

## 5. Frauenbild und Adelswelt

### Marie von Ebner-Eschenbachs *Zwei Komtessen* und die ›Mode- und Frauenzeitschriften‹

---

Wie die vorherigen Kapitel bereits verdeutlichten, erfuhr die Presselandschaft Europas ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine tiefgreifende Ausdifferenzierung, in Folge derer auch eine höhere Vielfalt an gruppen- oder interessenspezifischen Printmedien auf dem Markt entstand. Diese Entwicklung fällt zusammen mit dem Bedeutungszuwachs der Konsumentengruppe der zahlreichen Frauen der gesellschaftlichen Mittel- und Oberschicht, die, nicht zuletzt im Zuge der voranschreitenden Alphabetisierung, zu intensiven und passionierten Leserinnen geworden waren. Frauen entwickelten sich so zu einer entscheidenden Zielgruppe für Druckerzeugnisse und gehörten stets zum primären Adressatenkreis der illustrierten Unterhaltungszeitschriften des hier untersuchten Zeitraums (vgl. Günter, *Vorhof* 239-40). So verwundert es nicht, dass jene Ausdifferenzierung des Literaturmarktes ebenso die steigende Popularität sogenannter ›Frauen- und Modezeitschriften‹ mit sich brachte, die sich speziell an ein weibliches Publikum richteten und die Interessen desselben zu bedienen versuchten.

Eine Betrachtung der illustrierten Zeitschriftenpresse des späten 19. Jahrhunderts, die sich mit den von ihr geleisteten Formen der medialen Realitätskonstruktion auseinandersetzt, muss daher notwendigerweise auch den teilweise geschlechtsspezifischen Charakter dieser Realitätskonstruktionen berücksichtigen und sich der Frage annehmen, inwiefern die Massenmedien dieser Zeit bestimmte Vorstellungen von Geschlecht und Sexualität etabliert oder tradiert haben. Denn *gender* und geschlechtliche Identität werden, wie Judith Butler darlegt, diskursiv konstruiert und durch soziale Praktiken der Performanz erzeugt, die nicht zuletzt in öffentlichen Medien stattfinden (vgl. Butler 25). Sowohl in den erwähnten ›Frauen- und Modezeitschriften‹ als auch in den an ein breiteres Publikum gerichteten illustrierten Familienblättern lässt sich während des gesamten Zeitraums ihres Erscheinens eine Vielzahl an Beiträgen ausmachen, die sich der Definition und Normierung von ›Weiblichkeit‹ annahmen (vgl. Belgum 119-42). Meinungsartikel, medizinische Ratschläge, literarische Texte und nicht zuletzt

auch die zahlreichen Illustrationen waren Teil einer zunehmenden massenmedialen Konstruktion und Verfestigung normativer Vorstellungen von geschlechtlicher Identität, die sich auf das äußere Erscheinungsbild und soziale Verhaltensweisen ebenso bezogen wie etwa auf die Themenbereiche Ehe und Mutterschaft (vgl. Kinzel 701-11).

Neben diesen Normierungstendenzen, die nicht zuletzt der Festigung einer patriarchalischen Gesellschaftsstruktur dienen (vgl. Belgum 119-42), ist die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts allerdings auch von der ersten deutschen Frauenbewegung geprägt, welche die in den Medien tradierten Weiblichkeitsvorstellungen zunehmend hinterfragte. Mit ihren Forderungen nach verbesserten Bildungs- und Arbeitsmöglichkeiten wandten sich die entstehenden Frauenvereine und ihre Veröffentlichungen gegen die Beschränkung der Frau auf die häusliche Sphäre und entfachten so eine brisante öffentliche Debatte, die auch die Konventionen der Darstellung von und Diskussion über Frauen und ihre gesellschaftliche Position in der (illustrierten) Presse nicht unberührt ließ (vgl. Twellmann-Schepp; Wischermann). Als Publikationsmedium diente der deutschen Frauenbewegung dabei beispielsweise die seit 1865 von Luise Otto-Peters und Auguste Schmidt herausgegebene Zeitschrift *Neue Bahnen*, die bis in die 1890er Jahre eine zentrale Stellung im öffentlichen Diskurs über Frauenemanzipation einnahm (vgl. Korte/Paletschek 120-21). Die populären Medien wurden so zum Austragungsort einer geschlechterpolitischen Auseinandersetzung um die gesellschaftliche Standortbestimmung der Frau.

In dieses diskursive und mediale Umfeld mussten sich literarische Beiträge ebenfalls einordnen, insbesondere wenn sie in Illustrierten erschienen, die für ein primär weibliches Publikum bestimmt waren. Auch Mode- und Frauenzeitschriften waren Verbreitungskanäle für Texte des Realismus, die damit einen Verhandlungsraum darstellten, in dem eine Auseinandersetzung mit der sogenannten ›Frauenfrage‹ stattfand. Geht man im Sinne der Prämissen dieser Studie davon aus, dass der Realismus nicht zuletzt eine massenmedial generierte Realität literarisch konfrontiert und auf ihre Konstruktionsbedingungen befragt, kann eine Betrachtung des Geschlechterdiskurses in realistischen Texten im Kontext ihrer Publikationsumgebung Aufschluss über die Wechselwirkung zwischen medialem Umfeld und literarischer Wirklichkeitserzeugung in Bezug auf eine der brisantesten Fragen dieser Zeit geben.

Eine in diesem Zusammenhang prominente Autorin, deren Leben und Werk im Kontext der ›Frauenfrage‹ bereits häufig diskutiert und analysiert wurde, ist die Österreicherin Marie von Ebner-Eschenbach. Zahlreiche Studien widmen sich zum einen ihrer Konzeption unkonventioneller und innovativer literarischer Frauenfiguren (vgl. Tanzer; Surynt; Mańczyk-Krygiel; Zsigmond), zum anderen ihrer Beteiligung an der Frauenbewegung und der Frage nach der Möglichkeit ihrer Einordnung in den aufkeimenden Feminismus (vgl. Harrimann; Lohmeyer). Zu-

gleich beschäftigte sich die Forschung mit ihrer Teilhabe am und Positionierung zum Literatursystem Realismus und stellte ihre intensive Zusammenarbeit mit illustrierten Periodika zum Zwecke der Erstpublikation ihrer Romane und Novellen heraus (vgl. Anton). Als eine der vergleichsweise wenigen Frauen des späten 19. Jahrhunderts, die unter dem eigenen Namen und noch zu Lebzeiten literarischen Ruhm erlangten, hat Ebner-Eschenbach ein Werk geschaffen, das für eine Untersuchung der Positionierung realistischer Literatur zu den Weiblichkeitskonstruktionen der illustrierten Presse besonders ergiebig erscheint. So gilt es zu fragen, ob und mit welchen Strategien ihre Texte die in Wort und Bild präsentierten normativen Frauenbilder der Massenmedien dekonstruieren und somit eine Hinterfragung gesellschaftlicher Realitätssetzungen vornehmen. In diesem Zusammenhang ist ebenfalls zentral, die Wechselwirkungen zwischen Ebner-Eschenbachs Schreiben und der Zeitschriftenkultur, die auch eine zunehmend bildliche Kultur war, herauszuarbeiten und als für die literarische Wirklichkeitserzeugung entscheidenden Faktor mit heranzuziehen.

Eine für diesen Untersuchungskontext einschlägige aktuelle Studie, die sich diesen Fragen in Teilen annimmt, ist Ruxandra Loofts im Jahr 2012 verteidigte Dissertation *Mobile Ideas and (Im)mobile Subjects: Women Writers and Women's Fashion Magazines in Nineteenth-Century Germany and Austria*. Looft ist an den Wechselwirkungen zwischen der florierenden Modeindustrie und Modemagazinkultur im späten 19. Jahrhundert und den literarischen Texten der Schriftstellerinnen Louise Otto-Peters, Rosa Mayreder und Marie von Ebner-Eschenbach interessiert (vgl. Looft 18). Dabei versteht sie dieses Wechselverhältnis primär als antagonistische Beziehung: während Modemagazine normative Vorstellungen von Weiblichkeit etablierten, die auf einer diskursiven Verschränkung der Faktoren »gender, class, and mobility« (Looft 19) beruhten, entwickelten die Autorinnen Gegenstrategien, die Looft mit dem Begriff des »writing back« (Looft 18) aus der postkolonialen Theorie beschreibt.<sup>1</sup> So präsentiere Ebner-Eschenbach laut Looft in den *Zwei Komtessen*-Novellen alternative Frauenbilder, welche die in der Presse propagierten Normen der weiblichen Immobilität, Häuslichkeit und Abhängigkeit infrage stellten und Leserinnen und Leser so zu einem Neudenken von Weiblichkeitskonzepten anregten (vgl. Looft 106-46).

Loofts Arbeit leistet einen entscheidenden Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Untersuchung der von Frauen verfassten Literatur im massenmedialen Kontext und fördert speziell in Bezug auf Ebner-Eschenbachs *Zwei Komtessen* wertvolle

---

1 In der Forschung zur postkolonialen Literatur bezeichnet »writing back« eine Form des diskursiven Widerstands der Kolonisierten gegen die Kolonisierenden, bei der Erstere die selben (literarischen) Mittel und Strategien, die sonst gegen sie gerichtet sind, verwenden und so gewissermaßen »usurpieren« (vgl. Looft 17; Ashcroft/Griffiths/Tiffin 198-99).

Erkenntnisse zutage. Eine Schwäche ihres Ansatzes liegt allerdings in der fehlenden Berücksichtigung der spezifischen Journale, in denen die von ihr untersuchten Texte erschienen. Looft beschreibt ›Frauen- und Modemagazine‹ als ein mehr oder weniger kohärentes Genre unter den Printmedien der Zeit und stützt sich dabei vor allem auf ihre einleitenden Betrachtungen der Zeitschriften *Der Bazar*, *La Mode Illustrée* und *Harper's Bazar* aus dem deutschen, französischen und englischen Sprachraum (vgl. Looft 46-65). Ihre Darstellungen von Ebner-Eschenbachs literarischen Strategien, die gegen die Gender-Ideologie der Modezeitschriften gerichtet seien, beschränken sich sodann meist auf das Hervorheben und Erläutern diskursiver Bezugnahmen der literarischen Texte auf Themen, die in Modezeitschriften ebenso vorkamen und damit Teil eines größeren öffentlichen Diskurses waren. Paratextuelle, intertextuelle oder intermediale Beziehungen der untersuchten Texte zu den konkreten Zeitschriften, in denen diese publiziert wurden, werden dabei ebenso kaum erfasst wie ihre Positionierungen zur Zeitschriftenkultur ihrer Zeit im Allgemeinen, die sich nur durch eine detaillierte medienreflexive Lektüre nachweisen ließen.

Eine solche Lektüre möchte diese Studie durchführen und eine erneute Betrachtung von Ebner-Eschenbachs Novellenpaar *Zwei Komtessen* in seinem ursprünglichen Publikationskontext vornehmen. Denn diese Novellen können in der Tat als Musterbeispiele von Ebner-Eschenbachs Auseinandersetzung mit dominanten Weiblichkeitsvorstellungen in den Massenmedien gelten, worauf bereits ihre Veröffentlichung in illustrierten Zeitschriften mit primär weiblichem Adressatenkreis hindeutet. *Komtesse Muschi. Eine Novelle aus Österreich* erschien im Jahre 1884 in zwei Teilen in der *Neuen Illustrierten Zeitung*, die – wie die Titelseite der Ausgabe vom 30. März 1884 verrät – ab dem selben Jahr vom Schriftsteller und Publizisten Karl Emil Franzos in Wien herausgegeben wurde. Der Text ist daher in den Kontext der illustrierten Familienblätter einzuordnen, die sich im gesamten deutschsprachigen Raum auch primär an ein weibliches Publikum richteten. *Komtesse Paula* hingegen erschien im selben Jahr in der *Illustrierten Frauen-Zeitung*, die sich im Untertitel als *Ausgabe der »Modenwelt« mit Unterhaltungsblatt* bezeichnete und damit auf ihren Ursprung als reines Modemagazin bezugnahm. Der Verleger Franz von Lipperheide gründete das Journal nach seiner Mitarbeit an der Modezeitschrift *Der Bazar* und erzielte damit beachtenswerte Erfolge bei einem fast ausschließlich weiblichen Leserkreis. So lässt sich *Komtesse Paula* direkt in den Kontext der illustrierten Modemagazine einordnen, den auch Looft beschreibt, zumal die *Illustrierte Frauen-Zeitung* zu dem von ihr untersuchten Magazin *Der Bazar* große Ähnlichkeiten aufweist.

Vor dem Hintergrund dieser Veröffentlichungsumgebungen soll im Folgenden eine medienreflexive Untersuchung der *Zwei Komtessen* erfolgen, die eine genauere Durchdringung der literarischen Strategien zum Ziel hat, mit Hilfe derer Ebner-Eschenbach den Geschlechterideologien der Zeitschriftenpresse begegnete.

Ebner-Eschenbachs bereits von Looft identifiziertes *writing back* funktioniert, wie gezeigt werden soll, zum einen über eine Dekonstruktion der von Modezeitschriften präsentierten Idealwelt der wohlhabenden Oberschicht, die sich in Ebner-Eschenbachs Texten vor allem als Kritik an der österreichischen Aristokratie und ihrem Frauenbild manifestiert. Zum anderen geraten die ›Frauen- und Modezeitschriften‹ selbst in den Mittelpunkt der in die Novellen eingeschriebenen Medien- und Genderkritik: die intensivierte Bildlichkeit der Zeitschriften, die auch eine intensivierte Reduzierung der Frau auf ihre optische Erscheinung zur Folge hatte, ist Zielobjekt von Ebners literarischen Strategien der Umkehr, die über ein Spiel mit den Kategorien Oberfläche und Tiefe sowie ›anschauen‹ und ›angeschaut-werden‹ etablierte Subjekt-Objekt-Beziehungen hinterfragen und einer Kritik verfügbar machen. Auch in diesem Zusammenhang ist demnach die Verzahnung von Zeitschriftenkultur und visueller Kultur entscheidend und liefert den Schlüssel zum Verstehen von Ebner-Eschenbachs literarischer Konfrontation eines bild- und körperfixierten Geschlechterdiskurses in der deutschsprachigen Öffentlichkeit ihrer Zeit.

Zugleich lassen die *Zwei Komtessen* ebenso eine Auseinandersetzung Ebner-Eschenbachs mit dem Realismus, verstanden sowohl als ›Lebensauffassung‹ als auch als literarisches Darstellungsprinzip, erkennen. Beide Novellen diskutieren sowohl explizit als auch implizit die Dialektik von Realismus und Idealismus unter den Bedingungen der zunehmenden Modernisierung der europäischen Lebenswelt, zu deren Erscheinungen auch die intensivierte Präsenz medialer Wirklichkeitsangebote gehört, in deren Kontext die Texte eingebettet sind. Ebner-Eschenbach kombiniert damit in ihren Novellen ein subversives Hinterfragen bestehender Geschlechterideologien im Sinne des von Looft identifizierten *writing back* mit einer literarischen Selbstreflexion des eigenen Schreibens und seiner medialen Möglichkeitsbedingungen vor dem Hintergrund der Theorien des sogenannten programmatischen Realismus. Im Sinne des »medialen Realismus« (vgl. Gretz, »Einleitung« 8-11) zielen ihre Texte so letztlich auch auf das Offenlegen der Konstruktionsbedingungen literarischer und massenmedialer Realität ab, wodurch Kritikpotentiale an bestehenden Realitätsmodellen freigesetzt werden. Im Folgenden werden diese Thesen näher erläutert, beginnend mit einer Charakterisierung der Gattung Modezeitschrift sowie der spezifischen Publikationsumgebungen der Texte, und gefolgt von einer Detailanalyse der soeben skizzierten Aspekte der Novellen in diesem medienkulturellen Kontext.

## 5.1 Modezeitschriften, die ›Frauenfrage‹ und die *Zwei Komtessen*

Die letzten Jahrzehnte haben eine Reihe ausführlicher wissenschaftlicher Studien hervorgebracht, die sich im Detail mit den Phänomenen Mode und Modezeitschrift

im 19. Jahrhundert befassen und dabei sowohl die national und kulturell spezifischen Aspekte der einzelnen Publikationen als auch die soziokulturelle Bedeutung von Kleidung und ihrer medialen Abbildung an sich in den Blick nehmen (vgl. Zika; Gough-Yates; Perrot; Crane). Im Anschluss an Looft und aufgrund des begrenzten Fokus dieser Untersuchung gilt das Interesse hier allerdings primär den Darstellungskonventionen deutscher Modemagazine und den in diese eingeschriebenen Geschlechterideologien.

Die 1855 in Berlin gegründete Zeitschrift *Der Bazar, Illustrierte Damen-Zeitung* kann als repräsentatives Beispiel eines für den literaturhistorischen Kontext Ebner-Eschenbachs relevanten Modejournals gelten, da diese generelle Trends der Zeitschriftengattung sowohl widerspiegelte als auch zum Teil etablierte. Looft behandelt *Der Bazar* ebenfalls als einen Hauptbezugspunkt ihrer Auseinandersetzung mit Modemagazinen und erläutert, wie die Zeitschrift seit ihrer Gründung einen Wandel von einem allgemeinen Hausfrauenmagazin, das u.a. auch Haushaltstipps und medizinische Ratschläge enthielt, zu einem auf Mode und Trends der ›höheren Gesellschaft‹ fokussierten Journal durchmachte (vgl. Looft 48-49). So nahmen vor allem die großformatigen Illustrationen von Outfits und Kleidungsstücken neben Schnittmustern und Abbildungen von hochwertigen Objekten und Einrichtungsgegenständen zunehmend den Hauptteil der Zeitschrift ein. Auch die immer zahlreicher werdenden Werbeanzeigen signalisierten den kommerziellen Charakter des Journals, das Kleidung primär als Statussymbole vermarktete (vgl. Looft 50). Looft beschreibt das Bild der typischen Leserinnen und Leser von *Der Bazar*, das sich aus den Beiträgen erschließt, als »wealthy and image-conscious consumer [...] with plenty of leisure time, who was not deterred by work and household duties [...]. This was also a consumer, who valued aesthetics over function, as is made clear by the number of items designed to beautify and improve the appearance, and not necessarily well-being, of the body [...]« (Looft 50-51).

Auch hier handelt es sich also um eine äußerst bilddominierte Zeitschriftengattung, die sich vor allem der kommerziell motivierten Präsentation von Kleidung, Wertgegenständen, Schönheitsprodukten und Reisen verschrieb. Texte, sei es in Produktbeschreibungen oder literarischen Beiträgen, nahmen dabei eine untergeordnete Rolle ein und wirkten – zieht man ebenfalls die prominent platzierten Werbeanzeigen in Betracht – mehr als Ergänzung zur bildlichen Warenpräsentation. Die Leserschaft allerdings war, wie Looft später einräumt, nicht allein der wohlhabenden gesellschaftlichen Sphäre zuzuordnen, sondern setzte sich auch aus Frauen der Mittel- und Unterschichten zusammen, für die das Journal einen Einblick in eine begehrenswerte Welt des Überflusses versprach (vgl. Looft 53). *Der Bazar* ist damit auch als eine Zeitschrift zu verstehen, die einen Willen zum sozialen Aufstieg in der Bewusstseinswelt ihrer Rezipientinnen und Rezipienten präsent halten wollte und weibliche, auf ›vornehme‹ bzw. ›modische‹ Weise gekleidete Körper als Repräsentationsobjekte dieses Aufstiegsversprechens einsetzte: »[i]n short,

upward mobility (be it real or imagined) was widely encouraged through the promotion of consumption and material acquisition. Women were given the role of conspicuous consumer, in charge of representing the family wealth and embodying the spirit of materialism and modernization« (Looft 64). Die Kleidung der Frau erfuhr eine semiotische Bedeutungserweiterung, da sie Ansehen und Status ihrer Familie ebenso widerspiegelte wie den individuellen Modegeschmack (vgl. Perrot 7-14). Zeitschriften wie *Der Bazar* dienten dabei als normsetzende Instanzen, die vornehmlich mit Fokus auf die äußere Erscheinung – und daher auch verstärkt über das Medium Bild – medial vorprägten, wie die wohlhabende Frau aufzutreten, auszusehen und sich zu betragen hatte, um dem als normativ anerkannten Weiblichkeitsbild zu entsprechen (vgl. Looft 28-34). Denn die geschlechtliche Identität von Frauen wurde, wie u.a. Carol Mattingly beschrieb, zu dieser Zeit primär mit Bezug auf ihre optische Erscheinung medial konstruiert (vgl. Mattingly 1).

