

**Polyphonien ihrer Zeit: Arbeit, Gemeinschaften
und Körper im Romanwerk von
Mary E. Wilkins Freeman (1852-1930)**

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
im Fachbereich Neuere Philologien (FB 10)
der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von

Yvonne Roth
aus: Kelkheim/Ts.

2003

Für Chris Wiser

Inhalt

	Danksagung	6
	Abkürzungen	8
1.	Einleitung	9
1.1.	Vorstellung des Romanwerks	9
1.2.	Zum gegenwärtigen Stand der Romanrezeption	15
1.3.	Freemans Romane und die Literaturdebatte ihrer Zeit	20
1.4.	Fragestellung und Vorgehen	30
2.	Die Suche nach den Stimmen: Theoretische Grundlagen	35
3.	“The Greatest Thing in the Whole World was Work“: Arbeit in <i>Jerome</i> und <i>The Portion of Labor</i>	48
3.1	Einführung in das Themenfeld und die Romane	48
3.2.	Arbeit in den frühen Romanen Freemans	55
	3.2.1. Arbeit in <i>Jane Field</i>	55
	3.2.2. Arbeit in <i>Madelon</i>	59
3.3	<i>Jerome</i>	63
	3.3.1. Zusammenfassung der Romanhandlung	63
	3.3.2. Arbeit, Geschlecht und Klasse in <i>Jerome</i>	67
	3.3.2.1. Zeitliche Einordnung der Romanhandlung durch die Darstellung von Erwerbsarbeit in der neu-englischen Schuhindustrie	67
	3.3.2.2. Reproduktionsarbeit	69
	3.3.2.3. Erwerbsarbeit und Geschlechtersphären	72
	3.3.2.4. Die geschlechtsspezifische Bedeutung von Arbeit	78
	3.3.3. Die Arbeit der <i>middle-class</i>	81
3.4.	<i>The Portion of Labor</i>	84
	3.4.1. Zusammenfassung der Romanhandlung	84
	3.4.2. Zur Bewertung von Erwerbs- und Reproduktionsarbeit in <i>The Portion of Labor</i>	87
	3.4.3. “Labor Cinderella“: Ellen Brewster zwischen Arbeit, Arbeitskampf und Aufstieg	93

3.4.3.1.	Arbeit	95
3.4.3.2.	Arbeitskampf	114
3.4.3.2.1.	Die historische Partizipation von Frauen im Arbeitskampf	114
3.4.3.2.2.	Der Streik in <i>The Portion of Labor</i>	118
3.4.3.3.	Aufstieg	125
3.5.	“The Labor Question“ in <i>Jerome</i> und <i>The Portion of Labor</i> . Zusammenfassende Bemerkungen	134
4.	Gemeinschaften in <i>Pembroke</i> (1894) und <i>The Debtor</i> (1905)	145
4.1.	Einführung in das Themenfeld	145
4.2.	Das Gemeinschaftsmerkmal Klatsch als Veröffentlichung von Intimität	147
4.3.	„In the Face and Eyes of the Whole Town“: Opfer des Klatsches in <i>Pembroke</i>	152
4.3.1.	Das Portrait eines neu-englischen Dorfes. Einführung in den Roman	152
4.3.2.	Zusammenfassung der Romanhandlung von <i>Pembroke</i>	154
4.3.3.	„It’ll be all over Town“: Intimität und Öffentlichkeit	157
4.3.3.1.	Charlotte und Barnabas	157
4.3.3.2.	Sylvia und Richard	162
4.3.3.3.	Schande durch Mutterschaft: der Fall Rebecca	169
4.3.4.	Die Familie als Kriegsschauplatz	181
4.3.4.1.	Die Mutter als Kriegerin: Deborah	182
4.4.	Gemeinschaften und polyphone Geschlechterrollen in <i>The Debtor</i>	190
4.4.1.	Vorbemerkungen zum Roman	190
4.4.2.	Zusammenfassung der Romanhandlung	191
4.4.3.	Die ‘spekulative Identität’ des Captain Carroll	193
4.4.4.	„The Worst Crisis of his Life“: Ambivalente Repräsentationen von Männlichkeit	197
4.4.5.	Familie und Weiblichkeitsrollen in <i>The Debtor</i>	209
4.5.	„A free, pleasant, wholesome, fruitful, common life“? - Primäre Gruppen in <i>Pembroke</i> und <i>The Debtor</i> . Zusammenfassende Bemerkungen	214

5.	Hungernd, verhässlicht, deformiert - Körperrepräsentationen in <i>By the Light of the Soul</i>	221
5.1.	Einführung in das Themenfeld ‘Körper’	221
5.2.	Vorstellung des Romans	222
	5.2.1. Allgemeine Einführung	224
	5.2.2. Zusammenfassung der Romanhandlung	224
	5.2.3. Genrezugehörigkeit	227
	5.2.4. Ist <i>By the Light of the Soul</i> eine ‘spirituelle Biographie’?	232
5.3.	Der Kampf gegen den Körper: Anorexie	234
	5.3.1. Zum Hungermotiv in der Literatur	234
	5.3.2. Anorexie als Kontrollzwang: Marias kindlicher Körper	237
	5.3.3. Das Ausschalten des sexuellen Körpers	240
5.4.	Ambivalente Invalidität	246
	5.4.1. Die offene Zuschreibung von Krankheit in <i>By the Light of the Soul</i>	246
	5.4.2. Der bedrohliche weibliche Körper in <i>The Shoulders of Atlas</i>	249
	5.4.3. Hungrige männliche Körper in <i>By the Light of the Soul</i> und <i>Madelon</i>	254
5.5.	Der verhässlichte Körper als Subversion?	260
5.6.	Rebellion oder Stigmatisierung - zur Bewertung von Krankheit bei Freeman	269
5.7.	Der ‘deformierte’ Körper	274
5.8.	“Outside the Pale“: Die Allianz zweier Frauen mit ihren Körpern	282
6.	Schluss	296
7.	Literatur	304

Danksagung

Diese Arbeit verdankt ihre Entstehung dem Graduiertenkolleg „Öffentlichkeiten und Geschlechterverhältnisse. Dimensionen von Erfahrung“ an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt a.M.. Ich erfuhr das Privileg, drei Jahre lang ein Promotionsstipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die Teilnahme an diesem Graduiertenkolleg (Grako) zu erhalten. Neben der finanziellen Unterstützung, für die ich der DFG sehr dankbar bin, war es vor allem die Einbindung in eine unvergleichliche Gruppe von jungen und schon erfahrenen Wissenschaftlerinnen, die diese Arbeit geprägt und mein Leben generell sehr positiv beeinflusst haben. Die Diskussionen im Grako waren stets eine positive Herausforderung und ich danke allen Professorinnen und Stipendiatinnen für ihre Kritik, guten Ideen und Ermutigungen. Ich werde die Jahre im Grako nie vergessen.

Besonderer Dank gilt meiner Doktormutter Prof. Susanne Opfermann, die mich seit vielen Jahren auf vielfältige Weise unterstützt. Nur durch sie bin ich überhaupt auf das Forschungsfeld ‘Amerikanische Autorinnen des 19. Jahrhunderts’ gestoßen. Ich danke ihr sehr herzlich für die vielen schönen Projekte, die wir schon zusammen unternommen haben und vor allem für ihre fruchtbaren Anregungen zu dieser Arbeit.

Die Gruppe der Stipendiatinnen hat sich über die Jahre hinweg und das Grako hinaus in fachlicher wie privater Hinsicht als eine unverzichtbare *support group* bewährt. Für ihre unermüdliche Hilfe an der Fertigstellung dieser Arbeit möchte ich besonders Katja Sarkowsky danken, mit der ich die Gruppe der Amerikanistinnen im Grako bildete. Ihre scharfsinnigen Kommentare sind vielfältig in diese Arbeit eingeflossen und gemeinsame Videoabende oder Ausflüge zu ‘Eis Christina’ haben neue Kräfte für die Rückkehr an den Schreibtisch geweckt. Mit Karen Nolte, ihres Zeichens Historikerin, verband mich über die Jahre hinweg die engste Zusammenarbeit, die Grenzen unserer jeweiligen Disziplinen überwand und interdisziplinäres Arbeiten zum Alltag werden ließ. Ohne Karen, ihre Hilfsbereitschaft beim Überarbeiten meiner Texte mitzuwirken, ihren Humor und Wärme sowie die zahlreichen Diskussionen mit ihr hätte ich diese Arbeit nie schreiben können.

Dies gilt ebenfalls für die großartige Hilfe, die ich von Astrid Wilkens seit nunmehr einem Jahrzehnt in allen Lebenslagen erfahren darf. Ihr danke ich von Herzen für ihre Freundschaft, geduldiges Korrekturlesen, dass sie Maya in die Welt gesetzt hat und tägliche Solidaritätsbekundungen. Ohne solche ist eine Doktorandin und jeder

Mensch verloren. Inge und Sieghard Lorenz haben ebenfalls unermüdlich korrigiert und mir in stressigen Zeiten stets Mut gespendet und mich zum Lachen gebracht. Roland Schad danke ich für seinen 'Dateien-Sicherungs-Service' und dass es ihn gibt. Meinem Vater möchte ich für viele schöne gemeinsam verbrachte Tage, seine Liebe und Unterstützung danken.

Cosmo und Lucy waren meine unverzichtbaren vierbeinigen Gefährtinnen während der letzten Jahre. Da das Lesen (und Dissertation-Schreiben) „keine natürliche Anlage wie das Katzenstreicheln“ ist, wie Ralf Vollmann schreibt, bin ich ihnen dankbar, dass sie - meist treu auf meinem Schreibtisch liegend - das Ausleben meiner natürlichen Anlagen willkommen geheißen haben und mir stets ein Ideal vom guten Leben jenseits der Dissertation vorgelebt haben.

In den USA möchte ich ganz herzlich folgenden inspirierenden Frauen danken: Marjorie Pryse, Ellen Garvey und Sandra Zagarell. Durch ihre Gespräche bzw. den Briefwechsel mit ihnen und ihre Arbeiten hat meine Arbeit erheblich gewonnen. Auch den BibliothekarInnen der *Library of Congress* in Washington D.C. verdanke ich viel.

Last but not least I want to thank Chris Wisser whose love and support make each day a special one. He is the most generous and best person on earth and this work is dedicated to him. Words are never enough to express what he means to me - but he knows.

Thank you all.

Frankfurt a.M., im Juni 2003

Yvonne Roth

Abkürzungen

In der Analyse von Freemans Werken werde ich bei Seitenangaben folgende Abkürzungen ihrer Titel verwenden:

<i>BLS</i>	<i>By the Light of the Soul</i>
<i>Deb</i>	<i>The Debtor</i>
<i>HR</i>	<i>A Humble Romance and Other Stories</i>
<i>Jer</i>	<i>Jerome</i>
<i>JF</i>	<i>Jane Field</i>
<i>Mad</i>	<i>Madelon</i>
<i>NEN</i>	<i>A New England Nun and Other Stories</i>
<i>Pem</i>	<i>Pembroke</i>
<i>PoL</i>	<i>The Portion of Labor</i>
<i>SoA</i>	<i>The Shoulders of Atlas</i>

1. Einleitung

1.1. Vorstellung des Romanwerks

Elizabeth Stoddard beschrieb in einem Brief ihre Frustration über die mangelnde literarische Anerkennung der eigenen Literatur und führte als erfolgreiches Gegenbeispiel die Kurzgeschichten von Mary E. Wilkins Freeman¹ an: "I wondered why I felt a vague fatigue over them, when I had felt differently in reading them singly - She is monotonous and very narrow. Do you wonder that I am discouraged some times over my deadness in the ranks, and she is so praised, so popular!" (zit. in Croce 324, Hervorh. im Text, Y.R.).² Stoddard musste Zeit ihres Lebens in der Tat auf jene Popularität verzichten, die Freeman bis zu ihrem Tod genoss.³ Mary E. Wilkins Freeman (1852-1930) wurde jedoch auch durch andere Werke als ihre Kurzgeschichten bekannt und finanziell erfolgreich - durch Kinderliteratur, ein Drama und zahlreiche Romane.⁴ Gerade die Romane zeichnen sich durch die Überwindung dessen aus, was Stoddard an den Kurzgeschichten kritisiert. Die 'Enge' und 'Begrenztheit', auf die sie anspielt, wurden zwar nicht räumlich überwunden, denn der Schauplatz der meisten Romane bleibt eine begrenzte Dorfgemeinschaft, die Michele Clark treffend

¹ Obwohl Mary Eleanor Wilkins erst 1902 Charles Freeman heiratete und fortan seinen Namen trug, werde ich die Autorin in dieser Arbeit durchgängig mit ihrem ehelichen Namen bezeichnen. Ein Wechsel der Namen je nach Publikationsjahr der gerade zu analysierenden Werke wäre verwirrend. Außerdem entspricht diese Handhabung ihres Namens dem Wunsch der Autorin selbst - in einem Brief an ihr Verlagshaus Harper & Brothers schrieb sie im May 1904: „I wish my full name Mary E. Wilkins Freeman to be used with all my work, and gave, some time since, instructions to that effect to your firm“ (zitiert in Freeman, *Infant Sphinx* 299).

² Dieser Brief enthält keine Datumsangabe, Croce gibt aber Lillian Whiting als Adressatin an. Susanne Opfermann hat durch eine Analyse der Korrespondenz von Stoddard für ihre Studie *Diskurs, Geschlecht und Literatur. Amerikanische Autorinnen des 19. Jahrhunderts* den Briefwechsel zwischen Stoddard und Whiting für die ausgehenden 80er Jahre des 19. Jahrhunderts datieren können. 1882 begann Freeman mit „The Shadow Family,“ in Literaturmagazinen ihre Kurzgeschichten zu veröffentlichen. Die erste Sammlung ihrer Geschichten, *A Humble Romance*, erschien 1887. Stoddard muss sich auf diese Sammlung (die nächste Kurzgeschichtenedition erschien erst 1891) beziehen, denn sie kontrastiert in diesem Brief ihr Leseerlebnis mehrerer Geschichten Freemans mit dem einer einzigen Kurzgeschichte.

³ Als Zeichen für Freemans Popularität werte ich den finanziellen Erfolg, eine Vielzahl positiver Rezensionen ihrer Romane und zahlreiche allgemeine Artikel über die Autorin, die in Zeitungen und Magazinen der Zeit erschienen sind. Diese Artikel, in denen die Autorin in ihrem privaten Umfeld vorgestellt wird, suggerieren ein großes Interesse der Öffentlichkeit an Freemans Person und ihrem Werk. Beispiele hierfür sind „Mary E. Wilkins at Home“ von Minna C. Smith, „Literary Women in Their Homes, part II, Mary Eleanor Wilkins“ von Kate Upson Clark, „Mary E. Wilkins in Randolph, Massachusetts“ von Francis Whiting Halsey, Joseph Edgar Chamberlains Artikel „Authors at Home: Miss Mary E. Wilkins at Randolph, Mass,“ „American Authoress of the Hour, Mary E. Wilkins“ von Margaret Hamilton Welch oder „Mary E. Wilkins at Home in Metuchen.“

⁴ Freeman blieb auch als Autorin von Romanen im Gedächtnis der LiteraturkritikerInnen. So ist ihr Nachruf in der *New York Times* vom 15. März 1930 mit „Mrs. Freeman Dies; Noted Novelist“ überschrieben.

“Wilkinson“ genannt hat (*Afterword* 195). Freeman verarbeitet in ihren Romanen vor allem zu Konstruktionen von ‘Geschlecht’ jedoch eine Vielzahl brisanter Themen ihrer Zeit. Was mich an Freemans Romanen fasziniert ist hierbei die Vielschichtigkeit und Vielstimmigkeit in der Verhandlung dieser Themen. ‘Stimme’ ist eine wichtige Kategorie für eine Analyse dieses Themenkomplexes in Freemans Romanen. Die Autorin setzt die Verteilung und Gestaltung von direkter Rede stilistisch ein, um Machtverteilung zwischen den Geschlechtern und auch zwischen den Klassen zu verdeutlichen.

Für eine Analyse der Vielstimmigkeit in Freemans Romanwerk möchte ich Mikhail Bakhtins Theorie zu Dialogizität und Polyphonie, die ich im zweiten Kapitel näher vorstellen werde, heranziehen. Ich möchte zeigen, dass Polyphonie, d.h. ‘Vielstimmigkeit’, bzw. die Präsentation verschiedener Perspektiven und Haltungen, in Freemans Werk nicht als Inkonsistenz der Romane abgewertet kann, sondern im Gegenteil die Möglichkeit eröffnet, Zugang zu der Vielfalt angebotener ideologischer Positionen einer Epoche zu erhalten. Sie machen „belief systems“ einer Zeit, wie Bakhtin Ideologie definiert (Vgl. *Discourse* 334), zugänglich. In Bezug auf Geschlechterrollen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts werden in Freemans Romanen solche „belief systems“, also Glaubenssysteme oder auch frei als Weltanschauung übersetzbar, vor allem in den Themenfeldern ‘Arbeit’, ‘Gemeinschaften’ und ‘Körper’ deutlich. Die - manchmal widersprechende - Vielfalt der Positionen möchte ich ‘ideologische Polyphonie’ nennen.

Mein Anliegen in dieser Arbeit ist es, durch eine sozialgeschichtliche Kontextualisierung diese Facetten der Romane herauszuarbeiten und die biographische Rezeption, die die Freemanforschung der letzten Jahrzehnte bestimmte, um eine neue Lesart zu ergänzen.

In oft epischer Länge waren Freemans Romane für ein breites Publikum ihrer Zeit interessant, denn sie boten ein Kaleidoskop von spektakulären Motiven wie weibliche Kriminalität, uneheliche Schwangerschaft, ökonomische Ungleichheit und

Arbeitskämpfe, Attentate und Mordversuche oder Euthanasie.⁵ Ebenso vielfältig sind die narrativen Strategien dieser Romane - realistische Erzählweise ist an vielen Stellen mit melodramatischen Elementen und stereotypen Figuren gepaart, die eher für Romanzen typisch sind. Die Bandbreite der Geschlechterrollen schwankt zwischen den Polen Konventionalität und Subversion; eine Nymphomanin steht einer 'Engelsfigur' gegenüber, der erfolgreiche Geschäftsmann der schwachen und nervösen Vaterfigur. Manchmal sind diametrale Optionen von Geschlechterrollen aus Freemans Zeit in einem einzigen Charakter vereinigt. Freeman hatte für jedes Publikum etwas zu bieten.

Das Leseerlebnis bietet durch diese Vielfalt zahlreiche Überraschungen. Auch wenn Passagen einzelner Werke schwerfällig geschrieben sind, bilden besagte Themen doch faszinierende Inseln inmitten drohender Langeweile und regen zum Weiterlesen an. Gerade die Brüche in diesen Romanen - sei es auf der narrativen oder ideologischen Ebene - empfinde ich als eine Herausforderung und nicht per se als Merkmal, das zwangsläufig zu einer Abwertung der Romane führen muss, die den Ausschluss von der wissenschaftlichen Analyse rechtfertigen würde. Um diese, von ForscherInnen schon mehrmals angedeuteten, Brüche oder auch Inkonsistenzen in Freemans Romanen⁶ theoretisch zu fassen, erscheint mir Bakhtins Dialogizitätstheorie, die auf den Kontext des literarischen Texts verweist und ihn hierzu in Bezug setzt sowie seine Kategorie der Polyphonie sinnvoll. Einen Roman als polyphon zu klassifizieren, heißt, dessen Inkonsistenzen produktiv wenden zu können. Durch eine sozialhistorische und

⁵ Diese Motive finden sich in folgenden Büchern: weibliche Kriminalität in *Madelon*, uneheliche Schwangerschaft in *Pembroke*, ökonomische Ungleichheit und Arbeitskämpfe in *Jerome* und *The Portion of Labor*, Attentate und Mordversuche in *The Portion of Labor* und *The Shoulders of Atlas* sowie Euthanasie in *Doc. Gordon*.

⁶ So schreibt beispielsweise Charles Miner Thompson in einem frühen Aufsatz zu Freeman über die (Un)Möglichkeit, die Autorin zu klassifizieren: „[Freeman] can be described, she cannot be classified“ (*Idealist* 675). Auch in der neueren feministischen Rezeption von Freemans Kurzgeschichten werden Inkonsistenzen und Ambivalenzen im Werk der Autorin wiederholt angedeutet, wenn auch auf verschiedenen Ebenen. Glasser schreibt in „Mary E. Wilkins Freeman; The Stranger in the Mirror“ über den Widerstreit zwischen Rebellion und Unterwerfung in Freemans Leben und Werk (hier am Beispiel der Kurzgeschichten). Diesen Gedanken greift sie auch nochmals in ihrem „Legacy Profile“ zu der Autorin auf (Vgl. 40) und führt ihn später in *In a Closet Hidden* noch anhand von 'psychological doubles' in Bezug auf einige Romane weiter aus. Thomas Maik untersucht in einem Aufsatz „Dissent and Affirmation: Conflicting Voices of Female Roles in Selected Stories by Mary E. Wilkins Freeman“ und stellt die These auf, dass in den Geschichten „a dichotomy between the characters' and narrators' attitudes toward conventional sex roles“ (60) zu finden sei. Diesen beiden AutorInnen stimme ich zu. Elizabeth Meeses Überlegung, dass Widersprüche in Freemans Werk als Ablehnung des „value system of her contemporaries“ zu lesen sei, der sie „the shadows of her own doubt“ (162) entgegensetzt, möchte ich entgegenen, dass Freeman - wie ich in der vorliegenden Arbeit zeigen werde - oft widersprüchliche Strömungen ihrer Zeit in ihr Schreiben aufgenommen hat und aus heutiger Sicht eine eindeutige Positionierung der Autorin als Feministin (als die sie z.B. Meese gerne ansehen möchte) nicht möglich ist.

literarische Kontextualisierung können verschiedene Stimmen und ideologische Haltungen im Roman als Stimmen der Epoche identifiziert werden. Im polyphonen Roman vermittelt ein Autor oder eine Autorin nicht monolog und autoritär eine eindimensionale Sicht auf Themen, vielmehr ermöglichen seine bzw. ihre Texte einen Blick auf die Ambivalenz der Diskurse und Entwicklungen der Gesellschaft seiner oder ihrer Zeit. Diese Eigenschaft ist typisch für Freemans Romane.

In der bisherigen Freemanforschung sind unterschiedliche Angaben darüber zu finden, wie viele Romane die Autorin überhaupt verfasst hat. Die in diversen Bibliographien genannte Anzahl bewegt sich zwischen zwölf und fünfzehn.⁷ Diese unterschiedlichen Zahlen sind das Resultat der Subsumierung von Texten unter die Kategorie Roman, die nicht eindeutig als solcher bezeichnet werden können. Ich bin zu dem Ergebnis gelangt, dass Freeman lediglich elf Werke verfasst hat, die definitiv als Romane zu kategorisieren sind: *Jane Field* (1893), *Pembroke* (1894), *Madelon* (1896), *Jerome* (1897), *The Heart's Highway* (1900), *The Portion of Labor* (1901), *The Debtor* (1905), *Doc. Gordon* (1906), *By the Light of the Soul* (1907), *The Shoulders of Atlas* (1908) und *The Butterfly House* (1912). Folgende Werke wurden von früheren FreemanforscherInnen in ihren unterschiedlichen Bibliographien z.T. ebenfalls als Romane aufgeführt (und daher gingen diese von einer höheren Anzahl Romane aus): *An Alabaster Box*, *The Whole Family*, *Evelina's Garden*, *The Green Door*, *The Yates Pride* und *The Jamesons*.⁸ Einfach zu widerlegen ist die Romanklassifizierung für die ersten vier: *An Alabaster Box* (1917) und *The Whole Family* (1908) sind *collaborative novels* und sollten wegen der multiplen Verfasserschaft nicht als „Romane Freemans“ geführt

⁷ Babette Levy schreibt der Autorin 12 Romane zu (Vgl. 338). Edward Foster weist in der Bibliographie seiner Freemanbiographie vierzehn Werke als Romane aus (Vgl. 212). Perry Westbrook kommt in seinem Buch *Mary Wilkins Freeman* auf dieselbe Anzahl. Brent L. Kendrick listet im Index des von ihm herausgegebenen Bandes der Briefe Freemans sogar fünfzehn Romane auf (*Infant Sphinx* 570), während Marjorie Pryse über die Autorin schreibt: „[She] wrote prolifically throughout her adult life, leaving at her death ... thirteen novels“ (“Mary E. Wilkins Freeman“ 141). Glasser entgeht in *In a Closet Hidden* dem Problem und listet alle Werke der Autorin ohne Spezifizierung der Textsorte auf. Mary R. Reichardt 1997 führt in *Mary Wilkins Freeman. A Study of the Short Fiction* wiederum vierzehn Romane an (Vgl. 4).

⁸ Alle ForscherInnen nennen die elf von mir als Romane klassifizierten Werke und ergänzen diese Liste im Einzelnen wie folgt: Foster führt zusätzlich *The Jamesons*, *The Whole Family* und *An Alabaster Box* auf (Vgl. 212); Westbrook bezeichnet außerdem *The Yates Pride* und *Evelina's Garden* jeweils als „a short novel“ (*Mary Wilkins* 182-3); Pryse zählt dreizehn Romane, listet diese jedoch nicht auf und Reichardt zählt *The Jamesons*, *The Whole Family* und *The Yates Pride* zum Romankorpus Freemans hinzu (*Mary Wilkins* 205-6). Kendrick schließt *An Alabaster Box*, *The Green Door*, *The Whole Family* und *The Yates Pride* in seine Romanzählung ein und kommt so auf fünfzehn Romanbände, er nennt aber auch *The Jamesons* in einem einleitenden Kapitel einen Roman (Vgl. *Infant Sphinx* 485). In seinem Index listet er diesen Band jedoch unter dem Titel „Stories, Collections“ auf (Vgl. *Infant Sphinx* 573). Reichardt kommt auf vierzehn Romantitel, indem sie *The Whole Family*, *The Jamesons* und *The Yates Pride* mitzählt.

werden; die Autorin verfasste den ersten Text gemeinsam mit Florence Kingsley und zu dem Gemeinschaftsprojekt *The Whole Family* trug sie ein Kapitel bei.⁹ *Evelina's Garden* ist eine Kurzgeschichte aus dem Sammelband *Silence and Other Stories* (1898), die 1899 von Harper separat veröffentlicht wurde und kann deshalb nicht als Roman aufgelistet werden. Dasselbe gilt für die Kindergeschichte "The Green Door," die der Verlag Moffat, Yard und Company 1910 in einem kleinen Band herausgab. *The Yates Pride* ist ein Text, der aufgrund seiner Kürze, eines einzigen konsistenten Motivs und der beschränkten Personenzahl nicht als Roman bezeichnet werden kann, sondern eher den Kriterien einer Novelle entspricht und auch separat veröffentlicht wurde. Schwierig ist die Klassifizierung von *The Jamesons* (1899). Ich möchte mich Reichardt anschließen, die dieses Werk als *interrelated stories* bezeichnet (Vgl. *Mary Wilkins Freeman* 103ff.). Auch Sandra Zagarell rechnet *The Jamesons* Freeman's Kurzprosa zu und integrierte es in die jüngst von ihr herausgegebene Sammlung *A New England Nun and Other Stories*. *The Jamesons* besteht aus sechs Kurzgeschichten, die jeweils eine Episode aus dem Leben einer Dorfgemeinschaft in Neu-England beschreiben. Obwohl die Kurzgeschichten nicht für sich genommen verständlich sind und eine Erzählerstimme alle Geschichten erzählt, weist vor allem ein Vergleich mit Freemans anderen Romanen Differenzen zu diesem Werk auf. *The Jamesons* ist sehr kurz und ähnelt vor allem aufgrund präsentierter Motive, dem Handlungsverlauf sowie dem fehlenden Schauplatzwechsel sehr stark den Kurzgeschichten der Autorin. Auch in den frühen Romanen *Jane Field* und *Pembroke*, die am ehesten ihren *local color stories* gleichen, werden einzelne Handlungslinien nicht stringent verfolgt wie es in einzelnen Kapiteln von *The Jamesons* geschieht, sondern miteinander verwoben. Zagarells Kategorie der „narratives of community,“ zu der sie regionalistische Kurzgeschichten, aber auch Werke wie Sarah Orne Jewetts *Deephaven* und *The Country of the Pointed Firs* sowie eben Freemans *The Jamesons* zählt, erscheint mir ebenso wie Reichardts Terminus der *interrelated stories* als Klassifikation geeigneter als eine eindeutige Genrezuschreibung, die für die genannten Werke Jewetts ebenfalls nicht zu leisten ist.

Es ist nur scheinbar verwunderlich, dass bisher niemand diese inkonsistente

⁹ *An Alabaster Box* ist es nicht möglich, einzelne Kapitel einer individuellen Autorin zuzuordnen. In *The Whole Family*, einem von William Dean Howells und Elizabeth Jordan initiierten gemeinschaftlichen Fortsetzungsroman für die Zeitschrift *Harper's Bazar* schrieben die 12 erfolgreichsten AutorInnen dieser Zeitschrift (darunter Howells selbst, Henry James, Elizabeth Stuart Phelps u.a.) jeweils ein Kapitel. Freeman trug das zweite Kapitel, „Old Maid Aunt“, zu dem Projekt bei.

Zählung der langen Prosa thematisiert hat,¹⁰ denn nach Freemans Tod 1930 gerieten ihre Romane weitgehend in Vergessenheit und wurden im Gegensatz zu ihren Kurzgeschichten wesentlich seltener analysiert. So liegt bis heute keine Monographie vor, die es sich zur Aufgabe macht, Freemans Romanwerk in seiner Gesamtheit (so wie z.B. Reichardt außerordentlich verdienstvoll das Korpus von Freemans Kurzgeschichten bearbeitet hat¹¹) oder auch in Verbindung mit den Kurzgeschichten zu untersuchen. Diese Lücke soll die vorliegende Arbeit zu schließen beginnen.

Bisher wurde Freemans Romanschaffen vor allem in zwei Phasen eingeteilt, die sich an den Schauplätzen ihrer jeweiligen Handlung orientierten: in die erste Phase der Neu-England Romane (*Jane Field, Pembroke, Madelon, Jerome, The Portion of Labor* und *By the Light of the Soul*) und in die späteren Werke, die in New-Jersey spielen (*Doc. Gordon, The Debtor, By the Light of the Soul, The Butterfly House*).¹² Der Schauplatz des Romans *The Heart's Highway* ist Virginia. Der Roman *The Shoulders of Atlas* wird zwar der späten Phase zugeordnet, spielt jedoch ebenfalls in Neu-England. Alle Romane bis auf die historische Romanze *The Heart's Highway* sind der realistischen Erzählweise verpflichtet, wobei die ersten beiden, *Jane Field* und *Pembroke* dem regionalistischen Charakter der Kurzgeschichten am ähnlichsten sind. In allen Romanen finden sich - wie ich im Weiteren noch ausführen werde - ebenfalls romantische Elemente. *Jerome* und *The Portion of Labor* ragen als Sozialromane und Milieustudien zur Schuhindustrie Neu-Englands aus dem Romanwerk heraus, da sie am stärksten ökonomische Ungleichheiten thematisieren und kritisieren. Diese Besonderheiten für einzelne Werke in Freemans Romankorpus hervorzuheben erscheint mir sinnvoller als eine einfache Einteilung nach Schauplätzen. Vor allem möchte ich mich gegen eine automatische Abwertung der späteren, in New Jersey spielenden

¹⁰ Meine Ausführungen bestätigen die Notwendigkeit, eine neue, umfassende Bibliographie von Freemans Werken zu erstellen. Charles Johanningsmeier hat jüngst in einem Artikel zu „The Current State of Freeman Bibliographical and Textual Studies“ auf diesen Sachverhalt hingewiesen und ausführlich begründet, dass weder Freemans Werke für Kinder noch die Kurzgeschichten, die in *syndicated newspapers* erschienen sind, in genügendem Maße in bestehenden Bibliographien aufgeführt seien. Über die Notwendigkeit, die divergierenden Angaben zur Anzahl von Romanen durch eine *comprehensive bibliography* zu klären, spricht Johanningsmeier jedoch nicht.

¹¹ Vgl. die Bücher *A Web of Relationship: Women in the Short Stories of Mary Wilkins Freeman* (1992) und *Mary Wilkins Freeman. A Study of the Short Fiction* (1997). Reichardt veröffentlichte außerdem einige Essays mit Interpretationen einzelner Kurzgeschichten sowie den hervorragenden Überblick zum damaligen Forschungsstand „Mary Wilkins Freeman: One Hundred Years of Criticism“ (1987). Ferner ist sie die Herausgeberin von *The Uncollected Stories of Mary Wilkins Freeman* (1992) und *A Mary Wilkins Freeman Reader* (1997). Zu Freemans Kurzgeschichten liegen bis heute die meisten Aufsätze vor.

¹² Diese Einteilung bietet für die meisten ForscherInnen gleichzeitig ein Bewertungsraster, denn die Neu-England Romane werden durchgängig besser bewertet.

Werke wenden, die in der bisherigen Forschung ohne wissenschaftliche Analyse und somit ohne Fundierung perpetuiert wurde.

1.2. Zum gegenwärtigen Stand der Romanrezeption

Im Folgenden werde ich Grundtendenzen der heutigen Rezeption von Freemans Romanen vorstellen und aufzeigen, welche Werke überhaupt und in welchem Umfang analysiert worden sind. Anknüpfend daran werde ich Forschungsdesiderate herausstellen und ausführen, in welcher Hinsicht sich meine Fragestellung von der bisherigen Freemanrezeption unterscheidet.

Zwei Strömungen können in der jüngeren Romanrezeption ausgemacht werden: zum einen gibt es eine biographische Rezeption und zum anderen liegen einige thematisch-spezifische Analysen zu einzelnen Romanen vor, wobei *The Portion of Labor* und *Pembroke* als Untersuchungsobjekte dominieren. An dieser Stelle möchte ich zunächst Arbeiten vorstellen, die einen breiteren Überblick über Freemans Romanwerk geben. Spezifischere Thesen zu einzelnen Romanen werden an geeigneter Stelle einfließen und in meine Interpretation aufgenommen werden.

Außer dem frühen Aufsatz „Mutations in New England Local Color“ von Babette May Levy, der Freeman neben Harriet Beecher Stowe und Jewett untersucht, begründeten vor allem zwei Arbeiten die spätere literaturwissenschaftliche Freemanforschung des 20. Jahrhunderts: Edward Fosters *Mary E. Wilkins Freeman* (1956) und Perry Westbrooks *Mary Wilkins Freeman* (1967). Beide Studien verknüpfen eine Darstellung von Leben und Werk der Autorin und gelten bis heute als Standardwerke. Foster und Westbrook betrachten Freemans Werdegang und künstlerisches Schaffen chronologisch und widmen hierbei den einzelnen Werken der jeweiligen Schaffensperioden der Autorin unterschiedlich viel Aufmerksamkeit.¹³ Die

¹³ Westbrooks Monographie unterscheidet sich jedoch von Fosters durch eine umfassendere Darstellung des sozialgeschichtlichen und literarischen Kontextes von Freemans Leben und Werk.

Forscher sind sich einig, dass *Pembroke* Freemans bester Roman sei, *The Debtor* und *By the Light of the Soul* hingegen werden als misslungen bewertet. Die Romane *Doc. Gordon* und *The Butterfly House* werden in ihren Ausführungen nahezu völlig ignoriert.

Fosters und Westbrooks Ansatz, Freemans Romane im Zusammenhang mit ihrem Leben darzustellen,¹⁴ begründete die biographische Rezeption auch der jüngeren feministischen Forschung. Hier sind vor allem Pryses längeres Portrait der Autorin und ihres Werkes in dem Lexikon *Modern American Women Writers*¹⁵ (1991) sowie Glassers Buch *In a Closet Hidden. The Life and Work of Mary E. Wilkins Freeman* (1996) zu nennen. Beide folgen Foster, dem ersten Freeman Biographen, der zu Freemans Werken schrieb: „Though she never wrote purely autobiographical fiction, her personality informs her stories more fully than has been assumed by earlier critics. Life and sensibility and fictional product should not be confused, but they can move along on the stream of time in such a way that themes will frequently cross” (VIII). Wie Foster bemühen sich Pryse und Glasser, Leben und Werk der Autorin vorzustellen und in Beziehung zueinander zu setzen.

In Pryses Artikel werden alle Romane vorgestellt, besonderen Raum nehmen allerdings Interpretationen von *Pembroke* und *By the Light of the Soul* ein, dessen Handlungselement der Lebensgemeinschaft zweier Frauen Pryse vor allem interessiert. Grundsätzlich meint sie jedoch, dass nach *Pembroke* bei Freeman ein „turn to conventionality“ (*Mary E. Wilkins* 147) festzustellen sei. Schon für *Jerome* und *The Portion of Labor* konstatiert Pryse „melodramatic and unbelievable plots“ (ibid) und in Bezug auf ihre New Jersey Romane *The Debtor*, *Doc. Gordon* und *The Butterfly House*

¹⁴ Susan K. Harris führt in ihrem Überblick über die Forschungsentwicklung zu amerikanischen Autorinnen des 19. Jahrhunderts in ihrer Einleitung zu *19th-Century American Women Novels* Fred Lewis Pattees Buch *The Feminine Fifties* (1940) als Anfangspunkt der biographischen Rezeption von Autorinnen an: „In his survey of nineteenth-century women’s novels, Pattee demonstrates a methodology commonly applied to those texts by twentieth-century critics writing before 1978: a critical strategy that starts with assumptions about the author’s sex, moves out to her autobiography, and proceeds to examine her work as an extension of her biological structure and life experiences“ (*19th-Century* 2).

¹⁵ Als eine der führenden Vertreterinnen der Forschung zu Regionalismus konzentriert sich Pryse in ihrer Arbeit zu Freeman hauptsächlich auf deren Kurzgeschichten. Vgl. „Distilling Essences’: Regionalism and ‘Women’s Culture,’“ „The Humanity of Women in Freeman’s ‘A Village Singer,’“ „Writing Out of the Gap. Regionalism, Resistance, and Relational Reading“ sowie die mit Judith Fetterley herausgegebene Anthologie *American Women Regionalists* und die ebenfalls mit Fetterley verfasste, jüngst erschienene Studie *Writing Out of Place*.

übernimmt Pryse das Urteil von Foster und Westbrook: „[H]er biographers unanimously judge all of these novels failures“ (147). Glasser formuliert ihr Interesse an Freeman wie folgt:

I saw ... that Freeman's work demanded feminist analysis, and I recognized that her subject in fact had little to do with regionalism. With her focus almost entirely on women's struggles and concerns, their intricate forms of repression and rebellion, Mary E. Wilkins Freeman explored the psychology of women's conflicts as she knew them (*Closet XIV*).

Obwohl sie Freeman nicht als radikale Feministin bewertet, zeigt sich Glasser fasziniert von den Frauenfiguren, die die Autorin entwirft und von den unterschiedlichen Beziehungen zwischen ihnen. Sie gründet ihre Interpretationen von *Pembroke*, *Madelon*, *The Portion of Labor* und *By the Light of the Soul* sowie von *The Shoulders of Atlas* auf einer *close reading* Strategie, die sich detailgenau am Textverlauf orientiert. Theoretische Vorüberlegungen zur Textanalyse und weitergehende Kontextualisierungen der Texte bleiben aus. Immer wieder nutzt Glasser ihre Romaninterpretationen für biographische Rückschlüsse. Zu *Pembroke* und *Madelon* schreibt sie: „In both novels, Freeman's creation of psychological doubles reflects her own conflict between feminine rebellion and passivity“ (*Closet 96*). Zu *Pembroke* heißt es: „Writing *Pembroke* seems to have been Freeman's way of voicing both the fear of and the need for a heterosexual partnership“ (*Closet 97*) und „[i]n the process of delaying her own marriage, Freeman chose to prevent Charlotte and Barnabas from marrying for most of the novel“ (*Closet 100*). Das Heiratsende des Nachfolgeromans *Madelon* sieht sie als eng verbunden mit Freemans eigener Entscheidung zu heiraten an:

In 1897, just after she wrote *Madelon*, Mary Wilkins finally agreed to marry Charles Freeman. Perhaps having written a novel in which she released so much hostility and rebellion, she was able to take this step. ... Conjugal bliss, paradoxical and unconvincing as it may seem to readers of *Madelon*, was her final resolution for the plight of both the 'savage squaw' and the 'fair angel' (*Closet 153*).

Glasser hat sich im Sinne ihres biographischen Forschungsinteresses für eine begrenzte Interpretation des Freemanschen Romanwerks entschieden, die nicht beabsichtigt, die Texte in ihrer kulturell-historischen Relevanz zu fassen. Glassers Buch ist im Ganzen eine wohltuende Fortentwicklung in der Romanrezeption Freemans, da sie alte Abwertungen einzelner Romane durch Foster und Westbrook nicht mehr

aufgreift und explizit darauf hinweist, dass auf den ersten Blick erscheinende stilistische Schwächen eines Romans ein interessantes Potential beinhalten können.¹⁶ Insbesondere möchte ich auf das letzte Kapitel ihres Buches hinweisen, in dem sie Freeman mit „two New England Contemporaries“ in Bezug setzt wie es in der Überschrift heißt. Freemans Werk wird hier mit dem von Jewett und Charlotte Perkins Gilman kontrastiert. Glasser attestiert Freeman zwar ähnlich radikale politische Haltungen wie Gilman, Freeman hätte sie jedoch anders vermittelt, „without an ideological framework, to voice rage in a paradoxically ‘pleasing’ way, and thereby to reach a larger audience of women“ (*Closet* 217). An solche Thesen von Ambivalenzen in Freemans Werk möchte ich in meiner Arbeit anknüpfen.

Glasser ist in der Tat die einzige Freemanforscherin, die sich harscher Urteile über Freemans Romane enthält und sich diesen mit einer unvoreingenommenen Neugier nähert. Andere Forscherinnen wie Pryse oder auch Reichardt perpetuieren Abwertungen. So hat es sich Reichardt in „Mary E. Wilkins Freeman. One Hundred Years of Criticism“ zur Aufgabe gemacht, die Rezeption von Freemans Werk zusammenzufassen. Sie schreibt „When Freeman ventured away from short story writing to try her hand at longer forms of fiction ... critics complained sharply about her prose. As a whole, she was urged that both in terms of style and subject matter she was better off sticking with short fiction“ („One Hundred Years“ 33). Sie schließt sich diesem mutmaßlichen Urteil an, wenn sie in *Mary Wilkins Freeman. A Study of the Short Fiction* (1997) die nach Freemans Heirat entstandenen Romane beiläufig als ihre schwächsten bezeichnet (Vgl. 102).¹⁷ Eine gründliche Analyse von Literaturkritiken zu Freemans Werken in ihrer Zeit führt jedoch zu anderen, Reichardt widersprechenden Ergebnissen, wie ich zeigen werde.

Vor allem die späten Romane Freemans sind im 20. Jahrhundert noch nicht ausreichend erforscht worden. Zu *Jerome* und *The Debtor* liegen keine Analysen vor und auch *By the Light of the Soul* ist nur unzureichend interpretiert worden. Zu Freemans Zeit wurden die späten Romane nicht sofort verurteilt oder abgewertet. Sie wurde mit ihrem Gesamtwerk von der zeitgenössischen Kritik und auch von der

¹⁶ So leitet Glasser beispielsweise ihre Analyse von *Madelon* mit einem Verweis auf Fosters Verurteilung des Romans ein: „The twisted intricacies of the plot of *Madelon*, particularly in its second half, account for Edward Foster’s complaint that it is ‘obviously and disturbingly uneven’; but it is in some sense more interesting for its unevenness“ (*Closet Hidden* 125).

¹⁷ Bereits Kendrick urteilte über diese Romane: „As she approached the turn of the century, she continued to experiment with the novel, but she would never again achieve the artistry of Pembroke, and all of the novels after Jerome show decline“ (*Infant Sphinx* 123).

Leserschaft angenommen (denn nur eine Autorin, deren Werke sich erfolgreich verkaufen ließen, wurde von einem großen Verlagshaus wie Harper für jeden neuen Roman gut bezahlt und überhaupt weiter veröffentlicht). Bis auf *Doc. Gordon*, der – wie ich finde zu Recht – seit seiner Entstehung von allen KritikerInnen als Fehlschlag angesehen wurde, wurde jeder Roman in den zeitgenössischen Magazinen und Zeitungen sehr divers besprochen. Zu einzelnen Romanen überwiegen kritische Stimmen, aber meist sind auch positive Rezensionen zu finden.¹⁸

Eine Handlungsmotivation Freemans, über die Veröffentlichung von Kurzgeschichten hinauszugehen war sicherlich ökonomischer Natur: Romane, vor allem Fortsetzungsromane, als die auch die meisten Werke Freemans erschienen sind, wurden weitaus besser bezahlt als Kurzgeschichten. Glasser schreibt: „Freeman’s decision to pursue longer fiction was at least partially a result of her desire to increase her market“ (*Closet* 129). Sie spielt hierbei auf die von Kendrick dokumentierte höhere Bezahlung für ihre Romane an. Johanningsmeier widmete der Geschäftstüchtigkeit von Freeman (und Jewett) eine Dissertation, aus der Auszüge in dem Aufsatz „Sarah Orne Jewett and Mary E. Wilkins (Freeman): Two Shrewed Businesswomen in Search of New Markets“ publiziert worden sind. Anhand der Briefe Freemans lässt sich nachweisen, dass vor allem für Fortsetzungsromane hohe Honorare gezahlt wurden.¹⁹ Um die Veröffentlichung von Romanen als Fortsetzungsromane in auflagestarken Magazinen der Zeit zu erreichen, musste sie sich populärer literarischer Strömungen bedienen, um deren Verkaufswert zu sichern. Dieser These soll im nächsten Abschnitt nachgegangen werden, in dem ich die Rezensionen zu Freemans Romanen in die Literaturdebatte des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts einbinden werde. Eine Analyse

¹⁸ *Jane Field* wurde in *The Bookman*, *The Athenaeum* und in *The Critic* negativ, aber in *The Nation* positiv rezensiert. *Pembroke* wird vornehmlich positiv besprochen, im *Athenaeum* werden jedoch kritische Einwände gegen die düstere Atmosphäre und zu negative Charaktere erhoben. *Madelon* wurde im *New York Times Saturday Review* und in *The Bookman* verrissen, die Rezension im *Critic* ist jedoch sehr positiv. Die Rezensionen von *Jerome* waren im *Literary Journal* negativ, in *The Athenaeum* gemischt und in *The Critic* eindeutig positiv. *The Heart’s Highway* wurde im *New York Times Saturday Review* positiv und negativ besprochen, in *The Critic* und im *Overland Monthly* sehr gelobt. *The Portion of Labor* wurde ausnahmslos freundlich aufgenommen und im *Independent*, *The Bookman*, *New York Times Saturday Review* und von Octave Thanet im *Book Buyer* positiv besprochen. *The Debtor* wurde im *Independent* sehr gelobt, ebenso in *Booknews*, während die Rezension in *Public Opinion* eher kritisch ist. *Doc. Gordon* wurde, wie erwähnt, sowohl im *New York Times Saturday Review* als auch im *Independent* verrissen. *The Shoulders of Atlas* wurde im *Outlook* nur kurz, aber ausgewogen rezensiert. *By the Light of the Soul* wurde im *Forum* und im *New York Times Saturday Review* positiv besprochen. Auf *The Butterfly House* schließlich wurde lediglich in der *New York Times* eingegangen und diese Rezension wiegt negative gegen positive Aspekte des Buches auf.

¹⁹ Vgl. Kendricks Zusammenfassung von diesbezüglichen Briefpassagen in einer Kapiteleinleitung in der von ihm herausgegebenen Sammlung von Freemans Briefen *The Infant Sphinx* auf S.119.

dieser für die Autorin zeitgenössischen Rezeption lohnt sich, da gegenläufige Strömungen der Literaturdebatte ihrer Zeit deutlich werden.

1.3. Freemans Romane und die Literaturdebatte ihrer Zeit

Ergänzend zu Shirley Marchalonis' Einleitung zu dem von ihr herausgegebenen Band *Critical Essays on Mary Wilkins Freeman*, in der sie einen hervorragenden und detaillierten Überblick über das Echo zu Freemans Romanen nach deren Erstveröffentlichung gibt,²⁰ werde ich nun die Rezensionen im Literaturdiskurs der Zeit verankern. Ein Blick auf diesen zeitgenössischen Literaturdiskurs zeigt, wo die Grenzen der in den Romanen bereitgestellten Wahrnehmungs- und Repräsentationsmöglichkeiten lagen. Folgende Fragen sollen in diesem Abschnitt der Einleitung beantwortet werden: Welche literarische Debatte bestimmte die Magazine zu Freemans Zeit? Greifen Rezensionen ihrer Romane Begriffe auf, die an verschiedene literarische Strömungen der Zeit anknüpfen? Werden einzelne Romane positiver besprochen als in der heutigen Forschung? Wie wurden die Romane von den KritikerInnen damals literarisch eingeordnet und war das Romanwerk - wie die heutige Forschung suggeriert - insgesamt dem literarischen Ruhm Freemans abträglich? Indem ich diesen Fragen im Weiteren nachgehe, möchte ich zeigen, in welchen literarischen Debatten Freemans Romane zu verankern sind, um hier vielleicht Erklärungsmomente für Eigenheiten dieser Werke zu finden. Dies geschieht im Sinne von Susan K. Harris' Mahnung „[I]t is important to establish the terms of the debate(s) in which the text participates, the position it takes,

²⁰ Ann R. Shapiro wendet in ihrem Buch *Unlikely Heroines: Nineteenth-Century Women-Writers and the Woman Question* ein interessantes Format an: sie untersucht sechs Romane aus dem 19. Jahrhundert exemplarisch in Hinblick auf *The Woman Question* und schließt ihrem *close reading* dieser Romane einen ausführlichen Abschnitt zu deren Rezeption an. Freemans Roman *Pembroke* ist einer dieser Romane und auch zu seiner Rezeption finden sich hier wertvolle Hinweise.

and how these positions are embodied in its textual structure“ (*“But is it”* 46), die sie in dem Bestreben ausspricht, das Werk von Autorinnen des 19. Jahrhunderts vor allzu schnellen Abqualifizierungen zu schützen.

Das Echo auf Freemans Romane war zu ihren Lebzeiten wie bereits erwähnt sehr differenziert und keineswegs vom Grundtenor der Ablehnung bestimmt. Im Gegenteil: es findet sich ebenso viel Lob und Anerkennung. Freeman wurde sogar als Autorin von nationalem Rang bewertet. In *The Critic* heißt es zu Jerome:

Americans should be very proud of Miss Wilkins. Her modesty and retiring nature, coupled with the humble characters of whom she writes, may have withheld from her countrymen a full appreciation of her great and singular merit; but it seems to us that in this quiet New England lady America possesses a novelist of lowly life whose subtle comprehension of the elemental passions is not surpassed by any living writer, and one who serves her art with a loving and patient fidelity not to be overpraised (288).

Zentrale Stränge des damaligen Literaturdiskurses waren die Debatten um Realismus und das sogenannte *revival of romance*, die in Literaturmagazinen in den Jahren um die Jahrhundertwende stattfanden. Im *revival of romance* ging es um die Bedürfnisse eines nicht-elitären Lesepublikums, die nach Ansicht von AutorInnen wie Agnes Repplier durch realistische Literatur nicht befriedigt werden würden. Nancy Glazener ist die erste Forscherin, die dieses *revival of romance* in einer Studie zum Realismus des ausgehenden 19. Jahrhundert ausführlich als literarische Strömung der Zeit vorstellt.²¹ Sie beschreibt, dass diese als Gegenbewegung zum Realismus entstand und eine ereignisreiche und unterhaltende Literatur propagierte, deren perfekte Entsprechung in Abenteuerromanen und historischen Romanzen á la Scott verstanden wurde. Politisch sind diese Forderungen mit den Arbeitskämpfen Ende des neunzehnten Jahrhunderts verknüpft. Hier wurde nicht nur für einen kürzeren Arbeitstag, sondern - damit verbunden - auch für ein Recht der Arbeiter auf Freizeit gekämpft. Zur Unterhaltung dieses Publikums forderten einschlägige Intellektuelle nun ein *revival of*

²¹ Glazener widmet ein gleichnamiges Kapitel ihrer Studie *Reading for Realism* der Beschreibung des „*Romantic Revival*.“ Ich werde in meiner Untersuchung diesen Terminus nicht übernehmen, da in einschlägigen Artikeln, auf denen ich meine Argumentation basiere, meist der Terminus *revival of romance* verwendet wird. Lediglich in einer anonymen Kolumne in der Zeitschrift *Dial* unter dem Titel „*Revival of romance*“ wird im Text auch „*romantic revival*“ verwendet, in anderen Artikeln wird jedoch sonst stets „*revival of romance*“ aufgeführt. In „*Some Tendencies of Contemporary Fiction*“ in *The Living Age* 1899 verweist z.B. der unbekannte Verfasser auf Wilbur Cross, der den Ausdruck geprägt habe und „[who] led to examine into the revival of romance, with Stevenson as its chief hierophant“ (588). Ebenso schreibt James Oscar Pierce in „*New Phases of the Romance*“ in *The Dial*: „*At the very time of this exaltation of Realism, there comes a revival of romance*“ (70).

romance. Glazener charakterisiert diese Bewegung als antimodernistisch und konservativ, da historische Romanzen bevorzugt wurden, in denen möglichst Adelige im Mittelpunkt standen.

Ich möchte die These aufstellen, dass sich Freemans Literatur im Schnittpunkt der Debatten um Realismus und das *revival of romance* befindet. Zwar schrieb die Autorin nur einen Roman, der offensichtlich qua seiner Gattung in das *revival of romance* einzuordnen ist - die 1900 erscheinende historische Romanze *The Heart's Highway* - in der Rezension der meisten Freeman Romane zu ihrer Zeit tauchen aber wiederholt Schlüsselbegriffe auf, die als rhetorische Elemente die Debatte um Realismus und das *revival of romance* bestimmen. Diese Elemente lassen sich in Freemans Romanwerk und in den Rezensionen der Romane zu Freemans Zeit wiederfinden und können helfen, widerständige Passagen ihrer Werke in einem neuen Licht erscheinen lassen, da sie bestimmten Strömungen zugeordnet werden können. So zeigt sich, dass Freeman für den literarischen Markt geschrieben hat und dass sich die Autorin im Schnittpunkt beider Debatten befand.

Ein wichtiger Schlüsselbegriff für die Realismuskussion ist *truth*. William Dean Howells schreibt in *Criticism and Fiction* "Realism is nothing more and nothing less than truthful treatment of material" (48). Oberste Prämisse bei der Bewertung von Romanen müsse sein: „We must ask ourselves before we ask anything else, Is it true? - true to the motives, the impulses, the principles that shape the life of actual men and women?“ (51). Der Autor Frank Norris, der auch der Schule des Realismus bzw. Naturalismus zugerechnet wird, formuliert es als eine der „responsibilities of the novelist“ in seinem gleichnamigen Artikel: "The people have a right to the Truth as they have a right to life, liberty, and the pursuit of happiness" (*Responsibilities* 106). An anderer Stelle schreibt er: „[T]ruth in fiction is just as real and just as important as truth anywhere else“ (*Need* 1158). Unter *truth* ist eine (mutmaßlich) wahrheitsgemäße Abbildung von Realität zu verstehen. In der literarischen Realismuskussion wird diese Realitätsnähe auch unter dem Begriff *verisimilitude* gefasst.

Truth wird auch wiederholt in Rezensionen zu Freemans Werken verwendet. Während die Geschichten von *A New England Nun* in der Rezension von *Madelon* im *Critic* als „true pictures of New England life“ gelobt werden, wird dem Roman *Madelon* mangelnde Authentizität bescheinigt: „story and people would have been equally preposterous in any known period“ (367). Über *The Debtor* ist im *Independent* zu lesen:

„It contains all the material out of which a sensational story might have been written, but she has kept her conception sane and true to life“ (1340).

Wenn Freeman *truth* bescheinigt wird, so ist dies zumeist auf die Präsentation ihrer Figuren zurückzuführen, die lebensecht wirken. In der zuletzt erwähnten *Independent* Rezension heißt es hierzu: “This truth is expressed or implied by the various men and women in the story“ (ibid). Viele Charaktere in Freemans Romanen wie in ihren Kurzgeschichten werden nicht bloß von der Erzählinstanz beschrieben, sondern sie werden mit ihrer eigenen Stimme hörbar. Für Freemans Werke ist ein hoher Dialoganteil typisch und wörtliche Rede wird oft mit Dialekt durchzogen. Dieser ist nicht nur als ein Regionalismusindikator, sondern auch als einer der Klassenzugehörigkeit zu verstehen.

Die Autorin versieht diese Figuren so mit einem Stellenwert, den z.B. Howells in „Criticism and Fiction“ als zentral für den realistischen Roman und dessen „truth“-Effekt ansah:

[L]et fiction cease to lie about life; let it portray men and women as they are, actuated by the motives and the passions in the measure we all know; let it leave off painting dolls and working them by springs and wires; ... let it speak the dialect, the language that most Americans know - the language of unaffected people everywhere (51).

Freeman wollte stets über das schreiben, was sie kannte und wählte daher die Staaten, in denen sie lebte, also Neu-England und New Jersey als Schauplätze ihrer Literatur.²² Diese waren regional begrenzt und somit ‘erfahrbares’ und von ihr erlebtes Terrain. Auch hier enthüllt sie ein ‘realistisches’ Selbstverständnis, denn Erfahrung ist ebenfalls eine zentrale Kategorie der realistischen Debatte wie folgender Abschnitt aus Howells „Criticism and Fiction“ exemplarisch zeigt:

The whole field of human experience was never so nearly covered by imaginative literature in any age as in this; and American life especially is getting represented with unexampled fullness. ... a great number of very good writers are instinctively striving to make each part of the country and each phase of our civilization known to all the other parts (68).

Auch der Begriff *observation* ist ein wiederkehrender Terminus in der Rezeption der Romane Freemans, der auf ein Merkmal ‘realistischer’ Rhetorik verweist: über

²² Handlungen von Kurzgeschichten und auch der Großteil ihrer Romane spielen fast ausschließlich in Neu-England. Freemans Verbundenheit mit Neu-England wird auch in einem nicht-literarischen Portrait der Region deutlich, das sie 1912 in der Reihe „Beautiful America“ der Zeitschrift *Country Life in America* mit dem Titel „New England, ‘Mother of America’“ veröffentlichte.

Pembroke heißt es in der Oktoberausgabe des *Critic* von 1894: “There is a world of minute²³ observation in Miss Wilkins’ study of these monotonous people” (36). Zwei Jahre später ist in diesem Magazin eine Rezension zu *Jerome* zu finden, die die “multitude of incisive observation” in dem Roman lobt. In einer Rezension von *The Portion of Labor* wird im *Independent* hervorgehoben “the analysis is so keen, the observations on life so profoundly” (346) und in der Rezension der Zeitschrift *Athenaeum* heißt es zu diesem Roman: “The author has not spared herself any effort in the way of observation and care for expression and truth of aspect throughout the story” (12).

Neben oben dargestellten Stichworten für die Realismuskussion, die in der Rezeption der Romane Freemans auftauchen, finden sich aber ebenfalls Bezüge zu der Debatte um das *revival of romance*. Beispielsweise wird sie mit AutorInnen verglichen, die hier besonderes Ansehen genießen. Eine Autorin, die in dem Artikel „New Phases of Romance“ von James Oscar Pierce hervorgehoben wird, ist Mrs. Humphrey Ward, eine der populärsten Autorinnen romantischer Literatur. Ihr Name taucht auch in anderen Artikeln, die dem *revival of romance* zuzurechnen sind, häufig auf und kann als Schlüsselbegriff für diese Debatte gewertet werden. Ward wird in Rezensionen von einigen Romanen Freemans als Vergleichsfigur herangezogen. So wird im *Independent* das Thema von *The Portion of Labor* als eines dargestellt, das Ward interessiert hätte.²⁴ In der Rezension von *The Debtor* der Zeitschrift *Public Opinion* wird Freemans „inexorable, unsmiling detachment from her characters“ wiederum mit Ward verglichen, „Good company to be in, indeed: and one can not class her elsewhere“ (217). Auch Nathaniel Hawthorne wurde in der Debatte um das *revival of romance* als meisterhaft erwähnt.²⁵ In Rezensionen von Freemans Werken fällt der Name Hawthorne nur in Verbindung mit ihren Kurzgeschichten.²⁶ Obwohl Hawthornes Name in der

²³ In „A Plea for Romantic Fiction“ legt Norris seine Auffassung zu den Unterschieden zwischen *realism* und Romantizismus dar und benennt gerade die Detailgenauigkeit als das benennt, das den *realism* ausmache: „Realism is minute, it is the drama of a broken teacup, the tragedy of a walk down the block, the excitement of an afternoon call, the adventure of a formal visit“ (1166).

²⁴ Es heißt darin: „Mrs. Humphry Ward would here have found a subject made to her hand“ (345).

²⁵ Pierce versteht ihn als Initiator der romantischen Bewegung: „Hawthorne came, and an avenue was opened to new fields for the work of the Romancer. The imagination now found its required material in the social life of a new world, a world with no history ... Hawthorne found, in the simple life of New England, sufficient of these elements to constitute real Romance“ (70).

²⁶ Hawthorne wird als der Urheber der *New England short story* verstanden und von Courtney in Bezug auf Freemans Kurzgeschichten als ihr „real progenitor“ (204) bezeichnet. Auch Paul Elmer More schreibt: „[W]hat was foreshadowed in Hawthorne becomes the one dominant human note of Mrs. Freeman’s stories“ (1294).

Diskussion um das *revival of romance* so häufig auftaucht, ist es wichtig festzuhalten, dass es sich bei dem Verständnis von Romanze in dieser Debatte im ausgehenden 19. Jahrhundert um ein wesentlich banaleres handelte, als es Hawthorne selbst vertreten hat. In dem Artikel „The Revival of Romance“ stellt der oder die unbekannte AutorIn treffend fest: „It is only upon a lower plane of literature that the distinction between realism and romanticism actually exists; it is a distinction hardly to be made, for example, between Scott and Balzac, or between Tourguéniéff [sic] and Hawthorne“ (388).

Das *revival of romance* zelebrierte Abenteuerromane und historische Romanzen. Glazener fasst die Zielsetzung dieser Debatte wie folgt zusammen: „Instead of valuing fiction for modeling the ethical problems of modern life, the rhetoric of the new romance valued fiction for providing readers with a thrilling escape from the routine and restrictions of their ordinary life“ (148). Sie erklärt weiter, dass in Zeiten der Transformation von Arbeit und zunehmender Enthumanisierung von Arbeitsplätzen, die BefürworterInnen des *revival of romance* ein Recht der ArbeiterInnen auf Unterhaltung propagiert hätten, dessen beste Erfüllung im historischen Abenteuerroman gesehen wurde. Hier liegt die Betonung nicht mehr auf einer ‚wahrheitsgetreuen‘ Abbildung von Realität, sondern *storytelling* tritt in den Vordergrund. *Plot* anstatt eine zu starke Konzentration auf *character* wird befürwortet und eine ereignisreiche Handlung wird zum Maßstab dieser gewünschten Literatur für die Massen.²⁷

An Howells gerichtet wirft William R. Thayer in seinem Aufsatz „The New Story-Teller and the Doom of Realism“ in der Zeitschrift *Forum* 1898 neben mangelndem Unterhaltungswert ihrer Literatur²⁸ den Realisten hauptsächlich vor, die

²⁷ Ganz einfach gestrickt durfte Literatur jedoch ebenfalls nicht sein. Glazener stellt zugleich heraus: „[I]t is important to notice that the romantic revival did not overturn cultural hierarchies completely: proponents of romance did not endorse dime novels, after all“ (174).

²⁸ F. Marion Crawford, der 1895 von Hamilton Wright Mabie als „most popular novelist of the day in this country“ in der Gruppe von Autoren, „whose special characteristic ...[is] the treatment of life from the romantic, picturesque, and adventurous side“ (*The Two Eternal* 42) bezeichnet wird, hebt in *The Novel. What it is* Unterhaltung als eine der Hauptforderungen an Literatur hervor: „Probably no one denies that the first object of the novel is to amuse and interest the reader“ (11). *The Novel. What it is* ist eine Schrift, in der er beide Strömungen, Realismus und *romance*, untersucht, hierbei jedoch eine eindeutige Position für den romantischen Roman einnimmt und diesen als Idealform ansieht. In dem Artikel „A Warning to Novelists“, der dem *revival of romance* zuzuschreiben ist, sieht der oder die ungenannte VerfasserIn den Unterhaltungswert von Romanen gar als ‚demokratischen‘ an: „Fiction at its lightest and most instructive, fiction the true echo of modern life, ... is demanded by the people, who should know well what is best for it. ... The most democratic form of literature, it may be enjoyed by every one“ (312). Dies ist im Kontrast zu realistischen Vorstellungen zu lesen, wie sie z.B. Brander Matthews in „The Study of Fiction“ vertritt, der durchaus zustimmt, dass „romanticist fictions are more exciting than the veritistic“ des Realismus. Letztere sei jedoch einzig und allein „serious fiction“ (543). „To this day the romance seems to many a mere amusement, the sport of an idle hour, and, therefore,

Bedeutung der Handlung zu ignorieren. Nun sei es wieder an der Zeit für Romanzen als „novels with a story“ (479). Auch Repplier, die aufgrund der Anzahl ihrer Artikel in renommierten Literaturzeitschriften wie dem *Atlantic Monthly* als eine der Hauptvertreterinnen des *revival of romance* anzusehen ist,²⁹ plädiert für handlungsorientierte Literatur, als die sie die Literatur ihrer Jugend³⁰ in einem Essay beschreibt:

Those were not days, be it remembered, when people wrote fiction for the sake of introducing discussions. There still lingered in the novelist's mind the time-worn heresy that he had a story to tell, and that his people must act as well as talk. The plot-delightful and obsolete world! - was then in good repute, and conversation was mainly useful in helping on the tale, in providing copious love scenes, and with really good novelists, in illustrating and developing character (*Conversations* 60).

Repplier fordert immer wieder eine ereignisreiche Handlung und favorisiert eine von der Erzählinstanz getragene Erzählweise.³¹ Die von ihr befürwortete *romance* nennt sie „novel of incidence“ und grenzt sie gegen die realistische Variante der „novel of character“ ab. „For my part, the good novel of character is the novel I can always pick up; but the good novel of incident is the novel I can never lay down“ („Novel...“ 217).³²

Wie bei Repplier durch die „copious love-scenes“ schon angedeutet, wird neben der Betonung der Handlung als ein weiteres typisches Element einer *romance* selbstredend „the romance of love and friendship“ angesehen. Percy F. Bicknell nennt sie in „The Breath of Romance“ „only a part, though the most important and interesting

none too respectable; whereas the novel is held to a higher responsibility; and if it aspires to the dignity of the drama it may be judged by the same lofty standards“ (544). In „Confessions of a Lover of Romance“ ist zu lesen: „But after being awakened to the sin of romance, I saw that to read a novel merely for recreation is not permissible. The reader must be put upon oath, and before he allows himself to enjoy any incident must swear that everything is exactly true to life as he has seen it“ (281).

²⁹ Glazener erwähnt, dass Freeman und Repplier sich kannten. Sie berichtet von einem Besuch Reppliers in den Büros des *Atlantic Monthly*: „through the offices of its editor, Thomas Bailey Aldrich, she was presented to a sampling of *Atlantic* luminaries: Oliver Wendell Holmes, Sarah Orne Jewett, Mary E. Wilkins Freeman, and James Russell Lowell“ (150). Dies könnte als Indiz dafür gewertet werden, dass Freeman die Debatte um das *revival of romance* bekannt war.

³⁰ Als geschätzte AutorInnen führt sie hier Thomas Love Peacock und Jane Austen auf.

³¹ Auch der oder die unbekannte AutorIn konstatiert in dem Artikel „A Few Story-Tellers, Old and New“ über neuere romantische Literatur wie z.B. Crawfords *Pietro Ghisleri* (1893): „Nothing is more comfortably assuring to a reader than to know, when he puts himself into the hands of an author, that he will be held firmly, and carried straight to the conclusion of the whole matter“ (694).

³² Die ‚realistische‘ Position hiervon war, dass Handlung gerade aus den Charakteren entstehe: „The true plot comes out of the character; that is, the man does result from the man, and so plot comes out of character; plot aforethought does not characterize“ (Howells, „My Favorite...“ 98). Der Erzähler bzw. die AutorInnenstimme müsse hinter den Figuren zurücktreten: „The business of the novelist is to put certain characters before you, and keep them before you, with as little of the author apparent as possible ... Of course he creates them, but there is no comment; there can be none. The characters do it all“ („My Favorite...“ 99).

part, of romance as a whole“ (360). In Anbetracht der Evaluierung von Liebesgeschichten im *revival of romance* und auch in Abgrenzung von einem Begriff von *romance*, wie ihn z.B. Hawthorne in den Einleitungen zu seinen Romanen verwendet hat, wäre es wohl angemessener, das von dem *revival of romance* verteidigte Modell anstatt mit *romance* mit „romanticism“ zu bezeichnen. Der Terminus „romantizistisch“ macht die Abgrenzung zu Romanzen à la Hawthorne deutlich und impliziert den Schwerpunkt auf Liebesgeschichten in dieser Literatur.

Im Weiteren möchte ich noch genauer darstellen, inwieweit die Debatte um Realismus und das *revival of romance* in Rezensionen zu den Romanen Freemans widerhält, die in dieser Untersuchung analysiert werden. *Jane Field* wird einerseits z.B. im *Critic* gerade als realistische Charakterstudie hervorgehoben. Auch in der Zeitschrift *Athenaeum* wird auf ihre Detailgenauigkeit eingegangen und wiederum die Figuren gelobt: „people are individual, in their speech and gestures expressive“ (14). In der Rezension, die im *Bookman* erschienen ist, wird der Roman dagegen aus einer eher „romantischen“ Perspektive heraus kritisiert: gerade die Konzentration auf Charaktere, die Innenwendung, führe zu einem Verlust an Spannung in der Handlung - „there is hardly anything at all to relieve the monotony in the picture“ (129). Der „spirit of adventure“ einer einzigen Figur wird als interessante Facette hervorgehoben, als „something to relieve the gloom“ (ibid). In *Pembroke* seien nach der Rezension im *Athenaeum* zu viele Charaktere beschrieben und diese mit zu negativen Eigenschaften behaftet: „The whole book is a terrible indictment of obstincacy in lovers and their parents of the way in which sullennless, like some foul fungus, gradually sucks out all the goodness in a man’s nature“ (739). Hier klingt wiederum die romantische Forderung nach Unterhaltung durch eine ereignisreiche Handlung an. Im *Spectator* werden dagegen gerade die Charaktere und deren Dialoge gelobt: „Miss Wilkins makes you see and hear every one of her New England villagers as if they had been painted by Rembrandt and their conversation compressed and recorded by DeFoe“ (859).

Für *Madelon* werden wie schon für *Pembroke* wiederum die Charaktere als die Besonderheit des literarischen Werkes genannt. So schreibt *The Critic* „the characters in ‘Madelon’ and the descriptive passages seem to work themselves clear like good New England rootbeer, after the yeast has settled. And marvellous characters they are, after they have worked clear“ (367). Wie in der ausdrücklichen Erwähnung narrativer Passagen deutlich wird, wird *Madelon* in der Rezension allgemein mehr mit „romantizistischen“ Attributen versehen, als mit realistischen. Dies geschieht sowohl im

positiven als auch im negativen Sinne: Courtney konstatiert, dass Freeman hier „dramatic strength and vigour“ (205) gezeigt hätte. Auch Mary Moss lobt die größere ‘Leidenschaft’ der Geschichte, die „interesting and full of movement“ (*Some Representative* 24) sei. Andere verurteilen den Roman gerade aufgrund von angeblich romantizistischen Elementen. So nennt der *Saturday Review* den Roman „an absurd and meaningless melodrama“ (16), „story and people would have been equally preposterous“ (17). George Preston schreibt im gleichen Tenor den schlimmsten Verriss im Londoner *Bookman*: „That this story, melodramatic in character, rough in construction, and reckless of reserve, should come from the author of *Pembroke*, *Jane Field*, and *A New England Nun*, is as strange as inexcusable“ (*Concerning* 360).

Freemans nächster Roman, *Jerome*, wird von der zeitgenössischen Rezension nicht eindeutig als ökonomiekritischer Sozialroman wahrgenommen, sondern eher aufgrund von romantizistischen Elementen gelobt. Im *Critic* wird dieser Roman im Jahre vor allem wegen der Darstellung des zentralen Liebespaars als im Vergleich zu früheren Romanen einzigartig hervorgehoben. Kein früheres Paar „has ever been done with the fire and spontaneity which have gone to the making of Jerome and Lucinda“ (154). Diese Hervorhebung der Liebesgeschichte ist insofern eine einseitige Betrachtung, als sie die Ökonomiekritik und andere wichtige Themen, wie z.B. die realistische Darstellung von Frauenarbeit gänzlich ignoriert. Somit klingt in der Rezension des *Critic* eine Übereinstimmung mit dem *revival of romance* an. Andere Rezensionen loben *Jerome* wiederum wegen der Charaktere, die in realistischer Manier beschrieben würden. So wird Freeman im *Athenaeum* für die Darstellung des Protagonisten gelobt, der als repräsentativ für die neu-englische Männlichkeit gelten könne.

Freemans Verortung in der Debatte um Realismus und das *revival of romance* wird in den Jahren 1898 bis 1901 am deutlichsten, denn nach *Jerome* arbeitete sie parallel an zwei Romanen - dem Sozialroman *The Portion of Labor* und der historischen Romanze *The Heart's Highway*, die als erste fertiggestellt wurde und 1900, ein Jahr vor *The Portion of Labor*, erschien. In der Kritik im *New York Times Saturday Review* von 1900 wird *The Heart's Highway* als „an adventure“ anerkannt, jedoch weitgehend negativ besprochen,³³ da er an ‘realistischen’ Neu-England Portraits früherer Romane

³³ Sieben Jahre nach Erscheinen des Romans wird in derselben Zeitung jedoch nochmals eine Besprechung von *The Heart's Highway* abgedruckt, die nun ‘realistische Elemente’ positiv hervorhebt: „The ensuing complications are interesting and the story is told with its author’s accustomed skill. Mrs.

gemessen wird: „the characters are pale and colorless beside those of her New England people, the situations and incidents are, to say the least, not convincing, and the historical setting is of the slightest and most inadequate kind“ (418). Der *Critic* veröffentlicht mit „Notes of a Novel-Reader“ eine sehr positive Kritik von Cornelia Atwood Pratt, die sich zu Beginn ihrer Rezension als Verteidigerin der Romanze zeigt: „Miss Wilkins does not despise romance, and it is a relief to turn to her new book“ (276). Weiterhin lobt sie den Roman aufgrund einiger Kriterien, die typisch für das *revival of romance* sind: die Liebesgeschichte und eine ereignisreiche Handlung. „[It] is saturated with the sweetness of an ideal affection. ... The vivid visualization which sets the whole procession of events before us like some brilliantly painted pageant“ (ibid). Auf die zeitgenössische Rezeption von *The Portion of Labor* werde ich in der Einleitung zu dem Roman im dritten Kapitel noch ausführlicher zu sprechen kommen, auch hier werden beide Lesarten deutlich. Für *The Debtor* lobt der Rezensent im *Independent* ihre Darstellung der Figuren im realistischen Sinne als „sane and true to life“ (1340) und lobt zugleich mit der Liebesgeschichte romantizistische Elemente („The love story flows in naturally, like the sun which fills in the dark places of the world with warmth and light“ (ibid)). In Kritiken zu ihrem späteren Roman *By the Light of the Soul* sind wiederum beide Bewertungsansätze zu finden. Einerseits werden im *New York Times Saturday Review* seine Charaktere aufgrund ihrer Lebendigkeit und Detailgetreue gelobt, die Rezension im *Forum* erteilt andererseits sowohl den Charakteren als auch dem Handlungsaufbau schlechte Noten.

Die Vielfalt der dargestellten zeitgenössischen Rezeption zeigt, dass die Romane keineswegs, wie von Reichardt postuliert, nur negativ besprochen wurden. Freeman hat in vielfältigen Rezensionen, die von beiden Positionen der Literaturdebatte um Realismus und das *revival of romance* heraus geschrieben wurden, durchaus viel positives Echo erfahren, das gleichzeitig als Handlungsmotivation für die Integration beider Strömungen in ihre Literatur angesehen werden kann. Freeman selbst hielt die Fusion von Realismus und *romance* für erstrebenswert, wie in einem Brief an Foster Coates zu lesen ist: „I imagine the great Novel of the Future“ will be at once romantic and realistic; that in it romance and realism will be combined more equally than they have ever been“ (*Infant Sphinx* 110). Auch wenn sie hier nicht von ihren eigenen

Freeman brings some of her characters vividly before the reader with the skill in detail for which she is noted“ (79).

Romanen spricht, zeugt diese Äußerung doch von ihrer Aufgeschlossenheit beiden Genres gegenüber.

Meines Erachtens deutet das Auffinden von Stichworten der zeitgenössischen Debatte um Realismus und das *revival of romance* und der Rezeption von Freemans Romanen tatsächlich auf auffindbare Elemente beider Subgenres im Werk der Autorin hin. Beide 'Brillen' der Rezeption sind nicht einfach bloß beliebig, sondern spiegeln das zeitgenössische Spannungsfeld des Literaturdiskurses wieder. 'Reinformen' einer Gattung gibt es sowieso nicht, da jedes literarische Werk in diesem pluralen Literaturdiskurs verankert ist. Diese Haltung bietet für eine neue Analyse von Freemans Romanwerk eine vielversprechende Herausforderung, denn Romane wie *Madelon*, *Jerome* und *The Debtor*, die in der Freemanforschung allzu lapidaren Abwertungen unterworfen wurden, können nun aus einer neuen Perspektive heraus betrachtet werden. Andere Romane wie *Pembroke*, *The Portion of Labor* und *By the Light of the Soul*, die von der feministischen Forschung relativ ausführlich, jedoch mit sehr eingeschränktem Blickfeld interpretiert wurden, gewinnen ebenfalls an Plausibilität, wenn solche widerständigen Elemente genau betrachtet und in die Debatte um Literatur der Zeit eingebettet werden.

1.4. Fragestellung und Vorgehen

Entscheidendes Ergebnis der Darstellung der Rezeptionsgeschichte von Freemans Romanen ist, dass Werke wie *Jerome* oder auch *The Debtor*, die nach ihrem Erscheinen zahlreiche gute Kritiken bekamen, im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts tatsächlich stark abgewertet wurden und in der heutigen feministischen Literaturwissenschaft keine Beachtung mehr finden. Des Weiteren wird in der neuen Rezeption die Genrefrage nicht diskutiert, Begriffe wie *romance* sehr wahllos und kontextfrei diskutiert, vor allem findet sich nirgends eine Verortung der Romane Freemans in der Literaturdebatte ihrer Zeit. Eine umfassende Analyse des Romanwerks, die widerständige Elemente und narratologische Eigenheiten in diesem Kontext wahrnimmt, fehlen bis heute in den wenigen Romaninterpretationen, die es bis heute gibt. Ich möchte mir diese zeitgenössische Debatte in meiner themenzentrierten Analyse von Freemans Romanen an geeigneten Stellen zu Nutze machen. Es ist ausdrücklich

nicht das Hauptanliegen meiner Arbeit, Strömungen des Realismus oder des *revival of romance* nachzuweisen, sondern diese sollen als Raster dienen, um bestimmte widerständige Textelemente besser erklären zu können.

Harris' Konzept der *process analysis* wendet sich gegen eindimensionale Betrachtungsweisen von Literatur und dient mir daher als wichtiger Impuls, um die Polyphonie von Freemans Texten zu untersuchen: „While traditional criticism tends to examine literary works either historically, rhetorically, or ideologically, the method I am calling process analysis investigates all three axes in its contemplation of any given work“ (*But is it* 45). Die Bewertung von Literatur wird so auf der Basis einer breitgefächerten Analyse und einer sozialgeschichtlichen Kontextualisierung ermöglicht und gestaltet sich eher als eine „Einordnung“, denn als Qualifizierung in 'schlecht' oder 'gut.'

Jenseits einer eindeutigen ästhetischen Kategorisierung möchte ich das Potential der Polyphonie von Freemans Romanen in der Verhandlung von Geschlechterkonstruktionen herausstellen. Mein Erkenntnisinteresse richtet sich auf den Dialog verschiedener ideologischer Positionen im literarischen Text und zwischen diesem und seinem Kontext. Die Frage, ob und inwieweit diese Romane Spuren enthalten, deren Aufgreifen zur individuellen Person Mary E. Wilkins Freeman und deren Biographie führen, halte ich für weniger wichtig. Ich bin der Ansicht, dass biographisch ausgerichtete Textanalysen von Freemans Romanen problematisch sind, da es kaum nicht-literarische Selbstzeugnisse (z.B. Passagen über Romane in ihren Briefen) gibt, um persönliche Reflexionen mit dem literarischen Werk in Verbindung zu bringen und so biographische Rückschlüsse zu ermöglichen. Eine biographische Lesart schreibt außerdem Texte zu stark auf einer Ebene fest und spricht der Autorin die Fähigkeit ab, sich auf eine, die eigenen Befindlichkeiten transzendierende Ebene zu begeben. In Hinblick auf die Frage, in welcher Beziehung die Instanz der Autorin zu ihren Texten steht, möchte ich mich vielmehr Michel Foucaults Überlegungen, die er in „What is an Author?“ angestellt hat, anschließen. Sein Begriff von „author“ ist im Sinne einer „author-function“ zu verstehen, die in Bezug auf den literarischen Text in der literaturwissenschaftlichen Analyse durchaus den Namen des konkreten Menschen trägt. „[T]he author's name characterizes a particular manner of existence of discourse. ... It points to the existence of certain groups of discourse and refers to the status of this discourse within a society and culture“ (123). Nach Foucaults Ansicht ist die Autorin

Teil sowohl von der realen Person der Schriftstellerin oder des Schriftstellers als auch von historischen Diskursen.³⁴ In diesem Sinne ermöglicht das Wissen um Verfasserschaft auch im Falle von Freemans Romanen eine Einordnung der hier verhandelten Themen in die amerikanische Gesellschaft und Kultur ihrer Zeit und weniger in das private Leben der Autorin.

Die Themenfelder ‘Arbeit,’ ‘Gemeinschaften’ und ‘Körper’ werden Schwerpunkte der Interpretation sein, da sie entscheidende Bereiche in der Verhandlung von Geschlecht und der allgemeinen gesellschaftlichen Transformation um die Wende zum 20. Jahrhundert in Amerika darstellen. Indem ich herausarbeite, wie vielstimmig diese Themen in Freemans Romanen verhandelt werden, kann ich einen Einblick in historische Denkmuster und Handlungsmöglichkeiten geben. Die Vergegenwärtigung der Tatsache, dass Freeman sich im Schnittpunkt der Debatte um Realismus und das *revival of romance* befand, hilft zudem, die literarische Umsetzung dieser Denkmuster und Handlungsmöglichkeiten in ihren Inkonsistenzen zu verstehen.

Ich habe folgende fünf Romane für exemplarische Analysen ausgewählt: *Jerome* (1897), *The Portion of Labor* (1901), *Pembroke* (1894), *The Debtor* (1905) und *By the Light of the Soul* (1907). Diese fünf Romane halte ich für am vielschichtigsten. Hier kann die narratologische und ideologische Polyphonie in der Repräsentation von Geschlecht, die ich zeigen möchte, am deutlichsten herausgearbeitet werden. Aspekte der meisten anderen Romane werden an gegebener Stelle einfließen. *The Heart's Highway* habe ich in meinen Ausführungen vernachlässigt, da es sich hierbei um eine historische Romanze handelt, die im siebzehnten Jahrhundert spielt und sich dieses Buch daher nicht dafür eignet, thematische Aspekte aus Freemans Zeit herauszuarbeiten.

Im zweiten Kapitel werde ich darlegen, was ich unter Polyphonie verstehe, welche weiteren Kategorien ich in dieser Arbeit verwende sowie die theoretischen Vorüberlegungen, auf denen meine Interpretation beruhen wird, vorstellen. Bakhtins Polyphonie- und Dialogizitätskonzept ist geeignet, die Vielschichtigkeit und Ambivalenzen in Freemans Romanen zu erklären und sie im zeitlichen und literarischen Kontext zu positionieren. Bakhtins Dialogizitätstheorie gewann in der neueren interpretativen Praxis des *New Historicism* ein neues Gewand und wurde durch diesen

³⁴ In Anlehnung an Foucault, der keine konsistente Definition von Diskurs gibt, verstehe ich unter diesem Begriff ein System von Wissensformationen sowie Rede- und Handlungspraktiken. Vgl. auch die Überlegungen zum Diskursbegriff in Susanne Opfermanns Buch *Diskurs, Geschlecht und Literatur* und Andrea Maihofers *Geschlecht als Existenzweise*.

durch neue Impulse ergänzt, die mich in dieser Arbeit beeinflusst haben. Daher werde ich ebenfalls kurz in die Grundzüge des *New Historicism* einführen.

Das erste thematische Kapitel (Kapitel drei) ist dem Themenkomplex ‘Arbeit’ in *Jerome* und *The Portion of Labor* gewidmet. In diesen Romanen verhandelt Freeman die Verknüpfung von ‘Arbeit’ mit den Geschlechterrollen ihrer Zeit am ausführlichsten. Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht die geschlechtsspezifische Bedeutung von Arbeit. Am Anfang steht eine kurze Betrachtung der frühen Romane *Jane Field* und *Madelon*, die in vorindustrieller Zeit spielen und die Hausarbeit von Frauen thematisieren. Sie bilden eine wichtige Grundlage für die später vor allem in *Jerome* aufgegriffene Kritik an weiblicher Überbelastung durch vielfältige Arbeitsaufgaben. Ich werde *Jerome* und *The Portion of Labor* getrennt analysieren und die Ergebnisse in einem abschließenden Teil zusammenfassen. Die Interpretation des späteren Romans baut jedoch auf der des vorherigen auf. Beide weisen strukturelle und thematische Parallelen auf. Nur durch eine Berücksichtigung des Vorläufers *Jerome* kann die Besonderheit der Sozialkritik von *The Portion of Labor* herausgearbeitet werden.

Im vierten Kapitel werde ich Gemeinschaften in *Pembroke* und *The Debtor* analysieren, hierbei vornehmlich die Familie und die Dorfgemeinschaft. Beide Schwerpunktromane dieses Kapitels haben gemein, dass Klatsch eine zentrale Rolle in der Beschreibung der Dorfgemeinschaft spielt. Klatsch ist hier in der Tat „the voice of the world“ (*Gossip* 7), wie Patricia Spacks es ausdrückt. Das Zusammenspiel von Einzelpersonen, Familien- und Dorfgemeinschaft werde ich in einzelnen Abschnitten untersuchen, die verschiedenen Romanzen in den Fokus nehmen, in denen ein begrenzter und durch beide Gemeinschaftsformen kontrollierter Handlungsspielraum von Frauen dargestellt wird. Das Portrait von zerfallenden Familien in Freemans Romanen ist für die Verhandlung von Geschlechterrollen der Zeit so bedeutsam, da deutlich wird, dass auch auf dieser Ebene zu Zeiten der Autorin in der amerikanischen Gesellschaft Transformationsprozesse stattgefunden haben.

Im fünften Kapitel untersuche ich die Körperbilder in *By the Light of the Soul*, die das auffälligste Stilmittel dieses Romans in der Verhandlung des Geschlechterdiskurses sind. Bis heute ist dieser Aspekt des Werkes noch nicht ausreichend bearbeitet worden.³⁵ Der Körper wird in *By the Light of the Soul* auf drei

³⁵ Kelly Richardsons Aufsatz „‘A Void and A Scar’: The Female Body in Mary Wilkins Freeman’s *By the Light of the Soul*“ ist die einzige (bisher unveröffentlichte) Arbeit, die dieses Thema behandelt. Richardson konstatiert „Freeman consistently transforms the female body from simply a

verschiedene Arten zum Symbolträger: als „hungernder“, als „verhässlicher“ und als „deformierten“ Körper. Ein solches Darstellungsspektrum lässt sich über die metaphorische Qualität gleichzeitig im historischen Kontext als „verkörperte“ Erfahrung von Geschlecht fassen. Diese Verkörperungen werden auf ein mögliches Widerstandspotential gegen herrschende Normen hin untersucht werden.

Ich möchte mit der vorliegenden Arbeit zeigen, dass sich eine Lektüre und Analyse von Freemans Romanen lohnen. Sie lohnen sich für ein umfassenderes Verständnis einer Autorin, die als Schriftstellerin nationalen Ranges anerkannt war und auch heute mit ihren Kurzgeschichten in den Kanon der amerikanischen Literatur aufgenommen worden ist. Sie lohnen sich bei aller stilistischer Schwäche aufgrund der Schönheit von Textelementen, die nicht vergessen werden dürfen und vor allem lohnt sie sich, um die Polyphonie von Geschlechterkonstruktionen einer Zeit des Umbruchs, die die Jahre um den Wechsel zum 20. Jahrhundert in Amerika ausmachten, besser zu verstehen.

corporeal form into a site for locating emotional strength and weakness, spiritual expression and suppression, conventionality and unconventionality“ (1). Ihr Hauptinteresse gilt den Wechselwirkungen zwischen körperlicher und spiritueller Entwicklung der Romancharaktere.

2. Die Suche nach den Stimmen: Theoretische Grundlagen

In philology ... a dialogic penetration into the word is obligatory (for indeed without it no sort of understanding is possible): dialogizing it opens up fresh aspects in the word (semantic aspects, in the broadest sense), which, since they were revealed by dialogic means, become more immediate to perception. Every step forward in our knowledge of the word is preceded by a „stage of genius“ - a sharpened dialogic relationship to the word - that in turn uncovers fresh aspects within the word.
M.M. Bakhtin. *Discourse in the Novel*, 352.

The world irresistably contaminates the literary text.
H. Aram Veesser. „The New Historicism,“ 17.

Diese Untersuchung der Romane Freemans setzt es sich zum Ziel, bisher unbeachtete Aspekte dieser Werke aufzudecken und die weitgehend vorherrschenden biographischen Lesarten der bisherigen Rezeption zu überwinden. Ich gehe davon aus, dass Literatur Facetten historischer Erfahrung aufgreift, die nicht zwangsläufig die persönliche Erfahrung der Autorin darstellen und wende mich gleichzeitig gegen eine einfache Abqualifizierung dieser Romane aufgrund ihrer ästhetischen Schwächen. Ich habe in Kapitel eins dargelegt, dass mich an Freemans Romanen besonders die Stimmenverteilung und das Zusammenspiel antagonistischer Stimmen interessiert, die die Verhandlung von Geschlechterrollen in ihren Romanen verdeutlichen. Um diese analysieren zu können, benötige ich ein terminologisches Instrumentarium, das hier vorgestellt werden soll.

Es geht mir in meiner Untersuchung um eine Darstellung der Stimme der Autorin und der Stimmen der Zeit, also um ein Verständnis von Freemans Literatur im sozialgeschichtlichen Kontext. Der jüngste kulturwissenschaftliche Ansatz, der darauf abzielt, Literatur und andere kulturelle Texte in diesem Kontext und nicht als autonomes Narrativ zu verstehen, ist der *New Historicism*, in dessen Mittelpunkt nach Udo Hebel „das für einen definierten historischen Moment oder eine mehr oder weniger klar umgrenzbare historische Epoche spezifische Zusammenspiel dominanter und subordinierter, orthodoxer und subversiver Diskurse“ (334) steht. In *Practicing New Historicism* benennen zwei führende VertreterInnen des *New Historicism*, Stephen Greenblatt und Catherine Gallagher, einen Impetus ihres Arbeitens, der mir für eine unvoreingenommene Neubetrachtung von Freemans Romanwerk nützlich erscheint:

„[T]he fascination with the particular, the wide-ranging curiosity, the refusal of aesthetic norms“ (*Practicing* 6). Diese Aussage korrespondiert mit meinem Leseerlebnis der Freemanschen Romane, in denen mich immer wieder besonders überraschende Details fasziniert haben und mein Interesse für eine Analyse von Freemans Romanen, obwohl sie in der neueren Freemanforschung weitgehend ästhetisch abgewertet werden, geweckt haben.

Der *New Historicism* untersucht die Dialektik zwischen Texten und der Welt, er sieht Literatur als ein Element des Netzwerkes von Institutionen und Praktiken an, die Kultur an sich ausmachen. Greenblatt gilt als der Begründer dieses interpretativen Ansatzes. Die literarische Sprache ist nach seiner Auffassung in eine Vielzahl von Diskursen eingebettet: „the written word is self-consciously embedded in specific communities, life situations, structures of power“ (*Renaissance* 7). Er macht es sich zur Aufgabe, diesen Facettenreichtum und die Bedeutungsvielfalt der literarischen Sprache und Bilder herauszuarbeiten. „Interpretative constructions,“ die diese Sprache ausmachen, sollen in der Vielfalt der anklingenden Diskurse entschlüsselt werden und es soll gezeigt werden, wo Literatur kulturelle Zeichen aufgreift, wie sie diese in ihrer Bedeutung mitbestimmt oder auch zuweilen radikal ändert.

