

Jonas Nesselhauf

Vechta

## ***L'AMOUR FAUX: FERDINAND VON SAARS „SAPPHO“ (1904) UND DIE FIGUR DES ‚LIEBESTÖLPELS‘***

### ABSTRACT

#### ***L'amour faux: Ferdinand von Saar's "Sappho" (1904) and the Figure of 'Love-fool'***

From literary realism to the 'Chick Lit' of the early 21st century, falling in love may cause problems for at least one of the lovers – especially when the relationship does not meet the expectations raised by literary or filmic works. Hence, the self-expression and self-dramatization fails, for instance when the lovesick Lichutin wants to commit suicide in Belyj's *Petersburg* (1911) or Großmann tries to propose to Mathilde Möhring in Fontane's novel (1895). Using the example of Ferdinand von Saars novella *Sappho* (1904) and along with theoretical and cultural-historical remarks, this paper introduces the literary figure of the 'Liebestölpel' (love-fool).

**Key words:** literary discourse of love, love and sexuality in modern literature, chick lit, Sappho

Ferdinand von Saars auf das Jahr 1904 datierte Novelle *Sappho*<sup>1</sup> endet mit einem Bericht über den Selbstmord einer Frau, der Schriftstellerin Martha, die, so der Erzähler der Rahmenhandlung,

„sich von einem Felsen in der Nähe Genuas à la Sappho ins Meer gestürzt [hat]. Das heißt, sie wollte sich hineinstürzen. Der Felsen aber, ein sehr beliebter Aussichtspunkt, fällt nicht ganz steilrecht ab. Sie traf also auf vorspringende, vielfach gezackte Wandungen und langte mit zerschmetterten Gliedern und blutender Stirn unten an, wo nur die Strandwellen ihre Füße umspülten. Man brachte das Ereignis mit einem Schwindelanfall in Zusammenhang, der die Ärmste, die sich vielleicht zu weit vorgewagt,

---

<sup>1</sup> Die Novelle *Sappho* erschien zunächst seriell am 3. und 10. November 1904 in der *Österreichischen Rundschau* (vgl. Karrasch 1999:116) und schließlich gemeinsam mit *Die Familie Worel*, *Hymen* und *Die Pfründner* in Saars letzter Novellensammlung *Tragik des Lebens* (1906), die im Jahr seines Todes im Wiener Verlag veröffentlicht wurde. Erste Ideen und Überlegungen für die Novelle gehen wohl bis in das Jahr 1902 zurück (vgl. Nowak 1997:105); das Manuskript von *Sappho* ist mit „Döbling, Sommer 1904“ datiert und wurde wohl bis Anfang August im Wiener Vorort vollendet (vgl. ebd.:105).

plötzlich ergriffen hatte. Immerhin möglich. Genug: sie starb am nächsten Tage. Friede ihrer Asche!“ (SA 81)<sup>2</sup>

Über die Novelle selbst wird an späterer Stelle noch zu reden sein, doch das Ende des Textes macht den Rezipienten durchaus stutzig und erscheint auch vor dem Hintergrund der ‚Konventionen‘ des Literarischen Realismus (in dessen Ausläufern sich dieser Text noch befindet) etwas drastisch. So ist zwar der Selbstmord der *heroine* in der Literatur des 19. Jahrhunderts nun keine Seltenheit, doch geschieht dieser vorwiegend in Zusammenhang mit einem zuvor begangenen Ehebruch (Emma Bovary, Anna Karenina, Edna Pontellier<sup>3</sup>) oder einer anderweitigen gesellschaftlichen ‚Missachtung‘ (Bertha Mason, Hedda Gabler<sup>4</sup>), während das Gefühl fehlender (Selbst-)Liebe bzw. die (durch andere Figuren der Textwelt bestätigte) Unattraktivität des eigenen Körpers zumeist eher zum gesellschaftlichen ‚Rückzug‘ als zum Freitod führen<sup>5</sup>.

Hinzu kommt, dass dieser Selbstmord nun aber den Blick des Rezipienten auf die Frauenfigur Martha nachträglich wie nachhaltig verändert: Zwar mag der Umstand des Freitods aus gleich mehrfach verschmähter Liebe durchaus ‚Mitleid erregend‘ wirken, doch erscheint er andererseits durch das tragische und sicher qualvolle Mislingen keineswegs ‚souverän‘ und damit eher ‚gescheitert‘.

So bildet dieser ambivalent erscheinende Selbstmord und das befremdlich anmutende Ende der Novelle den Ausgangspunkt für weiterführende Überlegungen zu einem Figurentypus, der (durchaus wohlmeinend) als ‚Liebestölpel‘ bezeichnet werden soll und Figuren umfasst, die versuchen, den geltenden gesellschaftlichen (und vor allem durch die Literatur vermittelten!) Liebeskonventionen zu entsprechen, allerdings daran gnadenlos scheitern. Im Anschluss an dieses Gedankenspiel soll dann abschließend zu Ferdinand von Saars *Sappho* und einer Analyse der Novelle zurückgekehrt werden.

## 1. LIEBESDISKURSE

Drei Prämissen müssen zunächst erfüllt sein, um sich der Figur des ‚Liebestölpels‘ nähern zu können: Erstens muss davon ausgegangen werden,

---

<sup>2</sup> Die Seitenzahlen erscheinen bei Verweisen und Zitaten mit der Sigle SA und beziehen sich auf die Originalausgabe: Ferdinand von Saar (1906): *Sappho*. In: Ders.: *Tragik des Lebens. Vier neue Novellen*. Wien: Wiener Verlag. S. 37-81.