Eine zentrale Neuerung im späten 19. Jahrhundert war dabei der ständige Wandel des Modeangebots, der durch eine industrialisierte und modernisierte Textil- und Kleidungsproduktion ermöglicht wurde. Modemagazine erzeugten den Eindruck einer ständigen Veränderung der Modewelt, in dem sie eine Reihe von sich immer wieder gegenseitig ersetzenden Trends präsentierten (vgl. Looft 35-41). Wie kapitalismuskritische Betrachtungen des Phänomens Modezeitschrift festgestellt haben, lässt sich darin die Etablierung eines medialen Wirklichkeitsmodells erkennen, in dem Kleidung einen Zeichenwert darstellt, der stets erneuert werden muss, um den sozialen Stand einer Frau weiterhin erfolgreich zu repräsentieren (vgl. Perrot 9). Modemagazine leisteten damit einem ›Warenfetisch‹ Vorschub, der zudem eng mit der medialen und diskursiven Konstruktion von Weiblichkeit verbunden war, die in den Journalen stattfand und sozial wirksame Geschlechterideologien mitbestimmte. Die Frau wurde in den Abbildungen der Modemagazine damit nicht nur als Repräsentationsobjekt ›verdinglicht‹ und objektifiziert, sondern auch durch den Zwang, optisch gefallen zu müssen, letztlich zum Gegenstand des fetischisierenden Blicks, der in der patriarchalischen Gesellschaft kollektiv eingeübt wurde und Frauen auf den Objekt-Status des ›Angeschaut-Werdens‹ festlegte (vgl. Mulvey; Doane »Masquerade«).

Das Weiblichkeitsbild, das Zeitschriften wie *Der Bazar* dabei konstruierten, war laut Looft vornehmlich auf Häuslichkeit und ›Immobilität‹ festgelegt und kann als »demure, fragile, heterosexual, and static« (Looft 119) beschrieben werden (vgl. Looft 119, 151). Abbildungen weiblicher Körper, sei es in häuslichen Szenen oder in der freien Natur, drapierten diese zu detailliert arrangierten Kunstobjekten (vgl. Looft 118-27). Charakteristisch waren dabei u.a. die von Looft ins Zentrum ihrer Untersuchung gestellten Korsetts und Krinolinen sowie hochhackige und enge Schuhe, welche in kaum einem weiblichen Outfit fehlten und einen Eindruck wohlhabender Eleganz erzeugten, der allerdings auf der Tatsache basierte, dass diese Kleidungsstücke zum Verrichten körperlicher Arbeit oder für sportliche Aktivitä-

ten ungeeignet waren (vgl. Looft 151, 108-11). Das normative Bild der wohlhabenden Frau war also mit dem optisch zur Schau gestellten Privileg, nicht arbeiten zu müssen, und einem Schönheitsideal, das Detailfülle und ornamentale Ausgestaltung dem praktischen Nutzwert der Kleidung vorzieht und Frauen so auf das Haus und häusliche Tätigkeiten festlegt, verbunden: »Immobility, leisure, and inactivity were read as synonymous with aristocracy, wealth, and the freedom to do nothing« (Looft 151).

Dieser grobe Überblick der dominierenden Weiblichkeitsvorstellungen in Mode- und Frauenzeitschriften wie *Der Bazar* sollte allerdings nicht den Eindruck erwecken, bei den Journalen handelte es sich um Druckerzeugnisse mit einer gleichförmigen und unhinterfragten ideologischen Ausrichtung. Denn die Zeitschriften waren durchaus auch Austragungsort von Emanzipationsdebatten, die in dieser Zeit und im Zuge der Frauenbewegung verstärkt in der Öffentlichkeit geführt wurden. Ulla Wischermann untersuchte die Haltung zur und Berichterstattung über die Frauenbewegung in der illustrierten Presse des späten 19. Jahrhunderts und wies nach, dass Artikel und Beiträge, die ein kritisches Licht auf das oben beschriebene Leitbild der auf Häuslichkeit und Wohlstandsrepräsentation beschränkten Frau warfen, durchaus vereinzelt in den maßgeblichen Illustrierten erscheinen konnten (vgl. Wischermann 42-71). Journale wie *Die Gartenlaube* und die *Illustrierte Zeitung* unterstützten die Anliegen der Frauenbewegung zum Teil sogar explizit, vornehmlich in Bezug auf Bestrebungen zur Verbesserung der Bildungssituation und der Arbeitsmöglichkeiten von Frauen (vgl. Wischermann 42-71). Dabei ist allerdings festzuhalten, dass diese Befürwortung von Emanzipationstendenzen sich zumeist auf ökonomisch relevante Aspekte beschränkte und tradierte Rollenbilder und Geschlechtervorstellungen oft unangetastet ließ (vgl. Wischermann 176). Loofts Untersuchung von *Der Bazar* identifiziert in dieser Hinsicht ähnliche Tendenzen (vgl. Looft 194).

Die Präsenz teilweise konkurrierender Geschlechterdiskurse in den populären Medien verweist auf die Notwendigkeit, das Genre »Frauen- und Modezeitschrift« als dynamisches Konstrukt zu begreifen und dieses nicht auf einen Übermittlungskanal patriarchalischer Ideologien zu reduzieren. In ihrem Überblick der wissenschaftlichen Zugänge zu Frauenzeitschriften in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts identifiziert Anna Gough-Yates ebenfalls die anfängliche Tendenz seitens der Forscherinnen und Forscher, diese Magazine primär als Instrumente der Legitimation und Festigung von Geschlechterungleichheit zu betrachten (vgl. Gough-Yates 6-9). Seit den 1980er Jahren, unter dem Einfluss neuer Kulturtheorien und poststrukturalistischer Ideen, entwickelten sich allerdings neue Ansätze, die Frauenmagazine ebenso als Arenen politischer Diskurse begreifen, in denen sich Spannungen, Widersprüche und Aushandlungsprozesse abspielen (vgl. Gough-Yates 9-16). Die Möglichkeit eines »resistant« reading[s]« (Gough-Yates 11) durch die jeweils zeitgenössischen Rezipientinnen und Rezipienten wurde dabei ebenso in die

kulturwissenschaftliche Untersuchungsperspektive miteinbezogen, um die Bedeutung der Rezeptionsseite stärker zu betonen und den Blick für bisher übersehene Formen des Widerstands gegen die dominanten Geschlechterideologien zu öffnen (vgl. Gough-Yates 11-13).

Daher ist auch im Zusammenhang der Untersuchung der *Zwei Komtessen*-Novellen von Marie von Ebner-Eschenbach zunächst ein Blick in die Journale notwendig, in denen diese erschienen und mit deren Geschlechterdarstellung sie sich kritisch auseinandersetzten. Denn auch in diesen Zeitschriften wurden neben den etablierten Genderdiskursen und Darstellungskonventionen ebenso Momente der Dissonanz sichtbar, die auf die Möglichkeit literarischer Interventionen in festgefahrene Geschlechterideologien hinwiesen. Die *Illustrierte Frauen-Zeitung*, in der *Komtesse Paula* erschien, bestand aus zwei Teilen: einer Ausgabe der »Modenwelt«, d.h. einem klassischen Modemagazin, aus dem die *Illustrierte Frauen-Zeitung* 1874 hervorgegangen war, und dem »Unterhaltungsblatt«, das vor allem literarische Beiträge, Meinungsartikel und kurze Reportagen enthielt. Der erste Teil von *Komtesse Paula* erschien in der 19. Ausgabe der Zeitschrift im Oktober des Jahres 1884. Die »Modenwelt«-Komponente dieser Ausgabe beginnt mit einem längeren einleitenden Artikel, der von Frieda von Lipperheide, der Ehefrau und Mitarbeiterin des Verlegers Franz von Lipperheide, verfasst wurde. Unter dem Titel »Neue Moden« erläutert sie darin die neuesten Tendenzen der Modeindustrie, allerdings nicht ohne zunächst über den Unterschied der Begriffe »modisch« und »elegant« zu informieren – worauf später noch einzugehen sein wird – und ihre Ansichten zum Wesen der Mode an sich zu erläutern. So heißt es:

Die Mode wird nicht gemacht, sie macht sich selbst und schreitet einher, folgerichtig wie jedes andere Ereigniß, und wir erhalten die Mode, die – wir verdienen. Wie wir sind, wie wir fühlen und denken, so wird auch die Mode sein, die unseren äußeren Menschen kennzeichnet, und wie wir unseren Geist bilden und unseren Geschmack, so wird es unsere Kleidung wiederspiegeln. Nicht der Stoff-Fabrikant und nicht der Schneider gestalten die Tracht, wir selbst sind es, die bewußt und unbewußt daran arbeiten, und Niemand sollte es verschmähen, das Seine beizutragen, wo es gilt, auch in der äußeren Erscheinung den edelsten Ausdruck zu finden für den Geist der Zeit, der Alles durchdringt. (von Lipperheide 145)

Diese von einem spürbaren Pathos gekennzeichnete Vorrede unternimmt also den Versuch, das Wechseln der Moden als einen natürlichen Ausdruck des sich stets wandelnden Zeitgeistes begreifbar zu machen. Kleidung wird dabei zu einem quasi organischen Bestandteil der Persönlichkeit, der sich dem Fühlen und Denken anpasst. Von Lipperheide läßt so die Mode mit einer geschichtsphilosophischen Bedeutung auf, welche die wechselnden Trends als kulturelle Notwendigkeit legitimiert und so als nahezu unhinterfragbar kennzeichnet.

Dem idealistischen Ton des Artikels zum Trotz verbirgt sich dahinter dennoch primär das Bestreben, schlicht den Verkauf von Kleidung anzuschüren. Der Text versucht, die Konsumideologie der Modezeitschrift als mediale Botschaft zu »naturalisieren« (vgl. Hall 95), d.h. jeglicher Kritik von vornherein zu entziehen. Denn wenn das Wechseln der Mode als so natürlich erscheint wie das Wechseln des Zeitgeistes, dann bleibt die nie endende Warenakkumulation letztlich alternativlos. Von Lipperheide begrüßt die Leserinnen und Leser also mit einem schriftlichen Lobpreis jenes Konsumappells und Warenfetischs, der den Rest der Zeitschrift ebenfalls prägt. Dass die »Modenwelt« damit den oben skizzierten Merkmalen von Modezeitschriften des späten 19. Jahrhunderts entspricht, wird ebenso durch die Illustration bestätigt, die in die Mitte des Textes eingefügt ist und den größten Teil der ersten Seite einnimmt (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Zweites Blatt 145). Diese zeigt eine Interieur-Szene mit zwei jungen Frauen und einem Knaben. Das Hauptaugenmerk liegt auf der sorgfältig illustrierten Kleidung der Personen, welche in der Bildunterschrift unter dem Titel »Haus- und Promenaden-Toiletten für Damen und Kinder« detailliert beschrieben wird. Dabei verweisen die erläuternden Textfragmente unter dem Bild stets auch auf die Beilagen zur Zeitschrift, in denen die Schnittmuster der jeweiligen Kleidungsstücke sowie weitere Abbildungen zu finden waren, sodass sich die Leserinnen und Leser darüber informieren konnten, wie das Gesehene herzustellen oder zu erwerben war (Abb. 12).

Den bereits von Looft skizzierten Darstellungsmustern entsprechend, wirken die Anzüge der Frauen für intensivere körperliche Betätigung ungeeignet und veraten zudem durch ihren Schnitt die Notwendigkeit, in Kombination mit ihnen ein Korsett zu tragen. Zusammen mit der häuslichen Szenerie bestätigt die Illustration damit das tradierte Rollenbild der Frau, nach dem diese auf das Haus und Aufgaben ohne körperliche Anstrengung beschränkt sei. Auffallend ist zudem der Vogelkäfig in der linken oberen Bild-Ecke. Dieser symbolisiert Unfreiheit und wird in der Literatur seit dem 18. Jahrhundert ebenso als Symbol mit der Frauenemanzipation in Verbindung gebracht (vgl. Sauter 206). Er verdeutlicht eine Situation der Gefangenschaft, die zugleich mit visueller Zurschaustellung verbunden ist. Durch seine assoziative Verknüpfung optischer Schönheit und der Unfähigkeit, sich frei zu entfalten und unabhängig zu handeln, wird der Käfig so zur bildlichen Darstellung der das Bild prägenden Geschlechterideologie. Dies gilt umso mehr, da das Wort »Vogelkäfig« ebenfalls gemeinhin als satirische Bezeichnung für die Krinoline gebraucht wurde, die zur bewegungseinschränkenden Standardkleidung vornehmer Frauen gehörte (vgl. Looft 110). Das Bild zeigt also unterschwellig und auf selbstreflexive Weise die Situation der Frau in den Darstellungskonventionen der Modezeitschrift, nach denen sie auf ihre optische Erscheinung reduziert ist und dabei zum auf eingeschränkte Beweglichkeit festgelegten Objekt der Blicke wird. Die Darstellung des Knaben im rechten unteren Bildbereich signalisiert diesen impliziten Geschlechterdiskurs ebenso, da sie zur Abbildung der Frauen in starkem



on, während die Frauen, gleich den Gegenständen im Hintergrund der Szenerie, als ästhetische, jedoch unbewegliche Betrachtungsobjekte erscheinen.

Diese kurze Untersuchung der ersten Seite des Journals dient als Beleg dafür, dass auch dieses Druckerzeugnis die dominante Geschlechterideologie seiner Zeit in durchaus direkter Form vermittelte. Die »Modenwelt«-Komponente der *Illustrierten Frauen-Zeitung* ist damit weitestgehend mit den inhaltlichen Tendenzen von *Der Bazar* vergleichbar, zumal der Verleger sich erwiesenermaßen am Vorbild des letzteren Magazins bediente. Die weiteren Abbildungen, in denen Personen auftauchen, setzen fort, was auf der ersten Seite begann: Frauen in Korsetts sowie Kleidern und Anzügen mit ausladenden Röcken werden in häuslichen Interieurszenen gezeigt, mal mit dem Arrangieren eines Blumenbouquets beschäftigt, mal im Begriff, ein Konzert oder eine Theatervorstellung zu besuchen (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Zweites Blatt 147-53) (Abb. 13). Eine großformatige Abbildung einer Frau im Hochzeitskleid unterstreicht die Bedeutung der Ehe als gesellschaftliche Institution für das patriarchalische Weltbild der Zeitschrift (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Zweites Blatt 149). Zwei Frauen sind zudem in langen Mänteln mit Regenpelerinen und Schirmen bei einem Parkspaziergang abgebildet, wodurch diese Illustration die einzige ist, die leichte Bewegung andeutet und nicht das Innere von Gebäuden zeigt (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Zweites Blatt 152).

Abgesehen von diesen meist größeren Abbildungen zeigt die Zeitschrift vornehmlich einzelne Kleidungsstücke, dekorative und kostbare Gegenstände sowie Stoffmuster (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Zweites Blatt 146-51). Das Hauptaugenmerk liegt so klar auf der Warenpräsentation und optischen Attraktionen. Komplementiert werden diese durch detaillierte Beschreibungen, die in Textform zwischen den Bildern erscheinen und jeden einzelnen Bestandteil jedes Kleidungsstücks, Musters oder Objekts in Form, Beschaffenheit und Funktionalität erläutern. Die Detailfülle dieser minutiösen Beschreibungen erinnert beinahe an die »Beschreibungsgorgien« realistischer Romane, etwa eines Adalbert Stifter, in denen zeitweise die literarische Repräsentation und Ausgestaltung der unbelebten »Objektwelt« im Vordergrund steht (vgl. Finkelde). Denn auch in diesen Texten geschieht mit wachsendem Detailreichtum, ähnlich wie auf der Journal-Seite, zum einen eine Annäherung von Schrift und Bild. Zum anderen erschafft die Beschreibung einen lückenlosen und in sich geschlossenen literarischen Weltentwurf, der auf das mit der Programmatik des Realismus verbundene Ideal der »Ganzheitlichkeit« des Kunstwerks verweist (vgl. Ludwig). In der Zeitschrift allerdings verweist diese Beschreibungsfülle primär auf einen »Objektfetisch« und zielt auf die Präsentation einer in sich geschlossenen Scheinwelt der Waren ab, wie sie Stifter etwa im Kapitel »Warenauslagen und Ankündigungen« seiner Essaysammlung *Wien und*

Abb. 13: »Concert- und Theater-Toiletten«



Illustrirte Frauen-Zeitung. Ausgabe der »Modenwelt« mit Unterhaltungsblatt, Jg. 11, H. 19, Zweites Blatt, 1884, S. 148.

die Wiener beschreibt (vgl. Stifter 261-70).<sup>2</sup> Dies zeigt sich auch auf der Ebene des Layouts, in dessen Gestaltung minuziös darauf geachtet wurde, die Seiten lückenlos mit Bildern und Texten auszufüllen, sodass die optische Illusion der Warenwelt durch keine Unterbrechungen gestört ist (vgl. Hörisch 83-143) (Abb. 14).

2 Stifter beschreibt die lückenlose Warenpräsentation folgendermaßen: »Wenn man so an einem heitern Vormittage jene sogenannten Plätze entlang geht, so dürfte wohl der routinierteste Reisende noch gefesselt, der Eingeborne angezogen, der ferne und einsame Landbewohner verwirrt werden; denn da reiht sich ohne Zwischenraum Gewölb an Gewölb, und vor jedem in eleganten Kästen ausgelegt, was darin als prächtigstes zu haben ist« (Stifter 266-67).

Abb. 14: Lückenlose Layoutgestaltung



Illustrirte Frauen-Zeitung. Ausgabe der »Modenwelt« mit Unterhaltungsblatt, Jg. 11, H. 19, Zweites Blatt, 1884, S. 151.

Das »Unterhaltungsblatt« der *Illustrirten Frauen-Zeitung*, d.h. die zweite Komponente einer jeden »Folge«, eröffnete allerdings durchaus größere Spielräume hinsichtlich der Geschlechterdiskurse und lässt die Warenpräsentation stärker in den Hintergrund treten, wie die Ausgabe vom Oktober 1884 ebenfalls bestätigt. Der erste Teil von *Komtesse Paula* befindet sich hier in der Gesellschaft einer Reihe von Texten und Illustrationen, die alle auf verschiedene Weise die Differenz von »Schein und Sein«, d.h. »oberflächlichen Erscheinungen« und »tieferliegenden Realitäten«, thematisieren. Die Titelseite ist ganz von einem Porträt der rumänischen Schauspielerin und Sängerin Agathe von Barescou eingenommen, dem einige Seiten später eine schriftliche Erläuterung folgt (vgl. *Illustrirte Frauen-Zeitung*, Erstes Blatt

293). Der Text beschreibt ihre Tätigkeit am Wiener Burgtheater sowie die bisherige Entwicklung ihrer Schauspielkunst mit Bezug auf biographische Details zu ihrer Person (vgl. Reiter). Kommt damit in der Thematik der Schauspielerei das Spannungsverhältnis zwischen Fiktion und Realität bzw. zwischen Rolle tatsächlicher Persönlichkeit bereits als ein prominentes Motiv der Zeitschriftenausgabe zur Sprache, knüpft eine Abbildung mit dem Titel »Bei der Kartenlegerin«, die, eine ganze Seite einnehmend, die Novelle *Komtesse Paula* kurzzeitig unterbricht, ebenfalls daran an (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Erstes Blatt 297). Hier sieht man zwei junge Frauen, die dabei sind, sich von einer dritten, wesentlich älteren Frau die Karten legen zu lassen. Einige Seiten später findet sich auch zu diesem Bild eine Erläuterung. Der Text beschreibt in anekdotischer Manier die Gefahren des Wahrsagens, vornehmliche für diejenigen, die sich in ihrer Realitätsdeutung auf solcherlei Voraussagen verlassen (vgl. Rosegger). Erneut konfrontiert das Journal seine Leserinnen und Leser also mit einer Problematisierung von Wirklichkeitskonstruktionen und ihrer potentiellen Scheinhaftigkeit.

Ein sogleich darauffolgender Artikel über den französischen Maler Antoine Watteau thematisiert ähnlich wie die Erläuterung des Schauspielerinnen-Porträts die Diskrepanz zwischen Werk und Person bzw. dem künstlerischen Stil und der Persönlichkeit eines Künstlers oder einer Künstlerin (vgl. Rosenberg). Der vom Verfasser betonte Kontrast zwischen Watteaus frohem und leichtherzigem Stil und seiner melancholischen Persönlichkeit gibt so erneut Anlass zu einer Reflexion über die ›Schein-Sein-Thematik‹, die sich als Motiv durch die Ausgabe des Journals zieht. Auch die Abbildung »Im Herbst«, welche die gesamte nächste Seite einnimmt, lässt sich in diesen Diskurs einordnen (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Erstes Blatt 300) (Abb. 15). Diese zeigt eine lesende junge Frau, die in einem kleinen Boot auf einem Gewässer treibt. Die einige Seiten später folgende Erläuterung bezeichnet sie als »Schloßfräulein« (E.S. 302), deren ›Inneres‹ sich im starken Kontrast zur äußeren Natur und Landschaft befindet. Denn während in Letzterer der Herbst anbricht, beginne für sie der »Liebesfrühling« (E.S. 302), symbolisiert im Brief des Geliebten, den sie gedankenversunken betrachtet. Das Bild in Kombination mit dem erläuternden Text setzt somit nicht nur das Motiv der Kontrastierung von ›Äußerem‹ und ›Innerem‹ fort, sondern verweist zudem auf die an Diskurse der Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts angelehnte Bedeutungsaufladung der Briefkommunikation, die auch in *Komtesse Paula* eine Rolle spielt, wie noch zu zeigen ist.