Ich möchte die Romane Freemans ebenfalls mit dieser Zielsetzung untersuchen. Eine sozialgeschichtlich und literarisch kontextualisierende Analyse ist dafür geeignet, da durch den Vergleich der Verarbeitung bestimmter Motive herauskristallisiert werden kann, was herrschende Diskurse sind, wo sich die Autorin gegen diese wendet und wo sie sich in sie einschreibt bzw. sie mit konstituiert. Der *New Historicism* stellt eine Herangehensweise an Literatur, „methodologische Prinzipien“ dar, wie Greenblatt und Gallagher betonen und „not a coherent, close-knit school“ (*Practicing* 2). Ich verstehe meine Arbeit nicht als genuin dem *New Historicism* folgende. Vielmehr habe ich durch die Lektüre von Grundlagentexten zu diesem Ansatz wichtige Impulse bekommen und Grundprämissen übernommen. Der Umfang meines Untersuchungsgegenstands erlaubt es mir nicht, das wirkliche Potential dieses Ansatzes zu nutzen, z.B. exemplarische Passagen aus literarischen Texten in neuen kulturellen Zusammenhängen zu verorten und die Angel der Bedeutungssuche allzu weit auszuwerfen. Dem Grundanliegen des *New Historicism*, Literatur in ihrem sozio-historischen Kontext zu verstehen, die dem Partikularen und Details im literarischen Text kulturelle Bedeutung zuweisen und sich prinzipiell für eine mögliche Vieldeutigkeit des Textes aussprechen, schließe ich mich

jedoch an. Wie die PraktikerInnen des *New Historicism* möchte ich mich der kulturellen ‘Arbeit’ oder ‘Aufgabe’ der Freemanschen Texte annähern und deren Verhandlung von Geschlecht herausarbeiten, indem ich andere zeitgeschichtliche Quellen für meine Interpretation heranziehe. Diese Quellen sind zum einen literarischer und zum anderen historischer Natur, bzw. integriere ich auch unter Umständen die Ergebnisse historischer Forschung zu Themen von Freemans Zeit.

Als terminologisches Gerüst für meine Romananalysen wähle ich Begriffe aus den Arbeiten eines anderen Theoretikers, dessen Werk für den *New Historicism* eine wichtige Grundlage bietet: Mikhail Bakhtin und vor allem seine Konzepte von Dialogizität, Heteroglossia und Polyphonie. Meine Analyse von Freemans Romanen basiert auf den Grundlagen dieser Theorie, die Bakhtin vor allem in *Discourse in the Novel*³⁶ dargelegt hat. Eine Untersuchung von Dialogizität im Roman verortet den Text – wie in einer Analyse à la *New Historicism* - ebenfalls im literarischen und sozialgeschichtlichen Kontext und untersucht Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Textsorten und kulturellen Praktiken.

Bakhtin hat durch den Hinweis auf die Notwendigkeit, Literatur in ihrem geschichtlichen Kontext zu verstehen und in ihr eine historische Stimme zu sehen, eine Prämisse des *New Historicism* bereits Jahrzehnte vor dessen ‘Entstehen’ formuliert. Von VertreterInnen des *New Historicism* wird jedoch selten eine Verbindung ihres theoretischen Ansatzes zu Bakhtin offengelegt.³⁷ Dennoch müssen Bakhtins Konzepte

³⁶ Ich werde ebenfalls andere Werke Bakhtins bzw. seines Kreises einfließen lassen. *Problems of Dostoevsky's Poetics* enthält z.B. wichtige Überlegungen zum polyphonen Roman.

³⁷ Greenblatt verwendet *Rabelais and His World* in seinem Aufsatz „Filthy Rites.“ Auf Bakhtins Dialogizitätstheorie geht er wahrscheinlich auch aus praktischen Gründen nicht ein, denn *Discourse in the Novel* erschien in Michael Holquists Übersetzung erst 1985 und war im Erscheinungsjahr von Greenblatts Aufsatz noch nicht in englischer Sprache erhältlich. Dennoch ist festzuhalten, dass Holquist, der als führender Übersetzer und Herausgeber der Werke Bakhtins zu gelten hat, dessen Denken 1980 in einem Vortrag des English Institutes der Johns Hopkins Universität vorgestellt hat, der als „The Politics of Representation“ in einem von Greenblatt eingeleiteten Sammelband veröffentlicht wurde. In dieser Einleitung hebt auch Greenblatt die von Holquist vorgestellte Quintessenz der Bakhtinschen Idee von Repräsentation als „a way to survive, to insinuate oneself into a system of monolithic power, to create dialogue where there was only monologue, to generate a more capacious and decent social meaning“ (*Preface XII*) hervor. In späteren Werken geht Greenblatt jedoch nicht mehr weiter auf den russischen Theoretiker ein. Die Vernachlässigung Bakhtins gilt ebenfalls für andere LiteraturwissenschaftlerInnen, die dem *New Historicism* zugerechnet werden und nach 1985 publiziert haben, wie z.B. Catherine Gallagher oder Walter Benn Michaels. D.A. Miller, der ebenfalls diesen Ansatz vertritt, zitiert Bakhtin in *The Novel and the Police* an einer Stelle für die Betrachtung der Erzählperspektive (Vgl. 25). Dennoch fehlt auch hier ein Hinweis auf die Kompatibilität von Bakhtins Theorie mit der Ausrichtung des *New Historicism* an sich. Lediglich Udo Hebel weist in seiner Forschungsdokumentation über den *New Historicism* darauf hin, dass dieser in seinem Plädoyer für eine intertextuelle Literaturinterpretation auf „Foucaults Diskurs- und Bachtins [sic] Polyphoniethesen“ aufbauen würde“ (Vgl. *Der amerikanische New Historicism*, 332).

der Dialogizität und der Vielsprachig- und Vielstimmigkeit von Literatur als wegweisend für den späteren interpretativen Ansatz angesehen werden.

Im vorangegangenen Kapitel habe ich die vorwiegend biographische Rezeption Freemans beschrieben, von der ich mich in meiner Werkinterpretation abgrenzen möchte. Auch Bakhtin wendet sich in *Rabelais and His World* gegen eine biographisch orientierte Analyse des von ihm untersuchten Autors und konstatiert: „A faulty „biographism“ prevails, in which social and political events lose their direct meaning and sharp implications are minimized, blunted, and become mere facts in the author’s own life story. They remain at the level of everyday trivialities“ (*Rabelais* 438).³⁸ Weg von einer zu starken Fokussierung auf den Autor und dessen Leben,³⁹ will Bakhtin den Roman öffnen. Er positioniert ihn in seiner Geschichte und Gesellschaft und betrachtet gleichzeitig auf formaler Ebene, wie Literatur funktioniert. Die Form- oder stilistische Analyse ist notwendig, doch erschließt sich die Bedeutung des Werkes nicht allein aus ihr: „To study the word as such, ignoring the impulse that reaches out beyond it, is just as senseless as to study psychological experience outside the context of that real life toward which it was directed and by which it is determined“ (*Discourse* 292). Damit hat Bakhtin eine Forderung formuliert, die mit dem Impetus des *New Historicism*, die historische Wirkungskraft von Literatur stark zu machen, kompatibel ist.

Um sich diesem Impetus und dem sozio-historischen Gehalt von Literatur anzunähern, ist nach Bakhtin eine Kontextualisierung mit nicht-fiktionalen Texten notwendig: „In the process of literary study, literature can and should be compared with nonliterature, but this comparison should not be turned into a contrast and should at all times be accompanied by the demonstration of the positive content of literature“ (*Formal Method* 103). Mit „positive content“ meint er stilistische Konturen, die in der Werkanalyse sichtbar bleiben müssen. So schreibt er über seine Auffassung von *poetics* als Formverständnis des Werkes: „A poetics cannot, of course, be divorced from social and historical analyses, but neither can it be dissolved in them“ (*Problems* 36). Nur

³⁸ Auch Greenblatt spricht in Bezug auf eine zu starke Konzentration auf den Autor oder die Autorin eine Warnung aus: „If interpretation limits itself to the behavior of the author, it becomes literary biography ... and risks losing a sense of the larger networks of meaning in which both the author and his work participate“ (*Renaissance* 4).

³⁹ Besonders für die polyphone Literatur, als deren Idealtypus er Dostojewskis Romane ansieht, hebt Bakhtin hervor, dass gerade das Aufgreifen verschiedener historischer Stimmen eine solche Reduktion auf die ‘tatsächliche’ Person des Autors verbieten: „Every utterance ... has its author, whom we hear in the very utterance as its creator. Of the real author, as he exists outside of the utterance, we can know absolutely nothing at all. And the forms of this real authorship can be very diverse“ (*Problems* 184).

durch die Ausdifferenzierung zwischen Fiktionalität und historischem Gehalt kann deutlich werden, wie Ideologie und geschichtlicher Kontext im literarischen Werk verarbeitet werden, aber auch wie gleichzeitig ein Schaffens- oder Produktionsprozess dessen stattfindet, was im literarischen Werk selbst als Ideologie konstruiert und durch das Medium erfahr-, d.h. (ab)lesbar gemacht wird.

Die Einbettung eines literarischen Werkes in einen Dialog mit anderen Zeugnissen der Zeit eröffnet den Zugang zum kritischen Potential von Literatur, dem sozio-kulturellen Neuentwurf auf fiktionaler Ebene. Bakthin stellt solch ein Potential für Rabelais fest: „His book is a ‘survey,’ reflecting the actual events of the day. But at the same time the problems posed by the Rabelaisian images are broader and deeper by far than the usual survey, reaching beyond the contemporary picture“ (*Rabelais* 452).

Durch seine Poetologie möchte Bakthin zu einer *re-accentuation* von Literatur kommen, die er (in seinen Formulierungen oft auf „das Wort“ oder „Bilder“ der jeweiligen Werke reduziert) als bedeutungsvielfältig charakterisiert. Auch wenn er der Stimme des Autors in seiner formalen Analyse viel Platz einräumt, so sei der Text losgelöst von einer Autorenintention zu betrachten, mit der gegen einen vielschichtigen Aussagegehalt argumentiert werden könnte. „In re-accentuations of this kind there is no crude violation of the author’s will. It can even be said that this process takes place within the image itself, i.e. not only the changed conditions of perception“ (*Discourse* 420).

Freemans Romankorpus sowie dessen Rezeption sind vielschichtig, die Autorin bewegte sich im Schnittpunkt der zeitgenössischen Debatte um Realismus und das *revival of romance*. Die divergierenden Lesarten der Romane verweisen auf die Wechselwirkungen von Literatur mit dem jeweiligen Literaturdiskurs und auch auf das historische Umfeld des Rezipienten bzw. der Rezipientin.⁴⁰ Es wird ein Dialog zwischen den literarischen Texten und verschiedenen Ansätzen, sie zu rezipieren, deutlich: die jeweiligen AutorInnen der Rezensionen können durch die von ihnen verwendeten Kategorien bestimmten literarischen Debatten zugeordnet werden, nach denen sie jeweils auch die Freemanschen Werke lesen. Die Tatsache, dass sich

⁴⁰ In diesem Sinne kann auch Holquists Hinweis auf eine zentrale Bedeutungsfacette des Bakthinschen Denkens, seines ‘laws of Placement’ gelesen werden. Die Rezeption muss wie die Literatur unter der Prämisse „everything is perceived from a unique position in existence; its corollary is that the meaning of whatever is observed is shaped by the place from which it is perceived“ (*Dialogism* 21) gelesen werden.

bestimmte Kategorien dieser Debatten in diesen Romanen wiederfinden lassen, zeugt gleichzeitig von einem Dialog dieser literarischen Texte mit der Metadiskussion, d.h. dem Sprechen über Literatur in Magazinen der Zeit.

Die Bakhtin- Forscherin Maria Shevtsova nennt bereits die Tatsache, dass Literatur solche und im weiteren Rezeptionsprozess weitere Resonanzen ermöglicht, als kennzeichnend für das Wesen eines dialogischen Romans, der „by virtue of its inconclusive nature, is an open structure. Not only does it give the reader maximum scope for interference through interpretation but, as it traverses cultures, it sounds and resounds anew“ (753-4). Der Text ist in seiner Zeit zu verorten, zugleich kann ein(e) LeserIn ihn nur aus ihrer eigenen Gegenwart und den Diskursen ihrer Zeit verstehen. Diese Idee wird im Werk des Philosophen Hans-Georg Gadamer mit dem Begriff der ‘Horizontverschmelzung’ gefasst:⁴¹ ein Text ist in seinem historischen Kontext zu verstehen, dem sich ein Leser bzw. eine Leserin annähern kann, ohne jedoch seinen oder ihren eigenen historisch bedingten Horizont negieren zu dürfen.

Ein Beispiel für den Einfluss eines Lese- und Analyseprozesses eines in seiner Entstehung nahezu ein Jahrhundert zurückliegenden Werkes mit Hilfe einer bewussten ‘Horizontverschmelzung,’ die eine ‘neu klingende’ Interpretation möglich macht, ist die Analyse der Körperrepräsentationen in *By the Light of the Soul* im fünften Kapitel dieser Arbeit. Die breite öffentliche Debatte um Anorexie und Essstörungen sowie den ‘Körper’ im Allgemeinen in unserer Zeit sensibilisiert zeitgenössische LeserInnen für die Wahrnehmung der häufig im Text auftauchenden Symptome dieser Krankheit in Freemans Roman. Hier wird die mögliche dialogische Beziehung zwischen der Rezipientin im beginnenden 21. Jahrhundert und dem Freeman Text deutlich. Tzvetan Todorov macht auf diesen Sachverhalt in Anlehnung an Roland Barthes⁴² aufmerksam: „Every work is rewritten by its reader, who imposes upon it a new grid of interpretation

⁴¹ Vergleiche Gadamer, *Wahrheit und Methode*.

⁴² In seinem bedeutenden Aufsatz „The Death of the Author“ betont Barthes die dialogische Beziehung zwischen Text und Rezipienten: „Thus is revealed the total existence of writing: a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author. The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text’s unity lies not in its origin but in its destination“ (148).

for which he is not generally responsible but which comes to him from his culture, from his time, in short from another discourse“ (*Introduction XXX*). In meiner Analyse werde ich jedoch die Annäherung an den Text mit dem ‘Vorverständnis’ von Anorexie aus meiner eigenen Zeit mit historischen Quellen zu dem Thema verknüpfen.

Welche Stimmen als Resonanzen und als ‘Input’ wichtiger Themen ihrer Zeit in den Romanen Freemans anklingen, wird die spätere inhaltliche Analyse hör- und lesbar machen. An dieser Stelle möchte ich die Grundlagen dessen darstellen, was Mikhail Bakhtin unter der spezifisch „dialogischen“ Qualität von Romanen versteht und andere entscheidende Begriffe erläutern, die meiner Werkinterpretation zugrunde liegen werden.

Die Kategorie ‘Dialogizität’, als Übersetzung des englisch gebrauchten *dialogism*, nennt Michael Holquist „the master key to the assumptions that guided Bakhtin’s work throughout his whole career“ (*Dialogism 15*), doch *Discourse in the Novel* muss als das Werk angesehen werden, in dem sie Bakhtin am ausführlichsten erklärt. Wichtig ist die Unterscheidung zwischen Dialog und Dialogizität. Letztere Kategorie als übergreifender Begriff darf im Gegensatz zu dem Dialog selbst nicht nur auf rein sprachlicher Ebene gefasst werden: „Dialogue is studied merely as a compositional form in the structuring of speech, but the internal dialogism of the word (which occurs in a monologic utterance as well as in a rejoinder), the dialogism that penetrates its entire structure, all its semantic and expressive layers, is almost entirely ignored“ (*Discourse 279*). Carol Emerson fasst Bakhtins Verständnis von Dialog zusammen:

By dialogue, Bakhtin meant more than mere talk it was the idea that each word contains within itself diverse, discriminating, often contradictory „talking“ components. The more often a word is used in speech acts, the more contexts it accumulates and the more its meanings proliferate ... dialogue becomes a model of the creative process. It assumes that the healthy growth of any consciousness depends on its continual interaction with other voices, personalities, or worldviews (*First Hundred Years 36*).

Bakhtin stellt Dialogizität als das Wesen des modernen Romans heraus. Er geht davon aus, dass jede(r) AutorIn zwangsläufig Diskurse und Sprachen aus ihrem historischen und kulturellen Umfeld in das literarische Werk mit einfließen lässt. Nach dieser

Auffassung gibt es kein autonomes Kunstwerk, keine Ästhetik im ahistorischen Sinne. Dialogizität enthält vielfältige Dimensionen. In der vorliegenden Arbeit wird sie hauptsächlich im Sinne von intertextueller und innertextueller Dialogizität untersucht.

Intertextuelle Dialogizität wird als Terminus nicht von Bakhtin selbst verwendet, allerdings ist dies die Hauptdimension von Dialogizität, mit der er sich in *Discourse in the Novel* beschäftigt. Mit Beispielen aus diesem Werk soll diese wichtige Beziehung der Romansprache mit ihrem Kontext nun verdeutlicht werden: Bakhtin führt aus, dass jedes Wort in einer dialogischen Beziehung zu seinem sozialgeschichtlichen und ideologischen Kontext steht, in einem verwendeten Begriff im literarischen Text klingen Referenzen des Kontexts an: „The word is born in a dialogue as a living rejoinder within it; the word is shaped in dialogic interaction with an alien word that is already in the object. A word forms a concept of its own object in a dialogic way“ (*Discourse* 279). Dies gilt natürlich ebenso für größere linguistische Einheiten. Auch Äußerungen enthalten Bewertungen, lassen andere Äußerungen mitschwingen:

The living utterance, having taken meaning and shape at a particular historical moment in socially specific environment, cannot fail to brush up against thousands of living dialogic threads, woven by socio-ideological consciousness around the given object of an utterance; it cannot fail to become an active participant of social dialogue (*Discourse* 276).

Ich möchte dies einen Echoeffekt von Sprache nennen, der Kontexte aufruft.⁴³ Dieser Echoeffekt wird durch bestimmte Worte oder Redewendungen ausgelöst, die im literarischen Text einen zentralen Stellenwert einnehmen, da sich in ihnen Bedeutungsdimensionen bündeln, die durch das wiederholte Auftauchen im Text erkennbar werden und Motive bestimmen. Solche Wörter und Äußerungen bezeichne ich als Schlüsselbegriffe. Literarische Texte sind bewusste kompositorische Einheiten, die sich der Stilmittel wie u.a. Metaphern und auch solcher Schlüsselbegriffe bedienen, um die Imagination des Autors oder der Autorin zu verkörpern, die nicht jenseits ihrer

⁴³ Den Wiederhall von Kontexten, bzw. andere Stimmen im Wort als Echo zu bezeichnen, berücksichtigt die zeitliche Verzögerung des Rezipierens und das durch die interpretative Praxis erst zu entschlüsselnde ‘Hörbarmachen’ der anderen Stimmen. Auch Todorov verwendet in *Mikhail Bakhtin. The Dialogic Principle* für die Erklärung von Dialogizität ein ‘akustisches Bild’, das des ‘Chores der Stimmen’, in dem jede einzelne Stimme im Roman zu lokalisieren sei: „A single voice can make itself heard only by blending into the complex choir of other voices already in place“ (X). Später in dieser Einführung zu Bakhtins Werk konstatiert er: “the first voice must be heard before the dialogue can begin“ (XIII). Mit ‘Echoeffekt’ des Wortes möchte ich genau dies vermitteln: Das Hören bzw. Lesen der ersten Stimme, die der literarische Text darstellt, zieht das dialogistische Echo der anderen Stimmen mit sich.

Verankerung im soziokulturellen Kontext verstanden werden können. Das Nachspüren von Schlüsselbegriffen und eine Analyse von Handlungselementen innerhalb eines literarischen Werkes führt zu einer weiteren Dimension von Dialogizität, der „innertextuellen.“

Innertextuelle Dialogizität ist ein Begriff, den ich ebenfalls einführen möchte. Mit ihm möchte ich wiederkehrende Motive oder Ausdrücke in einem literarischen Text bezeichnen, d.h. Textelemente innerhalb eines einzigen Werkes, die in einen Dialog mit einander treten. Obwohl Bakhtin diese Dimension nicht explizit benannt hat, erscheint sie mir jedoch für meine Interpretation notwendig. Wie in einem Gespräch finden sich im literarischen Text verstreut Äußerungen zu einem bestimmten Thema, die den innertextuellen Dialog ausmachen. Fäden eines Gedankengangs, die ideologisch konform oder kontrovers sein können, können durch das Aufzeigen dieser im Dialog stehenden Textelemente deutlich werden.

Die Anerkennung der Bedeutungsvielfalt der Sprache in literarischen Werken, ermöglicht eine kritische Herangehensweise an den Text, der nicht nur für sich, sondern ‘mit dem anderen in ihm’ gelesen werden muss, um ideologische Positionen des Textes ermitteln zu können. In der Vielstimmigkeit des Textes ist die Stimme des Autors oder der Autorin meines Erachtens nicht tot, wie Barthes postulierte, wenn sie auch niemals definitiv bestimmt werden kann und nur eine Annäherung durch ein Ausschlussverfahren möglich ist: Nach Bakhtin wird sie nur dann hörbar, wenn ermittelt wird, welche Stimmen das zeitgeschichtliche Echo ausmachen:

For the prose writer, the object is a focal point for heteroglot voices among which his own voice must also sound; these voices create the background necessary for his own voice, outside of which his artistic prose nuances cannot be perceived, and without which they ‘do not sound’ (*Discourse* 278).

Wenn z.B. in *By the Light of the Soul* Freeman eine Zwergin als Objekt ihres Schreibens auswählt, so lässt bereits das verwendete Wort *dwarf* an sich ein breites Echo anderer Worte und Haltungen aus zeitgenössischen Diskurse anklingen. Wie ich im fünften Kapitel ausführen werde, sind dies Worte wie *freak show*, Unfruchtbarkeit, Grotteske usw. An diesen Begriffen wird die Dialogizität des Textes deutlich, die Bakhtin jenseits des bloß ‘gesprochenen’ Wortes im Roman begreift. In der Verwendung und Ausarbeitung dieser spezifischen Motive im literarischen Text kann

auf dem Hintergrund einer sozialgeschichtlichen Kontextualisierung herausgearbeitet werden, wo die Stimme der Autorin selbst deutlich wird, oder wo sie eine eindeutige Positionierung vermeidet, wie es bei Freeman häufig der Fall ist.

Zwei Konzepte Bakhtins sind notwendig, um seine Idee der Dialogizität zu verstehen: Polyphonie und Heteroglossia, knapp übersetzt mit „Vielstimmigkeit“ und „Vielsprachigkeit.“ Die meisten Ausführungen zu dem Begriff Polyphonie sind in Bakhtins Buch *Problems of Dostoevskys Prose* zu finden. Dostojewski ist für Bakhtin “the creator of genuine polyphony“ (*Problems* 32). Im Gegensatz zum monologischen Roman, der durch eine dominante kommentierende Erzählerstimme eine eindimensionale und gleichsam autoritäre Weltsicht transportiert, zeichnet sich der polyphone Roman durch die starke Position der Charaktere aus. „The character is treated as ideologically authoritative and independent; he is perceived as the author of a fully weighted ideological conception of his own, and not as the object of Dostoevsky’s finalizing artistic vision“ (*Problems* 5). Kennzeichen des polyphonen Romans ist somit das Zurücktreten der Erzählerstimme und die Darstellung einer „plurality of consciousnesses with equal rights and each with its own world, combined but not merged in the unity of the event“ (*Problems* 6). Die Figuren des polyphonen Romans werden nicht so sehr beschrieben, als ihre Gedanken und, weiter gefasst, ihre Weltsicht in ihren eigenen Worten ‘hörbar’ gemacht: „each opinion really does become a living thing and is inseparable from an embodied human voice“ (*Problems* 53). Bakhtin führt fort:

The author constructs the hero not out of words foreign to the hero, not out of neutral definitions; he constructs not a character, nor a type, nor a temperament, in fact he constructs no objectified image of the hero at all, but rather the hero’s *discourse* about himself and his world. Dostoevsky’s hero is not an objectified image but an autonomous discourse, *pure voice*; we do not see him, we hear him (ibid, Hervorheb. im Text, Y.R.).

Durch die Autonomie der Stimmen und deren eigene ideologische Prägung gewinnt der polyphone Text Heterogenität, verschiedene Haltungen werden vertreten, nach Bakhtin sei z.B. für einen Roman Dostojewskis typisch, dass er “multi-accented and contradictory in its values” sei (*Problems* 15). Für einen monologischen Roman ist

dagegen typisch, dass der Autor bzw. die Autorin eine Ideologie durchsetzt: „the author’s intentions and evaluations must dominate over all the others and must form a compact and unambiguous whole“ (*Problems* 203).

In Freemans Romanen wird Polyphonie durch die gelegentliche Verwendung von Fokalisation, d.h. die Übernahme einer bestimmten Perspektive durch die sprechende oder erzählende Person - die „Vision“ wie Mieke Bal es nennt (*Narratology* 143), erzeugt, die direkten Kommentaren und Beschreibungen der Erzählinstanz entgegen stehen. Fokalisierung wird durch Verben der Wahrnehmung oder auch solchen, die Emotionen vermitteln,⁴⁴ angezeigt. Viele wichtige Themen, wie etwa die Ökonomiekritik in *Jerome* und in *The Portion of Labor* werden von den Figuren in wörtlicher Rede ‘besprochen’ oder ideologische Standpunkte werden durch Fokalisierung an einen Charakter geknüpft und nicht von einer dominanten Erzählinstanz vermittelt. Durch eine Berücksichtigung der Fokalisierung, der Betrachtung der Dialogizität von Schlüsselbegriffen, Romanmotiven und Handlungsverläufen kann darüber entschieden werden, wie sich die Autorin selbst ideologisch positioniert. Stets ist bei der Analyse zu berücksichtigen ‚wer spricht‘ oder aus welcher Sicht erzählt wird. Nur so kann der polyphone Gehalt eines literarischen Werkes herausgearbeitet werden.

Freemans Romane können in ihrer ideologischen Stoßrichtung als im Bakhtinschen Sinne polyphon klassifiziert werden, denn ihr gemeinsames Charakteristikum ist die ideologische Ambivalenz, sie vermitteln keine ‚eindeutige‘ Botschaft. Dennoch treffen nicht alle Bakhtinschen Kriterien eines polyphonen Romans zu. Er konstatiert, dass der polyphone Roman ‚allen‘ Charakteren eine eigene Stimme zugesteht, Dostojewskis Romane dienen in seinen Werken als Idealtypus hierfür. Freemans Romane sind heterogen. Nicht allen Charakteren wird eine eigene Position und eine eigene Stimme zugewiesen. Kennzeichnend für Freeman ist eher die Verbindung von Figuren, denen sie eine distinkte Individualität verleiht und solchen, die eher einen Typus präsentieren. Außerdem möchte ich Polyphonie für eine Analyse von Freemans Romanen weiter fassen, als es die Bakhtinsche Definition vorsieht. Ich halte für diese Arbeit nicht nur eine Ergänzung durch die Kategorie der Fokalisierung für wichtig, sondern auch die Anerkennung des Körpers der Figuren bzw. seiner Beschreibungen als ‚Stimme.‘ Die Körperbilder, die evoziert werden, stehen in einer

⁴⁴ Vgl. Shlomith Rimmon-Kennans *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 79.

eigenen Dialogizität mit Freemans Zeit und ermöglichen vielfach Rückschlüsse auf die Verhandlung der Themen, die in der vorliegenden Arbeit im Zentrum der Analyse von Geschlechterrollen in ihren Romanen stehen werden.

Im Gegensatz zur Viel-Stimmigkeit, die Bakhtin mit dem Begriff Polyphonie zu fassen sucht, versteht er unter Heteroglossia Viel-Sprachigkeit. Allon White erklärt diesen Begriff als Bakhtins „key term for describing the complex stratification of language into genre, register, sociolect, dialect, and the mutual interanimation of these forms“ (*Carnival* 136). Wo findet sich Heteroglossia in literarischen Texten und wie manifestieren sich diese verschiedenen Sprachen darin? Naheliegend ist es, zunächst die verschiedenen Stimmen, also die der Erzählinstanz und auch der Charaktere selbst zu betrachten, die zu „sprechenden Stimmen“ und somit zu „Sprachrepräsentanten“ werden. Doch repräsentieren sie nicht notwendigerweise nur eine Sprache, selbst innerhalb eines Monologs können sich verschiedene Sprachen niederschlagen. Außerdem ist jede persönliche Rede der Figuren ihrerseits durch ‘soziale Heteroglossia’ geprägt.

[E]ven in the novel heteroglossia is by and large always personified, incarnated in individual human figures, with disagreements and oppositions individualized. But such oppositions of individual wills and minds are submerged in *social* heteroglossia, they are reconceptualized through it. Oppositions between individuals are only surface upheavals of the untamed elements in social heteroglossia, surface manifestations of those elements that play *on* such individual oppositions, make them contradictory, saturate their consciousness and discourses with a more fundamental speech diversity (*Discourse*, Hervorh. im Text, Y.R., 326).

Für Bakhtin zeichnet sich der Roman als Genre vor allem durch eine Heterogenität der Erzählelemente aus, die über soziale Heteroglossia, die von der Erzählstimme und den Stimmen der Charaktere getragen wird, hinausgeht. Er definiert diese Erzählelemente als stilistische Aspekte vertikal: ein Roman bestehe aus einer Vielzahl einzelner Einheiten von Alltagsliteratur wie Briefen und Tagebucheinträgen sowie „various forms of literary but extra-artistic authorial speech (moral, philosophical or scientific statements, oratory“ etc. (*Discourse* 262). Diese stilistischen Einheiten nennt Bakhtin *stylizations*, die für ihn den heteroglotten Charakter des Romans ausmachen. „Heteroglot languages may also enter the novel in the form of impersonal, parodied stylizations ..., or in the form of (relatively nonparodic) stylizations or in the form of inserted genres, posited authors or *skaz*“ (*Discourse* 336). In Freemans

Romanen ist die zuletzt genannte Form von *stylizations*, die Verwendung von Alltagsrede bzw. Dialekt, die Bakthin als *skaz* bezeichnet, zu finden. Dialekt als Kennzeichen von Region und Klasse durchzieht die literarische Sprache der Romane sowie der Kurzgeschichten und in diesem Sinne ist Freemans Fiktion heteroglot, generell verwendet Freeman am häufigsten soziale *heteroglossia*. Verschiedene Stimmen eines Dialektes, die also zur selben Sprachgruppe gehören würden und somit nicht heteroglot sind, können polyphon sein, wenn Charaktere eigene Individualität erhalten und distinkte ideologische Positionen vertreten, sie müssen es jedoch nicht sein. Genauso müssen Stimmen, die verschiedene heteroglotte Sprachen repräsentieren, nicht unbedingt polyphon sein.

Neben *skaz* verwendet Freeman auffallend wenig andere *stylizations*. Sie integriert kaum andere Textsorten wie Tagebücher, Briefe oder Pamphlete im literarischen Text, statt dessen dominiert eine zeitlich lineare und stilistisch einheitliche Erzählweise, in der von der Erzählinstanz erzählte Abschnitte mit fokalisierten oder Dialog-Passagen abwechseln. Eine Ausnahme stellen die Romane *Jerome* (1898) und *The Shoulders of Atlas* (1908) dar, in denen am Ende jeweils ein Brief zitiert wird sowie die Detektivgeschichte *The Long Arm*, ein mit Joseph Chamberlain koproduzierter Text, der als einziges Werk Freemans die Erzählerin spezifiziert, indem er durch einen Quellenverweis⁴⁵ eingeleitet wird.

Durch Polyphonie und Heteroglossia werden multiple Perspektiven einer Epoche in Literatur repräsentiert, die den dialogischen Charakter des Textes erhöhen, da sie mehrere Anknüpfungspunkte für einen Dialog zwischen Text, Kontext und LeserInnen zur Verfügung stellt. In nun folgenden drei Themenkapiteln soll diese Polyphonie in Bezug auf Geschlechterrollen in Freemans Romanwerk herausgearbeitet werden, die die Autorin zu einer aufschlussreichen sozialgeschichtlichen und literarischen Stimme ihrer Zeit macht.

⁴⁵ „From notes written by Miss Sarah Fairbanks immediately after the report of the Grand Jury“ (*Long Arm* 1).

3. “The Greatest Thing in the Whole World was Work“: Arbeit in *Jerome* und *The Portion of Labor*

3.1. Einführung in das Themenfeld und die Romane

In ihren Romanen *Jerome* (1897) und *The Portion of Labor* (1901) zeigt sich Freemans offenkundig politischste Stimme. Gepaart mit einer romantischen Rahmenhandlung ist in diesen beiden Romanen eine Metaebene der sozio-ökonomischen Kritik zu finden. Die ideologische Polyphonie entsteht hier durch die Kritik an herrschenden Konstruktionen von Klasse und Geschlecht einerseits und die gleichzeitige Auflösung dieser Konflikte im jeweiligen konventionellen Happyend andererseits. *Jerome* und *The Portion of Labor* stehen in der Tradition von Elizabeth Gaskell, vor allem von deren Romanen *Mary Barton* (1848) und *North and South* (1855) sowie früheren Sozialkritikerinnen wie Elizabeth Stuart Phelps und Rebecca Harding Davis.

Ich möchte in diesem Kapitel aufzeigen, wie signifikant sich Freemans Ausarbeitung des Motivs „Arbeit“ (im engen und weiteren Sinne von z.B. Arbeitskämpfen) von anderen literarischen Stimmen unterscheidet. Oben genannte Autorinnen zeigen zwar zuweilen sogar radikalere Portraits sozialer Missstände am industriellen Arbeitsplatz auf, die Vielfalt von Arbeit und hierbei insbesondere weiblicher Arbeit schneiden sie jedoch nur peripher an. Freeman dagegen beschreibt ‘Arbeit’ als wichtige Determinante im Leben vieler ihrer Romanfiguren und in allen Facetten, die für eine Analyse der Geschlechterrollen der Zeit wichtig sind. Im Kontext mit anderen Texten des neunzehnten Jahrhunderts, die auf Freemans Akkuratheit in diesem Punkt verweisen, müssen ihre Werke als wichtige Quelle zur Lebenssituation von Frauen ihrer Zeit angesehen werden, denn gerade die Mehrfachbelastungen, denen vor allem sozial schwächere Frauen, werden zum Thema. Erwerbsarbeit von Männern und Frauen wird in Form von außerhäusigen Tätigkeiten und als Heimarbeit dargestellt, ebenso erwähnt wird die geschlechtsspezifische Verteilung von Reproduktionsarbeit. Somit greift Freeman nicht nur Diskurse der zeitgenössischen Ökonomiekritik auf, sondern verknüpft Fragen von Klasse durchgängig mit Geschlecht und fragt darüberhinaus in ihren Romanen nach der sich wandelnden Bedeutung von Arbeit für das Individuum. Ihre Werke sind in besonderem Maße daran beteiligt, in Bezug auf das Thema Arbeit eine Leerstelle der Repräsentation zu schließen, auf die Nicholas Bromell

in seinem Buch *By the Sweat of the Brow. Work and Labor in Antebellum America* hinweist: „In the United States, at least, work takes place everywhere yet appears to find cultural representation almost nowhere ... one cannot but notice that very few novels or plays or films actually explore the work experience“ (2). Durch die Industrialisierung vollzog sich seit Ende des 18. Jahrhunderts im Bereich ‚Arbeit‘ ein grundlegender Wandel. Die Handlungsspielräume von Männern und Frauen wurden in durch nun getrennt zugewiesene Kompetenzen mehr und mehr differenziert. Die Entstehung einer häuslichen und öffentlichen Arbeitssphäre ging einher mit einer geschlechtsspezifischen Sphärentrennung.

Freeman greift durch das Porträt von Arbeit in ihren Romanen ein Thema auf, das die amerikanische Gesellschaft ihrer Zeit bewegte. Gerade die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, der Eintritt in das *machine age*, waren geprägt durch vermehrte Spannungen im Bereich ‚Arbeit.‘⁴⁶ Wurde zu Beginn des Jahrhunderts in der ersten Entwicklungsstufe der Industrialisierung Arbeit aus dem Haus verlagert, veränderte langfristig der hier einsetzende differenzierte Produktionsprozess und die Arbeitsteilung das Verhältnis zwischen Erzeuger und Produkt, zwischen dem Menschen, seiner Arbeit und ihren Früchten. *Jerome* und *The Portion of Labor* greifen diese Veränderungen auf und diskutieren Fragen von der Gerechtigkeit des eingeführten kapitalistischen Systems, vor allem von der Verteilung des Profits.

In den Fabriken wurde Arbeitskraft zur Ware und gegen Lohn an einen Unternehmer verkauft. Das kapitalistische Grundprinzip der Gewinnmaximierung, zunehmender Wettbewerb zwischen einzelnen Unternehmen und Fabriken, der Zustrom von ImmigrantInnen und das durch diesen resultierende große Angebot an Arbeitskräften führte zu stetigen Versuchen der Arbeitgeber, diesen Lohn so niedrig wie möglich zu halten. ArbeiterInnen wehrten sich jedoch gegen die Ausbeutung ihrer Arbeitskraft. In Neu-England fanden Arbeitskämpfe insbesondere in den beiden größten Industriezweigen, der Textil- und Schuhproduktion, statt. *The Portion of Labor* greift die Schuhindustrie als setting auf und kann fruchtbar vor dem Hintergrund historischer Streiks interpretiert werden.

Durch die Thematisierung dieser Industriesparte greift Freeman eine der wichtigsten Formen von Erwerbsarbeit der Menschen der Region auf, die ihrem Werk eine andere Regionalismusnote verleiht als ihren Kurzgeschichten: während dort eher

⁴⁶ Zur sozialgeschichtlichen Wandlung Amerikas im 19. Jahrhundert vgl. Alan Trachtenberg *The Incorporation of America. Culture and Society in the Gilded Age*.

Landschaft und Charaktertypen das Spezifikum konstituieren, ist es hier eine wichtige Facette der sozioökonomischen Struktur Neu-Englands, die den 'realistischen' Handlungsstrang von *Jerome* und *The Portion of Labor* ausmacht.

Generell entziehen sich *Jerome* und *The Portion of Labor* jedoch eindeutigen Klassifikationen der Textsorte. Sie gehören verschiedenen Textsorten an: sicherlich kann man sie als Entwicklungsromane bezeichnen, da jeweils die beschriebenen Lebensphasen der Hauptfigur die ersten zwei bis zweieinhalb Jahrzehnte umspannen und die Erziehung und Genese der Persönlichkeiten im Mittelpunkt des Erzählens steht. Aufgrund der Tatsache, dass Freeman in diesen Romanen das Schuharbeitermilieu in Neu-England in verschiedenen Stufen der Industrialisierung als Schauplatz für ihre Romane gewählt hat und Arbeitskämpfe thematisiert, gehören sie in die Gruppe der politischen bzw. ökonomischen Romane. Gleichzeitig sind beide Werke handlungsorientiert komponiert und Liebesgeschichten wird viel Platz eingeräumt. Daher enthalten beide Romane ebenfalls romantizistische Elemente und greifen Eigenheiten des *revival of romance* auf, von dem ich in der Einleitung gesprochen habe. In Fusion der beiden literarischen Tendenzen, die die Debatte der Zeit um *realism* und *revival of romance* widerspiegeln, möchte ich *Jerome* und *The Portion of Labor* als „Sozialromanzen“ bezeichnen, ein Terminus, der auf viele *labor novels* der Zeit wie Beverly Warner's *Troubled Water* und auch frühere Werke wie Gaskells *Mary Barton* und *North and South* zutrifft. Sozialromanzen zeichnen sich eben trotz aller Sozialkritik durch eine Betonung der Liebesgeschichte aus, die mit einem harmonisierenden Schluss endet, in dem alle Konflikte (auch Klassenkonflikte) aufgelöst werden.

Die 'romantizistischen' Handlungselemente von *Jerome* und *The Portion of Labor* riefen das positivste Echo in der Rezeption zu Freemans Zeit hervor. Die Autorin wurde zwar mit *Jerome* und *The Portion of Labor* aufgrund ihrer Beobachtungsfähigkeit als realistische Autorin verstanden, es ist jedoch bemerkenswert, dass der politische Impetus dieser Sozialromanzen zu ihren Lebzeiten nicht wahr- bzw. ernstgenommen wurde. Am häufigsten werden *Jerome* und *The Portion of Labor* im Duktus des *revival of romance* gelobt und nicht aufgrund der impliziten Gesellschafts- und Ökonomiekritik. In sechs von sieben Rezensionen von *Jerome* wird diese erst gar nicht aufgeführt. Charles Minor Thompson erwähnt in seiner Besprechung des Romans im *Atlantic Monthly* als einziger die Ökonomiekritik, er qualifiziert sie jedoch sogleich ab. Der Roman sei als „weak attempt to question the present economic system“ („Jerome“ 858) zu werten. In der Rezension des *Critic* wird dagegen besonders die

Liebesgeschichte betont, „it proves to be the strongest and most convincing Miss Wilkins has ever recorded“ (153). Mit großer Ähnlichkeit zu den Bemerkungen Thompsons und auch bezugnehmend auf den Vorläufer *Jerome*, kritisiert Moss in „Some Representative Story Tellers“ den Nachfolgeroman: „Although *The Portion of Labor* deals with a strike, it is in no sense a labour novel“ (27) Detailgenauigkeit sei noch kein Garant für politische Radikalität: „She is intensely personal. She sees in detail. Large issues do not animate her, and if both here and in *Jerome* there are prickings of Socialism, they come rather of an impulse towards the poor than from any specialised spirit of revolt“ (ibid). Der mutmaßlich fehlenden Radikalität von *Jerome* wird im *Independent* fast erleichtert zugestimmt: „It is, of course, a study of New England life ... The smell of leather actually pervades the pages of the book. Although the labor problem is constantly discussed by the characters, we are pleased to see that the work, taken as a whole, is not a contribution to political economy, sociology or socialism“ (345).

Die Rezension von *The Portion of Labor*, die die Autorin Octave Thanet (oder Alice French) im *Bookbuyer* veröffentlichte, spricht Freemans Roman ebenfalls eine radikale Stoßrichtung ab und lässt eine Facette des realistischen Literaturdiskurses der Zeit anklingen, auf die ich näher eingehen möchte: die nationale und hierbei konservativ-beschönigende Ausrichtung. Thanet kritisiert die fehlende Lösung im Arbeitskampf in *The Portion of Labor*, schließt dann aber an: „The soul of the New England „shoe hand“ is laid bare. That in itself is enough. It is great“ („Portion“ 380). Schließlich fügt sie hinzu: „The American-born workman’s discontent comes out of the envy of a wider vision, not out of failing fortunes and oppression“ (ibid). Die Situation der amerikanischen Arbeiter sei relativ gut und Radikalität könne daher in einem realistischen Roman gar nicht vorkommen, da sonst gegen das Authentizitätsgebot verstoßen werde. Sie verschleierte hiermit jedoch die tatsächlich radikalere Sozialkritik

in Freemans Romanen. Stattdessen steht ihre Rezension im Dialog mit Howells' positiver Sicht auf die amerikanische Nation und die daraus folgenden Visionen amerikanischer (realistischer) Literatur, die er in *Criticism and Fiction* veröffentlicht hatte:

Whatever their deserts, very few American novelists have been led out to be shot, or finally exiled to the rigors of a winter at Duluth; and in a land where journeymen carpenters and plumbers strike for four dollars a day the sum of hunger and cold is comparatively small, and the wrong from class to class has been almost inappreciable, though all this is changing for the worse. Our novelists, therefore, concern themselves with the more smiling aspects of life, which are the more American, and seek the universal in the individual rather than the social interests. ... It will not do to boast, but it is well to be true to the facts and to see that, apart from these purely mortal troubles, the race here has enjoyed conditions in which most of the ills that have darkened its annals might be averted by honest work and unselfish behaviour (*Criticism* 62).

Amerika sei das Land der Gleichheit. „Such beauty and such grandeur as we have is common beauty, common grandeur, or the beauty and grandeur in which the quality of solidarity so prevails that neither distinguishes itself to the disadvantage of anything else“ (*Criticism* 66). In seiner Antwort auf die Frage, was der Unterschied zwischen *The Portion of Labor* und Gerhard Hauptmann's *Die Weber* sei, argumentiert Howells in *Harper's Magazine* unter dem Titel „The Physiognomy of 'The Poor'“ wiederum mit dem „world wide difference in the condition of which it [democracy Y.R.] originates“ (343). *The Portion of Labor* sei „less impressive than Herr Hauptmann's because it is in a region less strange than his“ (ibid). Diese Vereinnahmung in nationalistische Schönfärberei ignoriert jedoch völlig das auch schon in den Kurzgeschichten zu findende gesellschaftskritische Potential, welches in den Romanen und vor allem in *The Portion of Labor* zum Vorschein kommt. Hierbei war es nicht Freemans Absicht, in ihren Romanen Modelle für die Abhilfe von sozialen Missständen anzubieten. In einem Interview antwortete sie Margaret Hamilton Welch auf den Vorwurf, sie würde die *labor question* in *The Portion of Labor* nicht lösen mit der folgenden Bemerkung: „I do not try to solve the labor problem. I simply present it. The story seems to me to promise well. I like it myself. It is rather realistic but grimly so, its pathos being cheerful rather than tragic“ (68).

Für eine Analyse des Themenfelds Arbeit bieten sich *Jerome* und *The Portion of Labor* besonders an. Insbesondere eine Untersuchung dieses Themenfeldes eröffnet einen interessanteren Zugang zu *Jerome*, als z.B. eine bloße Betrachtung der Entwicklung des Protagonisten. Bereits Foster kritisiert diese Figur: „Granting the type is worthy of study, one cannot escape an impression of sheer boredom“ (147). Seine Einschätzung erinnert an die der Autorin selbst. 1896 hob sie in einem Brief an Hamlin Garland ihre Unzufriedenheit mit dem Protagonisten hervor: „I hope people will like Jerome better than I do, I never got so heartily bored with a character in my life“ (*Infant Sphinx* 188). Doch die im Roman enthaltene Sozial- und Ökonomiekritik sowie die enge Verknüpfung mit *The Portion of Labor*, die interessante Aspekte des Werkes darstellen, wurden in der Freemanforschung noch nicht berücksichtigt. Auch in der feministischen Rezeption wird *Jerome* völlig ignoriert.

Zu *The Portion of Labor* hingegen gibt es inzwischen einige Aufsätze (um so überraschender ist es, dass beide Werke noch nicht zusammen analysiert worden sind). Babette May Levy hebt *The Portion of Labor* als einen Roman hervor, in dem „the newer aspects of the class-struggle, labor versus capital, unions versus paternalistic owners, stand out clearly“ (357). Levy weist auf die hohe Arbeitsbelastung hin, durch die die Frauen in den Werken der Autorin charakterisiert werden. Fünfzig Jahre später wird Martha Satz' Aufsatz „Going to an Unknown Home: Redesign in *The Portion of Labor*“ (1991) veröffentlicht. Er fokussiert die visionären Frauenbeziehungen: „This narrative portrays the lives of women woven in a tapestry composed of the cherry tree of homely life and the spruce of the envisioned ideal“ (187). Satz sowie später auch Glasser in *In a Closet Hidden* sehen 'Mütterlichkeit' als das zentrale moralische Ideal in *The Portion of Labor* an und vernachlässigen wiederum die Ebene der Sozial- und Ökonomiekritik. Sie lesen den Roman meines Erachtens zu monolog und negieren somit interessante Brüche, die ich meiner Analyse herausstellen möchte.

Der Aufsatz von Dorothy Berkson ist das einzige Beispiel der Arbeiten zu *The Portion of Labor*, in dem die Kategorie 'Klasse' konsequent in die Analyse des Textes einfließt und bis dato der theoretisch anspruchsvollste. Sie kristallisiert zwei Handlungsstränge heraus, einen des Arbeitskampfes und einen der Romanze der Hauptfigur. Ich möchte in meiner Textinterpretation an diese Auffassung anknüpfen, werde jedoch Berksons Beurteilung, dass das Happyend am Schluss die eigentliche Botschaft des Textes sei, widersprechen.

Die radikalste Interpretation, die bis heute von *The Portion of Labor* zu finden ist, ist die von Barbara A. Bardes und Suzanne Gossett in ihrem 1990 erschienen Buch *Declarations of Independence*, auf die sich bisher niemand der Freeman-Forscherinnen bezogen hat. Obwohl Bardes und Gossett dem Roman nur eine kleine Passage in ihrem Kapitel zu „Capitalism, Sex, and Sisterhood“ einräumen, liefern sie eine überzeugende Interpretation, in der sie zwar affirmative Tendenzen im Text sowie das harmonisierende Romanende zur Kenntnis nehmen, aber zu dem Schluss kommen: „Freeman’s acquiescence should not, however, obscure the power of her attack on the system“ (117). Vor allem weisen sie zu Recht auf die bemerkenswerte Tatsache hin, dass Freeman überhaupt eine Frau zur zentralen Figur (und sogar zur Streikanführerin) erhebt. Sie betonen, dass die Autorin somit einer arbeitenden Frau die „chief radical voice“ (115) im Roman zugesprochen hätte und erkennen als Einzige in der Rezeption dieses Romans an, dass Freeman „lays out the debate in Marxist terms, attacks capitalism for its worst failings, and shows the effects of the industrial system on the family“ (116). Ebenso stellt Bardes’ und Gossetts Einbeziehung des sozialgeschichtlichen Kontexts in ihre Interpretation eine Lesart dar, die der meinen nahe kommt. Ihr Verdienst ist die Anerkennung der Sozialkritik Freemans, die ihr zeitlebens und auch vom feministischen Revisionismus weitgehend verwehrt wurde.

Die Analyse von *The Portion of Labor* wird in diesem Kapitel den größten Raum einnehmen, denn hier finden sich die meisten Polyphonien zum Thema. ‚Arbeit‘ und ‚Geschlecht‘ wird weniger konventionell verarbeitet als im Vorläufer *Jerome*. Diese frühere Sozialromanze ist jedoch ein wichtiger Vorläufer von *The Portion of Labor*. Dessen unkonventionelle Handlungselemente wie z.B. die weibliche Streikführung ist auf der Folie des in Bezug auf seine ‚Geschlechterpolitik‘ konventionelleren *Jerome* zu verstehen. Die Kritik an ökonomischen und sozialen Ungerechtigkeiten in *The Portion of Labor* wird in früheren Romanen und hierbei besonders in *Jerome* vorbereitet. Doch auch in Freemans ersten Romanen spielt die Repräsentation von Arbeit eine wichtige Rolle. Bevor ich daher zu einer Analyse der Repräsentation von ‚Arbeit‘ in *Jerome* komme, möchte ich zunächst untersuchen, wie Freeman das Thema in *Jane Field* und *Madelon* darstellt und wie die geschlechtsspezifische Bedeutung von und Belastung der Figuren durch Arbeit thematisiert wird.

3.2. Arbeit in den frühen Romanen Freemans

3.2.1. Arbeit in *Jane Field*

If we wish to know what women did from eight in the morning till eight at night in nineteenth-century America, we must turn to literature and especially to fiction by women.

Ann R. Shapiro. *Unlikely Heroines: Nineteenth-Century Women-writers and the Woman Question*, 90.

Jane Field (1893) ist Freemans erster Roman und beschreibt einen Lebensabschnitt der Titelheldin und ihrer Tochter Lois. Beide Frauen leben bescheiden: Lois arbeitet als Lehrerin, ihre Mutter sorgt für den gemeinsamen Haushalt. Die junge Frau wird jedoch sehr krank und muss ihre Stelle aufgeben. Jane träumt von einer besseren Zukunft für sich und ihre Tochter. Ein Brief, den sie eines Tages für ihre längst verstorbene Schwester annimmt, verspricht die Erfüllung dieses Traums: im Unwissen um ihren Tod wurde dieser Schwester ein Haus vererbt. Um ihrer tuberkulösen Tochter ein besseres Leben zu bieten und diese von ihrer Arbeit als Lehrerin zu entlasten, entschließt sich Jane, sich als ihre Schwester auszugeben, um statt ihrer das Erbe anzutreten. Sie reist zu diesem Zweck in die Stadt, in der die Schwester das Haus vermacht bekommen hat. Lois folgt ihr. Jane bricht schließlich unter der Last ihres Gewissens zusammen und verliert den Verstand. Es ist lediglich der Geständnissatz: 'I am not Esther Maxwell' mit dem sie den Kontakt zu ihrer Umwelt aufrecht erhält und mit dessen wiederholter Äußerung der Roman schließt.

Die frühen Romane sind den Kurzgeschichten Freemans am ähnlichsten: es werden skurrile Persönlichkeiten aus einem Dorf beschrieben, die in relativer Armut ein anspruchsloses, aber meist genügsames Leben verbringen. In ihren Romanen wird jedoch das Portrait arbeitender Frauen und deren Belastung ausgeweitet, die bereits in Kurzgeschichten wie „The Revolt of Mother“ angedeutet wird. Obwohl Freeman einige für das neunzehnte Jahrhundert typische Hausarbeiten wie das Seifemachen gar nicht erwähnt oder z.B. das Wäschewaschen selten thematisiert⁴⁷ wird generell das Thema Reproduktionsarbeit quantitativ oft erwähnt. Meist stehen hierbei die gleichen

⁴⁷ In *Jerome* ist nur in einer Nebenepisode eine einzige Erwähnung des Wäschewaschens zu finden: Rachel Blodgett, eine Hausangestellte, beschreibt ihren Washtag als „uncommon[ly] heavy.“ In Freemans Novelle *The Yates Pride* (1916) übernimmt eine junge verarmte Frau aus der Mittelschicht das Wäschewaschen von anderen Leuten in Heimarbeit. Die Arbeit selbst wird jedoch nicht im Detail dargestellt.

Tätigkeiten wie Kochen, Putzen und Nähen im Mittelpunkt. Auch wenn Freeman keine vollständige Abbildung der Hausarbeitsbürde von Frauen ihrer Zeit präsentiert, muss dennoch betont werden, dass sie doch weitaus mehr als andere AutorInnen ihrer Zeit dieses Motiv in ihren Romanen verwendet und so dezidiert auf die bestehende Belastung von Frauen hinweist.

Die Literaturwissenschaftlerin Elaine Scarry vertritt in Bezug auf das literarische Motiv 'Arbeit' in ihrem Buch *Resisting Representation* die These, „though it is a natural subject for the novel and though it occurs there far more than has been acknowledged in twentieth-century readings, it is a subject that in some fundamental ways is very difficult to represent“ (60). Grund dafür seien Eigenschaften von Arbeit nämlich „perpetual, repetitive und habitual“ (65) zu sein.⁴⁸ Freeman wendet bereits in den zwei frühen Romanen Strategien für die Repräsentation von Hausarbeit an, die versuchen, genau diese von Scarry skizzierten Eigenheiten von Arbeit zu repräsentieren: sie betont deren repetitiven Charakter durch wiederholte - der literarischen Qualität der Texte abträglichen - Beschreibungen von zumeist alltäglichen Arbeiten und auch durch das mehrfache Besprechen derselben.

Die Körpersymbolik ist ein wichtiges Stilmittel für Freeman, die Arbeitsbelastung ihrer Charaktere vor dem LeserInnenaugen zu visualisieren und kann als eigene Stimme innerhalb der Erzählung angesehen werden. Die Autorin steht hier im Dialog mit Autorinnen wie Harding Davis oder Phelps, die die Extremform der Verkrüppelung und Invalidisierung⁴⁹ wählen, um die Ausbeutung menschlicher Arbeitskraft in der industriellen Produktion darzustellen, und sie steht ebenfalls im Dialog mit Autorinnen anderer Sozialromanzen wie Warner oder Marie Van Vorst, die jedoch lediglich verhärmte und gezeichnete Gesichter beschreiben.⁵⁰ Freeman verbindet beide Repräsentationsformen: sie greift auf die Beschreibung verhärmter Gesichter

⁴⁸ Scarry untersucht vor allem die Repräsentation von Arbeit bei Thomas Hardy. Sie zeichnet in seinen Romanen eine besondere Art von Körperlichkeit nach, durch die sie das von ihr konstatierte Problem, der repetitive Charakter von Arbeit sei nicht in der Handlung darzustellen, löst: der Körper von Hardys Figuren würde mit dem bearbeiteten Material verschmelzen und so die 'Aktion' von Arbeit in die Darstellung der Figuren aufnehmen. Somit hafte 'Arbeit' über das Material hinweg den Körpern an und die Allgegenwärtigkeit dieses Motivs werde vermittelbar (Vgl. 68-71).

⁴⁹ In Harding Davis' Kurzgeschichte „Life in the Iron Mills“ (1861) hat die Arbeiterin Deborah einen Buckel und in Phelps' *The Silent Partner* wird die junge Fabrikarbeiterin Catty aufgrund von schlechten Arbeitsbedingungen taub und blind.

⁵⁰ Vgl. z.B. die Beschreibungen des Gesichts des Arbeiters Robert Croft in Warner's *Troubled Waters* (19) oder der alten Grossmutter der Protagonistin Amanda in Van Vorst's *Amanda of the Mill* (13).

zurück (Vgl. *Jer* 45), berücksichtigt jedoch auch andere Teile des Körpers, z.B. beschreibt sie oft degenerierte Gliedmaßen, die von der Arbeit abgenutzt oder durch Krankheit verformt sind, wie im Falle von Jane Field durch Rheuma. Krankhafte Veränderungen werden - wie in Phelps' Roman *The Silent Partner* oder auch in Davis' *Margret Howth* - direkt an industrielle Arbeit gebunden. Bemerkenswert ist es, dass im Gegensatz zu Phelps und Davis, bei Freeman verformte Körper auch Reproduktionsarbeit eine Stimme verleihen. In *Jane Field* ist dafür ein gutes Beispiel zu finden. So berichtet die Nachbarin Mrs. Babcock der Protagonistin von ihrem Frühjahrsputz: „Took up every carpet in the house. I do every year. Some folks don't, but I can't stand it“ (*JF* 12). Die Antwort bleibt aus, die Erzählinstanz beschreibt jedoch die Erscheinung der Protagonistin: „Mrs. Field's hands lay in her lap, yellow and heavily corrugated, the finger-joints in great knots, which looked as if they had been tied in the bone“ (ibid). Wie in einem Teppich, der in dieser Romanpassage durch Mrs. Babcocks Erwähnung das pars pro toto für den Frühjahrsputz (den Jane schon geleistet hat) darstellt, sind Janes Fingergelenke an den Knochen geknüpft. Arbeit wird durch eine Inkorporierung repräsentiert.

Diese Versinnbildlichung der Arbeitsbelastung durch den verformten Körper wird an einer weiteren Stelle deutlich, in der auch Janes Hausarbeit detaillierter aufgezählt wird. Diese Passage steht im Dialog mit Freemans Kurzgeschichte „A New England Nun“:

She went about as usual, doing her housework slowly and vigorously. Mrs. Field's cleanliness was proverbial in this cleanly New England neighborhood. It almost amounted to asceticism; her rooms, when her work was finished, had the bareness and purity of a nun's cell. There was never any bloom of dust on Mrs. Field's furniture; there was only the hard, dull glitter of the wood. Her few chairs and tables looked as if waxed; the paint was polished in places from her doors and window-casings; her window-glass gave out green lights like jewels; and all this she did with infinite pains and slowness, as there was hardly a natural movement left in her rheumatic hands (*JF* 36).

Es sind vor allem die Schlüsselbegriffe „slowly“, „cleanliness“ und „asceticism“ in Verbindung mit „nun's cell,“ die den intertextuellen Dialog mit der Kurzgeschichte herstellen. Auch in „A New England Nun“ verrichtet die Protagonistin Loisa Ellis ihre Hausarbeit langsam (Vgl. *NEN* 2). In beiden Texten wird die Ausübung dieser Arbeiten so eng mit den Frauen verbunden, dass sie gleichsam eine unkontrollierbare Funktion

ihres Körpers darstellen. Loisa „did her housework methodically; that was as much a matter of course as breathing“ (*NEN* 15). Für Jane Field beschreibt die Erzählinstanz: „These little household duties had become to her almost as involuntary as the tick of her own pulses“ (*JF* 44).⁵¹ Reinlichkeit und ein perfekter Haushalt sind in *Jane Field* jedoch anders konnotiert als in „A New England Nun“: während sie für Jane als typisches Zeichen der Region beschrieben werden und die Arbeit inklusive der Versorgung der Tochter Lois als Bürde bis hin zur Verformung des Körpers unter dieser Last dargestellt wird, arbeitet die Protagonistin der Kurzgeschichte zur Selbstbefriedigung: „Loisa had almost the enthusiasm of an artist over the mere order and cleanliness of her solitary home“ (*NEN* 9), denn ihre Arbeit dient lediglich der Kreation einer von ihr gestalteten Umgebung. Im Umkehrschluss heißt dies: Hausarbeit kann nur befriedigend sein, wenn sie nicht für andere getan werden muss. Diese These wird durch die Repräsentation von Hausarbeit in *Jane Field* nicht nur hinsichtlich der verhärmten Protagonistin bestätigt, sondern auch durch die Darstellung von Nebenfiguren. So weist z.B. eine Nachbarin von Jane wiederholt darauf hin, dass sie als Ehefrau und Mutter dreier Söhne das härteste Los aller Frauen habe. Sie vergleicht sich mit deren ‘Sklassen’ (Vgl. *JF* 195) und als sie mit ihren Freundinnen aufbricht, um Jane in der Stadt zu besuchen, lässt ihr Bericht über die Tätigkeiten, die sie verrichten musste, um ihre Männer alleine lassen zu können, durch die Verwendung von Dialekt – in Bakhtinscher Terminologie als *skaz* zu bezeichnen - eine Stimme der Region hörbar werden: „I guess you couldn’t leave things so you’d be willin’ anybody’d see ‘em if you had three men folks afoul of ‘em for three days. ... I’ve made fifteen pies an’ five loaves of bread, besides bakin’ beans, to say nothin’ of a great panful of doughnuts an’ some cake“ (*JF* 211).

⁵¹ Auch in *Jerome* wird für eine Nebenfigur diese Inkorporierung der Reinlichkeitszuschreibung von Frauen aufgegriffen. Paulina Maries Körper wird zur Stimme für das reinliche Häuslichkeitsideal einer neu-englischen Hausfrau: „the prevailing traits of the village women were all intensified and fairly dominant in her. They kept their houses clean, but she kept hers like a temple for the footsteps of divinity. ... Could Paulina Maria have cleaned the inner as well as the outer surface of her own skin she would doubtless have been better satisfied. As it was, the colorless texture of her thin face and hands, through which the working of her delicate jaws and muscles could be plainly seen, gave an impression of extreme purity and cleanliness“ (*Jer* 49).

Die Versorgung eines Männerhaushalts ist auch der Arbeitsrahmen in dem späteren Roman *Madelon*, in dem die Protagonistin als einzige Frau der Familie nach dem Tod der Mutter für alle anfallenden Arbeiten zuständig ist.

3.2.2. Frauenarbeit in Madelon

*I am the squaw - the slave - the harem beauty /
I serve and serve, the handmaid of the world.
Charlotte Perkins Gilman. "Two Callings"
in: The Home. Its Work and Influence, VIII.*

Madelon ist Freemans dritter Roman und kann wie folgt zusammengefasst werden: Madelon Hauteville versorgt den Haushalt für ihren Vater und ihre Brüder, mit denen sie zusammen lebt. Sie ist verliebt in Burr Gordon, wird aber ebenso von Burrs Cousin Lot begehrt. Lot leidet an Tuberkulose und ist sowohl in Bezug auf seinen Charakter als auch seinen Körper hässlich und seine Annäherungsversuche an Madelon sind erfolglos. Eine nächtliche Szene, in der Madelon Lot niedersticht, ist handlungsbestimmend. Diese Attacke gilt jedoch nicht wirklich dem Opfer, sondern Burr, den Madelon bei einem Ball in inniger Umarmung mit einer anderen Frau, Dorothy Fair, gesehen hat. Wütend hat sie den Ball verlassen und glaubte sich durch Burr verfolgt. Aus eifersüchtiger Rache stach sie den sie verfolgenden Mann nieder. Tatsächlich war es jedoch Lot, der ihr nachgestellt hat und sie zu einem Kuß zwingen wollte. Im Weiteren der Handlung geht es um Madelons Versuche, für dieses Verbrechen einstehen zu können. Es wird jedoch Burr verhaftet, da Madelon Lot mit seinem Messer erstochen hat. Aus Reue über sein Verhalten, will Burr Madelon vor dem Gefängnis schützen, ebenso interveniert der Vater gegen ein Geständnis seiner Tochter, da er den Verlust ihrer Arbeitskraft im Haus fürchtet. Am Ende befreit Lot Burr aus dem Gefängnis, da er angibt, sich die Wunde selbst zugefügt zu haben. Nach einem gescheiterten Erpressungsversuch von Lot an Madelon - diese soll ihn für dieses Geständnis heiraten - stirbt er an der Wunde und der Roman endet mit einem Happyend zwischen Burr und Madelon.

Im Vergleich zu *Jane Field* gibt es in diesem späteren Roman noch wesentlich mehr Passagen, in denen die Monotonie des häuslichen Arbeitstages der Protagonistin dargestellt wird. Es ist davon auszugehen, dass *Madelon* (1896) in der vorindustriellen

Zeit spielt, da es keine Indikatoren für industrielle Beschäftigung gibt. Die Verantwortlichkeit der Protagonistin für den Haushalt ihrer Familie wird betont: „She had always attended to the needs of the males of her family with the stern faithfulness of an Indian squaw“ (*Mad* 44). Madelon ist Halbindianerin.⁵² Diese ethnische Spezifizierung instrumentalisiert für die Romanhandlung, die sich im Wesentlichen um Madelons Attentat auf Lot Gordon dreht, eine gängige Zuschreibung der Zeit - die Protagonistin entspricht in bestimmten Aspekten dem Klischee einer ‘wilden’ Frau. Sie lässt ihren Leidenschaften freien Lauf und diese bestimmen ebenfalls weitgehend ihr Handeln. Außerdem wird sie als außergewöhnlich gute und wilde Reiterin beschrieben. Mit anderen Attributen, die Indianerinnen ihrer Zeit zugeschrieben wurden, steht Freeman in der Zeichnung dieser Figur jedoch in einem kritischen Dialog: Wie bereits im Motto zu diesem Abschnitt deutlich wird, wurden Indianerinnen oft als ‘Arbeitstiere’ stereotypisiert. Margaret Fuller Ossoli kann hier als weiteres Beispiel gelten. Auch sie erwähnt in ihrem Buch *Woman in the Nineteenth Century* Indianerinnen und zwar in einem kleinen historischen Überblick von spezifischen Belastungen von Frauen: „Not only the Indian squaw carries the burdens of the camp, but the favorites of Lois XIV. accompany him in his journeys, and the washerwoman stands at her tub, and carries home her work at all seasons, and in all states of health“ (34-35). Åsebrit Sundquist bestätigt in ihrer Studie *Pocahontas & Co*, in der sie Stereotype von Indianerinnen in der Literatur des 19. Jahrhunderts untersucht,⁵³ dass es bei einigen Fällen im Zeitraum zwischen 1821 und 1894 in der Tat schwere Arbeit war, die fiktionalen Indianerinnen als bestimmendes Kennzeichen zugeschrieben wurde. Allerdings wäre dies nicht das häufigste Stereotyp in den von ihr untersuchten Texten (sie fand es nur bei zwölf AutorInnen von achtundfünfzig). Die Forscherin verbindet die gefundenen Darstellungen arbeitender Indianerinnen explizit mit dem Geschlechterverhältnis und weist auf das dominierende Motiv von ehelichen Ausbeutungsbeziehungen hin: „Authors of fiction

⁵² Diese ethnische Zuweisung wird in folgender Textstelle deutlich: „The Hautvilles were said to have French and Indian blood yet, in strong measure, in their veins; it was certain that they had both, although it was fairly back in history since the first Hautville, who, report said, was of a noble French family, had espoused an Iroquois Indian girl“ (*Mad* 11).

⁵³ Sie analysiert in dieser Studie „85 works by 58 authors“ (34).

often assert that the American Indian woman was treated like a drudge by her man, that she was expected to work herself almost to death while her husband was lounging about, issuing sharp orders as if to a domestic animal“ (144).

In *Madelon* wird ebenfalls die eindeutige Ausbeutung weiblicher Arbeitskraft beschrieben, wenn auch nicht im ehelichen Kontext, sondern hinsichtlich der Position einer einzelnen Tochter in einem patriarchal geführten Männerhaushalt. Anfallende Arbeiten werden in der Familie Hauteville streng geschlechtlich getrennt. Madelon führt alle ans Haus gebundenen Reproduktionsarbeiten aus, während männliche Arbeit außerhalb des Hauses verrichtet wird: „David took his axe out of the corner and set out for the woods to cut some cedar fire-logs. Madelon put the house in order, setting the kitchen and pantry to rights, going through the icy chambers and making the high feather beds“ (*Mad* 46).⁵⁴ An einer anderen Stelle wird betont, dass die Männer das Haus verlassen, im Gegensatz zu Madelon - „she was alone in the house. She went about her work“ (*Mad* 241). Die Protagonistin ist innerhalb ihrer Familie weitgehend auf diese Versorgerinnenrolle reduziert und hat keinen Anspruch auf menschlichen Zuspruch: „The next morning Madelon came down-stairs as usual and prepared breakfast. When it was ready the family sat up to the table and ate silently and swiftly. No one addressed a word to Madelon“ (*Mad* 78).

Eine weitere Facette, die Sundquist herausarbeitet, ist, dass die arbeitende Indianerin in den meisten literarischen Werken überwiegend als „willing slave“ dargestellt werde.⁵⁵ Im Gegensatz zu den untätigen Männern würde sie die gesamte Arbeitslast übernehmen. Madelon wehrt sich ebenfalls nicht gegen ihre häusliche Pflichten: „She had always attended to the needs of the males of her family with the stern faithfulness of an Indian squaw“ (*Mad* 44). Direkte Unterwerfung wird ihr jedoch nicht zugeschrieben, die Männer ihrer Familie übernehmen außerdem andere, geschlechtsspezifisch bestimmte, Tätigkeiten. Attribute, die auf einen besonders devoten Charakter Madelons verweisen würden, fehlen in den anderen Beschreibungen

⁵⁴ Die patriarchale Machtstruktur, die der geschlechtlichen Arbeitsteilung zugrunde liegt, wird auch an folgender Stelle deutlich, wo der Vater seine Tochter anweist: „Go in and get the supper,‘ he ordered, ‘and I’ll take care of the mare“ (*Mad* 67).

⁵⁵ Sie führt u.a. Harriet H.V. Cheneys Roman *A Peep at the Pilgrims in Sixteen Hundred Thirty-Six* (1824) an, in der die „Wamponeag“ Frau willig männlichen Befehlen gehorchen würde und zitiert: „the females of those tribes are accustomed to endure the caprice of their indolent tyrants, and to perform the most servile and fatiguing labor with unrepining meekness“ (S.50 bei Cheney, zitiert auf S.146 der Untersuchung von Sundquist). Andere Beispiele seien John Greenleaf Whittiers Gedicht „The Bridal of Pennacock“ (1844), John Richardsons Gedicht „Tecumseh; or, the Warrior of the West“ (1828) oder auch der spätere Roman *The Colonial Cavalier, or, Southern Life before the Revolution* von Maud Wilder Goddwin (1894).

ihrer Arbeitsbelastung völlig, hierbei steht immer nur die Regelmäßigkeit der Arbeit⁵⁶ und die Gewissenhaftigkeit der Protagonistin im Vordergrund.

Arbeit als bestimmender Faktor im Leben der halbindianischen Frau Madelon wird nicht ethnisch hergeleitet, vielmehr knüpfen Darstellungen des repetitiven Charakters von Hausarbeit an *Jane Field* an und werden in späteren Romanen wie *Jerome* und auch *The Portion of Labor* nochmals aufgegriffen. Dies verallgemeinert die Arbeitsbelastung als geschlechtlich bestimmte. Sie macht „a woman’s treadmill“ (*Mad* 171) aus und nicht die einer Indianerin. Freeman funktionalisiert das Arbeitsmotiv nicht wie die von Sundquist untersuchten AutorInnen, um die Brutalität und Untätigkeit des indianischen Mannes zu betonen, sondern, um die geschlechtsspezifische Sphärentrennung und differente Arbeitsbelastungen zu verdeutlichen.

Madelons indianische Herkunft dient im Roman vielmehr dazu, ein positives Gegenbild zur Belastung ihrer Protagonistin zu zeichnen. Die Erzählinstanz kommentiert eine lange Aufzählung verrichteter Hausarbeiten⁵⁷ mit folgenden Worten:

Her lot would have been easier had her woe befallen her generations before, and she could, instead, have backed her heavy load of tenting through the snow on wild hunting-parties, and broken the ice on the river for fish, and perchance taken a hand at the defence when the males of her tribe were hard pressed. Civilization bowed cruelly this girl, who felt in greater measure than the gently staid female descendants of the Puritan stock around her the fire of savage or primitive passions; but she now submitted to it with the taciturnity of one of her ancestresses to the torture.

⁵⁶ Beschreibungen von Hausarbeit werden z.B. mit Zusätzen wie „as usual“ versehen, um auf die Wiederholbarkeit aufmerksam zu machen (Vgl. *Mad* 78 und 199). An anderer Stelle heißt es: „she went down-stairs and about her tasks again“ (*Mad* 245). An anderer Stelle wird wie folgt auf die ständige Belastung durch Arbeit hingewiesen: „Through the days that came now Madelon toiled as she had never toiled before, although she had always been an industrious girl“ (*Mad* 248).

⁵⁷ „All that day, and many days after that, poor Madelon Hauteville, ... walked her woman’s treadmill. She scoured faithfully the pewter dishes and the iron pots. She swept the hearth clean and baked and brewed and spun and sewed“ (*Mad* 171). In Phelps’ Roman *The Silent Partner* gibt es eine vergleichbare, wenn auch noch eindrucksvollere Aufzählung der im Haushalt zu verrichtenden Tätigkeiten. Eine Arbeiterin erläutert einer Frau aus der Oberschicht, welche Arbeiten sie zu verrichten hat (dies ist allerdings die einzige Passage im ganzen Roman, in der Hausarbeit beschrieben wird): „Washing. Ironing. Baking. Sweeping. Dusting. Sewing. Marketing. Pumping. Scrubbing. Scouring,“ said Sip, drumming out her periods on a teaspoon with her hard, worn fingers“ (90). Die aneinandergereihten Infinitive, die durch den Schlag des Löffels unterstrichen werden, erzielen durch ihren Synthax eine noch größere Wirkung als die zitierte Passage aus *Madelon*, zum anderen wird in Phelps Roman die Stimme der Frau hörbar und erzielt dadurch einen unmittelbaren Effekt als es durch den Bericht der Erzählinstanz in *Madelon* möglich ist. Die Monotonie weiblicher Arbeit wird auch in zeitgenössischer darstellender Kunst noch ähnlich ausgedrückt. So erinnert z.B. Lynne Yamamotos Installation *Washcloset* (1993) an die Arbeit ihrer Grossmutter durch die Verwendung von Wortschildern, auf denen u.a. folgende Infinitive genannt werden: „cook, clean, boil, scrub, wash, bleach, iron“ (Vgl. *Division of Labor*, S. 35ff.). (Diese Schilder sind an in die Wand geschlagenen Nägeln befestigt, die die Unveränderlichkeit der Belastungen von Frauen symbolisieren).

Week after week she went about the house, and neither spoke nor smiled
(*Mad* 171-172).

Der eindeutig auf die häusliche Sphäre konzentrierten und begrenzten Arbeiten der Halb-Indianerin Madelon, die das Schicksal aller weißen Hausfrauen teilt, wird ebenfalls eine Vision von Arbeit der ‚wilden‘ Indianerinnen gegenübergestellt. Diese impliziert Mobilität, Handlungsfähigkeit und sogar die Übernahme gewalt-einschließender, männlicher Verteidigungsaufgaben. Die häuslichen Aufgaben, mit denen Madelon in ihrer Familie belastet wird, werden mit Folter gleichgesetzt.

3.3. Jerome

3.3.1. Zusammenfassung der Romanhandlung

Der Titelheld Jerome Edwards lebt im frühen 19. Jahrhundert⁵⁸ mit seiner Familie, d.h. den Eltern und seiner Schwester Elmira, im kleinen Ort Upham Corners in Neu-England. Die Handlung setzt in Jeromes zwölftem Lebensjahr ein: bei einem Spaziergang trifft er die vier Jahre jüngere Lucina Merrit. Die Klassengegensätze zwischen beiden Kindern werden sofort deutlich. Während Lucina warme und gute Kleidung trägt, wird Jerome als „shoeless and threadbare“ (*Jer* 4) beschrieben, dennoch sind beide voneinander fasziniert. Diese Begegnung initiiert die den gesamten Roman durchziehende Romanze zwischen Lucina und Jerome.

Doch zunächst erlebt die Familie eine Tragödie, die eine andere Weiche der Handlung stellt: Mr. Edwards verschwindet und wird nach dem Fund seines Huts an einem Teich für tot erklärt. Nun fällt die Last der Hypothek des Hauses und der Kosten für den Lebensunterhalt der Mutter Ann und ihre beiden Kinder Jerome und Elmira zu, die sofort erwerbstätig werden müssen. In der Ortsbeschreibung zeigt der Text Inkonsistenzen: Nachdem anfänglich Upham Corners als verfallener Ort beschrieben wird, hebt die Erzählinstanz wenig später hervor, dass es, bedingt durch seine natürlichen Ressourcen, ein aufstrebendes Zentrum der beginnenden Industrialisierung sei: „all industries had centred in Upham Corners on account of its superior water privileges: the grist-mill was there, and the saw mill“ (*Jer* 39).

Der Tod des Vaters bringt die Familie in große Nöte, denn auf ihrem Haus lastet eine Hypothek, die sie dem Dorfarzt und Großgrundbesitzer Doctor Prescott

⁵⁸ Zur zeitlichen Datierung vgl. Abschnitt 3.3.2.1.

zurückzahlen müssen. Im Wissen um dessen gnadenlosen Charakter geht Jerome zu Squire Eben Merritt, dem wohlhabenden Friedensrichter des Ortes und Vater von Lucina, um ihm einen Plan vorzustellen, wie mit den Schulden umgegangen werden könnte: Prescott solle ein Waldstück der Familie kaufen und so deren Schuldenlast senken. Squire Merritt schickt den Jungen zunächst zum Arzt, damit Jerome selbst mit ihm verhandeln möge. Prescott zeigt sich jedoch hart und lehnt den Plan ab. Er kündigt an, zur Mutter zu gehen und die Hypothek zu übernehmen und die Familie fortan zur Miete wohnen zu lassen. Das Waldstück würde er dann als Mietzahlung einsetzen. In diesem Szenario droht die Familie jedoch schnelle Zahlungsunfähigkeit und der Verlust des eigenen Hauses. In seiner Verzweiflung über die Härte des Arztes kehrt Jerome wiederum zu Merritt zurück, der am Ende die Hypothek von Prescott abkauft und der Familie gute Konditionen zur Tilgung anbietet.

Während der nächsten Jahre arbeiten Mrs. Edwards und beide Kinder so viel wie möglich. Sie nehmen jede Heimarbeit und auch andere Arbeitsgelegenheiten an. Jerome arbeitet auch, sein Tag ist jedoch nicht so sehr von mannigfachen Tätigkeiten bestimmt wie der seiner Mutter und Schwester. Er hat ein ausgeprägtes Bewußtsein für soziale Mißstände und versucht, diese zu bekämpfen, wo er kann. Eines Tages trifft er die reichen Männer des Ortes im Dorfladen von Cyrus Robinson. Aus einem Gespräch über soziale Ungerechtigkeit entspringt Jeromes Vorschlag einer Wette: sollte er jemals ein Vermögen von fünfundzwanzigtausend Dollar angesammelt haben, wettet er, dass er alles den Armen geben würde. Die zwei reichsten Männer des Ortes, Simon Basset, der Besitzer der Schuhfabrik, und Prescott sind so beeindruckt von der Starrköpfigkeit des Jungen, dass sie ihrerseits versprechen, im Falle von Jeromes Einlösen der Wette ein Viertel ihres Vermögens an Arme zu spenden. Obwohl die älteren Männer aufgrund des ihrer Meinung nach utopischen Charakters der Wette zugestimmt haben, sieht der junge Protagonist sie tatsächlich als sein vorläufiges Lebensziel an.

Noch am Abend der Wette packt Jerome seine Schulbücher weg und konzentriert sich in seinen autodidaktischen Studien fortan auf medizinische Bücher, da er insgeheim den Plan verfolgt, Arzt zu werden. Er möchte in Konkurrenz zu Prescott

eine kostengünstige medizinische Armenversorgung bereitstellen. Neben seiner Erwerbsarbeit, die aus kleineren Nebentätigkeiten besteht, beginnt er rasch zu praktizieren und findet in den Armen des Ortes eine dankbare Klientel.

Während Jerome sich zunächst völlig auf seine Arbeit und medizinischen Studien konzentriert und versucht, jegliche Emotionen für Lucina zu unterdrücken, verlieben sich Elmira und der Sohn des Arztes, Lawrence Prescott. Doch auch Jeromes frühe Kindheitsromanze mit Lucina nimmt in der zweiten Hälfte des Romans mehr Raum ein. Die Faszination füreinander entflammt erneut, als sich beide nach Jahren beim Kirchgang wieder treffen. „Jerome Edwards saw this beautiful Lucina coming, and it was suddenly as if he entered a new atmosphere“ (*Jer* 273). Die Probleme des Klassenunterschiedes zwischen beiden Paaren werden in den folgenden Kapiteln von der Autorin strategisch genutzt, um das letztendliche Happyend herauszuzögern. So sieht z.B. Jerome die beiden reichen jungen Leute Lucina und Lawrence zusammen ausreiten und verbietet fortan seiner Schwester und später auch sich selbst, weiteren Hoffnungen auf eine romantische Erfüllung klassenübergreifender Sehnsüchte nachzugehen. Auch wenn er diese Wünsche rationalisieren will, ist die Liebe zu Lucina zu groß. Das größte Hindernis stellt für Jerome jedoch seine finanzielle Situation dar, die er verbessern möchte, bevor er Lucina heiratet. Sein männlicher Stolz steht einer Liebesheirat und der Annahme von Lucinas Vermögen entgegen.

Beschreibungen von Lucina, vor allem bei Besuchen ihrer alleinstehenden Tante Camilla, nehmen einigen Raum ein und es kommt immer wieder zu Begegnungen mit Jerome. Bei einer solchen Begegnung im Wald gesteht ihr Jerome, dass seine Armut ein Hindernis für eine Heirat darstellt: „I’ve seen the wives of poor men, and you shall not be made one by me.“ (*Jer* 367). Er verspricht ihr und sich, alles Erdenkliche zu tun, um dieses Hindernis zu überwinden. „I’ll work till I win you“ (*Jer* 380), eine Zusage, die mit der in seiner Jugend geschlossenen Wette kollidiert und dem letzten Drittel des Romans ein Spannungsmoment verleiht.

Die zwei Romanzen erleben wiederum finanziell bedingte retardierende Momente: Lucina erkrankt schwer und geht nach ihrer Genesung für drei Monate auf Reisen mit ihrer Mutter. Um seine romantischen Ziele voranzutreiben, beschließt Jerome, ein Sägewerk zu gründen. Er findet in Colonel Jack Lamson, der von dem Unternehmergeist und dem Arbeitseifer von Jerome fasziniert ist, einen Geldgeber und hofft auf ein blühendes Geschäft. Jeromes Träume, durch die Gewinne des Sägewerks seinem Ziel einer Heirat mit Lucina näher zu kommen, werden jedoch erneut enttäuscht.

Er fühlt sich verpflichtet, seinem Onkel finanziell zur Seite zu stehen, als er mit seinen Mietzahlungen bei Basset gravierend in Verzug steht und dieser mit Enteignung und Rausschmiss aus dem Haus droht.

Wie Lucina sucht auch Elmira den Weg in die Krankheit, als sie Lawrence Prescott nach der Drohung von dessen Vater, ihn im Falle einer Heirat zu enterben, von seinem Eheversprechen entbindet. Jerome muss die Arztkosten für die Behandlung der Schwester übernehmen. Er arbeitet jedoch weiter an seiner Mühle und eröffnet diese schließlich erfolgreich. Im darauffolgenden Winter taucht plötzlich der totgeglaubte Vater wieder auf. Er hatte all die Jahre hart gearbeitet und das Geld gespart, um die Hypothek des Hauses wieder begleichen zu können. Die Kinder finden jedoch heraus, dass das ersparte Geld dem Vater inzwischen gestohlen wurde. Wieder setzt Jeromes soziales Gewissen ein, und er ersetzt dieses fehlende Geld im Beutel seines Vaters mit seinen Ersparnissen. Wenige Tage später verliert er durch ein Unwetter seine Mühle.

In dieser ausweglosen Situation stirbt Jeromes Mäzen Colonel Lamson und vermacht ihm fünfundzwanzigtausend Dollar. Prinzipientreu hält sich der Protagonist an sein Versprechen, diesen Betrag den Armen zu spenden und auch die anderen Wettpartner lösen ihre Wette ein. Das Happyend findet für beide Edward-Kinder trotzdem statt. Prescott zieht seine Einwände gegen eine Verheiratung seines Sohnes mit Elmira zurück und auch Jerome findet sein Glück. Lamson hat Lucina denselben Betrag vermacht und diese Erbschaft mit einer Forderung verbunden - sie habe nur als Ehefrau von Jerome Zugriff auf das Geld und die Summe sei von beiden gemeinsam als Startkapital ihres Ehelebens einzusetzen. Mit dem Verlesen dieses Briefes endet der Roman.

Wie diese Zusammenfassung von *Jerome* zeigt, bedient sich Freeman hier der Elemente, die in der Diskussion um das *revival of romance* gefordert wurden. Anstatt ihre Figuren psychologisch auszuleuchten, gibt es einen ereignisreichen, nicht immer logischen Handlungsverlauf. Die einfach gestrickten Charaktere und die Romanzen zwischen Jerome und Lucina sowie Elmira und Lawrence stehen im Kontrast zu weitgehend realistisch erzählten Passagen. So lassen sich Tragödien wie das Verschwinden des Vaters und die Existenzkrise der Familie, die glaubhaft mit viel Liebe zum Detail erzählt werden, mit melodramatischen Katastrophen kontrastieren (ein großes Unwetter muss z.B. die Mühle von Jerome zerstören). Die Langeweile, die Kritiker wie Foster und Freeman selbst in Bezug auf den Protagonisten empfunden haben, resultiert aus einer mutmaßlichen Stilisierung seines guten und sozialen

Charakters, die dem ebenso schematisch 'bösen' Antagonisten Prescott gegenüber gestellt wird. Viele LeserInnen mögen durch das märchenhafte Happyend versöhnt worden sein, mir erscheinen gerade die Details um das Themenfeld 'Arbeit' den Reiz dieses Romans auszumachen.

3.3.2. Arbeit, Geschlecht und Klasse in *Jerome*

3.3.2.1. Zeitliche Einordnung der Romanhandlung durch die Darstellung von Erwerbsarbeit in der neu-englischen Schuhindustrie

Die Darstellung von Arbeit in *Jerome* korrespondiert mit der historischen Entwicklung der Schuhproduktion in Neu-England, die durch die Industrialisierung großen Wandlungen unterlag. Vom Ende des 18. Jahrhunderts bis 1860 verlagerte sich das ehemalige Handwerk des Schuhmachers immer mehr in an verschiedenen Orten vollzogene und geschlechtlich-segregierte Fertigungsbereiche. Im Gegensatz zur Textilindustrie entstanden in Handwerken wie der Schuhherstellung nicht sofort große Fabriken. Stattdessen wurden nach Bruce Laurie zunächst „labor-intensive techniques, or the sweating system“ eingeführt, d.h. Teile des Produktionsprozesses wurden in die Familien bzw. kleinere *shops*, wie die Werkstätten genannt wurden, verlagert (Vgl. *Artisans* 28f. und 41). In der Schuhproduktion setzte schon vor der eigentlichen Industrialisierung die Segregation geschlechtlicher Arbeitssphären und spezifischer Tätigkeiten ein. Die Produktion wurde in verschiedene Arbeitsschritte aufgeteilt, die nicht mehr alle von dem örtlichen Schuhmacher ausgeführt wurden. Dieser verlor seinen Status. Sogenannte „merchant capitalists“⁵⁹ stellten nun einem „master shoemaker“ das Rohmaterial zur Verfügung, der wiederum die Arbeit an verschiedene Angestellte delegierte.

Die handwerkliche Ausbildung war stets Männern vorbehalten, nur sie erhielten eine berufliche Qualifizierung, was sich auch in Löhnen niederschlug. Ungelernte Frauen wurden bei dieser expandierenden Produktion für unqualifizierte Arbeitsschritte angestellt.⁶⁰ In erster Linie war dies das sogenannte „shoebinding.“ Mary H. Blewett

⁵⁹ Zu diesem Themenkomplex siehe auch Blewetts Aufsatz „The Divisions Among Female Shoebinders“ (189f).

⁶⁰ Edith Abbott bestätigt in ihrer Studie *Women in Industry* aus dem Jahr 1910: „throughout the nineteenth century, women found one of their most important occupations in the manufacture of boots

beschreibt den Anteil arbeitender Frauen an der Schuhproduktion für das frühe 19. Jahrhundert wie folgt: „By 1845, 80 percent of the total number of women earning wages in the county⁶¹ worked as shoebinders. ... Only unmarried daughters or wives and mothers driven by severe economic need worked steadily sewing shoe uppers“ (*Women, Work* 46). Die Rekrutierung dieser in Heimarbeit tätigen Frauen war eine Begleiterscheinung zunehmend kapitalistisch und zentralistisch organisierter Produktion. Frauen erhielten zu den *shops* des *master shoemakers* keinen Zutritt, diese stellten den Männerarbeitsplatz dar.

Die Beschreibungen dieser sich segregierenden Erwerbsmöglichkeiten und -tätigkeiten der Geschlechter weisen auf Schlüsselbegriffe in *Jerome* hin, die die zeitliche Einordnung des Romans zulassen, die ich zu Beginn der Inhaltsangabe genannt habe (konkrete Jahreszahlen werden hier nicht erwähnt): sie deuten darauf, dass der Roman in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts spielt. Die Edwards Frauen verrichten die Tätigkeit des *shoe binding*, während Jerome andere Arbeitsschritte ausführt (Vgl. *Jer* 166-167). Die Mutter stellt an einer Stelle heraus, dass sie und ihre Tochter nicht mit Geld bezahlt worden seien: „Elmira and me bound, and Jerome closed, and we took our pay in groceries“ (*Jer* 169). Blewett erwähnt, dass es nach 1810 durchaus üblich gewesen sei, die Frauenarbeit mit Lebensmitteln zu vergüten (Vgl. *Men, Women* 19) und konstatiert, dass die dargestellte Differenzierung der Arbeitsschritte Anfang des 19. Jahrhunderts, genauer zwischen 1810 und 1830 stattgefunden habe (Vgl. *Men, Women* 25-29). Zwei weitere Hinweise im Text spezifizieren eine Datierung von *Jerome* auf die Jahre um 1830: Erstens werden Vermessungen für den Bau der Eisenbahn erwähnt (Vgl. *Jer* 416). Nach George H. Douglas' Kulturgeschichte der Eisenbahn in Amerika waren es gerade die dritte und vierte Dekade des 19. Jahrhunderts, „[when] railroad fever spread dramatically around the country. During this period, New England ... embraced it with unqualified enthusiasm and a number of lines were built“ (*All Aboard* 34). Zweitens wird in *Jerome* tatsächlich ein *merchant capitalist* beschrieben, den Laurie und Blewett als typisch für die Schuhindustrie des 19. Jahrhunderts beschrieben haben. Er kauft große Mengen von Rohmaterial und übergibt dann die Fertigung der Schuhe an die jeweiligen Geschlechtergruppen. Solch einen Unternehmer, der die Besitzakkumulation und als

and shoes“ (148). Sie hebt ebenfalls den unqualifizierten Status hervor: „Women, however, were never 'shoemakers' in any proper sense of that term“ (ibid).

⁶¹ Sie bezieht sich in ihren Studien weitgehend auf Essex County in Neu-England (Vgl. *Men, Women* XV).