<sup>3</sup> In Gustave Flauberts gleichnamigem Roman (1856), in Lew Tolstois gleichnamigem Roman (1878), in Kate Chopins Short Story *The Awakening* (1899).

<sup>4</sup> In Charlotte Brontës Roman *Jane Eyre* (1847), in Henrik Ibsens gleichnamigem Stück (1890).

<sup>5</sup> Vgl. etwa die ähnlich männlich konnotierte Brigitta in Adalbert Stifters gleichnamiger Novelle (1844/1847) oder die junge aber durch Pockennarben entstellte Victoire von Carayon in Theodor Fontanes Erzählung *Schach von Wuthenow* (1878/1882).

dass es so etwas wie einen allgemeinen ‚Liebesdiskurs‘ gibt, der für eine Gesellschaft zu einer gewissen Zeit Bestand hat. Dies ist relativ einfach nachzuweisen und nicht zuletzt Michel Foucault zu verdanken, der in seiner (unvollständig gebliebenen) *Histoire de la sexualité* (1976–1984) die Grundzüge dafür legt, beispielsweise wenn er das Viktorianische Zeitalter analysiert, das nun deutlich diskreter und puritanischer über Sexualität spricht als dies noch im Jahrhundert zuvor der Fall war (vgl. Foucault 2014:11f.). Dieser Diskurs gesellschaftlich normierten Denkens über die Liebe ist dabei sowohl in synchroner Perspektive kulturell vorgeprägt als auch (diachron) historisch veränderbar, wie etwa Niklas Luhmann am Beispiel der Liebesheirat nachweist, die mit dem 19. Jahrhundert zum allgemeinen Standard in Westeuropa wird (vgl. Luhmann 2012:183).

Eine (pointierte wie vereinfachte) Zusammenfassung könnte daher lauten: Die romantische Liebe ist ein Luxusgut wie auch eine ‚Erfindung‘ der Neuzeit und existierte bis ins 19. Jahrhundert hinaus vorwiegend als Ideal in der Literatur. War zuvor die durch eine Heirat legitimierte Beziehung (in der Regel) stets auf die Gründung einer Familie als existenzsichernder ökonomischer Schutzraum in Form einer gegenseitigen Zweck- und Bedarfsgemeinschaft ausgelegt, ging die Liebesheirat vom Bürgertum aus und konnte erst durch die zunehmende wirtschaftliche Unabhängigkeit (in Folge der Industriellen Revolution und dem späteren Aufkommen des Dienstleistungssektors) und die juristische Gleichstellung der Frau auf alle Schichten der westlichen Gesellschaft übertragen werden.

Somit kann die gesellschaftliche Verbreitung dieses Ideals beispielsweise durch Norbert Elias’ zivilisationstheoretische Ansätze erklärt werden (vgl. Elias 1997:10f.), nachdem sich normatives Verhalten (verkürzt gesagt) stets von ‚oben‘ nach ‚unten‘ verbreitet, also von den adeligen auf die bürgerlichen und schließlich die unterbürgerlichen Schichten.

Die zweite Annahme lautet, dass literarische Texte als kulturelle Artefakte die jeweilige gesellschaftliche Situation reflektieren und somit ebenfalls Konventionen des Liebesdiskurses aufgreifen. Auch dazu kann auf verschiedenste Vorarbeiten zurückgegriffen werden, vorwiegend aus literaturgeschichtlichen Ansätzen und Untersuchungen (vgl. etwa Gnüg 2002:209f.). Somit existiert in der Literatur quasi ein zweiter, paralleler Liebesdiskurs, der einerseits sehr stark an die gesellschaftlich normierten Konventionen angelehnt ist, gleichzeitig aber auch ‚Abweichungen‘ zulässt, die in der Realität juristisch, moralisch oder sozial sanktioniert wären. Die Beispiele dazu reichen von Ehebruch<sup>6</sup> und

---

<sup>6</sup> In unterschiedlichsten Formen und Konstellationen, von ungestraft bleibenden Ausschweifungen in Giovanni Boccaccios *Il Decamerone* (1349-1353) oder dem mittelalterlichen *Tristan und Isolde* als „Epos des Ehebruchs“ (Beauvoir 2000:247) bis zum regelrechten Topos im

Sodomie<sup>7</sup> bis zum Motiv des Selbstmordes aus unglücklicher Liebe<sup>8</sup>, und – so gesellschaftlich tabuisiert sie in der jeweiligen Zeit tatsächlich auch sein mögen – begründeten jeweils wiederum eigene literarische Traditionen.

Die dritte Prämisse kehrt nun diese Bewegung um und behauptet, dass die Literatur nicht nur den Liebesdiskurs in den Texten verarbeitet bzw. zur Grundlage der Textwelt macht, sondern selbst wieder auf das (lesende) Individuum zurückwirkt. Luhmann spricht in diesem Zusammenhang von einem ‚Copieren‘ (Luhmann 2012:37 und 65), Eva Illouz unterstreicht das subversive Potential der Literatur für soziale Prozesse (vgl. Illouz 2012:28) und Umberto Eco die postmoderne Unmöglichkeit des zur belanglosen Floskel verkommenen literarischen Zitats „Ich liebe dich inniglich“ (vgl. Eco 2012:79f.). Diese Übernahme und Aneignung von Verhaltensweisen scheint durch kitschig-seichte *romantic comedys* inzwischen so allgegenwärtig, dass sich längst auch soziologische Studien mit der Rezeption von Hollywood- ‚Schnulzen‘ beschäftigen.<sup>9</sup> Deren Einfluss ist kaum zu unterschätzen, denn die klischeehafte Massenunterhaltung überhöht und verklärt die romantische Liebe, schürt dabei nicht selten falsche Erwartungen an den zukünftigen Partner, und stilisiert die (vor allem heterosexuelle) Partnerschaft und Sexualität einseitig.<sup>10</sup>

## 2. L'AMOUR FAUX

Damit ist, deutlich vereinfacht, ein wechselseitiges Verhältnis zwischen gesellschaftlichem Liebesdiskurs und der Literatur deutlich geworden, das nun im nächsten Schritt mit einigen Beispielen gestützt werden soll.