Den Rest des »Unterhaltungsblattes« nehmen sodann vornehmlich Texte ein, die einzelne Frauen sowie Frauen im Allgemeinen thematisieren und ihre Erfolge und Problemlagen ansprechen. In der Rubrik »Frauen-Gedenktage« wird unter Nennung ihrer Geburtstage berühmter Frauen gedacht und diese werden mit einer kurzen Erläuterung ihres öffentlichen Wirkens geehrt (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Erstes Blatt 302). Die darauffolgende Rubrik »Aus der Frauenwelt« versammelt ak-

Abb. 15: »Im Herbst«



Ludwig Hans Fischer. »Im Herbst«. *Illustrierte Frauen-Zeitung. Ausgabe der »Modenwelt« mit Unterhaltungsblatt*, Jg. 11, H. 19, Erstes Blatt, 1884, S. 300.

tuelle, internationale Nachrichten und Berichte, deren Hauptakteurinnen Frauen sind oder die sich mit Themen befassen, die als für Frauen relevant galten (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Erstes Blatt 302-03). Diese kurzen Texte erzählen auch und im Besonderen von den Bildungs- und Berufserfolgen einzelner Frauen und bestätigen damit den bereits erläuterten Befund, dass auch in den Modemagazinen ein Engagement im Sinne der Frauenbewegung durch die Thematisierung ihrer zunehmenden Bemühungen um Bildungs- und Arbeitsmöglichkeiten für Frauen zum Teil stattfand. Die Ausgabe endet sodann mit Rezepten sowie einem Bericht

zu Trends in der Handarbeit, gefolgt von der obligatorischen Rubrik »Briefmappe«, in der, gemäß dem »dialogischen Prinzip« der illustrierten Zeitschriften, auf Leserbriefe eingegangen wird (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Erstes Blatt 304-05). Den Schluss bilden wie in *Der Bazar* die Werbeanzeigen, die mit Wort und Bild vornehmlich Kleidungsstücke – darunter auch Korsetts – sowie Haushalts- und Handarbeitsutensilien anpreisen (vgl. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Erstes Blatt 305-08).

Diese schlaglichtartige Betrachtung der *Illustrierten Frauen-Zeitung* von 1884 zeigt, dass das Journal zwar in seinem Mode-Teil durchaus die Geschlechterideologie und Darstellungskonventionen festschreibt, die als generelle Trends der »Modepresse« identifiziert wurden, darüber hinaus aber in seinem Unterhaltungsteil weniger eindeutig verfährt. Denn hier befindet sich die Novelle *Komtesse Paula* in einem Umfeld, das durchaus Reflexionsmomente zum Hinterfragen von patriarchalischer Geschlechterpolitik, Warenfetisch und bildlicher Dauerstimulation eröffnet. Die erste Hälfte des Unterhaltungsblatts ist durchgehend von einer Problematisierung der Diskrepanz von »Schein und Sein« geprägt und die zweite Hälfte belegt sodann, dass das Journal auch als Austragungsort geschlechterpolitischer Debatten fungierte und keine homogene ideologische Botschaft vermittelte. Dass Kritik- und Reflexionspotential, das sich im Unterhaltungsblatt damit ergab, wird von der Novelle *Komtesse Paula* auf literarischem Wege fruchtbar gemacht, wie im Folgenden zu zeigen ist. Zuvor soll aber noch ein kurzer Blick auf die Publikationsumgebung von *Komtesse Muschi* erfolgen.

Diese Novelle reagierte auf ähnliche Diskurse und Problemlagen wie *Komtesse Paula*, war allerdings nicht in einem Modemagazin verortet. Denn die *Neue Illustrierte Zeitung* ist primär der Kategorie der illustrierten Familienblätter zuzuordnen und soll im Rahmen dieser Untersuchung, die sich mit den Familienblättern bereits anhand der *Gartenlaube* auseinandergesetzt hat, daher weniger detailliert betrachtet werden. Zur Kenntnis genommen werden muss jedoch, dass auch und gerade die Ausgaben des Journals, in denen *Komtesse Muschi* erschien, von einer auffallenden Prominenz der »Frauenfrage« gekennzeichnet waren. Die Titelseite der im Jahr 1884 erschienenen 27. Ausgabe begrüßt die Leserinnen und Leser neben der üblichen Titelillustration und einem Vorwort des Herausgebers sogleich mit einer Abonnement-Einladung. Besonders hervorgehoben wird dabei, dass Abnehmern des gesamten 1884er Jahrgangs des Magazins eine Prämie zusteht, und zwar in Form eines »Albums Wiener Frauen-Typen« (*Neue Illustrierte Zeitung* 417), das aus zwölf nach fotografischen Aufnahmen gefertigten Lichtdruckbildern besteht. Der Einsatz von Frauen-Bildnissen im Zuge einer Marketingstrategie verweist auf die häufig anzutreffende Reduzierung von Frauen auf ihre äußeren Reize in einer zunehmend von Marktmechanismen gesteuerten Medienlandschaft. Das Journal verkauft »Schaulust« damit im gleichen Atemzug wie seine regelmäßig erscheinenden Ausgaben und verstärkt patriarchalische Objektifizierungstendenzen. Ähnlich wie in der »Modenwelt«-Komponente der *Illustrierten Frauen-Zeitung* dominieren den

ersten Teil der Ausgabe sodann ebenfalls Abbildungen von Frauen, die in opulenter Kleidung und Aufmachung dargestellt sind und tradierte Geschlechternormen mit ihrem Erscheinungsbild bestätigen.

Dass soziale Rollenbilder allerdings auch in dieser Zeitschrift nicht als festgeschrieben gelten können, sondern durchaus Gegenstand von Diskussionen waren, beweist sodann ein unmittelbar nach dem ersten Teil der Novelle *Komtesse Muschi* und einigen Gedichten erschienener Artikel mit dem Titel »Die ›Vereins-Dame‹«. Karl Emil Franzos, der Verfasser des Artikels und zugleich Herausgeber der *Neuen Illustrierten Zeitung*, wertet in diesem Text 21 Briefe aus, die er als Reaktionen auf einen lobenden Artikel über eine bereits verstorbene Frau erhielt, die sich mit großem Erfolg in Wohltätigkeitsvereinen engagierte (vgl. Franzos). Diese Briefe – und damit auch seine Abhandlung – beschäftigen sich mit der Frage: »Ist das Wirken der Frau in der Öffentlichkeit verwerflich oder löblich? Ist die wohlthätige Frau an sich verehrungswürdig oder komisch?« (Franzos 419). Franzos paraphrasiert, zitiert und kategorisiert die Briefe sodann nach eigenem Gutdünken. Daher werden jene Aussagen als »vernünftig« klassifiziert, welche das wohlthätige Engagement von Frauen nur dann gutheißen, wenn es zugleich mit einer vollständigen Erfüllung ihrer Mutterpflichten verbunden ist (vgl. Franzos 419). Als »unvernünftig« erscheinen ihm jene Briefe, die über das Lob der Wohltätigkeit hinaus eine Zulassung von Frauen für öffentliche Ämter und traditionell männliche Berufsgruppen fordern (vgl. Franzos 419-20). Franzos vergisst dabei nicht zu erwähnen, dass diese sogenannten »unvernünftigen« Briefe vornehmlich aus weiblicher Feder stammen, und lässt sich zum Teil zu äußerst direkten, persönlichen Stellungnahmen hinreißen. So führt er aus: »Eine Frau, die sich um die Kinder in der Sahara bekümmert, nicht minder auch jene Frau, die diese Sorgfalt den Waisenkindern ihrer Stadt zu Theil werden lässt und dabei ihre eigenen Kinder der Bonne anvertraut, ist, um es einmal deutlich zu sagen, ein Scheusal, ein Schandfleck für ihr Geschlecht« (Franzos 422).

Der Herausgeber der *Neuen Illustrierten Zeitung* beweist hier eine misogyne und konservative Geisteshaltung, welche die allgemeine Ausrichtung des Journals ebenfalls bestimmt haben dürfte. Die Präsenz jenes ungewöhnlich langen Aufsatzes in prominenter Position am Beginn der Ausgabe weist jedoch auch darauf hin, dass die Frage, welche Rolle Frauen in der Öffentlichkeit einnehmen sollten, auch in diesem eher konservativen österreichischen Familienblatt durchaus debattiert wurde. Aussagen mit zum Teil stark emanzipatorischen Forderungen gelangten so – wenn auch in diesem Beispiel nur durch von Franzos kommentierte Zitate – in die Zeitschrift und ermöglichten kritischen Leserinnen und Leser eine eigene Meinungsbildung, trotz der oft repressiven Rahmung durch die Herausgeber. Auch in diesem Druckerzeugnis existierten also patriarchalische Repression und von der Frauenbewegung inspirierte Emanzipationstendenzen auf engem Raum nebeneinander. Die *Neue Illustrierte Zeitung* ebenso wie die *Illustrierte Frauen-Zeitung* boten damit einen Publikationskontext, in dem sich literarische Beiträge positio-

nieren und potentiell kritisch in festgefahrene Strukturen intervenieren konnten. Dass diese Kritik aufgrund der vorherrschenden Geschlechter- und Konsumideologie allerdings zumeist in subtiler und impliziter Form artikuliert werden musste, beweisen u.a. die *Zwei Komtessen*-Novellen von Marie von Ebner-Eschenbach. Die folgende Untersuchung wird die maßgeblichen literarischen Verfahren, mit denen die beiden Novellen Darstellungskonventionen und Weiblichkeitsvorstellungen innerhalb der primär an Frauen adressierten illustrierten Presse hinterfragen, herausarbeiten und die *Zwei Komtessen* dabei ebenso als medienreflexive Texte des Realismus kenntlich machen.

## 5.2 Die *Zwei Komtessen* als Kritik an medialer Geschlechtskonstruktion

*Komtesse Muschi. Eine Novелlette aus Österreich* ist als eine kurze Erzählung in sechs Briefen konzipiert, die auf den Zeitraum zwischen dem 3. November 1882 und dem 28. Dezember 1883 datiert sind. Briefschreiberin ist die österreichische Aristokratentochter Komtesse Muschi, die von ihrem elterlichen Wohnsitz, dem fiktiven Schloß Sebenberg, aus ihrer Freundin Nesti ihre Erlebnisse schildert. Hauptgegenstand der Korrespondenz ist der Besuch eines schwäbischen Grafen, der als möglicher Heiratskandidat für Muschi gilt. Diese scheint allerdings für diese Verbindung wenig geeignet. Denn während der Graf als eher zurückhaltend, lektüreaffin und an authentischen Gefühlen interessiert geschildert wird, liebt Muschi vor allem die höfische Unterhaltung, das Jagen, Reiten, die Hundefaufzucht und spielerische Aktivitäten. Die Briefe legen ein deutliches Zeugnis von Muschis teilweise eklatanten Bildungslücken, ihrer mangelnden Ausbildung jeglicher Fertigkeiten und ihrer Oberflächlichkeit in zwischenmenschlichen Kontakten ab. Konsequenterweise entscheidet sich der Graf daher zuletzt dafür, um die Hand der unscheinbaren aber gebildeteren Clara Aarheim anzuhalten, die ebenfalls im Schloss zu Gast ist, sodass Muschi letztlich nichts Anderes übrig bleibt, als in ihrem letzten Brief an Nesti ihr gesamtes Heiratsvorhaben als Scherz zu deklarieren.

Die Novelle gilt gemeinhin als Kritik am Bildungsmangel im österreichischen Landadel dieser Zeit, besonders in Bezug auf die Erziehung junger Aristokratinnen bzw. Komtessen (vgl. Harriman 33; Lohmeyer 52). Laut Surynt zeige Ebner-Eschenbach in *Komtesse Muschi* eine »typische Vertreterin ihres Standes« (Surynt 142) und Rossbacher konstatiert, die Autorin habe sich in diesem Text »in nachsichtig-ironischer Distanzierung vor Augen geführt, was sie bei normalem Bildungsgang geblieben wäre« (Rossbacher 372). Da es den Frauen in höheren Kreisen nicht gestattet war, zu arbeiten oder öffentlichen Tätigkeiten nachzugehen, beschränkte sich die Ausbildung adliger Töchter zumeist auf ein Minimum und vornehmlich jene Fertigkeiten, die für häusliche Beschäftigungen erforderlich sind, wie nähen,

stricken und dergleichen (vgl. Mańczyk-Krygiel 145-70). Die prekäre Position des österreichischen Landadels zwischen zunehmender politischer Irrelevanz und einer hartnäckigen Modernisierungsverweigerung führte zudem zur Entstehung einer abgeschotteten Kultur von »seichter Unterhaltung und belanglosem Zeitvertreib« (Lohmeyer 59), in der intellektuelle Fähigkeiten schwer gedeihen konnten (vgl. Lohmeyer 54-60). Ebner-Eschenbach, die zeitlebens Bildung und berufliches Engagement als wichtige Emanzipationswerkzeuge für Frauen betrachtete (vgl. Looft 100-01), schafft mit der Novelle *Komtesse Muschi* ein satirisches Abbild einer Adelswelt, in der für Frauen keine Entfaltungsmöglichkeiten existierten, um letztlich Forderungen nach Bildungschancen und besseren Möglichkeiten der öffentlichen Betätigung, wie sie etwa von der Frauenbewegung artikuliert wurden, weiteren Aufwind zu verschaffen.

Looft interpretiert die Figur der Komtesse Muschi im Kontext der Modezeitschriften zusätzlich als Gegenbild zu den konventionellen Weiblichkeitsbildern der Massenmedien:

While *Der Bazar* offered its readership an idealized image of femininity, works such as Ebner-Eschenbach's *Komtesse Muschi* show that nineteenth-century women writers understood gender performance to exist outside of the more simplistic images proliferated by fashion magazines and sought to offer readers counter-images to the fashion plates prevalent in women's periodicals. (Looft 176)

Den alternativen ›Frauentyp‹, den die Komtesse vorstellt, beschreibt Looft als »dynamic, strong-willed, and geographically mobile« (Looft 176) und verweist dabei vor allem auf Muschis Vorliebe für Jockey-Kleidung, den Reitsport und ›Outdoor-Aktivitäten sowie ihre extrovertierte Natur, die zu den in dieser Zeit mit Frauen assoziierten Idealen der Zurückhaltung und häuslichen Eleganz im Kontrast stehen. So fordere die Figur mit männlich konnotiertem Verhalten die Geschlechternormen ihrer Zeit heraus (vgl. Looft 102-03). Mit ihrer Strategie des *writing back* gelänge es Ebner-Eschenbach, die Möglichkeit der Subversion massenmedial verbreiteter Weiblichkeitsvorstellungen aufzuzeigen, während sie gleichzeitig durch Muschis letztlichen Verlust der Heiratsmöglichkeit und des sozialen Ansehens vor den Folgen eines Konventionsbruchs warne (vgl. Looft 136).

Loofts These ist durchaus zuzustimmen, da es sich bei der Figur Komtesse Muschi klar um einen Versuch Ebner-Eschenbachs handelt, die Grenzen tradierter Rollenbilder ihrer Zeit und sozialen Schicht auszuloten. Allerdings verliert Looft durch ihr Festlegen auf die Annahme, Komtesse Muschi repräsentiere ein positives Alternativmodell, die satirische und deutlich karikatureske Anlage der Figur zum Teil aus den Augen. Sicher reagiert der Text auf die Darstellungskonventionen der illustrierten Zeitschriften und vornehmlich der Modejournale, allerdings geschieht dies primär in Form einer in der Komtesse personifizierten Karikatur einer nach Auffassung mancher Zeitgenossinnen und Zeitgenossen ›typischen‹ Re-

zipientin von ›Frauen- und Modezeitschriften‹. Denn die Merkmale der Figur, die Interpretinnen und Interpreten normalerweise mit der österreichischen Adelskultur des späten 19. Jahrhunderts assoziieren – d.h. die Oberflächlichkeit, Unterhaltungssucht, Geld- und Prestigefixierung etc. – gelten ebenso als Charaktereigenschaften, die medienkritische Stimmen der Zeit mit Rezipientinnen und Rezipienten von illustriertem Unterhaltungsschrifttum in Verbindung brachten (vgl. u. a. Koegel). Die medienreflexive Anlage, die der Novelle auch von Looft bescheinigt wurde, geht damit über die Hinterfragung medialer Geschlechterrollenbilder hinaus, da durch die motivische und assoziative Verknüpfung von Adelskultur und Journalkultur im historischen Rezeptionskontext sowohl Produzentinnen und Produzenten als auch unkritischen Rezipientinnen und Rezipienten illustrierter Zeitschriften wie der *Neuen Illustrierten Zeitung* der Spiegel vorgehalten wurde.

Vor allem ein ausgeprägtes Unterhaltungsbedürfnis und eine kurze Aufmerksamkeitsspanne galten als stereotype Merkmale von Leserinnen und Lesern illustrierter Zeitschriften, wie bereits anhand der Figur Emmy Pfister in Wilhelm Raabes Roman *Pfisters Mühle* gezeigt wurde. Ebenso wie Letztere beständig nach Neuem und Interessantem fragt, zeigt Komtesse Muschi in ihren Briefen einen deutlich ausgeprägten Drang nach durchgängiger Belustigung (vgl. Surynt 142). Ihr erster Brief, und damit auch die Novelle, beginnt mit dem Satz: »Wir langweilen uns wie die Möpse, und ich habe Zeit, Dir zu schreiben« (KM 161),<sup>3</sup> womit das gesamte Schreibunternehmen als Kompensation für momentane Beschäftigungslosigkeit ausgewiesen wird. Klagen über Langeweile oder die Qualen eines Abends ohne Gäste illustrieren diese Geisteshaltung ebenso wie assoziative Themenwechsel und schnelle Meinungsänderungen (KM 162). Unbekümmert füllt Muschi jegliche nicht mit Unterhaltung abgedeckte Zeit mit Spielen aus, wenn sie etwa eine »Zirkusproduktion arrangiert« (KM 164), in der der adlige Besuch in der Rolle von Tieren agieren muss.

Auch in der Darstellung von Muschis Bildungsmangel lassen sich über die Adelskritik hinaus Bezüge zu Darstellungs- und Rezeptionskonventionen in illustrierten Zeitschriften erkennen. Die »Lesescheu« und »Denkscheu« (KM 175), die ihr Pendant Clara ihr vorwirft, und ihre generelle Ablehnung von Lektüre – die Bibliothek wird von ihr lediglich als Hundeaufzuchtstation genutzt – verweisen zwar in erster Linie auf die eingeschränkten Bildungsmöglichkeiten für aristokratische

3 Die Novelle *Komtesse Muschi* wird in diesem Kapitel nach der 1920 im Paetel-Verlag erschienenen Ausgabe der sämtlichen Werke von Marie von Ebner-Eschenbach (siehe Literaturverzeichnis) durch Angabe des Kürzels »KM« und der jeweiligen Seitenzahl in Klammern zitiert. Auf ein Zitieren des Zeitschriftenvorabdrucks der Novelle wird hier aufgrund der leichteren Nachprüfbarkeit und Auffindbarkeit des Textes in der Ausgabe vom Paetel-Verlag verzichtet. Abweichungen zwischen Zeitschriftenvorabdruck und der endgültigen Fassung der Novelle sind minimal und primär orthographischer Natur, sodass sich aus dieser Entscheidung keine Konsequenzen für die Interpretation des Werkes ergeben.

Töchter, in anderer Hinsicht aber auch auf das Bild-Text-Ungleichgewicht in der Zeitschriftenpresse. Die Novelle erschien in einer Lektüreumgebung, in der die Bilder zunehmend den Text verdrängten und die Rezipientinnen und Rezipienten so, laut einiger Kritikerinnen und Kritiker, zu einer »stumpfen Aufmerksamkeit« (Kinzel 683) erzogen wurden, die dem »unreflektierten Schauen« näherstand als verstehender Lektüre. Die Figur Komtesse Muschi karikiert eben diese Rezeptionshaltung und eröffnet damit wiederum ein Reflexionsmoment im Lektüreprozess. Ihre in den Briefen ständig deutlich werdenden Wissenslücken und sprachlichen Fehler – wenn sie etwa »in medias res« als »in milias res« wiedergibt oder sich nicht an die Schreibweise von »et. z. r. a.« (et cetera) erinnern kann (KM 164) – und ihr mangelndes Interesse am Erwerb fundierteren Wissens erscheinen ebenso als Konsequenz geringer Bildungschancen aufgrund ihres Standes, lassen zugleich aber die Art und Weise der Wissensakkumulation in der illustrierten Presse in den Sinn kommen. Denn auch in den Journalen mit ihrem »diffusen Enzyklopädismus« (Kinzel 671) schlichen sich gern Fehler und Ungenauigkeiten ein, sodass diese eine Form der »Informiertheit« ermöglichten, die teilweise als fragmentarisch, willkürlich und oberflächlich angesehen wurde. Die Karikatur Komtesse Muschi zeigt demnach das überzeichnete Resultat eines Bildungsweges, wenn dieser sich gänzlich auf illustrierte Journale verlassen würde.