Zeichen des Frühkapitalismus vor allem die Trennung der Arbeiter vom Kapital repräsentiert, ist der örtliche Kaufmann Cyrus Robinson:

[He] purchased leather in considerable quantities, and employed several workmen in a great room above the store to cut out the rude shoes worn in the country-side. These he let out in lots to the towns-folk to bind and close and finish, paying them for their work in store goods, seldom in cash, then selling the shoes himself at a finely calculated profit“ (*Jer* 41).

Die Frauen übernehmen in Heimarbeit das Nähen der Schuhe, die Männer die Endfertigung, das *closing* und *finishing*. Robinson stellt in diesem Fall neben seiner Funktion als Kaufmann einen *shoe boss* dar.⁶² Aufgrund der dargestellten dialogischen Bezüge zwischen historischen Arbeiten und dem Romantext gehe ich davon aus, dass die Handlung um 1830 spielt.

3.3.2.2. Reproduktionsarbeit

Labor is beautiful: but not too much; / For that kills beauty in the laborer.
Lucy Larcom. *An Idyl of Work*, 135.

Die Wahl eines Geschwisterpaares als zentrale Figuren in *Jerome* sowie der Wechsel zu einer weiblichen Protagonistin in *The Portion of Labor* zeugt von Freemans Anliegen, Arbeit geschlechtsspezifisch zu portraituren. Nicht nur die bereits erwähnte geschlechtliche Arbeitsteilung in der Schuhfertigung wird in *Jerome* thematisiert, sondern die große Divergenz der Arbeitsbelastung beider Geschlechter und die geschlechtsspezifische Bedeutung von Arbeit herausgestellt. Die Darstellung von Reproduktionsarbeit ist hierfür ein entscheidender Bereich und soll in diesem Abschnitt analysiert werden.

In der Familie Edwards wird ausschließlich die Tochter Elmira mit Reproduktionsarbeit belastet. Dies ist an sich im historischen Kontext keine Besonderheit, so erwähnt Jeanne Boydston z.B. in ihrer Studie *Home and Work: Housework Wages, and the Ideology of Labor in the Early Republic*: „Laundry, housecleaning, and some cooking were among the particular chores that had

⁶² Vgl. auch Thomas Dublins Aufsatz „Women and Outwork in a Nineteenth-Century New-England Town,“ der zwar die Textilindustrie als Hauptuntersuchungsgegenstand hat, jedoch andere Industrien wie auch die Schuhproduktion behandelt und solche Tendenzen ebenfalls skizziert.

traditionally been performed by younger females in the family“ (80).⁶³ Obwohl es in dieser Zeit nicht ungewöhnlich ist, dass Elmira die Hausarbeit erledigt, wird auf dem Hintergrund historischer Sachverhalte Freemans kritische Stimme deutlich. Sie klagt durch die Figur von Elmira die Überbelastung von Mädchen an. Im Roman wird diese im Vergleich zu historischen Vorbildern dadurch überzeichnet, dass die Kinderzahl in der Familie Edwards vergleichsweise klein ist⁶⁴ und somit die Arbeitskonzentration für diese eine Tochter unverhältnismäßig hoch ist. Auch im Fall von Elmira verwendet Freeman Körpermetaphorik, um weibliche Arbeitsbelastung hervorzuheben. Schon als kleines Mädchen wird Elmira in einer Dienstbotinnenfunktion gegenüber Mutter und Bruder beschrieben und sie ist ihren Aufgaben im wörtlichen Sinne noch nicht ‘gewachsen’: „When he [Jerome, Y.R.] entered the kitchen his mother was sitting at the table and Elmira was taking up the dinner. ... She stretched on tiptoe over the fire, and ladled out the steaming mixture from the kettle with an arduous swing of her sharp elbow“ (*Jer* 13). Die Darstellung der Divergenz zwischen Alter und Aufgabe wird auch in einer weiteren Szene deutlich, in der das kleine Mädchen beim Kochen helfen muss. „Elmira, with her blue checked pinafore tied under her chin, sat in a high wooden chair, with her little bare feet curling over a round, and beat eggs with a wooden spoon in a great bowl“ (*Jer* 44).⁶⁵ Dem kleinen Mädchen wird keine eigene Stimme zugestanden: „’What are you doin’“? asked Jerome. Her mother answered for her. „She’s mixin’ up some custard for pies,“ said she“ (ibid). In ihrer Kindheit wird Elmira fast ausschließlich durch die Beschreibung ihres arbeitenden Körpers repräsentiert, der

⁶³ Sie betont die Notwendigkeit von Kinderarbeit später nochmals: „the working-class household remained a system of economic interdependencies in which even children played key roles. ... many moderate households needed children to assume roles of economic usefulness; for example, working in the family garden or shop“ (127).

⁶⁴ Carl Degler schreibt über die Geburtenrate amerikanischer Frauen im 19. Jahrhunderts: „the fertility of white women in the United States fell 50 percent between 1800 and 1900. In specific numbers the rate fell from 7.04 in 1800 to 3.56 in 1900 (*At Odds* 181). Dieselben Zahlen gibt Nicola Beisel in *Imperiled Innocents* an (Vgl. 14) sowie Janet Farrell Brodie in *Contraception and Abortion in Nineteenth-Century America* (Vgl. 2), die sich u.a. auf folgende offizielle Statistik beruft: Pascal K. Whelpton, *The Fertility of American Women*, (Washington, D.C: U.S. Bureau of the Census, 1958) (Vgl. 28-56). Ich habe für *Jerome* herausgearbeitet, dass die Romanhandlung in den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts spielt. Für diesen kleineren Zeitraum ist in Shawn Johansens Studie über Väter im frühen 19. Jahrhundert folgende Angabe zu finden: „Historians can state with some accuracy that the average number of children born to a typical white woman in America decreased from 7.04 in 1800 to 5.21 in 1860“ (49). Zwei Kinder sind für eine Familie somit im Vergleich mit diesen Durchschnittsdaten eine geringe Anzahl und die Wahrscheinlichkeit ist wesentlich größer, dass es nur ein Mädchen in der Familie gibt, das – wie Elmira in *Jerome* – zur Hausarbeit herangezogen wird.

⁶⁵ Elmiras häusliche Kinderarbeit steht im intertextuellen Dialog zu Zeugnissen der Zeit. Wie Bushmann in ihrer Analyse der Tagebücher von Harriet Hanson Robinson (1825-1911) beschreibt, gehörte auch für Robinson Hausarbeit bereits als kleines Kind zu ihren Pflichten: „Harriet’s specific duties as the only daughter of the house were to wash all the dishes - when she was still so small she had to stand on a cricket to reach the sink“ (“*A Good Poor Man’s Wife* 14).

bereits früh von Arbeit gezeichnet ist: „Her childish back looked like an old woman as she entered the door“ (*Jer* 30). Ohne sich zu wehren, führt sie die ihr zugewiesenen Arbeiten aus.

Die frühe Ausbeutung ihrer Arbeitskraft resultiert in einem Persönlichkeitsverlust. Elmira wird zum Hausarbeitstier oder eine Art Sklavin, die Befehle sowohl von ihrer Mutter als auch von ihrem Bruder entgegennimmt und auch in späteren Jahren selten ihre eigene Stimme erhebt, um ihre Interessen zu verteidigen. Ihr Bruder weist sie nach dem Tod des Vaters an: „Now you go in and wash up the dishes, and sweep the kitchen, and make up the beds, and don't you cry before mother or say anything to pester her," said Jerome“ (*Jer* 72).⁶⁶

Beide Edwards Kinder stehen in einem Gegensatz zueinander. Hier werden divergierende Geschlechterrollen deutlich, die durch die ungleiche Stimmverteilung und ungleiche Aktionsradien verstärkt werden. Bis zum vermeintlichen Tod seines Vaters hat Jerome (ganz im Gegensatz zu seiner Schwester Elmira) das uneingeschränkte Privileg, sein junges Leben zu genießen. Die erste Szene des Romans beschreibt das Spiel und Herumstreichen des Protagonisten im Wald. Die Arbeit anderer Menschen ist zunächst nur die Kulisse von Jeromes Spiel. So nimmt er einen Bauern nur peripher wahr: „His shouts came faintly across, like the everpresent notes of labor in all the harmonies of life“ (*Jer* 2). Der Junge lebt mit seinen zwölf Jahren in einer nicht durch Arbeit gestörten kindlichen Unbeschwertheit,⁶⁷ die von seiner Mutter im Kontrast zu ihrem verbrauchten Arbeitskörper als männliches Privileg herausgestellt wird. „Here is your mother, feeble as she is, workin' her fingers to the bone, while you're doing nothing a whole forenoon“ (*Jer* 10). Der Kontrast zu seiner Schwester Elmira, die auf der gleichen Seite in Verrichtung ihrer Hausarbeit erwähnt wird („Elmira, who stood washing dishes at the sink“), erhärtet diesen Geschlechtergegensatz. Nach dem Tod seines Vaters beginnt jedoch auch für ihn das Arbeitsleben, „the warfare of life“ (*Jer* 164). „Up to this time, although in sorry pligh enough as far as material needs went - scantily clad, scantily fed, and worked hard - he had as yet only followed at an easy pace, or skirted with merry play the march of the toilers of the world“ (ibid). Jerome übernimmt jedoch niemals Arbeiten im familiären häuslichen Bereich und er ist – wie

⁶⁶ Er selbst geht Arbeiten außer Haus nach, die in der Zeit männlich konnotiert sind, wie z.B. Feldarbeit und Versorgung der Tiere (Vgl. *Jer* 118).

⁶⁷ „He was actively conscious only of his own existence, which had just then a wondrously pleasant savor for him“ (*Jer* 2).

der nächste Abschnitt zeigen wird – generell geringeren Belastungen durch Erwerbsarbeit ausgesetzt als die weiblichen Mitglieder seiner Familie.

3.3.2.3. Erwerbsarbeit und Geschlechtersphären

Poor lone Hannah, / Sitting at the window, binding shoes: / Faded, wrinkled, / Sitting, stitching, in a mournful muse.

Lucy Larcom. "Hannah Binding Shoes", *Poetical Works*, 1.

Erwerbsarbeit ist in Jerome geschlechtlich segregiert, d.h. die jeweiligen Arbeiten werden von den Romancharakteren in geschlechtlich zugewiesenen Sphären ausgeführt. Elmiras Erwerbstätigkeit für die Schuhindustrie ist wie die der Mutter meist an die häusliche Sphäre geknüpft, während Jerome seine Arbeiten außer Haus zu verrichten sucht: „As Ann and Elmira did most of their work on the shoes during the day, Jerome fell into the habit of doing his part, the closing, in his uncle’s shop at night“ (Jer 191). Erwerbsarbeit ist außerdem wie auch schon Reproduktionsarbeit zwischen den Geschlechtern quantitativ unterschiedlich verteilt. Freeman arbeitet in diese männliche Entwicklungsgeschichte geschickt Facetten ein, die zu einer kritischen Bewertung der Figur führen. Dies geschieht vor allem durch die Präsentation von Ann Edwards Stimme.

Diese Stimme erhält in einer Romanpassage besondere Bedeutung. In einem Gespräch mit Squire Eben, dem sie zu diesem Zeitpunkt die Hypotheksraten bereits fast zurückgezahlt hat, zählt Ann ausführlich auf,⁶⁸ wie die Familie das Geld verdient habe. In ihrer, einem Geständnis oder einer Zeugenaussage⁶⁹ gleichkommenden Rede, berichtet sie nicht in erster Linie von Jeromes Verdiensten, sondern vor allem von

⁶⁸ Dieser Bericht erstreckt sich über zweieinhalb Buchseiten und stellt somit die längste wörtliche Rede in Freemans Romanwerk dar.

⁶⁹ Dieses rhetorische Mittel der Zeugenaussage dient auch in Warners *Troubled Water* dazu, die Belastungen einer Frau zu betonen und durch die wörtliche Rede zu autorisieren. Hier spricht die Frau des Arbeiterführers John Croft kurz bevor sie ihn verlässt: „I’ve sheltered you an’ worked for you, an’ for her [ihre Tochter, Y.R.],’ with a great sob. ‚I’ve slaved to do the best I could; I’ve pinched an’ scraped myself; I’ve borne your reproaches; I’ve felt your contempt, an’ I’ve stood it, because I believed in God in some fashion, and thought that in the end even *you’d* [sic] be satisfied. I’ve listened to your ravings at my meanness, when I’ve been hungry for the food I didn’t dare eat for fear you’d lack something“ (*Troubled*, 190).

Elmiras verschiedenartigen Erwerbsquellen.⁷⁰ Neben vielen Beschreibungen durch die Erzählinstanz ist dies die wichtigste Szene zur Verdeutlichung der großen Arbeitsbelastung von Elmira.

Ann stellt heraus, dass ihre Tochter vielfältige Tätigkeiten verrichtet hätte: sie habe Schuhe gebunden, Matten geflochten, Quilts genäht, Flickenteppiche genäht, verschiedene Beerensorten gesammelt und verkauft, Gras gemäht, bei anderen Leuten im Haushalt mitgeholfen; sie hätte gesponnen und gewebt. Dieser Monolog von Ann Edwards enthält eine Emphase, die durch Wiederholungen erzeugt wird und die von Scarry bezweifelte Repräsentierbarkeit von Arbeit demonstriert: „Elmira picked huckleberries and blackberries in season, and sold them ... Elmira picked bayberries, too, and sold ‘em to the shoemaker for tallow; she sold a lot in Dale“ (*Jer* 169). Ebenso stellt die im Haus des Doktors verrichtete Hausarbeit von Elmira eine wiederholt ausgeführte Tätigkeit dar, die durch die gleichen verwendeten Verben in der Rede gespiegelt wird: „Then once when the doctor’s wife had company she went over to help wash dishes ... Elmira swept and dusted the settin’-room and the spare chamber, and washed the breakfast an’ dinner dishes“ (*Jer* 169). Dieser Bericht von Ann Edwards steht im innertextuellen Dialog mit anderen Romanpassagen, in denen immer wieder betont wird, dass es für Elmira keine Ruhezeiten gibt. Zumindest in der ersten Hälfte des Romans (im späteren Teil dominiert ihre Romanze mit Lawrence) wird sie nur im Zusammenhang mit der Verrichtung von Haus- und Heimarbeit beschrieben (Vgl. u.a. *Jer* 10, 14, 44, 78, 120, 157, 239).

In Anns Beschreibung der Tätigkeiten von Elmira wird auch die geschlechtliche Sphärenzuschreibung deutlich. Sie berichtet, dass Elmira für bestimmte Arbeiten zwar das Haus verlässt, doch bei genauer Betrachtung verrichtet sie lediglich das Beerensammeln und –verkaufen außer Haus. (Die bezahlten Haushaltstätigkeiten, die sie in anderen Häusern verrichtet, finden ebenfalls in der häuslichen Sphäre statt und stellen verlagerte Hausarbeit dar). Die Vielfältigkeit der verrichteten Arbeiten von Elmira stellen *petty commerce* dar, eine nach Boydston für weibliche Angehörige der

⁷⁰ Anns Bericht steht im innertextuellen Dialog mit anderen ‘Zeugenaussagen’ zu weiblicher Arbeitsbelastung: Die Stimmen zweier nicht namentlich gekennzeichnete Frauen, Mutter und Tochter, werden beschrieben, als sie Jerome nach dem Tod seines Vaters am See spazierengehen sehen. Sie erzählen von der unterschiedlichen Arbeitsbelastung der Geschlechter: „‘Guess he’ll have a hard life enough, without any signs - most of us do. He won’t have to make shirts, anyhow,’ rejoined her daughter, who had worn out her youth with fine stitching of linen shirts for a Jew peddler. Then she settled back over her needlework with a heavy sigh, indicative of a return from the troubles of others to her own“ (*Jer* 77).

Arbeiterklasse typische Erwerbstätigkeit (Vgl. 88).⁷¹ Dieser 'kleine Handel' wurde jedoch lediglich mit Artikeln vorgenommen, die im weiteren Sinne auch zu den häuslichen Aufgaben der Frau, nämlich zu der Versorgung der Familie gehörten. Somit verlässt Elmira die häusliche Sphäre zum Zwecke der Erwerbsarbeit nicht wirklich, sondern verlagert sie nur.

Auch durch ihre alleinige Zuständigkeit für Reproduktionsarbeit ist sie dem familiär-häuslichen Raum zugeordnet. Freeman stellt die Grenzziehung zwischen den Geschlechtersphären in Romanpassagen deutlich heraus. Zum einen wird Jeromes Blick in das Familienhaus beschrieben: „He could see Elmira’s smooth dark head passing to and fro before the house windows, and knew that she was fulfilling his instructions“ (*Jer* 78). Wenig später wird männliche Bewegung aus dem Haus heraus mit weiblicher Stasis kontrastiert: „Now I’m goin’ away, and don’t you let anybody come in here while I’m gone and bother mother. ... You must lock the house up, and not go to the door,“ said Jerome, decisively“ (*Jer* 79). Seine Schwester gehorcht und bleibt wie Hannah in dem im Motto zitierten Gedicht von Larcom im Haus hinter dem Fenster: „She sat by the window, well behind the curtain, that any one approaching might not see her, and waited“ (*Jer* 79). Das Fenster des Hauses stellt hier die zwar durchsichtige aber an dieser Stelle nicht durchlässige Grenze zwischen den unterschiedlichen Aktionsradien der Geschwister dar.

Die Zuweisung von Elmira zum häuslichen Bereich entspricht einem zentralen Weiblichkeitsgebot des *Cult of True Womanhood* im neunzehnten Jahrhundert: *domesticity*. Freeman bezieht diese Normen ebenfalls auf Unterschichtsfrauen. Barbara Welter hat in ihrem Aufsatz „The Cult of True Womanhood, 1820-1860“ die viktorianischen Ideale von Weiblichkeit herausgearbeitet und nahezu alle wissenschaftlichen Ausführungen über den viktorianischen Geschlechterdiskurs benutzen ihn seit seinem Erscheinen als Referenz.⁷² Quintessenz des Aufsatzes bildet

⁷¹ Als Fallbeispiel für die Notwendigkeit des *petty commerce* führt Boydston Martha Coffin Wright an, eine Angehörige der unteren Mittelklasse, die in ihren Tagebücher ihre Arbeitsbelastungen beschreibt. Boydston paraphrasiert in der folgenden Passage die Aufzählungen in den Tagebüchern, die an Anns Beschreibung von Elmiras vielfältigen Arbeiten in *Jerome* erinnert: „she worked very hard indeed - making starch and starching the laundry, sorting clothes and hanging them out to dry, ironing, sweeping, and dusting the parlor, dining room, entryway and bedrooms, cleaning carpets and windows, baking, preserving food, tending chickens, collecting eggs, selling berries to neighbors, making candles, and doing the family shopping“ (*Home and Work* 78).

⁷² Judith Kerber weist darauf hin, dass es neben Welter noch zwei andere Historikerinnen, nämlich Alileen S. Kraditor und Gerda Lerner, waren, „[who] reinforced the centrality of the metaphor of separate spheres“ (11). Da Welter jedoch überdurchschnittlich oft als Referenz zitiert wird, halte ich es für gerechtfertigt, in dieser Arbeit nochmals ihre Thesen heranzuziehen.

die Feststellung „The attributes of True Womanhood, ... could be divided into four cardinal virtues - piety, purity, submissiveness and domesticity. Put them all together and they spelled mother, daughter, sister, wife - woman“ (152). Zu fragen bleibt, ob dieser *Cult of True Womanhood* auch im Vergleich mit anderen Quellen oder geschichtswissenschaftlichen Arbeiten ein klassenübergreifendes Weiblichkeitsideal darstellte und nicht lediglich auf die Mittelklasse zu beziehen ist. Zu dieser Frage gibt es kritische Stimmen,⁷³ die meisten Historikerinnen bejahen jedoch diese Frage:

Die Historikerin Martha Vicinus schreibt: „Throughout the Victorian period the perfect lady as an ideal of femininity was tenacious and all-pervasive“ (XI)⁷⁴ und wendet für diese Weiblichkeitsbeschreibung ähnliche Kriterien wie Welter an. Im Weiteren stellt sie heraus, dass diese auch Frauen aus der Arbeiterschicht betrafen, auch wenn diese Maßgaben meist unerreichbar bleiben mussten:

The power of a dominant stereotype can often be measured by its hold in areas totally inappropriate to the objective conditions. Economic and social circumstances made it impossible for the working class woman to attain the ideal of the perfect lady.⁷⁵ Nevertheless, this ideal was admired by many members of the working class“ (XII).

Zu demselben Schluss kommt Sarah Eisenstein, die einen zeitlichen Ausblick auf das späte 19. Jahrhundert gibt: „The prevailing ideas were rooted in still potent Victorian notions about women’s place and woman’s nature. Although they had undergone some modification by the turn of the century, particularly as they affected

⁷³ Karen V. Hansen fasst in *A Very Social Time* neuere skeptische Stimmen zu einer klassenübergreifenden Gültigkeit des Kults zusammen (Vgl. 18).

⁷⁴ Hierbei sei noch Daniel Walker Howes Definition von ‘Viktorianismus’ hinzugezogen, die von Winfried Fluck zitiert wird und den zeitlichen Rahmen desselben auf die Entstehungszeit von *The Portion of Labor* ausdehnt: „Victoria reigned in Britain from 1837 to 1901, and these 64 years approximate the cultural dominion of what we call ‘Victorianism’“ (*Inszenierte Wirklichkeit* 77).

⁷⁵ Freemans Werk allgemein und besonders *Jerome* zeugen von einem differenzierten Klassenbegriff der Autorin. Die besitzlose Klasse ist keineswegs homogen, sondern auch hier gibt es Abstufungen des Elends. So können die Edwards zu dritt noch genug Geld erwirtschaften, um die Hypothek und den Lebensunterhalt zu bewältigen. Eine andere Familie ist jedoch in einer schwierigeren ökonomischen Situation: Dies ist die Familie Upham, ein junges Paar mit mehreren Kindern. Sie leben in Armut, da der Mann arbeitslos ist und die junge Frau kleine Kinder zu versorgen hat und zudem sehr krank ist. Hier können die diskursiven Maßgaben des *Cult of True Womanhood* keine Wirksamkeit mehr haben. Das Weiblichkeitsideal muss wie die Gesundheit des weiblichen Körpers vor der Übermacht ökonomischer Not kapitulieren, so auch das *domesticity* Ideal: „The kitchen was littered with all John Upham’s poor household goods, prostrate and unwashed, degraded even from their one dignity of use. One of the kitchen windows opened towards the sand-hill; the room was full of its garish glare of reflected sunlight, and the revelations were pitless [sic]. Laura Upham, once a model housekeeper, had lost all ambition and domestic pride. Now she had such a poor house to keep and so many children to tend“ (267).

upper-class women, they retained a great deal of prescriptive force with regard to the situation of women workers“ (*Give us Bread* 49).⁷⁶

Auch wenn es im historischen Kontext sicherlich klassenspezifische Differenzen in der Ausprägung des Kults gibt, korrespondiert Freemans Literatur doch mit Eisensteins Thesen. In den oben beschriebenen Passagen aus *Jerome* wird deutlich, dass es nicht nur Häuslichkeit ist, die in dem Roman durch die Figur der Elmira mit einer Angehörigen der Unterklasse assoziiert wird, sondern auch die Kardinaltugend der *submissiveness*. Jeromes Schwester ist außerordentlich devot und ihre eigene Stimme erklingt selten im Roman. Zumeist wird sie von der Erzählinstanz als re-agierend beschrieben, z.B.: „Elmira obeyed, finding a certain comfort in that“ (*Jer* 120). An einer der seltenen Stellen, in der die Stimme der Mutter von der hohen Arbeitsbelastung ihrer Tochter erzählt, antwortet diese: „‘I don’t complain, mother,’ said Elmira with a sweet, bright glance at her brother, as she gave a nervous jerk of her slender arm and drew the waxed thread through the shoe she was binding“ (*Jer* 239).

Freeman entzieht sich einer platten Darstellung eines Weiblichkeitstypus im Falle von Elmira jedoch durch die Darstellung ihrer Kindheit und hierbei vor allen durch zahlreiche Passagen, in denen die Tochter Befehle der Mutter oder ihres Bruders entgegennimmt und ausführt (Vgl. *Jer* 15-17, 72, 119, 167). Charaktereigenschaften werden so psychologisch erklärt und hierbei vor allem auf die Erziehung der Mutter zurückgeführt: „She never really governed him, as she did her daughter Elmira“ (*Jer* 10). Ihr Regiment über die Tochter trägt die gewünschten Früchte, nämlich Gehorsam und Zustimmung zu den ihr gegebenen Befehlen und der erwarteten Rolle: „Elmira assented, with wide, scared, piteous eyes on her brother“ (*Jer* 119). An dieser Stelle lässt sich in Bezug auf von der Erzählinstanz getragene Stellen, die Elmira beschreiben, Polyphonie feststellen. Durch die Psychologisierung von Elmiras Verhalten wird die Stimme der Autorin deutlich, die konkreten Festschreibungen von Elmira auf das Klischee des passiven weiblichen Geschlechtscharakters durch die Erzählinstanz entgegensteht. So heißt es beispielsweise: „Elmira was one whose strength would always be in dependence“ (*Jer* 80). Eine weitere Passage, in der diese Zuschreibung deutlich wird ist die folgende: „Indeed, she belonged assuredly to that purely feminine order of things which gains perhaps its best strength through obedience. Give Elmira a

⁷⁶ Auch Blewett beschreibt, dass die Schuharbeiterinnen Neu-Englands bestrebt waren, den Werten des *Cult of True Womanhood* zu entsprechen (Vgl. *Men, Women* 93), ebenso spricht Barbara Harris von der Wirksamkeit des *domesticity*-Ideals bei Arbeiterinnen (Vgl. 62).

power over her, and she would never quite fall“ (*Jer* 120). Durch Bekräftigungen wie „indeed“ vermittelt die Erzählinstanz für ihre Beurteilung von Elmira autoritäre Gültigkeit. Hier wird nun der Unterwerfungshabitus,⁷⁷ den Freeman vorher ausdrücklich als von der Mutter anerzogen darstellt und durch die Beschreibung ihrer Belastungen psychologisch herleitet, als ‘natürlich’ weiblich beschrieben. Diese Essentialisierung wird sogar noch durch ein „assuredly“ bekräftigt.

Von den Erwerbstätigkeiten Jeromes erfährt die Leserin und der Leser ebenfalls durch den oben erwähnten Bericht von Ann Edwards: er habe gegen Bezahlung bei anderen Leuten Holz gefällt, Unkraut gejätet, Kartoffeln ausgegraben, bei der Heuernte geholfen und Kräuter gesammelt sowie verkauft (Vgl. *Jer* 170). Außerdem verrichtet er seine Schuhbindearbeiten in der Werkstatt seines Onkels. Dort baut er sich - ohne die ebenfalls arbeitende Mutter und Schwester vor Augen zu haben - die Illusion auf, der Familienernährer zu sein:

He liked to work in company with a man, rather than with his mother and Elmira; it gave him a sense of independence and maturity. He did not mind so much delving away on those hard leather seams while his mates were out coasting and skating, for he had the sensation of responsibility - of being the head of the family. Here he felt like a man supporting his mother and sister; at home he was only a boy, held to his task under the thumb of a woman (*Jer* 191).

Tatsächlich wird durch Anns Monolog klar, dass Elmira weit mehr und vielfältigere Erwerbstätigkeiten ausübt als ihr Bruder. Für das Mädchen werden elf verschiedene Handlungen beschrieben, während für Jerome dagegen lediglich fünf Arbeiten genannt werden.

Frauenarbeit wird von Historikerinnen gemeinhin als komplexer und vielschichtiger als die Arbeit von Männern dargestellt. Ein Grund für die Vielfältigkeit und größere Belastung Elmiras durch verschiedene Arbeiten mag die geringere Entlohnung einer Frau sein. Die Historikerin Nancy Osterud weist darauf hin, dass weibliche Subsistenzarbeit im 19. Jahrhundert nicht adäquat zur männlichen vergütet wurde, sie stand immer im Schatten der Tätigkeiten des anderen Geschlechts. „Even if women continued to sell small quantities of such products as eggs, poultry, and feathers, this operation was often regarded as a sideline to the primary farm operation, yielding

⁷⁷ Vgl. auch *Jer* 239.

„petty cash“ for the household ... By capitalist criteria, women's work was less valuable than men's work“ (*Bonds* 209, vgl. auch 216).

Freeman vermittelt differenziert und vielstimmig einen qualitativen Unterschied zwischen Frauen- und Männerarbeit am Beispiel der Geschwister Edwards. Wie in *Jane Field* wird der Körper der Romanfiguren zur Stimme: der Körper des Protagonisten wird trotz Beschreibungen seiner Arbeit nicht als ausgezehrt beschrieben. Elmira verfällt dagegen körperlich. Verbittert äußert sie sich über ihren Körper spät im Roman als 'abgearbeitet,' "most to skin and bone, of body and soul too“ (*Jer* 379).

Auch für die Mutter, Ann Edwards, gilt, dass ihr Körper zur Stimme wird. Sie ist durch ihr jahrelanges Arbeitsleben sogar zur Invalidin geworden: „Squire Eben looked at the woman binding shoes with painful jerks of little knotted hands - for she ceased not her work one minute for her words - and took the bitter reproach and triumphant scorn in her tone and gesture for himself alone“ (*Jer* 171). An dieser Stelle wird erneut die ununterbrochene Belastung armer Frauen durch Arbeit hervorgehoben. Bereits an früherer Stelle im Roman wird die ständige Aktivität ihres arbeitenden Körpers betont: „All the time Jerome's mother talked, her little lean strong fingers flew, twirling bright colored rags in and out“ (*Jer* 11). Im Freemanschen Repräsentationssystem ist die mangelnde Auszehrung von Jeromes Körper im Vergleich dazu als Zeichen dafür zu werten, dass seine Arbeit tatsächlich weniger schwer ist.

3.3.2.4. Die geschlechtsspezifische Bedeutung von Arbeit

Der entscheidende qualitative Unterschied zwischen Jeromes und Elmiras Arbeit ist ihre Motivation und die Möglichkeit der Befriedigung durch ihre Tätigkeiten. Während Jerome zu Beginn des Romans dazu beiträgt, die Hypothek abzutragen, kommt ihm im Laufe des Romans das Privileg zu, aus einer anderen Motivation heraus wie die Frauen in seiner Familie zu arbeiten. Während Elmira und die Mutter stets der harten Notwendigkeit nachgeben müssen, für die reine Existenzabsicherung Reproduktions- und Subsistenzarbeit zu leisten, kommt dem Protagonisten das Privileg zu, sich Tätigkeiten wie seine medizinische Armenhilfe selbst auszusuchen und sich nicht vergüten zu lassen. Die Versorgung der Familie wird jedoch in erster Linie durch die Arbeit der Frauen gewährleistet. Obwohl Jerome sich selbst als der Ernährer der

Familie empfindet, stellt die Autorin sein Selbstbild als Schimäre bloß. So dekonstruiert Freeman den von Boydston für die Vorkriegsjahre beschriebenen ‘Cult of the male breadwinner’, der Männlichkeit mit der Funktion, der Familienernährer zu sein, gleichsetzte (Vgl. *Home and Work* 153).

Die Sonderstellung, die Jerome in seiner Familie innehat, wird auch als von Ann selbst produziert dargestellt. Schon seit frühester Kindheit treibt die Mutter lediglich ihre Tochter in rüder Weise zur Hausarbeit an. Im Gegensatz zu Jerome hat Elmira keinen eigenen Entscheidungsspielraum und weniger Handlungsfähigkeit. Das Beispiel der schulischen Ausbildung der Geschwister verdeutlicht diese These: die Tochter kann nicht frei entscheiden, ob sie die Schule beenden oder fortsetzen soll, denn ihre Mutter „influenced Elmira to leave school the year before, that she might earn more, and thereby enable her brother to study longer, but he knew nothing of that“ (*Jer* 208). (Diese Passage kann als weiterer Beleg für eine Psychologisierung von Elmiras Verhalten gelten). Jerome dagegen hat und nimmt sich das Privileg eigener Handlungsfreiheit. Er entscheidet selbst, wann er mit der Schule aufhört. In seinem siebzehnten Lebensjahr kauft ein Unternehmer die alte Schuhfabrik des Ortes auf und vergrößert die Produktion. „Many of the older boys left school on that account, Jerome among them“ (*Jer* 205).

Jeromes Arbeit beruht immer auf eigenem Entschluss und erhält so für ihn eine positive Konnotation. Arbeit wird für ihn lebensnotwendig („I’ve got to work at something“ (*Jer* 485-6?),⁷⁸ während die schwere Arbeit die Körper der Frauen seiner Familie auszehrt. Der Protagonist erschöpft seinen Körper und seinen Energiehaushalt nicht mit profaner Erwerbsarbeit, er bildet sich nebenbei noch autodidaktisch in Medizin aus. Dies wird im Roman eindeutig kommentiert: „[I]f he got nothing else from his studies, he got the discipline of mental toil, and did not spend his whole strength in the labor of his hands“ (*Jer* 210). Darüber hinaus kann er sich soziales Engagement leisten, was den Frauen seiner Familie im reinen Überlebenskampf nicht möglich ist. Ebenso wird der Aspekt der Befriedigung durch Arbeit nur an dem männlichen Beispiel präsentiert. Hierbei wird der geschlechtliche Gegensatz verhärtet, da Freeman gerade einen Arbeitsbereich wählt, der ansonsten im Roman als reine (auszehrende) Frauenarbeit beschrieben wird: Hausarbeit. Jerome geht ihr tatsächlich in

⁷⁸ Die positive Konnotation eines bei Männern ausgeprägten Drangs nach Arbeit ist auch bei Warners *Troubled Waters* zu finden, dessen Protagonist diesen Wunsch mit protestantischer Arbeitsethik belegt: „Give me something to do. I had rather work than be idle“ (*Troubled* 176).

einer Romanpassage nach, allerdings findet dieser Einbruch in die weibliche Domäne nicht im eigenen familiären Raum statt, sondern bei einem Besuch bei der armen Familie Upham, der Jerome bei der Krankheit der Mutter medizinisch hilft. Und tatsächlich heißt es: „Jerome Edwards could tidy a house as well as a woman“ (*Jer* 270). Nach Erfüllung dieser ehrenamtlichen Hausarbeit erlebt er ein Glücksgefühl, das den meisten Frauen, die in der repetitiven Mühle der häuslichen Belastungen gefangen sind, also z.B. Jeromes Schwester, nicht vergönnt ist:

When Jerome started for home, Mrs. Upham and the baby were both asleep in the clean bedroom. Terracing his steps along the pleasant road, he was keenly happy, with perhaps the true happiness of his life, to which he would always turn at last from all others, and which would survive the death and loss of all others (*Jer* 270).

Seine kostenfreie medizinische Versorgung der Armen stellt den Luxus der eigenen Selbstverwirklichung dar und da sie auf der Folie der hohen Arbeitsbelastung seiner Schwester geschieht, ist diese Tat eher egoistisch konnotiert als moralisch lobenswert.

Freeman betont Elmiras Arbeitsbelastung von frühester Jugend an und ebenfalls Anns körperliche Auszehrung. Beide stehen im Kontrast zu der geringeren Arbeitsbelastung und größerer Handlungsfähigkeit des Protagonisten, der durch Arbeit, die jenseits des Familienhauses ausgeführt wird, Befriedigung erfahren kann. So verweist der fiktionale Text auf folgende Strukturen des Geschlechterverhältnisses, die Jensen für die Zeit der Industrialisierung und der damit verbundenen Verschiebung der Geschlechtersphären hervorhebt: „The labor of women, ... allowed men to spend a greater portion of their time outside the household. ... As Labor became better organized males began to spend a part of their time away from farms in distinctly public areas“ (10).

Elmiras und Jeromes Erwerbsarbeiten haben außerdem eine unterschiedliche ökonomische Ausrichtung. Elmira produziert durch ihr Nähen oder das Sammeln von Beeren und anderen Nahrungsmitteln ebenfalls Waren, die sie verkauft. Doch während sie für den unmittelbaren Familienunterhalt sorgt und mit diesem *petty commerce* nicht an Gewinnmaximierung interessiert sein kann, gründet Jerome - wenn auch nur für kurze Zeit - mit der Eröffnung des Sägewerks ein eigenes (kapitalistisches) Geschäft. Elmiras Erwerbsarbeit ist dadurch gekennzeichnet, dass sie Dienste für andere Menschen und z.T. auch außer Haus anbietet, die jedoch alle an Reproduktionsarbeit geknüpft sind.

3.3.3. Die 'Arbeit' der *middle-class*

Das polyphone Portrait von 'Arbeit' in *Jerome* enthält auch Stimmen zu Mittelklassefrauen und deren Beschäftigungen. Ich spreche von 'Beschäftigungen,' da aufgrund der gesicherten ökonomischen Situation dieser Frauen keine Notwendigkeit der Subsistenzarbeit bestand und - durch das ökonomische Privileg, Diensthilfen beschäftigen zu können - ebenfalls Hausarbeit nur bedingt eine Pflicht war. Dennoch zeigt sich z.B. in der fiktionalen Darstellung von Frauen der Mittelklasse, dass Weiblichkeit in Freemans Zeit stark mit Arbeit, d.h. mit 'Tätigkeiten', verknüpft war.

Klassengegensätze in *Jerome* finden in der Paarung des Protagonisten mit Lucina und ihrer Liebesgeschichte die zentrale Repräsentation. Obwohl schon das kleine Mädchen bei ihrer ersten Begegnung mit Jerome als aus reichem Haus stammend⁷⁹ dargestellt wird, gehört doch auch ein Hinweis auf die Erfüllung ihrer Aufgaben zur Einführung dieses Charakters: „Lucina's face was very fair and sweet - the face of a good and gentle little girl, who always minded her mother and did her daily tasks“ (*Jer* 3). Im weiteren Verlauf des Romans gibt es mehrere Passagen, in denen konkret benannt wird, worin Lucinas Aufgaben und Beschäftigungen liegen. So fordert die Mutter sie z.B. auf „You ought to sit down at home this afternoon and do some work, Lucina“ (*Jer* 101) und aus der nachfolgenden Antwort wird deutlich, dass es sich hierbei keineswegs um Hausarbeit wie z.B. bei Elmira handelt, sondern um Handarbeit: „I'll take over my garter-knitting, mother, and I'll knit ten times across“ (*Jer* 101).

Später löst Sticken das Stricken ab: „Lucina in those days was occupied with some pieces of embroidery in gay wools on cloth (*Jer* 331). Wenn das Mädchen ihre Tante besucht, nimmt sie ihre 'Arbeit' mit: „The day after Lucina had met Jerome on the Dale road, and had failed to set the matter right, she took her embroidery-work over to her Aunt Camilla's (*Jer* 333). Die Verwendung des Wortes *work* für ihre Stickerei mag auf den ersten Blick überraschen. Die Historikerin Beverly Gordon hat *fancywork* untersucht und konstatiert, dass dieselbe „a ubiquitous feature of Victorian life“ gewesen sei und Handarbeit zu dekorativen Zwecken bezeichnete. *Fancywork* war „an integral part of woman's mission in the home“ („Victorian Fancywork“ 49-50).

⁷⁹ Lucina wird als kleines Mädchen in den Roman eingeführt „whose father had money“ (*Jer* 3).

Zunächst mutet es absurd an, dass im Gegensatz zur Hausarbeit, die meist mit Begriffen wie *duty* oder *vocation* euphemisiert wurde, gerade die Handarbeit als *work* bezeichnet wurde. Gordon untersucht den Sprachduktus in Zeitschriften und stellt fest, dass die Kolumnen zu Handarbeit, tatsächlich den Begriff *work* enthielten. „Cooking and cleaning advice columns were never referred to this way - they were “household“ departments - and since childrearing was considered more a holy mission than a job (a woman was a “benediction“ for her children) the home she made for them was an “altar“ or a “temple“ („Victorian Fancywork“ 52).

Wichtig ist, dass *fancy work* daher für Frauen so entscheidend war, da Müßiggang (*idleness*) für beide Geschlechter in der puritanischen Arbeitsethik verpönt war.⁸⁰ Frauen mussten beschäftigt sein und - in Bezug auf die ökonomische Abgesichertheit der Mittelklasse-Frauen, die nicht aus Notwendigkeit ‘arbeiteten’ - hierbei stand nicht das Ergebnis der Arbeit im Vordergrund, sondern die Tätigkeit an sich. Gordon schreibt: „Womanly virtue was seen not only in the fancywork objects, but also in the very act of doing, or making fancywork“ („Victorian Fancywork“ 84). In Freemans *Jane Field* ist eine Passage zu finden, die mit diesem ‘Beschäftigungsgebot’ im Dialog steht: Janes Tochter Lois, die bereits von ihrem Lehrberuf sehr ausgezehrt ist, kann sich zu Hause nie richtig ausruhen. Auch sie hält das Nähzeug in ihrem Schoß: „She would not lie down, but sat in the rocking-chair with her needle-work in her lap. When any one came in, she took it up and sewed“ (*JF* 53). Was Lois näht, wird im Roman nicht spezifiziert. Im Kontext anderer Romane Freemans und den dortigen Portraits von Frauen aus ähnlich armen Verhältnissen ist davon auszugehen, dass es sich bei diesem Nähen nicht um dekorative Gegenstände, sondern um die notwendige Produktion bzw. Ausbesserung eigener Kleidung ging.

Ich habe eingangs die These aufgestellt, dass Freeman die Arbeitsbelastung von armen Frauen und Arbeiterinnen dadurch betont, dass sie körperlich von der Arbeit gezeichnet sind. Diese These wird durch die Polyphonie der Körperrepräsentationen bestätigt, die gleichsam soziale Heteroglossia darstellt, wenn die Körper als Stimmen

⁸⁰ Dies galt noch Ende des Jahrhunderts. So schreibt Thorstein Veblen 1898 im *American Journal of Sociology* über „The Instinct of Workmanship and the Irksomeness of Labor“: „In the intervals of sober reflection, when not harassed with the strain of overwork, men’s common sense speaks unequivocally under the guidance of the instinct of workmanship. They like to see others spend their life to some purpose, and they like to reflect that their own life is of some use. All men have this quasi-aesthetic sense of economic or industrial merit and to this sense of economic merit futility and inefficiency are distasteful“ (189-90). Und später: „Man’s life is activity; and as he acts, so he thinks and feels“ (192).

mit jeweils klassenspezifischer Sprache gewertet werden. Die Beschreibungen der verbrauchten Körper von Unterschichtsfrauen werden mit denen wohlhabender Frauen kontrastiert. In *Jerome* ist dieser Antipol zu dem Körper von Jeromes Mutter Ann Edwards die Tante von Lucina, Camilla. Sie lebt alleine mit ihrer Hauswirtschafterin in einem großen Haus, wird jedoch im Roman stets als Frau des Müßiggangs, d.h. der Nicht-Arbeit portraitiert. In ihren Körper ist keine harte Arbeit 'eingeschrieben' wie dies für Arbeiterinnen wie Ann Edwards beschrieben wird: „Camilla's soft and slender body had none of those stiff, distorted lines which come from resistance to the forced attitudes of life“ (*Jer* 107). Camilla wird sogar eher durch 'Entkörperlichung' charakterisiert: „After the lavender sweetness came the whisper of silk flounces, growing louder and louder; but there was no sound of footsteps, for Aunt Camilla moved only with the odor and rustle of a flower. No one had ever heard her little slippered feet; even her high heels never tapped the thresholds“ (*Jer* 106). Als Körper ohne Gewicht läuft sie nicht, sondern 'gleitet'⁸¹ (Vgl. *Jer* 272). Im Gegensatz zu den stets überlasteten und beschäftigten Arbeiterinnen dient Camilla als beinahe schon überzogene Kontrastfolie einer Frau, die meist stimmlos bleibt und ihr anforderungsfreies *leisure* Leben in einer Art Dämmerzustand verbringt:

She had her Bible on her knees, but she had not been reading; the light was too dim for her eyes Miss Camilla, swaying her feather fan, served to set these shadows slowly eddying with motion of repose. She had dozed in a chair, and her mind had lapsed into peaceful dreams before her niece arrived (*Jer* 357).

⁸¹ Diese Charakterisierung von Mittelklassefrauen steht in dialogischer Beziehung zu anderen Sozialromanen der Zeit wie Warner's *Troubled Waters*. Hier beschreibt die Autorin die Mittelklasse-Philanthropin Sydney Worthington ebenfalls als 'gewichtslose' Frau , „who slides gracefully to her place at the head of the table“ (59).

3.4. *The Portion of Labor*

3.4.1. Zusammenfassung der Romanhandlung

The Portion of Labor erzählt die Geschichte von Ellen Brewster, ihrer Kindheit, Adoleszenz- und Ausbildungsphase sowie von ihren Erfahrungen als Arbeiterin. Sie lebt mit ihrer Familie, Vater Andrew, Mutter Fanny und deren Schwester Eva Loud, Ende des neunzehnten Jahrhunderts⁸² in dem kleinen Industrieort Rowe in Neu-England. Andrew und Eva arbeiten in der größten örtlichen Schuhfabrik, die dem Fabrikanten Norman Lloyd gehört. Fanny wird als bis zur Selbstaufgabe hingebungsvolle Mutter beschrieben, die den Haushalt führt und durch diverse Heimarbeiten zum Familieneinkommen beiträgt. Andrews Mutter, Mrs. Zelotes Brewster, „an aristocrat by virtue of inborn prejudices and convictions“ (4), zeigt eine ablehnende Haltung gegenüber der gesamten Loud-Familie und wird nicht müde, ihren Sohn gegen beide Frauen aufzuhetzen. Anfangs gelingt dies: Eines abends gibt Andrew an, die offen und aggressiv ausgetragenen Streitigkeiten zwischen Fanny und Eva nicht mehr auszuhalten. Eigentlich vermisst er jedoch die vollständige Aufmerksamkeit, die er von seiner Mutter gewohnt ist und flüchtet mit Ellen an der Hand zu ihr. Dort beteuert Andrew, dass er nur wegen des Kindes die Familie nicht verlassen würde, und als Fanny später dasselbe aus ihrer Sicht zu Ellen sagt, beschließt das Kind wegzulaufen.

Sie wird von der wohlhabenden Cynthia Lennox aufgenommen. Ellen findet sich so in einer völlig anderen Welt wieder und ist zunächst wie geblendet von den Insignien des Reichtums wie etwa der Innenausstattung, Cynthias Kleidung und einer schwarzen Dienstin. Überwältigt von eigenen enttäuschten Muttergefühlen (der Sohn ihres Bruders, Robert, lebte kurze Zeit bei ihr, wurde dann jedoch von seiner Stiefmutter wiedergeholt), behält Cynthia Ellen bei sich und schenkt ihr Spielsachen, darunter eine Puppe, die früher Robert gehört hatte. Unterdessen sucht die Familie Brewster mit Unterstützung des ganzen Ortes nach dem Kind. Nach zwei Nächten und einem Tag wird Ellen von Heimweh überwältigt, stiehlt sich aus Cynthias Haus und wird von ihrer verzweifelten Tante auf der Straße gefunden. Trotz einer mit allen erdenklichen Tricks und Versprechungen ausgeführten Befragung, schweigt Ellen beharrlich über ihren Verbleib und entwickelt eine innerliche Treuebeziehung zu Cynthia.

⁸² Vgl. Fußnote 41 dieses Kapitels.

Im Hause der Brewsters finden wiederholt Treffen zwischen Andrew und seinen Kollegen aus der Fabrik statt. Hierbei kommt es zu sozialistisch gefärbten Protestäußerungen, denn die Arbeiter fühlen sich um den Lohn ihrer Arbeit betrogen. Ein besonders radikal auftretender Agitator ist Nahum Beals. Eines Abends erwähnt er Cynthia Lennox bezüglich ihrer antagonistischen Position zur Arbeiterklasse: „[She] and all the women like her are the oppressors of the poor“ (104). Ellen lauscht dieser Unterhaltung und durch den persönlichen Bezug manifestiert sich das ideologische Gedankengut in ihr und bildet den Grundstein für ihre spätere politische Haltung.

Die Aufregung der Männer wurde durch Norman Lloyds Ankündigung begründet, seine Fabrik wegen der schlechten Auftragslage über den Winter „with no attempt to compromise“ (*PoL* 120) zu schließen. In der Tat werden viele ArbeiterInnen der Schuhfabrik entlassen. Andrew sieht als letzte Möglichkeit, zu Geld zu kommen, die gesamten Familiensparnisse in Aktien anzulegen. Die politischen Treffen der Arbeiter finden nun immer häufiger statt und sind stets geschlechtlich segregiert. Fanny verlässt meistens das Haus, Ellen bleibt jedoch zurück und belauscht heimlich die Debatten.

In dieser Zeit, in der aufgrund der Arbeitslosigkeit der Männer die Frauen anderen Erwerbsmöglichkeiten nachkommen müssen, wird Ellen eingeschult und schließt schnell Freundschaft mit Abby Atkins, einem Arbeiterkind aus noch ärmerem Hause. Ellen erweist sich als so gute Schülerin, dass sich sogar der Direktor ihrer Schule in einem Gespräch mit Cynthia und deren Vertrauten Lyman Risley wohlwollend über das Kind äußert.

Die Handlung setzt sich Jahre später fort: Andrew hat nur Gelegenheitsarbeiten, Evas Mann Jimmy Tenny ist arbeitslos. Er und Eva haben inzwischen eine kleine Tochter, Amabel, bekommen. Eva arbeitet wieder in der Fabrik, mittlerweile werden, aufgrund der an sie bezahlten niedrigeren Löhne, bevorzugt Frauen eingestellt. Ellen ist inzwischen sechzehn Jahre alt und steht vor Beendigung der Highschool. Da sie die Jahrgangsbeste ist, fällt ihr das besondere Privileg zu, die Abschlussrede halten zu dürfen. Als Thema wählt sie ‘Gleichheit’ und arbeitet das sozialistisch gefärbte Gedankengut aus, das sich in ihr bereits als kleines Mädchen, das die politischen Reden der Arbeiter belauscht hat, festgesetzt hat. „[A]nd she had written a most revolutionary valedictory She gave the laborer, and the laborer only, the reward of labor“ (192). Beim anschließenden Ball lernt Ellen Norman Lloyds Neffen Robert kennen und beide beginnen, romantische Gefühle für einander zu entwickeln. Robert besucht Ellen fortan,

weder er noch sie verlieren jedoch das Bewusstsein ihrer antagonistischen Klassenzugehörigkeiten aus den Augen.

Cynthia entschließt sich, Ellen eine Collegeausbildung zu finanzieren und alle Vorbereitungen werden für ihren Studienbeginn am Vassar College getroffen. Unterdessen wird Ellens Bewunderung für die ältere Frau wiedererweckt und verstärkt sich zu einer leidenschaftlichen Zuneigung, die jedoch unerfüllt bleibt. Cynthia unternimmt ihren wohlthätigen Schritt aufgrund eines schlechten Gewissens Fanny gegenüber: „In truth, she cared not one whit for Ellen She realized that this grown-up girl, who could no longer be cuddled and cradled, was nothing to her, but her sympathy with the mother remained“ (240).

Ellens Beziehung zu Robert besteht im Weiteren in erster Linie aus vielfachen Diskussionen über Ökonomie und Gerechtigkeit, in denen Ellen eine dezidiert sozialistische Überzeugung einnimmt, die bei Robert auf völliges Unverständnis stößt. Ihre politische Haltung nimmt er aufgrund ihres Geschlechts nicht ernst und somit lassen sich seine Gefühle von dieser Meinungsverschiedenheit nicht beeinträchtigen. Auf Ellens Seite verstärken sich jedoch die ideologischen Barrieren gegenüber ihrem Verehrer aus der Kapitalistenklasse.

Eva wird von Jim verlassen, erleidet einen Nervenzusammenbruch, bei dem sie ihre Tochter tötlich angreift, und wird in eine psychiatrische Klinik eingewiesen. Andrew und Fanny alleine können die Kosten für Evas Behandlung nicht aufbringen und Ellen fühlt sich sofort verpflichtet, ihre Ausbildung für die finanzielle Notsituation ihrer Familie zu opfern. Sie entschließt sich, bei Lloyds als Arbeiterin anzufangen. Hier erfährt sie nun am eigenen Leib, dass ihre theoretische Kritik an den Verhältnissen berechtigt ist und erkennt die Notwendigkeit, die Veränderung des Systems noch tatkräftiger zu fordern. In einer weiteren Wirtschaftskrise sollen die Löhne der ArbeiterInnen um fünfzehn Prozent gesenkt werden. In der Überzeugung „We shall have our portion of labor“ (412), führt Ellen schließlich die Belegschaft zum Streik. In vorausgehenden Unruhen wurde Norman Lloyd von Nahum Beals erschossen und Robert hat inzwischen die Fabrikleitung übernommen. Eine Beziehung zwischen Ellen und dem neuen Fabrikdirektor wird unmöglich, als sich dieser unverständig für die Belange der ArbeiterInnen zeigt, Ellens Überzeugung weiterhin nicht ernstnimmt und lediglich anbietet, sie ja persönlich durch ihre Heirat aus der Arbeiterklasse ‘retten zu können.’ Doch Ellens ausgeprägtes Klassenbewusstsein ist inzwischen gepaart mit

Stolz. Sie ist nicht gewillt, die eklatanten ideologischen Barrieren zu ignorieren und es kommt zum Bruch der Beziehung.

Nach Wochen des Streiks wird Ellen schließlich von Abby überzeugt, dass die letzten Ressourcen für die Menschen erschöpft sind und die Wiederaufnahme der Arbeit für das Überleben unerlässlich ist. Nun führt die Protagonistin die Beschäftigten wieder zurück in die Fabrik und die Handlung nimmt einen melodramatischen Zug an: Als ein erbooster Streikender auf Ellen schießt, wird sie von Lyman Risley, der sich heldenmütig vor sie wirft, gerettet. Er verliert durch den Schuss nahezu sein Augenlicht, dafür heiratet eine von ihren wiedererwachten Fürsorgegefühlen überwältigte Cynthia nun den Verletzten.

In Ellens Familie wendet sich alles zum Besten: Andrew macht schließlich doch noch einen Gewinn mit seinen Aktien, Eva wird geheilt aus der Klinik entlassen und Jim kehrt zu ihr zurück. Der Roman endet mit Ellens und Roberts Versöhnung und schließlich mit Kontemplationen Andrews über „the portion of labor“.

3.4.2. Zur Bewertung von Erwerbs- und Reproduktionsarbeit in *The Portion of Labor*

In *The Portion of Labor* ist ein breites Spektrum der Verhandlung von Arbeit zu finden. Geschickt stellt Freeman hier Elementen, die die Affirmation des herrschenden Geschlechterdiskurses beinhalten, subversive Umkehrungen von Geschlechterrollen entgegen. So finden sich im Gegensatz zu *Jerome* in diesem Roman polyphone Stimmen zur Bewertung von Arbeit von Frauen. Die Tante der Protagonistin, Eva Loud, ist hierfür ein gutes Beispiel. In den ersten Teilen des Romans ist Erwerbsarbeit für sie befriedigend, sie kehrt voller Schwung von ihrer Arbeit nach Hause zurück: „Eva, who had just returned from the shop, and had entered the room bringing a fresh breath of December air, her cheeks glowing, her black eyes shining“ (*PoL* 84). Die Körpersymbolik, die die Erzählinstanz an einer späteren Stelle vermittelt, spricht eine andere Sprache und erzählt von Evas Auszehrung durch ihre langjährige Fabrikarbeit: „Eva retained all the coarse beauty of her youth, but lines of unalterable harness were fixed on her forehead and at her mouth corners, and the fierce flush in her cheeks was as set as paint“ (*PoL* 170).

Auch im Weiteren ist die Figur der Eva ein erneutes Beispiel dafür, dass Freeman die Überbelastung von Frauen betont, die die anfangs beschriebene Befriedigung von Arbeit zerstört und weitere gefährliche Konsequenzen hat. Eva leidet unter der Mehrfachbelastung als Arbeiterin, Mutter und Hausfrau. Freeman bietet eine Lösung des Konflikts an und eröffnet die Möglichkeit der männlichen Partizipation an Hausarbeit. Wie später auch Andrew, bietet ihr Mann Jim Tenny nach dem Verlust seiner Erwerbsarbeit seine Hilfe im Haus an. Eva lehnt dies jedoch empört mit den Worten ab: „It ain't a man's work“ (*PoL* 171). Freeman verdeutlicht durch Evas Ablehnung die Erwartung, die auf Frauen lastete. Eva will dem Weiblichkeitsideal entsprechen, das ungebrochene Anforderungen an Frauen stellte. Der Druck, der auf Eva lastet, die vielfältige Arbeit als Frau alleine bewältigen zu müssen, steht im Dialog mit Erwartungen an Frauen, die in Zeitschriften zur Zeit um die Entstehung des Romans propagiert wurde. Eine Passage aus Charlotte Whitney Eastmans Artikel „The Ideal and Practical Organization of a Home“ aus der Zeitschrift *Cosmopolitan* (Juli 1899) kann hierfür als Beispiel dienen: „It is possible for a woman with good health to perform all the work of a household, and be a seamstress and dressmaker as well, and still have some time left to cook for church or social meetings. To be sure, there will be little leisure left for personal culture, but a woman, somehow, has the idea that she belongs to her family for about sixteen hours in the day, and she gives these with remarkable cheerfulness“ (297).

Als Jim sie wenig später verlässt, erleidet Eva einen Nervenzusammenbruch. Bei diesem versucht sie, ihre Tochter zu töten und wird daraufhin in eine Nervenheilanstalt eingewiesen. Durch dieses melodramatische Element befriedigt Freeman u.a. Forderungen des *revival of romance* nach einer ereignisreichen Handlung. Geschickt setzt die Autorin diese Episode zur Spannungserzeugung in diesem Roman ein, der, wie die meisten Werke der Autorin, in Fortsetzungen in einer Zeitschrift erschienen ist. Kapitel einunddreissig von *The Portion of Labor* endet mit dem Mordversuch Evas an ihrer Tochter. Dieser wird nicht direkt dargestellt, sondern durch den Auftritt von Fanny und einer aufgelösten Amabel vermittelt:

The child hung at her aunt's hand in a curious, limp, disjointed fashion; her little face, even in the half light, showed ghastly. When she saw Ellen, she let go of Fanny's hand and ran to her and threw her little arms around her in a fierce clutch as of terror, then she began to sob wildly, 'Mamma, mamma, mamma!' Fanny leaned her drawn face forward, and whispered

to Andrew and Ellen over Amabel's head, under cover of her sobs, 'Hush, don't say anything' (*PoL* 312-313).

Mit den Worten: „She's gone mad, and, and - she tried to – kill Amabel“ (*PoL* 312-313) endet das Kapitel. So wird Neugier auf das weitere Geschehen erzeugt. Die Beschreibung des verstörten Kindes, die wörtliche Rede, die die Anrufung der Mutter vermittelt, und die gestammelte Feststellung, dass Eva versucht habe, Amabel zu töten, bewirkt einen sehr melodramatischen Effekt. Dennoch darf diese Szene nicht bloß als Melodrama in Verbeugung vor dem *revival of romance* abgetan werden, sondern muss auch in seiner realistischen Dimension, d.h. als Element der Charakterisierung von Eva und der Verhandlung der historischen Lebenssituation von Frauen zu Freemans Zeit verstanden werden.

Ich habe oben bereits dargestellt, dass der *Cult of True Womanhood* auch Arbeiterinnen erreichte. Auch eine betonte Mütterlichkeit spielte als Weiblichkeitsideal ebenfalls in der Arbeiterklasse eine große Rolle, wie Eisenstein betont: „Motherhood represented the acme of woman's achievement in terms of social prestige, religious dogma, [and] possibilities for personal fulfillment“ (*Give us Bread* 56). Das radikale (wenn auch melodramatische) Element des versuchten Kindsmordes dekonstruiert die Möglichkeit, positive Mütterlichkeit zu praktizieren, wenn eine Frau zu vielen Belastungen ausgesetzt ist. Freeman setzt hier diskursiven Vorgaben bzw. der historischen Stimme ihre radikale literarische Stimme entgegen.

Durch die erhöhte Arbeitsbelastung von Frauen, die z.B. an der Figur Eva demonstriert wird, zeigt sich, dass die ideologische Erwartung an perfekte Häuslich- und Mütterlichkeit für Arbeiterinnen nicht möglich war. Sie konnten Maßgaben dieses Diskurses nicht in gleicher Weise wie Mittelklassefrauen erfüllen, die 'nur' für den Haushalt zuständig waren und keiner Erwerbstätigkeit nachkommen mussten. Häuslichkeit zielte u.a. darauf ab, für Männer, wie Barbara Harris es ausdrückt, einen „veritable temple“ (33) zu schaffen, der in erster Linie als 'Erholungsort' für den außer Haus tätigen Mann galt. Julia Matthaei sieht dies als charakteristisch für die kapitalistische Gesellschaft an: „Home and family life had another specific mission in capitalism: to shelter and rest man, as husband and father, after his days work in the world“ (109). Freeman dreht diese Idee des Refugiums nun geschlechtlich um:

Aufgrund seiner eintretenden Arbeitslosigkeit⁸³ übernimmt z.B. Andrew Brewster einen erheblichen Teil der Hausarbeit, die ihm bald als „normale“ Arbeit zugeschrieben wird: „He was at his usual task of paring apples. Andrew, in lieu of regular work outside, assisted in these household tasks, that his wife might have more time to sew“ (*PoL* 442). Somit übernimmt er einen großen Teil der Subsistenzarbeit und überlässt den Frauen der Familie die Erwerbsarbeit. Diese Konstellation bricht eindeutig mit den üblichen Geschlechterrollen der Zeit.⁸⁴ Im Roman ist es der Mann, der den *veritable temple* pflegt und das Refugium für seine Tochter anbietet, als diese von der Fabrik nach Hause kommt: „For the first time in her life she knew what it was to come home for rest and shelter after a day of toil, and she seemed to sense the full meaning of home as a refuge for weary labor“ (*PoL* 363).

Andrew steht dennoch nicht für eine eindimensionale und einfache Umkehrung der Geschlechterrollen. Auffallend ist, dass er zu keinem Zeitpunkt Heimarbeit übernimmt. Diese bleibt trotz seiner eigenen Arbeitslosigkeit in vielfältiger Weise den Frauen vorbehalten. Freemans Romane stellen eine Quelle dar, um etwas über die Subsistenzarbeiten von Frauen im ausgehenden neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhundert zu erfahren: Eva übernimmt z.B. die Kosmetikvertretung für eine Unternehmerin des Nachbarortes (Vgl. *PoL* 148), einer Ende des Jahrhunderts zunehmend genutzten Erwerbsmöglichkeit von Frauen, wie Kathy Peiss in *Hope in the Jar*, einer Kulturgeschichte der Schönheitsindustrie, darstellt.⁸⁵ Später häkeln sie und Fanny Hauben. Die beiden Frauen werden wiederum von einer Unternehmerin angestellt, ebenso wie „all the women in the neighborhood to do the work (Vgl. *PoL* 157). Außerdem näht Fanny Kittel, von der Erzählinstanz als „slipshod drudgery“ (*PoL*

⁸³ Hier ist es ein Mann, dessen Körper schnell von der harten Arbeit verbraucht wird und einem rapiden Alterungsprozess unterliegt: „Andrew was growing old fast in those days, though not so old as to years“ (*PoL* 155). In der kapitalistischen Produktion werden jedoch optimale Leistungen gefordert und so wird er nach und nach aus dem Arbeitsleben gedrängt: „Indeed, [he] ... was constantly given jobs of lower grades, which did not pay so well“ (*PoL* 155). Später wird nochmals erwähnt: „He looked unusually worn and old that night“ (*PoL* 442). Foner bestätigt diese hohe Belastung von ArbeiterInnen in der Schuhproduktion: „How oppressive these conditions were, ... is revealed by the fact that in 1850 Lynn health officials reported that the life expectancy of Massachusetts shoemakers was far lower than that of Massachusetts farmers - forty-three as contrasted with sixty-five years“ (*Women* 43).

⁸⁴ Kessler-Harris weist in *Out to Work* zwar darauf hin, dass es durchaus vereinzelt Erwerbsarbeit von Ehefrauen und Müttern gab („To keep families viable demanded the financial contribution of daughters as well as sons, and sometimes of wives and mothers too“ (120)), die Belastung durch Hausarbeit verblieb jedoch in den meisten Fällen ausschließlich auf Seiten der Frau (Vgl. 110f).

⁸⁵ Diese Vertreterinnen wurden als „depot agents“ bezeichnet, die seit 1896 rekrutiert wurden. „By 1903, there were about 10,000 such house-to-house ‘depot agents’ across the country“ (72). Diese spezifische Form der Heimarbeit erlaubt durch die von Peiss angegebene Datierung, auch die Zeit, in der die Handlung von *The Portion of Labor* spielt festzulegen: also spielt der Roman um die Jahrhundertwende.

181) bezeichnet. An dieser Stelle tritt die Erzählinstanz, z.B. in der Beschreibung einer unbekanntenen Heimarbeiterin verrichtenden Frau, als anklagende Stimme auf: „[she] toiled every minute which she could snatch from her household duties and the care of her children“ (*PoL* 180). Wiederum werden diese Kittel für eine Unternehmerin angefertigt. Mit diesen Beispielen kritisiert Freeman die kapitalistische Entwicklung auf nicht-industrieller Ebene. Die Arbeiterinnen produzieren nicht mehr unmittelbar für die VerbraucherInnen gegen direkte Vergütung, wie dies beim *petty commerce*, der in *Jerome* beschrieben worden ist, der Fall war, sondern arbeiten gegen (geringen) Lohn für eine kapitalistische Unternehmerin, die die Produktionsmittel (Rohstoffe) besitzt und den Großteil des Gewinns einstreicht.

Fanny Brewster ist zunächst in ihrer engeren Familie die einzige Person, die diese manigfaltigen Heimarbeiten ausführt.⁸⁶ „[She] would never allow Ellen to assist her in this work, though she begged hard to do so“ (*PoL* 181). Die Tochter wird bis zu ihrem Entschluss, in die Fabrik arbeiten zu gehen, von der Heimarbeit ferngehalten. Der detaillierten Darstellung der mannigfaltigen Erwerbstätigkeiten von Fanny und Eva wird Andrew als Kontrast entgegengesetzt. Auch wenn er bei der Hausarbeit mitwirkt, hat er im Gegensatz zu seiner immer arbeitenden Frau noch Freizeit. Als Ellen eines Abends das Wohnzimmer betritt, ist das, was sie sieht, „her mother sewing on a wrapper, her father reading the paper“ (*PoL* 279). Diese Beschreibung einer häuslichen Szene lässt sich in einen dialogischen Bezug zu anderen zeitgenössischen Quellen setzen, so fasst z.B. Bushmann Einträge zu Abendbeschäftigungen in den Tagebüchern von Harriet Hanson Robinson wie folgt zusammen: „During the evenings William read to Harriet from serious books sent to the newspaper for review, while she sewed and mended“ (*A Good* 85).

Die Beschreibung der politischen Treffen der Arbeiter im Hause Brewster korrespondiert mit folgender These Heidi Hartmanns vom Effekt, den das

⁸⁶ Wie Matthaei ausführlich darlegt, waren verheiratete Frauen zu ca. 96% nicht außerhäusig erwerbstätig (Vgl. 124). Es entspricht also dem Geschlechterdiskurs der Zeit, dass Heimarbeit, die gegen sehr geringen Lohn verrichtet wird, Fannys einzige Gelegenheit ist, zum Familieneinkommen beizutragen. Matthaei schreibt hierzu: „The willingness of homemakers to do such work for very low wages allowed putting-out production to persist into the twentieth century, in spite of its technical inferiority to factory production. It also kept wages at a level sufficient only to supplement a husband's income, making life difficult for the widows and deserted women who tried to survive on needlework“ (127). Eine weitere Möglichkeit für Frauen aus dem Arbeitermilieu zum Familieneinkommen beizutragen war das Untervermieten von Zimmern. Kessler-Harris und Karen Brodtkin Sacks betonen, wie häufig Familien diese Einkommensquelle nutzten, zum einen, da sie recht profitabel war, zum anderen jedoch, wegen eines wichtigen Charakteristikums, das sie mit anderer Heimarbeit teilte: „[it was] not only consistent with women's conventional roles at home, they reinforced them“ (69). Freeman greift das *boarding* in ihrem Roman *The Shoulders of Atlas* auf.

Zusammenspiel von Kapitalismus und Patriarchat hat: „Men have a higher standard of living than women in terms of luxury consumption, leisure time, and personalized services“ (9). Die politische Auseinandersetzung muss hier als ‘Freizeitbeschäftigung’ der Männer gewertet werden, da sie - auch räumlich abgetrennt - als männliches Privileg der gleichzeitig fortbestehenden Arbeitsbelastung der Frauen gegenübergestellt wird. So heißt es in *The Portion of Labor*:

Men seemed to come to Andrew Brewster’s for the sake of bolstering themselves up in their hard position of defiance against tremendous odds, though he sat by and seldom said a word. As for Ellen, she and her mother on these occasions sat out in the kitchen, sewing on the endless wrappers. Sometimes it seemed to the girl as if wrappers enough were being made to clothe not only the present, but future generations of poor women. She seemed to see whole armies of hopeless, overburdened women, all arrayed in these slouching garments, crowding the foreground of the world (*PoL* 511).

Mutter und Tochter Brewster bilden eine durch Arbeitsbelastung (Ellen beginnt in der zweiten Romanhälfte ebenfalls, erwerbstätig zu sein) entstandene Einheit gegen die politisierende Männergemeinschaft. Geschlecht bestimmt hier die dichotomen Handlungsspielräume wie in der folgenden Romanpassage durch die Stimmen der Figuren - Fannys wörtlicher Rede sowie der beschriebenen Empfindungen Ellens verdeutlicht wird.

‘It beats all how men like to come and sit round and talk over matter; for my part, I ‘ain’t got any time to talk; I’ve got to work,’ remarked Fanny. ‘That’s so,’ rejoined Ellen. She looked curiously like her mother that night, and spoke like her. In her heart she echoed the sarcasm to the full. She despised those men for sitting hour after hour in a store, or in the house of some congenial spirit, or standing on a street corner, and talking - talking, she was sure, to no purpose (*PoL* 512).

Hartmanns These, dass Männer in der kapitalistischen und patriarchalen Arbeitsteilung auch von ‘luxury consumption’ und ‘personalized services’ profitieren würden, korrespondiert mit einer früheren Romanpassage, die ein Treffen der Männer vor dem Streik beschreibt. Zunächst räumt Fanny den besuchenden Männern explizit das Feld: „[she] rose and pushed forward the rocking-chair in which she had been seated to Joseph Atkins“ (*PoL* 97). Die Männer beginnen mit ihrer Diskussion und erfahren in der Tat einen von Hartmann beschriebenen *personalized service*: „Fanny had gone out

to the dining-room, and now she returned stirring some whiskey and molasses in a cup“
(*PoL* 98)

Dieser kurze Abriß der Verhandlung von Arbeit und Geschlecht in der Familie Brewster stellt den Rahmen für die nun folgende Analyse der Protagonistin dar, die die Polyphonie historischer Weiblichkeitsrollen in Personalunion verkörpert.

3.4.3. “Labor Cinderella“: Ellen Brewster zwischen Arbeit, Arbeitskampf und Aufstieg

“You should have been a lady! ... I never see you in that working-gown / And coarse stuff apron, but I find myself / Murmuring ‘There’s Cinderella!’“
Lucy Larcom. *An Idyl of Work*, 13.

Laura Hapke bezeichnet Ellen Brewster als *labor Cinderella*,⁸⁷ eine gelungene Kategorisierung der Protagonistin, die auf den romantischen Handlungsverlauf verweist, der *The Portion of Labor* mit anderen Romanen aus Freemans Zeit, aber auch mit früheren Romanen wie Gaskells *North and South* in dialogische Beziehung treten lässt.⁸⁸

Freeman spielt mit dem Cinderellamotiv: zwar findet ein ‚märchenhafter‘ Aufstieg der proletarischen Ellen zur Ehefrau des Kapitalisten statt, dennoch ist für das Verständnis der Protagonistin von entscheidender Bedeutung, die Klassenzugehörigkeit kritischer zu untersuchen und sie nicht bloß an Herkunft, sondern auch an Identität zu knüpfen. Identität zeigt sich im Falle von Ellen nicht nur an ihre Klassenzugehörigkeit

⁸⁷ Hapkes Märchenreferenz ist nicht neu. Bereits Vernon Lois Parrington bezeichnet in *The Beginnings of Critical Realism in America The Portion of Labor* als „Cinderella story of a village girl“ (67).

⁸⁸ *North and South* ist eine vergleichbare „Sozialromanze“ wie *The Portion of Labor*: Hier zieht die Pfarrerstochter Margaret Hale zieht mit ihren Eltern in eine verarmte Industriestadt. Selbst zwar keine Arbeiterin wie Ellen Brewster, erlebt sie dennoch einen vergleichbaren Arbeitskampf mit, in dem auch sie für die Interessen der ArbeiterInnen Partei ergreift. Wie in *The Portion of Labor* steht dieses Engagement in einem Spannungsverhältnis mit der romantischen Beziehung zu dem jungen Fabrikbesitzer John Thornton, den sie, ebenfalls mit Freemans Roman vergleichbar, erst heiratet, als dieser Streikforderungen teilweise nachgibt und menschlichere Züge zeigt. Auch in Gaskells früherem Roman *Mary Barton*, der ebenfalls die *labor question* aufgreift, gibt es eine Romanze zwischen der Protagonistin, die in diesem Fall eine Arbeiterin ist, und dem Kapitalisten. Das eigentliche Happyend ist allerdings ihr und einem anderen Arbeiter vorbehalten. Neben dem variierten Cinderella-Motiv gibt es in *Mary Barton* auch eine explizite Cinderella-Phantasie. Die Näherin Mary träumt hier von einem besseren Leben: „So she turned on her pillow, and fell asleep, and dreamt of what was often in her waking thoughts; of the day when she should ride from church in her carriage, with wedding bells ringing, and take up her astonished father, and drive away from the old dim wor-a-day court for ever, to live in a grand house, where her father should have newspapers, and pamphlets, and pipes, and meat dinners, every day, - and all day long if he liked“ (*Mary* 91).

gebunden, sondern auch durch ihre Erziehung und Bildung erzeugt. Es wird sich zeigen - um zum Cinderellamotiv zurückzukehren - dass Ellen kein ausgebeutetes Geschöpf ist, das aus der Asche gerettet wird, sondern von frühester Kindheit dazu erzogen wird, ihre proletarische Herkunft⁸⁹ durch die Fassade einer ‚bürgerlichen‘ Prinzessin zu verhüllen.

Foster nennt Ellen einen typischen „Wilkins character“: „tedious in her ecstasies of self-sacrifice, her commitment to perfection, [and] her tense demand for happiness“ (155). Auch Westbrook bestätigt, sie sei „tiresome“ (*Mary Wilkins* 128) und Kendrick stimmt schließlich in dieses Klagelied ein, die Protagonistin von *The Portion of Labor* sei „a tedious bore“ (*Infant Sphinx* 199). Die zeitgenössische Rezeption zeugt jedoch von Begeisterung für diese Figur, somit zeigt sich, dass Freeman in ihrer Komposition mit marktgefälligem Geschick vorging. Miriam Edmondson bekundete in *The Bookman* „we fall beneath her spell“ (71); die Kritik im *Independent* verbuchte, alle Lebensphasen des Mädchens und der jungen Frau „are exhibited by the skill of the author in the strongest light“ („The Portion of Labor“ 345) und auch im *Saturday Review of Books and Arts* wurde gerade Ellen Brewster als Stärke des Romans herausgestellt.⁹⁰ Auch Courtney schreibt über die Protagonistin von *The Portion of Labor*: „The heroine herself is one of the most elaborate pieces of portraiture in these pages“ (*Feminine Note* 215).

Ellen Brewster ist für die Verhandlung von ‚Arbeit‘ in Freemans Romanwerk eine wichtige Figur, sie vereinigt polyphone Stimmen des Weiblichkeitsdiskurses in sich und trägt mit ihrer eigenen Stimme gleichzeitig zu dieser Verhandlung von Arbeit in *The Portion of Labor* bei. Der Reiz dieser Romanfigur resultiert erneut aus der Dissonanz, die diese verschiedenen Stimmen ergeben, aus der Ambivalenz zwischen zugeschriebener Konventionalität oder Affirmation bestehender Strukturen und Radikalität. Diese Spannung ergibt sich im Falle von Ellen aufgrund einer doppelten Klassenzuschreibung. Sie wird einerseits als ‚höhere Tochter‘ (u.a. durch die Ermöglichung einer von Heim- und Reproduktionsarbeit befreiten guten Schulausbildung) erzogen und wird später proletarische Aktivistin. Besonders interessant ist ihre Arbeitsethik, die den Arbeitserfahrungen von Frauen aus früheren

⁸⁹ Ich übernehme die Definition von ‚proletarisch‘ von Charles und Chris Tilly: „[W]e take proletarian to include anyone who works for wages at the command of someone else who owns the means of production“ (*Work under Capitalism* 145).

⁹⁰ Dort heißt es: „She is so charming and so natural, so wholesome and so inspiring, that we should like to make her our final as well as our first word.“

Romanen Freemans diametral entgegensteht. Westbrook verurteilt diese Brüchigkeit der Romanfigur als Schwäche der Komposition, ein Urteil, das ihm und anderen Kritikern des Romans jedoch den Blick für die Besonderheit dieser Figur verstellt, die ich im Folgenden herausarbeiten möchte.

3.4.3.1. Arbeit

“We cannot be human without work“
Charlotte Perkins Gilman. “What Work is,“ 678.

Wie andere Frauencharaktere, z.B. Maria Edgeham in *By the Light of the Soul*, Rose Fletcher in *The Shoulders of Atlas* oder Charlotte Carroll in *The Debtor* gehört Ellen in der ersten Romanhälfte zunächst zu den ungebrochenen Frauen in Freemans Romanen, die sich in erster Linie durch eine engelhaft Schönheit und einen privilegierten Status innerhalb der Familie auszeichnen. Diese Figuren stellen eher einen Charaktertypus, denn eine eigenständige Stimme in dem Roman dar. Diese Frauenfiguren entsprechen dem in Magazinen und Ratgeberliteratur propagierten Weiblichkeitsbild der Zeit, das Eisenstein so zusammenfasst: „All women, not just the wives and daughters of the wealthy, were presented with the image of a protected, delicate, elegant, pure and idle creature as a model of ‘true womanhood’“ (*Give us Bread* 67). Freeman schreibt auch ihre Protagonistin von *The Portion of Labor* auf den ersten Blick in diesen Diskurs ein.

Dieser Eindruck erweist sich jedoch schnell als trügerisch. Um die Ambivalenzen in Ellens Charakter und vor allem ihre interessante Arbeitsethik herauszuarbeiten, werde ich zunächst die Sozialisation und die Entwicklung von Ellens Verständnis von Arbeit chronologisch darstellen, da diese für ihre spätere Arbeitsethik und die Möglichkeit ihres politischen Engagements von fundamentaler Bedeutung sind.

Das Kind Ellen wächst in einem ArbeiterInnenhaushalt auf, erlebt aber von frühester Jugend an die Spannung zwischen der Zugehörigkeit zu der Klasse, in die sie hineingeboren wurde und der Mittelklasseorientierung ihrer Eltern, deren Aufstiegsphantasien sie inkorporiert, wie Berkson treffend formuliert: „[She is] born into the working class but not of it“ (149).

Die Eltern verwöhnen Ellen als kleines Mädchen, der Vater steckt ihr Leckereien zu, die er sich selbst nicht zugesteht, die Mutter vernachlässigt ihre eigene Erscheinung zugunsten ihrer Tochter:

She brushed her own hair back hard from her temples, and candidly revealed all her unyouthful lines, and dwelt fondly upon the arrangement of little Ellen's locks, which were of a fine, pale yellow. ... She never recut her skirts or her sleeves, but she studied anxiously all the slightest changes in children's fashions (*PoL* 10).

Die Historikerin Nan Enstad prägt in ihrer Untersuchung *Ladies of Labor* den Begriff „working ladyhood“, um die Vielschichtigkeit im Selbstverständnis von Arbeiterinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu erklären. Sie weist darauf hin, dass das Kaufen und Tragen modischer Kleidung ein wichtiges Element ihrer Identitätsbildung gewesen sei:

Working ladyhood was a set of consumption-based conventions and practices through which individuals variously constructed particular subjectivities. Thus, the practice of working ladyhood created a site of multiplicity, a shifting identity which played off a range of cultural contradictions and instabilities in turn-of-the-century society (50).

In *The Portion of Labor* erziehen Ellens Eltern ihre Tochter im Schnittpunkt dieser verschiedenen - oder polyphonen - Identitäten, implementieren jedoch primär eine Mittelklasseidentität, die mit ihren eigenen proletarischen Identitäten kontrastiert wird. Einerseits wird Ellen als kleines Mädchen im Gegensatz zu Elmira in *Jerome* von Reproduktionsarbeit ferngehalten, sie beobachtet diese nur als unbelastete Zuschauerin: „Fanny was preparing supper, and the light from the dining-room shone in where Ellen sat“ (*PoL* 89). Ein weiteres Textbeispiel für ihre Zuschauerrolle ist die folgende Textpassage: „The next day Ellen watched her mother at work upon a new little frock for herself“ (*PoL* 90). Andererseits wird ihr Erwerbsarbeit durch die Stimme ihres Vaters, der sich positiv als Arbeiter identifiziert, in einem guten Licht vermittelt. Dies wird in einer frühen Passage deutlich, in der von den Eindrücken von verschiedenen Familienmitgliedern von der Schuhfabrik erzählt wird. Fannys Schwester bemerkt pragmatisch an ihre Nichte gerichtet: „Maybe you'll have to work there some day“, während die Mutter aufschreit: „I guess that little delicate thing ain't never goin' to

work in a shoe-shop, Eva Loud’“ (*PoL* 15).⁹¹ Beim Anblick der Fabrik vermittelt Andrew seiner Tochter dagegen Stolz auf seine Arbeit und erweckt in ihr eine Faszination für diese Industriestätte: „‘That’s where father works and earns money to buy nice things for little Ellen,’ Andrew would repeat, beaming at her with divine foolishness, and Ellen looked at the roaring, vibrating building as she might have looked at the wheels of progress“ (*PoL* 16).

Diese Arbeiteridentität wird im Hause der Brewsters jedoch verschleiert und findet äußerlich keine Repräsentation, hier dominieren Mittelklassestandards. Die häusliche Sphäre wird als eindeutig nicht proletarisch verarmt,⁹² sondern für einen Arbeiterhaushalt als wohlhabend dargestellt. In einer langen Passage berichtet Lyman Risley, der Freund von Cynthia Lennox, die die kleine Ellen ‚entführt‘ hatte, von den Details der Einrichtung der Brewsters. Er vergleicht sie sogar mit Cynthias eigener Wohnung: „even a sideboard with red napkins, and a fine display of glass, every whit as elegant in their estimation as your cut glass in yours“ (*PoL* 82).⁹³

Arbeit wird durch deren Omnipräsenz für das Kind Ellen in ihrer Familie zwar zum bestimmenden Alltagsfaktor, gleichzeitig wird sie, wie oben dargestellt, von eigener Arbeit befreit. Sie entspricht in ihrer Kindheit als ‚delicate thing‘ mehr der *ladyhood* als der zukünftigen Arbeiterin. Diese Mittelklasseattitüde ist keineswegs für alle in *The Portion of Labor* beschriebenen Arbeiterfamilien typisch. Andere Familien und Kinder dienen als Kontrastfolie für die Besonderheit der kleinen *lady* Ellen. Bei ihrem ersten Schulbesuch wird diese Sonderstellung der Protagonistin und die empfundene Klassendifferenz besonders klar. Ellen wird von der Erzählinstanz durch schwulstige Zuschreibungen charakterisiert wie „She was a fine instrument, capable of

⁹¹ Diese Passage steht im deutlichen Dialog mit Gaskells Roman *Mary Barton*, in dem der Vater der Protagonistin ausruft: „My Mary shall never work in a factory, that I’m determined on“ (*Mary Barton* 7). Eine Beschäftigung seiner Tochter in der Fabrik möchte er auf jeden Fall vermeiden: „His most practical thought was getting Mary apprenticed to a dressmaker; for he had never left off disliking a factory life for a girl, on more accounts than one“ (*Mary Barton* 26).

⁹² Freeman unterlässt es in *The Portion of Labor* eine ärmere Familie detailliert zu beschreiben. Lediglich das Haus von Ellens bester Freundin Abby wird als „tiny cottage“ erwähnt (*PoL* 302). In *Jerome* nimmt die Autorin eine größere Differenzierung von Armut vor und beschreibt ausführlich die Lebensumstände einer sehr armen Familie: der Uphams. Bemerkenswert sind vor allem die Seiten 265-270, auf denen der Verfall des Haushaltes aufgrund von Krankheit, Armut und einer zu großen Kinderanzahl dargestellt wird.

⁹³ Die hier nur im Ausschnitt zitierte detaillierte Nennung von Möbelstücken und Dekorationsgegenständen wie zahlreiche Deckchen auf Möbeln etc. deckt sich mit Darstellung bürgerlicher Hausinterieurs der Zeit. Die Besessenheit der bürgerlichen Mittelklasse mit ihrer Wohnqualität lässt sich z.B. an einer Serie im *Ladies’ Home Journal* aus dem Jahre 1898 exemplifizieren, die unter dem Namen „Inside of A Hundred Homes“ monatlich eine ganze Seite Einrichtungsphotographien widmete, die sich in Details mit den Beschreibungen der Einrichtung der Brewsters decken.

chords of tragedy as well as angelic strains“ (*PoL* 141). Maria Atkins, die Tochter eines Kollegen von Ellens Vater aus der Schuhfabrik, wird dagegen von Ellen selbst ausschließlich in ihrer Armut wahrgenommen: sie bemerkt, dass Marias Haare durch einen Schnürsenkel zusammengefasst sind und bemerkt: „a curious smell of leather pervaded her“ (*PoL* 142). Als sich Ellen später für die Arbeit in der Schuhfabrik entscheidet, wird dieser Topos nochmals aufgegriffen. Hier zögert die Protagonistin, sich unter die Arbeiterinnen zu begeben, denen sie sich nicht zugehörig fühlt. Das Cinderella-Motiv wird etwas verschoben: diese Cinderella verhüllt bereits vor der Begegnung mit der Fee oder dem Prinzen mit einem gepflegten Äußeren ihren angeborenen Klassenstatus, dessen ‘Enthüllung’ sie fürchtet:

Ellen used to look at herself with a pitying conviction that she would be out of place at a bench in the shoe-factory, that she would suffer a certain indignity by such a course She saw herself in her clean, light summer frock slight and dainty, with little hands like white flowers in the blue folds of her skirt, with her fine, sensitive outlook of fair face, and her dainty carriage; and she saw others - those girls and women in dingy skirts and bagging blouses, with coarse hair strained into hard knots of exigency from patient, or sullen faces, according to their methods of bearing their lots; all of them rank with the smell of leather, their coarse hands stained with it, swinging their poor little worn bags which had held their dinners (*PoL* 225-227).

Wieder ist es der Geruch des Leders, der die unangetastete Reinheit der Mittelklasseidentität von Ellen bedroht. „The smell of leather“ ist ein im Romanwerk Freemans mehrfach gebrauchter Schlüsselbegriff für die Stigmatisierung der Arbeiterklasse. In anderen Sozialromanen ist der proletarische Klassenmarker stets *dirt* (in oben zitierter Stelle auch durch die ‘dingy skirts’ und ‘stained hands’ angedeutet), der dem sauberen Mittelklassekörper und seiner Kleidung entgegengesetzt ist.⁹⁴

⁹⁴ Für die Protagonistin Sip in Phelps *The Silent Partner* z.B. ist Schmutz die allumfassende Klassifizierung der proletarischen Existenz. Dies macht sie ihrer bürgerlichen Antagonistin Perley klar: „You asked what difference the dirt makes. *That’s the difference!* [sic] To be born in it, breathe it, swallow it, grow on it, live it, die and go back to it – bah! If you want to go the devil, work in the dirt!“ (Hervorh. im Text, 88). In Van Vorsts *Amanda of the Mill* (1905) hinterlässt eine Arbeiterin, die sich den Schweiß mit dem Rücken ihrer Hand abwischt z.B. „a dirty streak along the cheek“ (97). Auch im frühen Sozialroman von Gaskell *Mary Barton*, auf deren Vorbildstatus für *The Portion of Labor* ich bereits verwiesen habe, versucht die Protagonistin trotz ihrer notwendigen Berufstätigkeit eine größtmögliche Mittelklasserespektabilität zu wahren und dies wird als ‚Vermeidung von Schmutz‘ beschrieben: „while a servant must often drudge and be dirty, must be known as her servant by all who visited at her master’s house, a dressmaker’s apprentice must (or so Mary thought) be always dressed with a certain regard to appearance; must never soil her hands, and need never redden or dirty her face with hard labour“ (*Mary Barton* 27).

Riechen ist ein ‚Nahsinn‘ und Geruch wird besonders von Menschen wahrgenommen, die ihm nicht regelmäßig ausgesetzt sind (ArbeiterInnen in einer Schuhfabrik riechen das Leder höchstwahrscheinlich nicht mehr oder empfinden es zumindest als wesentlich weniger penetrant als Besucher). Im Gegensatz zu Schmutz, der auch aus der Entfernung und nicht im direkten Kontakt wahrgenommen wird, lässt die Wahl des Ledergeruchs als Kennzeichen der Arbeiterklasse Rückschlüsse auf die Position der wahrnehmenden Instanz zu.⁹⁵ In diesem Fall ist es Ellen, die dem Arbeiterkind sehr nah kommt, sich im übertragenen Sinne der Arbeiterklasse, bedingt durch ihre Mittelklasseidentität, dennoch von außen nähert. In ihrer Kindheit identifiziert sie sich nur als sehr kleines Kind ideologisch mit den Interessen der Arbeiterklasse, indem sie die klassenkämpferischen Gespräche ihres Vaters und seiner Kollegen belauscht und im Spiel mit ihrer Puppe ‚aus reichem Haus‘ adaptiert (Vgl. *PoL* 107). Wenig später setzt sich in ihr jedoch die Ignoranz gegenüber sozialen Missständen durch wie sie für ein behütetes Mittelklassekind typischer ist als für ein Proletarierkind. Bei weiteren Treffen der Arbeiter hört sie deren Stimmen zwar, entzieht sich aber gedanklich der Problematik: „She knew that they were talking about that old trouble, and Nahum Beals’s voice of high wrath made her shrink; but, after all, she was removed from it all that night into a little prospective paradise of her own, which, as is the case in childhood, seemed to overgild her own future and all the troubles of the world“ (*PoL* 127).

Ellens Mittelklasseorientierung wäre durch Arbeit in der Fabrik zunächst in Gefahr: dies erklärt ihr Zögern, nach der Highschool gleich arbeiten zu gehen. Alan F. Sanborn schrieb im *Atlantic Monthly* „Women who do their own work ... are considered as little respectable as men who do manual labor“ (182). *Respectability* ist ein wichtiger Begriff, um das viktorianische Weiblichkeitsideal zu erfassen. Er stellt quasi die Schlussfolgerung aus den im Aufsatz von Welter zum *Cult of True Womanhood* präsentierten Kardinaltugenden dar. Nur wenn eine Frau diese erfüllte, galt sie als respektabel und konnte einen moralisch hohen gesellschaftlichen Status einnehmen. Susan Rubinow Gorsky betont, dass schon der Eintritt in die Berufstätigkeit Respektabilität gefährdete, da die männliche Sphäre betreten wurde. Durch diesen Sachverhalt wurden berufliche Karrieren von Frauen nahezu unmöglich: „Work

⁹⁵ Auch in William Dean Howells Sozialroman *Annie Kilburn* gibt es eine Passage, in der der ‚Geruch‘ von Arbeit bzw. der ArbeiterInnen von einer Mittelklassefrau wahrgenommen wird. Als Mrs. Wilmington, die Frau des Besitzers einer Textilfabrik der Protagonistin das Werk zeigt, bemerkt sie: „Of course it doesn’t smell very nice“ (148).

conferred respectability upon men but not women. ... The hobgoblin of respectability planted a huge obstacle in women's path to better jobs“ (122). Ein äußeres Zeichen dieser Tugend war z. B. auch das Tragen angemessener Kleidung, deren Erwerb für viele Frauen eine ökonomisch bedingte Schranke bildete, diese Form der Respektabilität zu erlangen. Dennoch bemühten sich Arbeiterinnen – wie auch von Nansted durch ihren Terminus der *working ladyhood* festgehalten wird - um die Erfüllung dieser Anforderung. So beschreibt Blewett die Schuharbeiterinnen von Haverhill 1895: „Fearful of losing status by being engaged in industrial work, they demonstrated gender pride by dressing well and cultivating respectability“ (*Men, Women* 276).