---

Literarischen Realismus als symbolische Auflehnung verschiedener Frauenfiguren wie Emma Bovary, Effi Briest, Luísa Carvalho, Anna Karenina, Ana Ozores oder Edna Pontellier gegen patriarchalische Konzepte.

<sup>7</sup> Dies umfasst verschiedenste Formen eines (im Kontext der jeweiligen Zeit) ‚abnormalen‘ und damit zumeist gesellschaftlich tabuisierten Liebes- und Sexualverhaltens, die im Zweifel aber alle im literarischen Werk des Marquis de Sade zu finden sind; bis ins 20. Jahrhundert hinein gehört dazu auch in ‚westlichen‘ Literaturen die Homosexualität.

<sup>8</sup> Die literarische Tradition lässt sich vom Liebespaar Pyramus und Thisbe in Ovids *Metamorphosen* bis zu William Shakespeares Romeo und Juliet bzw. Gottfried Kellers Sali Manz und Vrenchen Marti nachzeichnen; paradigmatisch für den Selbstmord aus einseitig versagter Liebe steht natürlich Johann Wolfgang Goethes Figur des jungen Werthers.

<sup>9</sup> Vgl. beispielsweise Tiggemann (2005) oder Hefner/Wilson (2013).

<sup>10</sup> Dies wurde erst kürzlich etwa auch vom Streaming-Dienst Netflix ironisch aufgegriffen, der seine Serie *Love* (seit 2016) mit dem (etymologisch nicht ganz korrekten) Slogan bewarb: „Romantik kommt von Roman. Und Romane sind meist Fiktion.“ (vgl. <<https://www.facebook.com/NetflixDACH/videos/1687689764830120/>>)

Beginnen wir zunächst wieder mit dem Thema des Ehebruchs: In Gustave Flauberts 1856 erschienenem Roman *Madame Bovary* ist die titelgebende Protagonistin von ihrem Leben als Ehefrau eines eher langweiligen Landarztes angeödet, da sie schlicht andere (und eben durch die Lektüre unterschiedlichster trivialer Abenteuer- und Liebesromane angespornt) Erwartungen hatte: „[...] Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres.“ (Flaubert 2006:94; Kursivierungen übernommen)<sup>11</sup> Am *Boyarisme*<sup>12</sup> leidend, gibt sich die offensichtlich vergnügungssüchtige Emma dem Ehebruch hin, zunächst mit dem Verführer Rodolphe, dann mit dem jungen Léon, doch auch hier hält der Nervenkitzel am gefährlichen wie vergnüglichen Seitensprung nicht lange. Als ihr Netz aus Lügen zusammenbricht, scheint sie erneut von ihren Lektüreerfahrungen beeinflusst und wählt den dramatischen Selbstmord (vgl. Flaubert 2006:388ff.); Emma Bovary vergiftet sich und stirbt einen langsamen Tod. Das tragische und qualvolle Ende der Arztgattin aus Yonville spiegelt bezeichnenderweise ihr ebenso depressives Leben zuvor, und so wie sich die schlicht zu hoch gesteckten Sehnsüchte und Wünsche nicht erfüllten, scheitert auch der Versuch des schnellen Selbstmordes und damit ihre finale Stilisierung zur leidenden Romantikerin.

Eine solche Inszenierung des an der Liebe Verzweifelnden versucht auch der Offizier Sergej Sergejitsch Lichutin in Andrej Belys für die Großstadtliteratur einflussreichen modernistischem Roman Petersburg (1911/1922): Als Sergejs Gattin Sofja entgegen seinem ausdrücklichen Befehl zu einem Maskenball fährt, stilisiert er sich als unglücklich Liebender und möchte sich (quasi als ‚Märtyrer‘ aus verschmähter Liebe) in der heimischen Wohnung umbringen. Dazu sind die Vorbereitungen schnell getroffen, doch die Ehefrau steht bereits wieder vor der Tür – der Selbstmord durch Erhängen schlägt kläglich fehl:

„Sergej Sergejitsch Lichutin (lächeln Sie nicht!) hatte vollkommen ernsthaft vorgehabt, mit der Welt abzuschließen, und sein Vorhaben hätte er ohne alle Zweifel verwirklicht, wäre nicht die morsche Decke gewesen (dafür suchen Sie die Schuld beim Erbauer des Hauses) [...]. [D]as Natürlichste war, sich hier auszustrecken, auf dem Fußboden, und alles Weitere dem Schicksal zu überlassen; ja, doch in diesem natürlichen Fall würde Sofia Petrowna [...] zum Hausknecht rennen; [...] und *sie* fallen hier ein; so eingefallen, werden sie sehen, daß er, Leutnant Lichutin, mit ungewohntem rasiertem Gesicht (Sergej

---

<sup>11</sup> In der deutschen Übersetzung von Caroline Vollmann: „[...] Emma versuchte zu erfahren, was genau man im Leben unter den Worten *Glückseligkeit*, *Leidenschaft* und *Rausch* verstand, die ihr in den Büchern so schön erschienen waren.“ (Flaubert 2012:50; Kursivierungen übernommen)

<sup>12</sup> Ein an Flauberts Protagonistin angelehntes ‚Krankheitsbild‘, das auf den französischen Philosophen Jules de Gaultier zurückgeht (vgl. Gaultier 1921:13f.).