Auch ihre Fixierung auf Besitz, luxuriöse Kleidung und den Wert des Geldes, worauf später noch einzugehen sein wird, kann nicht nur als Adelsparodie gesehen werden, sondern auch als Anspielung auf die starke Präsenz von Kleidung, Konsumgütern und Warenpräsentation in Modezeitschriften und Illustrierten. Das groteskste Beispiel ihrer Aneignungs- und Objektifizierungsfantasien ist dabei ihr Vorhaben, für eine Million Briefmarken ein chinesisches Kind zu kaufen, um es sich »zu einem kleinen Bedienten« (KM 172) zu erziehen. Abgesehen von der offensichtlichen Naivität Muschis hinsichtlich dieses Unterfangens zeugt dieses Projekt auch von einer orientalistischen und imperialistischen Haltung, die, wie die Novelle nahelegt, im österreichischen Adel ebenso vorzuherrschen schien wie in den illustrierten Zeitschriften, die, wie etwa im Kapitel zu Balduin Möllhausen erläutert, häufig eine symbolische Aneignung und Abwertung fremder Kulturen förderten (vgl. Gebhardt). Die Idee, das chinesische Kind als Bediensteten zu gebrauchen und damit auf seinen »Nutzwert« zu reduzieren, erscheint vor diesem Hintergrund als überzeichnete Parodie der Ausbeutungs- und Objektifizierungstendenzen einer zunehmend nationalistischen und imperialistischen Medienlandschaft.

Zuletzt ist auch der dargestellte Briefdialog zwischen zwei – im Falle Nestis vermutlich – dem Adel angehörenden Frauen als Anspielung auf die Dialogizität von Unterhaltungszeitschriften lesbar.<sup>4</sup> Mit der immer wieder nach Neuigkeiten

4 Zur »Dialogizität« von Zeitschriften wie *Die Gartenlaube* vgl. etwa Stockinger, *Gartenlaube* 210-18.

fragenden Nesti und der zum Teil mit Belanglosigkeiten antwortenden Muschi schafft Ebner-Eschenbach ein parodistisches Porträt einer ›neugierigen Zeitschriftenleserin‹, wie man sie laut kritischen Stimmen der Zeit, wie etwa dem im ersten Kapitel dieses Buches erwähnten Schriftsteller Fritz Koegel (vgl. Koegel 469), u.a. in den Leserbrief- und Korrespondenz-Rubriken der Journale finden konnte. Der in der Novelle gezeigte zeitversetzte, lückenhafte und auf das ›Interessante‹ reduzierte Informationsaustausch im Brief kann so als Verweis auf eine Kommunikationsweise angesehen werden, die von Kritikerinnen und Kritikern als oberflächlich empfunden wurde, allerdings in populären Journalen wie der *Neuen Illustrierten Zeitung*, in der die Novelle erschien, stattfand und vornehmlich mit einem weiblichen Publikum assoziiert wurde.

Alles in allem lässt sich *Komtesse Muschi*, die *Novellette aus Österreich* also auf durchaus verschiedene Arten als Reaktion auf das Zeitschriftengenre der ›Mode- und Frauenmagazine‹ lesen. Während der Text alternative Weiblichkeitsmodelle austestet und damit die Abbildungskonventionen der Journale hinterfragt, richtet er seine Kritik vornehmlich gegen die Gesellschaftsbereiche, welche die freie Entfaltung und Entwicklung von Frauen einschränken. Zu diesen gehören sowohl der dekadente und zunehmend funktionslose österreichische Landadel als auch das bild- und konsumorientierte Zeitschriftenwesen, vor deren Hintergrund der überzeichnete Charakter Komtesse Muschi entstand. Medienkritik geht demnach auch hier mit einer Kritik an tradierten Geschlechterrollenbildern und der Art und Weise der Repräsentation von Frauen einher, da die Komtesse nicht nur ein spezifisch ›weibliches‹ Schicksal in der Adelswelt personifiziert, sondern auch gerade jene Eigenschaften karikiert, die Zeitschriftenleserinnen im männlich dominierten Diskurs über Populärkultur gern zugesprochen wurden (vgl. Huyssen 189-206). War es zudem ein Ziel der Modezeitschriften, den Glauben ihrer Leserinnen an soziale Aufstiegsmöglichkeiten in die bewunderte Adelswelt zu wecken (vgl. Looft 53), funktionierte die Novelle *Komtesse Muschi* in diesem Zusammenhang als Medium der Desillusionierung, da sie die glanzvolle ›Scheinwelt‹ des Adels ebenso wie die materiellen Versprechungen der Journale mit Hilfe der Figur Komtesse Muschi der Lächerlichkeit preisgibt.

Ganz anders ergeht es Komtesse Paula, der Protagonistin der zweiten Komtessen-Novelle, die ähnliche medien- und genderkritische Tendenzen zeigt. Der Text ist ebenso aus der Ich-Perspektive der Komtesse verfasst und präsentiert sich zunächst als Memoire. Aufgrund des Mangels an Memoiren in der deutschen Literatur und aus dem Bedürfnis heraus, zur Kompensation ihrer Ehelosigkeit einen Beruf auszuüben, entschließt sich Paula, wie man am Anfang erfährt, zum Niederschreiben ihrer Lebensgeschichte. So erfahren die Leserinnen und Leser zunächst von ihrem behüteten Aufwachsen zwischen elterlichem Anwesen und ihrem Landsitz in Trostburg sowie der ›gute[n] oberflächliche[n]‹ (KP

182)<sup>5</sup> Erziehung, die ihr Vater ihr zgedacht hat. Allerdings erweist sich Paula schon bald als besonders bildungs- und lektürebegeistert, sodass sie selbstständig komplexeres Wissen erwirbt und sich vor allem in den Roman *Don Quijote* von Miguel de Cervantes verliebt. Als sodann der junge Graf T. um sie zu werben beginnt, realisiert sie zum ersten Mal deutlich die Oberflächlichkeit und den Egoismus ihres adeligen Umfelds, weshalb sie sich ihm gegenüber zunehmend ablehnend zeigt. Stattdessen gewinnt ein von ihren Eltern und Freunden eher verlachter Baron Schwarzburg ihr Interesse, da dessen Handeln, aus ihrer Sicht ähnlich dem Don Quijotes, durch Aufrichtigkeit und Selbstlosigkeit bestimmt ist. Gemeinsam mit ihrer Schwester Elisabeth, die ihrerseits in den Zwängen einer unglücklichen Ehe gefangen ist, gelingt es Paula sodann, ihre Eltern vom Fallenlassen der Heiratspläne mit dem Grafen T. zu überzeugen. Nachdem sie und Baron Schwarzburg sich von der Wechselseitigkeit ihrer Gefühle überzeugt haben, willigen die Eltern zuletzt auch in die Verlobung der beiden ein, allerdings mit einer Wartezeit von drei Jahren, bevor die Hochzeit gefeiert werden kann. Das Memoire, das sich zunehmend in ein Tagebuch verwandelt hat, endet sodann mit dem Beschluss der beiden Liebenden, sich Briefe zu schreiben, die den Platz des Tagebuchs einnehmen werden und daher nicht mehr an die Öffentlichkeit gelangen sollen.

Während das Schreiben in *Komtesse Muschi* also als Mittel, die Langeweile zu vertreiben, fungiert und auf das dialogische Prinzip der Familienzeitschriften verweist, erfüllt Schreiben in *Komtesse Paula* mehrere Funktionen hinsichtlich des Genderdiskurses der Novelle. Zunächst ist Paulas Selbstversuch im Genre des Memoires als Selbstermächtigungsgestus, zum einen in einem männlich dominierten Literaturmarkt, zum anderen in einer Frauen von öffentlicher Tätigkeit ausschließenden Adelsgesellschaft, zu werten. Nicht allein, dass sie sich schriftstellerisch in einer maskulin konnotierten Literaturgattung betätigt. Sie nimmt zugleich einen Beruf an, der sie von der Beschäftigungslosigkeit, die in *Komtesse Muschi* kritisch porträtiert ist, befreit und ihr potentiell eine Stimme im öffentlichen Diskurs, der Frauen meist systematisch ausschloss, verleiht. Paula wird so buchstäblich von einer ›Beschriebenen‹ zur ›Schreibenden‹, d.h. vom Objekt zum Subjekt eines medialen Darstellungs- und Sinnerzeugungsprozesses. Zwar könnte man wie etwa Ferrel V. Rose versucht sein, in der späteren Transformation des Memoires zum Tagebuch

5 Die Novelle *Komtesse Paula* wird in diesem Kapitel nach der 1920 im Paetel-Verlag erschienenen Ausgabe der sämtlichen Werke von Marie von Ebner-Eschenbach (siehe Literaturverzeichnis) durch Angabe des Kürzels »KP« und der jeweiligen Seitenzahl in Klammern zitiert. Auf ein Zitieren des Zeitschriftenvorabdrucks der Novelle wird hier aufgrund der leichteren Nachprüfbarkeit und Auffindbarkeit des Textes in der Ausgabe vom Paetel-Verlag verzichtet. Abweichungen zwischen Zeitschriftenvorabdruck und der endgültigen Fassung der Novelle sind minimal und primär orthographischer Natur, sodass sich aus dieser Entscheidung keine Konsequenzen für die Interpretation des Werkes ergeben.

und schließlich zur Brief-Korrespondenz ein Scheitern dieser Schriftstellerambitionen zu erkennen, da diese einen Rückzug in private, traditionell weiblich konnotierte Textgenres bedeute (vgl. Rose 135). Allerdings korrespondiert dieser Wandel der Textgattung ebenso mit der emanzipatorischen Botschaft der Novelle. Während das Memoire als ein Genre gilt, das die schriftliche Darstellung eines Lebensweges als bis dato abgeschlossenes und in sich geschlossenes Narrativ verlangt, sind Tagebücher und Briefe einer anderen Form der Zeitlichkeit unterworfen, die ein konstantes und additives Ergänzen von Lebensereignissen und -wendungen ermöglicht (vgl. Aichinger; Wagner-Egelhaaf 5-10, 53-57). In Bezug auf die Novelle bedeutet dies einen Perspektivenwechsel hinsichtlich der Betrachtung und Bewertung von Paulas Schicksal: während ihre Ehelosigkeit und soziale Isolation am Beginn als unabänderlicher Fakt erscheint, der im Memoire als solcher zementiert werden soll, bedeutet der Wechsel zur Tagebuchform auch ein Aufbrechen dieser Unabänderlichkeit, da die Ereignisse nun, durch das ›offene Ende‹ und die zeitliche Nähe des Tagebuchs zum ›unmittelbaren‹ Erleben, andere Wendungen nehmen können. Der Genre-Wechsel in Paulas Schreiben unterstreicht also jene Veränder- und Formbarkeit des eigenen Schicksals, die der Text vor allem weiblichen Leserinnen in ähnlicher Lage vor Augen führen möchte. Das von Looft identifizierte *writing back* als Strategie der Subversion tradierter Rollenbilder wird hier also buchstäblich zu einem *rewriting*, bei dem das Neuerfinden eines bereits abgeschlossen geglaubten Schicksals vorgeführt wird.

Durch diese Betrachtung der Selbstinszenierung des Textes hinsichtlich seiner Gattungszugehörigkeit sollte bereits deutlich geworden sein, dass *Komtesse Paula* ebenfalls ein kritisches Hinterfragen der u.a. von Modemagazinen gefestigten konventionellen Geschlechterrollenbilder des späten 19. Jahrhunderts zum Ziel hat. Die Forschung hat wiederholt herausgearbeitet, wie Ebner-Eschenbach in dieser Novelle die Geschichte einer jungen Adligen erzählt, die sich intellektuelle Unabhängigkeit, Bildung und ein individuelles Eheglück trotz der repressiven Tendenzen ihres Umfelds erarbeitet (vgl. Rose 126-35; Mańczyk-Krygiel 153-55). Looft betont dabei vor allem, dass der Text die von Modemagazinen vermittelte Vorstellung, ›Weiblichkeit‹ (und damit oft verbunden ›äußere Schönheit‹) und ›Intellekt‹ seien unvereinbar, subvertiere, da er eine Frauenfigur vorstelle, die sich dezidiert durch intellektuelle Leistungen auszeichne (vgl. Looft 209-15). Obwohl ihr Vater der Meinung ist, dass »eine gelehrte Frau [...] die größte von allen Kalamitäten« (KP 189) sei und ihre Lektüre bewusst einschränkt, erarbeitet sich Paula einen beachtlichen Wissensschatz und vertritt zunehmend egalitäre Standpunkte, die an direkte Adelskritik grenzen (KP 183) (vgl. Looft 210). So durchschaut sie auch die »Oberflächlichkeit und Leere« (Mańczyk-Krygiel 154) ihres aristokratischen Umfelds, in der sich ihr Pedant Komtesse Muschi verlor, und schafft es, sich teilweise innerhalb dieser Gesellschaft einen Freiraum zu erarbeiten.

Dieser liegt vornehmlich in ihrer nicht ›standesgemäßen‹ Liebe zu dem als ›idealistischer Schwärmer‹ verlachten Benno von Schwarzburg verborgen. Paula wendet sich gegen eine Eheschließung aus finanziellen Gründen oder Standesdünkeln und setzt letztlich das Prinzip der Liebesheirat durch. Die Kritik der Novelle an der österreichischen Adelsgesellschaft wendet sich damit auch gegen die Konvention der arrangierten Ehe und das fehlende Recht auf Selbstbestimmung für adlige Töchter angesichts der elterlichen Autorität (vgl. Rose 126-35). Das Schicksal der Schwester Elisabeth, die in der Mitte der Handlung in einer Unterredung mit den Eltern scharfe Kritik an der Ehe ohne gegenseitige Zuneigung übt, dient dabei als Exempel der schweren Schicksale junger Aristokratinnen, die zur Ehe aus Prestigegründen genötigt wurden. Sie unter das »›geheiligt‹ Joch« (KP 219), wie Elisabeth die Ehe betitelt, zu begeben und den »Schein der Einigkeit« (KP 214) trotz ihrer Abneigung gegen ihren Mann aufrecht zu erhalten, versteht sie als adlige Pflicht. Die Frauenfiguren der Novelle durchschauen und reflektieren ihre prekäre Position innerhalb ihrer sozialen Gruppe durchaus, sehen sich aber zum Aufrechterhalten des bestehenden Systems und des ›schönen Scheins‹ gezwungen (vgl. Looft 213-14). »Man macht das Spiel eben mit, liebe Paula, weil es so üblich ist« (KP 193), wie selbst Paulas Mutter bemerkt.

Die Novelle *Komtesse Paula* artikuliert demnach auch und gerade im Kontext der *Illustrierten Frauen-Zeitung* eine Kritik an medial gefestigten Geschlechterrollenbildern, die vor allem die Lebenswirklichkeit der Frauen im aristokratischen oder gehobenen bürgerlichen Milieu betrafen. Auch vor dem Hintergrund der in *Komtesse Muschi* identifizierten motivischen und assoziativen Verknüpfung von Adelskultur und Journalkultur erscheint das Hinterfragen der gesellschaftlichen Normen, die Subordination, Selbstaufopferung und Schönheitsfixierung von Frauen verlangen, seitens der Novelle ebenso als *writing back*-Strategie (vgl. Looft 17), die sich nicht zuletzt gegen ein Zeitschriftengenre richtet, das Weiblichkeit in eben dieser Form konstruiert. Ruft man sich die oben diskutierten, im Literaturteil der *Illustrierten Frauen-Zeitung* vom Oktober 1884 erschienenen Text- und Bildbeiträge in Erinnerung, die mit Hilfe einer Motivik der Kontrastierung von ›Schein und Sein‹ sowie ›Oberfläche und Tiefe‹ Reflexionsspielräume hinsichtlich medialer Realitätskonstruktion eröffneten, erscheint *Komtesse Paula* damit ebenso als Teil einer diskursiven Auseinandersetzung mit der »Realität der Massenmedien« (vgl. Luhmann *Realität*), die auch in ›Frauen- und Modejournalen‹ aktiv ausgetragen wurde. Die gesellschaftliche Rolle der Frau, als brisantes Thema in Zeiten der Frauenbewegung, war somit nachweislich Gegenstand von Aushandlungsprozessen in verschiedenen Text- und Bild-Genres in den Unterhaltungszeitschriften.

Die in den Beiträgen der *Illustrierten Frauen-Zeitung* angedeutete Verhandlung einer etwaigen Diskrepanz zwischen ›oberflächlichen Erscheinungen‹ und ›tieferliegenden Wahrheiten‹ ist dabei motivisch von höchster Relevanz und findet sich etwa in der Charakterisierung der Mutter und Schwester Elisabeth in *Komtesse Pau-*

*la* wieder, die beide mit ihrer äußeren Erscheinung den Schein der Zufriedenheit aufrechterhalten, in ihrem Innern aber die patriarchalischen Konventionen als solche durchschauen (vgl. Rose 127). Die Kontrastierung von Äußerem und Innerem, Oberfläche und Tiefe ist für den medien- und genderkritischen Diskurs beider Komtessen-Novellen äußerst charakteristisch und liefert ebenso einen Anhaltspunkt zur Identifikation eines Visualitätsdiskurses als Kernaspekt ihrer literarischen Reflexionsstrategie. Das Infrage stellen der Adelskultur einerseits und der medialen Geschlechtskonstruktion in den Modezeitschriften andererseits funktioniert in den Texten primär über eine kritische Auseinandersetzung mit der ausgeprägten ›Bildobsession‹ ihres medialen Kontexts, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

### 5.3 Widerstand gegen das Visuelle: Bild- und Körperfixierung in der Kritik

In der einleitenden Betrachtung zentraler Tendenzen der Modezeitschriften und Illustrierten des späten 19. Jahrhunderts wurde die signifikante Bedeutung ihrer bildlichen Komponenten für die Konstruktion geschlechtlicher Identität bereits herausgearbeitet (vgl. Looft 32). Illustrationen hatten in diesem Kontext nicht mehr nur die Aufgabe, auch eine nicht lesefähige Rezipientengruppe anzusprechen, sondern fungierten als zentrale Vermittler normativer Muster des weiblichen Erscheinungsbildes und mit diesem verbundener sozialer Rollenerwartungen (vgl. Looft 8-10). Die Zeitschriften perpetuierten damit ein Verhältnis zwischen Betrachtenden und Betrachteten, das sowohl für die Medienkultur als auch die Geschlechterpolitik der Zeit charakteristisch war: da weibliche Identität primär über das optische Erscheinungsbild konstituiert wurde, waren Frauen auf die Position der Angeschauten, d.h. der Objekte des Blickes, festgelegt, ohne selbst Subjekt oder Träger eines Blickes sein zu können (vgl. Looft 32; Mattingly 1). Diese Konstellation ist Teil des Mechanismus der Skopophilie, den Laura Mulvey im 20. Jahrhundert in seiner Ausprägung im Film beschreiben wird und der mediale Abbilder von Frauen zur Projektionsfläche männlicher Sehnsüchte werden lässt (vgl. Mulvey). Die Folge ist eine mediale Imagination von Weiblichkeit, die keine Veränderungen bestehender Geschlechterrollen zulässt, da sie Frauen auf ihr Äußeres reduziert und patriarchalische Sehgewohnheiten immer wieder aufs Neue bestätigt, anstatt sie zu hinterfragen.

Bei einer Betrachtung der Modezeitschriften ist allerdings zu beachten, dass Frauen sowohl Gegenstand der Abbildungen waren als auch die mehrheitlichen Betrachterinnen der Illustrationen darstellten. Für die Frage nach der Rezeptionshaltung der Leserinnen ist dieser Umstand bedeutend und kann auf verschiedene Weise interpretiert werden: einerseits ist zu vermuten, dass ein Großteil der Frau-

en die Normen der patriarchalischen Gesellschaft, in der sie sozialisiert wurden, so weit verinnerlicht hatten, dass sie männliche Sehgewohnheiten perpetuierten und so die Objektifizierung ihres Geschlechts in den populären Medien kaum hinterfragten. Dieser Effekt lässt sich mit der von Mary Ann Doane im Kontext der psychoanalytischen Filmanalyse verwendeten Metapher des »female transvestism« (Doane, »Masquerade« 48) beschreiben: konfrontiert mit einem von männlichen Produzenten dominierten Medienangebot – sowohl *Der Bazar* als auch die *Illustrierte Frauen-Zeitung* wurden von Männern herausgegeben – nehmen die Frauen in Form eines symbolischen ›Transvestismus‹ eine männliche Betrachterposition ein, um ebenfalls am Vergnügen des Medienkonsums teilhaben zu können (vgl. Doane, »Masquerade« 48-51). Andererseits kann ihre Betrachtung der bildlichen Zurschau-stellung von Frauen in den Zeitschriften allerdings auch, entgegen dieser Anpassungstendenz, eine kritische Reflexion über diese Medien und den eigenen Medienkonsum begünstigt haben. Die Konfrontation mit der medialen Objektifizierung des eigenen Geschlechts hatte das Potential, die Leserinnen bzw. Betrachterinnen zur Entwicklung eines »oppositional gaze« (Hooks 116) oder einer »resistant spectatorship« (Diawara 853), d.h. zum aktiven und kritischen Hinterfragen von Darstellungskonventionen, anzureizen.<sup>6</sup> Die illustrierten ›Frauen- und Modezeitschriften‹ waren demnach nicht nur Medium, sondern auch Katalysator einer zunehmenden, von Frauen geäußerten Kritik an tradierten Geschlechterrollenbildern und Abbildungsmustern, wie sie sich etwa in den literarischen Beiträgen Ebner-Eschenbachs artikulierte.