Wie wird Ellen trotzdem zur Arbeiterin und wie verändert sich generell die Präsentation von Arbeit in *The Portion of Labor* im Vergleich zu den Vorläuferromanen Freemans? Ich möchte die These aufstellen, dass sich die Figur Ellen durch ihre Entscheidung, in die Fabrik zu gehen und dann vor allem durch ihre positive Arbeitsethik auszeichnet. Das minutiöse Portrait der geleisteten Haus- und Heimarbeit in den früheren Romanen Freemans klagt die Überbelastung von Frauen an, die von monotoner und schwerer Arbeit, die als *drudgery* bezeichnet werden muss, körperlich gezeichnet werden. Daniel T. Rodgers benennt in *The Work Ethic in Industrial America* die Differenzierung zwischen den Begriffen *work* und *drudgery* als zentral für die Debatte um Arbeitsethik im ausgehenden 19. Jahrhundert.⁹⁶ Ein kreativer Arbeitsprozess, der die positive Konnotation von *work* bildete, wird hier von der stumpfsinnigen Plackerei, *drudgery*, abgesetzt. „Work was a creative act and a means of self-repression, a social obligation that paid off in private rewards“ (13) und wird dem verpönten Müßiggang (*idleness*) entgegengesetzt.

Es ist nicht industrielle Arbeit an sich, die automatisch zu befriedigender Arbeit im Sinne von *work* wird. Vor allem in den arbeitsteiligen Produktionsprozessen, die sich in Fabriken entwickelten - bei Freeman exemplarisch an den Fertigungsschritten der Schuhindustrie für *Jerome* und *The Portion of Labor* dargestellt - geht die Kreativität des Arbeiters verloren. Was dort zählt sind Stückzahlen der Waren. Dennoch wird

für

⁹⁶ Er konstatiert als Ergebnis seiner ausführlichen Quellenstudien, bestehend aus verschiedenen Buchveröffentlichungen sowie Zeitschriftenartikeln der Zeit: „One stumbles over the distinction again and again“ (13).

die Figur der Ellen in *The Portion of Labor* erstmals in Freemans Werk für eine Frau ein positives Verständnis von Arbeit vermittelt, was in der amerikanischen Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis dato eine Leerstelle darstellte.⁹⁷

Der positive Aspekt von Arbeit liegt in *The Portion of Labor* wie auch schon in dem Vorläufer *Jerome* in der Selbstbestimmung und Wahlfreiheit der und des Einzelnen. Diese Bedingungen werden hier zur Voraussetzung für eine mögliche Befriedigung durch Arbeit. Solch eine Entscheidungsfreiheit bedarf jedoch einer privilegierten Position des Individuums, die entweder durch Geschlecht oder Klasse bestimmt ist. In *Jerome* ist es der männliche Protagonist, der durch die weiblichen Mitglieder seiner Familie von *drudgery* entlastet wird und so die Freiheit erfährt, Selbstbefriedigung durch z.B. seine selbst gewählte medizinische Versorgung der Armen zu erfahren. Ellen erlangt diesen Status der Entscheidungsfreiheit durch die den Eltern zu verdankende Transformation des Proletarierkindes in einen „Mittelklasseengel.“ Ihr Erfolg in der Schule sowie in späteren Tätigkeiten ist ihr durch die zugeschriebene Intelligenz, ihr starkes Selbstbewußtsein und ihre Entlastung von Haus- und Heimarbeit garantiert. Die Möglichkeit, eine Entscheidung zu treffen, hängt von der Verfügbarkeit verschiedener Optionen ab, die den meisten proletarischen Frauen, die im Sog ökonomischer Notwendigkeiten agieren mussten, verwehrt blieben und der Protagonistin von *The Portion of Labor* im Gegensatz dazu von der Autorin ermöglicht werden.

Nach ihrem Schulabschluss eruiert Ellen in einem Gespräch mit ihrer Mutter die verschiedenen Wege, die sich ihr nach der Schule bieten: „‘Shall I go to work, or shall I try to find a school somewhere in the fall, or shall I stay here, and help you with some work I can do at home?’“ (*PoL* 222). Ein aufgesetzter, rationalisierter Gleichheitsgedanke soll ihr helfen, die oben bereits zitierten Bedenken gegen ein Eintauchen in die proletarische Sphäre der Schuhfabrik zu überwinden. Sie versucht, sich eine proletarische Identität einzureden: „‘I don’t think anybody is too good to work’“, antwortet sie auf Einwände ihrer Mutter und versucht später im Selbstgespräch die eigene, von ihrem Milieu und den Anforderungen der sozialen Familienrealität divergierende, Mittelklasseidentität zu bekämpfen: „You come of working-people, Ellen Brewster. Why are you any better than they? Why are your hands any better than their

⁹⁷ Blake stellt in *The Strike in American Literature* dar, dass sich generell das Verständnis von Arbeit und hierbei vor allem die Haltung gegenüber körperlicher Arbeit langsam zum Positiven gewendet hätte. Die frühesten Werke, die sie als Beispiele hierfür anführt, sind Gwendolen Overton’s *Captains of the World* (1904) sowie John R. McMahon’s *Toilers and Idlers* (1907).

hands, your brain than theirs? Why are you any better than the other girls who have gone in the shops? Do you think you are any better than Abby Atkins?“ (PoL 225). Ellen fühlt sich, wie das oben angeführte Zitat zu ihren Ängsten verdeutlicht, in der Tat als ‘etwas Besseres’ und - in Erfüllung ihrer Erziehung - eigentlich als nicht zur Arbeiterklasse zugehörig. Daher lässt sie sich zunächst davon überzeugen, ein Studium zu beginnen, das ihr Cynthia Lennox am *Vassar College* finanzieren möchte.

Als ihre Tante Eva jedoch in eine Nervenheilanstalt eingeliefert wird, die von der Familie bezahlt werden muss, erfährt Ellen, dass Andrew seine Ersparnisse bei Spekulationen verloren hat und er somit kein Geld für Evas Krankenhausrechnung aufbringen kann. So ist der Anlass für ihre Entscheidung, in die Fabrik arbeiten zu gehen zwar eine konkrete Notsituation, dennoch wird im Text betont, dass sie sich bewußt für Arbeit und gegen ihre Colledgeausbildung entscheidet. Sie handelt z.B. dem ausdrücklichen Wunsch ihrer Familie zuwider.⁹⁸ Mit ihrer Stimme vertritt Ellen ihre Entscheidung. Zunächst beteuert sie gegenüber ihrem Vater bezüglich ihres Entschlusses, in die Fabrik zu gehen: „‘There is no need for you and mother to feel bad over this. I have thought it all over, and I have made up my mind’“ (PoL 337). Später antwortet sie auf die Frage ihrer Freundin Maria, die schon lange in der Fabrik arbeitet: „‘Do you feel very badly about going to work?’“ mit „‘No, not now, I have made up my mind’“ (PoL 349). Die Wiederholung des Satzes ‘I have made up my mind’ macht ihn zu einer Schlüsseläußerung, durch die die Bedeutung der Entscheidungsfreiheit für die Protagonistin betont wird, und er impliziert, dass ein Entscheidungsfindungsprozess vorausgegangen ist. Durch diesen erlangt Arbeit sogar einen höheren Status, als der ihr gewährte Colledgebesuch.

In die Fabrik arbeiten zu gehen, ist Ellens erste freie Entscheidung und ihr Eindruck von der neuen Arbeitsstätte - die Protagonistin dient in der nachfolgend zitierten Beschreibung als Fokalisierungsinstanz - wird emphatisch als positive Erfahrung beschrieben: „Ellen moved with this rank and file of the army of labor, and all at once a sense of comradeship seized her. She began to feel humanity as she had never felt it before. The sense of her own littleness aroused her to a power of

⁹⁸ Westbrook nennt Ellens Motiv bei ihrem Arbeitsantritt ‘langweilig’: „Hers is the tiresomeness of an overdeveloped sense of duty that drives her to turn down the offer of a local rich woman to put her through Vassar and that prompts her instead to take a job in the mill to help support a lunatic aunt in an asylum“ (*Mary Wilkins* 96-97). Neben der offenkundigen misogynen Bewertung von Evas Nervenzusammenbruch, den Freeman explizit auf deren Überbelastung zurückführt, verkennt er die positive Bedeutung, die die Entscheidungsfreiheit und auch letztendlich die Arbeit an sich für Ellen hat. Arbeit wird nicht als reine Pflichterfüllung dargestellt.

comprehension of the grandeur of mass of which she was a part. She began to lose herself“ (*PoL* 349). Sie reiht sich in die Massenbewegung der ArbeiterInnen ein, der die Erzählinstanz eine kriegerische Konnotation verleiht, die bereits auf den später folgenden Arbeitskampf verweist. Am ersten Tag ihrer Arbeit in der Schuhfabrik wiederholt sich das Gemeinschaftserlebnis. Diese Romanpassage, die in fokalisierter Erzählweise Ellens erste Eindrücke in der Fabrik beschreibt, ist für die Analyse ihrer Arbeitsethik von so zentraler Bedeutung, dass ich sie als ‚Kernpassage‘ bezeichnen möchte.

Scared she was not; she was fairly exultant. All at once she entered a vast room in which eager men were already at the machines with frantic zeal, as if they were driving labor herself. When she felt the vibration of the floor under her feet, when she saw people spring to their stations of toil, as if springing to guns in a battle, she realized the might and grandeur of it all. Suddenly it seemed to her that the greatest thing in the whole world was work and that this was one of the greatest forms of work, to cover the feet of progress of the travellers of the earth from the cradle to the grave. She saw that these great factories, and the strength of this army of the sons and daughters of toil made possible the advance of civilization itself, which cannot go barefoot. She realized all at once and forever the dignity of labor, this girl of the people, with a brain which enabled her to overlook the heads of the rank and file of which she herself formed a part. ... She never again felt that she was too good for her labor, for labor had revealed itself to her like a goddess behind a sordid veil (*PoL* 350).

Das Ende dieses Abschnittes steht im innertextuellen Dialog mit den oben dargestellten Bedenken der *lady* Ellen, die sich gedanklich nicht mit den nach Leder riechenden ArbeiterInnen zusammenbringen konnte. Nun fühlt und identifiziert sich Ellen mit ihnen, emphatisch wird wieder die proletarische Gemeinschaft, die ‘army of the sons and daughters of toil’ heraufbeschworen, zu der sie nun gehört.

The Portion of Labor beschreibt keinen geschlechtlich segregierten Arbeitsplatz, der für die meisten arbeitenden Frauen gegeben war. Hier divergiert Freeman von historischen Mustern - ihre Stimme weicht vom zeitgeschichtlichen Echo ab - und sie schreibt ‘Arbeit’ andere positive Facetten zu als in Zeugnissen der Zeit vermittelt werden. Historikerinnen und Literatinnen preisen gerade die sozialen Beziehungen unter Arbeiterinnen als positives Erlebnis industrieller Arbeit für Frauen. So fasst z.B. Eisenstein zusammen: „work in factory or store was their first collective experience in a situation where the social position they shared as women could emerge“ (*Give us Bread* 42). Die Dichterin Lucy Larcom, die u.a. ihre Erfahrungen als Arbeiterin in den

Textilfabriken in Lowell literarisch verarbeitete, wertet in *A New England Girlhood* in der Tat die Gemeinschaftserfahrung der Frauen als entscheidendes persönliches, aber auch politisches Moment: „It is the first duty of every woman to recognize the mutual bond of universal womanhood“ (200).⁹⁹ Freemans Verarbeitung des Themas ‘Arbeit’ weist also in feministischer Perspektive eine entscheidende Leerstelle auf, die für Arbeiterinnen um die Jahrhundertwende und insgesamt für die Frauenbewegung gilt. „For working-class women at the turn of the century“ konstatiert Eisenstein, “work outside the home was probably a necessary condition for ... laying the basis for their ‘self-discovery’ as a social group“ (*Give us Bread* 43). Die Gemeinschaftserfahrung von Ellen Brewster ist eine durch Klasse, nicht durch Geschlecht bestimmte. Der beschriebene Enthusiasmus zielt auf Arbeit und Arbeitsbedingungen im Allgemeinen, nicht auf eine besondere weibliche Arbeitssituation und auch nicht auf eine besondere Frauensolidarität ab.

In ihrem Erleben des neuen Arbeitsplatzes wird Ellen zunächst als glücklich beschrieben. Ihre Freundin Abby ruft bei ihrem Anblick erstaunt aus: „My land, Ellen Brewster, ... if you don’t look real happy! I believe you are glad to go to work in a shoe-shop!“ (*PoL* 348). Wie die Kernpassage vermittelt, ist Ellens Eindruck von der Arbeit in der Schuhfabrik, dass sie „eager“ und mit „frantic zeal“ ausgeführt wird, sie selbst ist „fairly exultant.“ Industrielle Arbeit wird in der Kernpassage durch die Fokalisierung von Ellen¹⁰⁰ nicht als ein entfremdender Prozess beschrieben, bei dem der Mensch, wie Karl Marx es ausdrückt, „zum Anhängsel der Maschine“ (*Kapital* 367) entwürdigt wird. Es wird vielmehr eine ideale Arbeitslandschaft skizziert, die den ArbeiterInnen, statt sie einem entfremdenden Arbeitsprozess auszusetzen, ihre Handlungsfähigkeit erhält. Es sind die ArbeiterInnen, die die Maschinen betreiben und somit die Kontrolle über die Arbeit behalten „as if they were driving labor herself.“ Die positive Handhabung der Maschinenmetapher in der Kernpassage, die durch die Fokalisierungstechnik als indirekte Stimme Ellens gelten muss und auch ihr Eindruck einer positiven, einladenden

⁹⁹ Vgl. zu Larcoms Wertschätzung der Frauengemeinschaft bei der Arbeit zusätzlich die folgende Passage: „I was every day making discoveries about life, and about myself. I had naturally some elements of the recluse, and would never, of my own choice, have lived in a crowd. ... But I found that the crowd was made up of single human lives, not one of them wholly uninteresting, when separately known. I learned also that there are many things which belong to the whole world of us together, that no one of us, nor any few of us, can claim or enjoy for ourselves alone“ (*New England Girlhood* 183) und ihr Gedicht „Workmates“, das diese Gemeinschaft als „bond that death must leave unriven“ huldigt (*Poetical Works* 229-231).

¹⁰⁰ Alle in der Kernpassage vermittelten Eindrücke der Fabrik werden durch Fokalisierungsindikatoren wie „she felt“, „she saw“, „she realized“, „it seemed to her“ etc. auf Ellen rückgebunden.

Atmosphäre im Arbeitsraum Fabrik, die eine Euphemisierung, ja Verklärung tatsächlicher historischer Arbeitsbedingungen bedeutet, stellen eine Besonderheit für einen im ideologischen Impetus sozialkritischen Roman des beginnenden 20. Jahrhunderts dar. Sie verweisen eher auf die Anfänge industrieller Entwicklung, wie z.B. die Lowell Fabriken.¹⁰¹

Andere literarische Werke der Zeit haben eine dem emphatischen Impetus von *The Portion of Labor* entgegengesetzte Stoßrichtung: die Fabrik, die William Morris bereits als „horrible brick encampmen[t]“ (*What Factories* 9) bezeichnet hatte, wird als menschenfeindlicher Ort angesehen, an dem die ArbeiterInnen ihre Humanität verlieren. Lucy Larcoms Gedicht *An Idyl of Work* beinhaltet eine kritische Passage zum 14-Stunden Tag in den Textilfabriken Neu-Englands, die mit dem oben zitierten Marxschen Terminus „Anhängsel der Maschine“ gefaßt werden kann: „Miriam shared / With all New-Englanders an honest pride / In the provincial energy and sense; / But this was waste, - this woman-faculty / Tied to machinery, part of the machine / That wove cloth, when it might be clothing hearts / And minds with queenly raiment“(142). In Vorsts Roman *Amanda of the Mill* sind eine Vielzahl negativer Bezeichnungen für die Textilfabrik, die zum Arbeitsplatz der Protagonistin ihres Romans wird, zu finden. Das Grauen menschenunwürdiger Arbeitsbedingungen wird durch Formulierungen wie „ogre“ (92) oder die Gleichsetzung der Fabrik als „monster“ (96) vermittelt. Die Maschinen verkörpern die Entfremdung, ja die unmittelbare Bedrohung psychischer und physischer Integrität, denen ArbeiterInnen ausgesetzt sind: „The band of silent, waiting human beings were a tribe of representative men and women of the hills, factors in a great scheme, flesh material to be ground up, used up, and devoured by machines, offered to the Moloch of Labour“ (42). Der erste Eindruck von der Textilfabrik der Protagonistin in Van Vorsts Roman vermittelt ebenfalls ein antagonistisches Verhältnis von Arbeitsplatz und ArbeiterInnen: „Alive, active, enemy of rest and repose, it

¹⁰¹ Vgl. z.B. das Kapitel zu Lowell in John F. Kassons *Civilizing the Machine*.

hummed, buzzed, whirred and sung its epic of Labour and Toil at the cost of brain and body and soul“ (*Amanda* 88-9).¹⁰² Trachtenberg beschreibt außerdem die Wandlung von William Dean Howells von einem Industrialisierungsenthusiasten¹⁰³ zu einem Skeptiker und nennt als Beispiel seinen Roman *The Hazards of New Fortunes*, in dem deutlich werde, dass Howells „worried about the intrusion of mechanism on morality“ (46).

Das Verhältnis von Ellen zu den Maschinen ist durch einen Inkorporierungsprozess gekennzeichnet: der eigene Körper wird in der Einheit mit der Maschine als aktives Moment in den Arbeitsablauf eingefügt. Ein perfekter Arbeiter, so suggeriert Jack London in seiner Kurzgeschichte „The Apostate“ (1906) ist der, der „an intimate relationship with machines“ (*Novels and Stories* 807) hat und die Vollendung des kapitalistischen Traumes ist die Verwandlung dieses perfekten Arbeiters in die perfekte Maschine selbst. Ellen wird zunächst solch eine makellose Arbeiterin: „She began to work with exceeding swiftness for a beginner. Her fingers were supple, her nervous energy great. Flynn [der Vorarbeiter, Y.R.] came and stood beside her, watching her. ‘If you work at that rate, you’ll make it pretty profitable’“ (*PoL* 353). Nach einem Jahr ist sie nicht nur für den Kapitalisten ertragreich, sondern erlangt selbst einen recht hohen Lohn:

When Ellen had been at work in the factory a year, she was running a machine and working by the piece, and earning on average eighteen dollars a week. Of course that was an unusual advance for a girl, but Ellen herself was unusual. She came to work in those days with such swiftness and unswerving accuracy that she seemed fairly a part of the great system of labor itself“ (*PoL* 398).¹⁰⁴

¹⁰² Klaus Benesch bestätigt die vornehmlich negative Verknüpfung zwischen Mensch und Maschine in seinem Aufsatz „Technology Writ Large: The Machine, the Body, and the Text in Melville’s Shorter Narratives“: „[F]or the greater part, nineteenth-century American literature rather questioned the invasion of the machine and its presumed creative power“ (61).

¹⁰³ Trachtenberg zitiert Howells’ verschriftliche Eindrücke von der „Machinery Hall at the 1876 Centennial Exposition“ ohne Quellenangabe (er fügt seinem Text lediglich eine kommentierte und selektive Bibliographie an), z.B. Howells Begeisterung über „the vast and almost silent grandeur“ eines ausgestellten Motors. Freeman verwendet ebenfalls *grandeur* als Schlüsselbegriff der Euphorie über die industrielle Entwicklung. Anders als Howells schreibt sie diesen emphatischen Terminus jedoch nicht den Maschinen selbst, sondern einer positiv verstandenen Integration der Menschen in den industriellen Prozess zu.

¹⁰⁴ Bereits bei ihrer Einstellung stellt der Vorarbeiter Ellen in Aussicht „‘There is a choice to rise to 18 Dollars a week’“ (345), und schon nach einem Jahr erreicht sie dieses Lohnniveau. Dieses ist gemäß der Angaben zu Löhnen der Zeit in der Literatur sehr hoch. Die überhaupt spärlich zu findenden konkreten Zahlen zu historischen Reallöhnen schwanken: Bei Thomas Woody ist für die Schuhindustrie der durchschnittliche Arbeitslohn für Frauen für 1890 mit \$2.50 (Männer \$11) und für 1900 mit \$3.00 (Männer \$11.50) angegeben (2:36). Dagegen berichtet Blewett über Schuharbeiterinnen im Jahre 1872: „The average weekly wage earned by these women was \$10,38“ (*Men, Women* 187). Auch sie erwähnt erheblich höhere Löhne männlicher Arbeiter (Vgl. *Men, Women* 152 u. 283). Ellen erlangt nach kurzer Arbeitszeit diesen utopisch hohen Lohn, der zudem den im Roman erwähnten Höchstlohn im

Ellens Arbeitsverständnis wird jedoch mit einer anderen kritischen Stimme kontrastiert. Die Arbeiterin Mamie widersetzt sich der menschlichen ‚Arbeitsmaschine‘ Ellen und beschwert sich bei ihr, sie setze mit ihrem Arbeitstempo unzulässige Standards: „‘It seems to me you work fast enough for any girl. A girl isn’t a machine’“ (PoL 360). An diesem Zitat wird deutlich, dass Freeman die für ihre Protagonistin eintretende „intimacy between the natural and the technological in naturalist and machine culture“ (*Bodies and Machines* 17), die Mark Seltzer für die Jahrhundertwende konstatiert, polyphon verhandelt. Mamie kritisiert mit ihrer Äußerung das Grundmuster kapitalistischer Produktionsweise, die auf maximalen Profit durch die optimale Ausnutzung von Mensch und Maschinen angewiesen ist.

Der Euphorie Ellens werden noch andere Stimmen entgegengesetzt. So beschreibt z.B. die Erzählinstanz den arbeitenden Körper der schwindstüchtigen Maria als entfremdeten Automat: „She pasted linings in shoes, and her slender little fingers used to fly as if they were driven by some more subtle machine than any in the factory“ (PoL 309). Vorher wird ihre Schwester bei der Hausarbeit von der Erzählinstanz - im intertextuellen Dialog mit *Jane Field* - mit einer Maschine verglichen, der gequälte Körper vermittelt die Anstrengung: „Abby was in there, working with the swift precision of a machine. She washed and wiped dishes as if in a sort of fury, her thin elbows jerking, her mouth compressed“ (302).

Ellen dagegen affirmiert zu Beginn ihrer Erwerbstätigkeit in der Schuhfabrik das kapitalistische System und begibt sich unkritisch hinein. Die Zuweisung eines positiven Verständnisses von Arbeit an eine Frau ist für Freemans Zeit trotzdem bemerkenswert und erhält eine subversive Note, da in der kulturellen Repräsentation von Arbeit, Frauenarbeit auf literarischer Ebene meist als selbstzerstörerische *drudgery* dargestellt wird und in anderen Kunstformen weitgehend eine Leerstelle einnimmt. Die Einzige mir bekannte Statue, die eine Arbeiterin darstellt, ist wiederum eine literarische Abbildung und wird in einer Kurzgeschichte beschrieben: „the Korl woman“ in Harding Davis’ „Life in the Iron-Mills.“ Hier wird Arbeit negativ konnotiert und als ein von Arbeit ausgezehrter Körper dargestellt, mit dem auch die verbrauchten Frauenkörper in Freemans Werk im Dialog stehen: „There was not one line of beauty or grace in it: a

Arbeitslebens ihres Vaters ausmacht. Als Eva Loud in die Klinik eingeliefert wird, spricht Fanny über die Krankenhauskosten: „Eighteen dollars a week; that’s as much as Andrew ever earned“ (PoL 317).

nude woman's form, muscular, grown coarse with labor, the powerful limbs instinct with some one poignant longing. One idea: there it was in the tense, rigid muscles, the clutching hands, the wild, eager face, like that of a starving wolf's" (*Rebecca Harding Davis Reader* 15). Melissa Dabakis stellt für die visuelle Kunst fest, dass generell Bildnisse von arbeitenden Frauen rar sind: „few images of women in industry have existed in American visual culture and definitions of labor and masculinity have functioned as mutually reinforcing concepts“ (*Visualizing Labor* 6).

Frauen wurden in der darstellenden Kunst entweder allegorisch funktionalisiert dargestellt oder mütterlich konnotiert. Ein gar positives Bild von Arbeit versinnbildlichten sie nach den Darstellungen von Dabakis zu der Zeit nicht. Eine berühmte Skulptur der Zeit, Johannes Gelerts *The Struggle for Work* (die Einzige von 160 Statuen, die das Thema 'Arbeit' repräsentierte), die in der Weltausstellung in Chicago 1893 ausgestellt wurde, stellt eine Gruppe von ArbeiterInnen dar: Drei Männer stehen, der Mann im Mittelpunkt zeigt kämpferisch eine erhobene Faust. Zwischen seinen Beinen liegt zusammengekauert eine Frau und schützt mit ihrem Körper ihr Baby. Nicht die Frau ist es, die für den Kampf um und für Arbeit steht, dennoch bildet ihre mütterliche Fürsorge für das Kind und im weiteren Sinne die Familie in Anlehnung an stereotype Geschlechterrollen, wörtlich die Basis, das Fundament für den männlich besetzten Kampf.

Ellen Brewster ist eine Romanfigur, die für Arbeit und später sogar den Arbeitskampf stehen wird. Ihre positive Arbeitsethik verdient eine weitergehende Analyse. Lediglich in Upton Sinclairs Roman *The Jungle* ist eine vergleichbare Euphorie eines Arbeiters am ersten Arbeitstag zu finden.¹⁰⁵ Allerdings wandelt sich in Sinclairs Roman die Begeisterung des Protagonisten schnell unter dem Eindruck menschenverachtender Arbeitsbedingungen in der Schlachtindustrie.

Die Euphorie Ellens steht im innertextuellen Dialog mit ihrem Kindheitseindruck von der Fabrik. Beim ersten Besuch mit ihrem Vater, der ihr seinen Stolz vermittelte, nahm sie diese Fabrik als „vibrating building“ wahr, das sie mit „wheels of progress“ (*PoL* 16) assoziierte. Ihr emphatisches Geständnis „the greatest

¹⁰⁵ Der Protagonist Jurgis Rudkus wird bei seinem ersten Arbeitstag in einem Chicagoer Schlachthof als ekstatisch portraitiert: „His whole soul was dancing with joy - he was at work at last! He was at work and earning money!“ (*Jungle* 53).

thing in the world was work“ ist anders als Larcoms vielzitierte¹⁰⁶ Gedichtzeile „Surely there must be work to do in heaven, / Since work is the best thing on earth we know“ (*Poetical Works* 313), nicht religiös konnotiert und so offenbaren sich im Aufzeigen der dialogischen Strukturen die Differenzen und Besonderheiten des Freemanschen Texts. Die Lobpreisung von Arbeit ist fester Bestandteil der protestantischen Arbeitsethik, die bereits für die Puritaner bestimmend war und diente vielfach als Trost für einen harten und zehrenden Arbeitsalltag. In Larcoms *An Idyl of Work* wird die Überzeugung, dass jede Arbeit den gleichen Wert habe, offen christlich hergeleitet: „That any work by which mankind is benefited can degrade the worker seems an absurd idea to be met with in a Christian republic“ (IX).

Die These der Gleichwertigkeit von Arbeit ist ein zentraler Aspekt in Schriften von Thomas Carlyle,¹⁰⁷ dessen Sozialethik und vor allem die Passagen zu Arbeit konkret auf Gott bezogen sind.¹⁰⁸ So schreibt er „All work, even cotton-spinning, is noble; work is alone noble“ (*Past* 147)¹⁰⁹ und später „All work is sacred; in all true Work, were it but true hand-labour, there is something of diviness“ (*Past* 194). Ellens Äußerungen zum gleichen Wert von Arbeit stehen in dialogischer Beziehung mit diesen Beispielen christlicher Arbeitsethik, allerdings vermeidet sie eine offen christliche

¹⁰⁶ In Standardwerken zu der Entwicklung der Arbeitsethik in Amerika wird Larcom als Beispiel positiver Arbeitsethik mit ihrem Gedicht „Work in Heaven“, aus dem diese Zeilen stammen, aufgeführt. Vgl. Paul Bernsteins *American Work Values*, S. 155 und Rodgers S. 7.

¹⁰⁷ Carlyle war ein britischer Sozialkritiker der Mitte des 19. Jahrhunderts und übte mit seinen Werken erheblichen Einfluß auf britische AutorInnen wie Gaskell aus (Vgl. Edgar Wrights Einleitung zu Gaskells *Mary Barton*, VIIff.). In Freemans Briefen findet sich kein Veweis, dass sie mit dem Werk von Carlyle vertraut war. Howard DeForest Widger arbeitet in seinem Buch *Thomas Carlyle in America* jedoch dessen Bedeutung als „stimulator“ der amerikanischen Debatte heraus: „From the beginning his works have challenged men to examine their faiths and their institutions in order to distinguish the reality from the mere garments with which it was clothed“ (14). *Past and Present* (1843), worin Carlyles Kritik am ökonomischen System und seine Thesen zum Wesen von Arbeit einen zentralen Stellenwert einnehmen, benennt er als ein Werk, das Carlyles Bekanntheit in den Vereinigten Staaten erheblich vergrößert habe (ibid). Die amerikanische Aufnahme seiner Sozialkritik wird u.a. in dem Briefwechsel zwischen Carlyle und Emerson deutlich (Vgl. z.B. *Correspondence of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson* 238) und Walter Taylor nennt in seinem Buch *The Economic Novel in America* Carlyle einen der wichtigsten „foreign influences“ auf amerikanische AutorInnen (Vgl. 327). Die Omnipräsenz von Carlyle im Kontext sozialistischen Denkens wird bei der Durchsicht der Zeitschrift *The Comrade* deutlich, wo sein Name vielfältig als Bezugsgröße für Buchrezensionen (Vgl. z.B. „Some New Books,“ *The Comrade* vom Oktober 1901 oder „Views and Reviews“ vom September 1902) oder sogar als Ursprung sozialistischer Überzeugung genannt wird: May Wood Simons' Artikel „How I Became a Socialist“ fängt beispielsweise mit den Worten an: 'Day's Wages for Day's Work.' Over and over again I had read the rugged lines of Carlyle's 'Past and Present' in my university days“ (32).

¹⁰⁸ Vgl. z.B. die folgende Passage aus *Past and Present*: „Labour is Life: from the inmost heart of the Worker rises his god-given Force, the sacred celestial Life-essence breathed into him by Almighty God“ (*Past* 189)

¹⁰⁹ Als Beispiel für dialogische Spuren von Carlyle im amerikanischen Arbeitsdiskurs möchte ich den Slogan anführen, den die Gewerkschaft *Knights of Labor* für die Einführungsfeiern neuer Mitglieder verwendeten: „Labor is noble and holy.“ Dabakis zitiert diese Phrase im Rahmen ihrer Darstellung von Arbeitsrhetorik nach 1880 in *Visualizing Labor*, 33.

Bezugnahme, „Gott“ oder andere religiöse Schlüsselbegriffe fehlen. Sie verwahrt sich gegen einen besonderen Status innerhalb ihrer Familie, die sie nicht arbeiten lassen möchte: „I don't think anybody is too good to work“ (*PoL* 225) und konstatiert weiter im Gespräch mit Robert Lloyd in einem säkularisierten Carlylschen Sinne:

‘Is Vassar College any higher than a shoe-factory? Is any labor which is honest, and done with the best strength of man, for the best motives, to support the lives of those he loves, or to supply the needs of his race, any higher than another? Where would even books be without this very labor which you despise - the books which I should have learned at college. Instead of being benefited by the results of labor, I have become part of labor. Why is that lower? (*PoL* 389).¹¹⁰

In anderen Passagen in wörtlicher Rede Ellens finden sich wiederum Schlüsselausdrücke, durch die weitere Spuren von Dialogizität mit dem zeitgenössischen Diskurs christlicher Arbeitsethik deutlich werden. Ein solcher Schlüsselbegriff ist zum Beispiel *dignity of labor*, den sie in der oben zitierten Kernpassage benutzt („She realized all at once and forever the dignity of labor“ (*PoL* 350)). Um die letzte Jahrhundertwende gab es in amerikanischen Zeitschriften eine rege Debatte um den Nutzen und Profit von Arbeit. In einem zwei Jahre nach *The Portion of Labor* in der Zeitschrift *The Arena* erschienenen Artikel von F. Edwin Elwell über christliche Arbeitsethik, der schon durch seinen Titel („The Dignity of Labor“) in einen dialogischen Bezug zu Freemans Roman gesetzt werden kann, wird beispielsweise „honest labor“ als „the most dignified ambition of man“ (416) bezeichnet. Dieser Artikel ist ein Plädoyer für die Wertschätzung von Arbeit um der Arbeit, nicht um deren Produkt willen: „He who works merely for gain loses the soul of labor, while he who labors for the sake of labor puts soul into every touch of the hands“ (ibid). Liebe zur

¹¹⁰ Später im Roman verdeutlicht Freeman, dass eine solch egalitäre Arbeitsethik an harte Grenzen der Realität stößt, denn in der Industriegesellschaft des beginnenden 20. Jahrhundert wurde unterschiedliche Arbeit unterschiedlich bewertet. Fabrikarbeit hatte seit ihren Anfängen eine sehr niedrige Reputation. Die Protagonistin in *The Portion of Labor* muss feststellen, dass sie sogar so negativ angesehen wird, dass ehemalige Fabrikarbeiterinnen keine andere Stelle mehr bekommen: „She found out that her factory record told against her. The moment she admitted that she had worked in a factory the cold shoulder was turned. The position of a shop-girl was so far below that of a sales-lady that the effect upon the superintendent was almost as if he had met an unworthy aspirant to the throne“ (*PoL* 505). Sogar ihre Chancen, als Lehrerin eingestellt zu werden, sind nun verschwindend gering (Vgl. *PoL* 507). Das Einzige, was Ellen bleibt, ist Heimarbeit, Kittelnähen oder der Aufstieg durch Heirat.

Arbeit fährt er fort, „glorifies labor even as the rising sun glorifies the glistening mountain peak and its last smile bathes the valleys with golden splendor“ (Ibid). Somit sei Arbeit „the glory of heaven and earth – Labor, the symbol of eternal happiness“ (419).

Bereits die Tatsache, dass Ellens eigene Entscheidung arbeiten zu gehen im Roman hervorgehoben wird und die Beschreibung der oben zitierten Emphase, mit der sie Arbeit am eigenen Körper empfindet, zeugt von der persönlich-individuellen und nicht religiösen Bedeutung, die Freeman dem positiven Arbeitserleben von Ellen zuschreibt. Diese Haltung steht im intertextuellen Dialog zu ihrem späteren Roman *By the Light of the Soul*. Hier stellt die Arbeitstätigkeit der Protagonistin Maria Edgham zwar kein zentrales Motiv dar, wird jedoch in einigen Passagen verhandelt. Wie in *The Portion of Labor* nimmt die Protagonistin Arbeit zwar freiwillig an, jedoch durch ökonomische und altruistische Motive motiviert, d.h. aus Verantwortung ihrer finanziell bedürftigen Familie gegenüber.¹¹¹ Maria Edghams Gefühle gegenüber ihrer Arbeit beruhen auf zwei Säulen, die mit Ellen Brewsters Motivation korrespondieren: Selbstverwirklichung durch die eigene Entscheidung arbeiten zu gehen und eine durch Unabhängigkeit geprägte Individualität:

[Maria] was sorry at the prospect of leaving her father and Evelyn, but the idea of self-support and independence, and taking a little of the burden from her father, intoxicated her. Maria had the true spirit of the women of her race. She liked the feel of her own muscles and nerves of individuality and self-reliance“ (*BLS* 222).

Ellen Brewster wie Maria Edgham arbeiten zwar, um der Familie zu helfen, dennoch wird im Text die individuelle Handlungsfreiheit betont, die durch Arbeit ausgedrückt und bestärkt wird und nicht der Fürsorgeaspekt. Auch in *By the Light of the Soul* wird die Bedeutung der eigenen Entscheidung betont: „It was true that she planned to spend the money which she would earn largely upon others, but that was, in itself, a subtle, more rarefied form of selfishness“ (*BLS* 223). In der neueren feministischen Rezeption wird die Handlungsmotivation für die Protagonistin von *The Portion of*

¹¹¹ Diese Motive sind vergleichbar mit denen, die Eisenstein aus vielen historischen Quellen herausfiltert: „Working women and girls made significant and necessary contributions to their families’ economies, contributing as much, and often more, to family budgets as women living alone spent on their own upkeep ... the contributions of working girls were usually necessary to maintain the family standard of living“ (*Give us Bread* 117).

Labor als Mütterlichkeit interpretiert.¹¹² Die positive, auf Entscheidungsfreiheit basierende Arbeitsethik Ellens geht hier jedoch verloren. Am deutlichsten wird dies in der Interpretation der Berksons Aufsatz benennenden Metapher „goddess behind a sordid veil“ (160), die die oben zitierte Kernpassage abschließt. Berkson verknüpft die weibliche Gottheit mit der Protagonistin: „[T]he text aligns Ellen with the image of the goddess, who, regardless of the appearance of the sordid, is still, behind that veil, a genteel woman motivated by selfless, nurturing motives“ (160). Folgende Lesart der Metapher ist jedoch aufgrund des Romantextes schlüssiger: die Gottheit steht für Arbeit selbst, denn es heißt explizit: „labor had revealed itself to her like a goddess behind a sordid veil“ (*Portion of Labor* 350).

Ein weiterer intertextueller Bezug zu *By the Light of the Soul* ist das körperliche Empfinden von Arbeit als positives Kennzeichen derselben. Das Verb „to feel“ wird hier zum Schlüsselbegriff, um diesen intertextuellen Dialog herzustellen. Als Ellen in die Fabrik eintritt, ‘fühlt’ sie „the vibration of the floor under her feet“ (Vgl. *Pol* 350) und auch die positive Annahme dieser ‘Göttin’ Arbeit ,fühlt’ sie: „She never again felt that she was too good for her labor“ (*PoL* 359). Auch Maria Edgham „liked the feel of her own muscles and nerves of individuality and self-reliance“ (*BLS* 222), die sie aufgrund ihrer Arbeit als Lehrerin erfährt. Diese Verkörperlichung von Arbeit als positive Selbsterfahrung ist zum einen deshalb bemerkenswert, da, wie oben dargestellt, in frühen Romanen Freemans, Reproduktionsarbeit mit der Verkrüppelung von Körpern in Verbindung gebracht wird und eine explizit negative Konnotation erhält. Zum anderen wird hier ein neues Verhältnis zwischen Körper und Arbeit innerhalb des historischen Weiblichkeitsdiskurses deutlich. Gillian Brown hat in *Domestic Individualism: Imagining Self in Nineteenth-Century America* herausgearbeitet, dass innerhalb der häuslichen Ideologie, wie sie etwa in den Werken von Stowe und Hawthorne sichtbar werden, die sich im 19. Jahrhundert ausprägende geschlechtsspezifische Arbeitsteilung für Frauen auch eine Trennung zwischen Arbeit und ihrem Körper bedeutete. Das weibliche Selbst „is defined as an entity distinct from economic activity, articulated through the organizations of private life“ (63). Arbeit sei in der Mitte des 19. Jahrhunderts nur ‘entkörperlicht’ repräsentiert worden. So sei auch Fabrikarbeit für Frauen erst dadurch respektabel geworden, indem an eine „transcendent

¹¹² So schreibt z.B. Martha Satz: „Foremost in this novel is the elemental passion of parenthood, especially maternity“ (187).

femininity“ appelliert worden sei.¹¹³ *The Portion of Labor* ist durch seine zeitliche Verortung ohnehin schon weit von einem Weiblichkeitsdiskurs entfernt, der Frauen zwangsläufig an die häusliche Sphäre bindet. Doch obwohl Frauenarbeit nicht mehr grundsätzlich als unrespektabel angesehen wurde, war es noch immer kein positiv besetztes Weiblichkeitsattribut. Als Beispiel für diese gesellschaftliche Haltung möchte ich hier Ruth Ashmore zitieren, die in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts im *Ladies' Home Journal* eine Ratgeberkolumne veröffentlichte. Sie schreibt 1897: „The world has grown older, and the civilization of to-day recognizes and respects the working-girl.“ Gleichzeitig sei die Forderung der Gesellschaft an eine arbeitende Frau: „she does not bring her work and her implements into it. ... Society demands the result of the work, but not the history of the work itself.“

Frauenarbeit war nach diesen Beispielen um die Wende zum 20. Jahrhunderts durchaus gesellschaftlich anerkannt und respektabel, sollte aber nicht unbedingt zum Gegenstand öffentlicher Diskussion werden. In ihren Romanen veröffentlicht Freeman durchgängig die meist im Verborgenen bleibende Mehrfachbelastung von Frauen. *The Portion of Labor* bietet jedoch zudem ein seltenes Beispiel einer veröffentlichten positiven weiblichen Arbeitsethik. Im Gegensatz zu anderen „work beast[s]“ die sich in Londons „The Apostate“ dadurch auszeichnen, dass sie „no mental life whatever“ (*Novels and Stories* 811) hätten, vereinigt Ellen die körperliche und emphatisch positiv gewertete Erfahrung von *manual labor* und ausgebildetem Geist (in der Kernpassage heißt es „with a brain which enabled her to overlook the heads of the rank and file of which she herself formed a part“). Diese Verbindung zwischen Körper und Geist qualifiziert sie aus der Gruppe der ArbeiterInnen, politisch in Aktion zu treten.¹¹⁴ Somit vereinigen sich im Arbeitskampf die Polyphonie von Ellens Identitäten - ihre Mittelklasseprägung ermöglicht ihr eine positive Arbeitsethik, die sie mit Selbstbewußtsein ausstattet und die neu aktivierte proletarische Identifikation verleiht ihr den politischen Impetus. Ihr Engagement im Streik ist in diesem Kontext betrachtet weniger ein Akt der stereotyp weiblichen Selbstlosigkeit und Fürsorge, wie Berkson es

¹¹³ Vgl. hierzu auch Cott und Mary Ryans *Empire of the Mother*.

¹¹⁴ An einer weiteren Stelle wird sie aufgrund ihrer intellektuellen Fähigkeiten von anderen Arbeiterinnen unterschieden: „Ellen worked with the rest, but she was one of the few whose brain could travel faster than her hands. She thought as she worked, for her muscles did not retard her mind. She was composed of two motions, one within the other, and the central motion was so swift that it seemed still“ (*PoL* 453).

liest,¹¹⁵ sondern das Portrait einer selbstbewussten Frau, die ihre öffentliche Stimme und Handlungsfähigkeit entwickelt, um lange schwelendes Wissen um soziale Ungerechtigkeit mit ihrer neu entdeckten proletarischen Identität zu verbinden.

3.4.3.2. Arbeitskampf

3.4.3.2.1. Die historische Partizipation von Frauen im Arbeitskampf

Um die Bedeutung der politischen Aktivität der Protagonistin von *The Portion of Labor* zu verdeutlichen und um die Grundlage für die Differenzierung zwischen der Stimme der Autorin und dem historischen Echo in der Beschreibung des Arbeitskampfes zu schaffen, werde ich zunächst historische Partizipationsmöglichkeiten von Frauen in historischen Arbeitskämpfen darstellen. So kann ich zeigen, dass die Wahl einer Streikführerin eine seltene und eindeutige progressive Positionierung der Autorin im Geflecht ideologischer Polyphonien in *The Portion of Labor* ist.

Obwohl Frauen in manchen Industriebranchen und in bestimmten historischen Phasen (wie z.B. dem Bürgerkrieg) das Hauptkontingent an Arbeitkräften stellten, waren ihre Protestmöglichkeiten im 19. Jahrhundert durch Vorgaben des Weiblichkeitsideals nicht dieselben wie die der Männer. Es gab zwar schon früh Proteste und Streiks nur von Frauen, so nennt Foner beispielsweise in *Women and the American Labor Movement: A Historical Perspective* den Streik von Schneiderinnen in New York 1825 „the first strike in which women alone participated“ (155). Da die wenigsten Branchen jedoch vollständig geschlechtsspezifisch segregiert waren, war die Konfrontation mit Männern und deren Protestformen unausweichlich. Der gemeinsame Kampf von Arbeiterinnen und Arbeitern war aufgrund der unterschiedlichen, hierarchischen Geschlechterrollen äußerst problematisch, daher waren die Organisationen zumeist geschlechtlich getrennt. Die Schuharbeiterinnen in Lynn gründeten nach Blewett 1833 die „Female Society of Lynn“ (*Men, Women* 35). Als Pendant stand dieser die bereits 1830 gegründete „Society of Journeymen Cordwainers“

¹¹⁵ Berkson schreibt: „The womanly woman must, of course, act selflessly“ (163). Sie wertet sowohl Ellens Entscheidung in die Fabrik zu gehen als auch ihre Streikführung als ‘selbstlose’ Entscheidung, die ihren eigenen Interessen zuwiderlaufe, da sie im ersten Falle ihre Colleagueausbildung und im zweiten ihre romantische Beziehung zu Robert (zumindest zeitweise) aufgibt. Wie ich jedoch darstellen konnte, wird Ellens Arbeitsbeginn positiv, sogar euphorisch konnotiert und eine Fortführung der Beziehung zu Robert wird aufgrund ihres Klassebewußtseins ebenfalls zunächst unmöglich.

(*Men, Women* 40) gegenüber. Eine eigene Organisation war für die Arbeiterinnen in Lynn notwendig, um für ihre spezifischen Rechte zu kämpfen, z.B. gegen die im Vergleich zu den männlichen Arbeitern niedrigere Lohnzahlung. Sie wurden schließlich auch von ihren männlichen Kollegen unterstützt. Diese Unterstützung beruhte jedoch nicht auf Uneigennützigkeit oder Solidarität, sondern war dadurch motiviert, dass die Arbeiter durch die für die Arbeitgeber attraktiveren billigen weiblichen Arbeitskräfte ihren eigenen höheren Lohn und ihren Arbeitsplatz gefährdet sahen.

Der Arbeitskampf von 1860 in Lynn zeigt ebenfalls geschlechtsspezifisch segregierte Züge: Foner beschreibt in seinem bereits oben erwähnten Aufsatz, hierbei hätten die Geschlechter zwar zusammengearbeitet, mehr als 'Dankbarkeit' gegenüber den Frauen manifestierte sich aber nicht: „Although they [die männlichen Schuharbeiter, Y.R.] did not invite the binders and other women shoeworkers into their association, they expressed gratitude to them for their devotion to the labor cause and announced their determination to work jointly with them and any organization they might form“ (*Women* 159). Blewett bewertet die Arbeitskämpfe von 1840 und 1860 sowie das Zusammenwirken der Geschlechter schärfer: letztendlich seien die Arbeiterinnen instrumentalisiert worden. Sie schreibt:

In 1860 the Lynn strike committee attempted to utilize the moral stature of women. ... Women's participation would restore morality to the strike, help generate community support ... and mitigate criticism. The involvement of local women would erase the images of violence and disorder and emphasize the nature of the strike as a defense of the New England family ("Divisions" 195-96).

Die Dominanz der Männer war unüberwindlich. Den männlichen Agitatoren gelang es, eine weitere Forderung der radikalen Arbeiterinnen, nämlich die zusätzliche Erhöhung der Löhne von Heimarbeiterinnen, als männliche Arbeitsplätze und somit die Versorgung von Familien gefährdend, abzuwenden: „James Dillon, representing the bottomers, pleaded for the support of the women as wives and mothers of shoemakers and appealed to them not to alienate the bosses of the stitching shops by demanding an „unfair“ increase in wages“ („Divisions“ 197). Die Mehrheit der Frauen stimmte schließlich gegen die Forderungen der radikaleren Arbeiterinnen.

Die Auffassungen der Geschlechterrollen bestimmten somit auch die Partizipationsmöglichkeiten von Frauen in der ArbeiterInnenbewegung. Das entstehende Bewusstsein der Frauen für Klassenzugehörigkeit und geschlechtliche

Diskriminierung stand in großem Widerspruch zur verinnerlichten Verpflichtung gegenüber ihrer familiären Rolle. Zusätzlich wurde eine wirkliche politische Zusammenarbeit der Geschlechter durch das immer wieder erkennbare Interesse der Männer verhindert, den ihnen zugute kommenden Status quo der Geschlechterbeziehungen und -sphären beizubehalten.¹¹⁶

Besonders deutlich wurde dies in der Gewerkschaftsbewegung. Keine der entstandenen größeren Gewerkschaften hatte eine repräsentative weibliche Mitgliedschaft, gegründet wurden sie zumeist auf einer rein männlichen Basis.¹¹⁷ Frauen gründeten zwar bisweilen Unterorganisationen, wie die *Daughters of St. Crispin*, die sich schließlich als *Daughters of Labor* mit den *Knights of Labor* zusammenschlossen. Dennoch ist gerade die Bewertung weiblicher Partizipation an der Gewerkschaftsbewegung bei Christine Bolt, Foner, Blewett und auch Kessler-Harris durchgehend negativ: Bolt beschreibt die männliche Gewerkschaftshaltung wie folgt: „While resenting the job competition and threat to male pay levels posed by women, unionists alternately fought to exclude them from paid work, and to minimize their threat by organising female wage earners to suit male interests“ (208). Foner kommt zu dem Schluss, dass zumindest die frühen Gewerkschaftsbewegungen “with few exceptions were hostile to women workers, viewing them as a competitive threat instead of as potential allies“ (*Women* 12). Er verweist ebenfalls auf die dominierenden ungleichen Geschlechterrollen: „It can be argued that however supportive these male trade unionists were, they appeared to have shared the sexist attitudes of the time that the women were weaker, gentler, and more dependent, and needed male protection“

¹¹⁶ In *Men, Women and Work* ist Blewetts abschließende Bemerkung hierzu: „The perceptions that shoemaking artisans had developed of work and gender made it difficult for them to regard women as fellow workers outside of the family, to include them as equals in the ideology and politics built on artisan life, or to see in the experience of the shop girls what awaited all workers as capitalism in shoe production moved toward the factory system“ (141).

¹¹⁷ Foner beschreibt dies in „Women and the American Labor Movement: A Historical Perspective“ z.B. für die *National Labor Union* (Vgl. 160), für die *Knights of Labor* (Vgl. 161) sowie die *American Federation of Labor* (Vgl. 165).

(16).¹¹⁸ Dass dies nicht nur für die Anfänge der Gewerkschaftsbewegung zutrifft, ist aus deren Frauenanteil zur Jahrhundertwende ersichtlich, der nach Kessler-Harris gerade 2,2% betrug (86).

Die Bedeutung der Partizipation von Frauen an der Streikbewegung in *The Portion of Labor* ist aus historischen Gründen also nicht zu überschätzen. Auf die Bezüge zum Komplex 'Gewerkschaften' möchte ich jedoch an dieser Stelle hinweisen: die Streikbewegung in *The Portion of Labor* ist nicht gewerkschaftlich organisiert. Robert Lloyd erreicht sein Ziel, die Fabrik sogar gänzlich 'gewerkschaftsfrei' zu machen, indem er alle Gewerkschaftsmitglieder entlässt. „He said to himself that he would be dictated by no labor organization under the sun“ (*PoL* 444). Durch den Streik werden lediglich die Vorteile der Mitgliedschaft in einer Gewerkschaft angesprochen (Vgl. *PoL* 475). Zur verschärften Konfrontation kommt es, als Gewerkschaftsmitglieder anderer Fabriken auf ihrem Wagen an den Streikbrechern vorbeifahren und sie als „scab“ beschimpfen (*PoL* 525). An dieser Stelle bringt Freeman den geschlechtsspezifischen Aspekt dieses Themenkomplexes durch die Stimmen von ArbeiterInnen ein. Ein Lloydsarbeiter sagt: „[A]ll our help lies in the union, and we've been a pack of fools not to go in with them“ (*PoL* 525). Hierauf entgegnet die Arbeiterin Sadie Peel: „I'd have joined the union in a minute, and got a job, ... if it hadn't been for father. ... But my land! if father'd caught me joinin' the union I dunn'no' as there would have been anything left of me to wear the cape“ (*PoL* 526). Die Gewerkschaftsmitgliedschaft allein bedeutete schon einen gravierenden Rollenkonflikt für Frauen. Hierzu bemerkt Eisenstein: „These working-class women were told that it was unladylike to walk on picket lines, and risk subjection to physical harassment, criminal arrest and confinement in the workhouse in the course of a strike. If a young woman joined a union, it was assumed she had given up the idea of getting married“ (*PoL* 146). Im Roman spiegelt die Angst der Arbeiterin vor ihrem Vater diesen Druck wieder. Als Hinderungsgrund weiblicher Partizipation an der Gewerkschaftsbewegung zeigt Freeman in *The Portion of labor* nicht die sexistischen Organisationsstrukturen,¹¹⁹ sondern die Macht des Geschlechterdiskurses, den die

¹¹⁸ Zu diesem Schluss kommt auch Ruth Milkman: „[W]omen have always been underrepresented in the ranks of organized labor relative to their numbers in the work force as a whole. Moreover, like other formal organizations, unions have frequently excluded women from positions of leadership and power and, in some historical settings, even from membership“ (87).

¹¹⁹ Dass dies ein historisches Faktum war, zeigt u.a. Joan Scott: „[V]iele [Gewerkschaften, Y.R.] definierten es als Rolle der Frau, der männlichen Führung zu folgen. Gelegentlich wurde diese Definition mit Erfolg in Frage gestellt, und Frauen erlangten dann - für eine Zeitlang - größeren Einfluß. Doch diese

Unvereinbarkeit zwischen politisch-öffentlichem Engagement und der Erfüllung der Weiblichkeitsrolle charakterisierte. Da diese gewerkschaftliche Protestform für Frauen so schwierig war, ist es naheliegend, dass Freeman einen nichtgewerkschaftlichen Arbeitskampf in ihrem Roman portraitierte, um eine weibliche Führung desselben im Dialog mit ihrer Zeit darstellen zu können.

3.4.3.2.2. Der Streik in *The Portion of Labor*

What is the most important single fact about American civilization? The answer is: economic inequality. There has been inequality in other times and places; the poor have been equally poor, but never in history have the rich been so rich, or so secure in their riches, never have they built so elaborate a machine for flaunting their riches before the eyes of the poor. In this statement we put our finger upon the solar plexus of America: the land of a million rich engaged in devising new ways of exhibiting wealth; and of a hundred and twenty million poor, engaged in marvelling at the achievements of the wealth exhibitors.
Upton Sinclair. *Money Writes!*, 18

The American novel, in the main, stayed away from the industrial scene and its problems
Fay M. Blake. *The Strike in the American Novel*, 14

Die führende Rolle, die Ellen Brewster in dem Arbeitskampf in *The Portion of Labor* spielt, ist bei aller Radikalität wiederum in ideologische Polyphonie eingebettet. Anstatt das sozialkritische Potential ihres Stoffes voll auszuschöpfen, stellt Freeman der Radikalität der weiblichen Streikführung traditionelle Geschlechterrollen affirmierende Romanfacetten gegenüber. Ein Beispiel hierfür ist die Milieubeschreibung, die sogar den Vorwurf der Euphemisierung zulässt. Die Sozialkritik wird ausschließlich von verschiedenen Stimmen in *The Portion of Labor* geäußert, was fehlt ist die mimetische Repräsentation sozialer Missstände, was einer eindeutigen Klassifizierung von *The Portion of Labor* als realistischem Roman entgegensteht und auch eine eindeutige Positionierung der Autorinnenstimme schwierig macht. Etwa in der Beschreibung des Arbeitsraums Fabrik entzieht sich Freeman einem realistischen „truth“- oder

Siege brachten keinen Fortschritt, sondern sie änderten nur vorübergehend etwas an der untergeordneten Stellung der Frauen in der Arbeiterbewegung. Ganz gleich, wie aktiv sie an Streiks teilnahmen oder wie überzeugend ihr Engagement in der Gewerkschaft war, Arbeiterinnen konnten die landläufige Meinung, dass sie keine volle Arbeitskraft, d.h. keine Menschen waren, die ihr ganzes Leben lang einer Lohnarbeit nachgingen, nicht entkräften“ (*Die Arbeiterin* 471).

„authenticity“-Gebot realistischer Schreibweise. Beschreibungen von mangelnder Hygiene, Kinderarbeit,¹²⁰ ohrenbetäubendem Lärm durch Maschinen wie sie z.B. schon in dem Sozialroman *Margaret Howth* (1862)¹²¹ von Harding Davis oder in Émile Zolas klassischem Streikroman *Germinal* (1860), der im Bergarbeitermilieu spielt, zu finden sind, fehlen gänzlich. Ebenso stellen Krankheiten eine Leerstelle dar, die durch unhygienische Arbeits- und schlechte allgemeine Lebensbedingungen der Arbeiterklasse im 19. Jahrhundert keine Seltenheit waren.¹²² Freeman schrieb keine naturalistischen Romane, ihre Werke sind durch eine distanzierte Mittelklasseperspektive gekennzeichnet, eine Eigenschaft, die ebenso auf zahlreiche ZeitgenossInnen zutrifft, wie Fay M. Blake in ihrer Analyse des Streikmotivs in der amerikanischen Literatur, feststellt (Vgl. *The Strike* 3).¹²³

Die sozialkritische Anklage wird in *The Portion of Labor* in wörtlichen Reden über ökonomische Ungleichheiten durch verschiedene Figuren und schließlich die Protagonistin selbst formuliert und in einen Streik umgesetzt. In fast allen zur Kontextualisierung von *The Portion of Labor* herangezogenen Sozialromanzen finden

¹²⁰ Kinderarbeit wird z.B. in Warners *Troubled Water* thematisiert (Vgl. S.45) oder auch in Phelps *Silent Partner*. Phelps verbindet den Sachverhalt der Kinderarbeit sogar mit einer drastischen Anklage gegen einen unsicheren Arbeitsplatz, denn der 8-jährige Junge Bub Mell, der auf S.102 vorgestellt wird, wird später im Roman in einem tragischen Unfall mit einer Maschine in der Fabrik getötet. Eine Darstellung von Arbeitsunfällen fehlt bei Freeman ebenfalls. Als eindringliches Portrait von Kinderarbeit siehe auch Londons Kurzgeschichte „The Apostate“.

¹²¹ Davis' *Margaret Howth* ist explizit als realistische Milieuschilderung gedacht. So heißt es auf den ersten Seiten: „I want you to dig into this commonplace, this vulgar American life, and see what is in it. Sometimes I think it has a new and awful significance that we do not see I want you to go down into this common, every-day drudgery, and consider if there might not be in it also a great warfare“ (6). Allzu „realistische“ Darstellungen sozialer Mißstände waren auf dem literarischen Markt aber nicht sehr gefragt. So schickte James T. Fields, Davis' Verleger, das Manuskript mit der ersten Version des Romans mit der folgenden Bemerkung an die Autorin zurück: „It assembles the gloom too depressingly“ (zit. in Olsen, S. 89). In diesem Kontext ist Freemans Zurückhaltung in *The Portion of Labor* als marktgefällige Strategie zu verstehen.

¹²² In *The Silent Partner* erblindet die junge Catty wegen der Arbeit in der Mühle wie der Doktor bei seiner Diagnose explizit feststellt: „This is wool-picking, sir; ... There's a disease of the hands those people acquire from wool-picking sometimes; an ugly thing. The girl rubbed her eyes, I suppose. The mischief has been a long time in progress, or she might have stood a chance, which gaslight-work has killed, to be sure; but there's none for her here, none!“ (186). Die Verwendung von Krankheit als Metapher für unter Umständen tödliche Armut ist vor allem bei Elizabeth Gaskell auffällig. So stirbt z.B. in *Mary Barton* der Bruder der Protagonistin an Scharlach, wobei gleichzeitig herausgestellt wird, dass dieser vor allem durch die mangelnde Nahrung einen tödlichen Verlauf nimmt (Vgl. 25). Später im Roman rafft eine Typhusepidemie eine große Anzahl ArbeiterInnen dahin (Vgl. 68f).

¹²³ Dabakis beschreibt dies auch für die darstellende Kunst, besonders die Bildhauerei: „In terms of sculptural expression, which had traditionally conveyed themes associated with the transcendent realm of the spirit or the perfected world of the material, middle-class and elite patronage demanded, ... a sanitized and, at times, allegorical account of work“ (1).

ebenfalls Arbeitskämpfe statt. Vergleichbar mit Freemans Roman sind jedoch in Bezug auf dieses Handlungselement ausschließlich das Streikmotiv und das streikauslösende Element, der weibliche Aktivismus ist einzigartig. Ebenso zeichnen sich *Jerome* und *The Portion of Labor* im Vergleich zu anderen Sozialromanzen besonder dadurch aus, dass die Sozial- und Ökonomiekritik von den Stimmen der Romanfiguren getragen wird. In dieser stilistischen Eigenschaft unterscheiden sich Freemans Romane von anderen wie etwa Gaskells *Mary Barton*, in der es eine dominierende Stimme der Erzählinstanz gibt, die die Sozialkritik vermittelt. Auch in Warners Roman *Troubled Waters* wird z.B. der Arbeitskampf durch die Figur des Pfarrers nacherzählt. Wie schon für *Jerome* dargestellt, werden auch in *The Portion of Labor* die Stimmen der ArbeiterInnen zu 'Zeugenaussagen' der Zeit und tragen zum polyphonen Charakter von Freemans Romanen bei.

Im Vergleich zu historischen Arbeitskämpfen zeichnet sich der Streik in *The Portion of Labor* durch die weibliche Führung einer gemischtgeschlechtlichen Arbeiterschaft aus.¹²⁴ Freeman betont auf fiktionaler Ebene, dass solch eine Führungsposition für Frauen keine Selbstverständlichkeit darstellt: Ellen darf sich genau wie ihre Mutter Fanny nie an den politischen Diskussionen zu Hause beteiligen. Als Arbeiterin dominiert zunächst Befriedigung durch ihre Arbeit und auch durch ihren Erfolg: „She was earning good wages, and personally she had nothing of which to complain“ (*PoL* 406). Doch kurze Zeit später werden ihr die Augen geöffnet und sie kann an ihr frühkindliches Erlebnis der belauschten politischen Runden in ihrem Haus anknüpfen.

Mr. Lloyd kürzt die Löhne der *lasters*, einer bestimmten Gruppe der SchuharbeiterInnen, um 15%. Wenig später sieht er sich durch die schlechte wirtschaftliche Lage gezwungen, der gesamten Belegschaft Lohnkürzungen aufzuerlegen. An dieser Stelle zeigen sich mannigfaltige dialogische Bezüge zu anderen Sozialromanzen: Bereits in Phelps' *The Silent Partner* findet sich dasselbe Streikmotiv, ebenfalls in Warners *Troubled Waters* („A reduction of wages all round had been determined upon by the bosses“ (107)) sowie u.a. in den Kurzgeschichten „The Non-

¹²⁴ Die Besonderheit dieser Position wird im historischen Kontext deutlich. Normalerweise konnten Frauen in Streikbewegungen, die auch Männer mit einschloss, keine Führungsposition einnehmen. Blewett berichtet von einer Arbeiterin, Clara H. Brown, die eine führende Rolle in einem Streik spielte. Sie vertrat jedoch nicht die Interessen aller ArbeiterInnen, sondern nur die der weiblichen Belegschaft und trat somit gegen männliche Streikführer an (*Men, Women* 123-24).

Combatant“ (1898) von Octave Thanet (Vgl. 21) und „Joan of the Mills“ (1911) von James Oppenheim.¹²⁵

Das Streikmotiv und der Anlaß des Streiks ist wiederum ein realistisches Element von *The Portion of Labor*.¹²⁶ Hier steht der Roman im Dialog mit Streiks in der entstehenden Schuhindustrie Neu-Englands sowie Arbeitskämpfen in anderen Industrien. Im Gegensatz zu den anderen Romanen ist *The Portion of Labor* z.B. präzise in der Angabe der umstrittenen Lohnkürzungen von zunächst 15% (*PoL* 407), dann von 10% für die gesamte Arbeiterschaft.¹²⁷ Nun sind es genau die konkreten Angaben dieser Beträge, die als Schlüsselbegriffe für die Herausarbeitung einer dialogischen Beziehungen zwischen dem Roman und historischen Arbeitskämpfen dienen können. Im Falle des Eisenbahnerstreiks von 1877, der, wie bei Thomas H. Johnson zu lesen ist, „one of the first major strikes in U.S. history“ (672) war, wurden ebenfalls zehnpromzentige Lohnkürzungen verhängt.¹²⁸ Der Pullman Streik brach 1894 ebenfalls aufgrund von Lohnkürzungen aus.

Da die Milieuschilderung zu viele Inkonsistenzen aufweist, ist der Schluss zulässig, dass es Freeman trotz dieser authentischen Details nicht um die Fiktionalisierung eines historischen Streiks ging. Die Hauptfunktion des Arbeitskampfes, der durchaus Bezüge zu historischen Streiks zulässt, ist es, allgemeine Sozial- und Ökonomiekritik vorzubringen, die Protagonistin zur Streikführerin zu stilisieren sowie eine ereignisreiche Handlung zu kreieren, was mit Forderungen des *revival of romance*

¹²⁵ „The Non-Combatant“ erschien in Thanets Geschichtenausgabe *The Heart of Toil*, Oppenheim veröffentlichte „Joan of the Mills“ in *Pay Envelopes. Tales of the Mill, the Mine, and the City Street*.

¹²⁶ Trachtenberg nennt die Anzahl von Streiks zwischen 1881 und 1905 „close to 37,000, involving 7 million workers on record“ (80).

¹²⁷ Die Ankündigung von Lohnkürzungen ist auf S. 451, der genaue Prozentsatz derselben auf S.469 zu finden.

¹²⁸ Daniel Guérin weist darauf hin, dass sich die Lohnkürzungen auf 10% belaufen haben und dies sogar mehrmals innerhalb weniger Jahre wiederholt wurde: „Die Löhne der Eisenbahner, die schon 1873 um 10% gekürzt worden waren, wurden 1877 nochmals um denselben Prozentsatz verringert“ (13). Zu einer allgemeinen Darstellung der großen Streiks des ausgehenden 19. Jahrhunderts, in der auch die Lohnkürzungen als zentrales Motiv genannt werden, siehe auch Carroll D. Wrights *The Industrial Evolution of the United States* von 1897. Wright war *United States Commissioner of Labor*.

korrespondiert. Die weibliche Streikführung stellt ein bemerkenswertes Motiv dar und verleiht *The Portion of Labor* an diesem Punkt feministische Radikalität. Im Folgenden möchte ich nachzeichnen, wie die das 'politische Erwachen' Ellens dargestellt wird:

Die Lohnkürzungen in *The Portion of Labor* bilden nach ihrer Bekanntgabe den Gegenstand eines Gesprächs zwischen Ellen und ihrer Freundin Abby, wobei die Protagonistin sogleich eine radikale Haltung einnimmt: „I am not going to be a slave in any way, and I am not going to approve of others being slaves“ (*PoL* 409). Aus diesem Grund würde sie auch einen Streik unterstützen. Die Umsetzung dieser Radikalität Ellens wird zunächst durch ein dramatisches Ereignis zum Stillstand gebracht: Nahum Beals erschießt den Fabrikbesitzer Lloyd. Ellen fungiert aufgrund ihrer Beziehung zu Robert als Vermittlerin der Klassen. Sie überbringt der Witwe die Todesnachricht. Im Weiteren werden politische Sachverhalte geschlechtssegregiert diskutiert. Bei einem häuslichen Treffen der Arbeiter im Hause der Brewsters ziehen sich Ellen, ihre Mutter und eine andere Frau, die ihren Mann begleitet, zum Nähen ins Nebenzimmer zurück. Die Besucherin kommentiert: „‘It beats all how they like to talk ... and they never get anywhere,“ she added. ‚They work themselves all up, and never get anywhere“ (*PoL* 443). Ellen kommt bezüglich Robert zu einem eindeutigen Schluss:

She said to herself, here was this rich man, this man with accumulation of wealth, not one dollar of which he had earned himself, either by his hands or his brains, but which had been heaped up for his uncle by the heart and back breaking toil of all these poor men and women; and now he was going to abuse his power of capital, his power to take the bread out of their mouths entirely, by taking it out in part (*PoL* 452).

In der Fabrik wird der Arbeitskampf zunächst ebenfalls geschlechtlich segregiert diskutiert und den Männern obliegt scheinbar die Entscheidungsgewalt. Ellen mischt sich jedoch ein und spricht ihren Freund, den Arbeiter Granville Joy an und möchte wissen, ob die Männer zu einem Ergebnis gekommen seien, wie auf verhängte Lohnkürzungen zu reagieren sei. Granville antwortet: „‘I don’t think the boys have made up their minds’“ (*PoL* 464). Auf der nächsten Seite wiederholt er nochmals: „‘Well, I don’t know how the boys feel’“ (*PoL* 465). Ellen macht dagegen ihren Standpunkt klar: „‘I shouldn’t need to think it over’“ (*PoL* 465). Im Elternhaus setzt sie die Diskussion mit ihren Eltern fort und erfährt Unterstützung von ihrer Mutter: „‘I never would give in, if I starved - never’“ (*PoL* 471).

Als sich die Männer in der Fabrik schließlich nicht einigen können, wird die Protagonistin zum Mittelpunkt des Geschehens. „At the end of one of the work-rooms, ... stood Ellen Brewster, with some other girls around her, and a few men on the outskirts, and a steady, curious movement of all the other workmen towards her, as of iron filings towards a magnet“ – und der sich anschließende Zusatz betont die Bedeutung ihrer ‚Stimmergreifung‘: „... and she was talking“ (*PoL* 477). Die Personenanordnung symbolisiert im folgenden Textabschnitt die Unterstützung, die die Protagonistin erhält. Zunächst pflichtet ihr Abby Atkins bei, dann „another girl, and another. Then there was a fusillade of hand-claps started by the girls“ (*ibid*). Auf den herrschenden Geschlechterdiskurs und die hier verankerten Kompetenzzuschreibungen verweisend, hält Ellen ihre Rede zwar mit dieser weiblichen Unterstützung, verwendet aber sprachlich eine männliche Maske indem sie mehrmals wiederholt „If I were a man“ (478) und ruft so zum Streik auf. Die verbale Abgrenzung zu dem bislang Männern vorbehaltenen politischen Agieren wird jedoch durch das Geschlecht der Sprecherin dekonstruiert. Freeman verstärkt den Hinweis auf die Segregation der Geschlechter gleichsam durch ein retardierendes Moment. Bevor der Streik von allen ArbeiterInnen ausgeführt wird, bildet sich zunächst ein rein männlich besetztes Streikkomitee, um mit dem Fabrikbesitzer Robert Lloyd zu verhandeln.

Unterdessen erfährt Ellen, in der Fabrik zurückgeblieben, weitere sowohl körperlich als auch sprachlich ausgedrückte weibliche Solidarität: „Abby leaned towards her, and spoke low in the roar of wheels. ‘I’ll back you up, if I die for it’“ (*PoL* 480). Als die von den Männern geführten Verhandlungen keine Lösung bringen, kann Ellen schließlich in der ersten Person zum Streik aufrufen, ohne sich durch die männliche Maske autorisieren zu müssen: „I don’t think we ought to think so much about that ..., I don’t see why it is any harder for us to be martyrs than for those we read about“ (*PoL* 485). Schließlich ruft sie: „‘You are not going to give in?’ ... ‘You don’t mean to give in?’“ (*PoL* 487). Die Belegschaft folgt ihrer Mahnung: „In less than three minutes the enthusiasm of revolt had spread, and every laster had left his machine. In a half-hour more there was an exodus of workmen from Lloyd’s“ (*ibid*).

Die Besonderheit der weiblichen politischen Stimme in *The Portion of Labor* wird im Vergleich mit anderen Romanen der Zeit besonders deutlich. In Warners *Troubled Water* ist beispielsweise der Arbeitskampf ausschließlich männlich besetzt. Frauen werden als qua Natur apolitisch dargestellt:

Knots of men gathered on the corners. The women and girls huddled curiously together, wondering what their lords would do, hoping, most of them, cravenly of course, that there would be no strike. Women have not been inheriting the curse of mental and physical dependence for several thousand years without being able and willing to brave a little thing like a ten per cent reduction of wages and make no complaint (*Troubled* 103).

Freeman verzichtet auf geschlechtsspezifische Forderungen innerhalb der Streikbewegung und thematisiert nicht die für Arbeiterinnen entscheidenden Punkte wie deren erheblich schlechteren Löhne im Vergleich zu den männlichen Arbeitern (statt dessen weist sie Ellen, wie im letzten Abschnitt dieser Arbeit ausgeführt, einen hohen und gleichwertigen Lohn zu). Somit enthüllt sich an diesem Punkt der progressiv-feministische Gehalt von *The Portion of Labor* nicht als Spiegelung konkreter historischer feministischer Forderungen. Statt dessen formuliert die Autorin allgemeine, auf die Gesamtheit der ArbeiterInnen abzielende sozialistische Forderungen, gibt jedoch ungewöhnlicherweise einer Frau, neben hohem Lohn, die Führungsposition in einer gemischtgeschlechtlichen Bewegung und bricht an dieser Stelle sowohl historische Geschlechterrollen als auch die geschlechtlichen Repräsentationsmuster von Arbeitskämpfen in anderen Sozialromanzen.¹²⁹ In der Repräsentation des Arbeitskamps in *The Portion of Labor* wird Freemans Stimme deutlich, sie formuliert eine feministische Vision und schafft an dieser Stelle durch Ellen Brewster einen fiktionalen Neuentwurf weiblicher Handlungsfähigkeit. Diese Vision hat im Roman jedoch nur für kurze Zeit Gültigkeit: nachdem sich die Lage der arbeitslosen Menschen zu sehr verschlechtert, führt Ellen sie wieder zurück in die Fabrik und betätigt sich fortan nicht mehr politisch. Diese radikale Stimme der Protagonistin erhält nur ein kurzes Solo im dissonanten Chor der Weiblichkeitsentwürfe, die in *The Portion of Labor* sogar in dieser einzelnen Figur verhandelt werden. Auch mit Ellen Brewster möchte sich Freeman nicht ideologisch festlegen und löst im letzten Abschnitt des Romans den sozialkritischen Impetus in einer Romanze zwischen den Klassen auf.

¹²⁹ Bei Warner wird der Arbeitskampf z.B. zum Kampf um männliche Identität. In der folgenden Passage spricht der Hauptagitator in diesem Roman Robert Croft: „Why should we, should we, I repeat, sow that others may reap; build that others may inhabit; work that others may lie at ease? Our common manhood cries out against such a degrading slavery. The honor of wives and our daughters is at stake, the manliness of ourselves and of our sons in danger“ (*Troubled* 112).

3.4.3.3. Aufstieg

Millwork is only an occupation by the way. Marriage is the end of life. Anything that can bring this about is the one thing altogether lovely and to be desired; no chance to be lost. ... Matrimony they are taught, and not work, is the true heritage of women.

Beverly Ellison Warner. *Troubled Waters. A Problem of To-Day*, 27.

Wie im ersten Kapitel dargestellt, ernteten gerade die romantizistischen Handlungslinien von Freemans Sozialromanzen *Jerome* und *The Portion of Labor* von der Rezeption der ZeitgenossInnen viel Lob. In diesem Kapitel möchte ich mich durch eine textnahe Interpretation mit diesem Handlungsstrang in *The Portion of Labor* beschäftigen, um die ideologische Gewichtung dieses 'Aufstiegs' von Ellen, der ihre Romanze mit Robert bedeutet, besser fassen zu können.

Das Eheversprechen zwischen der Protagonistin und Robert Lloyd am Ende des Romans und somit Ellens ‚Aufstieg‘ aus der Arbeiterklasse kommt nicht überraschend, sondern erfüllt letztendlich die Mittelklasseprägung, die sie seit ihrer Kindheit anerzogen bekommen hat. Obwohl Ellen durch den Eintritt in die Arbeitswelt der Schuhfabrik eine proletarische Zugehörigkeit empfindet, wird durch mehrere Stimmen im Roman vermittelt, dass sie von Aussenstehenden als Angehörige der Mittelklasse angesehen wird. So wünscht ihre Freundin Abby nichts sehnlicher, als dass Ellen das Schicksal einer Arbeiterin erspart bliebe, da es nicht ihrer Identität entspräche. Als Reaktion auf die Nachricht, dass Ellen durch Cynthias finanzielle Unterstützung ein College besuchen könnte, bricht aus ihr heraus: „‘Thank the Lord, you’re out of it, anyhow!’ she cried, fervently, as a soul might in the midst of flames“ (*PoL* 247). Im innertextuellen Dialog mit dieser Passage wiederholt Abby diese Haltung später nochmals und bestärkt ihre frühere Haltung: „‘Think of Ellen dogging around to a shoe-shop like me and the other girls,’ said Abby, ‘and think of her draggin’ around with half a dozen children and no money. Thank the Lord she’s lifted out of it. It ain’t you nor me that ought to grudge her fortune to her, nor wish her where she might have been otherwise’“ (*PoL* 267).

Freeman verleiht ihrer Protagonistin eine feministische Note, indem sie ihre Handlungsfähigkeit herausarbeitet. Ellen entscheidet sich gegen das College wie für die Fabrikarbeit und betont, dass sie von niemandem aus ihren elterlichen Verhältnissen „herausgehoben“ werden möchte. Dies wird in einer Begegnung mit Robert deutlich,

dessen Wunsch „I am eager and impatient to lift you out of it all“ (*PoL* 494) mit Abbys Äußerungen im Dialog steht und von Ellen empört zurückgewiesen wird, indem sie erwidert: „Do you think I would be lifted out of it now?... I prefer no one before my own, before all these poor people who are a part of my life“ (ibid).

Ellen geht ihren eigenen Weg, der die Erfahrung von Arbeit und politischem Engagement einschließt, willigt aber doch schließlich in den Heiratsantrag von Robert ein. Der sozialkritische Impetus des Romans wird in der Tat durch die „Versöhnung“ der Streikführerin mit dem Kapitalisten gebrochen. Doch die Romanze ist ebenfalls mit Brüchen versehen und ambivalent, sie ist ein erneutes Beispiel für den polyphonen Charakter dieses Romans. Ellens Einwilligung in die Ehe darf nicht einfach als Verrat an ihren politischen Prinzipien interpretiert werden, sondern muss gleichzeitig im historischen Kontext betrachtet werden. Die Einzige in der viktorianischen Gesellschaft sanktionierte Beziehung zwischen Mann und Frau war entweder die zwischen Vater und Tochter oder die zwischen Ehemann und Gattin. Um die weibliche Respektabilität nicht zu gefährden, musste jeder enge Kontakt zwischen den Geschlechtern in der Ehe münden, und die eigentliche Lebensperspektive einer Frau lag genau dort. Viola Klein schreibt in *The Feminine Character*: „To win a husband [was] a woman’s only aim and preoccupation“ (11). Mit der Ehe tauschten Frauen nach Smith-Rosenberg eine Form der Unterordnung gegen eine andere ein: „Marrying removed the working-class daughter not only from her parents’ home but from the work force. She moved from dependence on parents and siblings to dependence on husband and children. Patriarchy remained, albeit in a significantly altered form“ (*Disorderly Conduct* 85). Obwohl Arbeiterinnen zumeist durch ihre Berufstätigkeit eine kurze Phase der relativen Unabhängigkeit erlebten, gilt der oben genannte Aspekt des viktorianischen Geschlechterdiskurses auch für sie. In der Arbeiterklasse dauerte die Erwerbstätigkeit außer Haus für junge Frauen normalerweise ebenfalls nur bis zur Erfüllung dieses ‘einzigsten Ziels’ und die Quote erwerbstätiger Frauen war tatsächlich nicht sehr hoch.¹³⁰

¹³⁰ Hierzu bemerkt Kessler-Harris: „When, commanded by economic necessity, young women entered the wage labor force, they were expected to stay as briefly as possible, holding up to themselves an ideal of family as the primary commitment. Marriage appropriately terminated wage work“ (71). Sie konstatiert, dass trotz zunehmender Zahlen 1860 lediglich 15,5% (46) der amerikanischen Frauen erwerbstätig waren. Ray Marshall und Beth Paulin geben für das Jahr 1900 18,1% (8) als Quote erwerbstätiger Frauen an. Rosalyn Baxandall et al. schlussfolgern, dass durch die beständige Dominanz der weiblichen Familienrolle das gesellschaftskritische Potential der Arbeiterinnen begrenzt war: „[B]ecause not enough women were in the labor force and because those who were lacked some of the conditions necessary for political activism such as birth control, education and independence from men, a mass women’s movement was never born“ (131).

Selbst die Schulausbildung von Frauen darf nicht mit nachfolgender Erwerbstätigkeit gleichgesetzt werden. Smith-Rosenberg beschreibt den historischen Sinn des Schulbesuchs von Arbeitertöchtern wie folgt: „They served to wean the daughter from her home, to train her in the essential social graces, and, ultimately, to help introduce her into the marriage market“ (*Disorderly Conduct* 66). Dies trifft einerseits auf die Situation von Ellen zu, denn tatsächlich ähnelt der sich ihrer Highschool-Abschlussrede anschließende Ball einem Heiratsmarkt und hier trifft sie auch Robert. Andererseits haben Schulausbildung und Klassenprägung ihr für diese Begegnung intellektuelles Rüstzeug mitgegeben und nicht bloß ‘social graces.’ Diese als ‘unweiblich’ deklarierten geistigen Fähigkeiten und auch die bewusste antagonistische Klassenzugehörigkeit werden fortan zum Hindernis der perfekten Romanze zwischen den beiden Figuren und dekonstruieren von vorneherein eine allzu sentimentale Ausprägung derselben.

Des Weiteren ironisiert Freeman, dass jede Begegnung der Geschlechter zwangsläufig in der Ehe münden muss. Als Ellen und Robert auf dem Ball erstmalig zusammen tanzen, ist es Ellens Mutter Fanny, der konventionelles Denken zugeschrieben wird: „Immediately she married Ellen to young Lloyd“ (*PoL* 198). Der entscheidende Punkt ihrer Vorstellung ist jedoch nicht der Gewinn der töchterlichen Respektabilität, sondern deren und ihr eigener Klassenaufstieg. So wird die Beschreibung ihrer Gedanken mit „the next moment she went to live in a grand new house“ (ibid) fortgesetzt. Eine gewisse Ironisierung dieser Vision von Ellens Mutter liegt nun in der davon abgesetzten Beschreibung der Protagonistin selbst: „As for Ellen, dancing with this stranger ... she certainly had no thought of a possible marriage with him, but she had looked into his face with a curious, ready leap of sympathy“ (ibid).

Robert kommt zu spät zur *valedictory*, und daher ist sein erster Eindruck von Ellen rein äußerlich: „What a beautiful girl she is“ (*PoL* 199). Somit kann sein Schwärmen noch ungetrübt von Ellens ‘störendem’ Intellekt sein. Jedoch bereits beim zweiten Treffen wird das Bewußtsein für die unterschiedliche Klassenzugehörigkeit verstärkt, in der beide Stimmen der Figuren ideologisch polyphon deutlich werden. Hier kommt es zur ersten sozioökonomischen Diskussion zwischen den beiden. Durch die Äußerungen ihrer sozialistischen Ansichten bleibt Ellen für Robert als

klassendeterminiertes Individuum sichtbar. Diese Eigenschaft verhindert die Beschränkung auf eine rein visuelle Wahrnehmung, die Ellen für Robert geschlechtlich stereotyp festschreiben würde.¹³¹ Trotz der ersten politischen Diskussion versucht er, Ellen's Stimme zu ignorieren und sie auf ihre reine, 'wahre' Weiblichkeit zu beschränken: „‘Here is a good, true woman,’ he said to himself. ‘Here is a good, true woman, who has blossomed from a good, true child’“ (*PoL* 218). Diese Haltung möchte er bewahren. Auch später wird sein Widerwillen, politische Dinge mit ihr zu besprechen, deutlich und wiederum wird von seiner optischen Wahrnehmung erzählt:

Robert Lloyd looked down at the light, girlish figure on his arm, and again the resolution that he would not talk on such topics with a young girl like this came over him. ... Somehow he did not wish to place Ellen Brewster on the same level of argument on which another man might have stood. ... She seemed more within his reach, and infinitely more for his pleasure, where she was“ (*PoL* 277).

Robert bleibt lieber bei seinem geschlechtlich determinierten Blick. Dies wird jedoch interessanterweise so beschrieben, dass seine Angst vor intellektueller Unterlegenheit und somit der Verletzung seiner Geschlechtsidentität hervorgehoben wird: „She was a beautiful girl He knew that there had never been any like her for him, but he felt as if in another minute, if they did not drop topics which he might as well have discussed with another man, this butterfly of femininity which so delighted him would be beyond his hand. He wanted to keep her to her rose“ (*PoL* 278). Daher weist er Ellen im Gespräch mit ihr kurzerhand auf die Grenzen ihrer Geschlechtsrolle hin, in der weiblicher Intellekt¹³² und politische Diskussionen keinen Platz haben: „‘But the knowledge must not imbitter your life,’ he said. ‘It is not for a little, delicate girl to worry herself over the problems which are too much for men’“ (*PoL* 278). Ellen widerspricht vehement: „It seems to me that the problems of life, like those in the algebra we studied at school, are for everybody who can read them, whether men or

¹³¹ Es wird deutlich, dass Robert aufgrund von Ellens Attraktivität durchaus bereit ist, über ihre Klassenzugehörigkeit hinwegzusehen. Zunächst stört er sich an einer geschmacklosen Lampe im Hause Brewster, doch dann werden seine Gedanken wie folgt beschrieben: „Still, she was undeniably very pretty. There was something in the curves of her shoulders, ... that made one's fingers tingle, and heart yearn, and there was an appealing look in her face which made him smile indulgently at her as he might have done at a child“ (209).

¹³² Ihre Ausbildung dient für Robert nur dem Zweck sie für seine Klasse 'kompatibler' zu machen: „She was going to be thoroughly educated. It would probably be quite possible to divorce her entirely from her surroundings“ (278).

women,“ (*PoL* 279). Sie wird auch weiterhin ihre Meinung vertreten. Dennoch wird Roberts paternalistische Haltung und seine Infantilisierung Ellens bis zum Ende aufrechterhalten. Seine anfängliche Abwertung ihrer intellektuellen Fähigkeiten durch die diminutive Titulierung ‘Kind’ (z.B. „Decidedly this child can think“ (*PoL* 276))¹³³ wiederholt sich noch öfter im Text. Sein Verhalten hat den Effekt, dass sich Ellen später tatsächlich wie ein Kind fühlt: „The authoritative tone which this young man was taking with her stirred her as nothing had ever stirred her in her life before. She felt like a child before him“ (*PoL* 387). Schließlich wird sie auch von der Erzählinstanz als Kind beschrieben: „Suddenly all her force of character seemed to have deserted her, and she looked more like a child than Amabel. ... After all, the girl was very young, a child“ (*PoL* 387).

Robert nimmt Ellens Ansichten konsequent nicht ernst, ihr Klassenbewußtsein und ihre Identifizierung Roberts mit der Ursache des herrschenden Unrechts (Vgl. *PoL* 452) machen zum Zeitpunkt des Streiks einen Bruch zwischen beiden unvermeidlich. In einer Auseinandersetzung über die *labor question* tut er ihre Argumente mit dem bloßen Gedanken „She is only a child“ (*PoL* 494) ab und der Erzählkommentar betont an dieser Stelle die diskursiv-hierarchische Geschlechterdichotomie: „[H]e rose and crossed over to the sofa, and sat down beside her with a masterful impatience“ (*PoL* 494). Wie an folgender Gewaltphantasie sichtbar wird, charakterisiert Freeman Robert durch negative Männlichkeit:

Robert looked at her, at the clear, rosy curve of her young cheek, the toss of yellow hair above a forehead as candid as a baby’s, at her little, delicate figure, and all at once such a rage of masculine insistence over all this obstinacy of reasoning was upon him that it was all he could do to keep himself from seizing her in his arms and forcing her to a view of his own horizon. (495-96)

Als der Streik ausbricht, drehen sich die Geschlechterrollen für kurze Zeit um. Robert reagiert auf den Streik mit naivem Unglauben und die Erzählinstanz fügt nun zu seiner Figur einen Vergleich mit einem Kind hinzu: „Have they struck because of the wage-cutting?“ asked Robert, in a curious boyish, incredulous, aggrieved tone“ (*PoL* 490). Ellen dagegen wird mit einem Überlegenheitsgefühl gegenüber dem

¹³³ Auch in Phelps *The Silent Partner* wird die diminutive Gleichsetzung von Frauen mit Kindern thematisiert. Als der Protagonistin Perley die aktive Teilhaberschaft an der geerbten Mühle von ihren spottenden Kompagnions verwehrt wird, empört sie sich: „One need not be a child because one is a woman!“ she said hotly“ (59).

männlichen Geschlecht beschrieben. Da die Frauen trotz des Streiks zu Hause arbeiten (müssen), verachtet sie die untätig herumsitzenden Männer und infantilisiert diese nunebenso: „She regarded them very much as she regarded children“ (*PoL* 512).

Erst ganz am Ende des Romans kommt es zur Versöhnung von Robert und der Protagonistin. Dieser Handlungsverlauf wird meines Erachtens gerade in der feministischen Rezeption nicht radikal genug interpretiert: Glasser sieht in der Romanze den Haupthandlungsstrang („[T]he central journey Ellen takes is a journey towards marriage“ (*In a Closet* 187)) und bewertet Roberts Haltung am Ende als feminisiert: „Even Robert essentially becomes womanlike before the romance is in full swing ... learning to recognize the poor and to love Ellen’s mind more or at least as much as her body“ (*ibid*). Satz bewertet das Ende sogar noch positiver:

Yet the evolution of the relationship leads Robert to see Ellen on the same level. ... When they finally join together, they come in mutuality, in an equality made possible by the fact that as children they nurtured the same doll and loved the same maternal figure. Cynthia has produced in Robert the possibility of appreciating a woman as equal (*Pol* 194).

Wie ich gezeigt habe, durchzieht die Beziehung zwischen Robert und Ellen eine ausgesprochene geschlechtliche Hierarchisierung. Er nimmt sie intellektuell nicht ernst. Bevor ich meine eigene Interpretation des Endes und des ‘Ausgangs’ dieser Beziehung von den oben zitierten absetze, muss ich zunächst den Schluss des Romans ausführlicher als es in der Romanzusammenfassung möglich war darstellen:

Das ‘Schlussbild’ von *The Portion of Labor* ist eine Parkeröffnung, bei der sich alle wichtigen Romanfiguren nochmals treffen. Der Aufbau dieser Schlusssequenz ist in bezug auf die implizite Dekonstruktion des Happyends zwischen Ellen und Robert von großer Bedeutung. In der Vorgeschichte zu deren Versöhnung gibt es tatsächlich mehrere kleine Happyends in der Familie Brewster, die in Romanzen-Manier überzogen wirken: Eva wird aus der Klinik entlassen, und ihr Mann kehrt zu ihr zurück. Außerdem macht Andrew plötzlich doch Gewinne mit seinen Aktien.

Alle Hauptfiguren gehen im Schlusskapitel in einen Park. Ellen, die zu diesem Zeitpunkt noch von Robert getrennt ist, zögert zunächst, wird aber von Abby überredet mitzukommen. In bedrückter Stimmung begleitet sie zunächst ihre Eltern. Dann trifft sie sukzessive mehrere Paare, deren Glück in Abgrenzung zu Ellens Einsamkeit detailliert beschrieben wird. Zunächst stellen bereits ihre Eltern mit der Großmutter ein Bild der Harmonie dar: „He had his wife on one arm, his mother on the other. For him

the whole scene appeared more than it really was, since it reflected the joy of his own soul“ (*Pol* 556). Dann trifft Ellen noch ein Paar: „On [the man’s] arm hung his wife“ (*Pol* 556), daraufhin kommt Eva ebenfalls mit Familie: „They were walking three abreast“ (*Pol* 557).

Als Nächstes stoßen sie auf Maria und John Sargent, die ein Paar geworden sind, dann auf ihre beste Freundin Abby, die Ellen nun mitteilt, dass sie sich mit einem Arbeiter verlobt habe. Außerdem erzählt Abby ihr noch von der Heirat einer weiteren Arbeiterin und geht schließlich mit ihrem Verlobten davon. „Ellen, left alone, looked for a minute after Abby and Willy, and noted the tender lean of the girl’s head towards the young man’s shoulder“ (*Pol* 559).¹³⁴ Die Protagonistin wird buchstäblich alleine gelassen. Von dem emotionalen Netzwerk der Frauenbeziehungen, das vorher sehr stark war, bleibt ihr zwar Abbys Beteuerung „I don’t love him a mite better than I do you“ (*ibid*), dennoch sieht sie ihre Freundin liiert davon gehen und bleibt einsam zurück.