Sergejtsch ahnte nicht, daß er ohne Schnurrbart wie ein solcher Idiot aussah) und mit einem Strick um den Hals hier kauerte inmitten von Trümmern von Putz. Nein, nein nein!“ (Belyj 2005:291f.; Kursivierung übernommen)

Auch der Suizid mit Rasiermesser und Schusswaffe kommt durch diesen verpatzten ersten Versuch für den Offizier nun nicht mehr in Frage, und so öffnet er beschämt die Türe – „Du findest dort bei uns Unordnung...“ [/] „Siehst du [...], ich wollte die Decke ausbessern...“ (ebd.:294)

Im Gegensatz zu Flauberts scheinbar neutraler Erzählinstanz<sup>13</sup> zuvor, die Emmas Schicksal stets eher beschreibend als bewertend darstellt, hat allerdings Sergej nun auch noch die allwissende heterodiegetische Erzählinstanz des Romans gegen sich, die seine Bemühungen (wie im Zitat gerade gesehen) genüsslich kommentiert. Daran anschließen wiederum würde sich nun auch die Frage nach den Folgen im weiteren Verlauf der Rezeption: Wie nehmen wir als Leser, vertraut mit dem literaturgeschichtlichen Motiv des Selbstmordes aus unglücklicher Liebe, die so gnadenlos gescheiterte Figur nun wahr, die klar an Ansehen verloren hat und durch die zynischen und mitleidslosen Kommentare des Erzählers umso mehr zu einer ‚jämmerlichen‘ Gestalt wird?

Die Liste literarischer ‚Liebestöpel‘ ließe sich noch weiter ergänzen: Beispielsweise versagt Hugo Großmann bei der typisch männlichen Aufgabe des Heiratsantrags, sodass Mathilde Möhring in Theodor Fontanes gleichnamigem Roman (1895/1906) dem stammelnden Partner beispringen muss (vgl. Fontane 2006:42-44)<sup>14</sup>, während Florence und Edward in Ian McEwans *On Chesil Beach* (2007) gemeinsam in und an der Hochzeitsnacht, und damit am symbolischen Vollzug der Ehe, scheitern (vgl. McEwan 2008:99-107)<sup>15</sup>, und die ohnehin brutale und durch Misshandlungen seiner Freundin Terri geprägte Beziehung für Ed in einem gleich doppelt missglückten Suizid endet (vgl. Carver 2009:116f.)<sup>16</sup>. Der von Bernhard Milbrandt anonym über das

---

<sup>13</sup> Die eher distanziert-nüchterne Erzählhaltung lässt sich in Flauberts Poetik mit den Prinzipien von *impersonnalité*, *impassibilité* und *impartialité* beschreiben.

<sup>14</sup> Gerade in Film und Fernsehen finden sich in den vergangenen Jahren unzählige ähnliche (unfreiwillig komische wie peinliche) verpatzte Heiratsanträge, von Johnny Cammareris Kniefall in einem Restaurant aber ohne Ring (im Film *Moonstruck* von 1987), einem ähnlich improvisierten Antrag von Ted Mosby in der CBS-Serie *How I Met Your Mother* (S3.20), wenn auch mit einem Plüsch-Känguru, bis zu John Watsons stammelndem Versuch, der in der BBC-Serie *Sherlock* (S3.01) dann ausgerechnet vom nach zwei Jahren zurückkehrenden Meisterdetektiv endgültig ruiniert wird.

<sup>15</sup> In Julian Barnes Erzählensammlung *Pulse* (2011) einmal passend als „first-night nerves“ (Barnes 2011:84) bezeichnet.

<sup>16</sup> In Raymond Carvers Short Story *What We Talk About When We Talk About Love* aus der gleichnamigen Sammlung (1981); ursprünglich und vor den teils krassen Einschnitten und Kürzungen seines Lektors Gordon Lish sollte die Kurzgeschichte den Titel *Beginners* tragen.

Internet verabredete Seitensprung wird zum Desaster, als sich die geheimnisvolle Fremde als seine eigene Ehefrau Carmen mit der gleichen Absicht zum Fremdgehen entpuppt (vgl. Reh 2013:200), und der gehörnte Don Víctor Quintanars stirbt ausgerechnet im zur Ehrrettung ausgerufenen Duell mit dem Verführer Don Alvaro Mesía (vgl. Clarín 2013:308f.)<sup>17</sup>.

In allen diesen Texten scheitern die Figuren an der Liebe – und zwar ausdrücklich durch eigenes Verschulden, da sie (als zumeist explizit belesen dargestellte Protagonisten) unbedingt dem literarisch vorgeprägten Liebesdiskurs zu entsprechen suchten, ‚kitschige‘ Romane kopierten oder verklärenden Hollywoodfilmen nacheiferten. Damit unterscheiden sie sich von betrogenen Ehemännern oder hintergangenen Frauen, die zwar auch gewissermaßen an der romantischen Liebe ‚scheitern‘, allerdings eben nicht beim (aktiven) Versuch, sich als Liebende/r zu inszenieren.

