und Lebensweg werden von Jókai durch eine Zentralmetapher vorbereitet und ständig kommentiert – durch das Bild des Meerauges:

Niemals habe ich solche Wunderaugen gesehen. [...] Die Augen jener Frau [...] waren so mannigfach wie der Wechsel in ihrer Gefühlswelt. [...]

Von welcher Beschaffenheit ist denn das Meerauge? Von der Bergkuppe gesehen, ist es hellgrün [...]. Ein andermal, wenn eine Brise seine Fläche kräuselt, wird es tiefgrün, dann braun, dann schwarz: es wirft die Farbe der Wolken zurück, Blitze scheinen aus ihm emporzuschießen. [...] Wenn wir ganz hinabsteigen, und auf einem roh zusammengefügt Floße hineinrudern, dann finden wir das Meerauge weder blau noch grün, sondern krystallrein und durchsichtig. [...] Der Grund des Wassers ist ein Blumengarten, aber ein Garten ohne lebenden Bewohner; kein Fisch, kein Reptil hauset hier. Aber doch *einen* Bewohner hat der Garten am Wassergrunde: die Sirene. Nicht die mythische Zaubergestalt, sondern ein fratzenhaftes Ungeheuer mit großem schwarzen Kopf, roten Kiemen, zwei Froschfüßen und plumpem, tragem Fischschwanz. [...] Ich hatte einigemal Gelegenheit, dies fabelhafte Amphibium zu sehen....²²

Die Beurteilung dessen, ob dieses »Amphibium« im Charakter oder im Schicksal der Frau erblickt wird, verändert sich im Laufe des Romans im Hinblick auf Letzteres, und zwar ungeachtet dessen, dass »deine verdammten, die Farbe wechselnden Augen« (S. 166) mitunter das ganze Spektrum des Farbenrades durchlaufen. An Erzsike geht nämlich ihre eigene Prophezeiung in Erfüllung, der zufolge sie ihr Glück, nämlich ihr Eheglück, »in der *Hütte eines Hirten*, in dem *Leinwandzelte eines fahrenden Komödianten*, am *Biwakfeuer eines Soldaten*, [und] in der ärmlichen *Lehm-*

22 | Jókai, Maurus: *Die Dame mit den Meeraugen*. Roman in drei Bänden. Übers. v. Oskar von Krücken. Leipzig: Reclam o.J., Bd. I, S. 9-10; die Übersetzung wurde leicht geändert: In der deutschen Fassung steht statt »Reptil« (im ungarischen Original »hüllő«) »Amphibium«, welcher Begriff einige Zeilen später in symbolischer Bedeutung wieder auftaucht.

hütte eines Dorfschullehrers« (S. 39, Hervorhebungen i.O.) finden würde. Erzsikes Schicksal ist tatsächlich das Wandern von Ehe zu Ehe, zugleich ein sozialer Abstieg und ein radikaler Wechsel der dazugehörigen Lebensprojekte und Selbstbilder.²³ Das Romangeschehen verfolgt dies, indem Erzsike in bestimmten Lebensepisoden Jókais – die mit erzählt werden – immer wieder auftaucht, über ihre Schicksale berichtet und ihn – als den Mann, der nie ihr Mann wurde – als Ratgeber, als Trauzeugen, gar als »gesetzliche[n] Vormund« (S. 237) oder Beichtvater in ihre Ehekontexte mit einbezieht. Innerhalb dieser Lebensgeschichte erstreckt sich übrigens auch eine längere Binnenerzählung, die für Jókai charakteristische Wiedererzählung der Jahre 1848–1849, diesmal als Geschichte Erzsikes während der Revolution, die nicht weniger abenteuerlich und – den Wechsel von Geschlechterrollen mit eingerechnet – identitätsstrategisch noch wendiger verläuft als ihr gesamtes Leben selbst. Zur Rettung ihres Ehemannes, der vor den kaiserlichen Soldaten versteckt werden soll, greift sie z.B. selbst zur Mimikry:

»Sodann ging ich daran, meine eigene Figur umzuwandeln. Ich mußte die Maske des Vorgeigers einer Zigeunermusikkapelle annehmen. Wenn Sie damals mein Porträt gemalt hätten! Damals war ich schön. Ich bestrich mein Gesicht mit dem Saft grüner Nußschalen und davon nahm meine Haut eine so tiefbraune Färbung an, daß ich mich getrost unter die Zigeunermengen konnte [...]. Mein Haar schnitt ich ab, daß es mir nur bis zu den Schultern reichte.« (S. 178)

»Ich kann sagen, daß ich im Heerlager des Banus völlig verhätschelt wurde [...]. Trotz meiner schwarzen Fratze und meines ausgiebigen Knoblauchduftes umarmten und küßten mich die Herren Offiziere.«

Indem sie die letzteren Worte sprach, legte sie beide Hände vor die errötenden Wangen.

»Jene Küsse zählen nicht, Sie waren ja damals ein Mann.« (S. 181f.)

Die im vorliegenden Zusammenhang relevante Tiefendimension von Erzsikes sozialhistorischer »Ehemigrationsgeschichte« hat die Literaturkritik hervorgekehrt, indem sie Jókai vorhielt, eine inkonsequente Figur und eine unglaubliche Geschichte vorgelegt zu haben. Dass jemandes Auge »in welcher Aufregung auch immer, jetzt blau, darauf schwarz, dann gelb und grün werde«, schreibt der immer kritische Pál Gyulai, einer der wortführenden Literaturkritiker der Zeit, »kann man schwer nachvollziehen«. Und er meint weiter:

Nehmen wir aber an dieser Übertreibung keinen Anstoß. Schlimmer ist es, dass die Heldin nicht nur Meeraugen, sondern auch eine Meeraugen-Seele hat, die sich so oft, und auf eine

23 | Ihre erste Ehe bricht sie ab, indem sie in einem Rollenwechsel zum »Weib des Gyuricza Peter« (S. 78), eines Rinderhirten, wird, mit dessen Frau ihr adliger Ehemann – seine »herrschaftlichen Rechte« wahrnehmend – sie betrügt. Dem Erzähler sagt sie: »Bedauern Sie mich nicht! Ich bin vollkommen glücklich. Nicht mich hat der Gyuricza Peter mit der Reitpeitsche durchgeprügelt [sondern seine untreue Frau E.H.]. Jetzt bin *ich* die Hausfrau auf dem Hofe des Gulyas.« Und sie sagte dies mit nicht geringem Stolz. Dann begann sie mit wahrhafter Schwärmerei von ihrem neuen Ideal [dem Leben als Bauernfrau – E.H.] zu erzählen.« (S. 92).

Art sich ändert, dass wir keinen Schlüssel zu ihrem Charakter haben, und dies legt die ästhetische Wirkung des Romans lahm.²⁴

»Der größere Mangel der *Dame mit den Meeräugen* ist«, schreibt wiederum Károly Vadnai, »dass der Held – der Erzähler selbst – nicht Held genug ist; und die Heldin [...] nur durch Hypothesen, und zwar die verschiedensten, zu fassen ist.«²⁵ Was hier bemängelt wird, ist im Hinblick auf eine Heldin der Differenz in zweifacher Hinsicht bedeutsam. Zum einen bewegt sich der Roman tendenziell von einem selbstgefälligen autodiegetischen Erzähler, der sonst ein Ganzes und ein gefeierter Autor der Zeit ist, zu einer weiblichen Figur, die selbst viel erzählt und diegetisch immer weniger beherrscht werden kann. Zum anderen erhebt die episodisch aufkommende Selbsterzählung der Frau kein Postulat auf eine standhafte soziale und personale Identität. Was sie erzählt, wird kein Ganzes, weil sie in Abhebung vom Erzähler im bald erzwungenen, bald selbstgewählten glücklichen Wandel lebt; so dass Margócsy die frühere Jókai-Kritik zu Recht dahingehend korrigiert, dass das Konglomerat von Erzähler und Erzählerin regelrecht »gegen das homogene, prädestinierte Gepräge der Frau als Charakter, als Konstitution, als Frau sui generis opponiert«.²⁶