Just in diesem Augenblick der „desolation“ (*Pol* 559), wird im Roman ein beinahe filmisches und sehr romantisierendes Szenario entworfen, um das folgende Happyend vorzubereiten: „The violins seemed to fairly pierce thought“ (*Pol* 560) und ein Feuerwerk erleuchtet den Himmel. In diesem Moment kommt Robert. Die eigentliche Versöhnungsszene reduziert die erzeugte romantische Spannung schnell auf ein nüchternes Maß, denn der Arbeitskampf ist immer noch im Bewußtsein beider Figuren: „Never as long as he lived would he be able to look at such matters from quite the same standpoint as that of the girl beside him. She knew that, and yet she loved him. She never would get his point of view, and yet he loved her“ (*Pol* 561). Ellen äußert ihre Liebe jedoch nicht, sondern sagt lediglich: „It has been a long time“ (*ibid*).

Robert gesteht zwar seine Liebe am Ende dieses Absatzes, allerdings heißt es vorher: „He looked at her at once like a conqueror and a pleading child“ (561). Mit diesem Satz wird klar, dass es sich bei der Versöhnung keineswegs um die Etablierung von Gleichheit zwischen den beiden Figuren handelt. Robert behält sein männliches

¹³⁴ Auch wenn Abby hier eine unterwürfige Haltung einnimmt, bricht sie wiederum durch ihr Vorhaben, trotz Heirat weiter zu arbeiten („I’m going to keep right on working“ (*Pol* 558)), das herrschende Weiblichkeitsideal von Häuslichkeit.

Allmachtsgefühl bei, zudem appelliert er an ein weiteres weibliches Stereotyp, nämlich das der Mutter („like a pleading child“). Weder Glassers noch Satz' allzu positive Einschätzungen von Roberts Haltung gegenüber Ellen treffen zu.

Der Aufbau der Szene bewirkt den Eindruck, dass Ellen nur deshalb in die Versöhnung einwilligt, da sie einsam ist und sich dem diskursiven Druck, der auf Verheiratung von Frauen ausgerichtet ist, nicht widersetzen kann. Ihre Gefühle werden nicht leidenschaftlich, sondern eher pragmatisch geschildert, ihre Stimme wird nicht als die einer Liebenden laut. Außerdem handelt es sich um ein relativ offen gelassenes Ende. Die Heirat wird lediglich angedeutet: „It was scarcely the place to make an announcement“ (561). Der Stellenwert dieses 'Happyends' wird durch äußerste Kürze somit einerseits quantitativ, aber durch eine explizit unpathetische Darstellung auch qualitativ dekonstruiert. Hierzu trägt z.B. der ausbleibende Heiratsantrag bei. Zudem wird der Happyend-Charakter dieser Versöhnung zusätzlich dadurch abgeschwächt, dass nicht diese, sondern Andrews Betrachtung der Szenerie den eigentlichen Schluss des Romans darstellt. Dieser hört nur seine Frau sprechen: „It will be a great thing for her“ (502), die damit auf den nun erreichten gesellschaftlichen Aufstieg ihrer Tochter anspielt.

Ellen geht jedoch keineswegs an Roberts Schulter gelehnt davon wie Abby. Statt dessen wird beschrieben: „Andrew looked for Ellen and Robert, and saw the girl's beautiful face turning backward over her lover's shoulder“ (*PoL* 562). Ihr Blick über Roberts Schulter, die eine 'Anlehungsfläche für die schwache Frau' darstellt, symbolisiert ihre Eigenständigkeit.

Wie ich mit dieser Schilderung gezeigt habe, stellt die Versöhnung zwischen Ellen und Robert keineswegs einen emphatisch-romantischen Schluss dar. Obwohl Freeman dem romantizistische Handlungselement viel Platz einräumt und an dieser Stelle den Genrekonventionen von Romanzen die das *revival of romance* forderte, nachkommt, versteht es Freeman hier, einem augenscheinlich perfekten Happyend polyphone Facetten zu verleihen.

Von frühester Kindheit als ‚etwas Besseres‘ erzogen, manifestiert sich Ellens Mittelklasseorientierung in einer höheren Sprachebene. Sie wurde damals in eine andere semiotische Ordnung als die ihrer proletarischen Umgebung hineinerzogen. (Bereits an ihrem ersten Arbeitstag wird Ellen aufgrund ihrer Sprache von der Arbeiterin Mamie als different empfunden, soziale Heteroglossia wird deutlich: „‘You talk stuck up. Why don't you talk the way the rest of us do? Why do you say ‚am not,‘ and ‚ar'n't‘; why

don't you say ,ain't?' The girl mimicked Ellen's voice impishly. Ellen colored. 'I am going to talk the way I think best, the way I have been taught is right, and if that makes you think I am stuck up, I can't help it'" (*PoL* 355)). Die Heirat mit einem Angehörigen der Oberschicht ist für die Protagonistin die einzige Möglichkeit, sich weiterhin in dieser Ordnung zu bewegen. Alle anderen Wege sind ihr aus ökonomischen Gründen, d.h. aufgrund ihrer Klassenzugehörigkeit, verwehrt. Sie kann keine *new woman* werden, die Smith-Rosenberg als "single, highly educated, [and] economically autonomous" (*Disorderly Conduct* 245) beschreibt, denn dies erforderte den nötigen finanziellen Hintergrund und ermöglichte eher Mittelklassefrauen einen neuen Lebensstil. Außerdem kann auch der letztendlich nur durch solch eine Heirat erreichbare finanzielle Aufstieg einer Arbeiterin durchaus mit Charlotte Perkins Gilmans Worten verteidigt werden: „And yet why should we blame the woman for pursuing her vocation? Since marriage is her only way to get money, why should she not try to get money in that way? ... The mercenary marriage is a perfectly natural consequence of the economic dependence of women“ (93).

Auch wenn aus feministischer Sicht dieser Verlauf der Romanze zwischen der Protagonistin und Robert unbefriedigend erscheint, bleibt doch immer zu bedenken, dass durch die Dekonstruktion eines möglichen ausführlicheren und sentimentalen Happyends der Bedeutungsgehalt des Textes nicht nur hier, sondern im Gesamttext zu suchen ist. Ellen nicht als radikale Arbeitskämpferin oder gar als unabhängige Feministin darzustellen, sicherte Freeman die Zustimmung des Publikums zu der Figur, denn durch die Brüche in diesem Charakter konnten die Erwartungen verschiedener Gruppen befriedigt werden. Freeman wurde in einigen Details des Arbeitskampfes dem „authenticity“ und „truth“-Gebot des Realismus gerecht, bediente durch die Radikalität der weiblichen Streikführerin ein aufgeschlossen-kritisches Publikum, gleichzeitig sorgte sie aber auch für die Befriedigung des Rufes nach unterhaltenden Romanzen. Ein Zitat des Kritikers Hamilton W. Mabie über die Protagonistin von *The Portion of Labor* zeigt, dass das zu Freemans Zeit anerkannt wurde und dass der Roman beide Strömungen bediente: „the girl is a beautiful creation; a new figure in American fiction; a kind of woman who is growing up in all parts of the country, but who has never before had a biographer. This is a story to read for information quite as much as for pleasure“ (17).

3.5.“The Labor Question“ in *Jerome* und *The Portion of Labor*. Zusammenfassende Bemerkungen

Innerhalb des kapitalistischen Systems vollziehen sich alle Methoden zur Steigerung der gesellschaftlichen Produktivkraft auf Kosten des individuellen Arbeiters; alle Mittel der Arbeit auf Kosten des individuellen Arbeiters; alle Mittel der Produktion schlagen um in Mittel zur Beherrschung und Ausbeutung der Produzenten.

Karl Marx, *Das Kapital*, 367.

If Karl Marx had lived into the twentieth century, he might have argued, with perverse pleasure, that his prophecies about capitalism's growth were being confirmed by the experience of the United States.

Walter Rideout, *The Radical Novel*, 4.

Nachdem ich die Polyphonien, in die das Portrait der Protagonistin in den Bereichen ‘Arbeit,’ ‘Arbeitskampf’ und ‘Aufstieg’ eingebettet ist, dargestellt habe, möchte ich nun zum Abschluss dieses Kapitels auf die Verarbeitung der *labor question* in *Jerome* und *The Portion of Labor* eingehen. In dem Artikel „Economic Insecurity“ der Zeitschrift *Current Literature* wird deutlich, was unter dieser Frage in Freemans Zeit verstanden wurde. Der anonyme Autor schreibt: „The great labor question means the struggle of humanity for a higher standard of life“ (685). Ein höherer Lebensstandard bedeutete: keine krankmachenden Arbeitsbedingungen, ein Arbeitstag, der nicht zwölf Stunden oder mehr dauerte und vor allem eine gerechte Entlohnung der harten Arbeit.¹³⁵ In beiden Sozialromanzen Freemans wird die Frage diese *labor question* nicht ausschließlich in Hinblick auf das ökonomische System geführt, sondern muss in einem weiteren Rahmen gefaßt werden. Wie am Beispiel von Ellen Brewster ausgeführt, verhandelt Freeman auch explizit Fragen der Bedeutung von Arbeit für das Individuum.

In *Jerome* thematisiert Freeman bereits die Verteilung von Eigentum, Klassenfragen werden allerdings in vorindustriellen, quasi-feudalistischen Strukturen dargestellt und es geht nicht um die Verhandlung der kapitalistischen Produktionsweise. Der Klassenantagonist ist hier dementsprechend nicht ein Fabrikbesitzer, sondern der Großgrundbesitzer Dr. Seth Prescott, der gleichzeitig Arzt des Ortes ist. Seine durch

¹³⁵ William Kerby beschreibt in „The Laborer and His Point of View“ soziale Ungerechtigkeiten seiner Zeit wie folgt: „The facts in the social situation of the laboring class as the laborer sees them are fairly well known to all who care to learn them. Low wages, long hours, uncertainty of work, total dependence for living upon the property owner, diversified oppression of laborers by fines, methods of payment and company stores; wives, mothers and children competing with fathers and brothers; limited opportunity of elevation, culture or happiness“ („The Laborer...“ 109-10).

Besitz begründete Allmacht wird sogar monarchistisch konnotiert: „this great man, who represented ... absolute monarchy, if not despotism“ (*Jer* 121). Später heißt es: „He saw again Dr. Seth Prescott as the incarnation of force and power. ... The czar of a little New England village may be as real in quality as the Czar of all the Russians“ (*Jer* 478).¹³⁶ Die Sozialkritik des Romans zielt wie sein späterer Nachfolger auf die grundsätzliche Frage nach der Verteilung von Wohlstand. Wenn auch an wesentlich weniger Stellen als in *The Portion of Labor*, wird hier hauptsächlich eine kritische Stimme laut. Der Agitator in *Jerome* trägt einen Prophetennamen, Oziahs Lamb. Er politisiert in seiner Werkstatt, wo „[a] spirit of anarchy and revolution was caged in, ... bound to a shoemaker’s bench by the chain of labor for bread (*Jer* 193). Oziahs propagiert: „What right has one man with the whole purse, while another has not a penny in his pocket? What right has one with the whole loaf, while another has a crumb? What right has one man with half the land in the village, while another can hardly make shift to earn his grave?“ (*Jer* 193). Diese ersten Worte bilden die politische Initiation des Protagonisten Jerome. Jerome selbst adaptiert die Worte Oziahs als eigene Haltung und greift sie dialogisch auf: „It is wrong, the way things are. The rich have everything - all the land, all the good food, all the money; the poor have nothing. It is wrong“ (*Jer* 198).¹³⁷ Oziah proklamiert wenig später, dass erst die gleiche Verteilung von Land und Geld bestehendes Unrecht lösen könne: „There’s money enough, an’ food enough, an’ clothes enough in this very town for the whole lot, an’ ti’s the few that holds ‘em that makes the paupers“ (*Jer* 216).

Der Protagonist hilft zwar durch die Spende seines geerbten Geldes am Schluss den Armen im Ort, die Bedürftigkeit seiner eigenen Familie ignoriert er aber. Die Mutter konfrontiert ihn mit seiner Nachlässigkeit ihr gegenüber:

¹³⁶ Der Ausdruck *czar* ist ein Schlüsselbegriff, der den dialogischen Bezug zwischen *Jerome* und *The Portion of Labor* herstellt. In *The Portion of Labor* fragt Andrew Brewster wütend, wieso ein Fabrikbesitzer, der ihm Arbeit verweigert, die Macht hat, über das Schicksal der Arbeiter zu entscheiden: „If I was born under the Czar, and done with it, I should have felt differently,’ he told himself. ‚But who is this man? What right has he to say that his fellow-men shall or shall not? Does even his own property give him the right of dictation over others? What is property? Is it anything but a temporary lease while he draws the breath of life?“ (*Pol* 394).

¹³⁷ Frauen sind von diesen politischen Treffen schon qua Arbeitsteilung ausgeschlossen, denn sie verrichten ihrer Arbeiten für die Schuhindustrie zu Hause. *Jerome* korrespondiert in diesem Punkt mit Edith Abbotts Feststellung aus ihrem 1910 erschienen Buch *Women in Industry*: „The women binders unfortunately did not have the advantages that came from working in groups as men did. Every shoemaker’s shop at that period was said to be a center of instruction and a place where political questions were threshed out“ (161). Elmira und Ann werden zudem als so überarbeitet dargestellt, dass sie gar keine Zeit und Kapazitäten für politische Gespräche haben. Auch hier wird sozialer Protest noch als männliches Privileg dargestellt.

‘You’ve given it all away?’ ‘Yes, mother.’ ‘Your own folks won’t get none of it?’ Jerome shook his head. He had a feeling as if he were denying his own flesh and blood; for the moment even his own conscience turned upon him, and accused him of injustice and lack of filial love and gratitude. Ann Edwards looked at her son, with a face of pale recrimination and awe. She opened her mouth to speak, then closed it without a word. ‘I never had a black silk dress in my life,’ said she finally, in a shaking voice, and that was all the reproach which she ever offered (*Jer* 475).

Ungleiche Verteilung von Gütern wurde in Magazinen der Zeit als Grundübel diskutiert, wogegen sich Sozialismus als wichtige und sinnvolle Option anbot.¹³⁸ In *The Portion of Labor* wandelt sich diese Verteilungsfrage in eine eigentliche *labor question*, durch deren Verhandlung auch sozialistisch geprägte Sozialkritik vorgebracht wird. Genau wie in zahlreichen Publikationen der Zeit diskutiert¹³⁹ und in historischen Streiks umkämpft, lautet diese *labor question* in Freemans Romanen: wer soll von industrieller Arbeit profitieren, was ist der gerechte Anteil, *the portion of labor*?

Die Frage nach Gerechtigkeit bei der Verteilung des Profits aus industrieller Arbeit, also des Mehrwerts, ist eine eminent wichtige im sozialistischen Diskurs. Daniel Bells Charakterisierung der Jahre 1902 bis 1912 als ‘golden age’ of American socialism“ (267),¹⁴⁰ zeigt, dass die gesellschaftskritischen Thesen des ein Jahr zuvor erschienen *The Portion of Labor* mit Diskussionen der Zeit im Dialog stehen. Bedford beschreibt die sozialistische Bewegung in Massachusetts als „strongest where the shoe industry predominated“ (2).

Wichtig für eine Evaluation der Geschlechterrollen in *Jerome* und *The Portion of Labor* ist, dass in Letzterem weibliche Stimmen dem Chor der kritischen Stimmen beitreten. Die erste sozialkritische Stimme in *The Portion of Labor* ist jedoch eine männliche: die des Arbeiters Nahum Beals, im intertextuellen Dialog mit dem Vorgänger Oziah Lamb in *Jerome* ebenfalls nach einem Propheten benannt.¹⁴¹ Wie sein

¹³⁸ Vgl. Kerby: „Trade unionism and socialism are the product of such circumstances [unequal distribution of wealth]. To them we must give credit for forcing society to know its wrongs. They have a lesson for us“ („The Socialism ...“, 485).

¹³⁹ Vgl. z.B. Kerbys Artikel „The Laborer and His Point of View“ (1901) und „The Socialism of the Socialists“ (1901), Horace Manns „The Labor Problem“ (1903), die Sonderausgabe des *Independent* über *Concentration of Wealth* (1902), den anonymen Artikel „Economic Insecurity“ und Robert H. Thurstons „Some Aspects of the Labour Problem“ in *Cassier’s Magazine* (1903).

¹⁴⁰ Vgl. auch Darstellungen im Sammelband *American Socialism*, darunter die Beurteilung des Herausgebers H. Wayne Morgan in seiner Einleitung: „The [Socialist Labour] party’s golden age coincided with the Progressive Movement of the early twentieth century“ (2).

¹⁴¹ Neben der religiösen Konnotation des Vornamens, die ich später noch behandeln werde, bietet auch der Nachname Beals einen bemerkenswerten Bezug: Bedford erwähnt, dass in Brockton ein Mann namens Carlton Beals in den 1890ern als erster sozialistischer Bürgermeister gewählt worden sei

biblischer Namensvetter, der den Untergang von Ninive ankündigt (Vgl. *Wörterbuch des Christentums* 853),¹⁴² verkündet auch Nahum an dieser Stelle die drohende Bestrafung der Kapitalisten durch Gott: „I tell you, the Lord only raises ‘em up higher and higher that He may dash ‘em lower when the time comes“ (*PoL* 100). Später im Roman wiederholt er diese Prophezeiung: „[I]t is the rich that He’s going to cast into outer darkness, that keep it for their own ends, and it’s a blasphemy and a mockery“ (*PoL* 125). Eine weitere innertextuelle dialogische Linie läßt sich von Nahum zu Eva Tenney ziehen. In Verarbeitung und Abstrahierung ihrer persönlichen Erfahrung mit der eintretenden Arbeitslosigkeit ihres Mannes wird ihre Stimme als die einer „prophetess of wrath“¹⁴³ laut: „Curses on the grinding tyranny that’s brought it all about, and not on the poor, weak man that fell under it! ... Jim ain’t to blame. ... Curse them all! – every rich man in this gold-ridden country“ (*PoL* 287).

Die Protagonistin Ellen belauscht schon als Kind die ‘Männerrunden’ im Hause Brewster, bei denen Beals zumeist dabei ist und formuliert später dessen rein materialistisch und nicht religiös begründete Thesen mit eigener Stimme. Ein Ausdruck ihres Empfindens von Ungerechtigkeit im kapitalistischen System ist, dass sie fragt, wer in Krisenzeiten die Kosten von mangelnder Produktnachfrage zu tragen habe. Sie wiederholt die von Nahum in der ersten Hälfte des Romans geäußerte Bemerkung „‘Why not he [Lloyd, Y.R.] lose money as well as we?’“ (*PoL* 102) später als Frage an Robert: „‘What if you do lose money?’“ (*PoL* 495).

Die kapitalistische Klasse, in *The Portion of Labor* durch Robert Lloyd (und seine Familie) personifiziert, ist nicht bereit, von bereits erwirtschaftetem und

(Vgl. 30). Brockton ist ein Nachbarort von Randolph, wo Freeman von 1883-1902 lebte. In einem Interview mit dem *New York Herald* nennt Freeman Brockton als Beispiel ihrer Expertise im örtlichen Schuharbeiterinnenmilieu: „I do know the Brockton factory girl well“ (*Mary E. Wilkins at Home* 2).

¹⁴² Beals ermordet schließlich Norman Lloyd, den Fabrikbesitzer. Interessanterweise wird der zweite Mordanschlag, nämlich der an Ellen, von einem Arbeiter verübt, der ebenfalls einen Prophetennamen trägt: Amos Lee. Über diesen ist im *Wörterbuch des Christentums* zu finden: „[D]ieser früheste der Schriftpropheten [ist] der schärfste Kritiker der sozialen und kulturellen Verhältnisse und der härteste in der Ansage von Unheil über das ganze Volk als Folge des Unrechts“ (53). Diese Namensmetaphorik stellt die Begrenztheit religiöser Erklärungen für ökonomisches Elend dar: die eigentlich auf die verbale Ebene verwiesenen Propheten verlassen diese und agieren in extremster Form gewalttätig, was christliche Prinzipien konterkariert. Freeman spricht religiösen Optionen zur Lösung sozio-ökonomischer Ungleichheiten die Wirksamkeit ab. Auch wenn die Prophetennamen auf alttestamentarischen Zorn verweisen, widerspricht doch die ausgeführte Gewalt christlicher Ethik. Beide Handlungsformen der Männer: verbale Prophezeihungen und Gewalt führen zu keiner Verbesserung der Lage. Der Streik, den Ellen initiiert, bewirkt trotz seiner verfrühten Einstellung immerhin letztendlich das Einlenken des Fabrikbesitzers Robert Lloyd.

¹⁴³ So der Schlüsselbegriff, der die dialogische Brücke zu Nahum baut.

angeeignetem Kapital in der Krise etwas abzugeben. Nach Marx definiert sich die Umwandlung von Geld in Kapital gerade durch die Tatsache, „1. dass das Produkt dem Kapitalisten gehört und nicht dem Arbeiter, 2. dass der Wert dieses Produkts ... einen Mehrwert einschließt, der den Arbeiter Arbeit, den Kapitalisten aber nichts gekostet hat, und der dennoch das rechtmäßige Eigentum des Kapitalisten ist“ (*Kapital* 326). Indem Robert in *The Portion of Labor* statt einer Fabrikschließung die Lohnkürzung beschließt, trägt sich die Produktion selbst, d.h. es wird kein Mehrwert erwirtschaftet. Er kann als Fabrikbetreiber ebenfalls keinen Gewinn erzielen, muss jedoch von seinem eigenen Besitz auch nichts abgeben: „I’ll try to run the factory a while longer on a reduced scale, if I only meet expenses“ (*PoL* 445).

Abgesehen von der Frage, wer die Kosten einer Wirtschaftskrise zu tragen hat, geht es in *The Portion of Labor* jedoch in erster Linie wie in *Jerome* darum, wie sich Profit verteilt. Schon in der ersten Diskussion mit Nahum Beals im Hause Brewster prangert dieser die oben erwähnte Aneignung des Mehrwerts an: „We earned it [Lloyd’s Vermögen, Y.R.], ... by the sweat of our brows,¹⁴⁴ and it’s for us, not him, to say what shall be done with it“ (*PoL* 103). Andrew stimmt in die Klage ein, er wolle kein Geschenk der Reichen, „all I want is pay for my honest work“ (*PoL* 104). Ellen belauscht bereits als Kind diese politischen Gespräche und setzt diese Haltung im Spiel mit ihrer Puppe um:¹⁴⁵ „What right had you to be livin’ with rich folks, and wearin’ such fine things, when other children don’t have anything“ (*PoL* 107). Später prangert auch Ellens Freundin Abby im Gespräch mit ihr die herrschenden Besitzverhältnisse an: „It’s awful the way them rich folks treat us They own the shops and everything, and take all the money, and let our folks do all the work“ (*PoL* 152). Schließlich entwickelt Ellen ihre ersten öffentlich vorgetragenen sozialistischen Forderungen in ihrer Abschlußrede nach ihrem Highschool-Abschluß, deren Thema *equality* darstellt und in letzter Konsequenz die Abschaffung kapitalistischer Produktionsweise bedeutet: „She forced the employer and his employee to one bench of service in the grand system of

¹⁴⁴ Erneut lässt sich eine dialogische Beziehung zu Carlyle herstellen, in dessen *Past and Present* diese ursprünglich aus der Bibel stammende Formulierung ebenfalls erscheint: „Labour, wide as the Earth, has its summit in Heaven. Sweat of the brow; and up from that to sweat of the brain, sweat of the heart“ (194).

¹⁴⁵ Diese Puppe ist zudem eine wichtige Symbolträgerin: Cynthia Lennox hatte sie dem kleinen Mädchen bei ihrem mehrtätigen Aufenthalt in ihrem Haus geschenkt. Ursprünglich gehörte die Puppe Cynthias Neffen, Robert Lloyd. Somit kann das kindliche Zwiegespräch mit dessen Puppe als Vorankündigung für die späteren Auseinandersetzungen der Streikführerin Ellen mit dem Kapitalisten Robert gelesen werden.

things; she gave the laborer, and the laborer only the reward of labor“ (*PoL* 192). Später wird noch mehr vom sozialistischen Inhalt dieser Rede deutlich, als Robert fragt: „Do you really believe that all the property in the world ought to be divided, that kings and peasants ought to share and share alike?“ (*PoL* 211) und Ellen explizit darauf hinweist, dass sich das Kapital eben nicht von alleine vermehrt: „The profit comes from labor, not from the capital“ (*PoL* 212).¹⁴⁶

Die überproportionale Zuweisung sozialistischer Ideologieäußerungen in *The Portion of Labor* an die Protagonistin und auch an andere Frauen wie Eva oder Abby ist im historischen Kontext ein bemerkenswertes Faktum und hier wird Freemans eigene ideologische Haltung deutlich. Die historische Allianz von ‘Frauen und Sozialismus’ war nicht nur in den USA problematisch. Die sozialistische Bewegung bestand hier in erster Linie aus gewerkschaftlichen Organisationen und der 1877 gegründeten Socialist Labour Party. Die Stellung von Frauen in Parteien war zumeist vergleichbar schlecht wie in den oben beschriebenen Gewerkschaften.¹⁴⁷ Eine weibliche Minderheit organisierte sich hierbei entweder separiert von Männern oder versuchte, einzeln politisch zu arbeiten (Vgl. Eisenstein 8), was nach Mari Jo Buhle im politischen Kampf mit männlich-hierarchischen Strukturen auch in Neu-England oftmals erfolgreicher war: „For lack of a conducive milieu, women activists in several cities tended to work as individuals within the Socialist movement. By the early 1890s, these women had made their mark upon the character of the New England socialist movement“ (*Women and American Socialism* 73).

In *The Portion of Labor* dient auch der mehrfach gebrauchte Terminus *accumulation* als Schlüsselbegriff für ein dialogisches In-Beziehung-Setzen mit Marx. Obwohl dieser Begriff im Englischen an sich eher ein gebräuchliches Wort darstellt und nicht so eindeutig ideologisch konnotiert ist wie im Deutschen, lässt doch der

¹⁴⁶ Im Gegensatz zu der Protagonistin in Gaskells *North and South*, die im Gespräch mit ihrem Verehrer, dem Fabrikbesitzer, schüchterne Zurückhaltung zeigt („I know so little about strikes, and rate of wages, and capital and labour, that I had better not talk to a political economist like you“ (*North* 138)), macht Ellen von Beginn ihrer Beziehung zu Robert ihre politische Überzeugung deutlich.

¹⁴⁷ An dieser Stelle möchte ich auf die Existenz einer gleichzeitig bestehenden aktiven Frauenbewegung in Amerika (vornehmlich im Sinne der Wahlrechts- und Temperenzbewegung) hinweisen. Allerdings bestanden diese Organisationen zumeist aus Angehörigen der Mittelklasse wie Eisenstein feststellt: „The woman suffrage movement drew support primarily from broad ranks of middle-class women“ (*Give Us Bread* 150). Klassenspezifische Forderungen wie die Erhöhung von Löhnen usw. setzten für Arbeiterinnen Prioritäten, die Vertreterinnen der Mittelklasse nicht teilen konnten. Daher war eine Zusammenarbeit von Frauen unterschiedlicher Klassen nicht unproblematisch und relativ selten.

ökonomiekritische Kontext, in dem er hier benutzt wird, darauf schließen.¹⁴⁸ Zunächst werden Andrews Gedanken beim Anblick eines Industriellen beschrieben: „He had capital with which to begin, and he had strength to roll the accumulating ball“ (*PoL* 393).¹⁴⁹ Später heißt es: „She [Ellen] said to herself, here was the rich man, this man with accumulation of wealth, not one dollar of which he had earned himself ...“ (*PoL* 452) und schließlich äußert die Protagonistin: „Robert Lloyd has half a million, which has been accumulated by the labor of poor men in prosperous times“ (*PoL* 470). Die Verwendung von *accumulation* bei Freeman als marxistischer Schlüsselbegriff ist um so bemerkenswerter, da er in anderen Sozialromanzen wie z.B. in *Troubled Waters* nicht verwendet wird, obwohl Warner hier den gleichen ökonomiekritischen Impetus zeigt. Dies wird beispielsweise an der folgenden Stelle deutlich, in der Kapitalisten als diejenige bezeichnet werden, „who deal out to us just enough to keep us from starving, while we keep adding to their pile“ (39).

Doch selbst wenn in *The Portion of Labor* marxistische Terminologie als radikaler Zwischenruf erklingt, so ist doch der ideologische Impetus des Romans summa summarum keineswegs eindeutig radikal und eher als polyphon zu verstehen: Forderungen der Arbeiter und der propagierten ‘Besserungsfähigkeit’ des Kapitalisten weisen in eine gemäßigte Richtung. Es wird keine Revolution angekündigt, keine Enteignung von Privatbesitz oder umfassende Verstaatlichungsmaßnahmen,¹⁵⁰ sondern es geht am Ende ‘lediglich’ um die gerechte Verteilung des Profits von industrieller Arbeit. Diese wird jedoch ebenfalls nicht erreicht, nicht einmal der Streik ist erfolgreich.

Nicht nur der abgebrochene Streik steht in *The Portion of Labor* in einem Spannungsverhältnis mit der vorgebrachten sozioökonomischen Kritik, der Roman propagiert, nicht zuletzt durch das Happyend zwischen Ellen und Robert bestärkt, die

¹⁴⁸ Obwohl nicht festgestellt werden kann, dass Freeman Marx kannte, kann doch zumindest der dialogische Charakter ihres Gebrauchs dieser Terminologie mit der allgemeinen Debatte um die *labor question* nachgewiesen werden, in der diese durchaus ebenfalls Verwendung fanden. So konstatiert Kerby: „[L]aborers entertain the conviction that they alone produce wealth; that accumulation of capital are filched from labor; that the employer is a robber who ignores natural justice“ („The Laborer...“ 118-19). Seine eigene Vertrautheit mit sozialistischer Theorie zeigt der Artikel „The Socialism of the Socialists“ in derselben Zeitschrift.

¹⁴⁹ Insbesondere diese Verbindung des Derivats des Begriffs ‘Akkumulation’ „accumulating ball“ mit „capital“ lässt sich auf eine Definition von Marx beziehen: „Anwendung von Mehrwert als Kapital oder Rückverwandlung von Mehrwert in Kapital heißt Akkumulation des Kapitals“ (318).

¹⁵⁰ Z.B. fordert Mann mit radikal-sozialistischem Impetus: „All capital should be publicly owned just as the streets and highways, as well as all public buildings, schools, parks, and in the more enlightened communities water-works, lighting plants, street railways, steam railways, telegraph and telephone lines, mines, oil, tec, are now owned“ (*The Labor Problem* 129).

Versöhnung der Klassen. Die Subversivität der vorher vertretenen, politischen Forderungen Ellens wird durch diese Annäherung geschwächt und mündet letztendlich wiederum in einer Affirmation des Systems und beweist die ideologische Polyphonie dieses Textes. Die letzten Seiten ergänzen eine weitere Facette zu diesem Konglomerat von Äußerungen zur *labor question*, indem unvermittelt Andrew, Ellens Vater über dieselbe räsoniert. Er stellt diese Frage in einen religiösen Kontext, der bisher nur periphere Bedeutung hatte und von der Protagonistin weitgehend dekonstruiert wurde. Andrew kommt zu einem völlig überraschenden Schluss. Zunächst zitiert er aus der Bibel:

‘I withheld not my heart from any joy, for my heart rejoiced in all my labor, and that was my portion of labor.’ Then Andrew thought of the hard winter which had passed, as all hard things must pass, of the toilsome lives of those beside him, of all the work which they had done with their poor, knotted hands, of the tracks which they had worn on the earth towards their graves, with their weary feet, and suddenly he seemed to grasp a new and further meaning for that verse of Ecclesiastes. He seemed to see that labor is not alone for itself, not for what it accomplishes of the tasks of the world, not for its equivalent in silver and gold, not even for the end of human happiness and love, but for the growth in character of the laborer (*PoL* 563).

Es wäre plausibel, wenn Andrew bei der Erkenntnis stehen bleiben würde, Arbeit gewinne ihren Sinn in einem „guten Leben,“ denn dies würde mit der starken Romantisierung der Schlusszene im Park korrespondieren (kurz vor dem eben zitierten Absatz lesen wir: „Another rocket trailed its golden parabola along the sky, and dropped with stars; there was an ineffably sweet strain from the orchestra; the illuminated oaks tossed silver and golden boughs in a gust of fragrant wind“ (ibid)). „[G]rowth in character of the laborer“ bleibt aber unverständlich. Wie sind die Arbeiter gewachsen? Sie haben den Kampf um die *portion of labor* aufgegeben, um überleben zu können. Der Einzige, der ‘gewachsen’ ist, ist Robert Lloyd, denn er hat zumindest partiell den Forderungen der ArbeiterInnen nachgegeben. Andrews Monolog bleibt unausgegoren und künstlich, die religiöse Wendung wirkt konstruiert.

In jedem Fall ist Freemans *The Portion of Labor* eine der „fables of reconciliation between the classes“ wie Jane Spencer Gaskells *North and South* klassifiziert (Vgl. 95). Beide Seiten geben am Ende nach: die ArbeiterInnen kehren zu ihrer Arbeit zurück, Robert senkt die Löhne um ein geringeres Maß als anfangs

beabsichtigt. Was bleibt, ist letztendlich bloß die Forderung, dass, wenn Lohnkürzungen notwendig seien, so müsse die Arbeiterschaft wenigstens über die Motive informiert werden. Lyman Risley, der in *The Portion of Labor* als Beispiel für soziale Heteroglossia die Rolle des sozialreformerischen Kommentators aus der Mittelklasse übernimmt, fragt Robert, ob er seine Motive der Belegschaft der Fabrik erklärt habe. Dieser antwortet: „Explain? No! I told them my course was founded upon strict business principles, and was as much for their good as for mine“ (*PoL* 499). Nachdem einige ArbeiterInnen, unter ihnen auch Ellen, den Streik abgebrochen und in die Fabrik zurückgekehrt sind, entdeckt Robert die Rolle des pädagogischen Kapitalisten für sich und erläutert seine Position: “If the hard times continue, and it becomes a sheer impossibility for me to employ you on these terms without abandoning the plant altogether, I will approach you again, and trust that you will support me in any measures I am forced to take“ (*PoL* 541-2).

Am Ende ändern sich nicht die Besitzverhältnisse, sondern lediglich der Kenntnisstand der Arbeiterschaft, somit werden Strukturen letztendlich weitgehend affirmiert, auch wenn Robert die Löhne nur um 5% anstatt um das Doppelte kürzt. An dieser Stelle zeigen sich offenkundige dialogische Bezüge zu anderen Sozialromanzen, die ebenfalls die „kommunikative Humanität“ des Kapitalisten als zentralen Eckpfeiler eines gerechteren Systems verhandeln. *The Portion of Labor* zeichnet sich in dieser Gruppe jedoch wiederum dadurch aus, dass es nicht die weibliche Stimme der Protagonistin ist, die eine leichte Versöhnung der Klassen propagiert. In anderen Romanen appelliert die Protagonistin an die Fabrikbesitzer, diese Kommunikation herzustellen (Vgl. z.B. *North and South* 137 oder *The Silent Partner* 248).¹⁵¹

Die *labor question* lässt sich in Freemans Sozialromanzen jedoch nicht auf Fragen des Arbeitskampfes oder der Verteilung von Wohlstand reduzieren.

¹⁵¹ Gaskells Roman *Mary Barton* kann als extremstes Beispiel für einen Roman, der die Versöhnung der Klassen propagiert, gewertet werden. Hier kommt es zur wundersamen menschlichen Läuterung des Kapitalisten Carson als dessen Sohn von dem Arbeiter John Barton, dem Vater der Protagonistin, erschossen wird. Bei einer Zusammenkunft beider Männer nähern sie sich in ihrer Trauer für den verlorenen Sohn an, denn auch Barton hat bereits den Verlust eines Kindes erfahren müssen: „The eyes of John Barton grew dim with tears. Rich and poor, masters and men, were then brothers in the deep suffering of the heart; for was not this the very anguish he had felt for little Tom in years so long gone by, that they seemed like another life! The mourner before him was no longer the employer; a being of another race, eternally placed in antagonistic attitude ... no longer the enemy, the oppressor, but a very poor and desolate old man“ (*Mary Barton* 431) Auch Carson gelangt zu einer humanitären Einsicht: „[I]t was most desirable to have educated workers, capable of judging, not mere machines of ignorant men; and to have them bound to their employers by the ties of respect and affection, not by mere money bargains alone; in short, to acknowledge the Spirit of Christ as the regulating law between both parties. Many of the improvements now in practice in the system of employment in Manchester, owe their origin to short earnest sentences spoken by Mr Carson“ (*Mary Barton* 458).

Gleichbedeutend ist die Frage nach der Bedeutung von Arbeit an sich. Während es in *Jerome* lediglich der männliche Protagonist ist, der aufgrund der höheren Arbeitsbelastung der Frauen seiner Familie, ein positives Verhältnis zu Arbeit und Befriedigung in derselben erlangen kann, ist es in *The Portion of Labor* Ellen Brewster, die Arbeit für sich positiv setzt. Freeman steht in diesem Punkt im polyphonen Dialog mit anderen radikalen feministischen Stimmen der Zeit wie z.B. Charlotte Perkins Gilman. Gilman weist in ihrer langen publizistischen Karriere wiederholt darauf hin, dass es gerade Arbeit sei, die das menschliche Leben auszeichnen und bestimmen würde: „Work is the social process, the economic basis of all human life, a word of supremely human significance“ („What Work is?“ 678). In ihrem Werk *Women and Economics* heißt es: „Human labor is an exercise of faculty, without which we should cease to be human; that to do and to make not only gives deep pleasure, but is indispensable to healthy growth“ (157).

Mehr als das Recht, klagt Gilman jedoch vielmehr die Pflicht jedes Gesellschaftsmitglieds und hierbei auch ausdrücklich von Frauen ein, zum Wohl der Gemeinschaft am Arbeitsprozess beteiligt zu sein, denn Arbeit sei „not an individual process but a collective one. ... It is something you do for others while others do something for you“ (ibid). An anderer Stelle spitzt sie diese Haltung noch mehr zu: „Work is social action. It is the expression of social energy for social use. It is essentially collective, and we find work most highly developed among most collective creatures, as the ant, the bee, the man“ (*Human Work* 206-7).¹⁵²

Freeman steht mit dieser kritischen Stimme in einem differenzierten Dialog: Zwar verbindet auch sie Ellens positive Arbeitsethik mit dem Wohl der Gemeinschaft (z.B. dass sie als Schuharbeiterin die Füße der ArbeiterInnen bedeckt oder auch durch ihre Erwerbsarbeit der Familie ökonomisch hilft). Dennoch ist der Rückbezug auf das Hochgefühl beim Betreten der Fabrik bei Ellen ein individueller. Wieder zeigt sich die Polyphonie in Freemans Werk: Die eigene Entscheidung Ellens zu arbeiten und was gearbeitet wird, dient als Basis für ein positives Erleben von Arbeit und ist in *The Portion of Labor* losgelöst von reproduktiven Aufgaben, die, wie in frühen Romanen *Jane Field*, *Madelon* und auch im Vorgänger von *The Portion of Labor*, *Jerome*, als hohe Belastung von Frauen dargestellt wird. Diese Tatsache verleiht Ellens Arbeitsethik eine feministisch subversive Note, auch wenn sie gleichzeitig auf der

¹⁵² Vgl. auch *Women and Economics* 74 zu ihrem Verständnis von Arbeit zum Zwecke des Gemeinwohls.

ökonomiekritischen Ebene affirmativ wirkt, da sie Arbeit persönlich im kapitalistischen System nicht als entfremdend und ausbeuterisch empfindet. Dennoch ist es verkürzt, *The Portion of Labor* wiederum nur als in seiner Sozialkritik defizitär und systemstützend zu interpretieren wie es z.B. bereits 1930 Parrington tat.¹⁵³ Freeman ist ideologisch nicht festzulegen. In der Tat deuten Ellens Arbeitsethik, Aufgabe des Streiks¹⁵⁴ und die Erfüllung der Romanze auf eine Stütze statt Anklage des kapitalistischen und letztendlich patriarchalischen Systems hin. Gleichzeitig muss jedoch bei einem abschließenden Urteil berücksichtigt werden, dass die positive Erfahrung von Arbeit, Ellens allgemeine sozialistische Systemkritik und ihre Streikführung im historischen und literarischen Kontext aufgrund ihres Geschlechts für ihre Zeit als radikal zu werten sind. Grundsätzlich ist Freeman unbedingt als in der Mittelklasse verankert anzusehen und auch nicht als radikale Feministin ihrer Zeit zu begreifen. So thematisiert sie weder die Wahlrechts- noch die Temperenzbewegung in ihrer Literatur und auch radikale feministische Themen wie die Debatte um Scheidung etc. wird nicht erwähnt. Um so bedeutsamer erscheinen mir die Elemente sozialistisch geprägter Ökonomiekritik in *Jerome* und *The Portion of Labor* und vor allem die Tatsache, dass im späteren Roman auch eine Frau ihre Stimme erhebt, auch wenn sich diese, wieder als Beispiel für Freemans Polyphonie, schnell wieder von ihrer klassenkämpferischen öffentlichen Rolle zurückzieht und den Kapitalisten sogar heiratet.

¹⁵³ Er behandelt *The Portion of Labor* auf drei Seiten in *The Beginnings of American Critical Realism* und zeichnet Ellens Werdegang nach. Sein Urteil über den ökonomiekritischen Gehalt des Romans lautet: „She [Mary Wilkins Freeman Y.R.] had the warmest sympathy for the exploited poor; her conscience was as tender as Miss Phelps’s; but her inadequate knowledge of economics served her ill. (68)“ Gleichzeit stellt er jedoch heraus, dass fehlende Radikalität als typisches Merkmal realistischer Literatur der Zeit zu verstehen sei: „Even the starkest New England realism was not very critical of the industrialism that was destroying the traditional New England“ (ibid).

¹⁵⁴ Obwohl natürlich das Scheitern des Streiks und vor allem die Aufgabe Ellens ein Moment ist, das dem Roman die politische Schärfe nimmt, muss doch festgehalten werden, dass sich Freeman, wie Blake betont, hier in eine Schreibtradition einreicht: „The strikes in the novels are, almost without exception, lost. Most strikes of the time succeeded. ... The middle-class novelist, heir to a long Puritan heritage, cannot imagine a successful, carefully planned strike“ (*Strike* 40). Von den hier zur Kontextualisierung von *The Portion of Labor* benutzten Romanen ist Warners *Troubled Waters* als Beispiel zu nennen. In Van Vorsts *Amanda of the Mill* dient die erfolgreiche Durchsetzung von Streikforderungen in erster Linie zur Etablierung des heldenhaften Arbeiterführers John Euston, der durch ein melodramatisches Handlungselement (er findet heraus, dass er der leibliche Sohn des verhassten Fabrikbesitzers, gegen den er mit den Arbeitern kämpft, ist) den Kapitalisten umstimmen kann.

4. Gemeinschaften in *Pembroke* (1894) und *The Debtor* (1905)

4.1. Einführung in das Themenfeld

Welche Vorstellungen haben wir im 21. Jahrhundert von Gemeinschaften, den Wechselwirkungen zwischen diesen und Einzelpersonen sowie der Sphärentrennung in öffentlich-privat im 19. Jahrhundert? Als eine Stimme unserer Zeit möchte ich einen erfolgreichen U.S.-amerikanischen Autor, Jonathan Franzen, zitieren, der in dem kürzlich erschienen Essay „Imperial Bedroom“ über den aktuellen Zustand der Trennung zwischen der öffentlichen und privaten Sphäre an das *gilded age* anknüpft, also an die Zeit, in der Freemans Romane entstanden sind und größtenteils spielen:

In the 1890s, an American typically lived in a small town under conditions of near-panoptical surveillance. Not only did his every purchase “register“ but it registered in the eyes and in the memory of shopkeepers who knew him, his parents, his wife, and his children. He couldn’t so much as walk to the post office without having his movements tracked and analyzed by neighbors (159).

Freemans Romane evozieren genau diese Atmosphäre von Kontrolle und Überwachung. Vor allem in zwei Werken sind dies zentrale Motive in der Darstellung von Gemeinschaften – in *Pembroke* (1893) und *The Debtor* (1905), die im Zentrum meiner Analyse stehen werden. Polyphonie zu Fragen von Geschlechterrollen im Zusammenhang mit Gemeinschaften entsteht durch den Chor von Erzählkommentar, Klatschstimmen aus den beschriebenen Familien und Dorfgemeinschaften und Körperbeschreibungen.

In Anlehnung an den frühen amerikanischen Soziologen Charles Horton Cooley möchte ich die Gemeinschaften, die im Mittelpunkt der folgenden Analyse beider Romane stehen werden, als ‘primäre Gruppen’ - *primary groups* - bezeichnen. Cooley geht es um die Bedeutung von Gruppen für den einzelnen Menschen. Primäre Gruppen versteht er als „characterized by intimate face-to-face association and coöperation [sic]. They are primary in several senses, but chiefly in that they are fundamental in forming the social nature and ideals of the individual“ (*Social* 23). Im Feld der primären Gruppen hebt Cooley insbesondere vier ‘Sphären’ hervor, in diesem Fall durch ‘Untergruppen’ zu übersetzen, „[t]he most important spheres of this intimate association and coöperation [sic]- though by no means the only ones - are the family, the play-

group of children, and the neighborhood or community group of the elders” (*Social* 24). Cooley schreibt der Familie und Nachbarschaft eine besonders große Bedeutung für den einzelnen Menschen zu: „But the fact that the family and neighborhood groups are ascendant in the open and plastic time of childhood makes them even now incomparably more influential than the rest” (*Social* 26). In Freemans Romanen sind es ebenfalls vor allem die Familie und die Nachbarschaft eines kleinen Dorfes, die ich im Folgenden als Dorfgemeinschaft bezeichnen werde. Letztere stellt die öffentliche Sphäre in Abgrenzung von der familiären dar, die im Zentrum der Darstellung stehen. Daher bietet Cooleys Theorie eine passende Folie, um das literarische Portrait dieser speziellen Gemeinschaften zu bewerten.

Freeman skizziert ein kritisches Bild von Gemeinschaften im Sinne primärer Gruppen. In ihren Romanen wird eher ein antagonistisches Verhältnis zwischen dem und der Einzelnen und primären Gruppen beschrieben und nicht eine „fusion of individualities in a common whole” (*Social Organization* 23), wie Cooley die primären Gruppen beschreibt. Diese Opposition wird bei Freeman vor allem durch Klatsch in beiden primären Gruppen der Dorfgemeinschaft und der Familie und durch die Beschreibung von Zerfallserscheinungen der familiären Gemeinschaft selbst hergestellt. Dem Klatsch und Indizien für den Zustand der Institution ‘Familie’ in Freemans Romanen wird daher in der folgenden Analyse besondere Aufmerksamkeit zukommen.

Durch Klatsch werden die Grenzen zwischen privat¹⁵⁵ und öffentlich überschritten und die Autonomie der Figuren eingeschränkt, die ebenfalls durch oktroyierte Familienrollen gefährdet wird. Bezüglich der Definition von ‚Privatheit‘ möchte ich mich Julie C. Innes anschließen, die in *Privacy, Intimacy, and Isolation* drei Faktoren aufzeigt, die Privatheit ausmachen: „control over information about oneself, access to oneself, or one’s intimate decisions about one’s own actions“ (9). Es geht vor allem um Handlungs- und Entscheidungsautonomie, die für das Individuum eine private Sphäre ausmachen. Von Beate Rössler möchte ich die spezifischere Kategorie der „lokalen Privatheit“ übernehmen und in meiner Analyse der Romane anwenden. Unter „lokaler Privatheit“ versteht sie die Existenz einer selbstbestimmten Sphäre für das Individuum, sowohl räumlicher Natur als auch im Sinne eines eigenen Lebenskonzepts, das aber von der Existenz geschützter Räume abhängig ist (Vgl. *Wert des Privaten* 255ff.). Fragen von Öffentlichkeit und Privatheit müssen historisch rückgebunden

¹⁵⁵ Vgl. auch Stanley I. Benn und Gerald F. Gaus’ „The Public and the Private: Concepts and Action” in Bezug auf *access* als entscheidende Privatheitsdeterminante, besonders 7ff.

werden. Für das 19. Jahrhundert war Privatheit für die einzelne Person keine Selbstverständlichkeit und ist vor allem klassendifferenziert zu betrachten.

Bevor ich zu der Analyse der Texte kommen, möchte ich mich zunächst einführend mit dem Phänomen des Klatsches, der die dargestellten Gemeinschaften in diesen Romanen charakterisiert, auseinandersetzen.

4.2. Das Gemeinschaftsmerkmal Klatsch als Veröffentlichung von Intimität

'I have not the slightest curiosity about my neighbors,' she said, 'but it is impossible to live just across the road from any house without knowing something of what is going on, whether one looks or not,' said she, with dignity.

Mary E. Wilkins Freeman. *The Yates Pride*, 4

Zum Wesen des Klatsches (gossip) gehört dessen Unschicklichkeit. Jörg Bergmann stellt in seiner Studie *Klatsch. Zur Sozialform der diskreten Indiskretion* heraus:

Die Ächtung und Verurteilung von Klatsch ziehen sich von der Antike bis ins 19. Jahrhundert wie ein roter Faden durch die verschiedenen Konversationsbücher, Verhaltenslehren und Traktate, in denen der für eine Epoche oder soziale Gruppe verbindliche Kodex von Pflichten und Regeln des richtigen sozialen Umgangs formuliert wurde (29).

Diese offizielle Verdammung eines nicht-unterdrückbaren Phänomens wird auch von einer Stimme aus Freemans Zeit bestätigt. In der Zeitschrift *Outlook* schreibt im Februar 1895 eine Frau namens Lucy Elliot Keeler: „If I were a girl again, I should be more careful about my conversation. I should beware of slang and gossip and a tendency to drop into silence. I should avoid sarcasm like the plague, remembering that the person who uses it shows her sense of her own inferiority” (233). Diese Verquickung mit Geschlecht (Keeler spricht nicht für beide Geschlechter, sondern schreibt explizit “If I were a girl again”) verweist auf die traditionelle Zuschreibung von Klatsch – meine Übersetzung für *gossip* in dieser Arbeit - zum weiblichen Geschlecht. Etymologisch geht das englische Wort *gossip* zurück auf den altenglischen Begriff für Pate: *god sib* und ist nicht automatisch feminin besetzt. Diese weibliche Stereotypisierung wurzelt im achtzehnten Jahrhundert. Samuel Johnson definiert *gossip* in seinem Wörterbuch von 1755 mit: „One who runs about tattling like women at a lying [birth]“ (zitiert in Rysman, „How the „Gossip“ Became a Woman,“ 177). Eine

Predigt von Reverend Philip Bull über *gossip* kann als Beispiel für eine Stimme aus Freemans Zeit dienen, die Klatsch Ende des 19. Jahrhunderts Frauen zuschreibt. Obwohl Bull in einigen Passagen auch Männer als Klatschende miteinbezieht (Vgl. 9/14) spielt er dennoch zu Beginn seiner Predigt darauf an, dass Klatsch typischerweise auf Frauen zurückgeht. Auch er erwähnt den etymologischen Ursprung des Wortes und fährt fort:

We can only bridge over the great lexicographic gulf between the meaning of the word then and its signification now by venturing the assumption that some ancient unknown spinster, who had been to some family a familiar acquaintance, comrade and friend and had stood with some child in the holy relation of sponsor or godmother, had abused the confidence reposed in her, thrown her tongue in gear with her heels and gone gadding about the neighborhood relating to everybody she saw whatever she knew of the ceremony, of the child and of its antecedents and insinuating a thousand things which no one could ever know (4).

Die Tatsache, dass er *god-sip* mit „ancient unknown spinster“ assoziiert, um die Lücke zwischen dem beide Geschlechter bezeichnenden Begriff und „its signification now“ zu schließen, heißt, dass zu seiner Zeit *gossip* als weiblich verstanden wurde.

Klatsch besteht aus zwei Elementen: der aufmerksamen Wahrnehmung der Leute und dem Sprechen über diese Beobachtungen. Was für Klatsch interessant ist, sind vor allem Neuigkeiten, die alltägliche Routinen, d.h. „das Normale,“ durchbrechen. Es ist eher das Verbotene, eine auf dem Bruch von Regeln und Normen beruhende deviante Verhaltensweise,¹⁵⁶ die den an sich ebenfalls verpönten Vorgang des Klatsches initiieren. Wie Manfred Menzel in seiner Studie zu dem Motiv des Klatsches bei Hawthorne treffend formuliert: „Es zeigt sich, dass Klatsch sich vorwiegend mit negativen Sensationen aus Tabubereichen einer Gesellschaft beschäftigt“ (266). In der wertkonservativ geprägten Kleinstadt *Pembroke* hat er meist mit Sexualität im weitesten Sinne zu tun. In *The Debtor* erregt die neuhinzugezogene Familie Carroll in der Kleinstadt Banbridge große Aufmerksamkeit, da sie als überdurchschnittlich reich wahrgenommen wird.

¹⁵⁶ Bergmann definiert das Objekt des Klatsches wie folgt: „Gegenstand von Klatsch sind immer beobachtete, übermittelte oder vermutete Geschichten über persönliche Eigenarten und Idiosynkrasien, Verhaltensauffälligkeiten und -inkonsistenzen, Charakterfehler, Diskrepanzen zwischen realem Verhalten und moralischem Anspruch, Unarten, sozial nicht akzeptierte Verhaltensweisen, Verfehlungen, Ungehörigkeiten, Unterlassungen, Anmaßungen, blamable Fehlritte, Mißgeschicke, Niederlagen, - vorzugsweise aus dem thematischen Bereich der Beziehung der Geschlechter“ (*Klatsch* 21).

Das 'Austauschmedium' Klatsch wird in Freemans Romanen zu einer Art 'Nachrichtendienst,' die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Privatheit und Öffentlichkeit wird immer wieder betont. Die Frage nach den Sphären der Gesellschaft ist zentral in der Betrachtung von Klatsch in der Sekundärliteratur. So betont Bergmann: „Im unerlaubten Überschreiten der Grenze zu einer Sphäre, die die Person, über die gesprochen wird, als ihre „private“ reklamieren würde, wüsste sie nur von diesem Gespräch, liegt ein konstitutives Element und zugleich ein wesentlicher Reiz des Klatsches“ (73). John Beard Haviland schreibt: „Gossip trades (...) on a separation between public and private information; it celebrates leakage from one domain into the other, brought about at the townhall, by child spies, or by impassioned but incautious disclosures” (188). Ich möchte Definitionen von Klatsch, die diesen als Kommunikationsform im Privaten charakterisieren,¹⁵⁷ entgegensetzen, dass Freeman das Ineinandergreifen der primären Gruppen von Familie und Dorfgemeinschaft, die die Öffentlichkeit ausmachen, betont. Der und die Einzelne steht beiden Gruppen gegenüber. In ihrem Romanwerk wird die Nicht-Existenz von Privatheit im Sinne eines geschützten Familienraumes zu ihrer Zeit - zumindest für die ländliche Bevölkerung der unteren Mittelklasse - deutlich. Im Klatsch geht es meist um Geheimnisse und die Informationen, die ausgetauscht werden, basieren vornehmlich auf Vermutungen oder Schlussfolgerungen von Beobachtetem. In *Pembroke* geht es nicht bloß um ein Changieren zwischen der öffentlichen und privaten Sphäre, sondern klar um das Bestreben beider primärer Gruppen, wirkliche Geheimnisse von Figuren und somit deren Privatheit, nicht zuzulassen. Klatsch entspringt vielmehr direkt aus der primären Gruppe der Familie in die Dorfgemeinschaft. Somit bietet auch die familiäre Sphäre eben keinen wirklichen Schutz vor den JägerInnen von Klatschthemen, vielmehr bringt sie diese hervor. Daher möchte ich darauf hinweisen, dass Öffentlichkeit der Dorfgemeinschaft in *Pembroke* mit der Intimität von Einzelpersonen durch den Klatsch doppelt verknüpft ist: Zum einen wurzelt dieser in der intimen Sphäre der Individuen, da u.a. auch Familienmitglieder Klatsch verbreiten und somit die Öffentlichkeit bzw. ‚Veröffentlichung‘ unmittelbar an den Einzelnen und die Einzelne heranreicht. Zum anderen beschäftigt sich diese Öffentlichkeit vornehmlich mit Themen, die Innes als

¹⁵⁷ Spacks schreibt: „Gossip belongs to the realm of private, “natural discourse” (*Gossip* 6). Auch Sally Merry definiert Klatsch u.a. als „informal, private communication between an individual and a small, selected audience concerning the conduct of absent persons or events.” Aus: „Rethinking Gossip and Scandal”, in Donald Black, Hg. *Toward a General Theory of Social Control*, Bd. 1: *Fundamentals*, Orlando u.a. 1984, 275, zitiert in Menzel, 17.

intim definiert: „[T]o claim that an activity or action is intimate is to claim that it draws its meaning and value from the agent’s love, care, or liking; intimate decisions concern such acts or activities” (10). Rössler bietet eine ähnliche Definition von ‚intim‘ an: „‚Intim‘ hat zumeist erotische oder sexuelle Konnotationen, Konnotationen von Nähe und Verletzlichkeit“ (17). Das so definierte Intime findet im Idealfall in der familiären Sphäre ihren Ort, die im 19. Jahrhundert dem öffentlichen Raum entgegenstand, wo das Zeigen von Intimität verpönt war. Freeman skizziert die primären Gruppen Familie und Dorfgemeinschaft als in den intimsten Bereich der Romancharaktere eindringend.

Für die Wechselwirkungen zwischen den Einzelnen und Gemeinschaften, wie Freeman sie beschreibt, ist eine Gleichsetzung Familie-Privat und Dorfgemeinschaft (der nicht-familiäre Raum)-Öffentlichkeit nicht mehr aufrecht zu erhalten. Im Folgenden möchte ich herausstellen, dass die Autorin eine dörfliche Welt beschreibt, in der es für Individuen keinen privaten Rückzug aus dieser Öffentlichkeit gibt. Häuser werden als jederzeit zugänglich und einsehbar beschrieben und die Stimmen der Dorfföflichkeit mischen sich mit Stimmen aus den Familien selbst. Beide primären Gruppen in *Pembroke*, Familie und Dorfgemeinschaft, konstituieren eine Öffentlichkeit, deren Charakteristikum der Klatsch ist, der sich um das Intime dreht. Was Gluckman für das Gemeinschaftsleben (*community life*) konstatiert, nämlich dass Klatsch dessen „very blood and tissue of life“ sei (308) wird in *Pembroke* auch auf die Familie ausgedehnt.

In der beschriebenen dörflichen Gemeinschaft Neu-Englands unterliegt der und die Einzelne einer ständigen Überwachung, ja Bespitzelung, die im Klatsch mündet. Der Klatsch ist das Hauptcharakteristikum der Öffentlichkeit in *Pembroke*. Freeman verwendet oftmals Ausdrücke, die Klatsch als ‚Nahrung‘ für diese Gemeinschaft bezeichnen. Im Falle von Neuigkeiten findet die Nachrichtenübermittlung prompt statt. Freeman beschreibt den Klatsch als eine Art Nachrichtendienst oder Informationsbörse und bezieht hierbei die LeserInnen in den Klatschprozess mit ein. Wie die nachfolgende Analyse zeigen wird, werden den Äußerungen der Klatschstimmen oftmals keine anderen Informationen entgegengesetzt, die z.B. durch die Erzählinstanz vermittelt werden könnten. Somit werden Figuren von diesen Klatschstimmen eingeführt, die LeserInnen zu RezipientInnen von Klatsch und die Neugierde im Leseprozess dem öffentlichen Voyeurismus gleichgestellt. Literatur wird als eine Form des Klatsches präsentiert. Dies trifft auf *Pembroke* zu, bei dessen Lektüre auch die LeserInnen zu KlatschrezipientInnen werden. Die Autorin verweist so auf den Voyeurismusdrang von

Menschen, von dem LeserInnen nicht ausgeschlossen sind, denn auch diese sind an spektakulären Ereignissen (wie z.B. Rebeccas unehelicher Schwangerschaft) besonders interessiert.

Auch in *The Debtor* werden die LeserInnen zu KlatschrezipientInnen, denn Figuren werden durch Klatschstimmen eingeführt. Hier wird eine weitere Facette des Klatsches deutlich: es ist ebenfalls möglich, die Öffentlichkeit zu täuschen und zu manipulieren und Klatsch als mächtiges Medium für eigene Zwecke zu instrumentalisieren. In *The Debtor* spielt Freeman mit 'Wahrheit' und Authentizität, indem sie den Protagonisten den Klatsch für die Etablierung seines Rufes und gar seiner Identität funktionalisieren lässt. Die LeserInnen sind hierbei jedoch nur anfangs (einseitige) TeilnehmerInnen am Klatsch; im Laufe des Romans erhalten sie durch Informationen der Erzählstimme gegenüber der Dorfgemeinschaft, die bis zuletzt nicht über die wahre Identität des Protagonisten aufgeklärt wird, einen Informationsvorteil.

In *Pembroke* geht es um die Macht der Öffentlichkeit. Der dörfliche Raum wird durch die andauernde Aufmerksamkeit, Verstöße gegen Sittlichkeitsnormen oder anderes auffälliges Verhalten zu entdecken, zu einem Überwachungssystem, dessen sich die einzelnen Personen, die sich Normen-überschreitenden Handelns 'schuldig' gemacht haben, bewusst sind. Im Umkehrschluss werden herrschende Verhaltensnormen im Klatsch sichtbar, da dieser ihre Übertretung thematisiert. Am häufigsten brechen in *Pembroke* Frauen herrschende Normen, die qua Geschlecht einem rigideren Verhaltenskodex als Männer unterworfen sind. *Pembroke* enthält vier zentrale Ereignisse, die im Zentrum des Interesses der Öffentlichkeit stehen: der Bruch zwischen den Liebenden Barney/Charlotte und Sylvia/Richard, Rebeccas uneheliche Schwangerschaft sowie die Misshandlung Ephraims durch Deborah.

4.3. „In the Face and Eyes of the Whole Town“: Opfer des Klatsches in *Pembroke*

4.3.1. Das Portrait eines neu-englischen Dorfes – Einführung in den Roman

Pembroke ist Freemans zweiter Roman und steht wie sein Vorläufer *Jane Field* stark in der *local color*-Tradition ihrer Kurzgeschichten. Er ist ein ebenso dunkles Porträt des neu-englischen Charakters¹⁵⁸ wie Edith Whartons *Ethan Frome*.¹⁵⁹ Heute gilt *Pembroke* als ihr bestes Werk. Schon in einer Rezension seines Erscheinungsjahres heißt es: „Miss Wilkins has achieved a distinct success - one that carries her farther in her literary career than anything she has heretofore accomplished” (35). Der Dichter Edwin Arlington Robinson schrieb 1894 an seinen Freund Harry de Forest Smith: „I rather admire Miss Wilkins’ frankness and nerve, if the word is required. There are a few animal touches that are hardly like anything else that I have seen in novels. ... It is eminently qualified for reading aloud. It never drags for a page and is always either bright or gloomy” (*Untriangulated Stars* 94).

Es ist naheliegend, dass *Pembroke* gerade deshalb so angesehen ist, da dieser Roman am stärksten in der *local color*-Tradition der Kurzgeschichten verortet ist, für die Freeman in ihrer Zeit und auch heute hoch gelobt wurde und wird. Viele Motive in der Skizzierung neu-englischer Charaktertypen stehen im intertextuellen Bezug zu Freemans Kurzprosa, wie Verweise in der nun folgenden Analyse zeigen werden. Ich möchte mich außerdem der Einschätzung eines frühen Kritikers anschließen, dass sogar die Kurzgeschichtenstruktur in *Pembroke* sichtbar wird, d.h. dass die einzelnen, sehr distinkten Handlungsstränge sich auch separat erzählen ließen. Im Gegensatz zu dem oder der (namentlich nicht benannten) KritikerIn der Zeitschrift *Athenaeum*, bin ich jedoch nicht der Ansicht, dieser Roman “would be better still if it were broken up into separate short stories dealing with the different incidents and characters” (739). An *Pembroke* ist gerade die literarische Qualität hervorzuheben. Freeman versteht es hier

¹⁵⁸ Freeman selbst nannte die Figuren ihres Buches in einem Brief an Arthur William Foote aus dem Jahre 1894 „grim” (*Infant Sphinx* 163).

¹⁵⁹ In Whartons Autobiographie *A Backward Glance* setzt sich die Autorin mit ihrem Roman *Ethan Frome* von ihren Vorgängerinnen innerhalb der *local color* Bewegung ab. Ihre Bemerkung, sie zeige in diesem Werk ein Neu-England, „utterly unlike that seen through the rose-coloured spectacles of my predecessors, Mary Wilkins and Sarah Orne Jewett” (zitiert in Frederick Wegeners Einleitung zu der Ausgabe von Whartons *Uncollected Critical Writings*, 34), ignoriert z.B. Ähnlichkeiten der ‘dunklen’ Charaktere von Zenobia in *Ethan Frome* und Deborah in *Pembroke*.

hervorragend, Atmosphäre zu schaffen; die Figuren sind präzise charakterisiert; die verschiedenen Handlungsstränge sind im Vergleich zu den anderen Romanen der Autorin kurz und prägnant gehalten und sehr geschickt miteinander verknüpft. Die Autorin lässt unauffällig den Fokus auf eine andere Figur und so zu einer anderen *story line* wandern¹⁶⁰ und beginnt hierfür nicht, wie dies oft in anderen Romanen geschieht, sofort ein neues Kapitel. Die Kürze des Romans macht Freemans Sprache zudem präziser und in dem Sinne ästhetisch ‚besser‘, dass sie stilistische Schwächen wie das Wiederholen desselben Subjekts am Anfang verschiedener Sätze eines Absatzes vermeidet. Vor allem in den späteren Romanen sind diese schreibtechnischen ‚Mängel‘ häufig zu finden.

Das Motiv von *Pembroke* wurde von der Autorin selbst in der Einleitung der Ausgabe von 1899 - die einzige Einleitung zu einem Werk, die sie je verfasst hat - als „a study of the human will in several New England characters“ (I) bezeichnet, was auch in Rezensionen und in der Forschungsliteratur zum Roman beständig aufgegriffen wird.¹⁶¹ Diese ‚Studie‘ enthält jedoch viele Implikationen, die auf die Wechselwirkungen zwischen diesen durch Starrköpfigkeit gezeichneten Individuen und den primären Gruppen, in die sie eingebunden sind, hinweisen. Das Motiv der Dorfgemeinschaft, das durch die Titelwahl (‘Pembroke’ ist ein Ortsname) schon betont wird, wurde von der Autorin nochmals explizit in besagter Einleitung herausgestellt,¹⁶² es wurde jedoch literaturwissenschaftlich - ebenso wie das Motiv der Familie - bisher nicht analysiert.¹⁶³ Die charakterliche Verschrobenheit der Figuren führt Freeman auf die Isolation vieler neu-englischer Dörfer zurück, die sie als „villages which, like Pembroke,

¹⁶⁰ Wie bei einem Kameranäherung im Film wird die Gesprächspartnerin einer Figur zum Fokus des nächsten Abschnittes.

¹⁶¹ Begründet wurde diese Lesart durch eine Rezension von *Pembroke* in *The Critic* 1894, in der die Figuren des Romans als „slaves of their own will“ bezeichnet werden. Foster nennt *Pembroke* ebenfalls „M.W. Wilkins’ fullest exploration of the ‘diseased will’“ (*Mary E. Wilkins* 126). Auch Pennel beginnt ihre Analyse des Romans mit „This study of the human will ...“ (213). Reichardt beschreibt *Pembroke* als „dark tale of the obdurate strength of the New England will“ (*Mary Wilkins* 58).

¹⁶² Freeman schreibt hier, dass sie gerade ein über Individuen hinausgehende Portrait der Dorfgemeinschaft beabsichtigt habe: „*Pembroke* is intended to portray a typical New England village of some sixty years ago, as many of the characters flourished at that time, but villages of a similar description have existed in New England at a much later date, and they exist to-day in a very considerable degree“ (V).

¹⁶³ Meine Interpretation verdankt die meisten Impulse Westbrooks kurzen Ausführungen zu *Pembroke* in dem Abschnitt „The New England of Mary E. Wilkins Freeman“ in seinem Buch *The New England Town in Fact and Fiction* (Vgl. 167ff). Westbrook und in der jüngsten Freemanforschung auch Johanningsmeier in seiner Einleitung zu einer Neuausgabe von *Pembroke*, sind die Einzigen, die die Spannung zwischen Individuum und Gemeinschaft thematisiert haben. Westbrooks Hervorhebung des Klatsches als Charakteristikum der hier beschriebenen Dorfgemeinschaft („Public opinion and gossip rule the townspeople’s mind and actions“ (*New England Town* 171)) wird auch von Johanningsmeier aufgegriffen. Beide führen dieses Motiv jedoch nicht weiter aus.

have not been brought much in contact with outside influences, and have not been studied or observed at all by people not of their kind by birth or long familiarity” (VI).

Die Darstellung dieses spezifischen Dorfes lässt jedoch Rückschlüsse auf Strukturmerkmale kleiner Gemeinden zu, die insbesondere über die Trennung von öffentlicher und privater Sphäre im ländlichen Leben im 19. Jahrhundert Aufschluss geben. In der neueren feministischen Freemanforschung wurde dieser Aspekt bisher weitgehend außer Acht gelassen.¹⁶⁴ Hier herrscht eine Lesart vor, die in *Pembroke* zwei geschlechtlich dichotome Prinzipien oder Lebensphilosophien vorgeführt sieht.¹⁶⁵

Mir geht es mehr um das Verhältnis zwischen Einzelpersonen und primären Gruppen, das in *Pembroke* – so meine These – vor allem durch Kontrolle bestimmt wird. Die Kontrolle durch die primären Gruppen der Dorf- und Familiengemeinschaft, der in *Pembroke* beide Geschlechter ausgesetzt sind, und die im durchgängigen Klatschmotiv zu Tage tritt, steht in einer Tradition Neu-Englands, die bis zu den Hexenprozessen in Salem zurückgeht.¹⁶⁶

4.3.2. Zusammenfassung der Romanhandlung von *Pembroke*

Im Mittelpunkt des Romans *Pembroke* (1894) stehen zwei Familien des neu-englischen Dorfes Pembroke, Zeitpunkt der Handlung sind die 1830er Jahre.¹⁶⁷ Der Roman beginnt mit dem Aufbruch des jungen Barnabas Thayer zu einem Brautwerbungsbesuch bei seiner Verlobten Charlotte Barnard. Er lässt seine Familie zurück, d.h. die Eltern Deborah und Caleb sowie seine Geschwister Rebecca und den

¹⁶⁴ Lediglich Susan Allen Toth hat in „Defiant Light: A Positive View of Mary Wilkins Freeman“ die Beziehung zwischen „individual and community“ in ausgewählten Kurzgeschichten der Autorin untersucht und kommt für diese Texte zu demselben Schluss wie ich für *Pembroke*: „Individual and community clash intensely in Freeman’s world because organized society is inherently hostile to the needs and demands of its constituents“ (83).

¹⁶⁵ Insbesondere die *sexual politics* von *Pembroke* sind bereits vielfach untersucht worden, vor allem durch ein Kapitel zu diesem Thema in Glassers Werkbiographie sowie durch Aufsätze von Deborah Lambert und Heather Kirk Thomas. Shapiro untersucht *Pembroke* in Bezug auf die *woman’s question*, offeriert jedoch nur relativ kurze Interpretationen zu den einzelnen Frauenfiguren der „woman-centered world“ des Romans.

¹⁶⁶ Wie Charles W. Upham in seiner historischen Abhandlung dieser Hexenprozesse vermerkt, hatte Klatsch sogar den Wert eines Beweises gegen Angeklagte. Gleichzeitig sei die Gemeinde durch ihre aktive Rolle in der Verurteilung zahlreicher Menschen sehr belastet worden: „It seems as if the community could not recover from a sense of the injury it had inflicted upon the innocent“ (*Lectures on Witchcraft* 122).

¹⁶⁷ Vgl. die in Fußnote 8 zitierte zeitliche Einordnung der Autorin selbst. Im Roman selbst finden sich wenige Anhaltspunkte für eine zeitliche Bestimmung.

jüngeren Bruder Ephraim. Der Besuch bei seiner Verlobten und ihrer Familie endet jäh durch einem Streit mit Charlottes Vater, bei dem Barnabas des Hauses verwiesen wird. Charlotte versucht vergebens, ihn aufzuhalten. Auf Jahre hin wird es nicht zu einer Versöhnung zwischen den beiden kommen.

Aufgrund dieser Auseinandersetzung kommt Charlottes Tante Sylvia, die den Tag bei deren Familie verbracht hat, spät nach Hause und verpasst ihren eigenen Verehrer, Richard Alger, der sie bereits jahrelang sonntags besucht, ohne ihr einen Heiratsantrag zu machen. Als Richard Sylvia nicht wie gewöhnlich in ihrem Haus vorfindet, schließt er daraus, dass sie kein Interesse mehr an ihm habe und beendet aus Stolz die Routine seiner Besuche.

Rebecca Thayer und William Berry sind ebenfalls von einander angezogen, befinden sich jedoch noch nicht in einer 'offiziellen' Phase der Brautwerbung. Daher ist es Rebecca unangenehm, in den Laden von Silas Berry, dem örtlichen Lebensmittelhändler, in dem sein Sohn William arbeitet, zu gehen. Sie möchte nicht mit ihrem Schwarm gesehen werden, da sie fürchtet, im Ort werde darüber geklatscht, sie sei nur wegen des jungen Mannes in den Laden gekommen.

Zu einer Annäherung zwischen Rebecca und William kommt es erst beim KirsCHFest, einer neu-englischen Frühlingssitte, bei der sich die jungen Leute des Ortes zum Kirschenpflücken treffen und ein ausgelassenes Picknick feiern. Silas Berry gibt zum Kirschenpflücken nur einige wenige seiner Bäume frei und fordert am Ende des Tages entgegen aller Sitte plötzlich die Pflücker auf, für die Früchte zu bezahlen. Silas' Sohn William schämt sich für das Verhalten seines Vaters, wird jedoch von Rebecca ohne jegliche Zurückhaltung getröstet. Rebecca wird so zum Thema des Klatsches im Ort. Deborah Thayer, Rebeccas Mutter, verbietet ihrer Tochter, William wiederzusehen, da sie nicht erlauben würde, dass Rebecca nach der geplatzten Verlobung ihres Bruders den Cousin von dessen Ex-Verlobten heiraten würde (Charlottes und Williams Mütter sind Schwestern). Rebecca kündigt an, sie werde sich eine Heirat nicht verbieten lassen.

Monate vergehen und in Pembroke verdichten sich die Gerüchte, dass Rebecca sich hinter dem Rücken ihrer Mutter weiterhin mit William Berry treffen würde. Rebecca wird immer stiller und vermeidet den Kontakt mit ihrer Familie und mit anderen Menschen. Ihre Mutter möchte sie wieder unter Leute bringen und näht ihr ein Kleid. Bei der Rebecca aufgezwungenen Anprobe wird ihre

Schwangerschaft enthüllt. Entsetzt wirft Deborah ihre Tochter aus dem Haus. Kurz danach schickt sie Barnabas mit der Botschaft zu William, dieser müsse Rebecca sofort heiraten. Beide Männer finden Rebecca im Haus der sozial geächteten Miss Sloane und rufen den Pfarrer, um dort sofort die Eheschließung vornehmen zu lassen. Trotz Eheschließung stigmatisiert, verschwindet Rebecca fortan hinter den Gardinen des Hauses ihres Mannes.

Eine weitere Katastrophe bahnt sich im Elternhaus von Rebecca an. Ephraim, ihr kleiner Bruder, ist schwer herz- und Diabeteskrank und leidet unter der strengen puritanischen Erziehung seiner Mutter, die ihm auf Anraten des Doktors eine strenge Diät auferlegt und ihn zwingt, jede freie Minute mit religiösem Unterricht zu füllen. An einem Winterabend bricht Ephraim jedoch aus: als die Eltern schlafen, stiehlt er sich aus dem Haus und unternimmt eine streng verbotene Schlittenfahrt. Glücklicherweise wieder im Hause angekommen, isst er zudem ein großes Stück eines für seinen Gesundheitszustand als schädlich angesehenen Kuchens.

Am nächsten Morgen gibt Deborah ihm, bevor sie für Einkäufe das Haus für den Tag verlässt, den Auftrag, seinen Vater an seine Aufgabe zu erinnern, Äpfel zu klauben. Ephraim vergisst, dies auszurichten und hat statt dessen einen vergnüglichen Tag mit seinem Vater. Beide spielen miteinander und essen - trotz inzwischen spürbarer gesundheitlicher Beschwerden von Ephraim - erneut von dem verbotenen Kuchen. Als Deborah nach Hause kommt und sieht, dass Ephraim dem Vater ihren Arbeitsauftrag nicht ausgerichtet hat und zudem von dem Spiel der beiden erfährt, wird sie wütend: zum ersten Mal in ihrem Leben züchtigt sie ihren Sohn körperlich, obwohl der Arzt ihr dies streng untersagt hat. Caleb greift nicht ein. Nach dem ersten Schlag mit dem Stock bricht Ephraim tot zusammen. Kurze Zeit später folgt ihm Deborah aus Gram und Schande in den Tod und auch Caleb überlebt nicht sehr viel länger.

Die Geschichte von Sylvia Thayer endet glücklich: eine Hypothek auf das von ihr bewohnte Elternhaus wurde zur einzigen Einkommensquelle der alten Frau, doch diese ist eines Tages aufgebraucht. Am Tag ihrer letzten Hypothekenzahlung laden sich just ihre Schwestern zu einem Besuch bei ihr ein. Die Bewirtung für ihre Familie verschlingt Sylvias letztes Geld und sie sieht sich gezwungen, ins Armenhaus zu gehen. Sie lässt ihre Habseligkeiten auf einen Schlitten laden, mit dem ein Bediensteter des Armenhauses sie abholen kommt.

Richard Alger sieht sie vorbeifahren und weist den Fahrer beschämt an umzukehren und alles wieder im Haus der älteren Frau auszuladen, er werde sich um die finanziellen Aspekte kümmern. Dort angekommen, macht er Sylvia unter Tränen den lange erwarteten Heiratsantrag.

Ein weiteres Happyend gibt es für Charlotte und Barney. Dieser erkrankt schwer an Rheumatismus, was seinen Rücken so stark verformt, dass er schließlich das Bett nicht mehr verlassen kann. Seine ehemalige Verlobte eilt gegen den Willen ihrer Familie zu ihm, um ihn zu pflegen. Sein Gesundheitszustand verbessert sich durch ihre Pflege erheblich. Danach schickt er Charlotte nach Hause, um ihren Ruf nicht zu gefährden. Kurz nach ihrem Verlassen seines Hauses zieht er sich jedoch an und folgt ihr in das elterliche Haus, um seine Brautwerbung wieder aufzunehmen.

4.3.3. „It’ll be all over Town’’: Intimität und Öffentlichkeit

4.3.3.1. Charlotte und Barnabas

And if Gossip [sic] thus luxuriates and revels in that which is but common-place surely it finds its third heaven of unutterable delight in the free discussion of the three great eras in human lives, the birth, the marriage and the death.

Philip J. Bull. *Gossip, a Lecture*, 7

Wie im Motto zu diesem Abschnitt erwähnt, sind Heiratspläne und Romanzen Hauptgegenstände von Klatsch. In *Pembroke* gibt es drei Liebesgeschichten, die die Aufmerksamkeit ihrer Umwelt erlangen, das Intime der Figuren wird veröffentlicht. Alle drei Liebesgeschichten enden mit der Heirat der Figuren. Dennoch münden nur zwei Handlungsstränge in einem genuinen Happyend, d.h. einer romantischen Versöhnung der Geschlechter und einer glücklichen Eheschließung. Dies sind die Ereignisse um das junge Paar Charlotte und Barney und zum anderen die um das ältere Paar Sylvia und Richard. Der ‚Fall Rebecca‘, den ich in Punkt 4.3.3.3. untersuchen werde, endet zwar auch mit einer Heirat, doch wird diese durch die Umstände erzwungen (die illegitime Schwangerschaft erregt viel Aufsehen der an allem Intimen interessierten Öffentlichkeit).

Alle Paare stehen unter der konstanten Überwachung der dörflichen Gemeinschaft und ihrer jeweiligen Familie. Keine Handlung bleibt unbeobachtet

oder unkommentiert, es gibt keinen privaten Schutzraum. Im Themenfeld der Romanzen machen vor allem die Manifestation von Sexualität und Begehren in der Öffentlichkeit, Verstöße gegen den Sittenkodex, das Hauptnahrungsmittel des Klatsches aus. Mit der Romanze von Charlotte und Barney beginnt und schließt der Roman, sie stellt quasi die Rahmenhandlung dar. Im ersten Kapitel wird der *courtship visit* von Barney bei Charlotte beschrieben sowie der Streit mit ihrem Vater. Hier erfährt das Lesepublikum, dass Charlotte vorsichtige sinnliche Annäherungen an Barney wagt.¹⁶⁸ Generell waren im 19. Jahrhundert auch in der familiären Sphäre, jenseits des öffentlichen Blickes, Annäherungen Verliebter vor der Heirat keine Selbstverständlichkeit, solange andere Familienmitglieder präsent waren. Ein junges Paar hatte keine 'private' Rückzugsmöglichkeit, die Familie 'veröffentlichte' in ihrer Sphäre die Intimität der Liebenden und verhinderte deren körperliche Manifestation. Oft reichte sogar die bloße Präsenz anderer als Keuschheitsgarant nicht aus. Mary Caroline Crawford verweist in *Social Life in Old New England* auf eine Sitte aus Connecticut im 19. Jahrhundert, die das Berührungstabu für junge Paare im familiären Raum verdeutlicht: „the use of a 'courting-stick', a hollow stick about an inch in diameter and six or eight feet long, fitted with mouth- and ear-pieces, by means of which lovers could exchange their tender vows while seated on either side of the fireplace in the presence of the entire family” (*Old New England* 201). Rothman arbeitet in *Hands and Hearts. A History of Courtship in America* heraus, dass für die Zeit vor dem Bürgerkrieg jedoch galt: „physical demonstrativeness remained an accepted and expected part of both casual and serious courting” (124). Nach dem Bürgerkrieg aber sei der Verhaltenscode für Paare strenger geworden und vor allem Frauen seien mehr und mehr dem *purity*-Gebot unterlegen. In Freemans Roman *Pembroke*, der Anfang

¹⁶⁸ Lambert spricht von einer „language of clothing” (*Rereading* 200), die Freeman für die Darstellung von Sexualität instrumentalisieren würde. Folgende Szene ist ein guter Beleg für ihre These - auch wenn Lambert selbst sie nicht aufführt: Charlottes Versuch, Barney von der eskalierenden Diskussion mit ihrem Vater abzulenken, ist als ein Beispiel für Freemans Geschick zu werten, Sinnlichkeit buchstäblich im viktorianisch-anständigen 'Gewand' zu präsentieren, denn hier dient Kleidung in der Tat als Transmitter von Körperlichkeit. Die Annäherung Charlottes entgeht jedoch nicht dem patriarchalen Auge: „Charlotte unobtrusively moved her chair a little nearer her lover's; her purple delaine skirt swept his knee; both of them blushed and trembled with Cephas's black eyes upon them” (*Pem* 13). Die väterlichen Augen symbolisieren die Kontrolle, der weibliches Verhalten im familiären Raum unterliegt. So verbietet Cephas dem jungen Paar an diesem Abend auch das Alleine-sein im *best room* (Vgl. *Pem* 10). Keuschheit war eine der Kardinaltugenden von Weiblichkeit im *Cult of True Womanhood* und dies bedeutete, wie Ellen Rothman aus den von ihr untersuchten Quellen zu *courtship* im 19. Jahrhundert herausfiltert: „Women were guarded; the sexual purity that was so important to their identity was at stake” (*Hands and Hearts* 192).

des 19. Jahrhunderts spielt, stellen also Charlottes zaghafte Annäherungen an Barney noch keine Überschreitung des Üblichen dar.

Sie überschreitet erst die Regeln des Anstands und wird so Gegenstand des Klatsches, als sie jenseits der häuslichen Grenze die gebotene feminine Zurückhaltung aufgibt. Dieser sich später in der Dorfgemeinschaft verbreitende Klatsch wurzelt in Charlottes eigener Familie. Ihre Cousine Rose erzählt ihr, dass sie gesehen habe, wie Charlotte Barney nachgelaufen sei: „‘I was coming up here ‘cross lots last night, and I heard you out in the road calling Barney,’ she said, as if she forced out the words” (*Pem* 64). Charlotte befürchtet nun deren Indiskretion: „‘Rose Berry, you didn’t tell!’” Doch Rose hat in der Tat die Lawine der Nachrichtenverbreitung angestoßen: „‘I went home and told mother, that’s all. I didn’t think that it would do any harm, Charlotte.’” Diese ist sich genau bewusst, was die Verbreitung der Nachricht bedeutet: „‘It’ll be all over town, that’s all’” (*Pem* 65). Der darauf folgende Klatsch der Dorfgemeinschaft über die Auflösung der Verlobung zwischen den jungen Leuten und Charlottes Verhalten wurzelt also in der Beobachtung einer Vertrauten von Charlotte, d.h. die Veröffentlichung von Charlottes intimen Angelegenheiten dringt unmittelbar aus ihrer eigenen Familie, d.h. von einer intimen Bezugsperson aus in die Öffentlichkeit.

Einen Normbruch gegen den weiblichen Verhaltenskodex begeht Charlotte vor allem, als sie ihre Gefühle öffentlich zeigt, indem sie dem Mann, der ihr den Hof macht, jenseits des Familienhauses hinterherläuft. Zusätzlich ruft sie ihn sogar, so dass ihr Verhalten noch auffälliger wird. Wie in der folgenden Frage an ihre Cousine Rose deutlich wird, ist sich Charlotte bewusst, dass sie mit diesem Verhalten eine Grenzüberschreitung begeht: „‘You would stand out in the road and keep on calling a man who wouldn’t even turn his head? You’d keep on calling, and let all the town hear?’” (*Pem* 69). Durch dieses Verhalten macht Charlotte auch die Dorfgemeinschaft auf den Bruch der Verlobung aufmerksam. Dies ist eine höchst spektakuläre Nachricht und kann den Klatsch nachhaltig genauso nähren - („The story of his quarrel with Cephas Barnard and his broken engagement with Charlotte had become an old one in Pembroke, but it had not yet lost its interest” (*Pem* 105)) so wie der Klatsch selbst gleichzeitig die Menschen nährt: „A genuine excitement was so rare in the little peaceful village that it had to be made to last, and rolled charily under the tongue like a sweet morsel” (*ibid*).

Die Technik des ‚Kameraschwenks‘ auf narratologischer Ebene, d.h. des Fokuswechsels auf andere Figuren, den Freeman in *Pembroke* so gut beherrscht, lässt Charlotte nach dem Zerwürfnis mit Barney in den Hintergrund treten.¹⁶⁹

Melissa McFarland Pennel bewertet in ihrem Aufsatz „The Liberating Will: Freedom of Choice in the Fiction of Mary Wilkins Freeman“ den Handlungsspielraum von Charlotte meines Erachtens zu positiv, wenn sie schreibt: „Charlotte is the only woman of the younger generation in the novel who is fully trained in the feminine arts yet not imprisoned by them“ (*Liberating* 215). Charlotte verdient in der Tat Geld mit dem Nähen von Kleidern für Frauen in *Pembroke*, sie geht jedoch nicht glücklich in diesem Beruf auf. Wichtiger ist, dass Charlotte als moralisch hochstehender, aber auch einsamer Charakter etabliert wird. Auch nach der Trennung bleibt sie Barney treu. Sie ist und bleibt im Roman in ihrer Liebesgeschichte mit Barney ‚eingesperrt.‘ Selbst nach einer Tragödie wie Ephraims Tod, als die Nachbarn eigentlich zur Unterstützung der Familie ins Haus der Thayers eilen, bleibt die unglückliche Liebesgeschichte für die Klatschsucht der Nachbarschaft attraktiver als die Tragödie. Die Tatsache, dass Charlotte bei den Beerdigungsvorbereitungen hilft, „... made a great deal of talk in the village. People wondered if Barney would marry her now, and if she would sit with the mourners at the funeral. But she sat with her father and mother in the south room, and time went on after Deborah died, and Barney did not marry her“ (*Pem* 251). In diesen Jahren bleibt Charlotte an ihre Eltern gebunden. In der folgenden Textpassage, die die Hochzeitsgesellschaft von Rose Berry beschreibt, wird ihre Isolation von anderen jungen Leuten des Dorfes durch den Rückzug in den Mikrokosmos Familie vermittelt: „Charlotte Barnard came with her father and mother, and sat quietly with them all the evening. She was beginning insensibly to rather hold herself aloof from the young people and avoid joining in their games“ (*Pem* 273).

Gepaart wird die Figur der Charlotte zum einen mit ihrer Tante Sylvia, zum anderen mit Rose Berry, die meines Erachtens die einzige Figur im Roman ist, die eine gewisse Unabhängigkeit und ein Losgelöstsein von einer gefängnisähnlichen Häuslichkeit und den sexuellen Normen der Gesellschaft erlangt. Rose verkörpert eine offensive Sinnlichkeit und verleiht der Präsentation von Weiblichkeitskonzepten in *Pembroke* polyphonen Charakter. Rose ist in ihrer Frauenrolle Charlotte so diametral

¹⁶⁹ Beispiele für diese Technik sind das vierte und fünfte Kapitel. Zunächst liegt der Fokus auf Charlotte und Rose, dann bleibt der Blick der Erzählinstanz auf Rose gerichtet und verlässt quasi mit ihr das Haus der Barnards. Rose trifft zunächst Barney und dann, am Ende des vierten Kapitels Rebecca, die zu Beginn des fünften Kapitels in den Mittelpunkt des Interesses rückt.

entgegengesetzt wie Julia Franklin der Titelheldin in Susanna Haswell Rowsons *Charlotte Temple* von 1791, einem frühen Werk über die Gefahren weiblicher Sexualität. Die Sinnlichkeit von Rose in *Pembroke* wird von der Erzählinstanz als genauso unschuldig bewertet wie die Julias, der Antagonistin der Titelheldin in *Charlotte Temple*, deren dunkle und faszinierende Erscheinung bei Rowson mit „there was an air of innocent gaiety that played about her countenance“ (*Charlotte Temple* 70) beschrieben wird. In *Pembroke* löst die Erzählinstanz Rose von Konventionen der Gemeinschaft, denen Charlotte unterworfen ist: “Rose, in the heart of New England, bred after the precepts of orthodoxy, was a pagan, and she worshipped Love herself” (*Pem* 131-132). Explizit als ‘Heidin’ bezeichnet, kann sie nicht nach dem religiösen, puritanischen Moralkodex’ gerichtet werden.¹⁷⁰ Rose steht sinnbildlich für eine Figur, die nicht nur die Liebe anbetet, sondern diese - qua Namenssymbolik - selbst verkörpert: „Rose’s face between the green sides of her bonnet had in it all the quickened bloom of youth in spring; her eyes had all the blue surprise of violets; she panted softly between red swelling lips as she walked; pulses beat in her crimson cheeks. Her slender figure yielded to the wind as to a lover” (*Pem* 79).

Die junge Frau zeigt ihre Sinnlichkeit und ihr Begehren den von ihr ausgewählten Männern, während des Kirschfestes flirtet sie z.B. offen mit Barney. Diese Passage wird im Text als intimer Moment skizziert, lediglich Barneys Blick auf ihr „softly glowing little face“ (*Pem* 131) wird beschrieben. Trotz der eigenen Partizipation am Dorfklatsch gelingt es Rose, ihre Sinnlichkeit jenseits der Augen der Dorfgemeinschaft zu demonstrieren. Es ist jedoch eher als Inkonsequenz des Textes zu werten, dass diese Augen gerade bei ihr nicht hinschauen und dieser Figur so eine größere Handlungsfreiheit zukommt.

Nur Charlotte sieht, wie Rose Barney in dessen Haus hinterherläuft. Was darin geschieht, bleibt ihren Augen jedoch verborgen. Die LeserInnen erfahren durch die Erzählung von Roses Annäherungsversuchen: „She [Rose] pressed close to him; he could feel her softly panting against his side, her head sunk on his shoulder. ‘I’ve been worrying about it all these months,’ she said in his ear. Her soft curly hair brushed his

¹⁷⁰ Auch wenn Barney beim Anblick von Rose durch ihre offensive Sexualität und ihr Flirten gefesselt wird („Barney could not look away from her wide-open, unfaltering blue eyes, which suddenly displayed to him strange depths. Charlotte, during all his courtship, had never looked up in his face like that” (*Pem* 131), widersteht er jedoch ihren Reizen und bleibt seiner moralischen Verpflichtung gegenüber Charlotte treu - anders als Montraville in *Charlotte Temple*, der beim Anblick von Julia seine moralischen Verpflichtungen gegenüber der früheren Geliebten Charlotte lediglich als Hindernis zu seinem eigenen Glück begreift (Vgl. *Charlotte Temple* 70f.).

cheek, but her little transient influence over him was all gone“ (*Pem* 176). Charlotte ahnt jedoch das Verhalten ihrer Kusine und stellt sie später anklagend zur Rede: „‘You were coming out of his yard,’ Charlotte said, pitilessly. ‘You followed him in there - I saw you. Shame on you!’ (*Pem* 177). Im Gegensatz zu Rose, die ihre Beobachtungen in den Klatschkreislauf der Dorfgemeinschaft einspeist, klatscht Charlotte nicht über ihre Verwandte und wird so - da Klatsch moralisch zu verurteilen ist - zur höher stehenden moralischen Figur. Daher möchte ich Rose eher als Gegensatz zu Charlotte lesen, denn als „Teil von ihr,“ wie Glasser dies tut.¹⁷¹ Die Funktion von Rose ist die einer Kontrastfolie zu Charlotte, deren Verhalten durch Roses offensive Sexualität und Handlungsfreiheit einen konformereren Charakter erhält.