Dieses geradezu besessene und teils wahnhafte Verfolgen der Liebe lässt sich als eine Ausprägung der *l'amour fou* verstehen, in der sich Emotionalität und Obsession bis zum Wahnsinn steigern (vgl. Jahraus 2004:29f. und 38ff.), jedoch nun, erstens, fast ausschließlich auf lediglich eine Person reduziert ist, die sich krampfhaft als Liebende/r zu inszenieren sucht und, zweitens, daran gnadenlos scheitert.

So ist es also einerseits gerade die Stilisierung (in der Popkultur: die Pose) als Liebende/r, die eine regelrechte Fallhöhe aufbaut und dadurch das Scheitern umso kläglicher wirken lässt, andererseits aber natürlich auch schlicht der Umstand, dass es sich bei der Liebe ja um ein intimes und höchst persönliches Gefühl zwischen zwei Individuen handelt, das ‚verwundbar‘ macht und dem der Rezipient nun voyeuristisch beiwohnt. Und schließlich: Je bemühter, die Konventionen des (literarisch geprägten) Liebesdiskurses einzuhalten und sich in der Pose des unglücklich Verliebten zu gefallen oder als glücklich Liebender zu inszenieren, desto größer die Fallhöhe und damit die Demütigung.

Die Figur des ‚Liebestölpels‘ zeigt somit einerseits die einflussreiche Macht von Liebesgeschichten in Literatur und Film, andererseits (teilweise natürlich auch ironisiert) den offensichtlichen Druck, beim Gefühl der Liebe unbedingt idealisierten Normen und Konventionen entsprechen zu wollen.

---

<sup>17</sup> In Claríns *La Regenta* (1884/85), dem wohl zentralen Roman des spanischen Realismus, in dem beispielsweise auch explizit die Figur des an der Liebe scheiternden Werthers reflektiert wird (vgl. Clarín 2013a:83f.). Der Tod des hintergangenen Gatten im Duell (etwa auch in Alexander Puschkins *Eugen Onegin* von 1833) stellt natürlich eine drastische Grenzüberschreitung dar, schließlich erfährt so der sich zum betrogenen Ehemann stilisierende und nach Satisfaktion strebende Hahnrei nicht die moralische Gerechtigkeit, die etwa Baron von Innstetten in Theodor Fontanes Roman *Effi Briest* durch den Schuss gegen Crampas erreicht.

Der ‚Liebestöpel‘ scheidet in diesen Texten also am Normbruch, an der unbedingten Inszenierung im Sinne des jeweiligen Diskurses, und dem blinden Nacheifern – doch wie aktuell ist diese literarische Figur heute noch, wenn Liebe und Sexualität in den vergangenen Jahrzehnten immer ‚freier‘ geworden sind?

### 3. LIEBESTÖPEL 2.0

Ein Blick auf international erfolgreiche und von der Kritik gelobte Liebesromane abseits schematischer Handlungselemente und archetypischer Figurenkonstellationen zeigt, dass die richtige Verhaltensweise, wenn es um die Liebe geht – mit Ingeborg Bachmanns berühmter Zeile: „Erklär mir, Liebe“ (Bachmann 1978:109f.) – auch weiterhin kompliziert bis verwirrend scheint, und das bis heute: Gerade die um die Jahrtausendwende entstandene „Chick Lit“ verhandelt, auf weibliche Protagonistinnen fokussiert, Unsicherheiten und Ungewissheiten am Beispiel von Dating, Sex und Partnerschaft in der konsumorientierten Großstadtesellschaft. Diese (zumeist) postfeministischen Texte „take[] an often irreverent slant on the very issues women are concerned about, their styles and forms are at times quirky, droll, jocular, frisky, ironic, but still their fictions carry weight and power“ (Mazza 2000:9). Den Hintergrund dazu stellen grundlegend veränderte Geschlechterverhältnisse dar, die seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch technische Fortschritte<sup>18</sup> und neue theoretische Verständnisse<sup>19</sup> Alternativen zum klassisch patriarchalischen Konzept der Ehe anbieten, das noch im *marriage plot* des späten 18. und 19. Jahrhunderts<sup>20</sup> als Endzweck (vor allem des weiblichen Strebens) proklamiert wurde. Doch nun scheint es fast, als führten sexuelle Revolution und soziale Enttabuisierung, die in westlichen Kulturen eine noch nie zuvor gekannte Breite und Akzeptanz von Lebens- und Liebesformen ermöglichten, gerade erst zu Unsicherheiten bei Umgangs- und

---

<sup>18</sup> Etwa von der Entwicklung und Zugänglichkeit der Verhütungspille („Anti-Baby-Pille“ / „oral contraception pill“) ab den frühen 1960er Jahren, die nun auch Frauen eine Trennung von Sex und Fortpflanzung ermöglichte, über Fortschritte bei der künstlichen Befruchtung bis hin zum Online Dating.

<sup>19</sup> Etwa die juristische und gesellschaftliche Gleichstellung der Frau in westlichen Kulturen in Folge feministischer Bewegungen, aber beispielsweise auch das Gender-Konzept von Judith Butler zu Beginn der 1990er Jahre.

<sup>20</sup> Zum Beispiel exemplarisch (und bereits mit dem ersten Satz angedeutet) in Jane Austens *Pride and Prejudice* (1813), zuvor bereits in Samuel Richardsons *Pamela, or: Virtue Rewarded* (1740), sowie danach etwa Charlotte Brontës *Jane Eyre. An Autobiography* (1847) oder in George Eliots *Middlemarch. A Study of Provincial Life* (1871).