Wurde im vorherigen Abschnitt bereits demonstriert, wie die *Zwei Komtessen* die ideologische Ausrichtung der Journale, in denen sie erschienen, einer subtilen Kritik aussetzten, gilt es nun zu zeigen, dass Ebner-Eschenbachs Auseinandersetzung mit der ›Mode- und Frauenpresse‹ primär ein Hinterfragen der Sehgewohnheiten und der ›Bilderfülle‹ darstellte, die in dieser vorherrschten. Beide Novellen sind von einem Diskurs über weibliche Identitätsmodelle und Verhaltensnormen geprägt, der die Bild- und Körperfixiertheit der Massenmedien ablehnt und emanzipatorisches Verhalten gerade über ein Zurücknehmen und Reduzieren optischer Auffälligkeit definiert. Unter Bezugnahme auf den Authentizitätsdiskurs der Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts, der vor den ›Visualisierungsschüben‹ der Moderne zu verorten ist und schriftbasierte Kommunikation gegenüber unvermittelter Körperlichkeit aufwertete (vgl. Prokić 245-46; Landgraf 30-41), erarbeitet Ebner-Eschenbach eine Subjektposition für ihre literarischen Frauenfiguren, die sich nicht durch die Objektifizierungstendenzen der medialen Blickregime annullieren lässt.

---

6 Zu den Konzepten ›oppositional gaze‹ und ›resistant spectatorship‹ als Widerstand gegen Diskriminierung und Objektifizierung vgl. Hooks 115-32; Diawara. Zum ›weiblichen Betrachter‹ in der Populärkultur vgl. auch Gamman/Marshment *Female Gaze*.

Bevor diese literarische Widerstandsstrategie im Detail in den Texten nachgewiesen wird, lohnt es sich, Ebner-Eschenbachs generelles Verhältnis zu Visualität und Bildmedien einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Denn hier zeichnen sich bereits jene Tendenzen ab, welche sodann ihre literarischen Interventionen in die Modezeitschriften bestimmen. In seiner kurzen Studie *Geschauete Literatur: Marie von Ebner-Eschenbach und die bildende Kunst* widmet sich Claus Pias der durchaus speziellen Haltung der Autorin zum Visuellen und seiner Darstellung im geschriebenen Text. Dabei identifiziert er eine auffallende »Abwesenheit des Visuellen« (Pias 7) in Ebner-Eschenbachs Gesamtwerk. Denn anders als zahlreiche Autorinnen und Autoren des Realismus sei sie nicht an der Entwicklung einer Beschreibungstechnik interessiert gewesen, welche die Erscheinungen der Realität möglichst genau in das literarische Werk zu übersetzen verspräche (vgl. Pias 15). So blieben ihre Darstellungen optischer Eindrücke oder betrachteter Kunstwerke ebenso einsilbig und bar visueller Details wie ihre Personenbeschreibungen, die selten darauf ausgelegt seien, bildliche Eindrücke zu vermitteln (vgl. Pias 14-20). Stattdessen ginge es Ebner-Eschenbach, so Pias weiter, um die ›Literarizität‹ und Lesbarkeit der Bilder und optischen Eindrücke einerseits und ihre Präsenz als Auslöser von Empfindungen andererseits (vgl. Pias 14-20). Da visuelle Erscheinungen von Ebner-Eschenbach als etwas sprachlich nur unzulänglich Darstellbares verstanden werden, inszenieren ihre Texte visuelle Phänomene in einer Art und Weise, die Bildlichkeit zugunsten intellektueller und affektiver Wirkungen reduziert (vgl. Pias 14-20).

Diese regelrecht anti-visuelle Haltung hebt Ebner-Eschenbach deutlich von vielen Schriftstellerinnen und Schriftstellern des tradierten realistischen Kanons wie Adalbert Stifter, Theodor Fontane oder Theodor Storm ab, deren Bemühen um detailliert visualisierende Beschreibungstechniken im intermedialen Konkurrenzverhältnis zur Fotografie und anderen visuellen Medien von der neueren Forschung mehrfach nachgewiesen wurde (vgl. S. Becker; Hoffmann; Köhnen 374-416). Ihre Ablehnung detaillierter Beschreibungen im Gegensatz zu ihren männlichen Schriftstellerkollegen lässt sich zum einen, aus psychoanalytisch-feministischer Perspektive, als Konsequenz der geschlechtlich codierten Blick- und Repräsentationsregime der Medienkultur des späten 19. Jahrhunderts erklären. Da Frauen in dieser darauf festgelegt waren, abgebildet und angeschaut zu werden, nicht aber selbst dazu befähigt wurden, einen beherrschenden oder fetischisierenden Blick einzusetzen, kann ein solcher Blick, der die Außenwelt in ihre Einzelteile zerlegt und sich diese in der Beschreibung aneignet, auch kaum ein zentrales Element in Texten aus weiblicher Feder sein. Denn wenn das patriarchalische System darauf ausgelegt ist, Frauen zu *beschreiben*, nicht aber diese selbst als Schreibende agieren zu lassen, erscheint die schreibende Frau an sich bereits als Ausnahmefall, was sich bei Ebner-Eschenbach literarisch im Fehlen der männlich codierten bildlichen Beschreibung manifestiert. Zum anderen ist Eb-

ners Verweigerung detaillierten Beschreibens allerdings nicht als bloßes Symptom eines Schreibens zu verstehen, das aus einer marginalisierten Position heraus geschieht, sondern ebenso als bewusste Gegenstrategie, die eben dieses Schreiben gegen patriarchalische Normsetzungen arbeiten lässt. Ebner-Eschenbachs Distanzierung vom Visuellen subvertiert die Normen einer männlich dominierten Mediengesellschaft, in der geschlechtlich codierte, von Machthierarchien geprägte Visualität zu einem »zentralen Modus der Welterkenntnis« (Bucher 33) geworden war, und ermöglicht ein Durchbrechen normativer Strukturen durch eine Autorin, die sich gegen eine geschlechtliche Identität auflehnt, die darin besteht, Objekt fremder Blicke zu sein.

Diese genderpolitisch motivierte Positionierung zu visueller Repräsentation ist ebenfalls für Ebner-Eschenbachs Umgang mit ihrem eigenen Bildnis grundlegend. Peter C. Pfeiffer befasst sich in einer einleitenden Passage seiner der Autorin gewidmeten Monografie mit dem »Bildnis der Dichterin« (Pfeiffer, *Ebner-Eschenbach* 21) und erläutert Ebner-Eschenbachs Mittel der medialen Selbstdarstellung. Zwar in deutlich geringerem Umfang als ihre männlichen Schriftstellerkollegen, aber doch in strategischer Weise, habe sie »das Bild der eigenen Person und damit die Aufnahme der Schriften in einer sich immer mehr auf bildliche Medien stützenden Publizität mit Hilfe der Fotos aus dem Alter zu steuern [ver]sucht« (Pfeiffer, *Ebner-Eschenbach* 25). So sei es kein bloßer Zufall, dass Ebner-Eschenbachs Erscheinungsbild vornehmlich als das einer älteren, sich dem Lesen und Nachdenken widmenden Frau überliefert ist, die »entsexualisiert«, beinahe »geschlechtslos« oder »androgynisiert« wirke, wie Pfeiffer darlegt (vgl. Pfeiffer, *Ebner-Eschenbach* 21-27).

Auch in der öffentlichen Darstellung der eigenen Person im Bild verfolgte Ebner-Eschenbach demnach eine Strategie, welche den Sehkonventionen ihrer Zeit in gewisser Weise antagonistisch gegenüberstand: im Kontext der ›Visualisierungsschübe‹ der Massenmedien die Notwendigkeit der bildlichen Steuerung ihres Images durchaus erkennend, demonstriert Ebner-Eschenbach durch die Reduzierung ihrer medialen Erscheinung auf ein Bild, das dem objektifizierenden männlichen Blick durch das Fehlen optischer ›weiblicher Reize‹ bzw. Merkmale, die geschlechtliche Darstellungskonventionen der Zeit bedienen, kaum ›Angriffsfläche‹ bietet, die Fähigkeit, sich der medialen Reduzierung weiblicher Identität auf das Optische zu widersetzen. Ähnlich wie Frauen, die im politischen oder akademischen Kontext als Rednerinnen auftraten und deren Selbstdarstellungsstrategien Carol Mattingly untersuchte, waren Autorinnen im 19. Jahrhundert dazu gezwungen, sich eine Subjektposition in der Öffentlichkeit, die sie einem männlichen Redner oder Autoren ebenbürtig machen würde, zunächst zu erarbeiten (vgl. Mattingly 14-15). Die Reduzierung traditionell mit dem weiblichen Körper assoziierter ›optischer Reize‹ diente dabei als probates Mittel, um vom *Objekt* der Blicke zum *Subjekt* eines Diskurses zu werden, wobei jedoch die Subversion herrschender Vorstellungen geschlechtsspezifischen Aussehens den Rahmen des gesellschaftlich

Akzeptablen wiederum nicht überschreiten durfte (vgl. Mattingly 14-15). Ebner-Eschenbachs bildliche Selbstinszenierung als ›entsexualisierte‹ Intellektuelle kann damit als Teil ihrer Bemühungen um Anerkennung in einer männlich dominierten Literaturlandschaft gesehen werden und diente ebenso wie die reduzierte Visuallität ihrer Texte der Abwehr der Objektifizierungsmechanismen, denen Frauen in der medialen Öffentlichkeit ausgesetzt waren.

Diese und ähnliche gegen den hegemonialen Geschlechterdiskurs gerichtete Subversionsstrategien prägen die Novellen *Komtesse Muschi* und *Komtesse Paula* ebenso. Zunächst ist festzustellen, dass in beiden Texten eine detaillierte visuelle Beschreibung der Protagonistinnen wie zu erwarten ausbleibt. Teilweise der Erzählperspektive geschuldet, die uns in beiden Fällen die Geschehnisse durch die Komtessen selbst vermittelt präsentiert, erhalten wir keine Vorstellung davon, wie genau Muschi oder Paula aussehen. Dass literarische Visualisierung auch hier verweigert wird, überrascht angesichts der oben erläuterten Haltung Ebner-Eschenbachs zu detaillierten Beschreibungen wenig. Die Texte selbst lassen ebenfalls eine Reflexion über diese ›Beschreibungsscheu‹ erkennen. Im dritten Brief, den Komtesse Muschi an ihre Dialogpartnerin Nesti schickt, verlangt Letztere eine Beschreibung des Grafen, der das Schloss von Muschis Familie mit der Intention der Brautwerbung besucht. In ihrer heiteren, polemischen Art liefert Muschi das Verlangte:

Ich habe dir keine Personsbeschreibung von ihm gegeben? Na wart, ich will ihn um seinen Paß bitten. Da wirst Du lesen: Blaue Augen, blonde Haare, rötlichen Schnurrbart, Wangen und Kinn rasiert, Mund, Stirn, Nase regelmäßig. Weißt du jetzt was? Du weißt gradesoviel wie früher. (KM 166)

Die Beschreibung wird pflichtgemäß geliefert und besteht aus einer Aneinanderreihung wenig individueller äußerer Merkmale. Das Unternehmen der schriftlichen Visualisierung, so scheint es, wird von Muschi von vornherein als ein lächerliches, weil überflüssiges betrachtet. Denn den Erkenntnisgewinn, den sich Nesti davon versprechen mag, erklärt sie sogleich für nichtig. Diese Passage ist zum einen Ausdruck von Ebner-Eschenbachs Ablehnung von detaillierter Beschreibung als literarische Darstellungstechnik, zum anderen aber Teil des medienreflexiven Geschlechterdiskurses der Novelle. Indem der Text die schriftliche Vermittlung visueller Eindrücke für vergebens erklärt, lenkt er die Aufmerksamkeit der Leserinnen und Leser auf die geschilderten Sozialbeziehungen, Ereignisse und psychischen Eigenarten der Figuren, also all das, was sich der Ebene des Visuellen entzieht und unter der Oberfläche äußerer Eindrücke verborgen liegt. Diese Leserlenkungsstrategie richtete sich gegen eine von Modezeitschriften und Illustrierten nahegelegte Rezeptionshaltung, bei der die Aufmerksamkeit der Rezipientinnen und Rezipienten zunehmend auf Bilder und das Visuelle gerichtet war, und regte eine Reflexion über den eigenen Lektüremodus an. Als literarischer Zeitschriftenbei-

trag erfüllte *Komtesse Muschi* demnach eine ähnliche Funktion wie die Beiträge der *Illustrierten Frauen-Zeitung* von 1884, deren kritischer ›Oberfläche vs. Tiefe-Diskurs‹ bereits besprochen wurde. In diesen Zusammenhang ist auch die fehlende Visualisierung der zwei Komtessen als Protagonistinnen der Texte zu stellen und erscheint sodann als bewusste künstlerische Entscheidung, die die Frauen-Figuren den bildhungrigen, objektifizierenden Blicken entzieht und die Rezipientinnen und Rezipienten stattdessen dazu zwingt, die Erzählerinnen als Diskursproduzentinnen ernst zu nehmen, die durch sprachliche Äußerungen Einblicke in ihre Innenwelt gewähren.

Obwohl ihr wie oben zitiert die Aufgabe zukommt, das ›beschreibungskeptische‹ Credo des Textes in Worte zu fassen, begegnet den Leserinnen und Lesern in *Komtesse Muschi* allerdings vornehmlich eine Figur, deren Wahrnehmung, im Gegensatz zur Darstellungsweise des Textes, sehr wohl auf das Visuelle und vornehmlich das Äußerliche ihrer Umgebung fixiert ist. So verlacht sie zwar das Beschreibungsverlangen ihrer Brieffartnerin, beurteilt aber dennoch den ihr zugeordneten Grafen hauptsächlich basierend auf seiner äußeren Erscheinung. Sobald sie im ersten Brief von der Absicht ihrer Eltern, ihr einen Bräutigam zu vermitteln, erfährt, steigt auch schon eine Sorge in ihr auf: »Wenn ich nur wüßte, wie er ausschaut, ob er nicht gar zu große Füße hat, auf denen er am Nachmittag ›zum Bier‹ geht mit seinen Beamten« (KM 162). Weder die charakterliche noch intellektuelle Beschaffenheit des Grafen ist für Muschi von primärem Interesse, denn allein seinem Aussehen gilt ihre Aufmerksamkeit (vgl. Surynt 139). Sie zeigt damit jenes Bedürfnis nach dem ›Sehen‹, das die Medienkultur des späten 19. Jahrhunderts hervorgerufen hat, indem sie Rezipientinnen und Rezipienten mit einer zunehmenden Anzahl und Frequenz an Bildern konfrontierte (vgl. Faulstich 157, 256-57).

Diese Fokussierung auf das Äußere setzt sich in ihrer ständigen Kommentierung der Kleidung des Grafen im ersten Teil des Textes fort. Wieder auf die zuvor artikuliert Sorge Bezug nehmend, bemerkt Muschi am Beginn des zweiten Briefes:

Er ist nicht so groß wie Papa, aber doch eher groß als klein, und hätte ganz hübsche Füße, wenn er nur besser chaussiert wäre. Aber er trägt Stiefel, an der Spitze so breit wie über den Ballen. Angekommen ist er in so einer Art Waffenrock aus Tuch, den er sich vermutlich eigens zur Reise hat machen lassen, der Arme! Bei welchem Schneider, muß ich erfahren, um alle meine Bekannten vor ihm zu warnen. Ein Unglück ist, daß er Handschuhe trägt wie ein Weinreisender oder wie die Elegants in deutschen Romanen... Du begreifst, liebes Kind, daß ich noch total unentschlossen bin. (KM 163-64)

Komtesse Muschi führt in dieser Passage den Detailblick auf das Erscheinungsbild und vornehmlich Kleidungsstücke vor, auf den Modezeitschriften und Illustrier-

te in dieser Zeit ihre Leserinnen und Leser trainierten.<sup>7</sup> Von den Schuhen, über den Rock, bis zu den Handschuhen zerlegt sie die Erscheinung des Grafen in ihr missfallende optische Eindrücke, die erneut merklich gegenüber jeglicher charakterlicher Beschreibung den Vorrang erhalten.

Einerseits mag man versucht sein, hierin eine Umkehrung des fragmentierenden Blicks zu erkennen, dem sonst Frauen ausgesetzt sind, wenn ihr Äußeres in einem männlich dominierten Diskurs des Begehrens oder der Ablehnung bewertet wird (vgl. McAllister 395-403; Werner 363-69). Aber auch wenn hier tatsächlich eine Frau als Subjekt eines Blicks gezeigt wird, der sich die tradierten Objektifizierungsmechanismen aneignet und auf einen Mann anwendet, bleibt die Szene dennoch Teil des karikaturesken Charakterporträts der Komtesse Muschi und damit ambivalent. Ebner-Eschenbachs Subversion des fetischisierenden Blicks funktioniert in diesem Fall nicht durch eine Aneignung desselben durch eine Frauenfigur, sondern besteht aus einer Kritik am objektifizierenden und stereotypisierenden Sehmechanismus an sich. Der Umstand, dass Muschi am Ende der Passage erneut ihre Unentschlossenheit bezüglich der Heiratsmöglichkeit betont und diese deutlich als Konsequenz des Erscheinungsbildes des Grafen zu erkennen gibt, spricht hier Bände: kritischen Leserinnen und Lesern könnte dieses Abhängig-Machen einer zentralen Lebensentscheidung wie der Heirat vom Modegeschmack des potentiellen Partners als etwas nahezu Unmoralisches aufgefallen sein. Durch diese Überzeichnung der Oberflächlichkeit Muschis wirft Ebner-Eschenbach nicht nur ein schlechtes Licht auf das Wertesystem des österreichischen Adels, sondern rückt ebenso die Modezeitschriftenleserinnen und -lesern oft zugeschriebenen Sehgewohnheiten in den Fokus der Aufmerksamkeit. Denn auch die an Frauen gerichteten Illustrierten suggerierten eine Vorstellung von Identität, die sich über Kleidung definiert und als Konsequenz die Reduzierung eines Menschen auf den Modegeschmack plausibilisiert. Da die Novelle bekanntlich in diesen medialen Kontext eingebettet war, wird die negativ konnotierte Figur Komtesse Muschi so als Teil einer medienkritischen Auseinandersetzung mit den Darstellungsformen und etablierten Rezeptionshaltungen in der ›Frauen- und Modepresse‹ lesbar.

Die polemische Personenbeschreibung, die Muschi am Beginn des dritten Briefes liefert, mündet in einen Dialog der Briefschreiberin mit dem Grafen, in dem die Diskrepanz beider Dialogpartner hinsichtlich ihrer Einstellung zu Kleidung augenscheinlich wird. Während Muschi dem Grafen rät, sich Anzüge aus England und seidene Strümpfe zukommen zu lassen, und anmerkt, »daß ein schlecht angezogener Mann in der Welt unmöglich ist« (KM 166), reagiert Letzterer mit Unverständnis: »Himmel, ruft er, »wenn es Kleider sind, die uns in der Welt möglich machen, wie hoch müssen wir den halten, der sie verfertigt!« (KM 166). Dieser unerwartete

7 Zu Kleidungsbeschreibungen in der Literatur und der Zeichenfunktion der Kleidung vgl. auch Venohr 63-70.

Lobpreis des Schneiderberufes verärgert Muschi, sodass sie seine Aussage schlicht als dumm klassifiziert und das Thema wechselt (KM 166).

Die Modezeitschriften verfolgten u.a. das Ziel, die Vorstellung, dass Kleidung einen entscheidenden gesellschaftlichen Wert darstelle, so weit zu ›naturalisieren‹ (vgl. Hall 95), dass sie als selbstverständlich wahrgenommen wird und keiner Erklärung mehr bedarf. Das Resultat dieser Bemühungen ist in Komtesse Muschi und ihrer Abwehrreaktion gegen das Unverständnis des Grafen versinnbildlicht. Während Erstere den Wert der Kleidung als einen gesellschaftlich-symbolischen wahrnimmt, der vom eigentlichen Gegenstand abstrahiert ist, wendet sich Letzterer den ökonomischen Voraussetzungen und menschlichen Akteuren der Kleiderproduktion zu. Er rückt damit die Materialität der Kleidung, welche sonst hinter ihrem Zeichenwert, der in massenmedialen Bildern multipliziert und verbreitet wird, verschwindet, wieder ins Bewusstsein der Leserinnen und Leser (vgl. Perrot 7-14). Hier kündigt sich bereits die Funktion des Grafen als der Komtesse zunehmend entgegengesetzte Figur an, die die Bedeutungen und größeren Zusammenhänge hinter den visuell wahrnehmbaren Erscheinungen der Außenwelt fokussiert.