Das Happyend von Charlotte und Barney entspricht sowohl den Erwartungen der Dorfgemeinschaft, die über Jahre hinweg ihre Klatschsucht von der alten Geschichte nährt und hungrig nach deren Vollendung ist, als auch traditionellen Geschlechterrollen. Charlotte pflegt ihren kranken Geliebten und genesen kann dieser den Brautbesuch der Eingangsszene wiederholen. Es ist keineswegs eine Überwindung von „community expectations and restrictions in order to redefine the relationships“ (*Liberating Will*) wie Pennel konstatiert, die die Beziehung des jungen Paares am Ende charakterisiert. Der Roman schließt mit einem Verweis auf Stasis, die in diesem Happyend enthalten ist: „And Barney entered the house with his old sweet-heart and his old self“ (*Pem* 330).

4.3.3.2. Sylvia und Richard

Charlotte wird mit Rose kontrastiert und - wie Glasser zu Recht herausstellt - mit ihrer Tante Sylvia gepaart: „The thwarted romance between Charlotte and Barnabas is mirrored in the long-term frustration of Richard and Sylvia“ (*Closet* 119). Über Jahre hinweg besucht Richard Alger jeden Sonntag die inzwischen ältere¹⁷² Frau.

¹⁷¹ Glasser stellt die These auf, dass „Rose’s words and actions reflect the unexpressed passionate side of Charlotte“ (*Closet* 108) bzw. deutet sie Rose als „the sexual rebel in Charlotte“ (*Closet* 111).

¹⁷² Sylvia dürfte nach achtzehn Jahren Werbung durch Richard (die auf S. 25 des Romans erwähnt werden) Ende dreissig, Anfang vierzig sein. Für eine unverheiratete Frau war dies für die damaligen Verhältnisse in der Tat ‘alt.’

Die Nachricht, dass Richard aufhört, Sylvia den sonntäglichen Brautwerbungsbesuch abzustatten, ist für den örtlichen Klatsch genauso interessant wie der Verlauf der unglücklichen Liebesgeschichte zwischen dem jungen Paar Charlotte und Barney. An folgendem Zitat wird die Verbindung beider Handlungsstränge ersichtlich: „[E]verybody knew how Barnabas Thayer no longer lived at home, and did not sit in his father’s pew in church, but in the gallery, and how Richard Alger had stopped going to see Sylvia Crane” (*Pem* 105).

Nachdem die Menschen Pembrokes aufgrund des Klatsches mit den Umständen vertraut sind, beginnt, motiviert durch die Suche nach neuen Klatschthemen, wieder die Überwachung durch neugierige Augen. Diese dringen in die Häuser ein und lassen keine lokale Privatheit im familiären Raum zu. Schlüsselbegriffe für diese Vorgänge sind die in der Erzählung verwendeten Wahrnehmungsverben, die der Dorfgemeinschaft wie in dem folgenden Abschnitt zugeschrieben werden:

They looked sharply and furtively to see if Sylvia had a light in her best room, and if Richard Alger’s head was visible through the window, if Barney Thayer had gone home and yielded to his mother’s commands, if any more work had been done on the new house, and if he perchance had gone a-courting Charlotte again. But they never saw Richard Alger’s face in poor Sylvia’s best room, although her candle was always lit, they never saw Barney at his old home, the new house advanced not a step beyond its incompleteness, and Barney never was seen at Charlotte Barnard’s on a Sabbath night (*Pem* 105-6).

Indem die Erzählinstanz hier erzählt, was die neugierigen DorfbewohnerInnen nicht sehen können, vermittelt sie gleichzeitig, dass der öffentliche Voyeurismus auf der Suche nach Neuigkeiten in einer Liebesgeschichte ist.

Klatsch wird der Dorfgemeinschaft an sich und nicht einer einzigen Geschlechtergruppe zugeschrieben wie der Absatz deutlich macht, der das oben aufgeführte Zitat einleitet: „There was not much walking in the village except to and from church on a Sabbath day; but now on pleasant Sabbath evenings an occasional couple, or an inquisitive old man with eyes sharp under white brows, and chin set ahead like a pointer’s, strolled past Sylvia’s house and the Thayer house, Barney’s new one and Cephas Barnard’s” (*Pem* 105).

Die Geschichte von Sylvia und Richard steht in einem intertextuellen Dialog mit Freemans Kurzgeschichte „Two Old Lovers.“ Die ‚two old lovers‘ dieser Geschichte sind David Emmons und Maria Brewster. Wie Richard besucht auch David Maria jeden Sonntag abend¹⁷³ - über Jahrzehnte hinweg. Maria geht in seiner Abwesenheit in Davids Haus, um ihm gebackene und gekochte Speisen zu bringen sowie um seine Näharbeiten mitzunehmen. Am Ende stirbt David, nachdem er Maria auf dem Totenbett gestanden hat, dass er sein Leben lang um ihre Hand anhalten wollte. Obwohl die Geschichte zwischen Sylvia und Richard in *Pembroke* dagegen einem Happyend zugeführt wird, skizzieren beide die neu-englische Dorfgemeinschaft als eine Öffentlichkeit, die besonders an intimen Angelegenheiten interessiert ist. Die fast identische Wortwahl in der Darstellung der in der Kurzgeschichte und der in *Pembroke* beschriebenen Besuche vermittelt eine vergleichbare Kontrolle: Der Weg Richards wird mit Klatschstimmen begleitet, die die öffentliche Überwachung dieses speziellen *courtship*-Falles ausdrücken und im Roman als wörtliche Reden ‚erklingen‘: „There goes Richard Alger to court Sylvy Crane“ (*Pem* 34-5). Hier hallen die Stimmen des Ortes Leyden in „Two Old Lovers“ wieder, die jede Bewegung zwischen David und Marias Haus kommentieren, so z.B. „There goes Maria with David’s baking“ (*Hum* 30). In der Kurzgeschichte klatschen beide Geschlechter: An dieser Stelle wird der Klatsch Frauen zugesprochen („...with David’s baking,’ said the women, peering out of their windows as she bounced“ (ibid)), früher im Text wird jedoch explizit darauf hingewiesen, dass sowohl Frauen als auch Männer am örtlichen Klatsch beteiligt sind: „For recreation the men sat on the piazza in front of Barker’s store of an evening, and gossiped or discussed politics; and the women talked over their neighbors’ fences, or took their sewing into their neighbors’ of an afternoon“ (*Hum* 27).¹⁷⁴

Wie in „Two Old Lovers“ wacht auch in *Pembroke* die Öffentlichkeit über die Liebesangelegenheiten von Sylvia. In der folgenden Passage wird ausdrücklich ein Mann identifiziert, der für die Weiterverbreitung von Nachrichten (in diesem Fall ist es die Nachricht von Sylvias ‚Rettung‘ vor dem Armenhaus) verantwortlich ist:

¹⁷³ „Every Sunday evening, in the winter, there was a fire kindled in the parlor, the parlor lamp was lit at dusk all the year round, and Maria’s mother retired early, that the young people might ‘sit up.’ The ‘sitting up’ was no very formidable affair now, whatever it might have been in the first stages of courtship. The need of sleep overbalanced sentiment in those old lovers, and by ten o’clock at the latest Maria’s lamp was out, and David had wended his solitary way to his own house“ (*Hum* 31).

¹⁷⁴ Männlicher Klatsch wird im Text mehrfach erwähnt, z.B. „the workmen found plenty of time for pleasant and salutary gossip over their cutting and pegging“ (*Hum* 26).

„When Hannah and Sylvia got out on the main road, they heard Sarah Barnard’s voice calling them. She was hurrying down the hill. Cephas had just come home with the news. Jonathan Leavitt had spread it over the village from the nucleus of the store where he had stopped on his way home” (*Pem* 287).

Wie in anderen Kurzgeschichten wie z.B. in „Sister Liddy” und „A Mistaken Charity” (aus dem Sammelband *A New England Nun*) thematisiert Freeman in dieser Handlungslinie von *Pembroke* die Lebensumstände alleinstehender, d.h. unverheirateter Frauen („A Mistaken Charity” dreht sich um ein verarmtes Schwesternpaar) in Neu-England, insbesondere die materielle Versorgung derselben.

In den Jahren bevor die Handlung des Romans einsetzt, bestritt Sylvia ihren Unterhalt lange vom kleinen Erbe ihrer verstorbenen Eltern, das für ein bescheidenes Leben ausreichte, da sie in deren Haus leben konnte. Ihr Vermögen ist jedoch langfristig schnell aufgebraucht - nur eine Eheschließung mit Richard, auf die Sylvia fest gehofft hatte, hätte sie finanziell abgesichert. Die finanzielle Situation ist das Geheimnis der älteren Frau, sie ist zu stolz, um ihre Familie in ihre Nöte einzuweißen und diese um Unterstützung zu bitten.¹⁷⁵ Armut wird zur letzten privaten Angelegenheit.

Nachdem sich Sylvias Pläne mit Richard zerschlagen haben, sieht sie sich mit ihrem finanziellen Ruin konfrontiert, den Freeman eindrucksvoll und empathisch schildert. Ihr letztes Geld gibt Sylvia für ein Essen in ihrem Haus aus, zu dem sich ihre Schwestern - von ihren Finanznöten ja ahnungslos - selbst einladen. „Her sisters to tea meant hot biscuits and plum sauce and pie and pound-cake and tea. ... This outlay would reduce terribly her little period of respite and independence” (*Pem* 262). Diesen Status der Unabhängigkeit muss sie schließlich aufgeben und ins Armenhaus gehen.

Der Aufenthalt in Armenhäusern bedeutete nicht nur den evidenten sozialen Abstieg und den Verlust des eigenen Heims, sondern die schlechten Bedingungen in ihnen waren für das Individuum an sich kaum erträglich. Es wird berichtet, dass die meisten Armenhäuser unterfinanziert waren, Menschen jegliche Privatsphäre verloren, da sie in Schlafsälen untergebracht wurden und die Versorgungslage allgemein schlecht

¹⁷⁵ Die Armut alter Frauen ist häufig ein Thema von Freemans Kurzgeschichten. Sie beschreibt meisterhaft, mit welcher Scham diese Armut belegt ist. In „Old Lady Pingree” (aus *A Humble Romance*) muss eine Nachbarin, die der verarmten Protagonistin regelmäßig Lebensmittel in einem Korb bringt, diesen stets ohne ein Wort zu verlieren in die Küche stellen. „This was the code of etiquette, which had to be strictly adhered to, in the matter of Nancy’s receiving presents or remuneration. Gifts or presents openly proffered her were scornfully rejected, and ignominiously carried back by the donor” (*Hum* 153).

war.¹⁷⁶ Zudem hielten sich Menschen nicht nur auf Grund ihrer schlechten finanziellen Situation im Armenhaus auf, sondern wurden ebenso aufgrund von Vergehen wie Alkoholmissbrauch (Vgl. *Massachusetts Commissioners* 53, 59, 73) von staatlichen Vertretern dorthin geschickt,¹⁷⁷ auch aus diesem Grund war der Aufenthalt dort rufschädigend. Oftmals sind nicht einmal die Geschlechter getrennt untergebracht gewesen (*Massachusetts Commissioners* 66, *Connecticut General* 37). Im Bericht des Massachusetts Special Joint Committee von 1859 wird der Verlust jeglicher Lebensqualität für die BewohnerInnen von Armenhäusern besonders deutlich:

The standard of social life around them is no higher than it was in the dark, filthy cellar of the city, from which they came; the language is no purer than the miserable Irish jargon to which they used daily to listen before they were paupers, while all around them are idling men paupers, demented and idiotic unfortunates, and rough, coarse, ignorant and unprincipled associates (*Massachusetts Special* 61).

Sylvia Crane versucht so lange sie kann, ihre Armut zu verbergen und mit der letzten Hypothekenzahlung auszukommen. Ihre Scham vor dem Armenhaus wird in folgendem Abschnitt deutlich, der die Nöte der alten Frau meisterhaft widerspiegelt: “She felt again of the little money-store in her pocket; that was all that stood between her and the poor-house; every penny was a barrier and had its carefully calculated value” (*Pembroke* 262).¹⁷⁸ Die Menschen, die Sylvia nahestehen, wachen erst dann auf, als sie in das Armenhaus gebracht wird. Obwohl im Text vom Stolz der alten Frau erzählt wird, ihre Finanzen geheim zu halten - sie täuscht durch ihr Auftreten die Augen der Öffentlichkeit -, klagt die Erzählinstanz ihre Schwestern doch als ignorant an:

¹⁷⁶ Es gibt relativ wenig Darstellungen und Quellen zu Armenhäusern im ausgehenden 19. Jahrhundert. In dem Buch *The State and Public Welfare in Nineteenth-Century America* sind fünf Untersuchungsberichte zu öffentlichen Fürsorgeeinrichtungen aus verschiedenen Bundesstaaten der Jahre 1833-1877 zusammengefaßt, die über den Zustand von Armenhäusern Auskunft geben. Dieses Buch diene mir hier als Quelle.

¹⁷⁷ Für Medford wird im selben Abschnitt berichtet: „Magistrates send idlers and drunkards to the Almshouse as to a House of Correction” (*Massachusetts Commissioners* 59). Vgl. ebenfalls *New York State* 3 und 44. Diese Zustandsbeschreibungen sind typisch für die meisten der untersuchten Einrichtungen.

¹⁷⁸ Auch in der Kurzgeschichte „A Mistaken Charity” wird die Schande, die Armut für alte Frauen bedeutete und hierbei insbesondere die drohende Gefahr, in ein Armenhaus zu müssen, verhandelt.

[N]either of them dreamed of the true state of affairs: how poor Sylvia Crane, half-starved and half-frozen in heart and stomach, was on the verge of bankruptcy of all her little worldly possessions. Sylvia's sisters, practical enough in other respects, were singularly ignorant and incompetent concerning any property except the few dollars and cents in their own purses (*Pem* 266).

Die Szene von Sylvias Abreise ins Armenhaus ist als ein Manifest der Schande und eine Anklage an ihre Umwelt zu deuten, da nach der Verheimlichung ihrer drohenden Armut die öffentliche Demonstration der eingetretenen Notlage nun übererfüllt wird: Sylvia wird von einem Wagen des Armenhauses mit ihren Habseligkeiten abgeholt und sitzt, deutlich sichtbar für die gesamte Dorfgemeinschaft auf dem Wagen. Ihre eigene Schande wird durch ihr Bedürfnis offenbar, sich mit einem an Hawthorne erinnernden schwarzen Schleier über dem Gesicht zu verhüllen. Diese Inszenierung ist ein Paradox: Einerseits verhüllt sie sich und entzieht sich so den Augen der Öffentlichkeit, andererseits plazierte sie sich für alle sichtbar auf dem Wagen. Der Schleier, den Sylvia trägt, um ihr „Gesicht nicht wie alle anderen Besitztümer verlieren“,¹⁷⁹ verdeckt und enthüllt Sylvias Notsituation gleichzeitig, denn ohne diese würde sie ihn nicht tragen. Zudem auf dem Wagen exponiert, sorgt Sylvia dafür, dass ihre Situation nicht verborgen bleibt. Somit wird ihre Fahrt zum Armenhaus zu einer öffentlichen Demonstration der Schande. So vermittelt sie ihre Not einer Öffentlichkeit, die mehr an Romanzen und mit diesen verknüpften Intimitäten interessiert ist, als an dem finanziellen Wohlergehen der Gemeindemitglieder.

Sylvias ‚Rettung‘ durch Richard, ihre Versöhnung und ihre anschließende Heirat ist für den Ort eine Sensation und eine Handlungswendung, die Freeman vor allem in ihren Romanen einsetzt. Kurzgeschichten schließen weitaus öfter unkonventioneller. „Two Old Lovers“ endet z.B. tragisch, denn David stirbt, bevor er sich zu einem Heiratsantrag durchringen kann. In „A Patient Waiter“ stirbt ebenfalls die alte Protagonistin, nachdem sie jahrelang jeden Tag in der Hoffnung ins Postamt gelaufen ist, dort einen Brief von ihrem ehemaligen Verlobten vorzufinden. Das Happyend zwischen Sylvia und Richard ist in diesem Kontext rührend, die beschriebene Intensität von Sylvias Leiden und ihrer durch Verarmung erlebten Scham schmälert jedoch die romantische Qualität. Richard agiert erst in aller letzter Minute und aus schlechtem Gewissen heraus, angemahnt durch den Anblick der demonstrativ verschleierte

¹⁷⁹ Diese Interpretation von Sylvias Schleier wurde durch eine Passage über verhüllte Gesichter in Carl D. Schneiders *Shame, Exposure and Privacy* inspiriert (Vgl. 47f).

Verzweiflung Sylvias, die den LeserInnen die Fahrt zum Armenhaus als Tod der alten Frau nahelegt: „Her poor blue eyes stared out between the black silk leaves and roses. If she had been a dead woman and riding to her grave ... she would have regarded everything in much the same fashion that she did now” (*Pem* 276). Insofern symbolisiert der schwarze Schleier nicht nur die Schande, die Sylvia zu verhüllen sucht, sondern auch die Trauer der älteren Frau über ihren eigenen sozialen Tod, der mit dem Gang ins Armenhaus eintreten würde. Somit agiert Richard erst im allerletzten Moment.

Glasser interpretiert das Happyend zwischen Sylvia und Richard meines Erachtens zu positiv, wenn sie schreibt: „She only allows Sylvia and Charlotte to marry when the men begin to acknowledge and adopt the feminine principles they had so violently denied throughout the novel. ... In his reunion with her he becomes maternal and comforting” (*Closet* 123). Ich möchte dem entgegensetzen, dass die traditionellen Geschlechterrollen in diesem Fall - wie auch bei Charlotte - bestätigt werden: indem Richard Sylvia heiratet, kommt er der erwarteten männlichen Rolle des Versorgers nach. Und dies tut er erst, nachdem sich erwiesen hat, dass eine alleinstehende Frau nicht für sich sorgen kann und sich jenseits der Ehe keine andere Gemeinschaft findet, die ihr ein lebenswertes Dasein ermöglicht. Als Beispiel für ein ‘adaptiertes weibliches Prinzip’ Richards - nämlich Fürsorge - nennt Glasser seine Aufforderung an Sylvia, ihren Kopf an seine Schulter zu legen. Diese Haltung evoziert jedoch ebenfalls das traditionelle Geschlechtergefälle, bei dem die schwache Frau an der männlichen Brust Schutz suchen muss.

Erst 1908 kreierte Freeman mit der Figur der Aunt Elizabeth in dem von mehreren AutorInnen gemeinschaftlich verfassten Roman *The Whole Family* eine in ihrer Unabhängigkeit attraktive *spinster*, die - ohne zu heiraten - ihre innere Jugend durch das exzessive Tragen der Farbe Rosa symbolisiert. Solch einen durch die Kleidung ausgedrückten Bruch der Konventionen deutet Sylvias Kleiderwahl bereits an: wenn sie schon heiratet, tut sie dies mit einem *white bonnet*, genau wie junge Frauen (sie verjüngt sich ebenfalls durch das Tragen von Charlottes Hochzeitskleid).¹⁸⁰ Und natürlich wird diese Überschreitung der Norm für eine ältere Dame, für die sich die

¹⁸⁰ Das Motiv der Vererbung des Hochzeitskleides steht im intertextuellen Dialog mit der Kurzgeschichte „Two Old Lovers.” In *Pembroke* findet jedoch eine Umkehrung des Motivs statt. Während in der Kurzgeschichte die alte Frau ihr zunächst nutzlos gewordenes Hochzeitskleid an die Tochter eines Cousins weitergibt („The girl was young and pretty and happy, but she was poor, and the silk would make over into a grander wedding dress for her than she could hope to obtain in any other way“ (*Hum* 34)), ist es im Roman die ältere Frau, die entgegen aller Erwartungen zum Zeitpunkt ihrer Heirat das Kleid mehr benötigt als die junge.

Farbe weiß bei der Hochzeit nicht mehr schickt, von den neugierigen Augen des Dorfes registriert: „All the people saw Sylvia’s white bonnet; it seemed to turn their eyes like a brilliant white spot, which reflected all the light in the meeting-house. But there were a few women who eyed more sharply Sylvia’s wedding-gown and mantilla, for she wore the very ones which poor Charlotte Barnard had made ready” (*Pem* 290).

4.3.3.3. Schande durch Mutterschaft: der Fall Rebecca

Gossip is a powerful and dangerous weapon within the larger set of behaviors that limit intimacy and promote evasion. Bad words are like physical blows: they violate personal space, and their heated exchange leads to colder but harder legal and social repercussions – tearing apart kin, friends, and neighbors.

John Beard Haviland. „Gossip as Competition in Zinacantan,” 186.

Die Romanfigur, die am meisten unter einer wachsamen und kontrollierenden Öffentlichkeit zu leiden hat, ist Rebecca Thayer. Wie Charlotte wird auch sie mit dem Bewusstsein um die öffentliche Kontrolle ihres Verhaltens eingeführt. Schon bei ihrem ersten Auftreten im Roman äußert sie Bedenken dagegen, in William Berrys Laden zu gehen: „I ain’t going to have folks think I’m running after [him]” (*Pem* 98). Beim später stattfindenden Kirschfest, dessen Atmosphäre sowieso stark sexuell aufgeladen ist,¹⁸¹ verliert Rebecca ihre Hemmungen. Als am Ende des Tages William durch das Verhalten seines Vaters beschämt ist, tröstet ihn Rebecca mit einer Umarmung in der

¹⁸¹ Die Darstellung der jungen Frauen beim Kirschfest betont ihre Körperlichkeit. So werden nicht nur die jeweiligen Kleider hervorgehoben, sondern auch der durch sie durchscheinende oder von ihnen entblößte Körper. So wird z.B. Charlotte wie folgt beschrieben: „[Charlotte] stood smiling beside another girl, her smooth fair hair gleaming in the sun, her neck showing pink through her embroidered lace kerchief, and her gleaming head and her neck seemed to survey Barney as consciously as her face” (*Pem* 130-1). Barney reagiert auf sie (Vgl. 131), aber ebenso auf die sexuelle Aura von Charlottes Cousine Rose. An dieser Stelle üben ihre durch den Kleiderstoff durchscheinenden Arme und Augen starke Anziehung auf Barney aus: „Rose’s crisp pink muslin gown flared scalloping around her like the pink petals of a hollyhock; her slender white arms showed through the thin sleeves. Barney could not look away from her wide-open, unfaltering blue eyes, which suddenly displayed to him strange depth. Charlotte, during all his courtship, had never looked up in his face like that” (*Pem* 131).

Öffentlichkeit. Diese weibliche Grenzüberschreitung sittlicher Normen¹⁸² wird sogleich in den örtlichen Klatschkreislauf inkorporiert. Zunächst berichtet die Erzählinstanz von der Beobachtung dieser Handlung durch zwei junge Mädchen, deren Erröten und Atemlosigkeit suggerierende elliptische Fragen von der ungewöhnlichen Natur öffentlich gezeigter Zuneigung zeugen:

A girl in the merry party speeding along at the foot of the hill glanced around just then; she turned again, blushing hotly, and touched a girl near her, who also glanced around. Then their two blushing faces confronted each other with significant half-shamed smiles of innocent young girlhood. They locked arms, and whispered as they went on. 'Did you see?' 'Yes.' 'His head?' 'Yes.' 'Her arms?' 'Yes.' (*Pem* 143).

Rebeccas Mutter verbietet ihrer Tochter den weiteren Kontakt mit William. Diese widersetzt sich jedoch und trifft ihn heimlich weiterhin. Hier sind es die Klatschstimmen, die den LeserInnen die Ereignisse mitteilen und diese in das Klatschgeschehen einbeziehen. So trägt Charlottes Mutter Neuigkeiten an ihre Tochter (und die LeserInnen) weiter: „I walked home from meetin' with Mrs. Allen this evenin', said her mother, 'an' she says it's all over town. She says Rebecca's been stealing' out, an' goin' to walk with him unbeknownst to her mother all summer" (*Pem* 185).

Die Dimension der Grenzüberschreitung, die eine heimlich ausgelebte Romanze bedeutet und die daraus folgende Klatschintensität wird an der Wortwahl der Beschreibung von Charlottes Reaktion deutlich, die es nicht glauben will. „But that whisper which had shocked her ear had already begun to be repeated all over the village" (*Pem* 186). Wenn bereits das heimliche Treffen von Rebecca und William skandalträchtig ist, so ist die uneheliche Schwangerschaft der ultimative Tabubruch. Hier wird das Wort „Schock" nochmals gebraucht und zwar als William von der

¹⁸² Degler zeigt in „The Emergence of the Modern American Family“, dass körperliche Intimität bei Liebespaaren bereits Mitte des 19. Jahrhunderts durchaus üblich gewesen seien. Allerdings wurde diese Körperlichkeit nur im privaten Raum praktiziert. Beispiele für öffentlich demonstrierte Intimität führt er nicht auf.

Schwangerschaft seiner Schwester und dem Herauswurf durch die Mutter erfährt: „Barney had heard not one word of the village gossip, and the revelation in his mother’s words had come to him with a great shock” (*Pem* 197).¹⁸³

Der Klatsch durchzieht ganz *Pembroke* und wird von Mann und Frau, jung und alt, weitergetragen. Der Sensationswert von Rebeccas Geschichte wird von der Erzählinstanz durch eine detaillierte Aufzählung der am Klatsch beteiligten Stimmen betont. Geklatscht wird von allen,

by furtive matrons, behind their hands, when the children had been sent out of the room; by girls, blushing beneath each other’s eyes as they whispered; by the lounging men in the village store; it was sent like an evil strain through the consciousness of the village until everybody except Rebecca’s own family had heard it (*Pem* 186).

Unehelicher Geschlechtsverkehr an sich war ein grober Verstoß gegen moralische Normen. Den betroffenen Frauen haftete in der Öffentlichkeit ein soziales Stigma an, „which fell like a hammer on those whose sexual relations outside marriage were revealed by illegitimate births,“ wie Degler betont („The Emergence...“ 74).

Ein klassisches Beispiel für die literarische Verarbeitung sexuell devianten Verhaltens ist Hawthorne’s *The Scarlet Letter* (1850).¹⁸⁴ Hester Prynne wird für ihre aus Ehebruch resultierende Schwangerschaft an den Pranger gestellt und muss lebenslang den Buchstaben ‘A’ für *adulteress* auf ihrer Brust tragen. Wie in *Pembroke* zeugen hier die Stimmen des Klatsches von sozialer Ächtung, wenn die Handlung auch zwei Jahrhunderte früher als *Pembroke* spielt und die puritanische Gesellschaft dargestellt wird.¹⁸⁵ Ohne beide Frauenfiguren gleichsetzen zu wollen, möchte ich doch die These aufstellen, dass *Pembroke* und hierbei insbesondere die Figur der stigmatisierten Rebecca auf *The Scarlet Letter* verweist und eine dialogische Beziehung zwischen

¹⁸³ Ellen Goellner bezeichnet in „By Words of Mouth: Narrative Dynamics of Gossip in Faulkner’s *Light in August*“ Klatsch als „social performance“ (111) und weist darauf hin, dass die Integration einer Person als RezipientIn in den Klatschkreislauf auch eine Integration in die soziale Gemeinschaft bedeutet. Barneys Außenseiterstatus und seine soziale Ächtung wird in diesem Sinne an dieser Stelle deutlich, da er von dem Klatsch über Rebecca noch nichts vernommen hat.

¹⁸⁴ Arthur Conan Doyle verlieh seiner Begeisterung über *Pembroke* durch einen Bezug auf Hawthornes Roman Ausdruck. In einem Artikel über Freeman aus *Harper’s Weekly* berichtet der oder die unbekannte VerfasserIn: „He [Doyle] had just read *Pembroke*. His admiration for her previous work was unbounded, but ‘this novel,’ he said, ‘is the greatest piece of American fiction since *The Scarlet Letter*.’” („Mary E. Wilkins Freeman” 1880). Dieser Verweis auf *The Scarlet Letter* wurde in der bisherigen Rezeption von *Pembroke* noch nicht zum Anlaß eines inhaltlichen Vergleichs beider Romane genutzt, der besonders für die Figur der Rebecca naheliegt.

¹⁸⁵ Vgl. besonders die Stimmen aus der Menge vor dem Pranger im zweiten Kapitel „The Marketplace“, S.57ff.

beiden Romanen konstatiert werden kann. Rebecca steht Hester Prynne z.B. näher als einer Sue Bridehead,¹⁸⁶ die ihre sogar mehrfache uneheliche Mutterschaft im zeitlich an *Pembroke* näheren Roman *Jude the Obscure* (1895) von Thomas Hardy mit Selbstbewusstsein vertritt (allerdings bezahlen auch Sue und Jude für ihre uneheliche Beziehung - zunächst den Preis des Ausgeschlossenseins aus der Gesellschaft und später mit dem Tod ihrer Kinder). Daniel Scott Smith und Michael S. Hindus verweisen auf eine Zeitspanne, in der voreheliche Schwangerschaften statistisch gesehen am häufigsten vorkamen: die letzten Jahrzehnte des achtzehnten Jahrhunderts.

Es ist davon auszugehen, dass seit dieser Zeit der gesellschaftliche Druck auf Paare, vor der Ehe nicht sexuell aktiv zu werden, wieder stieg. Crawford führt den Anstieg der Anzahl unehelicher Kinder, bzw. der Anzahl kurz nach der Eheschließung geborener Kinder Ende des 18. Jahrhunderts auf die Sitte des *bundling* zurück, was verlobten Paaren das Schlafen im gemeinsamen Bett vor der Eheschließung ermöglichte. Die Kirche reagierte, so Crawford, jedoch prompt auf diesen Anstieg von Geburten, die durch den Geburtstermin auf vorehelichen Geschlechtsverkehr schließen ließen und führte das *seven-months-law* ein, das Kindern, die vor dem Ablauf von sieben Monaten nach der Eheschließung geboren wurden, das Recht auf Taufe aberkannte. Diese Gesetzesregelung zeigt eine Verschärfung des Moralkodex im beginnenden 19. Jahrhundert – also der Zeit in der *Pembroke* spielt - und verweist auf das gesellschaftliche Klima, mit dem sich auch Rebecca in ihrer Situation konfrontiert sieht und die Rigidität der längst vergangenen puritanischen Gesellschaft des *Scarlet Letters* anklingen lässt.

Die Schwangerschaft selbst bleibt in *Pembroke* eine Leerstelle des Textes, die symbolisch durch die Entkleidung von Rebeccas Körper für die LeserInnen enthüllt, jedoch nie direkt benannt wird. Die Mutter ‘entdeckt’ den schwangeren Körper der Tochter. Durch die aufgezwungene Entblößung ihres Körpers verliert Rebecca hier ihre Kontrollautonomie, die ihre Privatheit ausmachen würde. Sie kann nicht mehr

¹⁸⁶ Tom Winnifrith nennt Sue zurecht „an enigmatic figure, a representative of the new woman that shocked so many in the nineteenth century“ (*Fallen Women* 131). Obwohl Freeman mit dem Typ der *new woman* vertraut gewesen sein müsste, bildet er in ihren Romanen eine gravierende Leerstelle. Ihre Frauencharaktere sind wenn nur verdeckt subversiv.

bestimmen, welche Einblicke andere in den intimsten Bereich - auf ihren Körper - haben und nachfolgend wird diese veröffentlichte Intimität vor den Augen ihrer Mutter zum Klatschgegenstand der Dorföffentlichkeit.

She made Rebecca stand up in the middle of the kitchen floor, and she began fitting the crimson gown to her. Rebecca stood drooping heavily, her eyes cast down. Suddenly her mother gave a great start, pushed the girl violently from her, and stood aloof. She did not speak for a few minutes; the clock ticked in the dreadful silence. Rebecca cast one glance at her mother, whose eyes seemed to light the innermost recesses of her being to her own vision; then she would have looked away, but her mother's voice arrested her. 'Look at me,' said Deborah. And Rebecca looked; it was like uncovering a disfigurement or a sore. 'What - ails you?' said her mother, in a terrible voice. (192)

Als Rebecca nicht antwortet und keine akzeptable Erklärung abliefern kann, realisiert Deborah die Schwangerschaft ihrer Tochter und wirft sie trotz eines Schneesturms - ein Verweis auf *Charlotte Temple*¹⁸⁷ - aus dem Haus. Die Mutter verwehrt der Tochter den Schutzraum ihres Elternhauses. Eine Schwangerschaft jenseits der legalisierenden Ehe war ein gravierender Tabubruch und verkehrt Mutterschaft von der 'heiligsten' Erfüllung einer idealen Weiblichkeitsrolle in Verdammung. Der schwangere Körper ist 'entstellt', und stellt eine 'Wunde,' eine Krankheit dar.¹⁸⁸ Als unverheiratete Frau ist Rebeccas Keuschheit, - *purity* als ein zentrales Weiblichkeitsgebot der Zeit - verletzt und ihre Scham resultiert aus der Aufdeckung dieses Zustandes, als die Mutter ihr den Schutz des bedeckenden Kleides wegnimmt. Schneider weist in *Shame, Exposure and Privacy* auf den etymologischen Stamm des Wortes *shame* hin, der in dem indogermanischen Wort für 'bedecken' zu finden sei. „Shame ... is intimately linked to the need to cover - in particular, to cover that *which is exposed* [sic]” (30); dies trifft auch für Sylvia und ihren schwarzen Schleier zu, wie im letzten Abschnitt dargestellt.

Die Verweigerung der Erzählinstanz, Rebeccas Schwangerschaft offen zu benennen, kann nicht als Partizipation an ihrer moralischen Verdammung gewertet werden, sondern steht im Dialog mit damaligen Tabus. Auch ein 'legitim'-schwangerer

¹⁸⁷ In Rowsons Roman findet die illegitim-hochschwangere Titelheldin kurz vor der Geburt ihres Kindes im Haus der Craytons Unterschlupf vor einem Schneesturm (Vgl. 106ff).

¹⁸⁸ Die Textstelle „And Rebecca looked; it was like uncovering a disfigurement or a sore” ist jedoch grammatikalisch nicht eindeutig. Eine weitere interessante Lesart ist möglich: die Entstellung oder Wunde kann als das interpretiert werden, was Rebecca sieht, nämlich ihre Mutter. Die erbarmungslos richtende Mutter wird nach dieser Zuordnung als entstellt, d.h. ihrer Fürsorgerolle nicht nachkommend, verstanden.

Körper wurde im Diskurs der Zeit nicht offen angesprochen. Die Scham, mit der Schwangerschaft an sich im 19. Jahrhundert belegt wurde, wird an einem Tagebucheintrag von Harriet Hanson Robinson aus dem Jahre 1867 deutlich. Ihre Chronistin, Claudia L. Bushmann schreibt: „For the month after Warrie’s bed was moved, Harriet thought she was pregnant. She wrote of a “private matter” that she could not explain in her diary. ... Harriet was too inhibited to write candidly of pregnancy in her diary” (*Good, Poor Man’s Wife*, 100-101).¹⁸⁹

In *Pembroke* wird im weiteren Handlungsverlauf ebenfalls nicht von der Schwangerschaft gesprochen, sondern nur von der Notwendigkeit, dass William Rebecca sofort heiraten solle, woraus der Verdacht der LeserInnen, der durch Deborahs Reaktion auf den Körper ihrer Tochter ausgelöst wurde, genährt wird. Es ist auffällig, dass wie in Elizabeth Stuart Phelps *Hedged In* oder George Eliots *Adam Bede* das unehelich gezeugte Kind keinen Namen bekommt¹⁹⁰ und auch dessen Geschlecht unbekannt bleibt. Sollte ein weiterer dialogischer Bezug zu Eliots Roman gar Kindsmord sein?¹⁹¹ Auf der narrativen Ebene wird nicht nur durch die Namenlosigkeit des Kindes in *Pembroke* dem Moralkodex der Zeit entsprochen, das Kind wird auf literarischer Ebene sogar getötet, um diesen stärker herauszustellen. Die einzige Erwähnung im Text gilt dem toten Kind und die Art und Weise des Ausdrucks versinnbildlicht die Dimension der Schande: „When a funeral procession passed the Thayer house one afternoon Deborah knew quite well whose little coffin was in the hearse, although she could scarcely have said that anybody had told her” (214). Das uneheliche (bzw. unehelich gezeugte) Kind ist so sehr aus der Gesellschaft ausgeschlossen, dass ihm nicht einmal im Tod die Subjektposition in einem Satz zukommt, es wird durch die Erwähnung eines Sarges nur impliziert.

Die Grausamkeit der Tabuisierung unehelicher Sexualität wird durch die *poetic*

¹⁸⁹ In Rowsons *Charlotte Temple* wird auf die uneheliche Schwangerschaft mit dem Terminus „her situation” (82) oder „her afflicting situation” (169) hingewiesen.

¹⁹⁰ In Hardys Roman *Jude, the Obscure*, werden sogar die drei Kinder von Jude und Sue nur als ‘children’ benannt (Vgl. beispielsweise S. 395,400, oder 406), hier kann die Namenlosigkeit dieser Kinder wie in *Pembroke* als Ankündigung ihres frühen Todes gewertet werden.

¹⁹¹ Es gibt in *Pembroke* jedoch keine konkreten Indizien für diesen Verdacht, solch eine These muss spekulativ bleiben. Dennoch passen die Umstände, die Cheryl L. Mayer und Michelle Oberman in *Mothers Who Kill Their Children* als soziale Umstände für Kindsmord nennen: „The crime of infanticide is committed by mothers who cannot parent their child under the circumstances dictated by their unique position in place and time. These circumstances vary, but the extent to which infanticide is a reflection of the norms governing motherhood is a constant that links seemingly disparate crimes” (2). Der Mord an eigenen Kindern war im frühen Neu- England durchaus nicht selten. Die Rechtshistoriker Peter C. Hoffer und N.E.H. Hull schreiben in ihrer Studie zu *Murdering Mothers: Infanticide in England and New England, 1558-1803*, dass „90 percent of all murderous assaults by women were directed at infants” (XIX).

justice des Textes vorgeführt und dennoch ist ein Paradigmenwechsel seit *Charlotte Temple* (1791) über Elizabeth Stuart Phelps *Hedged In* (1870) festzustellen – in *Pembroke* muss nicht nur die ‚versündigte‘ Mutter sterben (was in diesem Fall symbolisch durch deren ‚Internierung‘ in häuslicher Isolationshaft geschieht), sondern auch das Kind. Durch den Tod ihres unehelichen Kindes wird wiederum Rebeccas eigener Tod symbolisiert, wenn die Metaphorik des biblischen Namens berücksichtigt wird: die biblische Rebekah¹⁹² steht in erster Linie für den Kampf einer Mutter für die Rechte ihres benachteiligten Sohnes Jakob. Wird diese mütterliche Funktion als Hauptidentitätsmerkmal der biblischen Rebekah gesetzt, so stirbt die Frau ebenfalls, wird ihr durch den Tod ihres Kindes die Identität entzogen.

In *Pembroke* erlebt Rebecca vor dem Tod ihres Kindes bereits den doppelten Ausschluss aus ihrer Familie und auch aus der Dorfgemeinschaft. In ihrem Fall wird der schwangere Körper selbst zum Stigma und erfüllt unmittelbar die Funktion, die der angeheftete Buchstabe ‚A‘ bei Hester Prynne in Hawthornes *The Scarlet Letter* hat: „It had the effect of a spell, taking her out of the ordinary relations with humanity, and enclosing her in a sphere by herself” (*Scarlet Letter* 62). Hester kann jedoch das Zeichen ihrer Schande zum Zeichen ihres Stolzes wenden, der Buchstabe wird durch ihre Nähkunst zum Emblem ihrer starken Persönlichkeit. Rebecca ist ausschließlich negativ durch ihren schwangeren Körper gebrandmarkt. Der einzige Unterschlupf, den die stigmatisierte Rebecca bis zu ihrer formalen Rehabilitierung durch die Eheschließung mit William finden kann, ist bei einer Frau, die ebenfalls der sozialen Ächtung der Dorfgemeinschaft ausgesetzt ist: Mrs. Sloane. Obwohl nicht offen ausgesprochen wird, warum Mrs. Sloane eine Geächtete ist¹⁹³ - wiederum ein Beispiel, dass über Schande bringende Ereignisse nicht offen gesprochen wird - versorgt die Erzählinstanz die LeserInnen mit lückenhaften Hintergrundinformationen: „The woman who lived alone there was under a kind of indefinite ban in the village. Her husband, who had died several years before, had been disreputable and drunken, and the mantle of
of his disgrace

¹⁹² Rebekah lautet die Schreibweise des Namens in *Harper’s Bible Dictionary* (Vgl. 855).

¹⁹³ Westbrook nennt Mrs. Sloane „the village whore” (*New England Village* 171). Anhaltspunkt für diese These, die der Autor nicht begründet, sind bei einer Betrachtung des Texts die Isolation der Figur und die Bemerkung „the men laughed meaningly.“ Deutlichere Anhaltspunkte gibt der Text nicht her.

had seemed to fall upon his wife, if indeed she was not already provided with such a mantle of her own" (*Pem* 201). Dennoch zeigt die Erzählinstanz auch Sympathie für Mrs. Sloane, was durch den Zusatz „poor“ deutlich wird.

Everybody spoke slightingly of Mrs. Jim Sloane. The men laughed meaningly when they saw her pass, wrapped in an old plaid shawl, which she wore summer and winter, and which seemed almost like a uniform. Stories were told of her dirt and shiftlessness, of the hens which roosted in her kitchen. Poor Mrs. Jim Sloane, in her blue plaid shawl, tramping frequently from her solitary house through the village, was a byword and a mocking to all the people (*ibid*).

Die betroffenen Romancharaktere weisen Mrs. Sloane durch ihr Verhalten eine Außenseiterposition zu. So verweigert ihr Barney, der Eheschließung Rebeccas im eigenen Hause beizuwohnen. Mrs. Sloane wird aus ihrem Wohnzimmer, in dem Rebecca wartet und in das sie die Pfarrerseheleute, William und Barney bittet, ausgeschlossen. Die soziale Ächtung der Dorfföfentlichkeit dringt in ihren häuslichen Raum ein und zerstört ihre 'lokale Privatheit', sie hat keinen selbstbestimmten Raum mehr:

Mrs. Sloane opened the door again. 'You can walk right in now,' she announced, smiling, her thin mouth sending the lines of her whole face into smirking upward curves. The whole company edged forward solemnly. Mrs. Sloane was following, but Barney stood in her way. 'I guess you'd better not come in,' he said, abruptly. Mrs. Sloane's face flushed a burning red. 'I guess,' she began, in a loud voice, but Barney shut the door in her face' (*Pem* 208-9).

In ihrer Not war Rebecca zu der anderen „Ausgestoßenen“ des Ortes geflüchtet und muss nun Zeugin werden, mit welcher Verachtung diese behandelt wird. Johanningsmeier ist der erste Romanrezipient, der „the eerily fascinating character of Mrs. Jim Sloane“ (*Introduction XXXI*) hervorhebt und zu dem Schluss kommt: „Freeman thus portrays the evil power of village gossip, the destructive lack of empathy, and the extreme class prejudice that prevail in Pembroke“ (*ibid*).

Nach der Eheschließung fürchtet Rebecca nichts mehr als eben diesen örtlichen Klatsch. Die Kontrolle, unter der die junge Frau durch die hungrigen Augen und Stimmen der primären Gruppe der Dorfgemeinschaft weiterhin steht, ist immens und sie lebt nur hinter verschlossenen Türen und Gardinen: „After William had hired the old

Bennett house and established her there, she lived with curtains down and doors bolted. Never a neighbor saw her face at door or window [sic], although all the women who lived near did their housework with eyes that way” (*Pem* 212-3). In gewisser Weise steht auch sie am Pranger der Dorfföfentlichkeit wie Hester Prynne. Selbst das Haus bietet ihr nur einen bedingten Schutzraum, alle durchlässigen Stellen, die den öfentlichen Einblick gewähren könnten, müssen verbarrikiert werden. Doch im Unterschied zur tatsächlich öfentlichen Zur-Schau-Stellung eines Prangers, dessen gnadenlose Wirksamkeit Hawthorne in *The Scarlet Letter* eindringlich beschreibt,¹⁹⁴ bleibt Rebecca immerhin ein gewisser Schutz hinter geschlossenen Vorhängen – auch wenn das Leben im Verborgenen nicht attraktiv erscheint und ihrem sozialen Tod gleichkommt. Rebeccas Rückzug ist im Text auch als eine Reaktion auf die repressive Öfentlichkeit zu verstehen und nicht nur als eine „self-imposed isolation in a marriage built on shame,“ wie Glasser ihn interpretiert (*Pem* 122).

Rebeccas Stigma wird durch die Heirat noch nicht gänzlich überwunden, sie erfährt erst durch eine zweite, nun legitime Schwangerschaft eine gewisse Rehabilitierung im Dorf. Deborah Lamberts Interpretation, „her sexuality is partially redeemed by motherhood“ (*Rereading* 202), halte ich ebenfalls für eine zu positive Deutung, da sie ein Zeichen für die notwendige Anpassung an den Moralkodex, den die Öfentlichkeit überwacht, darstellt. Bis dahin trifft sie die gleiche soziale Ächtung, die auch für unverheiratete Mütter gilt. Rebecca kann als Beispiel für Maria W. Piers These dienen, dass „[d]iscrimination against the unwed mothers runs like a red thread through the history of western civilization“ (*Infanticide* 65).¹⁹⁵

Beide primären Gemeinschaften werden in ein antagonistisches Verhältnis zur devianten Frau gestellt: die Familie bietet für eine ‘gefallene’ Frau keinen Schutzraum und die Dorfgemeinschaft setzt ihre Stigmatisierung durch Klatschstimmen über Jahre hinweg fort. Dies wird besonders an folgender Stelle deutlich, in der eine solche Klatschstimme im Text zu Wort kommt: Eine Bewohnerin Pembrokes gibt ihrer Kusine eine ‘Sensationsklatsch’-Führung durch den Ort, d.h. sie führt sie zu allen Häusern, zu

¹⁹⁴ „There can be no outrage, methinks, against our common nature, - whatever be the delinquencies of the individual - no outrage more flagrant than to forbid the culprit to hide his face for shame; as it was the essence of this punishment to do” (*Scarlet Letter* 64).

¹⁹⁵ Der Fall Rebecca ist in der Tat ein Exempel patriarchaler Kultur, denn für William, immerhin der Vater des unehelichen Kindes, wird keine soziale Sanktionierung beschrieben. Dies erinnert an von Piers beschriebene Fälle von Kindsmord im Frankreich des 18. Jahrhunderts, wo männliches Fehlverhalten gesellschaftlich sanktioniert wurde: „It is remarkable that the father ... was sought only for financial reasons. Evidently, he was not held responsible, either legally or morally, for the concealed pregnancy or the committed infanticide” (*Infanticide* 64).

denen etwas Außergewöhnliches zu berichten ist. Der 'Fall Rebecca' ist immer noch eine schockierende Sensation. Als die beiden Frauen sich Williams Haus nähern, beobachten sie, wie Rebecca ins Haus stürzt: The Pembroke woman leaned close to her cousin's ear, and whispered with a sharp hiss of breath. The cousin started and colored red all over her matronly face and neck. She stared with a furtive shamed air at poor Rebecca hastening into her house. The door closed after her with a quick slam" (ibid).

Die Beschreibung weist auf eine entkörperlichte, fast geisterhafte Erscheinung hin. „There was a curious shrinking look about her as she fled, her very clothes, her muslin skirts, her light barège shawl, her green bonnet, seemed to slant away before the eyes of the two women who were watching her" (*Pem* 308). Nur die Kleider bewegen sich in der Flucht vor den Frauen, deren Augen Rebecca angreifen und förmlich entblößen. Durch diese Anspielung auf eine (wenn auch hier visuell-imaginierte) Entkleidung des Körpers steht diese Passage im innertextuellen Dialog mit der Szene, in der sich Rebecca vor den Augen ihrer Mutter ausziehen musste und die 'Schande' ihrer Schwangerschaft erstmals enthüllt wurde. Dieser Moment der Schande wiederholt sich für Rebecca. Der in ihre Intimsphäre eindringende Blick der Frauen, der sie in der Dorföffentlichkeit trifft, gleicht dem der Mutter. Somit wird erneut betont, dass Rebecca eben nicht nur in der Dorfgemeinschaft, sondern auch in der Familie die Erfahrung von 'Entprivatisierung,' bzw. 'Entintimisierung' macht.

Die geschilderten Empfindungen Rebeccas über ihre Stigmatisierung machen wiederum einen intertextuellen Bezug zu *The Scarlet Letter* sichtbar.¹⁹⁶ Hester Prynne leidet über Jahre hinweg unter den Blicken auf den stigmatisierenden Buchstaben auf ihrer Brust: „Another peculiar torture was felt in the gaze of a new eye. When strangers looked curiously at the scarlet letter, - and none ever failed to do so, - they branded it afresh into Hester's soul; so that oftentimes, she could scarcely refrain, yet always did refrain, from covering the symbol with her hand" (*Scarlet Letter* 98). Obwohl Hester den Buchstaben auf ihrem Kleid so intensiv spürt, flieht sie nicht vor den Blicken der Öffentlichkeit und

¹⁹⁶ Zum Ursprung des Klatschmotivs bei Hawthorne vgl. Scott Harshbargers Aufsatz „'A H'll-fired Story': Hawthorne's Rhetoric of Rumor." Er verweist auf die Tradition von Gerüchten und Klatsch im Neu-England der Hexenverfolgung und u.a. auch - was für meine These zur repressiven Öffentlichkeit in *Pembroke* wichtig ist - auf den bisher noch nicht bearbeiteten Einfluß öffentlichen Klatsches in der Verurteilung von Ann Hutchinson: „No one has remarked on the role played by public opinion in accusing, trying, and executing this ill-tempered neighbor" (*H'll-fired* 32). Vgl. zur Verbindung von Klatsch und Hexenverfolgung auch John Demos' zentrale Studie *Entertaining Satan*, besonders Kapitel 12 „Communities: Witchcraft over Time."

ist insgesamt eine stärkere Figur als Rebecca in *Pembroke*. Diese flüchtet aus der Öffentlichkeit, als sie ihre Schande wie Hester als in ihren Körper, dessen Kleidung und Funktionen wie das Atmen, eingeschrieben empfindet:

It was always to Rebecca, years beyond her transgression, admitted ostensibly to her old standing in the village, as if an odor of disgrace and isolation still clung to her, shaken out from her every motion from the very folds of her garments. It came in her own nostrils wherever she went, like a miserable emanation of her own personality. She always shrank back lest others noticed it, and she always would. She particularly shunned strangers. The sight of a strange woman clothed about with utter respectability and strictest virtue intimidated her beyond her power of self-control, for she always wondered if she had been told about her, and realized that, if she had, her old disgrace had assumed in this new mind a hideous freshness (*Pem* 308).

In der Bewertung des 'Falls Rebecca' muss die Polyphonie der Stimmen beachtet werden, wovon die Stimme der Autorin diejenige ist, die den Verlauf und die Gestaltung der Handlung bestimmt. Freeman beteiligt sich durch die Komposition ihres Romanes an der Ächtung divergenten weiblichen Verhaltens: so entzieht sie z.B. Rebecca nach der Aufdeckung ihrer Schwangerschaft die Stimme. Während diese zu Beginn des Romans mit vielen Dialoganteilen ausgestattet ist und auch durch ihre Verliebtheit in William Lebenslust darstellt, wird Rebecca nach der Aufdeckung der Schwangerschaft - trotz der Eheschließung mit William - zum Schatten: „William led Rebecca out through the kitchen - a muffled, hesitating figure - whose very identity seemed to be lost” (210). Rebecca steht stets im Mittelpunkt des Interesses der Dorfgemeinschaft und auch ihrer Familie. Sie erscheint jedoch erst wieder außerhalb ihres Hauses und im Text, nachdem sie ein zweites Kind geboren hat und dadurch aus dem sozialen Totenreich wiederbelebt wird. Ihre Stimme gewinnt sie nicht wieder und „[a]ll her sweet color was gone, but her eyes were radiant, and she held up her head in the old way” (*Pem* 328). Von der Geburt des Kindes erfahren die LeserInnen wiederum durch einen Blick in ihr Haus, das keine lokale Privatheit gewährt. In der folgenden Passage stellt Charlotte die Fokalizierungsinstanz dar, es sind ihre Augen, die in Rebeccas Haus eindringen: „As she went into the yard she could see dimly a white-

capped woman's head in a south window of the Thayer house farther down the road, and she knew that Rebecca's nurse was watching her. Rebecca's second baby was a week old" (*Pem* 320-21).

Durch das Ende dieses Handlungsstrangs verwandelt Freeman das kritische Moment, mit dem sie das Portrait der Rebecca durch die Schwere der erlebten sozialen Ächtung versehen hat und in dem sie, wie Pennel konstatiert, Themen aufwirft, die „at the heart of the New Woman brouhaha" (*Liberating Will*) liegen,¹⁹⁷ in Konventionalität. Die für Freeman typische ideologische Ambivalenz zeigt sich auch in diesem Fall: die Autorin weist explizit auf den rigiden Moralkodex der Zeit hin, der Frauen keine Sexualität zugestand und Promiskuität oder gar uneheliche Schwangerschaften nur als weibliches Vergehen verurteilte, das gesellschaftlichen Ausschluss zur Folge hatte.¹⁹⁸ Aber durch das wörtliche Verschwinden von Rebecca aus dem Text beteiligt sie sich auch an Rebeccas Verurteilung. Insofern übernimmt die Autorinnenstimme (die durch die Gesamtkomposition des Textes zu hören ist) durch die Gestaltung des Endes die didaktische Funktion, die die Erzählinstanz in *Charlotte Temple* innehat.¹⁹⁹ Dies steht jedoch seinerseits in einem polyphonen Verhältnis mit der Gesamtkomposition von *Pembroke*, denn das 'Herausschreiben' von Rebecca hat gleichzeitig die Funktion, die Grausamkeit der Öffentlichkeit, die in die Intimssphäre eindringt, stärker herauszustellen. Desweiteren entsteht Polyphonie durch andere Stimmen wie die von Mrs. Sloane und einer empathischen Erzählinstanz.

¹⁹⁷ Diese Themen sind: „sexual liberation, access to birth control, and the potential for female-headed, single-parent families for women who disdain conventional gender roles" (*Liberating Will* 30).

¹⁹⁸ Die Historikerin Regina Schulte, die in „Bevor das Gerede zum Tratsch wird" dörflichen Klatsch im Deutschland des 19. Jahrhunderts untersucht, konstatiert: „Der gute Ruf der Frauen ging nicht wegen eines illegitimen Kindes verloren. Vielmehr war es ein bereits existierender Ruf, 'liederlich' zu sein, der die Schwangerschaft der 'Liederlichen' und ihr zukünftiges Kind verfolgte" (70). Im Fall von Rebecca entzündet sich das dörfliche Gerede ebenfalls bereits um die heimlichen Treffen zwischen ihr und William.

¹⁹⁹ Vgl. Harris' Einführung in den frühen didaktischen Roman am Beispiel von Rowsons *Charlotte Temple* und Catharine Sedgwick's *A New-England Tale* in ihrem Buch *19th-Century American Women Writers*, 30ff.

4.3.4. Die Familie als Kriegsschauplatz

In Freemans Romanen findet keine Idealisierung der Familie statt. Eine harmonische Kleinfamilie ist ein seltenes Motiv, am ehesten wird es durch die Familie Brewster in *The Portion of Labor* ausgefüllt (Mehr-generationen Grossfamilien, die im ländlichen Raum der Jahrhundertwende öfter zu finden waren, bilden ebenfalls eine Leerstelle in Freemans Werk). Ein Stilmittel, um die Institution Familie als im wahrsten Sinne des Wortes defizitär darzustellen, ist in vielen Romanen die unvollständige Repräsentation: In mehreren Werken sterben oder fehlen von vorneherein einzelne Mitglieder einer Kleinfamilie (hierbei betrachte ich ausschließlich die Familien, aus denen die ProtagonistInnen der jeweiligen Werke stammen): in *Madelon* ist die Mutter verstorben und dieses Motiv wird ebenso in einem frühen Kapitel von *By the Light of the Soul* aufgegriffen. In *Jerome* wird über weite Strecken der Handlung der Vater vermisst, in *The Shoulders of Atlas* bleibt die Ehe zwischen Sylvia und Henry Whitmann kinderlos. *Pembroke* und *The Debtor* porträtieren und karikieren Strukturen einer Kleinfamilie. Diese familiäre Gemeinschaft, die - wie an den steigenden Scheidungszahlen abzulesen ist²⁰⁰ - in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend fragil wurde, wird in Freemans Romanen vor allem durch die Dekonstruktion traditioneller Vater- und Mutterrollen in Frage gestellt. Traditionelle Autoritätsstrukturen und Konzepte einer kleinfamiliären Lebensgemeinschaft werden so hinterfragt.

Der Familie wurde im 19. Jahrhundert, einer Periode des gesellschaftlichen Wandels, eine besonders stabilisierende Funktion zugesprochen, was der Historikerin Mary Ryan zufolge besonders in der Zelebrierung von Häuslichkeit Mitte des Jahrhunderts deutlich wird: „the central purpose of the cult of domesticity was to provide a familial refuge from the frenetic movement of the American people, to shore up at least one small set of human relations against the forces of change, movement, and discontinuity“ (*Empire* 45). Eisenstein arbeitet heraus, dass die Gültigkeit des *cult of True Womanhood*, dessen vier zentrale Kardinaltugenden Häuslichkeit beinhaltete, bis zur Wende zum 20. Jahrhundert anhielt und spricht von einer „persistence of the Victorian ideology of the lady at the turn of the century“ (*Give us Bread* 72) und weitet diese sogar auf die Arbeiterklasse aus.

²⁰⁰ Vgl. Degler, *At Odds*, 175ff.

In *Pembroke* greift Freeman zu einem sprachlichen Mittel, das für die Zeit ungewöhnlich ist, um familiäre Strukturen darzustellen. Von den drei Familien, die im Zentrum des Romans stehen, räumt Freeman den Berrys am wenigsten Raum ein, es wird jedoch deutlich, dass das Patriarchat des Kapitalisten Silas Berry auf geschickte Weise von seiner Frau Hannah unterwandert wird, die z.B. beim Kirschfest gegen den Willen ihres Mannes heimlich für die Verpflegung der jungen Leute sorgt (Vgl. *Pem* 136). Auch die Familie Barnard wird patriarchal geführt: Cephas Barnard ist der störrische Vater, der den Verlobten seiner Tochter durch seine sture Unnachgiebigkeit in einer politischen Auseinandersetzung vergrault und seiner Familie aus einer Laune heraus veganes Essen aufzwingen will. In der Beschreibung der Familie Barnard sind bereits vereinzelte Kriegsterminologien zu finden, die allerdings einen leichteren Charakter haben als im Falle von Deborah Thayer, der ich den nächsten Abschnitt widme. Nachdem Cephas bereits einmal wie ein „general“ (*Pem* 46) vor dem Tross der Frauen seiner Familie einherschreitet, kommt es zu einer Episode, in der Cephas in die Sphäre seiner Frau eindringt – er besetzt die Küche und wütet in ihr, verwandelt sie in ein Schlachtfeld. Seine Frau empfindet dies als eine Art Kriegserklärung: „Cephas opened the door of the brick oven, and put in a batch of his pies, and the click of the iron latch made her start as if it were a pistol-shot“ (*Pem* 63).

Die auffälligste Kriegsmetaphorik wendet Freeman jedoch auf eine Figur an: Deborah Thayer, nach Johanningsmeier „possibly the most fascinating character in the novel“ (*Introduction X*).

4.3.4.1. Die Mutter als Kriegerin: Deborah

No trait of character is more valuable in a female than the possession of sweet temper.

“Woman’s Character“ in *Mother’s Assistant*, 81.

Wie Ryan in *The Empire of Mother* darstellt, war eine zentrale Säule des Häuslichkeitsdiskurses des frühen 19. Jahrhunderts „[t]he family [as] a specialized, isolated, child-centered, mother governed institution, saturated with love“ (115). Die Familie Thayer wird in der Tat von der Mutter Deborah geführt, doch in dieser Figur

greift Freeman die einzig legitime weibliche Herrschaftsform der viktorianischen Gesellschaft²⁰¹ auf und dekonstruiert sie, denn dieser Haushalt wird mit kriegerischen Begriffen beschrieben.

Anstatt die Familie mit Liebe zu erfüllen, mutet Deborah, wie Lambert es formuliert, „monstrous“ an (*Rereading* 206). Freeman pervertiert in dieser Figur ihre biblische Namensgeberin, die Richterin und Kriegsherrin in einem für das Volk Israel positiven Sinne war (Vgl. *Harper's Bible Dictionary*, 214).²⁰² Deborah in *Pembroke* führt im Namen ihrer Religion Krieg gegen ihre Familie: ihr Urteilspruch gegen Rebecca verstößt diese aus dem Familienhaus und der gegen Ephraim beschleunigt seinen Tod.

Lamberts Urteil über Deborah, dem Glasser zustimmt (Vgl. *Closet* 107), muss jedoch differenziert betrachtet werden: diese Mutter ist nicht genuin böse und insofern keine wirkliche ‚Monster‘-figur. Sie handelt nicht aus egoistischen oder niederträchtigen Motiven heraus, sondern basierend auf einem strikt-calvinistischen Moralkodex, der mit ihrer individuellen Starrköpfigkeit (die sie an ihre Kinder vererbt), gepaart ist. Dennoch komplementiert auch eine in der bisherigen Rezeption noch nicht herausgestellte Fürsorglichkeit für ihre Kinder die Vielschichtigkeit ihres Charakters. Ihre positive Fürsorge wird an mehreren Stellen deutlich: nach dem Streit ihres Sohnes Barney mit Cephas Barnard geht sie zu dessen Haus, um sich nach Barney zu erkundigen. „I sat up and waited all night, but he didn't come home. Now I want to know where he was, and what he's done, and why you ordered him out of the house“ (*Pem* 58). Für ihre Tochter

²⁰¹ Ryans Untersuchung deckt den Zeitraum 1830–1860 ab, die andere zentrale historische Studie zum Thema Weiblichkeitsrolle und Mutterschaft im 19. Jahrhundert ist Nancy Cotts *Bonds of Womanhood*, die sich jedoch mit dem noch früheren Zeitraum 1780-1835 beschäftigt. Explizite Studien zum ausgehenden 19. Jahrhundert oder zur Repräsentation von Mutterschaft in der Literatur der Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert fehlen. Das Thema wird aber in allgemeinen Arbeiten zu Frauen im 19. Jahrhundert wie Deglers *At Odds* aufgegriffen. Er spricht z.B. von der Kontinuität „of woman's moral role within the family“ bis weit ins 20. Jahrhundert hinein (Vgl. 84). Selbst ein sporadischer Blick in die Zeitschriften des späten 19. Jahrhunderts offenbart eine Fortsetzung sentimentaler und hierbei religiös geprägter Mutterschaftsrhetorik, wie z.B. das Gedicht von J.P. Morgan in *Harper's New Monthly Magazine* von 1880 zeigt: „I gave my maiden-love tender and shy, / And yet I was sad. Why? O why / I gave my wife-love pure and true, And yet – and yet I was longing too! / God gave me mother-love, warm and strong, And my sadness was lost in my lullaby song“ (569).

²⁰² Westbrook und Thomas vernachlässigen diese positive Dimension von Deborahs biblischer Namensgeberin, wenn sie sie auf die Kriegerinnendimension festlegen und in diesem Sinne die Namensgebung für adäquat halten. Westbrook schreibt konkret über Deborah: „she is aptly named after the Old Testament warrior prophetess“ (*New England Townes* 170) und Thomas nennt sie „a woman of Old Testament zeal fittingly named for the biblical warrior and judge“ (*Father-Daughter* 29). Beide führen in ihren Analysen des Romans weder das Kriegerinnenmotiv aus, noch verweisen sie auf das hohe Ansehen, das die biblische Deborah in ihrer Gemeinde genoss.

Rebecca näht sie heimlich in der Nacht nach ihrem arbeitsreichen Tag verschiedene Stücke für deren Aussteuer (Vgl. *Pem* 153). Und auch um ihren Sohn Ephraim sorgt sie sich, obwohl zumeist unerbittliche Strenge das Verhalten ihm gegenüber bestimmt.

In diesen Passagen zeigt sich, dass die Grundmotivation von Deborahs Handeln in der Tat Liebe ist, die sie in ganz eigenwilliger Weise zeigt. In der bisherigen Rezeption von *Pembroke* erkennt einzig Shapiro auch positive Züge von Deborah an und schreibt über sie: „she is sometimes admirable, but more often dangerous“ (*Unlikely* 92). Ihre Familie sieht tatsächlich eher die ‘Gefährlichkeit’ von Deborahs erbarmungslosem Calvinismus als den fürsorglichen Hintergrund ihres Verhaltens und ist aufgrund ihrer Härte von Angst erfüllt: „Caleb and Ephraim both watched Deborah with furtive terror“ (*Pem* 195).

Durch die religiöse Handlungsmotivation dieser Kriegerin, die auch ihren ausgesprochen schwachen Ehemann beherrscht, wird die positive Figur einer frommen Mutter dekonstruiert. Mit den präsentierten Strukturen der Familie Thayer karikiert Freeman gleichzeitig einen puritanischen Dogmatismus, dem Deborah ungebrochen anzuhängen scheint. Vor allem ist es hier das Geschlechterverhältnis, das dieser Beschreibung einen ironischen Aspekt verleiht. In der puritanischen Familie des siebzehnten Jahrhunderts war anders als im Häuslichkeitsdiskurs Mitte des 19. Jahrhunderts eine eindeutige Hierarchie zwischen den Geschlechtern gegeben: so wie die Kinder den Eltern zu gehorchen hatten, war „female submission“ gegenüber dem männlichen Haupt der Familie geboten: „According to Puritan doctrine, a wife was to be her husband’s helpmate, not his equal“ (11) wie Steven Mintz und Susan Kellog in *Domestic Revolutions* schreiben.²⁰³ Deborah in *Pembroke* regiert und kontrolliert ihren Mann wie ihre Kinder mit eiserner Hand.

Deborahs Religion macht sie hart, da nach ihrer anachronistischen puritanischen Überzeugung erbarmungslose Strenge als Mittel gegen die drohende Verdammnis des Sünders ihr Denken bestimmt anstatt christliche Barmherzigkeit. Solche Barmherzigkeit bewegt die Eltern der unehelich schwanger gewordenen Protagonistin in Rowsons *Charlotte Temple* dagegen dazu, ihre ‘gefallene Tochter’ wieder aufzunehmen und wurde auch in Harriet Beecher’s *Uncle Tom’s Cabin* propagiert. Eine Szene in *Pembroke* steht im auffälligen intertextuellen Dialog mit einer Passage aus einem populären Erziehungsratgeber. John Abbots Buch *The Mother at Home or, the*

²⁰³ Vgl. ebenfalls Edmund S. Morgan *The Puritan Family* 21f.

*Principles of Maternal Duty Familiarly Illustrated*²⁰⁴ beinhaltet Vorstellungen von religiös-geprägter Mütterlichkeit und zeigt, dass diese keineswegs nur emotional-sentimental waren, sondern dass sie ebenfalls einen autoritären Charakter hatten. Abbott widmet gleich zwei Kapitel dem Thema ‘*Maternal Authority*’. An einer Stelle fragt er: Wie kann eine fürsorgliche Mutter dafür sorgen, dass ihr krankes Kind seine Medizin einnimmt? Nach einem fiktiven Wortwechsel, den eine nicht-durchsetzungsfähige Mutter und ein renitentes Kind führen, malt Abbott den Schrecken an die Wand: der Gesundheitszustand des Kindes verschlechtert sich gravierend, da die Mutter sich nicht durchgesetzt hat und das Kind die Medizin nicht eingenommen hat.

The mother, when informed that her child must die, was in agony, and confessed what she had done. But it was too late. The child died. And think you that mother gazed upon its pale corpse with any common emotions of anguish? Think you that the idea never was the destroyer of her child? Physicians will tell you that many children have been thus lost (*Mother at Home* 42-3).

Der einzige Weg, dieses Schicksal abzuwenden, sei „*authority* [sic] sufficient to enforce prompt obedience, whether the child can see the reason of the requirement or not” (*Mother at Home* 43). Abbotts Ratschläge sind stets eingebunden in christliche Rhetorik, z.B. „God has thus given her [the mother Y.R.] all the power that she needs, to govern and guide them” (*Mother at Home* 59).

In *Pembroke* ist eine ähnliche Szene zu finden, wenn auch mit veränderten Geschlechterrollen. Ephraim ist sehr krank, er leidet an einem schwachen Herzen und vermutlich auch an Diabetes, denn der Genuss von Zucker ist ihm ärztlich untersagt. Der Arzt verschreibt ihm eine nicht wohlschmeckende Medizin, die ihm Deborah eines Abends verabreichen möchte. Sie nimmt nun die Position von *maternal authority* ein, wie sie Abbott begrüßt hätte, während ausgerechnet Vater Caleb mit der schwachen Mutter in dem Beispieldialog in Abbotts Ratgeber zu vergleichen ist.²⁰⁵

²⁰⁴ Die Erstausgabe dieses Buches erschien 1834, es hatte jedoch auch im späteren 19. Jahrhundert noch großen Erfolg, wie die „very greatly improved and enlarged” Neuauflage von 1873 zeigt, auf die ich mich im Folgenden beziehen werde. Peter Gregg Slater nennt Abbott im Bereich der Erziehungsratgeber in seiner historischen Studie *Children in the New England Mind* den Begründer der „semipopularized literature intended for a mass album” und bescheinigt Abbotts Buch *The Mother at Home* einen Bestsellerstatus (*Children* Vgl. 94).

²⁰⁵ Die fiktive Mutter in *Mother at Home* reagiert auf die Widerspenstigkeit des Kindes mit den Sätzen: „... do take it, for it will make you better ... the doctor says it will” (41). Caleb Thayer versucht auf ähnlich sanfte Weise seinen Sohn von der Einnahme der Medizin zu überzeugen: „Now, sonny, I wouldn’t mind takin’ of it. It’s real good medicine that the doctor left you ... The doctor thinks it’s goin’ to make you well” (*Pem* 221).

Freeman überspitzt die mütterliche Autorität wiederum mit Kriegsterminologie. Deborah verzichtet auf Überzeugungsarbeit und fordert unmittelbaren Gehorsam des Sohnes ein, indem sie ihn zunächst zweimal auffordert, den Mund zu öffnen. Beim dritten Mal wird sie handgreiflich, ihr Löffel wird zur Waffe an: „‘Open your mouth and *take* [sic] it!’ said Deborah, sternly. She presented the spoon at Ephraim as if it were a bayonet and there were death at the point” (*Pem* 221-2). Schließlich schluckt Ephraim den Saft. Die Wirksamkeit von Deborahs Autorität wird nochmals hervorgehoben, als es wenig später im Text in Bezug auf die Protestmöglichkeiten von Ephraim gegen die stündliche Einnahme der Medizin heißt: „There were limits to his mother’s patience which Ephraim dared not pass” (*Pem* 222). Obwohl Freeman also eine durchsetzungskräftige Mutter beschreibt, wie sie Abbott zum Wohle des kranken Kindes begrüßt hätte, vermittelt die Autorin gleichzeitig, dass der Preis für diese absolute Autorität gleichsam Krieg zwischen den Generationen ist. Mütterliche Autorität ist Kriegsführung gegen das eigene Kind und genauso tödlich wie die liebende Passivität, die in *Pembroke* der Vater verkörpert.

Von Deborahs weichem Kern und ihrer Liebe für ihren Sohn erfährt nur das Lesepublikum durch die Beschreibung der Nacht nach der eben beschriebenen Szene: „Deborah felt encouraged; she even went down upon her stiff knees after her family were in bed, and thanked the Lord from the depth of her sorely chastened but proud heart” (*Pem* 223). Solche Weichheit bleibt jedoch in der Charakterisierung von Deborah eine Seltenheit. Sie wird meist als eine Kriegerin dargestellt und auch die Beziehung zwischen Deborah und ihren Kindern gleicht offenkundig einem Kriegszustand. Bereits ihre Augen suggerieren Kampf: „Deborah’s blue eyes gleamed with warlike energy as she listened: she confused King David’s enemies with those people who crossed her own will” (*Pem* 3). Ihre Stimme ist erfüllt mit einem „tone of command ... only a woman can accomplish. It was full of maternal supremacy which awakens the first instinct of obedience in man, and has more weight than the voice of a general in battle [sic]” (*Pem* 57). Auch ihr Gesicht ist gezeichnet von „stern desperation as a soldier’s on the battle-field. Deborah never yielded to any of the vicissitudes of life; she met them in fair fight like enemies, and vanquished them, not with trumpet and spear, but with daily duties” (*Pem* 95).

Im Namen ihrer religiösen Überzeugung befindet sie sich im Krieg mit all ihren Kindern: Sie fordert Barney auf, sich bei Cephias zu entschuldigen, doch „Barney did not reply. His mother moved, and brought her eyes on a range with his, and the two

faces confronted each other in silence, while it was as if two wills clashed swords in advance of them” (*Pem* 103). Nachdem ihr ebenso sturer ältester Sohn nicht nachgeben will, wird wiederum Kriegsterminologie benutzt: „[she] stepped homeward over the plough-ridges with stern unyielding steps, as if they were her enemies slain in battle” (*Pem* 103). Auch ihr Jüngster eignet sich die Symptome seiner Krankheit zur Verteidigung in diesem Mutterkrieg an: „That purple hue and that panting breath had gained an armistice for him on many a battle-field, and he had a certain triumph in it. It was power of a lugubrious sort, certainly, but still it was power, and so to be enjoyed” (*Pem* 107). Die aktive Rolle, die auch die Kinder in diesem Krieg spielen, wird in folgender Passage deutlich, in der Ephraim wiederum seine Krankheit manipulativ einsetzt: „I dunno as I want any supper. I’ve got a pain. Oh dear!’ Ephraim writhed, with attentive eyes upon his mother; he was like an executioner turning an emotional thumbscrew on her. But Deborah Thayer’s emotions sometimes represented steel surfaces” (*Pem* 147).

Mit ihrer Tochter Rebecca führt Deborah ebenfalls Krieg um die Durchsetzung ihres Willens:

‘Then,’ said Deborah, as she spoke she began spooning out the toast gravy into a bowl with a curious stiff turn of her wrist and a superfluous vigor of muscle, as if it were moulted lead instead of milk; and, indeed, she might, from the look in her face, have been one of her female ancestors in the times of the French and Indian wars, casting bullets with the yells of savages in her ears – ‘Then,’ said she, ‘I sha’n’t have any child but Ephraim left, that’s all’ (*Pem* 146).

Ihren Sohn Ephraim verliert sie gegen Ende des Romans. Durch seine nächtliche Schlittenfahrt und die nachfolgende Fressattacke verschlechtert sich sein Zustand rapide (Vgl. *Pem* 237). Er selbst führt seine Beschwerden auf sein Verhalten zurück: „He was quite sure that his bad feelings were due to that” (ibid). Als Deborah später erfährt, dass ihre Anweisungen an Caleb und Ephraim nicht ausgeführt worden sind, die beiden stattdessen ein Spiel gespielt haben, verliert sie die Nerven und züchtigt Ephraim, der unter dem ersten Schlag tot zu Boden sinkt.

Deborahs körperliche Züchtigung widerspricht nicht per se religiöser Ratgeberliteratur. Abbott schreibt beispielsweise:

And God has given every mother the power to enforce this principle. He has placed in your hands a helpless babe, entirely dependent upon you; so that if it disobeys you, all you have to do is to cut off its sources of enjoyment, or to inflict bodily pain, so steadily and so invariably that disobedience and suffering shall be indissolubly connected in the mind of the child (*Life at Home* 59).

Deborah selbst verteidigt die Züchtigung mit ihrer religiösen Überzeugung: Ephraims Ungehorsam (*disobedience* ist in diesem Fall der Schlüsselbegriff der den Dialog zwischen Roman und Sekundärquelle unmittelbar herstellt) muss bekämpft werden, um seine Seele zu retten: „It is better you should be sick than be well and wicked and disobedient. It is better that your body should suffer than your immortal soul” (*Pem* 239). Sie versteht sich als „vicar of God upon earth for her child“ (*Pem* 240) und ignoriert im Namen von Ephraims Seelenrettung dessen schlechten Gesundheitszustand. So verstößt sie gegen die ‘weltliche Autorität’ des Arztes, der verboten hatte, den Jungen körperlich zu züchtigen und muss schließlich mitansehen, wie ihr Sohn tot zusammenbricht. Selbst nach Ephraims Tod versucht Deborah, ihre Tat vor sich selbst religiös zu rechtfertigen und ihren Schmerz zu lindern als sie folgende Worte zu sich selbst spricht: „‘I couldn’t let him go astray too!’ she shrieked out. ‘I couldn’t, I couldn’t! O Lord, though knowest that I couldn’t! I would - have lain him upon - the altar, as Abraham laid Isaac! Oh, Ephraim, my son, my son, my son!’ (*Pem* 240).

Die Reaktion der Frauen des Ortes enthüllen die strikten religiösen Prinzipien einer puritanisch geprägten Mütterlichkeit wie sie Deborah ausübt als Relikt der Vergangenheit. Sie findet kein Verständnis bei den anderen Bewohnerinnen Pembrokes, deren Klatsch zum moralischen Korrektiv wird: „‘She whipped him,’ the women repeated to each other in shocked pantomime. They all knew how corporal punishment had been tabooed for Ephraim” (*Pem* 242). Die Tatsache, dass die Frauen des Ortes schockiert klatschen, verweist auf deren differentes Konzept mütterlicher Fürsorge, das sie verletzt sehen. Ebenso mutet das Schluchzen des Vaters Caleb, „‘Mother hadn’t ought to have whipped him! mother [sic] hadn’t ought to have whipped him!’” (*ibid*), durch die Nennung von ‘Mother’ anstatt des Namens Deborah wie eine generalisierende Anklage gemäß „eine Mutter schlägt ihr Kind nicht“ an.

Welche Funktion hat dieses Portait einer 'Mutter als Kriegerin' in *Pembroke*? Die Kritik, die diese Figur impliziert, liegt auf mehreren Ebenen: Freeman klagt hier das puritanische Erbe an. Religion verhärtet Deborah und entfremdet sie emotional von ihren Kindern. Die Verurteilung von Deborahs Verhalten durch die Autorin zeigt sich in ihrer literarischen Ermordung als *poetic justice*. Gleichzeitig karikiert sie das matriachale Kompetenzmonopol der Kindererziehung ihrer Zeit und kritisiert in diesem Roman geschlechtsspezifische Machtstrukturen in der Kindererziehung. Das Modell der *companionate marriage* und die geschlechtsspezifische Sphärentrennung gab Müttern die Macht der Kindererziehung und verhinderte väterlichen Einfluss als ausgleichendes Element. Deborahs autoritäre Stellung innerhalb der Familie entspricht diesem Erziehungsmonopol, andere Familien sind eher patriarchal organisiert. Doch auch die herrschenden Väter wie Cephas Barnard oder Silas Berry werden kritisiert und Deborah nicht als positives Modell entgegengesetzt. Die zentrale Stellung der Familien Thayer und Barnard, in denen väterliche und mütterliche Autorität das Schicksal ihrer Kinder negativ bestimmen, vermittelt eine allgemeine Kritik Freemans an einer Familienorganisation, die hierarchisch zwischen den Geschlechtern, aber auch altershierarchisch zwischen Eltern und Kindern organisiert ist.

Wie Deborah zeigt, sieht Freeman Mütterlichkeit nicht als genuin weibliche Charaktereigenschaft an. Die Existenz 'schlechter' Mütter in anderen Romanen,²⁰⁶ die mit dieser Figur aus *Pembroke* in einen intertextuellen Dialog treten, negiert Fürsorglichkeit als natürliche weibliche Eigenschaft. In *Pembroke* ist es die religiöse Überzeugung so wie in *The Portion of Labor* die Überbelastung von Eva Brewster, die die Mutterfigur in eine Medea verwandelt. Eine Mutter ist also nur so gut, wie ihre Umstände es erlauben. Mütterliche Fürsorge kann ebenfalls von Männern, wie von Caleb Thayer oder Andrew Brewster ausgeübt werden oder aber in nicht-blutsverwandten Beziehungen auftreten, wie in der Beziehung zwischen Rosa Blair und Maria Edgham in *By the Light of the Soul*.

Freeman verwendet mit der Figur der ‚bösen Mutter‘ in *Pembroke* kein ungewöhnliches Motiv. Vor allem in sentimental Romanen ist sie häufig als Ursache für die Leidensgeschichte der Protagonistin zu finden, die es im Laufe des Romans zu überwinden gilt. Interessant ist, dass Freeman der Figur der bösen Mutter in ihren

²⁰⁶ Diese sind z.B. Ida Edgham in *By the Light of the Soul* oder Mrs. Carroll in *The Debtor*. Auch Ann Edwards aus *Jerome* kann hier genannt werden, denn in dieser Figur dekonstruiert Freeman ebenfalls die Idee von ‚natürlicher‘ Mütterlichkeit und Fürsorge, indem sie Ann einerseits ihren Sohn verwöhnen und andererseits ihre Tochter Elmira ausgesprochen schlecht behandeln lässt.

Romanen und besonders in *Pembroke* viel Platz einräumt. Die Autorin zeigt im Fall von Deborah psychologisches Geschick in der Ausleuchtung ihres Charakters, der zwischen den Polen strenger Religiösität und warmherziger Mütterlichkeit changiert, wobei die Religiösität zum bestimmenden Wesenszug von Deborah wird. Christliche Religion wird durch die Kriegsmetaphorik ins Gegenteil verkehrt: Aus der Religion der Liebe wird eine des Kampfes.

4.4. Gemeinschaften und polyphone Geschlechterrollen in *The Debtor*

4.4.1. Vorbemerkungen zum Roman

The Debtor gehört bis heute zu den am wenigsten beachteten Romanen Freemans. Die frühen Forscher Foster und Westbrook räumen diesem Werk in ihren Arbeiten zu der Autorin sehr wenig Raum ein, sie weisen mit ihren Bemerkungen jedoch bereits auf Themen, die mich in diesem Kapitel interessieren. Foster und Westbrook betonen die Bedeutung der Dorfcharaktere in diesem Werk. Nach Foster ist *The Debtor* „a preachy novel, interesting only because it supplies further evidence of the writer’s ambivalent attitude toward the village code” (*Mary E. Wilkins* 169). Leider führt er diesen Gedanken nicht weiter aus. Westbrook widmet lediglich einen Absatz diesem Roman, in dem er die Figur der weiblichen Hauptfigur schmährt, aber immerhin die Beschreibung der Dorfcharaktere lobt: „Freeman, the specialist in village character, makes them come to life” (*Mary Wilkins* 125). Die Dorfgemeinschaft ist auch in diesem Roman durch Klatsch gekennzeichnet, anders als in *Pembroke* sind die Einzelnen diesem jedoch nicht so ausgeliefert, sondern können ihn für eigene Zwecke instrumentalisieren.

Zu Lebzeiten Freemans war *The Debtor* sehr erfolgreich.²⁰⁷ Die Autorin verdiente mit diesem Roman gut – in einem Brief aus dem Jahre 1905 berichtet sie stolz über ihren Vertrag mit *Harper’s Weekly*: „They pay me the highest price ever paid for a serial” (*Infant Sphinx* 305). Die zeitgenössische Kritik nahm *The Debtor* positiv auf und

²⁰⁷ Ein Beispiel für eine positive Stimme in der Literaturkritik ist M.J.Gilis Rezension von *The Debtor* in seinem Artikel „The latest Books in Fiction“ in *Booknews* von 1906. Er lobt den Roman als „serious, strong and vital“ und fügt hinzu „the volume ... should have many readers who will linger over its pages and give it thought long after the book is laid aside“ (436).

verglichen Freeman mit George Eliott, Mrs. Humphrey Ward und Edith Wharton.²⁰⁸ Festzuhalten bleibt jedoch, dass *The Debtor* vor allem eine auffällige stilistische Schwäche hat - Seitenstränge, die zum Fortkommen der Handlung nicht beitragen, werden zu sehr ausgebaut (auf den Seiten 92ff. wird z.B. detailliert über die Lebensumstände von einer Büroangestellten des Protagonisten berichtet, die im weiteren Handlungsverlauf keine Rolle mehr spielt) und so erhält das Werk eine unnötige und oftmals langweilige Länge.

4.4.2. Zusammenfassung der Romanhandlung

Schauplatz der Handlung von *The Debtor* ist der kleine Ort Banbridge in New Jersey,²⁰⁹ dessen Bewohner mit großer Ausführlichkeit in ihren Gewohnheiten portraitiert werden. Die Banbridger sind sehr aufgeregt und neugierig über eine neu-zugezogene Familie: die Carrolls, die im Mittelpunkt des Romans stehen werden. Arthur Carroll ist der Titelheld des Romans, er ist „the debtor.“ Wie er zu diesem Status kommt wird ausführlich beschrieben: Carroll stammt aus einer wohlhabenden Familie mit großem Landsitz. Nach dem Tod seines Vaters erfüllte Carroll dessen letzten Wunsch - er sollte eine Kohlemine, die der Vater aus finanziellen Gründen hatte veräußern müssen, wieder zurückkaufen und betreiben. Die Kosten für diesen Erwerb musste Carroll mit einem Verkauf des Elternhauses an einen alten Freund decken. Für dieses behielt er jedoch das Vorkaufsrecht. Nachdem die Mine ertragreich wurde, versuchte er, den Landsitz zurückzukaufen, erkannte jedoch, dass der mutmaßliche Freund seines Vaters nicht in seinem Interesse agiert, sondern gegen ihn intrigierte. Dieser verkaufte ihm das Haus jedoch nicht, sondern stiftete stattdessen einen Streik in der Belegschaft der Kohlemine an und erwarb diese schließlich selbst über dunkle Kanäle. Carroll ging bankrott und seitdem basiert sein Leben und das seiner Familie auf Lügengeschichten. Er zieht mit seiner Familie von Ort zu Ort, betreibt

²⁰⁸ Vgl. die Rezension von *The Debtor* in *Public Opinion* 217.

²⁰⁹ Kendrick weist Banbridge eindeutig als Metuchen, den Wohnort Freemans seit 1902, aus. Er berichtet, *The Debtor* habe dort großen Aufruhr erzeugt, da die Einwohner lokale Ereignisse und sogar Figuren wiedererkannten (Vgl. *Infant Sphinx* 276ff.).

ominöse Börsengeschäfte (über die im Roman keine detaillierte Auskunft gegeben wird) und nutzt solange den Kredit, den ihm örtliche Händler geben, bis sein finanzieller Status bekannt wird und er seine Schulden nicht mehr zahlen kann.

In Banbridge bauen sich die Carrolls zunächst erfolgreich eine Existenz auf, die ihnen - auf Schulden aufgebaut - für eine Weile ein angenehmes Leben ermöglicht. Zu der Familie gehören Carrolls Frau Amy, die zwei älteren Töchtern Charlotte und Ina, der jüngere Sohn Eddy sowie Carrolls Schwester Anna. Die Frauen und Kinder genießen weitgehend ein Leben des Nichtstuns. Charlotte und der Dorfladenbesitzer Randolph Anderson verlieben sich, was der Familie noch über die Darlehensbereitschaft anderer Personen in Banbridge im Laufe der Zeit großzügigen Kredit verschafft. Ina verlobt sich mit dem wesentlich älteren Major Arms, einem alten Bekannten von Carroll. Dieser weiß um Carrolls wahre finanzielle Situation und möchte die Hochzeit ausrichten. Väterlicher Stolz verbietet Carroll jedoch, dieses Angebot anzunehmen und er besteht darauf, die Hochzeit, die in üppigen Dimensionen geplant wird, selbst zu bezahlen. Um diesem Vorsatz nachkommen zu können, nimmt er heimlich ein Engagement als *blackface* an, d.h. er singt und tanzt mit geschwärztem Gesicht in einer Varietéshow.

Nach der Hochzeit bricht die Fassade in Banbridge zusammen. Die Leute des Ortes tauschen sich über den jeweiligen Schuldnerstatus der Familie aus und fordern gemeinsam eines Tages ihr Geld ein und dringen in das Familienhaus der Carrolls ein. Carroll verspricht, ihnen alles zurückzuzahlen und stellt Schuldscheine aus. Seine Familie schickt er zu einer entfernt wohnenden Tante. Öffentlich in seinem Ruin bloßgestellt, sieht Carroll die einzige Lösung im Selbstmord, von dem ihn nur Charlotte abhält, die heimlich von der Zugfahrt zur Tante direkt zu ihm zurückgekehrt ist. Sie kümmert sich nun um ihren Vater. Carroll versucht, eine Anstellung in New York zu finden; er wird jedoch aufgrund seines Alters nirgendwo eingestellt. Eines Nachts bricht er nach langer Arbeitssuche verzweifelt vor einem Landwesen zusammen, bei dessen Besitzer er sich um eine Stelle als Kutschfahrer bewerben wollte. Er wird dort aufgenommen und über Nacht versorgt.

Charlotte vergeht unterdes im einsamen und dunklen Haus der Familie vor Sorge und erleidet Angstattacken. Sie flüchtet sich ins Haus von Anderson. Am nächsten Morgen kehrt Carroll nach Hause zurück. Anderson hält um die Hand von Charlotte an und kündigt an, sie sofort heiraten zu wollen. Erleichtert darüber, dass

Charlotte versorgt ist, willigt Carroll ein und verspricht Anderson gleichzeitig, seine Schulden bei ihm zurückzuzahlen. Er verlässt Banbridge, um weiterhin als *blackface* Geld zu verdienen. Eines Tages kehrt er zurück, um Charlotte zu besuchen. Als er bei Andersons Haus angelangt ist, sieht er die glückliche junge Familie durch das Fenster und wird plötzlich von Scham überwältigt, die ihn davon abhält, das Haus zu betreten. Stattdessen reist er ohne jemandem zu begegnen wieder von Banbridge ab.

4.4.3. Die ‘spekulative Identität’ des Captain Carroll

Die militärische Identität des Protagonisten von *The Debtor* ist eine Fiktion in der Fiktion. Carroll steht in einem ganz besonderen Verhältnis zu der Gemeinschaft der BewohnerInnen von Banbridge: Er instrumentalisiert die Sensations- und Klatschsucht der Leute für sich, d.h. er schafft es, den Klatsch so zu manipulieren, dass er im Dorf einen ausgezeichneten Ruf bekommt, den ich als ‘spekulative Identität’ bezeichnen möchte.²¹⁰ Diese ‘spekulative Identität’ wird in den ersten drei Kapiteln des Romans in mehreren Schritten hergestellt.

Die nachmittägliche Besuchspraxis von Mrs. Lee und Mrs. Van Dorn, zwei älteren Frauen aus Banbridge, eröffnet den Roman. Ihr erster Besuch bei einer Bekannten im Ort, Mrs. Morris, stellt das Vorspiel dar. Hier wird bereits über die neu in Banbridge angekommene Familie Carroll geredet. Durch die Klatschstimmen der alten Frauen werden nun die ersten Informationen, die die LeserInnen über den Protagonisten und seine Familie erfahren, vermittelt: „I think that these new people are very generous with their money,” said Mrs. Morris. “I heard they about supported the church in Hillfield, New York, where they used to live, and Captain Carroll has joined the Village Improvement Society, and he says he is very much averse to trading with any but the local tradesmen” (*Deb* 9). Die Erzählinstanz kommentiert dieses Tratschen und setzt den Klatsch wie schon in *Pembroke* mit Nahrung für die Menschen gleich: „Both calling ladies were leaning farther and farther towards Mrs. Morris with an absorption of delight. It was as if the three had their heads together over a honeypot” (*ibid*).

²¹⁰ Die Einführung einer Figur durch den vorwiegenden Gebrauch von Klatschstimmen als Informationsquelle, die die LeserInnen in den Klatschprozeß mit einbeziehen, greift Freeman in ihrer späteren Novelle *The Yates Pride* (1912) auf.