Verhaltensnormen, die nun eben nicht mehr in einem kulturell normierten und konventionalisierten Regelsystem festgehalten sind.

So sind es ausgerechnet die individuellen Freiheiten – zu Beginn von Candace Bushnells die „Chick Lit“ etablierendem Roman *Sex and the City* (1996) reflektiert die Erzählerin: „These days, everyone has friends and colleagues; no one really has lovers – even if they slept together.“ (Bushnell 2008:3) –, die zur Verunsicherung führen. Ähnlich geht es etwa auch (aus männlicher Perspektive) dem Protagonisten in Amy Waldmans von der Kritik hoch gelobtem Bestseller *The Love Affairs of Nathaniel P.* (2013): „Once single, however, Nate quickly became aware of the vastly complicated chain of events that had to take place before a look translated into a conversation and a phone number, let alone drinks.“ (Waldman 2013:32) Das genaue Vorgehen vor und nach einem ersten, zweiten oder dritten Treffen<sup>21</sup>, das Warten bis zum Griff nach dem Telefonhörer und das gegenseitige Ausloten lassen das Dating als komplizierte menschliche Interaktion erscheinen – „It’s meritocracy applied to personal life, but there’s no accountability.“ (ebd.:79); „like I’m running some kind of Territorial Army obstacle course, scrambling over walls and nets“ (Fielding 2000:7). Ist der Erfolg der „Chick Lit“ auch darauf zurückzuführen, dass in den Texten solche Unsicherheiten und das ‚Leiden‘ an Liebe und Partnerschaft vorwiegend an weiblichen Figuren verhandelt werden, sieht die Soziologin Eva Illouz dieses Fehlen festgelegter Maßstäbe der sozialen Interaktion wiederum indirekt im weltweiten Erfolg von E.L. James’ Trilogie *Fifty Shades* (2011–2012) begründet, nämlich die regelrechte Sehnsucht nach vertragshaften Beziehungen und Sicherheiten: So verbinden sich

„die emotionale Macht des traditionellen Patriarchen – der wirtschaftlich mächtig und sexuell dominant ist – mit einer spielerischen, multiorgasmischen, ungemein lustvollen und selbstzweckhaften Sexualität, mithin dem Kennzeichen feministischer Subjektivität“ (Illouz 2013:61).

#### 4. SAPPHO

Mit diesem Gedankenspiel und den einführenden Überlegungen zur literarischen Figur des ‚Liebestölpels‘ zurück zu Ferdinand von Saars Novelle *Sappho*, die bereits nach ihrem Erscheinen als Erzählung über „eine unselige

---

<sup>21</sup> Vgl. etwa die in der US-amerikanischen Kultur populären Baseball-Metaphern, deren Bedeutung (etwa „first base“, „second base“, „third base“, „home run“) sich allerdings verändern kann (vgl. Dalzell/Victor 2006:1649 und Dalzell 2009:366, 516, 853); interessanterweise wird dies auch in Bushnells *Sex and the City* an einem zufällig mitgehörten Gespräch reflektiert (vgl. Bushnell 2008:58).

Literatin<sup>22</sup> oder als „Tragödie der weiblichen Reizlosigkeit“<sup>23</sup> bewertet wurde, und die auch für die Forschungsliteratur zumeist eine Verbindung von ‚Hässlichkeit‘ und weiblichen Leidens darstellt (vgl. Howe 1991:426f.); so werde die „Liebesqual [...] der Hässlichen [...] von ihren triebhaften Seiten her bloßgelegt“ (Lukas 1947:124) oder gar die „tragische Geschichte einer Nymphomanin, einer Frau im Banne des Triebes“ (Klauser 1990:102) erzählt, die sich „aufgrund mangelnder Schönheit [...] in die Männerdomäne Literatur“ (Wagner 2005:261) flüchtet, allerdings nicht „über ein tagebuchartiges Niederschreiben ihrer Herzensangelegenheiten [...] hinauskommt“ (ebd.). Und so muss Marthas Flucht in die Literatur aus Sicht der beiden (männlichen) Gesprächspartner schließlich fehlschlagen, deren Meinung festgeprägt ist: „[S]chreibende Frauen kompensieren etwas, was ihnen zum Glücklichsein fehlt“ (ebd.:239).

Wie viele von Saars Novellen ist auch *Sappho* als Rahmennovelle konzipiert (vgl. Klauser 1990:219), so dass sich der Erzählvorgang doppelt: Auf extradiegetischer Ebene ist ein Gespräch zweier Schriftsteller über Literatur vorangestellt, in dem ein namenloser Autor dem homodiegetischen Erzähler erster Stufe eine These zum emanzipierten und „modernen Frauenschrifttum“ (SA 39) darlegt und die folgende Binnengeschichte thematisch ankündigt (vgl. Nehring 1985:113), die durch einen Brief authentisiert wird (vgl. SA 40f.).

Es folgt die intradiegetisch-homodiegetische Geschichte über die Bekanntschaft mit der Schriftstellerin Martha, die der Erzähler vor inzwischen 25 Jahren auf einer Soiree erstmals traf; zwar wird ihr literarischer Stil – „offenbar unter dem Einflusse Turgénjews“ (SA 43) – lobend erwähnt, doch offenbart sich bereits hier das eher problematische Verhältnis in der Wahrnehmung von Männern: Der Gastgeber hat Martha wohl eher widerwillig eingeladen (vgl. SA 42f.), und der Gesprächspartner der Dichterin erhebt sich „sofort wie erlöst“ (SA 44), als sich ihr der Erzähler vorstellt. Erst jetzt folgt eine detailliertere Beschreibung der Frau, die in der narrativen Beschreibung „keineswegs eine reizende Erscheinung“ (SA 45) darstellte und sich durch „ihre[n] ärmlichen Putz“ (SA 47) von der übrigen Abendgesellschaft abhebt.