Als direkte Kontrastfigur zu Komtesse Muschi fungiert allerdings nicht der Graf, sondern die am Ende von Letzterem als Braut auserwählte Clara Aarheim. Dass das romantische Interesse des Grafen sich Clara und nicht Muschi zuwendet, verweist in aller Deutlichkeit auf die Schlüsselrolle Ersterer innerhalb des Textes. Dies betonte auch Ruxandra Looft, die in ihrer Dissertation dafür plädiert, Clara Aarheim, deren Name durch die Silbe »heim« auf Häuslichkeit verweise, als Sinnbild der auf häusliche und traditionell weiblich konnotierte Tätigkeiten beschränkten Frau zu betrachten, die ein Gegenmodell zur »Sportskomteß« (KM 180) Muschi darstelle (vgl. Looft 2, 102-05). Claras angedeutete Vorliebe für das Lesen, Nähen und Stricken mache sie zur Repräsentantin eines konventionellen, patriarchal konstruierten Bildes von Weiblichkeit, das in den Modezeitschriften der Zeit dominierte und Frauen auf Passivität und Häuslichkeit festlegte (vgl. Looft 2). So stellt Ebner-Eschenbach also mit den Kontrastfiguren Clara und Muschi zwei Charaktere vor, die verschiedene Formen weiblicher ›Unmündigkeit‹ repräsentieren, die durch soziale Konventionen etabliert und institutionalisiert wurden. Obwohl sich die Figuren daher in kein klares Positiv-Negativ-Schema einordnen lassen, ist es dennoch Clara, welche vom Text letztlich als Sympathiefigur ausgewiesen wird (vgl. Rossbacher 375). Denn diese dürfte kritischen Leserinnen und Lesern zum einen als gebildeter und beherrscher als die Komtesse erschienen sein, zum anderen erinnert ihr Engagement in einer »Näh- und Strickschule« (KM 175) auch an die Forderungen von Möglichkeiten der gesellschaftlich produktiven öffentlichen Tätigkeit für Frauen, wie sie im Zuge der Frauenbewegung artikuliert wurden (vgl. Rossbacher 375-76). Im medialen Kontext der illustrierten Frauenzeitschriften betrachtet bleibt Komtesse Muschi letztlich, trotz Loofts durchaus richtiger Feststellung emanzipativer Tendenzen in der Figur, eine Parodie der Oberflächlichkeit und

Visualitätsfixierung im Adel und in den Massenmedien, deren Kritikpotential sich auch und gerade durch den Kontrast zu Clara entfaltet.

Der entscheidende Begriff, den Ebner-Eschenbach zur Charakterisierung Claras verwendet und der auch in *Komtesse Paula* eine Rolle spielt, ist ›Uneleganz‹. Laut Muschis Briefbericht bezeichnet die Mutter der vier Aarheim-Töchter Clara als »Meine unelegante Tochter« (KM 173) und als einen besonderen Vorzug Claras nennt der Graf den Umstand, dass Letztere »den Mut hat, unelegant zu sein« (KM 178). ›Eleganz‹ galt als eine Schlüsselkategorie sowohl in der Mode- und Modemagazinindustrie als auch in der Welt des Adels und wurde vornehmlich über die äußeren Merkmale einer Person definiert (vgl. Lohmeyer 59). Die Tatsache, dass die Novelle letztlich eine Figur, der explizit die Eigenschaft der Eleganz abgesprochen wird, zum positiven Gegenmodell zur ›verzogenen‹ Komtesse erhebt, verweist somit auch auf eine implizite Auseinandersetzung des Textes mit diesem sozialen und medialen Kontext.

Ein Blick zurück auf die Titelseite der *Illustrierten Frauen-Zeitung* vom 1. Oktober 1884, in der *Komtesse Paula* erschien, belegt die enorme Bedeutung der Eleganz als Schlagwort in diesem Zeitschriftengenre. Der einleitende Artikel mit dem Titel »Neue Moden« von Frieda von Lipperheide diskutiert den Unterschied zwischen den Kategorien ›modisch‹ und ›elegant‹, wobei Letztere deutlich den Vorzug erhält. Während Mode als eine wechselhafte Erscheinung auch zuweilen Unpraktisches oder Überladenes miteinschließt, erscheint die Eleganz als eine normative, ideale Größe: »Eleganz ist nichts Anderes als das Harmonische in der Zusammenstellung, in der Farbe und Kleidsamkeit der Toilette, durchdrungen von jenem gewissen Etwas, das sich schnell ohne Erklärung hinausfühlt, das aber ein Blick besser erläutert, als tausend Worte es vermögen« (von Lipperheide 145). Eleganz wird hier zum einen als ein dezidiert *visuelles* Phänomen begriffen, das sich über Worte nicht ausdrücken lässt, zum anderen als ein eher diffuses Qualitätsmerkmal, das jedem gelungenen Outfit innewohnen sollte.

Clara Aarheim in *Komtesse Muschi* allerdings gewinnt ihre Vorzüge gerade durch die Absenz jener Eleganz und deutet damit einen Gegenentwurf zum Wertesystem der ›Frauen- und Modepresse‹ an, der sich Motiven aus der Emanzipationsbewegung des aufstrebenden Bürgertums seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bedient. In dieser Zeit und in einer Gesellschaft, in der sich stärker als zuvor die Schrift- und Briefkultur durchzusetzen begann, strebten bürgerliche Intellektuelle wie Gellert oder Lessing nach einer Abgrenzung vom Adel als der bisher tonangebenden gesellschaftlichen Gruppe (vgl. Koschorke, *Körperströme* 15-20). Während sich das Bürgertum zunehmend das intensive Lesen und Schreiben als Kultur- und Kommunikationstechniken zu eigen machte, dominierte im Adel weiterhin eine »Kultur der körperlichen Exhibition« (Koschorke, *Körperströme* 16), in der das optische Erscheinungsbild und Konversationsgeschick ausschlaggebend waren (vgl. Koschorke, *Körperströme* 16, 154-62). Die Herausbildung der ›bürgerlichen Identität‹, so Albrecht

Koschorke, basierte allerdings gerade auf der Ablehnung jener Kultur der Körperlichkeit und visuellen Zurschaustellung und einer Hinwendung zu einem Modell von Intimkommunikation, das die Absenz jener Körperlichkeit und eine als tiefer empfundene Verständigung durch die Schrift, vornehmlich in Form von Briefkommunikation, verlangte (vgl. Koschorke, »Empfindsamkeit« 611). Gleichzeitig entwickelte sich, wie Edgar Landgraf im Anschluss an Niklas Luhmanns wegweisende Studie *Liebe als Passion* ausführt, ein bürgerlicher Diskurs über Authentizität, der ebenfalls als Reaktion auf die Erfahrung der als täuschend empfundenen, rhetorischen und körperlichen Verführungskunst, d.h. der sogenannten »Galanterie«, des Adels zu verstehen sei (vgl. Landgraf 30-41). Aufrichtigkeit und authentische Gefühle galten so zunehmend als weder durch körperliche Performanz noch Sprache allein kommunizierbar, sondern vor allem über das Medium der Schrift oder durch scheinbar unbewusste Gesten wie etwa das »Erröten« (vgl. Koschorke, *Körperströme* 184), die es vermögen, wie Landgraf formuliert, »to communicate incommunicability« (Landgraf 34), das »Unkommunizierbare zu kommunizieren«.

Ebner-Eschenbachs medienkritischer Diskurs in den *Zwei Komtessen* greift zentrale Motive jener »empfindsamen«, vom Bürgertum dominierten Literaturepoche auf. Denn auch ihren Texten geht es letztlich um ein Hinterfragen von Verhaltens- und Kommunikationsmustern des Adels einerseits und der »Frauen- und Modepresse« als eine mediale Umgebung, die als oberflächlich sowie körper- und bildfixiert wahrgenommen wurde, andererseits. Während sich die bürgerliche Intelligenz des 18. Jahrhunderts gegen die Galanterie des Adels auflehnte und die Eigenschaft »galant« als eine negative, weil potenziell täuschende betrachtete, überträgt Ebner-Eschenbach diesen Ansatz auf die »Eleganz« als medienkulturell etablierte Erscheinungsnorm. Clara Aarheim darf in *Komtesse Muschi* somit gerade deshalb den begehrten Grafen heiraten, eine gemeinnützige Näh- und Strickschule führen und alles in allem als positive Figur mit deutlich höherem Identifikationspotential als die Komtesse erscheinen, weil sie anders als Letztere nicht auf Körperlichkeit und das optische Erscheinungsbild fixiert ist.

Stattdessen entspricht ihr Verhalten den in der bürgerlich-empfindsamen Epoche ausgebildeten Normen weiblichen Betragens, welche den Einsatz des Körpers auf ein Minimum reduzieren. Clara wird von Muschi nicht nur als die »unelegante« Tochter der Aarheims eingeführt, sondern zugleich dafür getadelt, dass sie die Gesellschaft »mit ihrer Maulsperre und ihrem ewigen Rotwerden« (KM 174) langweile. Beide hier genannten Verhaltensweisen verweisen aber auf den Authentizitätsdiskurs des 18. Jahrhunderts und lassen Clara als ideale Protagonistin eines bürgerlichen Trauerspiels erscheinen: sich der Gesellschaft und der Konversation entziehend, konzentriert sie sich auf ihre Innerlichkeit, die sich nur zuweilen in unbewussten körperlichen Reaktionen wie dem Erröten Ausdruck verleiht (vgl. Prokić 245-46). Jene ausgeprägte Innerlichkeit Claras konstituiert sich, in Anlehnung an die Empfindsamkeit, ebenfalls vornehmlich durch Lektüre. Dass le-

sen eine Beschäftigung darstellt, die Komtesse Muschi ferner nicht stehen könnte, wurde bereits angesprochen. Clara allerdings wird explizit mit Buchlektüre assoziiert, noch dazu in einer Szene, die sie unmittelbar mit der Komtesse kontrastiert. Letztere berichtet in ihrem fünften Brief davon, wie Clara sie für ihr Betragen gegenüber dem Grafen tadelt und ihr zudem »die Frivolität und die Lesescheu und die Denkscheu« (KM 175) zum Vorwurf macht. Als Reaktion und Rache macht sich die Komtesse sogleich daran, Clara zu zeichnen, »wie sie thront in ihrer Näh- und Strickschule, die sie sich zu Haus eingerichtet hat. Unter jedem Arm hat sie ein Buch und in einer Hand eine Rute und in der anderen einen Strumpf – ohne Zwickel« (KM 175). Diese Karikatur kursiert sodann im Salon und wird mit großer Belustigung aufgenommen.

Diese Szene dient nicht nur dazu, Clara als Leserin auszuweisen und sie damit in den Augen ebenfalls literaturaffiner Rezipientinnen und Rezipienten aufzuwerten. Sie verdeutlicht auch, dass Muschi zur Kommunikation ihrer Emotionen, abgesehen von den Briefen, mit Vorliebe auf bildliche Ausdrucksformen zurückgreift. Unfähig dazu, der Schelte Claras argumentativ zu begegnen und sich sprachlich Respekt zu verschaffen, kanalisiert sie ihre Frustration in ein diffamierendes Bild. Als Karikatur der, aus Sicht einiger kritischer Stimmen, »typischen« Leserin von Modezeitschriften, deren »Lektüre« sich auf das oberflächliche Betrachten von Bildmaterial beschränkt, wird Muschi selbst zur Zeichnerin einer Karikatur, die sich gegen ihr Gegenbild, die sozial engagierte, intellektuell ambitionierte Frau richtet. Indem der Text hier karikatureske Bildlichkeit und den empfindsam-bürgerlichen Lektürekult aufeinanderprallen lässt, verdeutlicht er in dieser Lesart auch seine medienreflexive Auseinandersetzung mit »Frauen- und Modezeitschriften« als die weibliche Erfahrungswelt mitprägende Medien.

Auch das Ende der Novelle unterstreicht erneut jenen Kontrast zwischen Muschi und Clara, da es die Leserinnen und Leser nicht nur mit dem berühmten Ausspruch über die Schwierigkeiten des Lebens als »Sportskomteß« (KM 180) entlässt, sondern auch mit einem »empfindsamen« Schlussbild. Die Briefschreiberin berichtet, wie Clara, nachdem der Graf seine Gefühle offenbarte, »zuerst nein gesagt hat aus Demut und Diskretion; und wie der Graf dann erst recht ins Zeug gegangen ist und geschworen hat, man könne überhaupt nur eine heiraten, die einen nicht nimmt« (KM 179). Das Spiel aus Ablehnung und erneutem Werben, das hier dargestellt wird und das beide Parteien offensichtlich als solches reflektieren, verweist erneut auf die bürgerliche Liebesrhetorik des 18. Jahrhunderts, die stark von den Schriften Rousseaus beeinflusst war. Denn dieser beschrieb etwa in *Emil* das Brautwerben als beiderseitig anerkanntes Spiel aus »Angriff« und »Verteidigung« (vgl. Rousseau 386-87). Der Abschied des Paares führt diese Motivik fort, wie Muschi berichtet: »Sie sind lang gestanden, Hand in Hand, und er hat sie angeschaut, als ob er sagen möchte: Verlaß dich nur auf mich, und sie hat in demselben Dialekt geantwortet: Unbedingt« (KM 180). Diese Form der schweigenden Verständigung

durch Blicke, deren Bedeutung die Briefschreiberin hier transkribiert, entspricht dem empfindsamen Ideal authentischer Gefühlsartikulation, die ohne Worte auskommt und über Gesten und Blicke das ›Unkommunizierbare kommuniziert‹ (vgl. Landgraf 34).

Das Schlusstableau präsentiert damit eine Subtilität in körperlichen Gesten, die Muschi fremd ist und daher ihr derbes Wesen noch deutlicher herausstellt. Insgesamt lässt sich die *Novellette aus Österreich* als Kritik an der von den Modezeitschriften mitetablierten Fixierung auf das Optische in der Medienlandschaft und der Medienrezeption der Zeit lesen, die sich über die karikatureske Figur Komtesse Muschi artikuliert. Diese repräsentiert zwar ein unkonventionelles und damit subversives Bild körperlich aktiver Weiblichkeit, wie Looft argumentiert (vgl. Looft 173-78), dürfte aber einer lektüreaaffinen und intellektuell ambitionierten Leserschaft primär als abschreckendes Beispiel einer adligen Frau erschienen sein, deren Bildungshorizont und Wahrnehmungsweise derart eingeschränkt sind, dass sie sich in kindlichen Spielen und moralisch fragwürdigen Wertvorstellungen verliert. Auch wenn Clara Aarheim ein auf den patriarchalisch-bürgerlichen Konventionen basierendes, passives Weiblichkeitsmodell vorstellt, fungiert sie dennoch als Kontrastfigur zu Muschi, die soziales Engagement mit intellektuellen Ambitionen und einer Vermeidung von Selbstobjektifizierung durch die Zurschaustellung optischer Reize verbindet. Das in ihr personifizierte ›Lob der Uneleganz‹, das ebenfalls mit Ebner-Eschenbachs persönlicher Haltung zum Visuellen korrespondiert, findet sich in der zweiten Komtessen-Novelle, *Komtesse Paula*, in noch deutlicherer Form artikuliert und zum Oppositionsgestus gegen die ›Mode- und Frauenpresse‹ ausgearbeitet.

Denn Komtesse Paula nutzt den Begriff der Eleganz sowie ihr Gegenteil häufig, um die ›höhere Gesellschaft‹ und jene, die aus ihr ausgeschlossen sind, zu charakterisieren (KP 181, 211; vgl. Looft 177). Bezeichnend ist dabei, dass sie den Begriff der ›Uneleganz‹ zur Beschreibung von sich selbst sowie ihrem Geliebten, Baron Schwarzburg, vorbehalten hat (KP 181, 211). Im Anschluss an die bereits in *Komtesse Muschi* entwickelte Motivik geschieht damit in der zweiten Novelle eine noch entschiedenerere Parteinahme für die optische ›Unscheinbarkeit‹, die im Kontrast zur prunkvollen Repräsentationskultur des Adels steht, die wiederum auf die Darstellungskonventionen der Modezeitschriften verweist. Hier ist es die Protagonistin selbst, die sich um Äußeres wenig bekümmert, und folgerichtig erscheint diese auch als Sympathieträgerin, welche die moralische Botschaft des Textes selbst verkörpert, anstatt sie wie Komtesse Muschi nur im überzeichneten Kontrast herauszustellen (vgl. Lohmeyer 72).

Denn wie bereits angesprochen verbindet Paula die Ablehnung starrer höfischer Normvorstellungen mit einem enormen Bildungsverlangen, wodurch sie als Gegenbild der ersten Komtesse erscheint. Als Erzählerin der Novelle bzw. der Memoiren etabliert sie eine textinterne Logik, nach der Figuren, die auf Äußerlichkeit-

ten und materielle Werte fixiert sind, in ein negatives Licht gestellt werden, während optische Erscheinungen für tugendhafte Charaktere wenig Bedeutung haben. Dies beginnt in der anfänglichen Schlüsselszene, die den Beginn von Paulas Lektüreambitionen markiert. Fast schon scherzend bemerkt sie, dass sie ihren Zugang zu Büchern fast ausschließlich den »unwiderstehliche[n] Illustrationen« (KP 189) auf den Einbänden derselben verdankt, da ihr Vater sich nur aus Faszination für die bildlichen Reize dazu entschloss, Lesestoff für die Tochter anzuschaffen. Während das primäre Interesse des Vaters dem Bildlichen gilt, gelingt es Paula allerdings sogleich, tiefer in die Bedeutung der Texte einzudringen. »Ich hatte mich nur für ein Bilderbuch bedankt, und welcher Schatz war in meinen Besitz gekommen!« (KP 190), resümiert sie euphorisch, wenn sie in der Lektüre des *Don Quijotes* eine nie gekannte Begeisterungsfähigkeit findet. So assoziiert der Text den Vater, der auch als Repräsentant der ›alten Ordnung‹ innerhalb der Adelswelt fungiert, explizit mit einer Form von Medienrezeption, die beim Visuellen stehenbleibt und sprachlich vermittelten ›Sinn‹ nicht erfasst, während die Tochter, die nach Veränderung und Selbstverwirklichung ungeachtet ihres Geschlechts strebt, der verstehenden Lektüre fähig ist. Die in die Novelle eingeschriebene Medien- und Genderkritik bedient sich somit ebenfalls einer Visualitätsthematik.

Bereits früh im Text wird deutlich, dass Paula sich nicht in die auf Äußerlichkeiten bedachte Repräsentationskultur ihres Umfelds einzufügen weiß. Die Briefschreiberin berichtet von einer Kindheitsepisode, in der sie versucht, ihrer Mutter mit Hilfe von Kleidung zu gefallen. »Mama freute sich immer, um so mehr, je hübscher ich angezogen war. Ich bemerkte, daß sie mich am liebsten hatte, wenn ich mein graues, mit Pelz verbrämtes Sammetkleidchen trug« (KP 185), stellt Paula rückblickend fest. Zur Krise kommt es allerdings, als die junge Komtesse trotz des beginnenden Frühlings darauf besteht, das »Sammetkleidchen« weiterhin zu tragen. Denn als sie auf diese Weise unpassend gekleidet und nach einer Streitigkeit mit Gleichaltrigen in den Armen der Mutter Trost sucht, weist diese sie nur verärgert zurück und stellt ihre Gouvernante zur Rede, warum Paula nicht ihre »neue Frühlingstoilette« (KP 186) trage. Wie bereits Looft erläutert, ist diese Szene zum einen für die vom Text angestrebte Darstellung der »gender and class dynamics« (Looft 213) des 19. Jahrhunderts entscheidend, da sie aufzeigt, wie aristokratische Frauen zu dieser Zeit in die Rolle eines »ornamental object« (Looft 213; vgl. Perrot 35) gedrängt wurden, dem die Aufgabe der Repräsentation von Reichtum und sozialem Status über das Zeichensystem der Kleidung zufiel (vgl. Looft 213). Zum anderen zeigt diese Episode Paulas fehlende Anpassungsgabe an diese Repräsentationskultur: »Paula fails to navigate the fashion codes of her time appropriately« (Looft 212), wie Looft feststellt, da sie das ›Aus-der-Mode-kommen‹ des ›Sammetkleidchens‹ aus der Wintersaison im Frühling nicht vorhersieht und so Gefahr läuft, ihre Familie zu blamieren. Indem der Text somit die Macht der Mode über die Sozialbeziehungen im wohlhabenden gesellschaftlichen Milieu the-

matisiert, nimmt er nicht zuletzt in kritischer Form auf die Modezeitschrift als seine Publikationsumgebung Bezug, die ebenfalls die gesellschaftliche Signifikanz der Mode betonte.

Zahlreiche Figuren des Textes werden zum Gegenstand von Paulas Kritik an einer Sozialformation, die Aussehen, Kleidung und Objekte als Zentrum ihres Daseins zu begreifen scheint. Über ihre Freundin Dora berichtet sie etwa in beinahe sarkastischem Ton: »Sie sah in ihrem weißen Gazekleide und mit ihrer hübschen Figur so allerliebste aus wie ein allerliebste Meißener Porzellanfigürchen« (KP 206), um dieses Erscheinungsbild sogleich mit Doras Hochmut und ihrer Scheinbildung zu kontrastieren. Intelligenz und jene Eleganz, welche die Adelswelt verlangt, sind in Paulas Memoiren als zwei entgegengesetzte Pole konzipiert. Zudem stellt Doras Beschreibung als Porzellanfigur eine buchstäbliche Objektifizierung derselben dar und spielt damit auf die Tendenz der (Selbst-)Objektifizierung der Frau als Gegenstand männlicher Betrachtung und als Repräsentationsobjekt an, wie sie sowohl in Adelskreisen (und dem gehobenen Bürgertum) als auch in der Modepresse vorherrschte.