Wie die Erwähnung einer für Klatsch charakteristischen Kommunikationskette („Mrs. Peel told me that Mr. Peel said” (*Deb* 10) oder „Mr. Van Dorn said Dr. Jerrolds told him” (ibid)) zeigt, beruhen die Informationen, die die alten Damen austauschen und dem Lesepublikum vermitteln, nicht auf eigenen Beobachtungen. Ihr Gespräch stellt vielmehr die Kontinuität des Geredes dar, das die gesamte Kleinstadtöffentlichkeit, Männer wie Frauen, beschäftigt. Ganz Banbridge spekuliert über die Identität Carrolls und seiner Familie.

Das, was die Carrolls besonders interessant macht, ist ihr mutmaßlicher Reichtum. Das erste Zitat von Mrs. Morris deutet schon an, dass die Spekulation um die Person von Carroll mit finanzieller Spekulation in Verbindung gebracht wird. Ihr Glaube an den Reichtum der Familie wird von deren Besitz (hier wird von ihrem Auto²¹¹ und ihrer Dampfheizung geschwärmt) abgeleitet. Der mutmaßliche Reichtum übersteigt alles, was Banbridge je gesehen hat und die alten Frauen sich überhaupt vorstellen können, wie die folgende liebevoll ironische Beschreibung ihrer Reaktion zeigt: „‘Do you know how much -’ inquired Mrs. Van Dorn, breathlessly, while Mrs. Lee leaned nearer, her eyes protruding, her small thin mouth open, and her white kid fingers interlacing” (*Deb* 10-11).²¹²

Die Intervention der Erzählinstanz zu Beginn des zweiten Kapitels liefert nur scheinbar die ‘wahre’ Geschichte von Carroll und gibt dem Lesepublikum lediglich einen kleinen Wissensvorsprung gegenüber den BewohnerInnen von Banbridge. Sie berichtet über seinen Aufstieg und Fall nach dem Bankrott der Kohlegrube, gibt aber ebenfalls keine genauen Informationen darüber, was Carroll danach gearbeitet hat. Lediglich sein Titel als *captain* wird auf eine Erfindung seiner Tante zurückgeführt (Vgl. *Deb* 24), die gleichzeitig das Gerücht seines Reichtums in die Welt setzt. Fortan adaptiert Carroll diese von der Tante imaginierte Identität, die sich später in seine

²¹¹ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde das Auto in den USA mehr und mehr bis in die Mittelklasse hinein zum Gebrauchsgegenstand wie folgende Zahlen aus David Burgess Wises *The Automobile. The First Century* zeigen: „[D]espite the relatively high price of automobiles, America was becoming a nation of car-owners at a spectacular rate. In 1902 there had been one car to every 1,500,000 citizens of the USA; by 1905 the proportion was one to every 65,000, and in the spring of 1907, one American in 800 owned a car” (57). Wenn die Zahlen, die Reginald McIntosh Cleveland in *The Road is Yours* in Betracht gezogen werden, so zeigt sich, dass erst ab 1916 von einer richtigen Massenproduktion von Autos gesprochen werden kann, durch die Preise auch für Durchschnittsverdiener bezahlbar wurden (Vgl. 270ff.). Vorher muss das Auto als Luxusgegenstand angesehen werden. Dies gilt unbedingt für die Jahre 1904-5, in denen *The Debtor* entstanden ist.

²¹² Später wird über die teure Kleidung der Carroll-Frauen und über den sagenumwobenen Besitz der Familie geredet. Doch die alten Frauen vertrauen nicht auf den Klatsch alleine: „‘I heard so, but you hear a good deal that isn’t so in Banbridge’” (*Deb* 28). Dies stachelt ihre Neugierde umso mehr an und motiviert sie, den Carrolls selbst einen Besuch abzustatten.

spekulative Identität in Banbridge wandeln wird: „Suddenly he had been called captain, and after making a disclaimer or two at first, he had let it go; it was a minor dishonesty, and forced upon him in a measure” (ibid).

Durch das Vorspiel mit dem Fokus auf den älteren Frauen und deren Gerede über Carroll wird Spannung erzeugt und dem Protagonisten schließlich zu einem spektakulären Auftritt verholfen: Er ertappt Mrs. Van Dorn und Mrs. Lee beim Auspionieren seines Hauses und kann durch seine Erscheinung und sein generöses Verhalten die Sympathien der Frauen gewinnen, die sich jedoch im Moment des Entdeckt-werdens beschämt fühlen:

All their lives they had been women who had held up their heads high in point of respectability and more. None was above them in Banbridge, no shame of wrong-doing or folly had ever been known by either of them, and now both their finely bonneted heads were in the dust. They stood before this handsome, courteously smiling gentleman and were conscious of a very nakedness of spirit. Their lust of curiosity was laid bare, they were caught in the act (*Deb* 34).

Carroll wird nicht als Schurke eingeführt, sondern als gut aussehender Gentleman („Captain Arthur Carroll was a very handsome man, with a viking sort of beauty” (ibid)), der sich als sympathischer Schwindler entpuppt. Über die wahre Identität dieses Mannes bleibt auch das Lesepublikum weiter im Dunkeln - es muss den verschiedenen Stimmen, der Erzählstimme und den präsentierten Klatschstimmen, lauschen, um das Identitätspuzzle des Protagonisten zusammensetzen.

Der nächste Akt der Einführung des Protagonisten ist der Klatsch über ihn im *barber shop* des Ortes sowie sein persönliches Erscheinen dort. Der Rasiersalon von John Flynn ist eine ähnliche männliche Öffentlichkeit wie die Schuhwerkstatt von Oziahs Lamb in *Jerome*, in der die Männer - wenn auch weniger radikal - politisieren und Neuigkeiten austauschen. Das Stimmengewirr des *barber shops* steht im Dialog mit einer realen Stimme eines Barbiers der dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts aus der amerikanischen Kleinstadt Mineville, der sich an an die Klatschsucht seiner Kunden in alten Zeiten erinnert. Arthur Rosenthal hat sie in seinem Buch *Small Town Stuff* aufgezeichnet: “Do you remember how there always used to be a gang of men hanging

around the barber shops? I try to discourage them from hanging around my place nowadays since women and girls are an important part of my trade. Boy, how the guys used to talk in the old days! ... And how they gossiped!” (134).

Wie bei den Frauen stellt vor allem die neue Familie in Banbridge den Hauptgegenstand der Unterhaltung der Männer im *barber shop* in Freemans Roman dar, die ebenfalls als Klatsch zu werten ist.²¹³ Über einen der Anwesenden, Billy Amidon, wird explizit berichtet „he loved a little gossip” (*Deb* 45) und dies sei Anlass für seinen Besuch im *barber shop*.

An diesem Morgen besprechen die Männer das Gerücht über den Reichtum der Carrolls und jeder der Anwesenden bietet einen weiteren Mosaikstein an, um dieses Bild zu vervollständigen: der Milchmann berichtet von ungemein großen Bestellungen von Sahne, der Postmitarbeiter fügt hinzu, dass Carroll den Bedarf von großen Mengen Briefmarken angekündigt habe (Vgl. *Deb* 43-44).

Der Klatsch erscheint hier nicht nur als reiner Zeitvertreib. Am Beispiel von Amidon wird ein innertextueller Dialog mit der Passage, in der der Klatsch der alten Frauen beschrieben wird, deutlich. Honig dient hier wiederum als Symbol, um wie in *Pembroke*, erneut den nährenden Charakter des Geredes zu vermitteln und wird zum Schlüsselbegriff für diesen Vorgang. Der eigene Hunger nach Reichtum wird durch das Reden über Carroll gestillt: „He was radiantly happy talking of the rich Captain Carroll. He seemed to taste the honey of the other man’s riches and importance in his own mouth” (*Deb* 46). Somit erfüllt das Spektakuläre des Spekulativen in der Figur des Protagonisten von *The Debtor* eine wichtige Funktion innerhalb der Dorfgemeinschaft: einmal bietet er ihnen einen Anlass für den Klatsch, der sie wie Nahrung am Leben hält, und zum anderen nutzen die Menschen Carroll und seine Familie als Projektionsfläche ihrer eigenen Wünsche, die sie im unmittelbaren Kontakt scheinbar erfüllt sehen.

Carroll nutzt diesen Mechanismus geschickt aus, indem er die Männer des Barbershops an seiner Welt partizipieren lässt. Freeman schreibt, er „komplettiere“ den guten Eindruck „by tendering everybody with cigars” (*Deb* 50). Auch die alte Mrs. Anderson ist noch spät im Roman, als Carrolls Ruf eigentlich schon längst ruiniert ist, so beeindruckt von seiner Erscheinung („He is a very handsome man ... and has the air

²¹³ Ihre Konversation ist gespickt mit Bezügen auf andere Leute wie „They say he’s a millionaire” (*Deb* 43).

of a gentleman. He bowed to me like a prince" (*Deb* 452), dass sie sich noch immer geschmeichelt fühlt und ihr Bedürfnis deutlich wird, „von einem Prinzen“ in ihrem eigenen Selbstwertgefühl aufgewertet zu werden.

Carroll kann die Dorföffentlichkeit von Banbridge jedoch nicht dauerhaft blenden, seine spekulative Identität verschafft ihm keinen unbegrenzten Kredit. Im nachfolgenden Zusammenbruch wird deutlich, dass Freeman das Spiel mit der spekulativen Identität Carrolls nutzt, um herrschende Konzepte von Männlichkeit in Frage zu stellen.

4.4.4. „The Worst Crisis of his Life“: Ambivalente Repräsentationen von Männlichkeit

Handlungsspielräume von Frauen erweiterten sich gravierend in den gesellschaftlichen Transformationsprozessen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts und hiermit verbunden kamen auch traditionelle Männlichkeitsvorstellungen ins Wanken. Der Historiker Michael S. Kimmel fasst in *Manhood in America* die „fin de siècle crisis of masculinity,“ die in den Magazinen und der Literatur der Zeit spürbar wurde, wie folgt zusammen:

All agreed that it was increasingly difficult to be a real man. Who was a man? What did manhood mean? How could one tell that he was a real man? As experts debated, American men still struggled to carve out a world in which they could successfully experience their manhood. Such a large-scale loss of control as a civil war, the new political and social claims of women and freed blacks, and failed attempts at escape all signaled the inadequacy of the various strategies American men had developed upon which to ground a secure sense of themselves as men (78).²¹⁴

Dennoch gibt es einen immer wieder auftauchenden Knotenpunkt, in dem sich Maskulinitätsideale der Zeit als ein „masculine mystique,“ wie es der Historiker Joe L.

²¹⁴ Vgl. ebenfalls Clyde Griffen „Reconstructing Masculinity from the Evangelical Revival to the Waning of Progressivism.“ Auch Peter G. Filene schreibt in *Him/Her/Self*: „The concept of manliness was suffering strain in all its dimensions – in work and success, in familial patriarchy, and in the area that Victorian Americans did not often discuss aloud, sexuality. The masculine role was uncertain“ (70).

Dubbert nennt (Vgl. *Man's Place 2*), bündeln und das ist das Bild des erfolgreichen Geschäftsmanns. An der Herausstellung des Vorbildcharakters dieser Figur in Magazinen und der Ratgeberliteratur der Zeit wird die Verknüpfung von Männlichkeit, Arbeit²¹⁵ und wirtschaftlichem Erfolg besonders deutlich. In *The Portion of Labor* spielt die Verhandlung von Männlichkeit ebenfalls eine große Rolle. Bereits hier greift Freeman diesen Diskurs auf, indem sie dem erfolgreichen Fabrikbesitzer Robert Lloyd²¹⁶ andere männliche Figuren entgegensetzt, die durch beruflichen und ökonomischen Misserfolg determiniert werden. Folgende Romanpassagen stehen im Dialog mit den Quellen, die Dubbert zu seinem Befund „How men perform in their workplace is the principle validation of their masculinity” (*Man's Place 4*) veranlassen:

Als Andrew Brewster seinen Arbeitsplatz und zudem die familiären Ersparnisse bei einer Börsenspekulation verloren glaubt,²¹⁷ bricht er vor seiner Frau in Wehklagen aus: „It would have been enough sight better for you, Fanny, if you'd married another man” (*PoL 224*). Für seinen Schwager Jim Tenney ist die eintretende Arbeitslosigkeit so beschämend, dass er sogar seine Familie verlässt. Es ist seine Frau Eva, die die Abhängigkeit von männlicher Identität und wirtschaftlichem Status herausstellt. Ihrer Stimme, die die gesellschaftliche Gültigkeit des an Erfolg geknüpften Männlichkeitsideals bestätigt, wird durch die Verwendung von Dialekt – oder die Stilisierung durch *skaz* in Bakhtinscher Terminologie – Authentizität verliehen: „He began to think maybe he wa'n't a man, and then he began to act as if he wasn't a man. And he was ashamed of his life because he couldn't support me and Amabel, ashamed of his life because ..., he had to live on my earnin's” (*PoL 285*).

Die Rhetorik, die Geschäftsmänner als Inkarnation von Männlichkeit herausstellte, war weit verbreitet. Theodore Roosevelt fordert im Jahr 1899 in seinem Aufsatz „The Strenuous Life” die Männer Amerikas auf: „All honor must be paid to the architects of our material prosperity, to the great captains of industry who have built our

²¹⁵ Rotundo bestätigt, dass im 19. Jahrhundert Arbeit die „chief substance of [a man's] social identity” war (*American Manhood 167*). Ausserdem betont er: „Work ... lay at the heart of man's role; if work was a problem, so was manhood” (*American Manhood 191*).

²¹⁶ Vor allem nach Beendigung des Streiks in seiner Fabrik wird das Machtgefühl dieses Fabrikanten als groß und in militärischen Metaphern beschrieben: “He had gotten his own way. All this army of workmen, all this machinery of labor, was set in motion at his desire, in opposition to their own. He realized himself as a leader and a conqueror” (*PoL 536*). Freeman stellt jedoch in typisch-ironischer Manier auch die allzu eindeutige, an ökonomische Macht geknüpfte, Maskulinität Roberts in Frage, indem sie ihn z.B. an das Symbol einer Puppe bindet, die ihm seine Tante Cynthia als Kind geschenkt hat. Seine Einführung im Roman in einem Rückblick auf seine Kindheit wirkt als ironische Brechung, da er hier stark feminisiert wird: „This little boy had curls, and he wore dresses like a little girl, and he was just as pretty as a little girl, and he loved to play with dolls like a little girl” (*PoL 47*).

²¹⁷ Am Ende des Romans steigen diese Aktien und Andrew macht einen großen Gewinn.

factories and our railroads, to the strong men who toil for wealth with brain or hand; for great is the debt of the nation to these and their kind" (*Strenuous Life*10). Ich greife diese Passage auf, da Freemans Roman *The Debtor* mit diesem Diktum in einem auffälligen ironischen Dialog steht. Captain Carroll trägt seinen Titel weder aufgrund einer militärischen oder ökonomischen Führungsrolle, noch aufgrund von großer Geschäftigkeit. Er eignet ihn sich ohne geleistete Verdienste an und die Schuldnerbeziehung zwischen Gesellschaft und männlichem Individuum wird in seinem Falle umgekehrt: er ist es, der bei der ihn umgebenden Gemeinschaft wortwörtlich in der Schuld steht.

Die Gültigkeit des oben beschriebenen Männlichkeitsideals, das von wirtschaftlichem und beruflichem Erfolg abhängig war, wird durch den Klatsch der Menschen in Banbridge, die ihm seine Scharade abkaufen und Carroll in der Rolle des erfolgreichen Geschäftsmannes etablieren, bestätigt, wie die oben zitierten Stimmen der Spekulation um seine Identität zeigen.

Carroll kann jedoch seine spekulative männliche Identität nicht aufrechterhalten. Die Macht des Klatsches wendet sich gegen ihn, als der Mythos zerfällt und die Leute von Banbridge konkrete materielle Forderungen an den Schuldner haben. Durch die Hochzeit seiner Tochter Ina ist eine schnelle Flucht aus dem Ort unmöglich, daher versucht Carroll durch ehrliche Arbeit einen gesicherten finanziellen Status zu erlangen. Eine Anstellung wird ihm jedoch aufgrund seines Alters verwehrt. Carroll wird von der Erzählinstanz als von der erfolglosen Arbeitssuche frustriert beschrieben. Er fühle sich erniedrigt und empfinde Schande, die durch sein Versagen in der ihm auferlegten Geschlechterrolle herrührt: „He felt like a cripple. A man living to-day in the heart of civilization, where money is in reality legs and wings and hands, is nothing more than a torso without it. ... He felt mutilated, unspeakably humiliated" (*Deb* 492).

Die durch materiellen Misserfolg in Frage gestellte Männlichkeit Carrolls steht im intertextuellen Dialog mit dem Lebensmittelhändler Randolph Anderson. Ein Beispiel von geteilter ‚Un-Männlichkeit‘ ist auch dessen berufliches Scheitern. Anderson war in seinem ersten Beruf als Rechtsanwalt erfolglos: „He was the first Anderson in the memory of Banbridge, where the name was an old one, to be outside

the genteel pale of a profession” (*Deb* 57).²¹⁸ Als Besitzer des Lebensmittelladens von Banbridge ist er nach den Worten der Erzählinstanz in *The Debtor* „unsuccessful according to the standard of the world. He was one of those failures, a man who has failed to follow out his chosen course of life” (*Deb* 139). Wie Michael Grossberg in seinem Aufsatz „Institutionalizing Masculinity: The Law as a Masculine Profession” herausarbeitet, stand gerade der Beruf des Rechtsanwaltes im Amerika des beginnenden 20. Jahrhunderts für „[a] masculine, public profession” (135). Er versinnbildlichte die Vision von „responsible manhood” (138) und die Nichtakzeptanz vor Gericht galt als „insult on manhood” (*ibid*). Vor diesem Hintergrund kann das Scheitern in diesem Beruf als Dekonstruktion von Andersons Männlichkeit gewertet werden.

Neben dem beruflichen Scheitern ist es außerdem die Zuschreibung von Häuslichkeit, die Anderson in der weiblichen Geschlechtersphäre verortet und ihn als unmännlich erscheinen lässt. Er ist kein „man of action“, den eine Gillette-Werbung für Rasierklingen 1910 in Magazinen als ultimative Verkörperung von Mittelklasse Männlichkeit propagiert,²¹⁹ sondern er liebt stattdessen die Ruhe in seinem Büro hinter dem Laden, in dem er am liebsten mit Büchern und seiner Katze die Zeit verbringt (Vgl. *Deb* 60-1). Dem Jagdsport, der nach Kimmel um die Jahrhundertwende als Manifest von Männlichkeit eine Renaissance erlebte (Vgl. Kimmel *Manhood* 136), geht Anderson nur im Kleinen nach – das Sammeln von Schmetterlingen ist seine Passion.

Es wäre jedoch falsch, Andersons Männlichkeit in *The Debtor* als gänzlich dekonstruiert zu verstehen. Stattdessen lässt sich wiederum die typische Ambivalenz Freemans und die ideologische Polyphonie in ihrem Roman nachweisen. Anderson ist kein eindeutiger Versager wie Carroll und kann somit nicht als Figur mit der gleichen, also einer monologen, Botschaft in punkto Männlichkeit bewertet werden. In seiner Sparsamkeit fungiert Anderson nämlich gleichzeitig als positive Gegenfigur zu Carroll: „[He] had a large contempt for money used otherwise than for its material ends” (*Deb*

²¹⁸ Freeman wird zwei Jahre später in ihrem Roman *By the Light of the Soul* den Terminus „to be outside the pale” in der Beschreibung der Protagonistin und ihrer späteren Lebensgefährtin Rosa Blair erneut aufgreifen. Dort wird er die Divergenz dieser Frauen von den Normen traditioneller Weiblichkeit beschreiben (Vgl. Abschnitt 5.8.). Aufgrund dieses intertextuellen Dialogs kann auch im Fall von Anderson „to be outside the genteel pale of a profession” mit „jenseits der traditionellen, durch die erfolgreiche Ausübung einer Profession bestimmten männlichen Geschlechterrolle” übersetzt werden.

²¹⁹ Peiss verweist auf diese Werbung, deren Text lautete: „[Gillete] appealed ... to dominant notions of middle-class masculinity: The self-shaver was a self-starter. Gillette, the leader of the industry, glamorized baseball players, soldiers, and young businessmen” (*Hope* 161).

70) und er repräsentiert durch seinen soliden Beruf zwar nicht materiellen Erfolg, aber Beständigkeit und Charakter.²²⁰ In dieser Hinsicht wird eine positive Männlichkeit stilisiert.

Diese positive Männlichkeit beruht vor allem auf der Paarung mit Carrolls Tochter Charlotte. Diese Romanze ist ein Vehikel, um eine auf Handlungsfähigkeit und Stärke beruhende Männlichkeit in Abgrenzung von Charlottes stereotypischer fragiler Weiblichkeit zu reetablieren und gleichzeitig steht sie auch dem Versagen Carrolls gegenüber. Charlottes Schwäche ist funktional für die Figur von Anderson, der nur durch sie maskuline Stärke demonstrieren kann, die ihm sonst im Roman abgesprochen wird. In zahlreichen Passagen fungiert er als Fokalizier für die Beschreibung von Charlotte. Er sieht sie weitgehend als Kind bzw. „kleines Ding“ an (Vgl. z.B. „The little thing,’ he thought over and over - ‘the little, innocent, beautiful thing!’” (*Deb* 128)) und steht hier im intertextuellen Dialog mit Robert Lloyd in *The Portion of Labor*, dessen eigene Maskulinität ebenfalls auf der Verkleinerung seiner Geliebten Ellen Brewster beruht, die er durchgängig als Kind bezeichnet und ansieht (Vgl. z.B. *PoL* 276, 387 und 494).

Angst und Hilflosigkeit der jungen Frau spielen tatsächlich eine große Rolle in der Romanze zwischen Charlotte und Anderson, dessen männliche Identität durch seinen Beschützerstatus bestimmt wird, dem Carroll in Bezug auf seine Tochter nicht nachkommt. Ein Beispiel dafür ist Charlottes Zusammentreffen mit einem Tramp, der sie zutiefst verängstigt. Danach eilt sie - Trost und Schutz suchend – zu Anderson, der sie mit offenen Armen empfängt: [H]e looked down at the little, pale face, with the dark lashes sweeping the soft cheeks, at the mouth still trembling to a sob of terror and grief and a mighty wave of emotion was over him“ (*Deb* 310). Wenig später wird eine stereotyp-paternalistische Geste beschrieben: „Anderson put his arm around her again and drew her head to his shoulder. ‘You must not mind,’ he said in a grave, authoritative voice. ‘You are ill and frightened. You must not mind. Keep your head on my shoulder until you feel better’” (*Deb* 310-311).

Die hysterische Weiblichkeit Charlottes wird durch seinen paternalistischen Habitus in sehr konventioneller Weise komplementiert: „Anderson’s voice was rather admonishing than caressing. Charlotte sobbed wildly against his shoulder, and clung to

²²⁰ In der Ratgeberliteratur zur Karriereplanung von Männern finden sich ebenfalls dialogische Anknüpfungspunkte für solch eine antimaterialistische Haltung. So schreibt z.B. Reverend Madison C. Peters in *The Strenuous Career or Short Steps to Success* 1908: „Money-making is not the highest success, - character is the success, and there is no other” (12).

him with her little, nervous hands” (*Deb* 311). Als er sie später nach Hause begleitet, wird in fokalisierter Erzählweise wiederum sein Blick auf Charlotte beschrieben, die er als „little, innocent, timid, frightened girl on his arm” (*Deb* 350) sieht.

Die Hochzeit seiner Tochter Ina wird in Bezug auf Carrolls ‘spekulative Identität’ zum Katalysator des Zusammenbruchs, denn die Pflicht des Vaters war es zu dieser Zeit, dieses Fest auszurichten. An diesem Ereignis kristallisiert sich die Unfähigkeit Carrolls, seiner Rolle als Familienversorger nachzukommen. Als Inas Bräutigam, Major Arms, der ein alter Freund von Carroll ist und seine Situation kennt, ihm anbietet, für alle Kosten der Hochzeit aufzukommen, lehnt dieser das Angebot ab. Zu diesem Zeitpunkt ist Carrolls Glaubwürdigkeit bei den BewohnerInnen von Banbridge bereits in Frage gestellt und er erhält in den meisten Geschäften keinen Kredit mehr. Die Hochzeit seiner Tochter wird zur Sensation, doch nicht alle Bewohner von Banbridge werden eingeladen,

[b]ut they talked. In that they showed their inalienable republican freedom. They moved along as unquestioningly as European peasants, in their grooves, but their tongues soared. In speech, as is the way with an American, they held nothing sacred, not even the institutions which they propped, not even themselves. They might remain unquestioningly, even preferredly, outside the doors of superiority, but there they raised a clamor of self-assertion. Their tongues wagged with prodigious activity utterly unleashed. In the days before Ina Carroll’s wedding all Banbridge seethed and boiled like a pot with gossip, and gossip full of malice and sneer, and a good deal of righteous indignation (*Deb* 202).

Nach der Hochzeit verbreiten Klatschstimmen weiterhin Nachrichten über Carrolls Insolvenz wie ein Lauffeuer durch Banbridge (Vgl. 207f., 346f., 407, 556). Er kann nicht zusammen mit seiner Familie abreisen und aus Banbridge fliehen, da er unter der Kontrolle der Dorfgemeinschaft steht. Seine Schuldner dringen z.B. in sein Haus ein, um ihn zur Rede zu stellen (Vgl. *Deb* 353ff .) und kommen später alle zum Bahnhof, als seine Familie Banbridge verlässt: „Carroll accompanied them to the station, and was well aware of an unusual number of persons being present to see the train start. He knew the reason: a rumor had gotten about that he as well as his family was to leave Banbridge and the State” (*Deb* 390). Gleichzeitig mit seiner spekulativen Identität

verfällt auch Carrolls Körper. Schon vor der Hochzeit hatte Carroll mehrmals seine Familie verlassen, um mit einer noch nicht näher beschriebenen Tätigkeit Geld zu verdienen.

Unmittelbar nach der wiederholten geheimnisvollen Abwesenheit von seiner Familie, die von der Art seiner Erwerbstätigkeit bis zuletzt keine Ahnung hat,²²¹ erscheint er nur noch als Schatten seines alten blendenden Selbst: „Carroll was white and haggard, unsmiling, despairing, even pathetic; his eyes actually looked suffused” (*Deb* 217). Diese Beschreibung der Erzählinstanz wird durch die Stimmen seiner Familie ergänzt: („‘Papa, you *do* [sic] look sick!’ said Ina. Arthur, dear, you look as if you had been ill a month, I never noticed it till now,“ pflichtet seine Frau zu). Als er später seine Büroangestellten entlassen muss, wird wieder seine krank anmutende Gestalt beschrieben: „Carroll looked fagged and fairly ill (*Deb* 321) und er selbst bekundet: “‘I am tired out and ill,’ ... his eyes, as they now met the other man’s, were haggard” (*Deb* 323).

Wie viele andere Figuren in *The Debtor*²²² wird auch Carroll als nervöser Charakter beschrieben. Gerade die zunehmende Belastung seiner Nerven kennzeichnet den Verlust an Handlungsfähigkeit und Maskulinität. Randolph Anderson dient auch in diesem Punkt als Gegenpol, denn er wird als explizit gesunder und somit auch männlicher Charakter beschrieben, er sei „unhampered by nerves” (*Deb* 523) und zeige „masculine intelligence” (ibid). Die Attribuierung starker Nerven als Zeichen von Maskulinität steht im intertextuellen Dialog mit Frank Norris’ Roman *McTeague*, in dem er einen Protagonisten kreiert, der für brutale Männlichkeit, *virility*,²²³ steht und hier in seiner Stereotypisierung als Vergleichsfigur für Geschlechterrollen in *The Debtor* brauchbar ist. In *McTeague* heißt es über den Titelhelden „he seemed to have no nerves at all” (*McTeague* 18). Auch für Carroll wird zunächst bestätigt: „he had strong nerves“ (370), doch dieser Äußerung folgt sogleich die Beschreibung der ersten Anzeichen seines eigenen nervlichen Zusammenbruchs: (er reagiert hier seinerseits auf einen hysterischen Anfall der Schneiderin Mrs. Briggs, die ihr Gehalt von ihm verwehrt bekommt): „He was conscious of an insane desire to join in that laugh, in those sobbing

²²¹ Lediglich seiner Schwester Anna vertraut er sein Geheimnis an, da sie ihn wiederholt fragt, wo das Geld für Inas Hochzeit hergekommen sei (Vgl. *Deb* 258).

²²² Sowohl seine Tochter Charlotte wird mehrmals als nervös bezeichnet (Vgl. *Deb* 251, 311, 548-9), ebenso ihre Schwester Ina (Vgl. *Deb* 250) und diverse Nebenfiguren (Vgl. *Deb* 224, 318, 370, 375).

²²³ *McTeague* wird vor allem durch seinen brutalen Sexualtrieb charakterisiert, „the male virile desire ... strong and brutal” (*McTeague* 27), auch wenn Norris die Figur als gebrochen beschreibt: „It was like some colossal brute trapped in a delicate, invisible mesh, raging, exasperated, powerless to extricate himself” (*McTeague* 54).

shrieks. His throat became constricted, his hand became as ice” (*Deb* 370). Fortan finden sich im Text mehrere Verweise auf seine eigene nervöse Degeneration. So ist seine Arbeitssuche in New York von „nervous excitement” (*Deb* 423) geprägt und nach der erneuten Konfrontation mit einer Schuldnerin empfindet er sich „almost [as] a madman” (*Deb* 423).²²⁴

Der Grund für Carrolls zeitweilige Abwesenheit von seiner Familie ist, dass seine einzig mögliche Einnahmequelle Auftritte als *blackface* entertainer sind, d.h. er tanzt und singt in einer Variéteshow mit geschwärztem Gesicht.²²⁵ Die Romanfigur gebraucht wiederum eine falsche Identität, die ihr als Erwerbsquelle dient.

Diese *minstrel* Auftritte beschleunigen Carrolls körperlichen Verfall, denn im Gegensatz zur ‘spekulativen Identität’ des erfolgreichen ‚Captain Carroll’ empfindet er den lukrativen Erfolg, den er durch die Vorgabe einer schwarzen Identität auf der Bühne erreicht, als Erniedrigung. Mit rassistischen Stereotypen wird im Roman mehrmals hervorgehoben, welche Schmach die Auftritte als *blackface* für Carroll bedeuten. Major Arms, Inas Verlobter, wird unbewusst Zeuge eines dieser Auftritte und dient als Stimme im Roman, die diesen Rassismus ausdrückt. Er berichtet der Familie Carroll von diesem Abend: „‘It was nothing except a dance by a nigger. ... It was like a dance an old fellow on my father’s plantation used to dance before the war’” (*Deb* 239).²²⁶ Dem Drängen Eddys, sein Vater solle diesen ihm bekannten Tanz in der Familie aufführen, entgegnet Major Arms „‘A gentleman doesn’t dance nigger dances when he is grown up and the head and the family’” (*Deb* 237) und verleiht somit seiner rassistischen Perspektive Ausdruck. Frederick Woodard und Donnarae MacCann betonen in „‘Huckleberry Finn’ and the Tradition of Blackface Minstrelsy, ” dass der Gebrauch von *nigger* auch nach dem Bürgerkrieg nicht mehr ‘politisch korrekt’ gewesen sei. „[A]lthough widely used,

²²⁴ Rotundo bewertet Neurasthenie bei Männern als weitverbreitet und weitgehend auf Überforderungen im Arbeitsleben zurückzuführen. Ab der Wende zum 20. Jahrhundert wurden Nervenkrankheiten jedoch als Männlichkeit abwertende Schande verstanden. Vgl. George M. Beard *Die Nervenschwäche* und Janet Oppenheims *Shattered Nerves*.

²²⁵ Unter *minstrelsy* ist eine standardisierte Abfolge von Sketchen, teilweise gesungen, teilweise gesprochen zu verstehen (Tanzeinlagen gehörten ebenfalls zum Showprogramm), die von weißen Schauspielern mit geschwärztem Gesicht, auf das ein übergroßer lachender Mund geschminkt wurde, aufgeführt wurden. Aufgrund dieser Kostümierung wird diese Aufführungspraxis auch als *blackface entertainment* bezeichnet. *Minstrelsy* gehörte zu den beliebtesten Unterhaltungsformen des 19. Jahrhunderts.

²²⁶ In dieser Passage wird erklärt, woher Carroll seine Fähigkeiten als Tänzer hat, denn Arms fährt fort: „‘Arthur you must have seen old Uncle Noah dance that. Why, now I think of it, you used to dance it yourself when you were a boy, and sing for the music just the way he did’” (*Deb* 239). Carroll streitet an dieser Stelle natürlich jede Erinnerung ab, um nicht mit dem beschriebenen Auftritt in Verbindung gebracht zu werden.

its sense was then, as it is today, pejorative and its purpose was to demean the Black person. The term came in with the introduction of chattel slavery and was deliberately used by whites to project an image of Black people as inferior” (9).

Doch Carroll muss tatsächlich heimlich seine Rolle als Gentleman - seine ‘weiße Maske’ - aufgeben, um die Hochzeit seiner Tochter zu finanzieren und später diese Einkommensquelle der ‘schwarzen Maske’ - „the one which he knew was always open” (*Deb* 465) - zu nutzen, um seine Schulden zurückzubezahlen. Die Schande, die er empfindet, ist an eine rassistische Gesellschaft geknüpft, die gleichzeitig zum sensationslustigen Voyeur wird. Im Gegensatz zu der Öffentlichkeit der Kleinstadt, die Carrolls spekulative Erfolgsidentität ermöglicht hatte, wird nun die Öffentlichkeit von Bühne und Zuschauerraum zum Ort der Erniedrigung. In der Maske des *blackface*, die mit der früheren Maske seiner spekulativen Identität im Dialog steht, prostituiert er sich vor der voyeuristischen (weißen) Masse. Diese empfindet er als „sea of faces, of the commonest American type, of the type whose praise and applause mean always a certain disparagement” (*Deb* 465).

Der Rassismus, der in der Verarbeitung des *blackface* Motivs in *The Debtor* zu Tage tritt, kann jedoch nicht nur als ‘eine Stimme’ im Roman abgetan werden. Ihr widersprechende Stimmen fehlen, somit wird der Text in dieser Hinsicht monolog. Im Gegensatz zu den Neu-England Romanen Stowes, die in ihren Dorfportraits wie *Oldtown Folks* (1853) eine für die Zeit authentische ethnische Vielfalt portraitiert, bilden z.B. *Native* oder *African Americans* in Freemans Romanwerk eine weitgehende Leerstelle. Eine der sehr wenigen schwarzen Figuren darin²²⁷ ist die Diensthilfende von Dorothy Fair in *Madelon* – sie steht jedoch im Dialog mit dem Rassismus, den ich für *The Debtor* konstatiere. Diese Figur erhält keinen Namen, sie wird nur durch ihre Hautfarbe und ihre Position identifiziert und „the black woman” (*Mad* 84, 294 und 331), „The grimly faithful servant-woman” (*Mad* 114), „the black African woman” (*Mad* 295) oder „the African woman” (*Mad* 331) genannt. Bereits durch diese Namenlosigkeit entmenschlicht, wird sie obendrein noch entweder als stereotype ‚Wilde‘ mit dicken Lippen dargestellt (“she looked up at them with a hostile roll of savage eyes and a glitter of white teeth between thick lips” (*Mad* 295) oder auch mehrfach mit einem Tier verglichen. Sie sei „like a faithful dog” (*Mad* 84), „like a fierce dog” (*Mad* 295) und auch ihr Lächeln sei „at once simple, like a child’s, and wild,

²²⁷ Lediglich in den Romanen *The Portion of Labor* und in *The Butterfly House* werden ebenfalls kurz schwarze Diensthilfende erwähnt.

like the grin of an animal” (*Mad* 322).

Die *minstrelsy show* ist als zutiefst rassistisch zu bewerten, da in revisionistischer Verharmlosung an eine mutmaßliche unterhaltende Kunstform der Sklaven angeknüpft und ein grotesk schwarzes ‘Anderes’ kreiert wird. Ralph Ellison stellt in seinem Aufsatz „Change the Joke and Slip the Yoke“ heraus, dass Schwarze in der *minstrelsy show* auf ein bloßes Zeichen reduziert worden seien. Gleichzeitig genossen jedoch die weißen Künstler, die als *blackface* auftraten, großes Ansehen in der neu entstehenden Unterhaltungsindustrie Amerikas.²²⁸ Freeman lässt diese Dimension des Phänomens aus und macht so das rassistische Moment noch stärker. Die Beschreibung von Carrolls Empfindungen über seinen Auftritt zeigt offenkundig rassistische Züge:

He saw his own face, his proud, white face with the skin and lineaments of a proud family, stained into the likeness of a despised race; he heard his own tongue forsaking the pure English of his fathers for the soft thickness of the negro, roaring the absurd sentimental songs; he saw his own stately limbs contorted in the rollicking, barbaric dance – and awoke with a cold sweat over him” (*Deb* 465).

An dieser Stelle bedient sich Freeman Stereotypen, die sie auch schon in *Madelon* verwendet hat. Als weiteres Indiz für eine rassistische Entmenschlichung dieser Figur kann die ‚rassistische Heteroglossia‘ gelten, die hier deutlich wird: Vielsprachigkeit entsteht durch die Zuschreibung einer Hochsprache zu weißen Charakteren und einer schlechten Imitation dieser Hochsprache im Falle von schwarzen. ‘Zivilisierte,’ weiße Amerikaner, die kohärente Sätze bilden können und die eine klar ausgesprochene englische Sprache benutzen, werden von schwarzen Wilden, von ‘Barbaren’ unterschieden. Genau wie der schwarze Dialekt der *minstrel songs* als „soft thickness“ bezeichnet wird, äußert sich die schwarze Frau in *Madelon* lediglich durch nicht zu differenzierende und zu verstehende Laute. Sie spricht „fast in her wrathful gibberish” (*Mad* 84), ihre Stimme wird als „uncouth” und „savage” charakterisiert,

²²⁸ Vgl. William Torbert Leonards *Masquerade in Black* und Carl Wittkes *Tambo and Bones*.

später beruhigt sie ihre aufgeregte 'Herrin' Dorothy „crooning while in tender and angry gutturals” (*Mad* 114) und an einer weiteren Stelle wird ihre „blurring tongue” (*Mad* 295) erwähnt.

Major Arms gibt dem Lesepublikum Informationen über Carrolls Vertrautheit mit 'negroe dance.' Diese Ausführungen stehen im Dialog mit einer rassistisch geprägten Geschichtsschreibung. Carroll habe als kleiner Junge die Sklaven auf der Plantage von Arms' Familie beobachtet und die LeserInnen können schlussfolgern, dass er diese Beobachtungen für seine Auftritte adaptiert. In dem 1930 erschienen *Tambo and Bones. A History of the American Minstrel Stage* von Carl Wittke wird dieser Mythos von 'tanzenden Sklaven', den auch Freeman aufgreift, vermittelt: „The origin of American minstrelsy may be found in the singing and dancing of the slaves of the Southern plantation of ante-bellum days; at least this may be considered its prototype” (6). Albert Boime betont in *The Art of Exclusion. Representing Blacks in Nineteenth Century* jedoch den apologetischen Charakter dieser Vorstellung zur Genese von *minstrelsy*, wenn er über die Gründerväter dieser Kunstform schreibt: „Its founders ... were Northern members of the Democratic Party who used it as an outlet of expression for pro-Southern support of slavery. The minstrel show created a form of popular entertainment based on the notion of the „happy, carefree“ slave permanently assigned to state of childhood” (86). Ellison stellt ebenfalls heraus, dass *minstrelsy* „derives not from the Negro but from the Anglo-Saxon branch of American folklore“ (*Change the Joke* 47). Das schwarze lachende Gesicht wurde zur „ritual mask“ der Unterhaltungsindustrie und nicht einmal 'hellere' Afro-Amerikaner, die ebenfalls als *minstrelsy entertainer* auftraten, konnten ohne diese auftreten.

Nor was the role, which makes use of Negro idiom, songs, dance motifs and word-play, grow out of the Negro American sense of the comic (although we too have our comedy of blackness), but out of the white American's Manichean fascination with the symbolism of blackness and whiteness expressed in such contradictions as the conflict between the white American's Judeo-Christian morality, his democratic political ideals and his daily conduct - indeed in his general anti-tragic approach to experience“ (*Change the Joke* 47-8).

Freeman verarbeitet genau solche Vorstellungen und portraitiert Carrolls Vertrautheit mit angeblich 'originären' Tänzen und Gesängen unbeschwerter Schwarzer als auf seiner persönlichen Erfahrung beruhend.

Auch wenn sich Freeman rassistischer Stereotype bedient, so präsentiert sie

dennoch eine für die Zeit einzigartige Perspektive auf die *minstrelsy show* und erneut impliziert ihr Romantext ideologische Ambivalenzen. (Die Verwendung des *minstrelsy* Motivs ist für weiße Literatur aus Freemans Zeit recht ungewöhnlich. Eine andere bekannte literarische Stimme des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die dieses Motiv aufgreift, ist Mark Twain, der in *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) Themen aufwirft, die auch in *minstrel shows* eine Rolle spielen und an mehreren Stellen deren standardisierte Dialogformen benutzt.)²²⁹ Es ist Demütigung statt Belustigung, Tragik statt Humor, die Carrolls Erfahrung ausmachen und auch wenn der Rassismus darin liegt, dass er sich als Weißer mit einem „stolzen“ gentleman identifiziert und sich daher durch die schwarze Maske erniedrigt fühlt, so beinhaltet diese Identifizierung mit der ‘dispsied’ race keine Glorifizierung des skurrilen Aktes *minstrelsy* an sich. Das Publikum wird durch Voyeurismus gekennzeichnet und auch die finanzielle Ausbeutung der Auftretenden wird betont. Letztendlich verweist Freeman auf die Erniedrigung, die die exhibitionierte Rasse zur Belustigung von Weißen bedeutet und in der Darstellung des Motivs schwingt Frederick Douglas Verurteilung der „blackface imitators“ aus dem Jahre 1848 mit, die Eric Lott wie folgt zitiert: „the filthy scum of white society, who have stolen from us a complexion denied to them by nature, in which to make money, and pander to the corrupt tastes of their white fellow citizens“ (*Love and Theft* 15).

Um Freemans Verwendung von *minstrelsy*, die der oben zitierte Alptraum Carrolls illustriert, gerecht zu werden, muss die oben zitierte Romanpassage außerdem im Romankontext gelesen werden. Durch die Figur des *Debtors* werden die Ideale weißer Maskulinität ad absurdum geführt. Seine Identität beruht auf Spekulation, die ein ausstaffierter weißer Körper ermöglicht. Am Ende bricht diese jedoch in sich zusammen. Carroll findet sich vor dem Abgrund des Nichts, denn nach seinem Verständnis - und gemäß eines verbreiteten Maskulinitätsideals - ist es Arbeit und Geld, die einen Mann ausmachen. Er hat nichts davon und nicht einmal mehr seine Familie kann er versorgen. Zu dem Zeitpunkt, als nur noch die Adaption (und Karikatur) eines schwarzen Körpers seinen Unterhalt sichern kann, verfällt sein Körper de facto. Wenn Carroll also über die Erniedrigung nachsinnt, die die schwarze Maske auf seinem ‘proud

²²⁹ Zu einer genauen Analyse des *minstrelsy* Motivs bei Twain vgl. Woodard und MacCann. Sie fassen die Repräsentation von Schwarzen wie folgt zusammen: „[It] matches those of numerous minstrel plays in which Black characters are portrayed as addlebrained, boastful, superstitious, childish and lazy. These depictions are not used to poke fun at white attitudes about Black people; Jim is portrayed as a kindly comic who *does* [sic] act foolish“ (5).

white face' bedeutet, so hat Freeman längst vermittelt, dass dieses ebenfalls eine Maske ist, die nichts als Leere verbirgt, bzw. einen verfallenden Körper, der für die ins Wanken geratenen Männlichkeitsideale steht. Insofern wird durch die dargestellten Brüche seiner Männlichkeit auch das weiße Überlegenheitsgefühl Carrolls dekonstruiert.

4.4.5. Familie und Weiblichkeitsrollen in *The Debtor*

Im Portrait der primären Gruppe Familie zeigt sich in *The Debtor* ein Spannungsverhältnis zwischen Subversion und Affirmation, was sie als eine fragile Gemeinschaft erscheinen lässt. Diese Fragilität der Familie Carroll basiert einerseits auf der spekulativen Identität des Vaters. Carroll bietet den Frauen seiner Familie ein Leben im Luxus, das auf einer Scharade aufbaut und letztendlich zusammenbricht. Er kommt seiner Rolle als „reliable provider and breadwinner“, die Mintz und Kellog als zentral für die Vaterrolle der Wende zum 20. Jahrhundert nennen (*Domestic Revolutions* 117), nicht nach. Andererseits weigert sich seine Frau Amy, die traditionelle Mutterrolle der Zeit auszufüllen. Die Analyse dieser Figur zeigt, dass positive Mütterlichkeitsfunktionen eine offensichtliche Leerstelle in ihrer Charakterisierung darstellt. Die Abwesenheit einer Mutterfigur in *The Debtor* dient in Bezug auf das System 'Familie' als Hauptmerkmal der Divergenz von Durchschnittsfamilien.

Bereits in der Anrede wird die mütterliche Funktion ausgeblendet, denn Mrs. Carroll wird innerhalb ihrer Familie nur mit ihrem Vornamen angesprochen bzw. es wird mit diesem auf sie verwiesen. So taucht z.B. ihr Name ganz unvermittelt im Gespräch ihrer Kinder auf. Bereits bei der ersten Vorstellung der Familie zu Anfang des Romans sagt Charlotte: „Amy never thinks any of us can catch anything” (*Deb* 17) und die Erzählinstanz klärt die LeserInnen auf: „Mrs. Carroll was always Amy in her family. Never did one of her children address her as a parent” (ibid). Die Reaktion der BewohnerInnen von Banbridge zeigt, wie ungewöhnlich diese Praxis für die Zeit ist.²³⁰

²³⁰ Mir ist auch kein anderes literarisches Werk bekannt, in dem die Mutter so angedet wird.

Im Gespräch mit Randolph Anderson lässt Eddy Carroll beispielsweise den Namen der Mutter fallen, woraufhin Anderson erstaunt fragt: „‘Who is Amy’ ‘Amy? Why, Amy is my mother, of course’” (*Deb* 85).

Amy wird als oberflächlicher, nur an Reichtum und Luxus interessierter Charakter beschrieben,²³¹ die den später eintretenden finanziellen Zusammenbruch nicht akzeptieren will. Dies wird deutlich, als sie ihre Tochter unverständig fragt, warum sie einen Scheck des Vaters gänzlich zur Schuldentilgung bei Anderson benutzt habe: „But you might have bought yourself a hat, honey, and you did need one. I can’t quite understand why you paid the grocer, when he had not refused to let us have more groceries” (*Deb* 286).

In Bezug auf das Motiv der Mutter wird erneut ideologische Polyphonie deutlich: einerseits dekonstruiert Freeman in der Figur von Amy traditionelle Mutterschaft, diese wird jedoch durch die Stimme einer anderen positiven Mutterfigur postwendend wieder hergestellt: Mrs. Anderson nimmt sich der vernachlässigten Kinder von Amy an. In der Romanze zwischen Anderson und Charlotte kommt es sogar zu einer amüsanten Rivalität zwischen Mutter und Sohn, da auch Mrs. Anderson die junge Frau für sich als Wunschtochter beansprucht.²³² Charlotte nimmt die angebotene Mütterlichkeit ihrerseits dankbar an: „Charlotte felt the soft panting of a mother’s bosom under her head as she was led into the house. ‘You poor, blessed child,’ a soft voice cooed in her ear, a soft voice and yet a voice of strength” (*Deb* 313). Die

²³¹ Amy kümmert sich nur um Kleidung und oberflächliche Unterhaltungen, sie ist eine überzeichnete Repräsentantin der *conspicuous consumption*, die Veblen für die Mittelklasse des 19. Jahrhunderts konstatiert (Vgl. *Theory of the Leisure Class*). Amy konsumiert ausschließlich; von jeglicher Haushaltsorganisation, die ihrer Rolle zukommen würde, hält sie sich fern. So wird z.B. im Text betont, dass sie nicht die Haushaltskasse verwaltet: „Carroll put out a wallet and handed a roll of notes, not to his wife, but to his sister Anna” (*Deb* 96). Selbst in Zeiten des Bankrotts von Carroll und den erheblichen Ausgaben für die Hochzeit ihrer Tochter Ina, überblickt sie nicht den Ernst der Lage, sondern verlangt ein neues Kleid für sich (Vgl. *Deb* 249). Als die SchuldnerInnen in das Haus der Carrolls eindringen, ist Amy das einzige Familienmitglied, das sich in ihr Schlafzimmer zurückzieht. Die Erzählinstanz reduziert sie in diesem Dialog mit ihrer Tochter passend auf „a voice”, ihre familiären Funktionen als Mutter und Ehefrau sind im Stoff ihres Kleides, der ihre Eitelkeit repräsentiert, erstickt: „‘Where have you been, dear?’ asked the soft voice, from an indistinct mass of floating white at the head of the stairs. ‘I’ll tell you by-and-by, Amy dear.’ ... Then the voice added, quite distinctly petulant, ‘I have a headache, but it is so noisy I cannot get to sleep.’ Then there was a rustle of retreat” (*Deb* 358).

²³² Auch Eddy wird nach einem kleinen Unfall zum Gegenstand von Mrs. Andersons wiederbelebter „maternal thrill” (*Deb* 346): „With the swoop like a mother hen, Mrs. Anderson descended upon the boy, who did not dare resist that gentle authority. She tenderly rolled up the leg of the little knickerbockers and examined the bruised, childish knee” (*Deb* 338).

Erzählinstanz benennt direkt den Vergleich zwischen Amy und Mrs. Anderson: „Charlotte’s own mother had never been in the fullest sense a mother to her; a large part of the spiritual element of maternity had been lacking; but here was a woman who could mother a race, if once her heart of maternal love was awakened” (ibid); „She was in reality, in her own way, as much in love with the girl as her son” (*Deb* 463).

Die einzige wirklich enge Beziehung in der Familie Carroll haben Charlotte und ihr Vater. Hier wird Innigkeit dargestellt, die zunächst verwundert und einer libidinösen Fixierung Charlottes auf den Vater gleichkommt. Wiederholt kündigt diese an: „I never will leave papa” (*Deb* 159), „I shall never get married. ... I shall stay with papa” (*Deb* 254) oder „I don’t want a lover at all,’ declared she. ‘I don’t want an imaginary one, or a real one, either. I’ve got my papa, and that’s all I want” (*Deb* 281). Diesen Wunsch erfüllt sie sich, als sie nicht mit ihrer Mutter und Tante nach Kentucky fährt, sondern zum Vater zurückkehrt. Dem literarischen Tod der Mutter, die nie als solche benannt wurde und die aus dem Geschehen verschwindet, folgt nun die Rollenübernahme durch die Tochter. „The girl became all in a second a woman, with the full-fledged instincts of one. She knew just what to do for a man in a moment of weakness. She towered, by virtue of the maternal instinct within her, high above her father in spiritual strength” (*Deb* 425).

Die enge Beziehung zwischen Carroll und seiner Tochter wird mehrmals körperlich ausgedrückt. Vor allem Charlotte agiert die Vergötterung für ihren Vater durch häufige Umarmungen und Küsse aus. So z.B. in folgenden Passagen: „She even jumped up, ran to her father, and threw her arms around his neck and kissed him, to reassure him. ‘You darling papa,’ she whispered in his ear, and when he looked at her tears shone in her beautiful eyes” (*Deb* 150) und „[S]he ran to her father, threw her slight arms around his neck, and kissed him, and it was the kiss of love which follows the judgment of love” (*Deb* 288). Nur in einer Szene geht die Körperlichkeit von Carroll aus: „He put his arm around her, drew her head against his shoulder, tipped up her face, and kissed her. ‘Go to bed now, darling,’ he whispered.” (*Deb* 377).

Mir erscheint die Beschreibung körperlicher Nähe zwischen einem Vater und seiner erwachsenen Tochter in *The Debtor* ungewöhnlich zu sein und eine Wertung als besonders libidinöse Verehrung zuzulassen. Stephen M. Frank stellt in seiner Studie *Life with Father. Parenthood and Masculinity in the Nineteenth-Century American North* fest, dass es durchaus oft Zeugnisse von „indulgent daughters,” wie er ‘Vaterverehrerinnen’ nennt, gibt. Von körperlichen Kontakten, wie Freeman sie

beschreibt, spricht er jedoch nicht (Vgl. 169-171). Auch in Susy Clemens' Biographie ihres Vaters Mark Twain, die als Zeugnis einer Dreizehnjährigen ebenfalls Einblicke in die Verehrung einer Tochter für ihren vergötterten Vater gibt,²³³ fehlt jeglicher Hinweis auf eine körperliche Ebene. Als Beispiel einer literarischen Vater-Tochter Beziehung sei an Henry James' Roman *Washington Square* erinnert, in dem es in Bezug auf die Tochter zwar heißt „She was extremely fond of her father,“ aber durch den Zusatz „and very much afraid of him“ (34) bereits deutlich wird, dass die Beziehung der beiden nicht körperlich ausgelebt wird. In James' Roman fehlen Beschreibungen körperlicher Nähe zwischen Vater und Tochter, wie sie in Freemans *The Debtor* zu finden sind.

Wenn die libidinöse Verehrung Carrolls durch seine Tochter in *The Debtor* im Dialog mit der Kurzgeschichte „The Ring Fetter“ von Rose Terry Cooke gelesen wird, einem früheren Text (1859), der Vater-Tochter Inzest anklingen lässt, wird deutlich, dass Freeman sich an dieser Stelle jeglicher Patriarchatskritik enthält. Cooke stellt unmissverständlich patriarchale Machtstrukturen dar, denen Hitty Hyde, die Protagonistin der Geschichte, in ihrer bedingungslosen Liebe zu ihrem Vater unterworfen ist, denn „her father had learned to love her, and taught her to adore him“ (*Ring Fetter* 37).²³⁴ Charlotte dagegen wird als naive junge Frau charakterisiert, die ihren Vater vergöttert, ohne dass Freeman betont, dass Carroll sie diese Verehrung gelehrt habe.

Judith Lewis Herman konstatiert in ihrem Buch *Father-Daughter Incest*: „Even when the girl does give up her erotic attachment to her father, she is encouraged to persist in the fantasy that some other man, like her father, will some day take possession of her, raising her above the common lot of womankind“ (57). Auch wenn aufgrund der zitierten Textpassagen Inzest eine zu starke Charakterisierung der Beziehung zwischen Charlotte und ihrem Vater wäre, so ist es dennoch gerechtfertigt, von einer inzestuösen Note in dieser Beziehung zu sprechen. In das von Herman beschriebene Muster passt,

²³³ So beginnt sie ihr Buch *Papa* mit einer Beschreibung von Twains 'schöner' Erscheinung und schließt an: „He is a very good man, and a very funny one; he *has* [sic] got a temper but we all of us [sic] have in this family. He is the loveliest man I ever saw, or ever hope to see, and oh *so* [sic] absent minded!“ (*Papa* 84).

²³⁴ Hier geht das inzestuöse Begehren ebenfalls nicht so eindeutig von der Tochter aus, wie bei Freeman, sondern wird vor allem für den Vater, Judge Hyde, angedeutet, der nach dem Heranwachsen der Tochter „suddenly discovered that he had a pretty daughter of fourteen, ignorant enough to shock his sense of propriety, and delicate enough to make it useless to think of sending her away from home to be buffeted in a boarding-school“ (*Ring Fetter* 36). Väterliches Begehren wird eher in Freemans Kurzgeschichte „Old Woman Magoun“ angedeutet, in der ein kleines Mädchen bei seiner Grossmutter aufwächst und plötzlich von ihrem Vater, der sie jahrelang vernachlässigt hat, wieder ‚eingefordert‘ wird. Die Geschichte endet tragisch, denn die Grossmutter lässt das Kind giftige Beeren essen, um sie vor dem mutmaßlichen Missbrauch durch den Vater zu schützen.

dass die auf ihren Vater fixierte Charlotte in ihrem späteren Mann eine neue Vaterfigur findet: Als Carroll nicht mehr der Vater sein kann, der sich um seine Tochter kümmert und diese versorgt, wie von ihm angekündigt, findet Charlotte in Anderson neben einem Geliebten auch eine neue Vaterfigur, die genau diese Funktionen übernimmt.²³⁵ Er ist der Einzige im Ort, der aufgrund seiner Verliebtheit der Familie Carroll bis zuletzt in seinem Geschäft Kredit einräumt und in sein Haus flüchtet sich Charlotte, als sie – als Beispiel ihrer Unselbstständigkeit – von Angst vor einem Tramp (Vgl. *Deb* 306ff.) oder vor dem Alleinsein im Familienhaus (*Deb* Vgl. 506ff.) überwältigt wird.²³⁶ Zugleich tritt mit Mrs. Anderson eine Mutterfigur in ihr Leben. Durch die Heirat mit Randolph Anderson gewinnt das *little thing* Charlotte, in paternalistischer Manier von diesem und von der Erzählinstanz (Vgl. *Deb* 507) so bezeichnet, eine neue Familie. Die dekonstruierten traditionellen Familienstrukturen werden restauriert, wie das Schlussbild des Romans demonstriert, für dessen Beschreibung Carroll als beobachtender Fokalizier dient:

Carroll cautiously went up the steps, very softly. He went far enough to see the interior of the room, and saw Charlotte and her husband sitting there. Mrs. Anderson was there also. She was reading the Bible, as befitted a Sunday night. Now and then she looked at Charlotte with a look of the utmost love and pride. Anderson, who was reading the paper, looked up, and the watching man saw him, and his eyes and Charlotte's met (*Deb* 562).

Erst in *By the Light of the Soul* wagt es Freeman, eine alternative Lebensgemeinschaft jenseits konventioneller Familienstrukturen anzudeuten. In *The Debtor* muss die Romanze zwischen Charlotte und Randolph Anderson neben der Funktion in Bezug auf die Verhandlung von Geschlechterrollen ihrer Zeit als

²³⁵ Als Anderson bei Carroll um ihre Hand anhält, hebt er seine eigenen, ‚väterlichen‘ Eigenschaften besonders hervor: „I am much older than she. I can support her in comfort, but not in luxury” (*Deb* 460).

²³⁶ Ich stimme Westbrook in seiner Beurteilung von Charlotte Carroll uneingeschränkt zu: „[She] is enough to spoil the whole book. A simpering nincompoop, she is the product of a degree of sentimentality that Freeman had hitherto not displayed” (*Mary Wilkins* 125). In der für Freeman zeitgenössischen Kritik wurde Charlotte jedoch positiv besprochen, Freeman scheint mit dieser Figur eine Vorliebe der LiteraturkritikerInnen (und wahrscheinlich auch ihres Publikums) getroffen zu haben. Gili schreibt beispielsweise in der Zeitschrift *Booknews*: „The sensitive, generous, noble-hearted daughter, a character delineated with delicate precision, acts as a fresh breeze in a troublous [sic] atmosphere” (436).

marktgefällige Verbeugung vor konventioneller romantizistischer Literatur angesehen werden, was durch das Lob der Figuren und des Gesamtwerks in der zeitgenössischen Rezeption bestätigt wird.²³⁷

4.5. „A free, pleasant, wholesome, fruitful, common life“? - Primäre Gruppen in *Pembroke* und *The Debtor*. Zusammenfassende Bemerkungen

Gemeinschaften und Geschlechterrollen standen im Mittelpunkt der Analyse von *Pembroke* und *The Debtor*. Da in beiden Romanen die wichtigsten Gemeinschaftsformen die Nachbarschaft eines Dorfes, bzw. die Dorfgemeinschaft wie ich diese nenne, und die Familie sind, habe ich Cooleys Kategorie der ‘primären Gruppen’ eingebracht, die insbesondere diese Gemeinschaftsformen in ihrer Bedeutung für das Individuum beschreibt, um terminologisch spezifischer argumentieren zu können.

Cooley hat die Kategorie der primären Gruppen entwickelt, um auf Gemeinschaften hinzuweisen, die jedes menschliche Individuum als “intimate association” benötigt. Seine Ausführungen sind als idealtypisch zu verstehen. Im Gegensatz zu der anonymeren Großstadt sei es vor allem die Nachbarschaft eines kleinen Ortes und die Familie, die den Bedürfnissen von Einzelpersonen entsprechen würden. Cooley postuliert, dass gerade die ländliche Dorfgemeinschaft die individuelle Entwicklung eines Menschen zum Positiven fördere: „rural life has other conditions that foster individuality in a more wholesome way than mere isolation, and a real advantage in the growth of character” (*Social* 94). Ebenso positiv heißt es für die Familie:

A congenial family life is the immemorial type of moral unity, and source of many of the terms – such as brotherhood, kindness, and the like – which describe it. The members become merged by intimate association into a whole wherein each age and sex participates in its own way. ... Without uniformity, there is yet unity, a free, pleasant, wholesome, fruitful, common life (*Social* 34).

Zusammenfassend konstatiert er: „the normal self is moulded in primary groups

²³⁷ In der Romanrezension der Zeitschrift *Independent* heißt es z.B.: „The love story flows in naturally, like the sun which fills in the dark places of the world with warmth and light. No better book of the honest, old fashioned kind has appeared this year” (1340).

to be a social self whose ambitions are formed by the common thought of the group“ (*Social* 35-6).

Das wichtigste Ergebnis aus der Analyse von Freemans *Pembroke* ist, dass hier die im Zentrum stehenden Personen in einem antagonistischen Verhältnis zu den primären Gruppen der Dorfgemeinschaft und der Familie dargestellt werden und positive Attribute, wie Cooley sie im Idealtyp auf diese Gemeinschaftsformen anwendet, kaum zu finden sind. Einzelne Personen werden zum Objekt des Klatsches dieser primären Gruppen und sind ihm entweder völlig ausgeliefert oder vermögen es nur kurzfristig, ihn für eigene Zwecke zu instrumentalisieren, bevor sich der Klatsch wieder gegen sie wendet. Klatsch ist in beiden Romanen ein Element, um die soziale Kontrolle der Öffentlichkeit zu betonen, die bis in die Familie hineinreicht.

In *Pembroke* sind es vor allem junge Frauen, die unter der beständigen Kontrolle der Öffentlichkeit stehen. In den Geschichten um Charlotte und Rebecca wird der örtliche Klatsch durch ihr sexuelles Verhalten (wenn die Brautwerbephase hier subsumiert wird) genährt. Klatsch hallt als repressive Stimmen wieder, die beide Frauen vor den Augen und Ohren des Klatsches fliehen lassen. Sylvia vermag es als ältere Frau, den primären Gruppen eine - durch ihre finanzielle Situation begrenzte - individuelle Handlungsfähigkeit entgegenzusetzen. Ihre Familie wird jedoch nicht als unterstützende primäre Gruppe portraitiert. Sie kommt durch ihr Unwissen um Sylvias Situation ihrer Versorgerrolle nicht nach und wird mit Sylvias finanziellem Ruin konfrontiert. Sylvia inszeniert ihre Fahrt ins Armenhaus wirkungsvoll als öffentliche Anklage, die sowohl ihre Schwestern als auch ihren langjährigen Verehrer Richard aufwachen lässt und ihr Schicksal wendet. Selbstbewusst begegnet sie den örtlichen Klatschstimmen auch bei ihrer folgenden Hochzeit, bei der sie sich provokativ wie eine junge Frau kleidet.

In allen drei Fällen wird Intimität veröffentlicht. Der öffentliche Blick und anschließende Kommentare durchbrechen Schranken der Privatheit und dringen bis in den familiären Raum vor. Das Interesse des Klatsches, richtet sich meist auf die Intimssphäre der Einzelnen, d.h. auf den Bereich von Liebe, Fürsorglichkeit und ebenfalls Sexualität. Diesen Bereich möchten die Einzelperson lieber vor den Augen der Öffentlichkeit verbergen. Hannah Arendt versteht Intimität in Opposition zu Öffentlichkeit, im „privaten Bereich“ verankert, dem Zugriff dieser Öffentlichkeit entzogen und eben nicht „für jedermann sichtbar und hörbar“ (*Vita Activa* 48). In *Pembroke* wird die Existenz eines privaten oder gar intimen Bereichs negiert bzw.

müssen Charaktere wie Rebecca ihn nur durch äußersten Rückzug in ein Haus mit zugezogenen Gardinen etablieren. Der Klatsch ‚veröffentlicht‘ das, was intim ist und wurzelt mehrfach in Beobachtungen und Mitteilungen von Familienmitgliedern: Charlottes Cousine Rose initiiert den örtlichen Klatsch über Charlotte durch ein Gespräch mit ihrer Mutter, Charlotte klatscht selbst über ihre zukünftige Schwägerin Rebecca und die Dorfgemeinschaft kann nur über Deborahs Misshandlung von Ephraim klatschen, da ihr Mann Caleb diese gegenüber den Nachbarn anklagt. Mehrfach wird berichtet, dass sogar das Haus als familiärer Raum keinen Schutz vor den neugierigen Augen der Nachbarn bietet und keine lokale Privatheit zulässt. Rössler schreibt zum Wert von Privatheit, sie schütze Autonomie: „in liberalen Gesellschaften hat das Private die Funktion, ein autonomes Leben zu ermöglichen und zu schützen“ (*Wert des Privaten* 10). *Pembroke* stellt ein noch immer nach puritanischem Moralkodex geprägtes Dorf Neu-Englands dar und keine liberale Gesellschaft, die dem Individuum ein Recht auf autonomes Leben zugesteht. Dennoch ist Rösslers Hinweis auf den Wert des Privaten als Garant und Schutz von Autonomie des Individuums für meine Analyse interessant, um auf die Radikalität Freemans in ihrer Anklage an die Unmöglichkeit von Privatheit im Leben von insbesondere Frauen in diesem Dorf hinzuweisen. Öffentlichkeit wird als eine totale, alle Lebensbereiche des Individuums umfassende, Sphäre dargestellt, der nur durch Geschick – wie im Fall von Rose in *Pembroke* – entgangen werden kann.

Es gibt in *Pembroke* und in *The Debtor* so gut wie keine die Einzelperson unterstützende Sphäre des „Sozialen“,²³⁸ wie die Historikerin Karen V. Hansen die Sphäre nennt, die zwischen der Dorfföfentlichkeit und Familie stehen würde und die in anderen Romanen des 19. Jahrhunderts, die ein neu-englisches Dorf portraituren - wie z.B. Stowes *Oldtown Folks* - häufig beschrieben wird. Im Unterschied zu Stowes Roman oder auch zu späteren regionalistischen Texten wie Jewetts *Deephaven* (1877), in denen die distinkten *character sketches* einzelner Kapitel in eine rege Besuchspraxis

²³⁸ Es gibt in *Pembroke* nur ein Beispiel eines ‚Arbeitsbesuchs‘, wie Hansen sie als charakteristisch für das Soziale ansieht: „Work intertwined with sociability; both were fundamental to survival. Visiting provided essential services and labor to households and bound neighbors and kin“ (*Very Social Time* 112). Dies ist der Besuch von Hannah Berry und Sarah Barnard bei ihrer Schwester Sylvia, kurz bevor sie ins Armenhaus gehen muss. Hannah kündigt an: „We’ve got some pillow-slips to trim, an’ we can bring them“ (*Pem* 262).

innerhalb der beschriebenen Dorfgemeinschaften eingebunden sind, fehlen diese in *Pembroke* völlig. Lediglich eine Szene stellt vergleichbares soziales Interagieren, das Hansen als zentral für die neu-englische Gesellschaft vor dem Bürgerkrieg beschreibt, dar. Dies ist die Szene, in der beschrieben wird, wie Frauen des Ortes die Beerdigungsvorbereitungen nach Ephraims Tod übernehmen.²³⁹

In *The Debtor* erleben ausschließlich die Männer im *barber shop* eine positive Sphäre des Sozialen. Die nachmittäglichen Besuche der alten Damen im Ort werden zu Beginn des Romans nicht als harmonische Treffen dargestellt, sondern eher als das Ausspionieren anderer Häuser und Lebensbereiche, um den öffentlichen Klatsch wieder nähren zu können.²⁴⁰ Auch in Stowes und Jewetts Romanen findet Klatsch statt, er ist jedoch nicht das ausschließliche Charakteristikum der primären Gruppe der Dorfgemeinschaft wie bei Freeman und nicht so boshaft. Freemans Romanwelten sind anders als die von Stowe oder Jewett,²⁴¹ deren Neu-England Romane Zagarell explizit als *narratives of community* bezeichnet. Diese *narratives of community* - zu denen auch Freemans eigene Sammlung aufeinander bezogener Geschichten in *The Jamesons* (1899) zählt²⁴² - zeichnen sich durch folgende Charakteristika aus: sie vermeiden lineare Handlungsverläufe und konzentrieren sich auf pointierte Charakterskizzen, sie präsentieren das Alltagsleben in Dorfgemeinschaften im Detail, betonen die Abhängigkeit der Dorfbewohner von einander und werden meist aus der Perspektive

²³⁹ Auch in *Jerome* helfen Frauen aus Upham Corners der kranken Ann Edwards und ihren Kindern bei der Beerdigungsfeier für den tode geglaubten Vater. Wie in *Pembroke* ist dies das einzige Beispiel für eine 'soziale' Situation im Hause der Edwards. Besuchspraktiken werden für diese Familie nicht beschrieben.

²⁴⁰ Neben dem Eindringen der zwei alten Damen in das Haus der Carrolls wird noch eine 'soziale' Situation dargestellt, nämlich der erste Besuch der alten Damen zu Beginn des Romans bei Mrs. Morris. Nach dem Verlassen des Hauses, kommentieren die Besucherinnen Mrs. Lee und Mrs. VanDorn die besuchte alte Frau später nur hämisch. "I thought I should burst right out laughing every time I looked at her, in spite of myself" (*Deb* 11), tuschelt Mrs. Lee und kommentiert sofort die Tatsache, dass Mrs. Morris am Nachmittag ihren Hausputz verrichtete: "Well, I don't want to say disagreeable things, but really it doesn't seem to me that I would have been house-cleaning such an afternoon as this, when people were likely to be out calling" (*Deb* 12).

²⁴¹ Ohne auf Klatsch einzugehen oder anderweitig ins Detail zu gehen, kontrastiert auch Toth in ihrer Analyse einiger Kurzgeschichten Freemans deren Dorfportraits mit denen von Stowe und Jewett und kommt zu dem Schluss: "Unlike the idealized communities of Deephaven or Dunnet Landing in Sarah Orne Jewett's fiction, unlike Alice Brown's placid Tiverton, or even Harriet Beecher Stowe's earlier pictures of bustling Oldtown, Freeman's isolated villages are far from harmonious groups" (83). Aufgrund der Andersartigkeit der beschriebenen Dorfgemeinschaft von Cranford, die zudem einen weiblichen Mikrokosmos darstellt, habe ich *Cranford* nicht als Kontextualisierungstext für diese Untersuchung von Freemans Romanen herangezogen.

²⁴² Vgl. den sehr guten Aufsatz "The Sharp-edged Humor of Mary Wilkins Freeman: *The Jamesons* - and Other Stories" von Marchalonis, in dem sie *The Jamesons* mit Elizabeth Gaskells *Cranford* vergleicht. Beide Werke würden sich durch die gleiche Erzählstruktur und vor allem durch den gleichen Ton auszeichnen, mit dem die Dorfgemeinschaft beschrieben würde. Dieser sei bestimmt durch: "affection, warmth, humor" (324).

von Fremden (so in Jewetts *Deephaven* oder *The Country of the Pointed Firs*) oder einer ausgesprochen analytischen Figur (wie Horace Holyoke in *Oldtown Folks*) erzählt, die jedoch in allen drei Fällen TeilnehmerInnen der Handlung sind (Vgl. Zagarell, „Narrative of Community“ 254). Sowohl *Pembroke* als auch *The Debtor* zeichnen sich durch eine allwissende Erzählinstanz aus und sind linear erzählt. Das Verhältnis zwischen den Einzelpersonen, die im Mittelpunkt des Geschehens stehen, und der Dorfgemeinschaft ist weitgehend antagonistisch. Es sind nur sehr kurze Szenen in beiden Romanen zu finden, in denen diese Charaktere in eine harmonische Besuchspraxis eingebunden sind, die als eine positive Sphäre des ‘Sozialen’ bezeichnet werden könnten.²⁴³

In Bezug auf die primäre Gemeinschaft der Familie baut Freeman in ihre Romane polyphone Botschaften ein. Obwohl einzelne Figuren negative Erfahrungen mit der Familie machen, wird diese Institution an sich nicht gänzlich in Frage gestellt. Charlotte bezahlt für ihr offen gezeigtes Begehren gegenüber Barney mit einer langen Wartezeit, um sich aus der Welt ihrer Eltern zu emanzipieren. Am Ende tauscht sie jedoch diese alte primäre Gruppe der elterlichen Familie mit einer neuen, indem sie ihrem störrischen Verlobten nach Jahren der Verweigerung versöhnlich wieder verzeiht. Auch Sylvia erlebt ein konventionelles Happyend. Deborah bricht am stärksten mit ihrer Geschlechterrolle und verkehrt positive Mutterschaft in ihren repressiven Albtraum um. Durch ihr Verhalten zerbricht die Familie Thayer. Durch Rebecca wird diese Institution letztendlich jedoch wieder rehabilitiert. Trotz ihres Ausschlusses aus beiden primären Gruppen aufgrund ihrer unehelichen Schwangerschaft wird Rebecca durch eine zweite Mutterschaft vor den Augen der Dorfgemeinschaft rehabilitiert; sie selbst perpetuiert letztendlich die traditionelle Frauenrolle in der Familie.

In *The Debtor* wird die Familie als System und die an die familiäre Funktion geknüpfte Männlichkeitsrolle ebenfalls gleichzeitig dekonstruiert und re-etabliert. Der

²⁴³ Freemans Sammlungen von *interrelated stories* wie *People in Our Neighborhood* (1898) oder *The Jamesons* (1899) beschreiben eine neu-englische Dorfgemeinschaft in einem völlig anderen Ton als in den hier analysierten Romanen. In beiden Fällen ist er weitaus ironischer, das jeweilige Dorf wird jedoch als positive Gemeinschaft vorgeführt. Die Menschen tauschen sich weniger boshaft aus, als in *Pembroke*; oder *The Debtor*. Hier wird ein „Wir-Gefühl“ vermittelt und oft benannt: in *The Jamesons* lautet z.B. der erste Satz: „Until that summer nobody in our village had ever taken borders“ (*Jam* 1). Klatsch kommt zwar auch vor, ist jedoch ein marginalisiertes Motiv und kein Hauptcharakteristikum der dörflichen Gemeinschaft.

geschwächten Männlichkeit des Protagonisten wird die Figur von Randolph Anderson an die Seite gestellt. Selbst mit Facetten des Versagens versehen, übernimmt er die Rolle des männlichen Versorgers für Charlotte Carroll, als deren Vater dieser nicht mehr nachkommen kann. Die quasi-inzestuöse Beziehung von Charlotte zu ihrem Vater wird durch die Ehe mit Anderson ersetzt. So wird die traditionelle Familienstruktur, die in der Familie Carroll durch die erwähnte ungewöhnlich enge Beziehung zwischen Vater und Tochter sowie durch die ihre Mütterlichkeitsrolle verweigernde Figur der Amy Carroll dekonstruiert wurde, am Ende des Romans wieder hergestellt.

Die Happyends, d.h. die Zusammenführung eines heterosexuellen Paares am Ende von *Pembroke* und *The Debtor*, aber auch in *Madelon*, *Jerome*, *The Portion of Labor*, *Doc. Gordon*, *The Shoulders of Atlas*, sind romantizistische Elemente und können als Erfüllung einer marktgefälligen Formel in der Komposition ihrer Romane gewertet werden. Außerdem stehen diese Happyends, die gleichzeitig eine Bestätigung traditioneller Familien- und Geschlechterstrukturen bedeuten, im Dialog mit konservativen Stimmen ihrer Zeit, wie die von Samuel W. Dike, der in der Zeitschrift *The Century* im Jahre 1890 schreibt: „The family is the primary social institution. It is the most universal in its inclusion of members and in its presence. It is the most constant in its influence. To develop into all their complex relations to the other social institutions and yet keep the life of the family sound and duly vigorous is the great task of modern society“ („The Problems of the Family“ 390).

The Debtor endet mit Carrolls Blick auf die wiederhergestellte Idylle einer Familie: durch das Fenster beobachtet er das harmonische Zusammensein von Charlotte und ihren neuen Ehemann sowie dessen Mutter:

He went far enough to see the interior of the room, and saw Charlotte and her husband sitting there. Mrs. Anderson was there also. She was reading the Bible, as befitted a Sunday night. Now and then she looked at Charlotte with a look of the utmost love and pride. Anderson, who was reading the paper, looked up, and the watching man saw him, and his eyes and Charlottes met (*Deb* 562).

Doch der Protagonist selbst ist von dieser, wie auch von der anderen hier untersuchten primären Gruppe ausgeschlossen. Er lässt sowohl die Dorfgemeinschaft von Banbridge als auch seine Familie hinter sich, um zur Schuldentilgung weiterhin als *blackface* zu arbeiten. Freeman schließt den Roman mit einem vergleichbar

überraschenden Ende religiöser Läuterung wie *The Portion of Labor*.²⁴⁴ Wie hier, ist dies nur als Verbeugung an eine weitere Zielgruppe ihrer LeserInnenschaft und als Hommage an den sentimental Roman, der mit religiösen Wertesystemen arbeitet, zu verstehen, denn weder Andrew Brewster in *The Portion of Labor*, noch Carroll in *The Debtor* äußern sich vorher im Roman auch nur an einer einzigen Stelle religiös. Carrolls Ziel jenseits des Bezugssystems seiner alten primären Gruppen ist ungewiss und bleibt offen. Ihren Roman *By the Light of the Soul* wird Freeman mit einer identischen Szene enden lassen, auch hier wird die Protagonistin nur durch das Fenster eine harmonische Familie betrachten von der sie sich, ohne in das Haus einzutreten, abwendet. Wofür oder wogegen sich diese weibliche Figur entscheidet, wird Teil des nächsten Kapitels sein.

²⁴⁴ Carroll hat erfahren, dass sein 'Feind', d.h. der Mann, der für seinen frühen geschäftlichen Ruin verantwortlich ist, ebenfalls gescheitert ist. „He had no sense of triumph over his enemy, no joy that the Lord had at last wreaked vengeance upon the man who had injured him; ... He had never forgiven before; now he forgave. He remembered, going along the streets, the words of The Lord's Prayer, 'Forgive my debts as I forgive my debtors,' and his very heart leaped with the knowledge that forgiveness was due him because of his forgiveness of another, and that the debt of honor to God and his own soul was paid" (*Deb* 562).

5. Hungernd, verhässlicht, deformiert - Körperrepräsentationen in *By the Light of the Soul* 5.1. Einführung in das Themenfeld ‘Körper’

...what is really interesting is sickness.“
Susan Sontag, *Illness as Metaphor*, 31.

Der Körper ist nicht nur in *By the Light of the Soul* eine wichtige Metapher für die Verhandlung von Geschlecht, sondern nimmt in Freemans Romanwerk einen generell höheren Status ein als im Werk der meisten ihrer Zeitgenossen.²⁴⁵

Viele Figuren in Freemans Romanwerk erhalten eine für die Zeit immer noch außergewöhnliche individuelle physische Präsenz und ihr Körper wird zur Stimme. Es finden sich zahlreiche Beschreibungen der Leiber und auch körperlicher Vorgänge und sinnlicher Wahrnehmungen. Dies geschieht z.B. durch eine offene Beschreibung eines sogar teilweise unverhüllten Körpers²⁴⁶, die sich von der distanzierteren und oft genregebundenen Darstellung der anderen Charaktere unterscheidet. So wird in *The Debtor* (1905) eine schwitzende alte Frau beschrieben²⁴⁷, oder in *The Shoulders of Atlas* (1908) die offensive Leiblichkeit einer jungen Frau präsentiert: „The wrapper sloped

²⁴⁵ In Jewett's *Country of the Pointed Firs* (1896) tauchen so gut wie keine Körperbeschreibungen auf, die über ein pars pro toto eines Kleides hinausgehen. Selbst in einem naturalistischen Roman wie Stephen Cranes *Maggie, a Girl from the Street* (1893) stellt der Körper der Titelheldin an sich eine Leerstelle dar und wird lediglich in Passagen zu ihren Augen oder Wangen (Vgl. S.33) angedeutet. In Edith Whartons *The House of Mirth* (1905), in dem ein zentrales Thema der zugeschriebene Warencharakter des Körpers der Protagonistin Lily Barth ist, dominieren die Bewertungen ihrer Körperlichkeit (meist durch den männlichen taxierenden Blick) über konkrete leibliche Darstellungen.

²⁴⁶ Janice Daniels untersucht in ihrem Aufsatz „Redefining Place: Femmes Covert in the Stories of Mary Wilkins Freeman“ die Tatsache, dass „Freeman's women „cover“ themselves with shawls, bonnets, gloves, and parasols“ (69). Ich halte gerade diese Darstellung bedeckter weiblicher Körper im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert für konventionell. Entblößte Körperlichkeit ist in den meisten literarischen Werken hingegen eine Leerstelle und wenn sie auftaucht, ein Zeichen von Unmoral. Freeman beschreibt auch keine nackten Körper, dennoch sind bereits geöffnete Kleidungsstücke und auch die Betonung von „Körpervorgängen“ wie schwitzen und schmatzen außergewöhnlich. In *The Shoulders of Atlas* beschreibt Lucy, die als in ihrer Körperlichkeit sehr offensiv auftretend und auch (entblößt) körperlich dargestellt wird, den „Bedeckungszwang“ für den weiblichen Körper: „A girl living here in East Westland can never wear a dress to show her neck. People would think she had gone out of her mind“ (135).

²⁴⁷ „Even this old gentlewoman, carefully attired in her dainty white lawn wrapper, had that slightly dissipated, bewildered, and rancorous air that extreme heat is apt to impart to the finest-grained of us. Her fair old face had a glossy flush, her white hair, which usually puffed over her temples, was stringy. She allowed her wrapper to remain open at the neck, exposing her old throat, and dispensed with her usual swathing of lace“ (*Deb* 170). Außerdem heißt es wenig später: „She herself sat on the doorstep in the shade, and fairly panted like a corpulent old dog. Her mouth was open and her tongue even lolled a little. She had both flesh and nerves, and, given these two adverse conditions to endurance, and the mercury ninety in the shade, there is torture although the spirit is strong“ (*Deb* 171).

well from her shoulders and displayed a lovely V of white neck. She sat down opposite Horace, and the simple garment adjusted itself to her slim figure, revealing its tender outlines“ (*SoA* 175). Eine andere bemerkenswerte Facette ist die körperliche Manifestation von Arbeit, die ich im dritten Kapitel dargestellt habe.

In *By the Light of the Soul* ist es nicht die Konkretheit der Leiber, die auffällt, sondern die Vielfalt, in der Freeman Körperbilder und körperliche Vorgänge ihrer Figuren für die polyphone Verhandlung der Weiblichkeitsrolle ihrer Zeit benutzt.

Der Körper ist, wie Susan Bordo es zuspitzt, „a medium of culture“ („The Body“ 13) und muss daher, um als literarisches Motiv zugänglich zu werden, im historischen Kontext einer spezifischen Gesellschaft und Kultur verortet werden. Körperlichkeit ist nur aus einem spezifischen Reservoir von Denkmöglichkeiten und Repräsentationsformen vorstell- und abbildbar. „Jede soziale Umwelt setzt den in ihr möglichen und zulässigen Ausdrucksformen eigene Grenzen“ („The Body“ 6) stellt die Anthropologin Mary Douglas fest, die in *Ritual, Tabu und Körpersymbolik* den Körper als Symbolsystem untersucht hat. Fiktion bewegt sich in historischen Diskursen und reproduziert diese, so auch den Geschlechterdiskurs. Literatur ermöglicht jedoch ebenfalls die Imagination des Widerstands. Sie kann für ihre Zeit erkennbare Symbole und Bilder in neue Kontexte einfügen, neue Handlungsmuster kreieren und so auf fiktionaler Ebene neue Erfahrungsdimensionen produzieren. In diesem Sinne dienen die verschiedenen Körperbilder als wichtiges Symbolsystem in *By the Light of the Soul*.

5.2. Vorstellung des Romans

5.2.1. Allgemeine Einführung

By the Light of the Soul (1906) ist Freemans neunter Roman und der zweite ihrer „New Jersey Jahre.“ Foster nennt den Roman eine „spirituelle Biographie,“ eine Einschätzung, die von Westbrook später übernommen wurde und auch Glasser interpretiert den Roman biographisch. Im Gegensatz dazu gehe ich davon aus, dass Literatur Facetten historischer Erfahrung aufgreift, die nicht zwangsläufig die persönliche Erfahrung der Autorin darstellen. *By the Light of the Soul* mag biographische Elemente enthalten, ich lese den Roman jedoch nicht daraufhin, sondern auf den Dialog zwischen literarischem Text und anderen Zeugnissen seiner Zeit hin, insbesondere in Bezug auf den Geschlechterdiskurs. Aus der heutigen Perspektive und

im Vergleich mit heutigen Theorien z.B. zu hier verhandelten Essstörungen wird ebenfalls das Potential des Roman als Zeugnis sozio-kultureller Geschichte deutlich.

In der bisherigen Rezeption ist die Körpermetaphorik als das auffälligste Stilmittel dieses Romans noch nicht ausreichend bearbeitet worden. Keine Arbeit hat diese im breiteren soziokulturellen Kontext untersucht. Meine Suche nach den Stimmen von Freemans Zeit stieß in *By the Light of the Soul* auf die Bildersprache der Körper, die einen ganz eigenen dialogischen Charakter haben. Die Autorin verhandelt durch sie Normen von Geschlecht. Diese beschriebene und funktionalisierte Körperlichkeit der Romancharaktere steht in einem Spannungsverhältnis zu den ebenfalls enthaltenen religiösen Elementen.

Im Folgenden werde ich die Körpersymbolik von *By the Light of the Soul* untersuchen, die in drei Repräsentationsformen unterteilt werden kann: den „hungernden“, den „verhässlichten“ und den „deformierten“ Körper. In diesen Bildern steckt eine Verhandlung und Negierung traditioneller Weiblichkeit und meine Analyse wird darauf abzielen, sie im soziokulturellen Kontext zu lesen, um so ein mögliches Widerstandspotential gegen herrschende Normen herausfiltern zu können. Alle Mitglieder der Familie Edgham (bis auf Harrys zweite Frau Ida) sind ‚hungernde Körper,‘ ebenso andere Figuren aus *The Shoulders of Atlas* und *Madelon*, die ebenfalls in diesem Kapitel analysiert werden, um die Körperrepräsentationen in *By the Light of the Soul* im Kontext von Freemans Werk zu verstehen.

Der hungernde weibliche Körper deutet in *By the Light of the Soul* auf Anorexie hin und hat, so meine These, zusammen mit dem ‚verhässlichten‘ Körper durch die negative Symbolik die Funktion, die destruktive Dominanz des an normative Schönheitsvorstellungen und zwangsheterosexuelle Ausrichtung geknüpften Weiblichkeitsdiskurses herauszustellen. Der hungernde männliche Körper wird als Versinnbildlichung invalider Männlichkeit analysiert werden. Das ebenfalls negative Körperbild des ‚deformierten‘ Körpers, der am Romanende mit dem ‚hungernden Körper‘ eine Allianz eingeht, stellt in den polyphonen Weiblichkeitsrepräsentationen dieses Freemanwerkes eine weitere Kritik an Weiblichkeitsnormen sowie der weiblichen Normalbiographie von Freemans Zeit dar.

Bevor ich zu der Analyse der Körpersymbolik komme, möchte ich einleitend eine kurze Inhaltsangabe von *By the Light of the Soul* geben und einige formale Eigenheiten und Widerstände des Romans diskutieren, u.a. auch die Genrefrage. Vorweg muss bereits hier vermerkt werden, dass ich den Roman als Bildungs- bzw.

Entwicklungsroman klassifiziere, da ich ein Charakteristikum dieses Genres, die Einteilung der Handlung in Entwicklungsphasen des Protagonisten bzw. der Protagonistin für die folgende Romanzusammenfassung nutze.

5.2.2. Zusammenfassung der Romanhandlung

By the Light of the Soul spielt zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts.²⁴⁸ Die Handlung setzt in der frühen Kindheit von Maria Edgham in Edgham [sic], New Jersey ein. Dies ist die erste beschriebene Lebensphase der Protagonistin und, wie in vielen anderen Werken der Gattung Bildungsroman, ist deren zentrales und traurigstes Ereignis der frühe Tod der Mutter. Nach dem Tod seiner Frau wendet sich Marias Vater bald Ida Slome, der Lehrerin seiner Tochter zu, die zwar körperlich besonders attraktiv ist, gleichzeitig jedoch menschlich kalt und berechnend, was sie zu einem der negativsten Charaktere im Romanwerk Freemans macht. Maria reagiert auf die neue Verbindung mit kindlicher Eifersucht und dem Verlust stabiler emotionaler Bindungen. Sie verwaist emotional und wird haltlos. Diese psychische Konstitution wird zum Leitmotiv des Romans. Das folgende Zitat verweist auf diesen Stellenwert durch die Platzierung am unmittelbaren Ende des fünften Kapitels: „she had found a road in the world that led outside all love“ (BLS 53). Der Ausgangspunkt von Marias Lebensreise ist die Suche nach einer Welt, in der Liebe wieder ein bestimmender Faktor ist; ihr Unglücklichsein während dieser Zeit agiert sie durch Hungern aus.

Bald wird Marias Halbschwester Evelyn geboren, die zum Hauptquell positiver Emotionen für die Protagonistin wird. Während die Stiefmutter ihrem egoistischen Narzißmus nachgibt und kein großes Interesse an dem Baby zeigt, wird Maria in diesen Jahren die Hauptbezugsperson der Schwester.

Am ersten Tag von Marias Besuch der Elliott Academy²⁴⁹ in Wardway verschwindet Evelyn. Ein Mitschüler Marias berichtet nach ihrer abendlichen Rückkehr zum Bahnhof in Edgham, er habe sie in den Zug nach New York steigen sehen. Maria

²⁴⁸ Ein Vergleich der beschriebenen Mode mit Frauenmagazinen der Zeit legt diesen Schluss nahe.

²⁴⁹ Solche Bildungsakademien waren seit dem 18. Jahrhundert mit der heutigen Highschool vergleichbare Institutionen, die auf das College vorbereiten sollten (Vgl. Barbara Solomon *In the Company* 15f).

geht zunächst nach Hause, um ihrer Stiefmutter schwere Vorwürfe zu machen und fährt daraufhin mit ihrem Klassenkameraden Wollaston, für den sie heimlich schwärmt, und ihrer Freundin Gladys nach New York, um das verirrte Kind zu suchen. Sie finden Evelyn nicht, die Nacht bricht herein und sie verpassen den letzten Zug in das heimische New Jersey. Die ungefähr 16 Jahre alten²⁵⁰ Jugendlichen empfinden ihren Aufenthalt ohne Aufsichtsperson in der nächtlichen Großstadt als moralisch problematisch. Das Anmieten eines Hotelzimmers wird z.B. in dieser Situation als rufschädigend eingeschätzt. Dieses Dilemma wird durch eine absurde Handlungswendung ‘gelöst’: Gladys sieht plötzlich in einer Eheschließung zwischen Maria und Wollaston den einzig „anständigen“ Ausweg aus der Situation und spricht einen in diesem Moment vorbei laufenden Pfarrer an. Maria und Wollaston ergeben sich völlig passiv dieser Situation und werden durch die von Gladys ausgesprochenen Ja-Worte tatsächlich von diesem Geistlichen getraut.

Nach der Eheschließung ist Maria von Scham überwältigt und besteht darauf, die Heirat geheimzuhalten. Wollaston stimmt zu, versichert ihr aber zugleich, immer zu ihr zu stehen. Die Heirat ist ein Wendepunkt in Marias Leben und leitet die zweite Phase des Romans ein, die Marias Weg in die Berufstätigkeit beschreibt. Da sie die Eheschließung geheim halten möchte und ihr Vater außerdem nicht genügend Geld verdient, um sie nach ihrer Schulausbildung als (offiziell) unverheiratete, alleinlebende Frau zu unterstützen, entscheidet sie sich dafür, den Lehrerinnenberuf zu ergreifen. Die Nachricht, dass im Wohnort ihrer Tante Maria, Amity in Neu-England, eine Stelle als Lehrerin frei wird, kommt ihr sehr gelegen, denn der Wunsch, nicht mehr mit Wollaston konfrontiert zu werden, ist groß. Sie nimmt die Stelle an.