Dies hat umgekehrt zur Konsequenz, dass die mit der Erzählerstimme konkurrierende weibliche Erzählerstimme das männliche Selbst zersetzt, indem sie dessen erzählerisches Selbstporträt gleichsam mit Ehemannfiguren überzeichnet. Sie alle sind das, zu dem er als ehemaliger Verehrer Erzsikes (und potenziell mehr als das) nicht geworden ist, hätte auch nicht werden wollen oder können. Dennoch ist er es, der durch die wiederholten Besuche der Frau und durch die wiederholten Erinnerungsakte an sie gleichsam gemahnt wird, nicht auf der Stelle gewesen, zur Leerstelle ihres Lebens geworden zu sein. Dessen Wiedergutmachung, der Bericht über die Frau als parallelverlaufende Lebensgeschichte, kann jedoch lediglich auf Kosten seiner eigenen erzählerischen Stabilität bewerkstelligt werden. Insofern bleibt sein erzählerisches Interesse an ihr wie im Bann gefangen. In der zunehmenden emotionalen Distanznahme zur sublimierten Jugendliebe nimmt die Dame mit den Meeräugen immer mehr ihre eigene – und als solche oszillierende – Gestalt an. Ihr tragisches Ende – eingeleitet durch die Tötung ihres letzten Ehemanns – ist nur scheinbar und nur auf der Ebene der primären Lebensgeschichte eine Niederlage. Auf der Ebene ihrer Erzählungen über sich und seiner Erzählungen über sie gewinnt sie die Oberhand über den Roman (dessen Titelfigur sie eh ist). Vielleicht ist die zwanghafte, selbstzerstörerische Suche nach Eheglück,

24 | Zit. n. JMÖM Regények [Romane], Bd. 55, S. 333-334 (–i [Pál Gyulai]: A tengerszemű hölgy. In: Budapesti Szemle 177 [1891], S. 474-479).

25 | Ebd., S. 324 (Kommissionbericht der Ungarischen Akademie der Wissenschaften v. 6. Oktober 1890, ohne weitere bibliografische Angaben); Vadnais Akademiebericht ist übrigens insgesamt positiv und führte dazu, dass der Roman den Péczely-Preis der Ungarischen Akademie der Wissenschaften erhielt.

26 | Margócsy: Nőiség, női szerepek és romantika, S. 57; vgl. hingegen Kucserka, Zsófia: Könyvbe vésett jelleme. A 19. századi magyar regényszereplők karakterének történeti megközelítései [Ins Buch gemeißelte Charaktere. Historische Annäherungen an charakterliche Eigenarten ungarischer Romanfiguren des 19. Jahrhunderts]. Unveröffentlichte Dissertation, Pécs 2013, S. 127.

vielleicht die Auflehnung gegen sie (und sich selbst) das, was bei der Kritik (recht traditionell denkender Männer wie Gyulai) nicht gut angekommen ist. Vielleicht hat man aber auch gemerkt (hierauf verweisen die Klagen über Erzsikes Figur), dass hier eine sonst selbstsichere männliche Selbsterzählung die Kontrolle über die Wunschökonomie des Textes verliert. Bleibt Timea in *Ein Goldmensch* immerhin eine Nebenfigur, so wird Erzsike in *Die Dame mit den Meeresaugen*, unter äußerstem Einsatz erzählerischer Kompetenzen, in ihrer ganzen diegetischen und narrativen Widersprüchlichkeit zur Heldin des Romans (und der Differenz).

Mag Jókai im Allgemeinen als (soziale und narrative) Klischees verstärkender Populärautor gelten, seine Travestien von Geschlechterrollen, gar erst seine ›Heldinnen der Differenz‹ eröffnen jedenfalls auch andere Perspektiven. Und gerade das ist es, was im vorliegenden Rahmen und auch bezüglich der Leistungsfähigkeit der Literatur des 19. Jahrhunderts Interesse verdient.