Aber auch männliche Figuren erscheinen in einem negativen Licht, wenn sie oberflächlichen Wünschen und Wertvorstellungen nachgehen. Ein Feindbild Paulas ist dabei vor allem der Ehemann ihrer Schwester, der das weit verbreitete Streben nach Besitz und äußerer Schönheit repräsentiert und auf sprachlich-intellektueller Ebene vollkommen unfähig scheint: »Er ist ein langer, kalter, stolzer Mann, der kaum zwanzig Worte spricht an seinen geschwätzigen Tagen. Woran er wirklich Freude hat, das möchte ich wissen. Zu zeigen vermag er nur einiges Interesse für sein Palais, seine Equipagen, die Livreen seiner Leute und die Toiletten seiner Frau« (KP 191). Später ergänzt die Schwester selbst: »Er hat keinen Sinn für die Großmut, keinen für das Schöne, außer [...] wenn es ihm etwa in Gestalt eines alten Schrankes begegnet oder eines Sporns, den ein Ritter vielleicht bei der Plünderung eines reisenden Kaufmanns, vor vierhundert Jahren verloren« (KP 218). Ähnlich wie für die Modezeitschriften sind Kleidung und Objekte auch für den Mann der Schwester das Zentrum seines Interesses. Dass dieser allerdings lediglich Repräsentant eines größeren Trends ist, wird deutlich, wenn sich Paula über die »Gleichartigkeit« (KP 192) aller Menschen dieses Schlages beschwert. Auch der ihr von den Eltern zuge dachte Graf T. vermag nicht, aus der Masse herauszustechen:

Er sprach immer von sich, seiner Lebensweise, seinen Gewohnheiten, seinen Liebhabereien. [...] Er beschrieb uns ausführlich seinen alten Stammsitz, die Einrichtung der Zimmer, die Ausschmückung der Hallen und der Gänge. Weniger erfuhren wir von der Gegend, in der seine Güter lagen; und von den Menschen, die dort lebten, eigentlich nichts. (KP 196)

Mit seiner Ich-Fixierung und seiner Unfähigkeit, ein Gespräch auf andere Themen zu lenken als »Waffenhallen und antike Einrichtungen« (KP 211), verstärkt auch der Graf Paulas Frustration mit den herrschenden Verhältnissen in ihrer sozialen Schicht. Der Objekt-, Besitz- und Dekorationsfetisch, den illustrierte Zeitschriften zu dieser Zeit auch über die Adelswelt hinaus begünstigten und kollektiv einübten, disqualifiziert den Grafen in Paulas Augen als möglichen Heiratskandidaten und markiert diesen als Kontrastfigur zu einem anderen Liebhaber, der den von der Komtesse vertretenen Werten besser entspricht.

Denn Baron Schwarzburg von Livland, dem sich Paulas Interesse sodann zuwendet, entspricht dem zuvor ausgearbeiteten Charakterbild adliger Männer keineswegs. Sein Interesse gilt weder Geld noch Prunkobjekten oder aufwendiger Kleidung, sondern ideeller Werte wie Rechtschaffenheit und Treue. Detailliert beschreibt Paula ihre erste Begegnung mit dem Baron und verbleibt dabei ebenso in der von ihr etablierten Logik, nach der optische Unscheinbarkeit stets mit inneren Tugenden einhergeht: »der Reiter konnte auf den ersten Blick nicht gefallen. Zum Glück für ihn wird es wohl niemand bei einem Blick in dieses merkwürdige Antlitz bewenden lassen. [...] Was aber an nichts mahnte und mit nichts verglichen werden konnte als mit ihm selbst, das war der lebhaft und sympathische Geist, der aus den Augen funkelte« (KP 201). Signifikant ist hier, wie die Erzählerin darauf besteht, dass sich die Qualitäten Schwarzburgs erst auf den zweiten Blick offenbaren. Ihr späterer Verlobter sei von keiner oberflächlichen Schönheit gekennzeichnet und oberflächliche Blicke erkennen seine Vorzüge nicht. Nur eine tiefere Betrachtung, ein Einfühlen, das durch die Augen die Größe seines Geistes wahrnimmt, könne ihn als den erkennen, der er sei. Ähnlich wie bei der »uneleganten« Paula oder Clara Aarheim in *Komtesse Muschi* korreliere die Abwesenheit optischer Reize zudem mit Intelligenz: »Das Gehirn, habe ich einmal gelesen, baut sich selbst sein Haus, und das seine hatte sich eine Kuppel gewölbt« (KP 201), bemerkt Paula schon im nächsten Absatz.

So setzt *Komtesse Paula* eben jene Motivik des »Nicht-Visuellen« fort, die bereits in der ersten Komtesse-Novelle u.a. als Kritik an den als oberflächlich empfundenen Darstellungs- und Rezeptionsmustern von Modezeitschriften zur Geltung kam. Und ebenso wie in *Komtesse Muschi* wird zwischen Paula und Schwarzburg eine Form der Intimkommunikation sichtbar, die an die Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts angelehnt ist und als Gegenbild zur Körper- und Repräsentationskultur des Adels fungiert. Die Beziehung der beiden »uneleganten« Liebenden beginnt über den mündlichen Dialog: anders als mit dem Grafen T., der zu wechselseitigem Austausch kaum fähig ist, findet Paula mit Schwarzburg einen Gesprächspartner, der ihr ebenbürtig ist. »Wir begrüßten einander wie Freunde, die ihren Bund längst geschlossen haben, und unser erstes Begegnen war ein Wiedersehen« (KP 207-08), resümiert sie in den Memoiren und behauptet damit eine an Motive der Empfindsamkeit und Romantik erinnernde Verbundenheit, die über die Grenzen

von Raum und Zeit hinweg besteht. Die sich sodann entwickelnde Liebesbeziehung basiert u. a. darauf, dass sich die beiden Liebenden als »Gesinnungsgenossen« (KP 233) identifizieren und steht damit im Kontrast zur im Adel üblichen Praxis der Partnerwahl aufgrund von Standedünkeln oder ökonomischem Kalkül.

Paulas Eltern bewilligen zuletzt die Liebesheirat, allerdings unter der Bedingung eines Aufschubs von drei Jahren, um die Wahrhaftigkeit der Gefühle unter Beweis zu stellen. Damit schaffen sie aber genau die Voraussetzungen, unter denen sich die empfindsame Liebe am besten artikulieren kann. Denn nicht in der direkten Interaktion, sondern gerade in der Vermeidung tatsächlicher Begegnungen und im alleinigen Rückgriff auf schriftliche Kommunikation kann im Verständnis der Empfindsamkeit ein wahrer Austausch zwischen Seelenverwandten stattfinden, wie Albrecht Koschorke erläutert:

Denn Schriftlichkeit schafft allein auf Grund ihrer medialen Struktur exakt jene Bedingungen, aus denen auf semantischer Ebene die Fetische der Empfindsamkeit hervorgehen: Distanz, die Nähe suggeriert und eine Sprache der Distanzlosigkeit freigibt; Abschneidung des Körpers, die durch ungehinderte Zusammenkunft der Geister abgegolten wird; Abstreifung des Äußerlichen, die es ermöglicht, daß die hüllenlosen Innerlichkeiten ineinanderfließen. (Koschorke, »Empfindsamkeit« 611)

Paulas entzückte Frage, »Finden Sie nicht auch, warten, aufeinander warten – ist das nicht himmlisch?« (KP 235), artikuliert jenes empfindsame Glück, das für sie aus der Vermeidung körperlicher Interaktion erwächst. Und nicht umsonst endet der Text mit dem wohlmeinenden »Well, do whatever you like« (KP 236) des Vaters, der damit bejahend auf die Frage antwortet, ob es den Liebenden denn erlaubt sei, sich gegenseitig Briefe zu schreiben. Denn gemäß des empfindsamen »Schriftfetischismus« werden von nun an Briefe die Medien sein, durch die die »Seelen« der Verlobten kommunizieren (vgl. Prokić 245-46). Paulas Bemerkung am Beginn des Novellen-Epilogs, dass »das Tagebuch sich in eine Korrespondenz verwandeln [wird], deren Inhalt das ewige Geheimnis zweier Menschen bleiben muß« (KP 234), kündigt dies bereits an und hebt die Bedeutung des Schlusses für den Gesamttext hervor. In Anlehnung an den empfindsamen Liebesdiskurs, der Körperlichkeit und Äußerlichkeiten tendenziell ablehnte (vgl. Koschorke, »Empfindsamkeit« 611), schafft Ebner-Eschenbach ein Schlussbild, das sich noch einmal entschieden gegen die Mechanismen der visuellen Objektifizierung richtet, die auf dem aristokratischen Heiratsmarkt ebenso vorherrschten wie in den zahlreichen Illustrationen der »Frauen- und Modemagazine«.

Auch wenn Visualität und Äußerliches in der Beziehung zwischen den Liebenden damit bewusst als verhältnismäßig unbedeutend gekennzeichnet sind, bleibt es ein entscheidendes Detail, dass Schwarzburg sich vor allem durch seine Augen, aus denen laut Paula »der lebhafteste und sympathische Geist« (KP 201) funkele,

auszeichnet. Blicke und der Zustand der Augen spielen eine auffallend große Rolle im Text und werden vornehmlich bei der Charakterisierung von Personen und Zuständen erwähnt. Besonders als Metapher für den Bildungshorizont findet die Blick-Motivik Verwendung. So bemerkt Paula etwa in ihrem Streit mit der als »Porzellanfigürchen« beschriebenen Freundin Dora, nachdem diese ihr vorwirft, trotz ihres gelehrten Habitus nie einen Gelehrten gesehen zu haben: »Wir alle zusammen nicht, weil sie in unsere Salons gar nicht kommen, sich's gar nicht verlangen. Aber so etwas kannst du dir nicht vorstellen. Du willst immer einen Weltblick haben und hast einen kleinwinzigen Blick, der nicht über den Salon hinausreicht« (KP 205). Sehfähigkeit wird hier im übertragenen Sinne mit Bildung und Weltgewandtheit gleichgesetzt, sodass Paula in dieser Passage letztlich Doras Unfähigkeit, über die Grenzen der Adelswelt hinauszudenken, bloßstellt. Dieses Beispiel verdeutlicht, dass der im Text stattfindende Diskurs über Bildung und Selbstbestimmung für Frauen ebenfalls optisch codiert ist und mit Metaphern arbeitet, welche auf die enge Verknüpfung von Visualität bzw. Sehen und Macht hinweisen, die u. a. in der feministischen, poststrukturalistischen und postkolonialen Medien- und Kulturwissenschaft identifiziert wurde (vgl. Mulvey; Foucault 251-92; Beardsell 1-19). Emanzipation und Selbstbestimmung sind, in dieser Metaphorik ausgedrückt, nur möglich, wenn die Frau, statt wie etwa in den Modezeitschriften *Objekt* fetischisierender Blicke zu sein, selbst zum Subjekt eines Blickes wird, der seinerseits Macht ausüben kann. Dass Doras Blick als ein »kleinwinziger« beschrieben wird, deutet so auch darauf hin, dass diese sich im Verständnis Paulas nicht aus der von den Genderkonventionen auferlegten ›Unmündigkeit‹ befreien konnte.

Entscheidend wird dieser geschlechterpolitisch aufgeladene Diskurs über das ›Sehen‹ vor allem in der Auseinandersetzung zwischen Paulas Eltern und ihrer Schwester Elisabeth über die ›standesgerechte‹ Ehe. Mit Bestimmtheit führt Elisabeth hier aus:

»Die Liebe, die in der Ehe von selbst hätte kommen und mich hätte einhüllen sollen in selige Blindheit, in glücklichen Trug, sie kam nicht. Mein Herz blieb kalt, meine Augen blieben hell, und mit diesen hellen Augen sah ich meinen rechtschaffenen, wohlgezogenen Mann durch und durch...« Sie lachte kurz und herb:  
»Es war kein begeisternder Anblick!« (KP 217-18)

Die Ehe, vor allem wenn sie aus anderen Gründen als der wechselseitigen Liebe geschlossen wurde, wird hier als patriarchalische Institution ausgestellt, die Frauen in eine »selige Blindheit«, d. h. einen Zustand versetzt, in dem die Bevormundung und Entmachtung, die diese erfahren, nicht mehr als solche reflektiert werden können. ›Blindheit‹ als optische Metapher steht dabei nicht nur für das Fehlen eines selbstreflexiven Bewusstseins, das Missstände erkennt, sondern auch symbolisch für die Unfähigkeit, Subjekt eines Blickes zu sein, wodurch nur das Angeschaut-Werden, also jener Zustand der visuellen Objektifizierung als Alternative verbleibt,

in den Frauen als »ornamental object« (Perrot 35) sowohl in der »höheren Gesellschaft« als auch in der illustrierten Presse versetzt waren.

Durch ihre »hellen Augen«, die sie zudem mit ihrer Schwester Paula gemeinsam hat (vgl. Rose 132), bleibt Elisabeth allerdings dieser Zustand erspart und es gelingt ihr, sich ein kritisches Bewusstsein im und über den Zustand der Ehe zu bewahren. Sie kann damit vom *Objekt* zum *Subjekt* des Blickes werden und diesen analytisch gegen ihren Ehemann richten. Auch wenn ihr letztlich ein Ausbrechen aus der Ehe versagt ist, gewinnt sie durch diese in optischen Metaphern ausgedrückte Emanzipation dennoch jene diskursive Macht, die sie zum Überzeugen der Eltern befähigt, sodass Paula von einem ähnlichen Schicksal verschont bleibt. Auch in der zweiten Komtessen-Novelle spielt diese Motivik des Sehens eine Rolle. Denn wie bereits Rose bemerkt, verweist auch der Name Claras aus *Komtesse Muschi* auf jene Fähigkeit des »klaren Sehens«, die in beiden Texten ein Emanzipationsmoment markiert (vgl. Rose 132). Folgerichtig ist es gerade jener Mangel an »Einsicht« in ihr Umfeld und ihre eigene Situation, der eine Weiterentwicklung von Komtesse Muschi verhindert (vgl. Rose 132). Im Gegensatz zu Paula, Elisabeth und Clara verbleibt Muschi so in der Objektposition, die ein Ausbrechen aus der »Unmündigkeit« nicht zulässt.

Alles in allem zielt der in der Novelle *Komtesse Paula* stattfindende Visualitätsdiskurs also u.a. darauf ab, die Möglichkeit eines Neudenkens von Geschlechterverhältnissen durch die Umkehr und Infragestellung von Blick- und Betrachtungsverhältnissen in das Bewusstsein der Leserinnen und Leser zu rufen. Die Bestrebung der Frauen des Textes, sich die »Stärke der Augen« zu bewahren und einen »Weitblick« durch Bildung zu erlangen, ist Zeichen eines Wunsches nach dem Aufbrechen von Subjekt-Objekt-Hierarchien, die in der patriarchalischen Gesellschaft vorherrschten und von Massenmedien wie illustrierten Zeitschriften weiter gefestigt wurden. Während die Weiblichkeitskonstruktion Letzterer auf der Zurschaustellung von Kleidung und Prunkobjekten sowie weiblicher Körper basierte, entwirft die Novelle ein Modell weiblicher Identität, das auf die Reduzierung von Körperlichkeit und optischer Reize zugunsten intellektueller Qualitäten abzielt und so eine Vermeidung von Objektifizierung und Stereotypisierung anstrebt. Komtesse Paula ebenso wie Clara als Identifikationsfigur in *Komtesse Muschi* sind »unelegant«, schöpfen aber aus der Absage an die »Körper- und Objektkultur« und Hinwendung zur »Schrift- und Lektürekultur« Kraft zur Selbstbestimmung und persönlichen Erfolg. In einer medialen Umgebung wie den »Mode- und Frauenzeitschriften«, die in Bild und Text tradierte Geschlechterideologien perpetuierten, entwickelten Ebner-Eschenbachs Texte Strategien des *writing back*, die sich mit eben diesen Darstellungskonventionen der Medienlandschaft kritisch auseinandersetzten (vgl. Looft 17).

## 5.4 Realismus – Idealismus

Als ein zentrales Merkmal realistischer Texte, die sich in medienreflexiver Form mit der Zeitschriftenpresse und der visuellen Kultur ihrer Zeit auseinandersetzen, hat diese Studie u. a. ihr Hinterfragen der eigenen Wirklichkeitskonstruktion, d. h. auch des eigenen Konzepts von ›Realismus‹ in Relation zu anderen medialen Realitätsmodellen, identifiziert. Die *Zwei Komtessen* demonstrieren, wie oben nachgewiesen, derartige Reflexionsleistungen vornehmlich durch eine kritische Auseinandersetzung mit Geschlechterrollenbildern und Darstellungskonventionen, die für die »Realität der Massenmedien« (vgl. Luhmann *Realität*) der damaligen Zeit charakteristisch waren. Darüber hinaus finden sich in den Novellen allerdings auch direkte Bezugnahmen auf konkurrierende Modelle der Realitätskonstruktion und -wahrnehmung, die sich zumeist in der Formulierung einer Realismus-Idealismus-Dichotomie manifestieren. Neben einer primär philosophischen Auseinandersetzung ist darin ebenso eine Diskussion zu erkennen, die letztlich Implikationen für literarische Darstellungsprinzipien bereithält und damit auch poetologischer Natur ist. In den Novellen geschieht damit eine implizite Selbstreflexion der eigenen Darstellungsprinzipien, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Programmatik des poetischen Realismus. Einem selbst- und medienreflexiven »medialen Realismus« (vgl. Gretz, »Einleitung« 8-11) gehören die beiden Texte damit in mehrfachem Sinne an.

Obwohl der poetische Realismus nie eine grundlegende und allgemein gültige Programmatik hervorgebracht hat, finden sich in den verstreuten essayistischen Aussagen seiner maßgeblichen Theoretiker Hinweise auf eine Selbstdefinition der literarischen Strömung, die über eine doppelte Abgrenzungsbewegung funktioniert. Zum einen sollte eine fotografisch genaue Abbildung aller Aspekte der Realität, wie sie etwa dem Naturalismus zugeschrieben wurde, vermieden werden (vgl. Stockinger, *Realismus* 11). Zum anderen sollte die Literatur sich davor hüten, in einen Idealismus zu verfallen, der sich von der Basis der empirisch erfahrbaren Realität allzu sehr entfernt (vgl. Eisele 40-45). Grundsatz des poetischen Realismus war stattdessen ein epistemologisches Modell von Kunst, nach dem das in der empirischen Realität verborgene ›Wahre‹ im Kunstwerk zur Anschauung gebracht werden kann (vgl. Eisele 39-46). Da dem Künstler bzw. der Künstlerin dabei die Aufgabe der Trennung des ›Wesentlichen‹ vom ›Zufälligen‹ in der Realität zukam, resultierte dieses literarische Programm zunächst im sogenannten ›Verklärungsstil‹ und in letzter Konsequenz in einer Kunst, die das ›Wesentliche‹ zunehmend nur noch in sich selbst sah, d. h. dem »l'art pour l'art« (vgl. Eisele 40, 46).

Aufgrund dieser Grundausrichtung pendelte der poetische Realismus sozusagen beständig zwischen den Polen des *Realismus* und des *Idealismus*. Als poetologische, philosophische und ethische Kategorien finden diese beiden Begriffe ebenso in den *Zwei Komtessen* Erwähnung und werden auf direkte und indirekte Weise dis-

kutiert. Am prominentesten treten diese Debatten in *Komtesse Paula* zutage, vornehmlich in Bezug auf die Protagonisten Paula und Benno von Schwarzburg. Der Text nutzt die Kategorien des Idealismus und des Realismus, um die Sonderstellung der beiden inmitten einer andersdenkenden Gesellschaft zu markieren. Deutlich wird dies in ihrer ersten Unterhaltung, in der Schwarzburg seine Beweggründe dafür, einst einen verlustreichen juristischen Prozess gegen sich selbst geführt zu haben, folgendermaßen erklärt:

»[...] [W]ir tun nicht mehr als das einfach Rechte, wenn wir das Recht auch auf Kosten des eigenen Vorteils verteidigen.« »Ist denn das nicht natürlich?« »Nein natürlich ist der Egoismus. Und er wird jetzt sehr geschätzt. Sie können in jedem Zeitungsblatte kleine Exkurse zu seinen Gunsten und zu denen seines Verwandten, des ›gesunden Realismus‹ lesen. Das Zeitalter der Humanität bekämpft – was unglaublich ergötzlich ist – den Idealismus und nennt jede etwas weit getriebene Selbstverleugnung, diese Basis und Bedingung der Humanität, krankhaft und sentimental ...« (KP 210)

›Realismus‹ erscheint hier als Synonym für den Egoismus einer Zeit, die ökonomischen Gewinn mehr schätzt als moralisches Handeln. Idealismus wird hingegen als Synonym für Selbstlosigkeit verwendet und charakterisiert eine Geisteshaltung, die der Welt der harten ökonomischen Realität unverständlich ist, jedoch als Basis von Humanität begriffen wird. Signifikant ist hier zudem, dass es gerade »Zeitungsblätter« sind, die als Fürsprecher dieses »gesunden Realismus« (KP 210) identifiziert werden. Denn bedenkt man, dass die Novelle selbst in einer Journalpublikation erschien, ist darin eine Anspielung auf die Presse dieser Zeit, zu der sowohl die Modezeitschriften als auch jene erwähnten »Zeitungsblätter«, d.h. Zeitungen, gehörten, zu erkennen. Aus der Perspektive Ebner-Eschenbachs mag auch in der *Illustrierten Frauen-Zeitung* jener ökonomische ›Realismus‹ vorgeherrscht haben, der hier kritisiert wird, da die Modezeitschrift durch und durch auf Warenpräsentation und Kommerz ausgerichtet war. Davon zeugten nicht zuletzt die zahlreichen Werbeanzeigen am Ende jeder Ausgabe.