Der Erzähler begleitet die Schriftstellerin durch das nächtliche Wien nach Hause, doch weder das „Antlitz [...], das vom hellen Mondlicht verklärt wurde“ (SA 51) noch ein weiteres Treffen im Belvedere – und ausgerechnet im Rubens-Saal des Museums! (SA 57) – lassen die Dichterin im Blick des

<sup>22</sup> So eine Literaturkritik der Münchner *Allgemeine Zeitung* vom 20. Dezember 1905 (zitiert in Nowak 1997:127).

<sup>23</sup> So eine Literaturkritik im Wiener *Fremdenblatt* vom 27. Dezember 1905 (zitiert in Nowak 1997:128).

Schriftstellers reizvoll erscheinen: „Ihre hingebende Wallung in irgendeiner Weise zu erwidern, war mir jedoch unmöglich.“ (SA 57)

Fluchtartig verlässt Martha die Galerie, erklärt ihr Verhalten dann in einem Brief, der eine zweite intradiegetische Ebene der Novelle darstellt (SA 59-79): Ihr Leben ist von Zurückweisungen gezeichnet – immer wieder wurde sie von Männern verschmäht, verlassen oder enttäuscht. Nach einer vierten drastischen Ablehnung beginnt Martha, sich schriftstellerisch zu betätigen (SA 74f.) und wird auch veröffentlicht, doch an ihrer Wahrnehmung durch Männer ändert sich nichts: „Ich wußte und sah ja, daß selbst häßliche, alternde, ja sogar gealterte Frauen Leidenschaften erweckten – warum gerade ich nicht?“ (SA 75) Martha verweist an dieser Stelle auf Heinrich von Kleists Trauerspiel *Penthesilea* (1808), in dem die titelgebende Amazonenkönigin ausruft: „Staub lieber, als ein Weib sein, das nicht reiz!“ (SA 75)<sup>24</sup> Die Novelle endet – nun wieder auf extradiegetischer Ebene – mit der über den Brief hinausgehenden und bereits einleitend zitierten Passage, die Dichterin Martha habe sich „à la Sappho ins Meer gestürzt“ (SA 81).

Ferdinand von Saars mehrfach verschachtelte Künstlernovelle zeichnet damit das Leben einer Grenzgängerin nach: Martha steht zwischen den Geschlechtern, findet allerdings weder durch ihr (biologisches) Geschlecht noch durch ihre gesellschaftliche Rolle in der männlich konnotierten Sphäre der Schriftstellerei Erfüllung, stirbt dann jedoch bezeichnenderweise mit dem Verweis auf ein Urbild der weiblichen Schriftstellerin. Denn der Titel der Novelle – auf die Bemerkung des Binnenerzählers zurückgehend – erschafft den (paratextuellen) Referenzrahmen des gesamten Textes und deutet durch die Gleichsetzung der weiblichen Hauptfigur mit der antiken griechischen Dichterin Sappho (vgl. Howe 1985:141 und 144) den späteren Selbstmord an, der auch in anderen Bearbeitungen ein zentraler Teil der Stoffgeschichte darstellt (vgl. Frenzel 2005:814ff.); so stürzt sich Sappho beispielsweise auch am Ende von Franz Grillparzers Trauerspiel *Sappho* (1818)<sup>25</sup> aus unerwidelter Liebe ins Meer.

Dieser Titel der Novelle Ferdinand von Saars hat nun allerdings auch zwei weitere Konsequenzen: Einerseits wird dadurch die Geschichte über die Schriftstellerin Martha in einen konkreten literaturgeschichtlichen Kontext gerückt, andererseits verdeutlicht der Sappho-Stoff – schließlich ist die antike Poetin nicht nur mit ihrem Freitod verbunden, sondern wird gemeinhin mit den Themen Schönheit und der Liebe als zentrale Elemente der Dichtung Sapphos (vgl. Fornaro 1997:622) assoziiert – umso mehr das Scheitern Marthas

---

<sup>24</sup> Im neunten Auftritt (V 1253) von Kleists Stück.

<sup>25</sup> Im sechsten Auftritt des fünften Akts (V 2028) von Grillparzers Stück.

an den gesellschaftlichen (bzw. literarischen) Konventionen wie auch ihren individuellen Erwartungen.