LITERATUR

- Fábri, Anna: Jókai-Magyarország. A modernizálódó 19. századi magyar társadalom képe Jókai Mór regényeiben [Jókai-Ungarn. Das Bild der ungarischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts auf dem Weg zur Moderne in Mór Jókais Romanen]. Budapest: Skiz 1991.
- Gángó, Gábor: A kettős kulcs a »Négy táncosnő«-házhöz. Jókai és a bécsi századvég kultúrája [Doppelschlüssel zum Haus »Zu den vier Tänzerinnen«. Jókai und die Kultur des Wiener Fin de Siècle]. Holmi 4 (2002), S. 430-447.
- Hansági, Ágnes: Tárca – regény – nyilvánosság. Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei [Feuilleton – Roman – Öffentlichkeit. Mór Jókai und die Anfänge des ungarischen Feuilletonromans]. Budapest: Ráció 2014.
- i [Pál Gyulai]: A tengerszemű hölgy. In: Budapesti Szemle 177 (1891), S. 474-479.
- Jókai, Maurus: Die Dame mit den Meeraugen. Roman in drei Bänden. Übers. v. Oskar von Krücken. Leipzig: Reclam o.J.
- Jókai, Maurus: Ein Goldmensch. Roman. 5 Bände. Deutsch hg. von einem Landsmann und Jugendfreunde des Dichters. Berlin: Janke 1873.
- Jókai, Maurus: Der neue Gutsherr. Humoristischer Roman in zwei Bänden, aus der Zeit der Bach-Hußaren in Ungarn 1849–1859. O.Ü. 2 Bde. Dresden: Wallersteinsche Buchhandlung 1876.
- Jókai, Maurus: Das namenlose Schloß. Roman. O.Ü. 3 Bde. Berlin: Otto Janke 1879.
- Jókai, Maurus: Der Roman des künftigen Jahrhunderts in acht Büchern. O.Ü. 4 Bde. Preßburg/Leipzig: Stampfel 1879.
- Jókai, Maurus: Die weiße Frau von Löcse. Historischer Roman. Übers. v. Georg Harmat. Leipzig/Weimar: Kiepenhauer 1885.
- Jókai, Mór: Die Kleinkönige. Übers. v. Bruno Heilig. Leipzig: Paul List 1965.
- Jókai, Mór: A kiskirályok (1885). Band 1. JMÖM Regények [Romane] Bd. 48. Hg. v. Ambrus Oltványi/Sándor Újházy. Budapest: Akadémiai 1968.
- Jókai, Mór: Összes Művei [Sämtliche Werke von Mór Jókai]. Elbeszélések [Erzählungen]. Bd. 2/A: (1850). Hg. v. Miklós Györffy. Budapest: Akadémiai 1989.
- Kommissionbericht der Ungarischen Akademie der Wissenschaften v. 6. Oktober 1890 o.O., o.V.

- Kucserka, Zsófia: Könyvbe vésett jellemek. A 19. századi magyar regényszereplők karakterének történeti megközelítései [Ins Buch gemeißelte Charaktere. Historische Annäherungen an charakterliche Eigenarten ungarischer Romanfiguren des 19. Jahrhunderts]. Unveröffentlichte Dissertation, Pécs 2013.
- Margócsy, István: Kalandorok és szirének. Jókai Mór jellemábrázolásáról [Abenteuerer und Sirenen. Über Mór Jókais Charakterschilderung]. In: ders.: »...a férfikor nyarában...«. Tanulmányok a XIX. és XX. századi magyar irodalomról. Pozsony [Bratislava]: Kalligram 2013, S. 297-330.
- Margócsy, István: Nőiség, női szerepek, romantika [Weiblichkeit, Frauenrollen, Romantik]. In: 2000 3 (2015), S. 52-63.
- Sajo [Mór Jókai]: Das Széklyer Weib. In: ders. Schlachtenbilder und Szenen aus Ungarns Revolution 1848 und 1849. O.Ü. Pesth: Heckenast; Leipzig: Wigand [1850], S. 229-262.
- Szajbély, Mihály: Jókai Mór (1825–1904). Pozsony [Bratislava]: Kalligram 2010.