Wenn Schwarzburg hier also Realismus mit Egoismus und ökonomischem Kalkül gleichsetzt und sich dabei auf eine massenmediale Öffentlichkeit bezieht, demonstriert dies auch, dass der Text seine mediale Kontextualisierung reflektiert. Ein weiterer Aspekt dieses Diskurses ist ebenfalls der bereits beschriebene ›Objekt- und Warenfetisch‹ der männlichen Mitglieder des Adels in *Komtesse Paula*. Denn dieser ist nicht nur verbunden mit der laut Schwarzburg um sich greifenden Weltanschauung des »gesunden Realismus« (KP 210), sondern erinnert auch an die exzessive bildliche Zurschaustellung von Wertgegenständen in illustrierten Zeitschriften. Die periodische Presse und die Adelskultur werden damit als Teil einer prosaischen, von Egoismus beherrschten Welt gekennzeichnet. Die daraus resultierende assoziative Verknüpfung von ›Objektfetisch‹ und Realismus verweist

zudem auf die Darstellungsprinzipien frührealistischer Texte in der Tradition von Stifters *Nachsommer*, die mit detaillierten Beschreibungen und Visualisierungen arbeiteten und damit die Objekte, d.h. den unbelebten Teil der Natur, anstatt menschlicher Schicksale und Beziehungen in den Mittelpunkt stellten (vgl. Bege- mann »Ding und Fetisch«). Ein anderer möglicher Bezugspunkt dieser Kritik sind selbstredend der Naturalismus und seine Fixierung auf die empirisch fassbare ›Welt der Dinge‹ (vgl. Meyer).

Es wäre allerdings voreilig, in diesem Diskurs eine einseitige Hinwendung des Textes zum Idealismus und eine Abgrenzung vom ›Prosaischen‹ zu vermuten. Die Forschung zu Ebner-Eschenbachs Poetologie hat mehrfach nachgewiesen, dass ihre Werke stets um ein Gleichgewicht zwischen Realismus und Idealismus bemüht waren und damit durchaus an der für den poetischen Realismus typischen doppel- ten Abgrenzung von der Romantik einerseits und dem Naturalismus andererseits partizipierten (vgl. Anton 3-12). Ihre Texte zeigen zudem die Tendenz, Realitäts- konstruktionen auf ihre Rahmenbedingungen zu befragen, wie der Medien- und Geschlechterdiskurs in *Komtesse Paula* belegt. So ist auch die Realismus-Idealismus- Dichotomie des Textes durchaus komplex und ambivalent gestaltet, obwohl die Verhältnisse zunächst klar scheinen: als »Idealisten« bezeichnet sich das glückliche Liebespaar Schwarzburg und Paula am Ende und betont so noch einmal die im Text etablierte Funktion des Begriffs als Synonym für einen selbstlosen, mora- lisch guten Menschen (KP 232). Indem der Vater sich durch seine Aussage, »ich bin kein Idealist, ich kenne die Menschen« (KP 233), noch einmal explizit von dieser Haltung abgrenzt, wird das ›Ideale‹ weiterhin außerhalb des traditionellen Adels- milieus verortet. Schwarzburgs ungläubige Frage, »Soll mir der wirklich begegen- nen, ein Idealist, in Ihrem Kreise?« (KP 232), markiert Paulas moralische Integrität ebenso als Ausnahmeerscheinung in der auf Besitz und Ansehen fixierten Adels- welt.

Da das Paar letztlich einen Sieg über die Eltern davonträgt, feiert die Novelle also einerseits den Idealismus, d.h. den Triumph moralisch ›guter‹ Kräfte in einer Zeit sozialer Kälte und Ökonomisierung. Als poetologische und medienkritische Selbstreflexion betrachtet, erklärt der Text mit dieser idealistischen Botschaft die Literatur zur ›moralisierenden‹ Kraft in einer als kaltherzig empfundenen Welt, womit auch die illustrierten Zeitschriften als mediale Umgebung gemeint sind. Literarische Beiträge, so die Schlussfolgerung, können jene Humanität wieder in den Vordergrund rücken, die im Objektfetisch des Journals verlorenzugehen droht. Allerdings wird jener idealistische Schluss auch in mehrerlei Hinsicht infrage ge- stellt und unter ambivalente Vorzeichen gesetzt. Denn zum einen wird anhand der anhaltenden Unglückssituation der Schwester Elisabeth und der trotz allem kaum geschwächten Autorität der Eltern deutlich, dass es sich bei Paulas Sieg primär um einen Erfolg auf persönlicher Ebene handelt, der allerdings das System, d.h. die gesellschaftlichen Konventionen, unberührt lässt (vgl. Rose 129). Der Text zeigt

die Möglichkeit von individuellen Lösungen, allerdings keine Perspektive einer tatsächlichen Besserung der Verhältnisse.

Zum anderen steht der Idealismus des Textes, den vornehmlich Benno von Schwarzburg verkörpert, von Beginn an aufgrund eben dieser Figur auf wackeligen Füßen. Denn diese wird mehrfach durchaus direkt mit einer weiteren fiktiven Figur assoziiert: Cervantes Don Quijote. Dieser ist seit Beginn ihrer Lektürebegeisterung Gegenstand von Paulas Bewunderung, wie sie etwa zu verstehen gibt, als sie es als ihre persönliche Glücksvorstellung beschreibt, »dereinst einem Don Quijote im Leben zu begegnen und seine Frau zu werden« (KP 190). Einen wahrhaftigen Don Quijote findet Paula sodann in Benno von Schwarzburg. Denn nicht nur seine äußere Erscheinung erinnert sie »an die Porträts der spanischen Edelleute aus dem 17. Jahrhundert« (KP 201), auch seine von scheinbar irrationalen Idealismus motivierten Taten werden mehrfach als »Don-Quijoterien« (KP 202) bezeichnet und von Paula daher wohlwollend aufgenommen. Die Begeisterung für Schwarzburg ist bei Paula also bereits vor ihrer ersten Begegnung literarisch vorgeprägt und erweckt so den Eindruck einer »Schwärmerei«, wie sie im lektürekritischen Diskurs des 19. Jahrhunderts häufig als Folge zügellosen Lesens getadelt wurde (vgl. König).

Dieser Befund erhärtet sich vornehmlich dadurch, dass es sich bei *Don Quijote* ebenfalls um einen Roman über einen »Realitätsverlust« handelt, der aus übermäßiger Lektüre resultiert. Die Geschichte des Ritterroman-Liebhabers, der gegen seine eigenen Einbildungen kämpft, wird so zur Identitätsschablone Schwarzburgs und lässt seinen Idealismus von Beginn an in einem ambivalenten Licht erscheinen. Kritischen Leserinnen und Lesern dürfte die ständige Identifikation des Paares mit einem Modell von Idealismus, das wie im Falle Don Quijotes auf einer deutlichen Loslösung von der empirischen Realität basiert, womöglich suspekt gewesen sein. Ebner-Eschenbachs Novelle ergreift also durchaus nicht einseitig Partei für einen verklärenden Idealismus, sondern unterzieht diesen ebenso wie den prosaischen Realismus einer kritischen Hinterfragung, worin sich jenes Bemühen um eine Positionierung zwischen diesen beiden Polen zeigt, das für den poetischen Realismus charakteristisch ist. Indem die Novelle den am Ende siegenden Idealismus und damit auch die »Wirklichkeit«, welche sie den Leserinnen und Lesern präsentiert, von Beginn an – u. a. durch den Bezug auf Cervantes' Roman und die Thematisierung der eigenen Verfasstheit als Memoiren – selbstreflexiv als Produkt der Kunst markiert, verweist sie zugleich auf die Gefahr des Wirklichkeitsverlusts, die in der Realismus-Programmatik verborgen liegt: eine Kunst, die das »Wirkliche« nicht mehr aus der Realität, sondern aus der Welt der Kunst schöpft, endet im künstlerischen Solipsismus und dem »l'art pour l'art«.

So stellt die Novelle *Komtesse Paula* neben der Auseinandersetzung mit der Geschlechtskonstruktion in Modezeitschriften auch ein Hinterfragen des eigenen Realismus-Konzepts im Kontext der Medienkultur ihrer Zeit zur Schau. Ein ähnlicher Diskurs, der Realismus und Idealismus als Formen der »Weltwahrnehmung«

kontrastiert, ist in der Novelle *Komtesse Muschi* ebenso vorhanden, wenn auch weniger prominent und direkt artikuliert. Dieser manifestiert sich vornehmlich im Aufeinanderprallen der Lebensmodelle Muschis und des Grafen, der ursprünglich als Bräutigam für sie ausgewählt wurde. Muschis Denken und Streben ist von ökonomischen Ansprüchen und einem aristokratischen Standesdünkel geprägt, die sie – nach der in *Komtesse Paula* vorgenommenen Definition – zu einer Vertreterin des »gesunden Realismus« (KP 210) machen würden. Der Graf hingegen, wie durch seine Vorliebe für Clara deutlich wird, vertritt in dieser Konstellation den Idealismus, da ihm die Wahrhaftigkeit der Liebe und Tugenden mehr bedeuten als materielle Werte.

Zwei Szenen befassen sich in mehr oder weniger direkter Weise mit jener Realismus-Idealismus-Dichotomie. Zunächst findet sich eine ironische Thematisierung idealistischer Bestrebungen im Gespräch Muschis mit dem Grafen, wenn sie Letzterem von ihrem Plan, sich das chinesische Kind als persönlichen Diener auszubilden, berichtet. Lachend erwidert der Graf darauf: »Gut denn! dabei will ich mithelfen, das ist wenigstens eine ideale Bestrebung« (KM 172). Muschis intendierte Ausbeutung und gänzliche Inbesitznahme des Chinesen wird hier vom Grafen ironisch als »ideales« Ziel bezeichnet und damit als das Gegenteil eines solchen kenntlich gemacht. Einem so gänzlich von Eigennutz und persönlichem ökonomischen Interesse gesteuerten Verhalten wird somit nicht einmal die Anerkennung als ernsthafte Aussage zuteil. Symbolisierte das Adelsumfeld in *Komtesse Paula* noch einen »gesunden Realismus« (KP 210), während der Idealismus als »Don-Quijoterie« ins Zwielicht gestellt wurde, geschieht in *Komtesse Muschi* nun das Gegenteil: der ökonomische Realismus tritt als überzeichnete Karikatur seiner selbst auf, während der Idealismus im Grafen einen kaum zu tadelnden Vertreter gefunden hat.

Der letzte Dialog der beiden stellt sodann die direkteste Gegenüberstellung beider Weltanschauungen dar. Als Muschi impliziert, Clara würde das Werben des Grafen sicher erwidern, da dieser eine gute Partie darstellt, ist der Graf zunächst niedergeschlagen. Denn aus ökonomischen Gründen oder aufgrund des gesellschaftlichen Ansehens möchte er keine Verbindung eingehen. Seine weitere Reaktion fasst Muschi sodann zusammen:

Aus lauter Entmutigung hat er dann eine Masse geredet von Liebe, Verständnis, Übereinstimmung der Charaktere, und daß in der Ehe gar nichts so wichtig ist wie diese Sachen. – Ein armer Teufel, der nichts Gutes kennt und der vom Wert des Geldes keine Idee hat, hätte nicht anders sprechen können. Schrecklich sonderbar! Es ist mir nicht wie ein Unsinn vorgekommen, wenigstens nicht die ganze Zeit, es waren Momente, in denen ich gedacht habe, vielleicht hat er wirklich nicht so unrecht, vielleicht kommt es wirklich mehr darauf an, daß die Menschen, als daß die Verhältnisse zueinander passen. (KM 179)

Während der Graf authentische Gefühle als essentielle Basis der Ehe versteht und eine in diesem Sinne idealistische Position vertritt, verspottet Muschi zunächst seine Ignoranz gegenüber dem Geld, welches für sie einen überlegenen Wert darstellt. Dann jedoch lässt sie sich für einen kurzen Moment auf das Gedankenspiel ein und nähert sich der Idee der Liebesheirat ebenfalls an. Allerdings handelt es sich dabei laut ihrem Brief um eine »Anwandlung« (KM 179), die sogleich vergeht, und letztlich bleiben Idealismus und Realismus auch hier unversöhnbar.

*Komtesse Muschi* ist somit von einem ähnlichen moralischen und zugleich implizit poetologischen Diskurs gekennzeichnet wie *Komtesse Paula*, akzentuiert diesen allerdings in leicht veränderter Form. Nicht der Idealismus steht hier auf wackeligen Füßen, sondern der ökonomische Realismus, der in der satirisch angelegten Figur Komtesse Muschi eine kaum ernstzunehmende Verkörperung findet. Der ironische und karikatureske Charakter des gesamten Textes lässt auch hier keine eindeutige Standortbestimmung zu und deutet mehr auf die Intention hin, die weltanschaulichen und poetologischen Kategorien, mit denen sich dieser befasst, einer kritischen Reflexion verfügbar zu machen. Beide Novellen demonstrieren letztlich, dass sie nicht nur, wie oben gezeigt wurde, als kritische Interventionen in ein patriarchalisches System der medialen Repräsentation und Geschlechtskonstruktion angelegt sind, sondern darüber hinaus die Modejournale und ihr Wirklichkeitsmodell als Hintergrund und Referenzrahmen für poetologische, selbstreflexive Diskurse nutzen.

## 5.5 Resümee

Mit Marie von Ebner-Eschenbachs Novellenpaar *Zwei Komtessen* standen in diesem Kapitel zwei Texte aus weiblicher Feder im Mittelpunkt, die zudem in unterschiedlichen illustrierten Journalen erschienen, welche sich primär an ein weibliches Publikum richteten. Ausgehend von der Feststellung, dass die Ausdifferenzierung der Presselandschaft im späten 19. Jahrhundert auch Formen medialer Realitätskonstruktion mit sich brachte, die geschlechterpolitisch motiviert waren und die Definition und Normierung von Weiblichkeit zum Ziel hatten, wurde dabei speziell die Positionierung der beiden Texte zu medialen Mechanismen der Konstruktion geschlechtlicher Identität untersucht. Ein einleitender Überblick der Konventionen, denen populäre Modezeitschriften dieser Zeit folgten, hat als Kontext dieser literarischen Positionierungen das Bild einer »Mode- und Frauenpresse« herausgearbeitet, deren Hauptaugenmerk es zunehmend war, prunkvolle Kleidung und Haushaltsobjekte an wohlhabende Leserinnen und Leser zu vermarkten oder in weniger wohlhabenden Rezipientinnen und Rezipienten die Sehnsucht nach Luxuswaren und sozialem Aufstieg zu wecken. Dabei etablierte sie ein Frauenbild, nach dem die Frau als Repräsentationsobjekt des Reichtums ihrer Familie fungierte

und auf Schönheit, Eleganz, Häuslichkeit und wohlstandsbedingte Arbeitslosigkeit reduziert wurde.

Dieses Frauen objektifizierende und ihre gesellschaftlichen Freiheiten und Entwicklungsmöglichkeiten deutlich einschränkende Frauenbild war in der »Modenwelt«-Komponente der *Illustrierten Frauen-Zeitung* aus dem Oktober des Jahres 1884 sehr präsent. Der Literatur- und Unterhaltungsteil der Ausgaben, in denen die Novelle *Komtesse Paula* erschien, wies jedoch sowohl Ansätze zur kritischen Hinterfragung medialer Realitätskonstruktion als auch Beiträge mit Bezug zu Themen der wachsenden Frauenbewegung des 19. Jahrhunderts auf, die auch in der *Neuen Illustrierten Zeitung* vom 30. März 1884 eine Rolle spielten, welche den ersten Teil der Novelle *Komtesse Muschi* enthielt. Die Journalumgebung der *Zwei Komtessen* verband damit eine anhaltende Tradierung patriarchalischer Weiblichkeitsvorstellungen mit der Tendenz zur Öffnung diskursiver Freiräume, in denen eine Kritik an denselben, wie Ebner-Eschenbachs Texte sie übten, artikuliert werden konnte. Die Novellen entwickeln ihre medien- und genderkritischen Diskurse dabei zunächst auf unterschiedliche Weise. In *Komtesse Muschi* steht das Figurenporträt der gleichnamigen Protagonistin im Mittelpunkt, das zum einen im Sinne der Thesen Ruxandra Loofts das Frauenbild der Modemagazine hinsichtlich einiger Aspekte hinterfragt und neuerfindet, zum anderen jedoch die Karikatur einer bildungsfernen, oberflächlichen und unterhaltungsbedürftigen Aristokratin darstellt und dabei zugleich auf die inhaltliche Verfasstheit illustrierter »Frauen- und Modemagazine« und ein stereotypes Bild ihrer Zielgruppe anspielt, sodass eine Medienkritik sichtbar wird. Die Novelle *Komtesse Paula* hingegen wendet sich gegen starre und überkommene Geschlechterrollenbilder, indem sie ihre Protagonistin mit Scharfsinnigkeit und Bildungstrieb die Konventionen und Werte ihrer Umgebung hinterfragen lässt, sodass sie letztlich eine Liebesheirat durchsetzen und die Geld- und Statusfixiertheit der Adelswelt überwinden kann.

Beide Novellen zeichnen sich gleichermaßen durch einen Visualitätsdiskurs aus, der den Kernaspekt ihrer medienkritischen Auseinandersetzung mit Geschlechternormen darstellt und ebenfalls als Reaktion auf die zunehmende Dominanz der Bilder in der illustrierten Presse zu verstehen ist. Ziel ist dabei ein Reflektieren und Durchbrechen der Darstellungskonventionen der Journalkultur, nach denen Frauen auf ihre optische Erscheinung reduziert werden und als Objekte von Blicken dienen, ohne selbst zur visuellen oder diskursiven Machtausübung befähigte Subjekte sein zu können. In *Komtesse Muschi* geschieht dies primär mit Hilfe der Kontrastierung der Komtesse mit der lesebegeisterten und zurückhaltenden Clara Aarheim, die anders als sie nicht auf Äußerlichkeiten und materielle Werte fixiert ist, sondern Verhaltens- und Kommunikationskonventionen aus der adelskritischen »Empfindsamkeit« des 18. Jahrhunderts folgt. Die von der »unelegante[n] Tochter« (KM 173) Clara vorgeführte Reduzierung der optischen Zurschaustellung des Körpers ist im Text insofern positiv konnotiert, als sie im

Vergleich zum letztendlichen sozialen Misserfolg und der geistigen ›Verarmung‹ der Komtesse Muschi ein Erfolgsmodell darstellt. Ebenso ›unelegant‹ und der – auch an die Modezeitschriften erinnernden – Kleidungs-, Schönheits- und Objektbesessenheit der Adelswelt gegenüber kritisch eingestellt sind Komtesse Paula und ihr Verlobter Schwarzburg. Während in *Komtesse Muschi* das Nicht-Gelingen bzw. Ausbleiben einer Selbstermächtigung der Frau vorgeführt wird, zeigt *Komtesse Paula*, wie sich durch Bildung und kritisches Denken die etablierten Subjekt-Objekt-Hierarchien zeitweilig außer Kraft setzen und umkehren lassen. Paula wird vom Objekt der Standesrepräsentation zum ›klarsehenden‹ Subjekt, das sich gegen die Geschlechternormen ihrer Umgebung durchsetzt und, gemäß der an die Empfindsamkeit angelehnten Bild- und Körperskepsis des Textes, mit ihrem Geliebten ein schriftliches und nicht auf realem Zusammensein basierendes Kommunikationsverhältnis eingeht.

Zuletzt hinterfragen beide Novellen im Zuge ihrer Medien- und Genderkritik ebenso auf selbstreflexive Weise ihre eigene Realitätskonstruktion in ihrem medialen Kontext, sodass sie wie alle in dieser Studie untersuchten Texte als Beispiele eines »medialen Realismus« (vgl. Gretz, »Einleitung« 8-11) gelten können. Die Kategorien des Realismus und des Idealismus, mit denen sich der poetische Realismus in seinen programmatischen Schriften intensiv auseinandersetzt, werden in beiden Novellen diskutiert. So steht in *Komtesse Paula* ein in der Adelswelt und der Presse verorteter, durch Egoismus und Besitzgier gekennzeichneter ›Realismus‹ einem altruistischen ›Idealismus‹ gegenüber, der allerdings durch seine Assoziation mit den literarischen Hirngespinnsten eines Don Quijotes ambivalent erscheint. In *Komtesse Muschi* scheint sodann eine ähnliche Vorstellung von »gesunde[m] Realismus« (KP 210) in den Besitz- und Aneignungsfantasien der Protagonistin karikiert zu sein, die kein Verständnis für die idealistische Gedanken- und Gefühlswelt des Grafen und Claras aufbringen kann. Beide Texte demonstrieren damit eine komplexe Verschränkung unterschiedlicher Diskurse, mit denen sie auf den medialen Kontext ihrer Zeit sowie ihre konkrete Verortung in Mode- und Familienzeitschriften antworten und dabei Formen der medialen Konstruktion von geschlechtlicher Identität ebenso kritisch hinterfragen wie die eigenen Darstellungskonventionen in Auseinandersetzung mit dem poetischen bzw. programmatischen Realismus.