Doch so verschieden und unterschiedlich gravierend das Scheitern an den normierten Konventionen bei den jeweiligen ‚Liebestölpeln‘ von Belyjs Sergej Lichutin bis zu Fontanes Hugo Großmann auch ist – diese Figuren zeigen letztendlich, wie hoch individuell das Gefühl der Liebe ist, und wie wenig sich diese intime und stets persönliche Empfindung in Normen und Regeln gießen lässt. Der Liebende macht sich deswegen zum ‚Tölpel‘, weil er entweder in der Beziehung oder beim Werben um den Partner von Spontaneität und Gefühlen geleitet wird, oder aber andererseits die Liebe übercodiert und aus einer krampfhaften Angst vor Fehlern (vermeintlichen) literarischen oder filmischen Vorbilder eines romantischen Ideals unbedingt entsprechen möchte.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Bachmann, Ingeborg (1978): *Anrufung des großen Bären*. In: Dies.: Werke, Erster Band. München: Pieper Verlag. S. 81-147.
- Barnes, Julian (2011): *Pulse*. London: Vintage.
- Beauvoir, Simone de (2000): *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek: Rowohlt Verlag.
- Belyj, Andrej (2005): *Petersburg*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Bushnell, Candace (2008): *Sex and the City*. New York: Grand Central.
- Carver, Raymond (2009): *What We Talk About When We Talk About Love*. In: Ders.: What We Talk About When We Talk About Love. London: Vintage. S. 114-129.
- Clarín (2013a): *La Regenta. Tomo I*. Madrid: Plaza Editorial.
- Clarín (2013b): *La Regenta. Tomo II*. Madrid: Plaza Editorial.
- Dalzell, Tom (2009): *The Routledge Dictionary of Modern American Slang and Unconventional English*. New York: Routledge.
- Dalzell, Tom und Terry Victor (2006) (Hrsg.): *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*. London: Routledge.
- Eco, Umberto (2012): *Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Elias, Norbert (1997): *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band: Wandlungen des Verhaltens in den westlichen Oberschichten des Abendlandes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Fielding, Helen (2000): *Bridget Jones. The Edge of Reason*. London: Picador.
- Flaubert, Gustave (2006): *Madame Bovary. Mœurs de province*. Paris: Flammarion.
- Flaubert, Gustave (2012): *Madame Bovary. Sitten in der Provinz*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
- Fontane, Theodor (2006): *Mathilde Möhring*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Fornaro, Sotera (1997): *Sappho*. In: Oliver Schütze (Hrsg.): Metzler Lexikon antiker Autoren. Stuttgart: Metzler Verlag. S. 622-626.
- Foucault, Michel (2014): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit, Erster Band*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Frenzel, Elisabeth: *Sappho*. In: Dies.: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Kröner Verlag. S. 814-817.

- Gaultier, Jules de (1921): *Le Bovarysme*. Paris: Mercure de France.
- Gnüg, Hiltrud (2002): *Der erotische Roman. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Grillparzer, Franz (2007): *Sappho. Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Heffner, Veronica/Wilson, Barbara J. (2013): *From Love at First Sight to Soul Mate: The Influence of Romantic Ideals in Popular Films on Young People's Beliefs about Relationships*. In: *Communication Monographs* 80.2. S. 150-175.
- Howe, Patricia (1985): *The Image of the Past in Ferdinand von Saars Novellen*. In: Karl Konrad Polheim (Hrsg.): *Ferdinand von Saar. Ein Wegbereiter der Literarischen Moderne*. Festschrift zum 150. Geburtstag. Bonn: Bouvier Verlag. S. 137-149.
- (1991): *Faces and Fortunes. Ugly Heroines in Stifter's ‚Brigitta‘, Fontane's ‚Schach von Wuthenow‘ and Saar's ‚Sappho‘*. In: *German Life and Letters* 44.5. S. 426-442.
- Illouz, Eva (2012): *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- (2013): *Die neue Liebesordnung. Frauen, Männer und ‚Shades of Grey‘*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Janraus, Oliver (2004): *Amour fou. Die Erzählung der ‚Amour fou‘ in Literatur, Oper, Film. Zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung*. Tübingen: Francke Verlag.
- Karrasch, Günter (1999): *Ferdinand von Saar – Dissonanzen, Die Familie Worel*. Tübingen: Niemeyer Verlag.
- Klauser, Herbert (1990): *Ein Poet aus Österreich. Ferdinand von Saar – Leben und Werk*. Wien: Literas Verlag.
- Kleist, Heinrich von (2012): *Penthesilea. Ein Trauerspiel*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Luhmann, Niklas (2012): *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Lukas, Marianne (1947): *Ferdinand von Saar. Leben und Werk*. Wien: Humboldt Verlag.
- Mazza, Cris (2000): *What is Postfeminist Fiction?* In: Dies. und Jeffrey DeShell (Hrsg.): *Chick-Lit Postfeminist Fiction*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press. S. 8-9.
- McEwan, Ian (2008): *On Chesil Beach*. London: Vintage.
- Nehring, Wolfgang (1985): *Vergänglichkeit und Psychologie. Der Erzähler Ferdinand von Saar als Vorläufer Schnitzlers*. In: Karl Konrad Polheim (Hrsg.): *Ferdinand von Saar. Ein Wegbereiter der Literarischen Moderne*. Festschrift zum 150. Geburtstag. Bonn: Bouvier Verlag. S. 100-116.
- Nowak, Nikolaus (1997): *Ferdinand von Saar – Hymen*. Tübingen: Niemeyer Verlag.
- Reh, Sascha (2013): *Gibraltar*. Frankfurt a. M.: Schöffling Verlag.
- Saar, Ferdinand von (1906): *Sappho*. In: Ders.: *Tragik des Lebens. Vier neue Novellen*. Wien: Wiener Verlag. S. 37-81.
- Tiggemann, Marika (2005): *Television and Adolescent Body Image: The Role of Program Content and Viewing Motivation*. In: *Journal of Social and Clinical Psychology* 24. S. 361-381.
- Wagner, Giselheid (2005): *Harmoniezwang und Verstörung. Voyeurismus, Weiblichkeit und Stadt bei Ferdinand von Saar*. Tübingen: Niemeyer Verlag.
- Waldman, Adelle (2013): *The Love Affairs of Nathaniel P.* London: Heinemann Verlag.