Maria findet in diesem nächsten Lebensabschnitt Befriedigung in ihrer Arbeit, wenn diese an sich auch eine Leerstelle des Romans bleibt und nicht näher beschrieben wird. Die positiven Zuschreibungen erhält ihre Tätigkeit als Lehrerin aus der Nähe zu den Kindern, die, wie ihre Schwester Evelyn, ihr aktives und passives Liebesbedürfnis stillen. Zum ersten Mal wird sie hier mit gravierenden Klassenunterschieden und Armut konfrontiert, die ihr Probleme bereiten, welche sie wiederum durch Hungern ausagiert. Ein weiterer Mann tritt in ihr Leben: George Ramsey, einer der wohlhabenden Männer des Ortes. Die kurze Romanze

²⁵⁰ Es sind in *By the Light of the Soul* keine Altersangaben zu finden. Dieses Alter erschließt sich aus dem Hinweis auf den Besuch einer Highschool.

endet jedoch abrupt, als sich Marias Freundin Lily in denselben Mann verliebt. Auch wegen ihrer Ehe löst sich Maria innerlich von George und an ihn geknüpfte romantische Zukunftsträume. Stattdessen hilft sie Lily, Georges Aufmerksamkeit zu erlangen. Beide heiraten wenig später. Maria tröstet sich mit der Zuneigung ihrer Schülerinnen.

Eines Tages erhält sie die Nachricht vom Tod ihres Vaters. Seine Witwe Ida reist nach Europa und Evelyn zieht zu ihrer älteren Schwester und ihrer Tante nach Amity.

Nach einigen Jahren beginnt ein neuer Lebensabschnitt, der durch einen weiteren Ortswechsel eingeleitet wird: Maria nimmt eine neue Stelle in einer Schule im Nachbarort Westbridge an und auch ihre Schwester Evelyn besucht fortan diese Schule als Schülerin. Wollaston wird kurz darauf der Rektor dieser Institution und signalisiert Maria, dass er noch immer zu seiner Eheverpflichtung stehen würde. Zunächst nähert sich Maria ihrem Gatten wieder an, dann verliebt sich jedoch die kleine Schwester unsterblich in ihn. Maria beschließt, ihr Wollaston zu überlassen. Zunächst versucht sie durch die 'Verhässlichung' ihrer Erscheinung Wollastons Aufmerksamkeit von sich weg zu lenken. Dies funktioniert zwar, doch bleibt Wollaston gefangen in seinem Ehrenkodex und trotz seines deutlich erwachten Interesses für Evelyn, macht er weiterhin Maria den Hof, die jedoch im Interesse ihrer Schwester jede Erwiderung vermeidet. Sie denkt über Selbstmord nach, entscheidet sich schließlich dagegen und beschließt zu 'verschwinden.'

Die wichtigen Ereignisse der vierten und letzten Lebens- und Entwicklungsphase Marias, die der Roman nachzeichnet, sind in den letzten beiden Kapiteln komprimiert: Auf der Zugfahrt nach New York trifft Maria die wohlhabende Zwergin Rosa Blair. Beide Frauen fühlen sich sofort verbunden, erkennen sich beide als Außenseiterinnen der Gesellschaft – Maria muss vor der weiblichen ‚Normalbiographie‘ flüchten, um ihrer Schwester den Weg frei zu machen -, als '[being] outside of the pale,' wie der im Text wiederholte und beide Frauen verbindende Schlüsselbegriff lautet. Rosa lädt Maria zunächst zu sich nach Hause ein, wenig später brechen beide Frauen zu einer einjährigen Europareise auf. Um Marias Brücken zu ihrem alten Leben vollends abubrechen, setzt Rosa eine Todesanzeige in das Lokalblatt von Amity, wo die Schwester und die Tante noch immer wohnen. Nach der Rückkehr aus Europa entwickelt Maria das

Bedürfnis alles aufzuklären und fährt zurück nach Amity. Am Haus der Tante angekommen, blickt sie durch das Fenster und sieht ihre Schwester mit Wollaston in häuslicher Harmonie. In diesem Moment wird ihr ihre Sehnsucht nach Rosa bewusst und sie beschließt, ohne das Haus der Schwester zu betreten, sofort zu Rosa zurückzukehren.

5.2.3. Genrezugehörigkeit

Die Genrefrage wurde für *By the Light of the Soul* in der Forschung noch nicht diskutiert, ebenso fehlen textnahe Begründungen für die Abklassifizierung von Form und Handlung. Foster bezeichnet den Roman einerseits als in Bezug auf detaillierte Schilderungen von Nebenfiguren und Schauplätzen „regionalist and realist“, andererseits, wie eingangs erwähnt, als „lightly disguised spiritual autobiography“ (*Mary E. Wilkins* 170). Als Beleg für seine These beruft er sich auf eine Verwandte Freemans: „The cousin, Mrs. Edmund K. Belcher, agrees with this opinion“ (ibid), und nennt die „formative years“ von Autorin und Protagonistin, Familienstruktur und durch Stolz verhinderte Liebesbeziehungen als Parallelen zur Biographie Freemans.

Westbrook übernimmt Fosters Klassifizierung ohne sich auf ihn zu berufen und führt an: „Friends of Freeman considered the book to be a spiritual autobiography“ (*Mary Wilkins* 126). Wie Foster benennt er Regionalismus als Stärke des Romans: „It catches the atmosphere of the New Jersey commuting town in which the first half of the book is laid“ (*Mary Wilkins* 128). Anders als in *The Debtor* (1905) spielt jedoch die Region in *By the Light of the Soul* tatsächlich eine untergeordnete Rolle. Wechselnde Schauplätze werden zwar benannt, bleiben jedoch ohne ausführliche Beschreibung, erhalten kein wirkliches Gesicht und können keine Atmosphäre schaffen. Lediglich im ersten Kapitel findet sich eine kurze Landschaftsbeschreibung, ebenso in Kapitel 13, um die erste Reise Marias in die Elliott Academy zu illustrieren (vgl. *BLS* 140ff). In Kapitel 19 ist eine kurze Passage enthalten, in der Marias Eindrücke von Westbridge beschrieben werden (vgl. *BLS* 253).²⁵¹ New York wird als Stadt nicht näher beschrieben.

²⁵¹ Dies ist die einzige Stelle, in der ein Unterschied zwischen Neu-England und New Jersey vermittelt wird: „She stared out at the trimly kept country road, lined with cheap Queen Anne houses and the older type of New England cottages and square frame houses, and it all looked strange to her after the red soil and the lapse towards Southern ease and shiftlessness of New Jersey“ (*BLS* 253).

By the Light of the Soul ist noch nicht als Bildungsroman interpretiert worden. Nach Wilhelm Dilthey ist der Bildungsroman in Entwicklungsphasen des Lebens der Hauptfigur eingeteilt, die kausal verknüpft sind und jeweils den Ausgangspunkt für eine Höherentwicklung des Protagonisten in der nächsten Phase bilden. Zielsetzung des Bildungsromans ist „Reife und Harmonie“ des Individuums (Vgl. *Erlebnis und Dichtung* 395) oder, um Sybil Weir zu zitieren, „self-discovery“ („The Morgesons“ 427). Wohin führt die Entwicklung von Maria Edgham?

In der Romanzusammenfassung wurde deutlich, dass Marias Leben in vier große Phasen eingeteilt ist: ihre Kindheit und Jugend bis zu ihrer Eheschließung und dem kurz darauf folgenden Schulabschluss, ihre Berufstätigkeit und Verliebtheiten in Amity sowie in Westbridge sowie ihr Zusammentreffen und die Reisen mit Rosa. Jede dieser Phasen beinhaltet einen Entwicklungsschub der Protagonistin: vom kleinen Kind hin zur finanziell unabhängigen Lehrerin hin zu einer freien, d.h. von der Normalbiographie in Hinsicht auf heterosexuelle Beziehungen und ökonomische Zwänge befreiten Frau. Nach der Rückkehr von der Europareise mit Rosa wird ausdrücklich ihre erlangte Reife betont: „Maria looked older, although she was fully as handsome as she had ever been. Her features had simply acquired an expression of decision and of finish, which they had not before had. She also looked more sophisticated“ (BLS 494).

Jerome Hamilton Buckley beschreibt in *Season of Youth* das typische Handlungsmuster von Bildungsromanen und nennt hierbei die häufig erscheinende zirkuläre Struktur, d.h. das Anfangs- und Endschauplatz der Handlung identisch sein können. Der Held besuche am Ende nochmals sein altes Zuhause „to demonstrate by his presence the degree of his success or the wisdom of his choice“ (18). In *By the Light of the Soul* findet sich eine leichte Abwandlung von diesem Muster: Maria kehrt nicht zu ihrem ursprünglichen Zuhause zurück, dieses existiert durch den Tod der Eltern nicht mehr. Die Rückkehr nach Amity ist jedoch als solch eine Rückkehr in eine alte Welt zu verstehen, durch die Maria in der Tat „the wisdom of her choice“, mit Rosa zusammenzuleben, bewusst wird. Am Ende des Romans steht Marias Entschluss, zu Rosa zurückzukehren. Somit bildet das Leben in dieser Beziehung, basierend auf der Entscheidung einer gereiften Frau, den Endpunkt von Marias Entwicklung.

Die starre Zuordnung zu bloß einem Genre wird den formalen und motivischen Eigenheiten von *By the Light of the Soul* nicht gerecht: Freemans Romane zeichnen sich

insgesamt stark durch eine Mischung von Schreibkonventionen, bzw. von Romangenres - oder auch Genrehybridität - aus. Unebenheiten des Textes oder irritierende Textpassagen wie die Heiratsszene und der Schluss in *By the Light of the Soul* werden verständlicher und funktionaler, wenn Handlungsverläufe wie Charaktere und Sprache allgemein hinsichtlich solcher Konventionen dekodiert werden. Ein bestimmter Schlüsselbegriff, der sich im Bakhtinschen Sinne durch eine dialogische Qualität auszeichnet, kann der Ausgangspunkt für die Interpretation der Beziehung Rosas und Marias im Hinblick auf Genrekonventionen sein, da er über den eigentlichen Roman hinweg auf etwas anderes weist. Als Maria am Romanende vor dem Haus ihrer Tante steht, denkt sie an Rosa und wird an Märchen aus 1001 Nacht²⁵² erinnert: „Miss Rosa Blair, and her travellings in Europe, and her house in New York, seemed like an Arabian nights creation“ (*BLS* 497). Der Schlüsselbegriff ‘Arabian nights’ verweist auf den Dialog des Romans mit dem Märchen, das als Genre durchaus Bezüge zum Bildungsroman aufweist. Ellen Cronan Rose erinnert in ihrem Aufsatz „Through the Looking Glass: When Women Tell Fairy Tales“ an Bruno Bettelheims Definition von Märchen, die er als symbolhafte Beschreibung der Schritte ins Erwachsenwerden und hin zu einer unabhängigen Existenz beschreibt.

In *By the Light of the Soul* finden sich mehrere Elemente, die dem Märchen entlehnt sind und so einen innertextuellen Dialog mit dem Schlüsselbegriff *Arabian Nights* darstellen, so z.B. die Figur der ‘bösen Stiefmutter’ Ida.²⁵³ Das Zusammentreffen von Rosa und Maria kann auch als märchenhaft bezeichnet werden, wobei hier die Konventionen des Genres verkehrt werden. Statt von einem Prinzen wird Maria von der Zwergin gerettet und fortgeführt. Diese schenkt ihr jedoch großes Glück, indem sie ihr das Gefühl vermittelt, in ‘einer anderen’ Welt zu leben, in der sie sich wohlfühlt. Maria kehrt zu der Zwergin zurück und die Erwartung an das Happyend eines Märchens wird eingelöst.

²⁵² Auf das Motiv des Orientalismus werde ich ebenfalls in Abschnitt 5.7. genauer eingehen.

²⁵³ Von Anfang an wird ein starker Gegensatz zwischen Marias leiblicher Mutter und dieser Stiefmutter konstruiert: während Marias Mutter unscheinbar und kränklich war, ist Ida eine strahlende Schönheit. Im Gegensatz zu ihrer sparsamen Vorgängerin, die alle Hausarbeiten selber verrichtete und nie Geld für ihre eigene Garderobe ausgab, „Miss Slome would never dream of doing her own work“ (*BLS* 69) und geht verschwenderisch mit dem Einkommen ihres Ehemanns um. Der negativste Aspekt dieser Figur ist jedoch ihr Charakter. Sie wird als falsch und selbstsüchtig dargestellt, vermittelt Marias schwachem Vater Komplex: „In some fashion Ida always kept him alive to his own deficiencies, and that was not good for a man who was naturally humble-minded“ (*BLS* 207). Die Beziehung zu Maria ist stets spannungsgeladen und eskaliert wegen des Verschwindens von Evelyn. Nachdem Maria wegen ihres Frühstücks trotz dem Vermissen ihrer kleinen Tochter Vorhaltungen macht, wirft Ida ihrer Stieftochter entgegen: „I hate you, ... I have always hated you“ (153).

In der Heiratszene und dem folgenden 'anderen' Happyend findet sich auch der Hinweis auf ein anderes Genre und somit zeigt sich in dieser Romansequenz in besonderer Weise die Genrehybridität von *By the Light of the Soul*. Gerade durch das Element der Jugendehe kann dieser Roman Freemans auch als Parodie der Konventionen von *woman's fiction* gelten, wie sie Nina Baym definiert hat. Baym entwickelte diese Klassifizierung für Erzähltexte amerikanischer Autorinnen zwischen 1820 und 1870. *Woman's fiction* ist eine spezielle Kategorie des Bildungs- bzw. Entwicklungsromans, die sich durch den gleichen relativ stereotypen Handlungsverlauf auszeichnet. Kindheit und Adoleszenz beinhalten diverse Prüfungen für die im Zentrum stehende weibliche Hauptfigur der Romane und „[m]ost of these novels conclude with a marriage“ (*Woman's Fiction* 38). Diese Heiratsenden sind die heterosexuelle Zusammenführung von Mann und Frau und die Positionierung von Frauen in ihrer gesellschaftlich erwarteten Rolle als Ehefrau (und nachfolgend als Mutter). Indem Freeman das Element einer solchen Eheschließung jedoch zu einem zentralen Konfliktpunkt der Jugend ihrer Heldin macht, in die erste Hälfte des Romans verlegt und dann eine Lebensplanung folgen lässt, die das Ausleben dieser Ehe umgeht, parodiert sie oben beschriebene Handlungskonventionen. Wird Parodie als Umkehrung des Bekannten in sein Gegenteil definiert²⁵⁴, so trifft dies auf das Ende von *By the Light of the Soul* zu und wird eher zum Spiel: Maria geht mit Rosa in gewisser Weise ebenfalls eine Ehe ein, jedoch in einer anderen sexuellen oder auch asexuellen Ausrichtung. Freeman nutzt das Genre des Bildungsromans bzw. der *domestic* oder *woman's novel* so, dass das kritische Potential sichtbar wird, das Opfermann für den Frauenroman beschreibt:

[Schriftstellerinnen] entfalteten in ihren Werken den hegemonialen Weiblichkeitsdiskurs jedoch nicht nur, sie gestalteten ihn in ihren Fiktionen auch, denn durch die Fiktionalität ist eine experimentelle Dimension gegeben, in der die Spannung zwischen individuellen Vorstellungen und Erfahrungen von Weiblichkeit mit kulturell vorgegebenen Erklärungsmustern bearbeitet werden kann, in der Dekonstruktionen und andere Konstruktionen von Weiblichkeit durchgespielt werden können (*Diskurs* 228-9).

In Bezug auf die Verortung von *By the Light of the Soul* innerhalb der Debatte um Realismus und das *Revival of Romance* möchte ich nochmals darauf hinweisen, dass es

²⁵⁴ Vgl. z.B. Metzler *Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, S. 342.

sich lohnt, die in der gesamten Rezeption kritisierten Facetten des Romans wie z.B. die unplausible Heiratsszene mit einem Verständnis der Kategorie *romance* im Sinne von 'Romanze' zu lesen wie Matthews es im *Cosmopolitan* formuliert hat: „The novel takes for its own what is likely, what is usual, what is ordinary; while the romance revels rather in the unlikely and the extraordinary“ („The Study“ 544). Vor diesem Hintergrund betrachtet, kann diese oft geschmähte Szene oder auch der Schluss des Romans als romantizistisch verstanden werden. Entscheidend ist jedoch, dass Freeman hier gleichzeitig Elemente einer Romanze parodiert: Die explizit deromanisierte, plötzlich und eigentlich ungewollte Vermählung der noch halbwüchsigen Protagonistin mit ihrem Schulkameraden in New York kann durchaus als Parodie der romantischen Heiratskonvention verstanden werden. Dennoch ist gleichzeitig ein - für jede Romanze typischer - moralischer Rahmen geschaffen, warum die Protagonistin nicht mehr heiraten darf, denn dies würde Bigamie bedeuten.²⁵⁵

Somit funktionalisiert Freeman ein Handlungselement, das erheblich gegen jedes 'realistische' Wahrheits- und Glaubwürdigkeitsgebot verstößt (welcher Geistliche würde so leichtfertig zwei Teenager verheiraten?), um die Individualisierung und Unabhängigkeitsbestrebungen der Protagonistin voranzutreiben, die in einem Romanende münden, welches wiederum den Charakter des Unwahrscheinlichen hat: das Treffen mit der Zwergin Rosa und ihr Entschluss, mit ihr zusammenzuleben. Dieses Happyend widerspricht definitiv realistischen Geboten von 'truthfulness,' zumindest von deren 'Sagbarkeit.' In der Etablierung einer homoerotischen Lebensgemeinschaft wird jedoch ebenfalls der konventionelle und moralische Rahmen einer Romanze gesprengt. Die Abkehr von Plausibilität und hierauf beruhender Abbildung von (konventionell erfahrbarer) historischer 'Wahrheit' ist jedoch notwendig und funktional, um den fiktionalen Raum zu einem Neuentwurf der Geschlechterrollen und -perspektiven zu nutzen.

²⁵⁵ Außerdem wird die Hochzeit im Text - wie fragwürdig auch immer - ebenfalls moralisch gerechtfertigt, da die Jugendlichen den letzten Zug nach New Jersey verpaßt hatten und der Aufenthalt für die Mädchen ohne Aufsichtsperson in der Großstadt New York von Gladys als unschicklich angesehen wird.

5.2.4. Ist *By the Light of the Soul* eine ‘spirituelle Biographie’?

Da die Kategorisierung des Romans als ‘spirituelle Autobiographie’ in der Romanrezeption aufgegriffen wird,²⁵⁶ sollen an dieser Stelle einige Überlegungen zu dieser Klassifizierung folgen:

By the Light of the Soul enthält tatsächlich einige Passagen religiöser Kontemplation. Sie erscheinen stets dann, wenn Maria mit menschlichen Enttäuschungen konfrontiert wird. Diese beschriebenen religiösen Empfindungen und Erfahrungen funktionieren jedoch nicht allein als Stärkung und Antrieb, da sie weiterhin nach realen menschlichen Beziehungen, nach Liebe im weltlichen Sinne sucht. So ist es auffallend, dass die zweite und dritte Phase, in denen Marias heterosexuelle Sehnsüchte offenbar werden, parallel aufgebaut sind: Maria tritt eine neue Stelle an und verliebt sich. Eine andere, ihr nahe stehende Frau verliebt sich in denselben Mann, woraufhin Maria zurücktritt und zunächst spirituellen Trost im Glauben sucht. Dann jedoch schließen sich stets sofort Verweise auf irdische Liebe an: Am Ende der zweiten Entwicklungsphase ist Maria unglücklich, da George sich Lily zuwendet. Es folgt eine Passage über den spirituellen Charakter von Marias Existenz: „All Maria’s heights of life, her mountain-summits which she would agonize to reach, were spiritual. Labor in itself could never daunt her. Always her spirit, the finer essence of her, would soar butterfly-like above her toiling members“ (*BLS* 315). Wenig später trifft sie jedoch einige ihrer Schulkinder, nimmt eins davon auf den Arm und küsst es: „After all, love was love, in whatever guise it came“ (*BLS* 315). Und diese Liebe ist eine fühlbare und irdische. Mit dieser Befriedigung von Marias Sehnsucht schließt das Kapitel, die körperlich fühlbare zwischenmenschliche Liebe gewinnt somit mehr Bedeutung als die spirituelle Kompensation.

Im nächsten Kapitel (27) beginnt Marias neue Lebensphase und Wollaston tritt wieder in ihr Leben. Ihre Verliebtheit flammt erneut auf. Dann jedoch verzichtet sie für Evelyn wie für vorher für Lily auf den begehrten Mann. Ihre erste Reaktion auf Evelyns Verliebtheit ist wiederum religiöse Kontemplation, die zu einer mystischen Erfahrung führt: „She gazed up again at the great polar star overlooking with its eternal light the mysteries of the north, and for the first time in her whole life the primitive instinct of worship asserted itself within her. She seemed an incarnate prayer which made formulas

²⁵⁶ Vgl. Pryses „Mary E. Wilkins 149.

unnecesssary“ (*BLS* 439). Dann jedoch entscheidet sie sich für das Fortgehen und die Begegnung mit Rosa schließt sich an.

Foster beklagt: „Only at the close does the novel move away from the writer’s emotional and spiritual development as it has been traced in these pages“ (*Mary E. Wilkins* 171). Ohne Rosa überhaupt zu erwähnen, spricht er bloß von einer ‘divigation’ weg von der Entwicklung Marias und spekuliert, Freeman habe ein Heiratsende vermieden, um von ihrer eigenen Biographie abzulenken. Foster ignoriert somit, dass der Schluss auch den Endpunkt von Marias Entwicklung darstellt und tatsächlich mit einer Versöhnung der spirituellen und irdischen Liebe in der Beziehung mit Rosa mündet (wie diese Liebe zu werten ist, werde ich im letzten Abschnitt dieses Kapitels diskutieren). Diese Vereinigung zwischen spirituellen und weltlichen Sehnsüchten wird bereits im religiösen Erlebnis am Ende der dritten Phase angekündigt, wo es heißt: „Maria felt as if she were outside all hitherto known tracks of life, almost as if she were in the fourth dimension“ (*BLS* 437). Obwohl sich zunächst die oben beschriebene religiöse Kontemplation anschließt, verweist die Fomel „as if she were outside“ auf den Verbindungsterminus „outside the pale“ zwischen ihr und Rosa. Durch das Empfinden von Liebe und Zugehörigkeit zu Rosa, die auf der letzten Seite beschrieben wird, vereinigen sich schließlich religiöser und weltlicher Impuls:

She seemed to suddenly sense the highest quality of love: that which realizes the need of another, rather than one’s own. The poor little dwarf seemed the very child of her heart. She looked up at the stars shining through the plummy foliage of the trees, and thought how many of them might owe their glory to the radiance of unknown suns, and it seemed to her that her own soul lighted her path by its reflection of the love of God (*BLS* 498).

Wären dies die letzten Worte, so würde religiöse Liebe den Schlusspunkt setzen. Da jedoch die Erwähnung von Marias Liebe zu Rosa (wie diese zu klassifizieren ist, wird Thema in Abschnitt 5.8. sein) die spirituelle Passage einleitet und der folgende letzte Absatz des Romans beschreibt, dass sie den Zug zurück zu Rosa nimmt, wird deutlich, dass es nicht nur Gottes Liebe ist, die das Licht ihrer Seele reflektiert, sondern auch Rosas.

5.3. Der Kampf gegen den Körper: Anorexie

5.3.1. Zum Hungermotiv in der Literatur

Hunger an sich ist kein neues literarisches Motiv²⁵⁷. Eine der wenigen literaturwissenschaftlichen Arbeiten zu anglo-amerikanischer Fiktion, die sich mit dem hungernden weiblichen Körper im 19. Jahrhundert intensiv anhand der Analyse mehrerer Werke auseinandergesetzt hat,²⁵⁸ ist Helena Michie in Kapitel „Ladylike Anorexia: Hunger, Sexuality, and Etiquette in the Nineteenth Century“ in ihrem Buch *The Flesh Made World*. Dort untersucht sie das literarische Motiv des weiblichen Hungers in viktorianischen britischen Romanen. Sie betont die weite Verbreitung des Hungergebotes für Frauen in der viktorianischen Gesellschaft und führt exemplarisch aus, wie zahlreich sich dies in der Literatur der Zeit widerspiegelte:

It is in the mythic or metaphoric sub-texts of the novels, ... that women act out their hunger, reach for and periodically redefine the apple that is denied to them on realism's apparently seamless surface, its apparently uncracked plate. Women's hunger operates with equal force in interstices of Victorian culture; it is as alive in those generic „sub-texts“ of the period-etiquette books, beauty and sex manuals, pornography, as it is in the sub-texts of canonical novels. As hunger, which figures unspeakable desires for sexuality and power, becomes itself silenced by Victorian euphemism, a metonymic chain is set in motion where hunger is displaced from the „center“ of literature and culture, first onto metaphor, and then onto sub-literary genres (*Flesh Made* 13).

Michie zeichnet anorektische Strukturen für einige Protagonistinnen in viktorianischen Romanen nach, z.B. Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1857) und *Villette*

²⁵⁷ Auch in vielen von Freemans Kurzgeschichten müssen Charaktere hungern. Meist symbolisieren karge Mahlzeiten oder sogar der Verzicht auf Essen Armut wie in 'A Taste of Honey' (1887), in der die zwei Protagonistinnen die angebauten Produkte ihrer Farm nicht selber essen dürfen, sondern alle zum Markt tragen: „We've got to wait till the mortgage is paid to eat our honey, you know“ (HR 95). Das Motiv des Hungerns stellt in diesem Sinne ein wichtiges realistisches Element der Sozialkritik ihrer Literatur dar, es wäre es jedoch zu kurz gegriffen, Hungern nur auf diese Dimension zu reduzieren: Freemans zumeist arme Frauen hungern nicht nur nach Nahrung, sondern auch nach Anerkennung oder der Erfüllung eines Lebenstraumes, wie in der Kurzgeschichte 'The Poetess' (1891) oder aus enttäuschter Liebe in 'A Modern Dragon' (1887).

²⁵⁸ Susan Gubars und Sandra Gilberts *The Madwoman in the Attic* ist an dieser Stelle ebenfalls zu nennen, denn die Autorinnen verweisen wiederholt auf anorexia nervosa in den ausführlichen Analysen von Emily Brontës *Wuthering Heights* und auch Charlotte Brontës *Shirley* (Vgl. besonders Kap. 8 und 11). Ihre Klassifizierung des Hungerns der jeweiligen Protagonistinnen Catherine Earnshaw bzw. Caroline Helstone als *anorexia nervosa* erfolgt jedoch ohne weitere medizinische oder historische Kontextualisierung und Aussagen wie z. B., dass es eine „prominence of anorexia nervosa as a female dis-ease [sic] and ... theme in women's literature“ (390) zu Brontës Zeiten gegeben habe, werden nicht belegt.

(1853), Thomas Hardy's *Tess of the D'Urberville* (1891) oder Anthony Trollope's *Orley Farm* (1862). Freeman's *By the Light of the Soul* entstand im Vergleich zu den meisten dieser Werke wesentlich später, doch lässt sich gerade aufgrund dieser unterschiedlichen historischen Entstehungskontexte und zeitlich bedingten Erzählkonventionen aufzeigen, wo sich der spätere Text signifikant von viktorianischen Texten, die Michie untersucht hat, unterscheiden. So arbeitet Michie für die von ihr untersuchten Romane z.B. die Verstärkung des Konformitätsdrucks viktorianischer Weiblichkeitsideale durch unmittelbare männliche Kontrolle heraus (vgl. S.23), Freeman dagegen bündelt die Komplexität kultureller Normierungsbestrebungen nicht in gewalttätigen männlichen Figuren.²⁵⁹ Außerdem überwindet sie viktorianische Schreibkonventionen in Hinblick auf die tatsächliche Präsenz des Körpers in ihren Romanen. Hier ist der Körper und auf ihn bezogene Handlungen wie essen oder auch hungern, keine signifikante Leerstelle wie dies Michie für die Vorläufer beschreibt.²⁶⁰ In viktorianischen Texten verschwinde der Körper und auch das Hungern im Text, nach Michie tauchen Hinweise darauf nur an vereinzelt Stellen auf und die Diagnose von Anorexie setzt sich erst im Kopf der LeserInnen zusammen. Der „seemingly bodiless text“ (*Flesh Made* 29) sei als Lückentext zu verstehen, in dem vereinzelte Symptome aufblitzen und der kranke Körper erst durch den Lesevorgang evoziert werde.

Zu Anfang des 20. Jahrhunderts ändern sich literarische Konventionen, wenn auch langsam. Körperdarstellungen sind in vielen, auch realistischen Texten noch immer eine Leerstelle; insgesamt kann aber nicht mehr von einem Lückentext gesprochen werden. Im Vergleich zu ihren Kurzgeschichten ist auffallend, dass Freeman das Romanggenre nutzt, um deutlicher und häufiger Körperlichkeit zu beschreiben. In *By the Light of the Soul* ist der hungernde Körper die auffälligste, da

²⁵⁹ Michie verknüpft Beispiele literarischer Anorexie unmittelbar mit männlicher Herrschaftsausübung und koppelt diese an konkrete männliche Charakteren: „The aesthetic of weakness and hunger only thinly disguises an ideology of male dominance“ (22). Für Freeman lässt sich eine komplexere Patriarchatskritik nachweisen, der ein Verständnis einer alle Schichten der Gesellschaft durchziehenden Macht zugrunde liegt, ähnlich dem Foucaultschen Machtmodell, das von einer „Vielfältigkeit von Kraftverhältnissen, die ein Gebiet bevölkern und organisieren“ (*Wille* 113) ausgeht, einem „Machtnetz“ (ibid 117), die Durchdringung der Gesellschaft durch Macht betont und somit geradlinigen Herrschaftsmodellen, in denen die Wirkungsweise der Macht von oben nach unten beschrieben wird, eine Absage erteilt.

Die von Michie gezeigten geradlinigen ‘Schuldzuweisungen’ in literarischen Werken, die männliche Dominanz an Beispielen von männlichen Romanfiguren, die hungernde Frauen aufnehmen, füttern und schließlich heiraten, präsentieren, finden sich auch in Freeman's Werk, dennoch ist ihre Darstellung komplexer und beinhaltet strukturelle Kritik ebenso wie die Umsetzung herrschender Normen durch Angehörige beider Geschlechter.

²⁶⁰ Ein Roman, der in vieler Hinsicht, so auch in der Repräsentation von Körperlichkeit, seiner Zeit voraus war, ist Elizabeth Stoddards *The Morgesons* (1862). s. auch FN 22.

wiederkehrende Körperrepräsentation. Textpassagen die entweder den dünnen Körper beschreiben und den Kampf gegen den Appetit oder auch Appetitlosigkeit thematisieren, sind ungewöhnlich zahlreich. Die wiederholte Verwendung von Begriffen wie „thin,“ „appetite,“ „to eat,“ werden hier als Schlüsselbegriffe für eine Untersuchung von deren Dialogizität mit dem historischen und modernen medizinischen Diskursen dienen. Eine Einordnung von Textpassagen in diese Diskurse lässt die Deutungsweise zu, dass es sich um die Darstellung von Anorexie handelt, die im Roman verschiedenen Figuren zugeschrieben wird, jedoch am deutlichsten die Protagonistin charakterisiert.

Bordo versteht Anorexie als besonders „textliche“ Krankheit:

Strikingly, in these disorders the construction of femininity is written in disturbingly concrete, hyperbolic terms: exaggerated, extremely literal, at times virtually caricatured presentations of the ruling feminine mystique. The bodies of disordered women in this way offer themselves as an aggressively graphic text for the interpreter - a text that insists, actually demands, it be read as cultural statement, a statement about gender (“The Body” 16).

Wenn der anorektische Körper an sich schon als Text gelesen werden muss, ist die literarische ‘Vertextlichung dieses Textes’ besonders interessant. Die Autorin hat die Möglichkeit, mit diesem Bild zu spielen und Freeman setzt es ein, um gesellschaftliche Normierungen von Geschlecht zu verhandeln. Ich untersuche im Folgenden, welche unterschiedlichen Botschaften hungernde Körper in Freemans Romanen transportieren. Im Vergleich zu anderen, von Michie nicht untersuchten literarischen Texten, wie Hermann Melvilles “*Bartleby, the Scrivener*“ (1856) oder Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847) und auch Henry James *The Wings of a Dove* (1902), die das Hungermotiv verwenden, ist wichtig, dass Freeman ihre Protagonistin in *By the Light of the Soul* nicht sterben, sondern sie vielmehr die Anorexie überwinden und neue Lebensperspektiven finden lässt. Maria Edgham befindet sich nicht in einem so fortgeschrittenen Stadium von Anorexie wie Karen Sue Rhodes in ihrer Dissertation „Capitalism, Consumption, and Capacity: Milly Theale’s Mysterious Dis-Ease“ dies für die Protagonistin in James’ *The Wings of a Dove* überzeugend dargestellt hat. Die Heldin von *By the Light of the Soul* ist nicht die Inkarnation völliger Passivität wie

Milly, lässt ihr Leben nicht komplett von anderen bestimmen. Letztendlich überwindet sie ihre Anorexie und somit erhält der Roman eine positive politische Botschaft des Widerstands gegen herrschende Weiblichkeitsvorstellungen.

5.3.2. Anorexie als Kontrollzwang: Marias kindlicher Körper

You must also remember that a woman, by nature, needs much less to feed upon than a man, a few emotions and she is satisfied.

Alice James in einen Brief an ihren Bruder William, 30. Juli 1891.

Von ihrer frühesten Kindheit an ist Marias Bewusstsein auf die Schönheit ihres Körpers gerichtet, er wird quasi zu ihrem Lebensinhalt. Das kleine Mädchen Maria wird als sehr eitel eingeführt, sie ist sich ihrer niedlichen Ausstrahlung bewusst: „She was ... always conscious of the prettiness of her appearance“ (BLS 7). Die Bedeutung physischer Attraktivität für das Kind wird wiederholt betont: „The sweetness of looking pretty was still in her soul“ (BLS 11). Bereits auf der ersten Seite wird das Wertesystem der kleinen Maria deutlich, als ihre Gedanken zu einem verstorbenen Kind erzählt werden: „she wondered why Mrs. Cone felt so badly about the loss of her baby. It had always seemed to Maria a most unattractive child, large-headed, flabby, and mottled ... Even the unfrequent smiles of that baby had not been winning“ (BLS 1-2).²⁶¹ Viele verschiedene Stimmen, die von Marias Schönheit sprechen, durchziehen den Roman. So hebt der Vater ihr Äußeres hervor, als er seine zweite Frau für die Ausstaffierung seiner Tochter lobt: „Poor little Maria looked charming“ (BLS 83), Nachbarn preisen sie ebenfalls: „She’s an awful pretty little girl anyhow“ (BLS 116). Durch die Verteilung der Aussagen auf mehrere Figuren, die ideologisch monolog eine Haltung vertreten, wird die Bedeutung von Schönheit als gesellschaftlich akzeptierte wichtige Norm der weiblichen Geschlechterrolle unterstrichen.

Die wichtigste Person, die Maria diese Schönheitsnorm vermittelt, ist ihre Mutter. Früh im Text wird deutlich, dass die Attraktivität der Tochter der Grund für mütterliche Bewunderung ist: „Even as she scolded, she regarded her in the pink dress

²⁶¹ Eine spätere Szene steht im innertextlichen Dialog mit dieser frühen Szene. In der folgenden Passage wird deutlich, dass auch die Erzählinstanz das Schönheitsideal weiterträgt. Zur Erklärung von Marias Verliebtheit in das Baby Evelyn heißt es: „The baby had, in reality, grown to be a beauty among babies“ (103).

with triumph“ (*BLS* 12). Später heißt es „The beauty of the child irradiated her very soul, the beauty and the goodness“ (*BLS* 15).

An der folgenden Stelle im Text wird in der Beschreibung ihres kleinen Körpers auch erstmals die Magerkeit von Maria deutlich:

Maria took her arms out of the fluffy mass and stood revealed in her little, scantily trimmed underwaist, a small, childish figure, with the utmost delicacy of articulation as to shoulder-blades and neck. Maria was thin to the extreme, but her bones were so small that she was charming even in her thinness. Her little, beautifully modelled arms were as charming as a fairy’s (*BLS* 13).

Die positive Bewertung der dünnen Gliedmaßen durch die Erzählinstanz korrespondiert mit Marias eigenem Wertesystem. An mehreren Stellen wird das Kind vor dem Spiegel portraitiert und seine narzisstische Lust beim eigenen Anblick dargestellt: „When Maria was in her own room she set the lamp on the dresser and gazed upon her face

reflected in the mirror. That was her nightly custom, and might have been regarded as a sort of fetish worship of self“ (*BLS* 15). Und: „Maria turned herself about before the glass, which reflected her whole beautiful little person, and she loved herself so much“ (*BLS* 82). Die Erwähnung des Spiegels und von Marias Spiegelbild verweisen auf den Weiblichkeitsdiskurs der Zeit: Der Psychologe und Mediziner Walter Vandereycken betont den generell zunehmenden Stellenwert von Spiegeln im viktorianischen Haushalt als Kontrollinstrumente für Frauen: „In nineteenth-century bourgeois houses mirrors were no longer an ornament but an indispensable part of the furniture. They fulfilled the function of critical judges and silent witnesses with which the woman held a dialogue in delight or dismay“ (*From Fasting Saints* 213). Das ‘vor-dem-Spiegel-stehen’ erweist sich als übliche kulturelle Praxis, die auf die Notwendigkeit einer körperlichen Selbstkontrolle verweist, die von anorektischen Frauen in Extremform ausgelebt wird.²⁶²

Marias Körper, schon früh dieser weiblichen Selbstkontrolle unterworfen, „grew thinner and thinner than ever“ (*BLS* 72). Ihre narzisstische Freude an ihrem dünnen Körper wird durch morbide Phantasien ergänzt: „Maria continued to lose flesh. A

²⁶² Die Psychologin Hilde Bruch beschreibt dieses Verhalten als typisch für anorektische Frauen: „They actually practice looking at themselves in the mirror, over and over, taking pride in every pound they lose and every bone that shows“ (81-82). Dies bestätigt ebenfalls der Psychotherapeut John A. Sours, der als Anorexie-Symptom narzisstische Selbstverliebtheit benennt (Vgl. 291).

sentimental interest in herself and her delicacy possessed her. She used to look at her face, which seemed to her more charming than Eve, although so thin, in the glass, and reflect, with a pleasant acquiescence, on an early death“ (*BLS* 94). Todesfantasien in Verbindung mit dem eigenen Körper wertet die Psychoanalytikerin Angelyn Spignesi ebenfalls als typisch für die Anorektikerin. Daher nennt sie diese „[a] deathly woman,“ die, obwohl noch am Leben, den Tod leuchtend mit sich herumträgt (Vgl. *Starving Women* 7). Die Zuschreibung „leuchtend“ ist damit zu erklären, dass die abgemagerte Frau in ihrem Spiegelbild überprüft, ob ihre Körperform positiv besetzten Standards genügt. So konstatiert Susie Orbach in *Hunger Strike*: „[The woman] looks at her image in the mirror with a distance and the question of whether it (that is, she) is acceptable. The standard she applies reflects her internalization of cultural values“ (48). Die narzisstische Freude am Dünnsein wird durch die empfundene Erfüllung der kulturellen Weiblichkeits- und Schönheitsnorm bedingt, die jedoch in Wirklichkeit eine selbstdestruktive Übererfüllung ist.

In diesem Wertesystem verankert, weiß Maria, dass sie durch die „Gestaltung“ ihres Körpers auch ihre Umwelt und hierbei vor allem die Zuwendungen ihrer Familie, manipulieren kann. Das Mädchen versucht einerseits durch Erfüllung der Schönheitsnorm die Gunst und Anerkennung ihr nahestehender Menschen zu erreichen und im nächsten Schritt, durch die Übererfüllung der Norm besondere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Nach der Wiederverheiratung ihres Vaters wird Maria von ihm vernachlässigt und versucht durch extremes Hungern, den väterlichen Blick wieder auf sich zu lenken. In der Tat reagiert er erschrocken, der Arzt wird konsultiert und „Maria felt a gloomy pride when the doctor ... was asked to look at her (*BLS* 94).“ Sie verspürt ein Gefühl des Triumphs, als er diagnostiziert „Maria was running down, which seemed to her a very interesting state of things, and one which ought to impress people“ (*BLS* 94-5). Dies führt schließlich zur weiteren aktiven und bewussten Nahrungsverweigerung: „If she felt any appetite she restrained it, she became so vain of having lost it“ (*BLS* 95). Diese Wortwahl dient als Schlüsseläußerung, die im Dialog mit dem diskursiven Verbot von Appetit für Mädchen und Frauen im Viktorianismus steht, auf das auch Joan Jacobs Brumberg hinweist: „Ein kontrollierter Appetit und eine schwache Gesundheit waren die zwei Wege zum gehobenen Frausein. Ratgeber, die sich an Eltern heranwachsender Töchter richteten, sprachen häufig davon, dass junge Frauen sparsam aßen, da sie Gesundheit und Körperfett mit gesellschaftlichem Abstieg assoziierten“ (*Todeshunger* 175). Weibliche Identität sei zu dieser Zeit ganz stark an

verschiedene Körperpraxen wie Hungern und Pathologisierung geknüpft gewesen. Auch Gilbert und Gubar betonen: “Tight-lacing, fasting, vinegar-drinking, and similar cosmetic or dietary excesses were all parts of a physical regimen that helped women either to feign morbid weakness or actually to ‘decline’ into real illness“ (*Madwoman* 25).

Der weibliche Körper muss also ständig kontrolliert werden, um den Normen zu entsprechen. In der Anorexie wird eine enorme Willenskraft zur Askese entwickelt, die in solch einer totalen Kontrolle des Körpers mündet. Das Paradox dieser Krankheit ist, dass die Besessenheit mit dem eigenen Körper nach heutigen Erkenntnissen gleichzeitig durch den Wunsch nach Transzendierung der eigenen Körperlichkeit motiviert wird. Extremes Hungern bedeutet, den Körper verschwinden zu lassen. Elizabeth Grosz spricht von einer Art „wishful megalomania“ der Anorektikerin, deren Phantasie von sich selbst sie als „the self-made and completely self-controlled subject, the subject who needs nothing and no one“ (*Volatile* 212 n18) bezeichnet, auch nicht den eigenen Körper und seine Bedürfnisse. Der Drang nach einer solchen Selbstkontrolle setzt dann ein, wenn das Individuum persönliche Krisen nicht mehr bewältigen kann und das Gefühl der Fremdbestimmung überwiegt. Dieser Mechanismus ist auch für die Protagonistin von *By the Light of the Soul* nachweisbar und ihre Hungerbiographie kann als Versuch verstanden werden, über ihren Körper ihr Leben zu kontrollieren. Einerseits will das Kind Maria wegen seines Körpers mit seiner als ‘weibliche Zartheit’ idealisierten Magerkeit geliebt werden, andererseits will sie mit der Kontrolle über ihren Appetit nach Essen auch ihren Appetit nach Liebe ausschalten.

5.3.3. Das Ausschalten des sexuellen Körpers

In ihrer Pubertät setzt sich Marias Hungern fort, im Text wird es verstärkt in der Phase nach ihrer Verheiratung als selbstdestruktive Bewältigung ihrer Scham beschrieben. Der Vater Marias ist wieder sehr besorgt um sie und möchte sie zum Essen motivieren. An einer Stelle lehnt Maria zuerst ab: “I don’t want any [supper]“ (*BLS* 182), lässt sich jedoch später überreden. Dieses Essen gegen ihren Willen verursacht ihr jedoch körperliches Unbehagen: „Maria drank her glass of wine and ate a little of the bread and meat, although it seemed to her that it would choke her“ (*BLS* 183). Später im

Text findet sich eine zeitraffende Beschreibung der Protagonistin, die ebenfalls auf ihr Hungern verweist: „She grew taller and thinner, and she looked older“ (*BLS* 199).

Die Verknüpfung von Marias Hungern und ihrem Unbehagen gegenüber ihrer Ehe wird deutlich, als Wollaston die Schule abschließt und den Ort verlässt. „[S]he no longer had him constantly before her eyes, bringing to memory that bewildering, almost maddening experience of theirs that night in New York“ (*BLS* 216). Ihr Körper spiegelt die Entlastung wieder, die sie empfindet, sobald sie von der Konfrontation mit Wollaston befreit ist: „During the last few months her cheeks had filled out and she had gotten some lovely curves of girlhood. Her eyes shone with a peculiar brilliancy, her red lips trembled into a smile, her hair, in a fluff above her high forehead, caught the light“ (*BLS* 217).

In der Schulklasse, in der sie später als Lehrerin unterrichtet, kommt sie das erste Mal mit Armut in Kontakt, derer sie sich zunächst mit großem Engagement annimmt. Nach einem Besuch bei der Familie einer ihrer armen Schülerinnen, agiert sie die Stresssituation wiederum durch Hungern aus: „She could not eat her supper; she could not eat the luncheon which her aunt had put up for her“ (*BLS* 233).²⁶³ Essen wird außerdem unmöglich, wenn Maria mit Männern konfrontiert wird. Dann wird diese Hürde deutlich, deren Bewältigung nur durch bewusste Vorsätze genommen werden kann. Auch die Überwindung dieser Anorexie, die eigentliche Nahrungsaufnahme, muss kontrolliert werden. So z.B. nach der unglücklichen Liebesepisode mit George, in der schließlich Lily den begehrten Mann für sich gewinnen kann. An dieser Stelle wird explizit erwähnt, dass Maria durch die Abneigung zu essen ihre Konflikte ausagiert: „She realized that she was not hungry, that the odor of food nauseated her with a sort of physical sympathy with the nausea of her soul, with life itself“ (*BLS* 340). Nur durch große Willenskraft und den bewussten Vorsatz gelingt es zu essen. „‘I will be hungry,’

²⁶³ Als empfindliche höhere Tochter kann sie den Gestank im Arbeiterhaushalt nicht verkraften. Die Erzählinstanz zeichnet dieses Bild von Klassenarroganz durch Marias Perspektive fokalisiert: „Maria’s sense of smell was very highly developed. It seemed to her that her very soul was permeated, her very thoughts and imagination, with the odor of damp, unclean clothing, of draggled gowns and wraps and hats and wet leather“ (*BLS* 233). Die Polyphonie des Romans wird auch an dieser Stelle deutlich, denn die Stimme des Onkels bringt eine neue Perspektive ein. Er bemerkt lakonisch: „The smell of the poor is the smell of the world. Heaven itself must be full of it“ (234). Die Tante verweist schließlich pragmatisch auf die ökonomische Notsituation, die Sauberkeit teuer und sekundär werden läßt (Vgl. 236). Somit läßt Freeman Marias angewiderte subjektive Wahrnehmung nicht als einziges Urteil über die Arbeiterklasse stehen.

Maria said to herself. ... Why should I lose my appetite?²⁶⁴ Why should I go without my supper? I will eat'“ (ibid). Sie zwingt sich zu essen und ist zunächst befriedigt. Die Wortwahl des Textes versinnbildlicht jedoch ihren inneren Kampf: „The stew really pleased her palate, and she had the feeling of a conqueror who has gained one of the outposts in a battle“ (BLS 341).²⁶⁵ An anderer Stelle muss sich die Schwester bemühen, Maria zum Essen zu bewegen: „‘Please sit up and drink this tea and eat this toast, sister,’ she said, pleadingly. ‘Thank you, dear,’ said Maria, ‘but I don’t feel as if I could eat anything.’ ... Then she forced herself to drink the tea and eat the toast“ (BLS 405).

Der bewusste Kampf gegen das zwanghafte Hungern wird später nochmals erwähnt und es wird wiederum deutlich, dass Maria ihr Essen in jeder Hinsicht kontrollieren muss, sowohl was das Unterdrücken als auch das Zulassen von Appetit angeht: „She seemed to be fighting something with tooth and claw, a monstrous verity; but she fought, and she kept the upper hand. Maria did not lose flesh. She ate as usual, she retained her interest in her work, and all the time whenever a moment of solitude came she renewed the conflict“ (BLS 460).

Die vehemente Reaktion Marias auf die Verheiratung mit Wollaston, das folgende Hungern, das sie nur kurzfristig nach seiner Abreise aufgeben kann, aber dann bei der erneuten Konfrontation mit ihm und anderen Männern wieder anfängt, kann vor allem hinsichtlich des Romanendes auch als Abwehr von Sexualität gelesen werden. Maria wird keineswegs als unempfänglich gegenüber der Attraktivität von Jungen und Männern beschrieben. Von frühester Kindheit schwärmt sie für Wollaston, daher erscheint die Vehemenz ihrer Abscheu nach der Eheschließung verwunderlich. Die Tatsache, dass sie durch die Heimlichkeit und ihre eigene Passivität Schande über die Eheschließung empfindet, kann als Ablehnung einer intensiven, die sexuelle Ebene einschließenden, Beziehung zu Wollaston gedeutet werden. Sie hat durch ihre Passivität die Kontrolle über ihr Leben verloren und flüchtet wieder in die Ersatzhandlung der Anorexie, die Marilyn Lawrence in „The Control Paradox“ in diesem Kontext deutet: „Controlling weight is used by many women as a substitute for controlling the real issues in their lives over which they have no control“ (94).

²⁶⁴ Im wörtlichen Sinne ist unter Anorexie „diminution or absence of appetite“ (66) zu verstehen. So lautet eine Übertragung des Begriffes in Thomas L. Steadmans *Dictionary of Medical Science* von 1903.

²⁶⁵ Dieses Portrait der „Essensermächtigung“ wird als gradueller Heilungsprozess vom krankhaften Hungern beschrieben, der jedoch nur langsam von statten gehen kann: der Zitronenkuchen, den die Tante für dieses Abendessen als Nachtisch zubereitet hat, „was an outpost which she could not then take, she had reached her limit, for the time being“ (BLS 344).

Der Arzt Charles Lasègue, der durch die Veröffentlichung seines Aufsatzes „On Hysterical Anorexia“ im Jahre 1873 als einer der Begründer der Anorexieforschung und -therapie gilt, beschäftigte sich im Gegensatz zu anderen Medizinern der Zeit schon sehr analytisch mit dieser Krankheit und ging über bloße körpermedizinische Betrachtungen, d.h. symptomorientierte Beschreibungen seiner Patientinnen, hinaus. Schon sein erster Artikel zu diesem Krankheitsbild zeichnet sich durch sein Bemühen aus, Ursachen für die Erkrankung zu finden und hierbei verweist er auf Konfliktsituationen, in denen sich die untersuchten Patientinnen befanden. „Generally it relates to some real or imaginary marriage project, to a violence done to some sympathy or to some more or less conscient desire“ (*On Hysterical* 145). Diese These trifft auch auf Marias Verheiratung zu, die alle drei Punkte als Konfliktpotential beinhaltet: sie wird verheiratet, ihr Schwärmen für Wollaston hat für sie eine ungewollte und unerträgliche Konkretisierung erhalten und durch den „Ernst der Lage“ wird der unschuldig-kindliche Charakter dieses Schwärmens deutlich. Maria ist keineswegs bereit, eine sexuelle, ernste Beziehung einzugehen, ihr frühes „Begehren“ für Wollaston ist lediglich auf einer oberflächlichen Ebene zu lesen.

Hunger und Sexualität stehen in enger Verbindung.²⁶⁶ Der Geschlechterdiskurs der Jahrhundertwende verbot Frauen beides und wie Bordo deutlich macht, besitzt das Gebot für Frauen, eigene Bedürfnisse zurückzustellen, immer noch Gültigkeit: „The rules for [the] construction of femininity (and I speak here in a language both symbolic and literal) require that women learn to feed others, not the self, and to construe any desires for self-nurturance and self-feeding as greedy and excessive“ („The Body“ 18). Bei einer Romanfigur wird die Verquickung von Essen und Sexualität besonders deutlich: Ida wird als große Schönheit mit sexueller Ausstrahlung portraitiert, dies wird vor allem im erweckten Begehren von Marias Vater deutlich. Im Text dient die unattraktive und kranke erste Frau als Kontrastfolie zu Ida: „His wife’s faded face had

²⁶⁶ Ein früher Text, wo dies offen verhandelt wird, ist Stoddards *The Morgesons* (1862). Dieser Roman zeichnet sich durch eine offene Thematisierung weiblicher Sexualität aus, die sehr physisch gefasst wird und oft mit Hunger in Verbindung gebracht wird: während die Protagonistin des Romans, Cassandra Morgeson als ständig hungrig beschrieben wird, erlangt ihre Schwester Veronica durch viele Krankheiten und chronische Appetitlosigkeit, die durchaus anorektischen Charakter hat, elfenhafte Transparenz. Während für Cassandra der Hunger nach Lebenserfahrungen und Sexualität zum wiederholt im Text auftauchenden Charakteristikum wird, dient Veronicas Nahrungsverweigerung als Protestpose und Rebellion, die jedoch nicht eindeutig gegen etwas, wie z.B. die weibliche Frauenrolle, gerichtet ist (Veronica wird gleichzeitig als sehr häuslich beschrieben), sondern eher zum ihr Außenseitertum bestimmenden Selbstzweck wird.

not for a second disturbed his loyalty; but now the beauty of this other woman aroused within him long dormant characteristics, like a wonderful stimulant“ (BLS 72).

Die Negativität von Idas Charakter wird in *By the Light of the Soul* neben vielen Hinweisen auf ihre Kälte in einer Szene besonders inszeniert, die diese attraktive Frau mit Essen verbindet: Nachdem ihre jüngere Schwester Evelyn weggelaufen ist, überrascht Maria die Stiefmutter beim ‘hemmungslosen’ Frühstück. Maria hält ihr moralisierend vor: „‘You have had beefsteak and fried potatoes cooked, too,’ continued Maria, sniffing, ‘and you have eaten them. You have been eating beefsteak and fried potatoes when your own child was lost and you did not know where she was!’“ (BLS 153). In dieser Szene trägt Marias Stimme den herrschenden Geschlechterdiskurs, der die Befriedigung des weiblichen Hungers zwangsläufig mit der Vernachlässigung der Fürsorge gegenüber anderen verbindet und dies als Verstoß gegen ideale Weiblichkeit verdammt.

Bei aller negativen Klassifizierung der Figur Ida ist sie dennoch ein interessanter Charakter im Roman, da sie in ihrer Anti-Mütterlichkeit und ihrem Egoismus gegen ihre Geschlechterrolle verstößt und so zur Polyphonie präsentierter Weiblichkeitsentwürfe beiträgt.

In Freemans Romanen findet sich die Gleichsetzung von Sexualität und Hunger bzw. Körperlichkeit noch an mehreren Stellen, wenn auch nicht immer so negativ konnotiert. Eine Figur in *The Debtor* (1905) kann besonders als Kontrapunkt zu der anorektischen Maria angesehen werden. Bessy Van Dorn wird mit einer besonderen Leiblichkeit beschrieben. Im *drug store* von Banbridge erregt diese junge Frau Aufsehen, als sie als einzige Frau unter Männern (allerdings in züchtiger Begleitung eines Freundes), genussvoll ein *ice-cream soda* verzehrt.

The girl’s semi-German parentage showed in her complexion and high-bosomed, matronly figure, although she was so young. She had a large but charming face, full of the sweetest placidity; her eyes, as blue as the sky, looked out upon the world with amiable assent to all its conditions. ... She sat on a high stool and sipped her ice-cream soda with simple absorption in the pleasant sensation. She paid no attention whatever to her escort beside her, who took his soda with his eyes fixed on her. Her chin overlapping in pink curves like a rose, was sunken in the lace at her neck as she sipped. She did not sit straight, but rested in her corsets with an awkward lassitude of enjoyment. It was a very warm night, but she paid no attention to that. She was without a hat, and the beads of perspiration stood all over her pink forehead, and her thin muslin clung to her plump neck and arms. There

was something almost indecent about the girl's enjoyment of her soda. Hardly any man in the shop but was watching her (*Deb* 160-61).

Bessy scheint mit ihrem Körper zufrieden zu sein. Sie trägt zwar ein Korsett, muss dessen Aufgabe jedoch durch eine angenehme Schnürung 'unterwandert' haben, denn sie „ruht“ in ihm und muss trotz des Korsetts nicht gerade sitzen. Ansonsten scheint sie sich nicht am Schlankheitsideal zu orientieren oder anderen Verhaltensgeboten zu folgen (sie sitzt nicht gerade, sie trägt keinen Hut und schwitzt extrem) und anstatt 'damenhaft' ihren Hunger und die Lust am Genießen zu kontrollieren, gesteht sie sich zu, sich ihrem Appetit bzw. Durst 'hinzugeben'. Der Vorgang des Trinkens wird zum autoerotischen Erlebnis. Sie erregt durch ihre Körperlichkeit Aufsehen und wird zum Schauobjekt aller umstehenden Männer, die sich von ihr einerseits abgestoßen („Anderson gazed at her also, but with covert disgust and a resentment which was absurd“ (*Deb* 161)), andererseits stark angezogen fühlen: Kommentare wie „Mighty good looking girl“ und „Healthy girl“ (*ibid*) folgen. Als Bessy mit ihrem Begleiter das Geschäft verlässt, wird selbst dies zur sinnlichen Erfahrung, die von den umstehenden Männern beobachtet wird: „The men stared as the two went out, their shoulders touching as they passed through the door“ (*Deb* 161). Dieses Starren dieser Männer wird zur Fokalisierung der abschließenden Beschreibung der jungen Frau in diesem Abschnitt: „The girl was roundshouldered from careless standing, but she moved with a palpitating grace of yielding, and the smooth, fair braids which bound her head shone like silver“ (*Deb* 161).

Im Gegensatz zu Maria und den meisten anderen weiblichen Frauenfiguren in Freemans Romanen gelingt es Bessy, ihre Sinnlichkeit zu genießen und somit den normativen Restriktionen zu widerstehen. Diese Randfigur wird somit zur Kontrastfolie der hungernden Körper anderer weiblicher Charaktere in Freemans Romanen. Hungernde Körper implizieren durch ihre zunehmende 'Entkörperlichung' die Tendenz aus dem Raum zu verschwinden. Hunger, sowohl nach Essen, als auch nach Sexualität kann von der Protagonistin von *By the Light of the Soul* erst durch das Zusammentreffen mit einem anderen, 'in sich ruhenden' Körper, dem von Rosa Blair, zugelassen und ausgelebt werden. Hier erfährt auch sie eine positive Aneignung von Raum, im äußeren Sinne, aber auch vom eigenen Körperraum und daher wird die Selbstkontrolle und somit auch ihre Anorexie obsolet.

5.4. Ambivalente Invalidität

He who does not know sick women does not know women.

S. Weir Mitchell. *Doctor and Patient* [1887],
10

Die Anorektikerin sehnt sich nach einem dünnen Körper, der mit dem Schönheitsideal der Zeit korrespondiert und dieses sogar übererfüllt. Auch wenn das anorektische Hungern unbedingt als krankhaft bezeichnet werden muss, da es Körper und Psyche der betroffenen Frau nachhaltig schädigt, so wurde jedoch das Streben nach einem in dieser Hinsicht konformen Körper historisch nicht zwangsläufig pathologisiert. Im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert verwirklichte Anorexie vielmehr viktorianische Ideale wie Showalter betont: „Will, self-restraint, and self-control were still considered the ultimate development of mental health, an ordering that also governed late Victorian sexual codes and economic policies“ (*Female Malady* 106). Eine Stigmatisierung als ‘krank’ wurde auf den in Frühstadien konform-dünnen anorektischen Körper von Frauen um die Jahrhundertwende nur im Extremfall angewendet, zudem befand sich die klinische Diagnostik in diesem Bereich in den Anfangsstadien.

In diesem Abschnitt geht es mir nicht um klinische Diagnosen von Krankheit, sondern um das ‘kulturelle Stigma’ der Invalidität. Im Folgenden möchte ich Invaliditätszuschreibungen in *By the Light of the Soul* und anderen Texten untersuchen und zeigen, wie sie mit dem Geschlechterdiskurs der Zeit korrespondieren und wo Freeman Widerstand gegen herrschende Normen in ihre Fiktionen einarbeitet, d.h. ob und an welchen Stellen ihre Texte in diesem Aspekt als polyphon angesehen werden können.

5.4.1. Die offene Zuschreibung von Krankheit in *By the Light of the Soul*

Im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert wurde Krankheit an sich insbesondere dem weiblichen Körper zugeschrieben, der, wie Diane Price Herndl in ihrer Studie *Invalid Women* konstatiert, im viktorianischen Stereotyp vor allem in der Mittelschicht als „weak and delicate“ (10) galt. Diese vermeintlich natürliche Zartheit

der Konstitution führte in der westlichen Welt zur Gleichsetzung von Weiblichkeit mit der Anfälligkeit von Nervenkrankheiten,²⁶⁷ die sich sowohl psychisch wie physisch manifestierten. Das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert war eine Zeit, in der sowohl eine tatsächliche Krankheitswelle von Frauen in den USA und Großbritannien aufgetreten ist²⁶⁸, als auch eine grundlegende kulturelle Pathologisierung von Frauen und des weiblichen Charakters nachzuweisen ist. Nach Ehrenreich und English konstatieren „theories which guided the doctor’s practice from the late nineteenth century to the early twentieth century ... that woman’s *normal* state was to be sick“ (*For Her Own* 99) (Hervorh. im Orig.). Elaine Showalter betont in *The Female Malady* die Verbindung von Weiblichkeit und Hysterie im neunzehnten Jahrhundert: „’Hysteria’ was linked with the essence of the ‘feminine’ in a number of ways. Its vast, unstable repertoire of emotional and physical symptoms - fits, fainting, vomiting, choking, laughing, paralysis - and the rapid passage from one to another suggested the lability and capriciousness traditionally associated with the female nature“ (129).²⁶⁹ Da die medizinisch anerkannten Symptome von Hysterie diskursiv untrennbar mit dem Weiblichkeitsbild verquickt war, wurde die Klassifizierung *hysterisch* und *krank* auch umgangssprachlich schnell auf Frauen angewendet. An der Verwendung des Begriffes ‘Hysterie’ und seiner Derivate kann somit verdeutlicht werden, was Bakthin unter der Dialogizität eines Wortes versteht, wenn er schreibt „the word is shaped in dialogic interaction with an alien word that is already in the object“ (*Discourse* 279). Wenn ‚Frau‘ das Wort ist, so ist ‘Hysterie’ bzw. ‚Krankheit‘ im Diskurs des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts die Erwidern bzw. das ‘fremde Wort’, oder

²⁶⁷ Carroll Smith-Rosenberg referiert in *Disorderly Conduct* Hysterie sei im 19. Jahrhundert als Karikatur von Weiblichkeit angesehen worden: „a complex interplay existed between the character traits assigned women in Victorian society and the characteristic symptoms of the nineteenth-century-hysterical: dependency, fragility, emotionality, narcissism“ (207).

²⁶⁸ Deirdre English und Barbara Ehrenreich sprechen von einer wahren Krankheitsepidemie von Frauen der Mittel- und Oberschicht im ausgehenden 19. Jahrhundert. „Doctors found a variety of diagnostic labels for the wave of invalidism gripping the female population: “neurasthenia,” “nervous prostration,” “hypersthesia,” “cardiac inadequacy,” “dyspepsia,” “rheumatism,” and “hysteria“ (93). Sie weisen jedoch ebenfalls auf die Wechselwirkung zwischen tatsächlich auftretenden Symptomen und dem Weiblichkeitsdiskurs der Zeit hin, der einerseits durch die Lebensumstände krank machte und gleichzeitig andererseits Krankheiten zugeschriebene Symptome als der weiblichen Natur inhärent idealisierte: “In the second half of the 19th century the vague syndrome gripping middle- and upper-class women had become so widespread as to represent not so much a disease in the medical sense as a way of life. (94) ... The delicate, affluent lady, who was completely dependent on her husband, set the sexual romanticist ideal of femininity for women of all classes“ (95).

²⁶⁹ Phyllis Chessler weist in *Women and Madness* nach, dass Frauen tatsächlich weitaus häufiger als Männer als hysterisch oder generell als geisteskrank diagnostiziert wurden. Zur Gleichsetzung von Weiblichkeit und Hysterie vgl. auch Carrol Smith-Rosenbergs und Charles Rosenbergs Aufsatz „The Female Animal: Medical and Biological Views of Woman and her Role in Nineteenth-Century America,“ oder Graham John Barker-Benfields *The Horrors of the Half-Known Life*.

das Echo, das sofort mitschwingt. ‘Hunger’ und auch ‘Anorexie’ sind zu Freemans Zeit Schlüsselbegriffe in deren Echo wiederum ‘Hysterie’ mit anklingt: seit der „Entdeckung“ von Anorexie wurde diese Erkrankung eng mit Hysterie verquickt. Es ist jedoch historisch falsch, Magersucht als eine der „modernen Hysterie-Epidemien“ zu bezeichnen, wie Showalter dies in *Hystorien* tut.²⁷⁰ Die meisten Ärzte sahen Anorexie zwar als eine weitere Ausprägung von Hysterie an,²⁷¹ es gab jedoch auch vereinzelte Forscher, wie z.B. William Gull, die das im 19. Jahrhundert neue Syndrom Anorexie von der Hysterie²⁷² abgrenzten. Wie Brumberg nachzeichnet, bevorzugte Gull den Zusatz ‘nervosa,’ „because it implicated the central nervous system instead of the uterus and allowed that the condition could exist in males“ (*Fasting Girls* 120). In Freemans Werk finden sich außerdem zahlreiche Passagen, in denen Worte wie ‘Nerven’, ‘verrückt’ oder ‘Wahnsinn’ vorkommen, die aufgrund ihrer Verwurzelung im Hysteriediskurs der Zeit als Derivate des Schlüsselbegriffs Hysterie aufgefaßt werden können. Ihre Präsenz im Roman zeigt, dass der literarische Text im Dialog mit diesem Hysteriediskurs steht, auch wenn der Begriff ‘Hysterie’ nicht erwähnt wird.

Die Protagonistin wird nur dann als nervenkrank oder ‘verrückt’ klassifiziert, wenn sie sich im Vergleich zur erwarteten Geschlechterrolle deviant verhält. Die Rebellion der sehr jungen Maria gegen die zweite Heirat ihres Vaters drückt sich in einer Handlung aus, die die Erzählinstanz als „unnormal“ und „manisch“ ankündigt: „For the time she was abnormal. She passed the limit which separates perfect sanity from mania“ (*BLS* 70). Maria geht in das renovierte Zimmer ihrer Stiefmutter und reißt die neue Tapete von der Wand, „a mad thing“ (*BLS* 70). Das Widerstandsmoment ist hier unmittelbar gegen die Stiefmutter gerichtet. Eifersucht motiviert das kleine Mädchen die von ihr erwartete Bravheit aufzugeben und durch diese Protesthaltung die Aufmerksamkeit ihres Vaters wiederzuerlangen.

In der ‘Verhässlichungsszene’ sind es Stimmen von Romanfiguren, die die Pathologisierung vornehmen. Marias Versuch, sich unattraktiv zu machen, ruft bei ihrer

²⁷⁰ Vgl. Showalter, *Hystorien. Hysterische Epidemien im Zeitalter der Moderne*, S.35.

²⁷¹ So führt z.B. Pierre Janet in *The Mental State of Hystericals* als Fallbeispiel für Hysterie eine Patientin an, der er „mental anorexia“ diagnostiziert als Beispiel für ein von ihm entwickeltes Hysterie-symptom, das der „fixed idea“ (Vgl. S.288-9).

²⁷² Hysterie zeichnet sich durch eine Vielzahl von psychosomatischen Beschwerden aus, von denen epilepsieähnliche Krampfanfälle, Lähmungen, Sensibilitätsstörungen und das Globulusgefühl, ein Gefühl von Halsenge, die am häufigsten benannten Symptome sind. Jenseits der körperlichen Symptome wurden verschiedene Charakterdispositionen als hysterisch klassifiziert. Smith-Rosenberg fasst diese zusammen: „Doctors commonly described hysterical women as highly impressionable, suggestible, and narcissistic. They were highly labile, their moods changing suddenly, dramatically, and for seemingly inconsequential reasons“ (*Disorderly Conduct* 202).

Umwelt blankes Entsetzen hervor und wird sofort pathologisiert. Nun ist es nicht mehr die Erzählinstanz, die der Figur Wahnsinn oder Nervenschwäche zuschreibt, sondern durch eine fokalisierte Erzählweise werden Ansichten anderer Figuren im Text betont. An dieser Stelle ist Evelyn die Fokalisierungsinstanz: „She could not understand why any girl should deliberately make herself homely. She felt worried. It even occurred to wonder [sic] if anything could be the matter with Maria’s mind (BLS 442).“ In anderen Passagen werden in wörtlicher Rede ihre Stimmen deutlich, die Marias Verhalten als wahnsinnig klassifizieren. So kommentiert z.B. die Tante:

‘Your forehead is too high; it always was, and you ought to thank the Lord that he gave you pretty hair, and enough of it to cover up your forehead, and now you’ve gone and strained back just as tight as you can and made a knot like a tough doughnut at the back of her head. You look like a crazy thing’ (BLS 443).

Dass dies keine liebevolle Bezeichnung ist, sondern tatsächlich auf Marias Geisteszustand abzielt, wird an der kurz darauf folgenden Bemerkung zu einer Nachbarin deutlich: „I wonder if there is any insanity in her father’s family“ (BLS 444). Die Zuschreibung von Wahnsinn dient in der ‘Verhässlichungsszene’ der starken Abwehr von Marias Bruch der Schönheitsnorm.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Freeman in Bezug auf Invaliditätszuschreibungen zu der Protagonistin in *By the Light of the Soul* Weiblichkeit nicht an sich mit Invalidität gleichsetzt. Die Autorin greift diese Zuschreibungen zwar auf, allerdings wird hier nur deviantes Verhalten von Frauen als ‘krank’ klassifiziert.

5.4.2. Der bedrohliche weibliche Körper in *The Shoulders of Atlas*

Ein besonderer pathologisierter und auch hungernder Körper ist in einem anderen Freeman Roman, *The Shoulders of Atlas* (1908) zu finden.

Zunächst möchte ich einen kurzen Handlungsabriss von *The Shoulders of Atlas* geben: Die Hauptereignisse des Romans sind zwei kriminelle Machenschaften. Zum einen die Erberschleichung der älteren Sylvia Whitman, die sie über Nacht zur wohlhabenden Frau macht, und die Ermordung der Lehrerin Eliza Farrell. Diese

Rahmenhandlung nimmt konventionelle Wendungen und alle Spannungen lösen sich im Happyend auf. Eine zu starke Konzentration auf das Ende des Romans, wodurch sich die Rezeption zu Freemans Romanen oft auszeichnet, ist fatal, da die interessantesten Aspekte des Werkes aus dem Blick geraten. So stellt die Konfrontation zweier Frauen, die die Pole des zeitgenössischen Weiblichkeitsdiskurses widerspiegeln, einen wichtigen Nebenschauplatz der Handlung dar und ist für meine Fragestellung nach der Konstruktion von Geschlecht in Freemans Werk von besonderer Relevanz: Die verzärtelte Rose Fletcher wird von besagter 'Erbin', der älteren Frau Sylvia, aufgenommen und verliebt sich in deren Untermieter, Horace. Dieser (u.a.) wird jedoch schon lange von der sexuell offensiven Lucy Ayres begehrt. Die unschuldige Rose bekommt den Mann ihres Herzens, Sylvia wird legitime Erbin. Um dieses harmonische Ende zu erreichen, muss die auffälligste Figur, Lucy, aus der Handlung entfernt werden.²⁷³ Sie wird im Verlauf des Romans stark pathologisiert und letztendlich auch mit dem Mord an Eliza in Verbindung gebracht. Lucy Ayres ist in diesem Roman die auffälligste Figur, deren Analyse, vor allem in der Paarung mit Rose, für die Verhandlung des Geschlechterdiskurses lohnenswert ist.

Schon die erste Erwähnung von Lucy deutet auf ihren invaliden Zustand hin und kann als 'Schlüsseläußerung' gelten: "How is Lucy this morning?" (*SoA* 64) fragt Sylvia Whitman Lucys Mutter. In den Symptomen dieses 'Zustandes,' die die beiden Frauen besprechen, klingt eine neurasthenische Erkrankung an. Neben der Feststellung der Mutter: „she has these terrible headaches almost every other day“ (*ibid*), führt Sylvia Lucys unnatürliche Gesichtsfarbe²⁷⁴ an. Beard beschreibt in seiner Abhandlung zur Neurasthenie: „Eine sehr gewöhnliche Wirkung der Nervenschwäche bei beiden Geschlechtern ist häufiges und starkes Rothwerden“ (*Nervenschwäche* 48).²⁷⁵ Außerdem verweisen Begriffsderivate von 'Hunger', in diesem Fall 'nicht essen' wie in *By the Light of the Soul* auf das Bild eines hungernden Körper: „she doesn't eat enough to keep a sparrow alive“ (*SoA* 64). Gleichzeitig wird die Hysteriezuschreibung durch die Nennung von Hysteriesymptomen verwendet, um Lucys entgrenztes und pathetisches Verhalten als krank zu klassifizieren: „Lucy Ayres, with her fair hair dishevelled, ...

²⁷³ Von Lavergne-Peguilhen weist in einer kurzen Passage zu dieser Romanfigur auf diesen Umstand hin: „Am Schluss wird Lucy in eine andere Stadt verheiratet, letztlich also erfolgreich domestiziert.... Eine Rückführung in ihre Rolle als Frau und damit in die Gesellschaft gelingt schließlich also doch noch“ (64).

²⁷⁴ „She's got color, a real pretty color, but it isn't the right kind“ (*SoA* 64).

²⁷⁵ Migräne und Kopfschmerzen erwähnt er auf S.27 desselben Bandes.

gave an hysterical sob and sank down in a slender huddle²⁷⁶ on the stairs“ (SoA 65). Dieses hysterische Schluchzen fungiert im Text durch häufige und wiederholte Erwähnung als Charakteristikum für die Figur Lucy: Ein paar Seiten später werden wiederum ihre Gefühlsausbrüche in Form von wildem Schluchzen und lautem Lachen dreimal auf zwei Seiten wiederholt.²⁷⁷ Im Weiteren wechseln die Zuschreibungen und Schlüsselbegriffe zu Lucys Invalidität zwischen hysterisch und nervös, z.B. „she is dreadful nervous“ (SoA 69).²⁷⁸

Lucys sexuelles Begehren wird als sehr offensiv beschrieben und betont auf mehrere Menschen gerichtet dargestellt, so dass Nymphomanie ebenfalls anklingt. In diesem Portrait der lüsternen Frau schreibt sich Freeman in den medizinischen Diskurs ein, der sexuell deviantes Verhalten von Frauen als hysterisch zusammenfasste und schnell als nymphoman klassifizierte. Carol Groneman, die wegweisend Nymphomanie im 19. Jahrhundert erforscht hat, konstatiert, dass

starkes sexuelles Verlangen bei Frauen ... ein Krankheitssymptom [war]. Selbstbeherrschung und Mäßigung waren Voraussetzung für die Gesundheit von Männern und Frauen, aber aufgrund der - wie man annahm - geringeren sexuellen weiblichen Lust wurde jedes noch so kleine Anzeichen von Exzess als gefährliche Nähe zum sexuellen Wahnsinn gedeutet“ (*Nymphomanie* 23).

In diesem medizinischen Diskurs findet sich ebenfalls eine schnelle Gleichsetzung nymphomanischer mit homosexuellen Neigungen. Tatsächlich findet

²⁷⁶ Trotz der großen, fast opernhafte Geste dieser Szene, wird Lucy gleichzeitig als marginalisierte, ja durch ihre Pathologisierung an den Rand gedrängte Person beschrieben. Dies wird an der Wortwahl deutlich: An dieser Stelle wird das Wort „to huddle“ verwendet, sie „kauert“ sich auf die Treppe. Gleichzeitig fordert sie die Mutter in dieser Passage zweimal auf, nach oben zu gehen. Sie folgt der mütterlichen Anweisung und „crept upstairs“ (SoA 68). Später im Roman diszipliniert die Mutter sie als Strafe für ihren tätlichen Angriff auf einen Mann und schickt sie wieder die Treppe hoch in ihr Zimmer und „Lucy obeyed. She slunk out of the door and crept weakly up-stairs“ (SoA 177). Wieder kann sie nur kriechen. Lucy stellt somit eine Frau in der Sackgasse ihrer Krankheit dar: außerhalb ihrer hysterischen Anfälle darf und kann sie keinen Raum mehr einnehmen. Mit dem Bild der „kriechenden Frau“ beendet Charlotte Perkins Gilman ihre Geschichte *The Yellow Wallpaper* (1912) als Versinnbildlichung des endgültigen Rückzugs der Erzählerin in den Wahnsinn.

²⁷⁷ „Lucy sobbed again wildly, the she laughed loudly ... Lucy sobbed and laughed again“ (SoA 68) und „Lucy sobbed and laughed again“ (SoA 69).

²⁷⁸ Im 19. Jahrhundert wurden Hysterie und Nervosität nicht genau voneinander unterschieden. Symptome wie Kopfschmerzen, Migräne und Gesichtsröte können ebenso hysterische wie neurasthenische Symptome sein - das einzige Kriterium, nach dem Hysterie von Neurasthenie unterschieden wurde, waren die Krampfanfälle, die bei dem Krankheitsbild Neurasthenie fehlten (Vgl. Karen Nolte, *Aneignungsprozesse und Erfahrungen von Hysterie während des 'nervösen Zeitalters' im Verhältnis von Arzt und Patientin (1876-1918) - Ein alltagsgeschichtlicher Beitrag zur feministischen Hysteriegeschichte*, 117.)

sich eine Dialogizität zwischen auf Nymphomanie deutender Sprache und weiblicher Homosexualität in *Shoulders of Atlas*. Die Stimme von Lucys Mutter berichtet z.B. über ihre Tochter: „I think she loved many others, men and women. I think she loved women better than a woman usually does, and women could not abide her. That I know; even the school-girls fought shy of her“ (SoA 78). Doch nicht nur durch eine rückblickende Erzählung wird Lucys Homosexualität evoziert, die eigentliche Romanhandlung enthält ebenfalls eine relevante Szene. Neben Horace wird die keusche Rose Fletcher, die sich Lucys Verlockungen nur schwer entziehen kann, zum Objekt von Lucys Annäherungsversuchen. Bei einem Besuch von Rose wird Lucy besonders offensiv: Zunächst wird Rose mit der Exaltiertheit der anderen Frau konfrontiert. Durch eine auf ihre Wahrnehmung fokalisierte Erzählweise wird beschrieben, wie sie sich, als Ebenbild konventioneller, viktorianisch-keuscher Weiblichkeit, zunächst abgestoßen fühlt: „she thought with disgust that Lucy Ayres was not so sweet a girl as she had seemed“ (SoA 132). In der Beschreibung des Versuchs von Rose, Lucys Verhalten dennoch zu verstehen, bestätigt die Erzählinstanz die Differenz zwischen beiden Frauen sofort: „it was the understanding of a normal character with regard to an abnormal one“ (SoA 133).²⁷⁹ Dann jedoch kann sich Rose Lucys körperlicher Attraktivität nicht entziehen und äußert mehrfach ihre Bewunderung dafür (Vgl. SoA 135-6). Beide Frauen gehen in den Garten, wo Lucy körperliche Nähe sucht und Rose dies akzeptiert: „Lucy leaned against Rose and looked up at her. She looked young and piteous and confiding. Rose felt again that she was sweet and that she loved her. She put her arm around Lucy. ‘You are a dear,’ said she. Lucy nestled closer“ (SoA 139). In dieser Position verharren sie zunächst während ihres Gesprächs. Später heißt es: „[Lucy] moved away a little, and reared her pretty back with a curious, snakelike motion“ (SoA 140). Die Erwähnung des Schlangenhaften verweist auf den biblischen Sündenfall. Bis zu einem gewissen Grade erfolgreich, ‘versucht’ Lucy Rose mit ihren manipulativen Sinnlichkeit: „She looked at Rose, and slowly Rose became bewildered. It seemed to her that Horace Allen was looking at her through the eyes of this girl, with a look which she had often seen since

²⁷⁹ Rose wird zwar in der Tat als Gegenpart zur lasziven Lucy konstruiert, ihre angepasste Weiblichkeit ist aber keineswegs frei von pathologischen Elementen. Wie in folgenden Textpassagen deutlich wird, wird auch für sie eine Essstörung angedeutet: „I came on the limited from New York, you know, and the soft-coal smoke made me ill, and I couldn’t eat anything, even if there had been anything to eat which wasn’t all full of cinders“ (SoA 86); “[Sylvia] looked at the girl’s slender arms and thin neck, which was pretty though thin. „You don’t weigh much, do you?“ she said. ‘A little over a hundred, I think“ (SoA 89); „‘Set down here in this chair,’ said Sylvia, ‘and I’ll draw up the little table, and I want you to eat your supper. I’ve brought up something real nice for you.’ ‘Thank you, Aunt Sylvia; you’re a dear ... but- I don’t think I can eat anything. ... I am not a bit hungry“ (SoA 198).

their very first meeting. She felt herself glowing from head to foot“ (SoA 140). Lucy löst die Spannung durch die Enthüllung ihrer bewussten Manipulation auf: „I can make you blush, looking at you, as if I were a man. Well, maybe I love you as well as one“ (SoA 140)²⁸⁰ und bietet ihr ein Bonbon an. Diese Bonbons sind ein Leitmotiv des Romans und durchziehen ihn in Bezug auf die Gerüchte um die Ursache von Eliza Farrells Tod, der letztendlich nie aufgeklärt wird. Das Stigma des Mordes aus Eifersucht hängt jedoch Lucy an, da sie Eliza Bonbons geschickt hat und als Neurasthenikerin in ärztlicher Behandlung Medizin erhält, die, nach Beard, durchaus Arsen sein könnte.²⁸¹

Lucy Ayres Sexualität in *The Shoulders of Atlas* ist eine fordernde und wird von Männern als gefährlich empfunden. Auch diese Figur ist wieder ein hungernder Körper, der den Mann nicht umsorgt, sondern ihn angreift. In einer bemerkenswerten Szene wird die männliche Sicht auf diesen sexuellen Angriff der ‘Nymphomanin’ vermittelt: „Suddenly Horace realized that her slender, wiry body was pressed against his own. He was conscious of her soft cheek against his. He felt at once in the grip of a tiger and a woman, and horribly helpless, more helpless than he had ever been in his whole life“ (SoA 176). Horaces Funktion als Fokalisierungsinstanz dieser Textpassage wird betont, da jeder Satzanfang Verben enthält, die seine Wahrnehmung beschreiben. Hier wird deutlich, dass offensives und tatkräftiges weibliches Begehren, wie Lucy es zeigt, nicht an sich gefährlich ist, sondern von Männern so wahrgenommen wurde. Auf gesellschaftlicher Ebene bedrohte die Nymphomanin das Weiblichkeitsideal.

Lucy ist also die gefährliche Frau²⁸², sie muss nicht, wie ihre Namensverwandte aus Bram Stokers *Dracula*, erst vom Vampir gebissen werden, um ihre ideale viktorianische Weiblichkeit in deren sinnlichen Alptraum zu verwandeln. In ihrer Figur

²⁸⁰ Hier schreibt sich Freeman in den herrschenden Sexualitätsdiskurs ein. In der Sexologie des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts wird lesbische Liebe stets mit der Aufrechterhaltung zweigeschlechtlicher Rollen beschrieben. So führt Smith-Rosenberg aus, dass die beiden führenden Wissenschaftler, Krafft-Ebing und Havelock Ellis, beide die Devianz des lesbischen Verhaltens in der männlichen Rollenübernahme der einen Frau definierten (Vgl. *Disorderly Conduct*, S.278). Dementsprechend wurden Lesben als pervers klassifiziert und von ihnen als „sexual inverts“ oder „man-woman“ gekennzeichnet. Freeman bricht dieses Einschreiben jedoch gleichzeitig durch die große sinnliche Ausstrahlung Lucys, die durch ihren weiblichen Körper und die provokative (enthüllende) Bekleidung desselben evoziert wird.

²⁸¹ Auf S.68 fordert die Mutter Lucy zur Einnahme „of the nerve medicine Dr. Wallace put up for you“ auf und Beard beschreibt in *Nervenschwäche* Arsen als ein mögliches und bewährtes Heilmittel gegen Nervenkrankheiten (Vgl. S.140).

²⁸² Auch hierin bestätigt sich das kulturelle Klischee, dass mit der Konstruktion dieser Krankheit einherging. Wie Groneman konstatiert, wurden Nymphomaninnen „nicht nur als krank, sondern auch als gefährlich“ (*Nymphomanie* 47) eingestuft.

vereinigen sich die thematischen Felder Hunger und Sexualität erneut: Lucy empfindet einen unstillbaren Hunger nach Liebe und sexuell konnotierter Aufmerksamkeit.²⁸³ „She was a thing always devoured and never consumed by a flame of nature, because of the lack of food to satisfy an inborn hunger“ (*SoA* 175). Auch wenn Lucy in *The Shoulders of Atlas* nur eine Nebenfigur darstellt, die vielleicht auch von Freeman für eine größere Präsenz im Text als zu gefährlich empfunden wurde, präsentiert die Autorin doch immerhin in dieser Figur eine sexualisierte Körperlichkeit, die in *By the Light of the Soul* eine ausgesprochene Leerstelle darstellt. Sexualität wird hier unterdrückt und weggehungert. Offene sexuelle Körperlichkeit wird durch das elaborierte dreiteilige System von Körpersymbolen, des hungernden, verhässlichten und deformierten Körpers, ersetzt.

5.4.3. Hungrige männliche Körper in *By the Light of the Soul* und *Madelon*

Auch wenn vor allem Weiblichkeit mit Krankheit, d.h. insbesondere Erkrankungen des Nervensystems, gleichgesetzt wurde, heißt dies nicht, dass es im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert nicht tatsächlich einen medizinischen Diskurs über männliche Nervenkrankheiten sowie zahlreiche kranke und auch nervenranke Männer gab, die auch von Ärzten als solche wahrgenommen und behandelt wurden. So wurde Neurasthenie z.B. bei Beard ausdrücklich auch für Männer ausgewiesen. Männlichkeit wurde jedoch nicht in gleichem Maße wie Weiblichkeit mit Krankheit verknüpft. Doch wurde eine tatsächliche Nervenerkrankung automatisch als ein Bruch mit dem Männlichkeitsideal verstanden. Sie galt als Abweichung von der Norm. Kranke Männer wurden gemäß der diskursiven Zuschreibung von Krankheit zu Frauen sofort als „effeminate“ klassifiziert. Janet Oppenheim stellt fest: „Victorian medical authors hastened to minimize, rather than dramatize, the incidence of hysteria among their own sex“ (*Shattered Nerves* 153).

Zwei Romancharaktere aus *By the Light of the Soul* und Freemans zweitem

²⁸³ Lucys Mutter führt dies relativ verschlüsselt in einem Gespräch mit Lucy auf: „I know just how you felt about that young man from the city who boarded at the hotel six years ago. I know how you felt about Tom Merrill, who called here a few times, and then stopped, and married a girl from Boston. I have known exactly how you have felt about all the others, and- I know about this last“ (*SoA* 151), womit sie Horace meint. Ein späteres männliches Urteil über diese pathologisierte Frau lautet: „I think she is in love with love, and nothing will cure that,” said Meeks“ (*SoA* 259).

Roman *Madelon* (1896) können mit dem hungrigen Körper von Maria Edgham in einen Dialog treten. Ihre Invalidität ist ebenfalls an Hunger geknüpft und sie dienen als Beispiel dafür, dass die Autorin sich hier in den herrschenden Geschlechterdiskurs der Zeit einschreibt, denn diese kranken Männer verlieren auch hier ihre Männlichkeit.

Fast jede Hauptfigur in *By the Light of the Soul* wird zumindest an vereinzelten Stellen so konnotiert wie die Protagonistin: als hungernder Körper. So auch die zwei wichtigsten männlichen Charaktere Wollaston und Harry Edgham, der Vater von Maria. Während Wollaston jedoch lediglich als Kind seine Konflikte über Hungern auszuagieren scheint,²⁸⁴ wird Invalidität zum Hauptmerkmal der Figur von Harry. Direkt nach seiner zweiten Heirat wird zum ersten mal erwähnt, dass er „thin and older“ (BLS 77) aussehe. Später im Text heißt es: „His face was thinner, too, and he had not much color“ (BLS 122). Dennoch wäre es falsch, Harrys Körper als anorektisch zu klassifizieren, denn dafür lassen sich zu wenige Symptome dieser Krankheit im Text finden. Bereits die blasse Gesichtsfarbe deutet stattdessen auf eine nicht konkret benannte tödliche Erkrankung hin.

Im Laufe des Romans schreitet die Auszehrung seines Körpers fort und wird mit seinem Verdruss über die Monotonie seines Arbeitsalltags in Verbindung gebracht, der mit Attributen von Krankheit und Tod versehen wird:

Lately it seemed harder than ever before to him to start early in the black winter mornings and hurry for his train. Then, too, he had what he had never had before, a sense of boredom, of ennui, so intense that it was almost a pain. The deadly monotony of it wearied him. For the first time in his life his harness of duty chafed his spirit. He was so tired of seeing the same train, the same commuters, taking the same path across the station to the ferry-boat, being jostled by the same throng, going to the same office, performing the same, or practically the same, duties, that his very soul was irritated. He had reached a point where he not only needed but demanded a change, but the change was as impossible, without destruction, as for a planet to leave its orbit (BLS 123).²⁸⁵

²⁸⁴ „Wollaston Lee, boy as he was, really suffered. He lost flesh, and his mother told Aunt Maria that she was really worried about him. „He doesn't eat enough to keep a bird alive“ (BLS 52). Da dies jedoch die einzige Textstelle zu seinem Hungern ist, ist eine Anorexiethese für diesen Charakter nicht haltbar.

²⁸⁵ Anthony E. Rotundo stellt in *American Manhood* diesen Rückzug eines Mannes in die Krankheit in Zeiten des ökonomischen Transformationsprozesses Ende des 19. Jahrhunderts als häufig auftretendes Phänomen dar: „Middle-class males for whom work was an ordeal increasingly found shelter in vague, debilitating illness“ (185). Hiermit meint er die Zunahme von Neurasthenie unter Männern (Vgl. hierzu auch Janet Oppenheim S.154 ff.).

Harrys Krankheit ist tödlich und dies verstärkt auf metaphorischer Ebene Freemans Kritik an der Männlichkeitsrolle und auch Strukturen des modernen Arbeitslebens („deadly monotony“), die im nächsten Kapitel näher untersucht werden.

Seine körperliche Erscheinung wird wiederholt als alt und ausgezehrt bezeichnet und wiederum seine Appetitlosigkeit erwähnt (Vgl. *BLS* 187, 190, 205, 362). Schließlich erhält er von einem Arzt die Diagnose seiner Krankheit als „death-sentence“ (*BLS* 201), die zwar nicht für die LeserInnen konkretisiert wird, doch tatsächlich in seinem Tod endet (Vgl. *BLS* 364).

Welche Krankheit zu Harry Edghams Invalidität und Tod führt, ist nicht definitiv nachvollziehbar. Neurasthenie ist aufgrund des tödlichen Ausgangs auszuschließen, denn diese Krankheit endete selten tödlich. Aufgrund der Betonung seines körperlichen Verfalls wäre es möglich, dass Freeman eine Krebserkrankung vor Augen hatte. Susan Sontags Buch *Illness as Metaphor*,²⁸⁶ in dem sie u.a. die literarische Verarbeitung von Tuberkulose und Krebs analysiert, bietet Anhaltspunkte für eine solche Hypothese: „Victorian cancer patients described overcrowded lives, burdened with work and family obligations, and bereavement. These patients don't express discontent with their lives as such or speculate about the quality of its satisfactions and the possibility of a 'meaningful relationship' (52). Statt dessen werden sie von dieser Unzufriedenheit innerlich in Form der Krebsgeschwüre aufgefressen.

Dies trifft auf Harry zu, der seiner zweiten Frau nicht das luxuriöse Leben bieten kann, das sie führen will. Ida wird als die Übererfüllung der weiblichen Rolle der Warenkonsumentin dargestellt, die sich ständig über nicht ausreichende finanzielle Ressourcen beklagt. Sie vermittelt ihm ständig das Gefühl, ein Versager zu sein: „He felt humiliated and unhappy. His first wife, even with her high temper and her ready tongue, had never caused him such a sense of abjectness. ... She had never really attacked his self-respect as this woman did“ (*BLS* 135).

Harry erfüllt die Kriterien von 'Männlichkeit' seiner Zeit nicht. Er geht weder in seiner Arbeit auf, noch ist er im ökonomischen Sinne erfolgreich. Dies sind Eigenschaften, die nach Oppenheim von der damaligen Gesellschaft nicht akzeptiert wurden: „Veneration of success, always a dominant motif in Victorian culture, now struck a harsher note, verging on utter intolerance of masculine failure“ (*Shattered* 151). Somit bricht die Autorin durch das Portrait von Harry wie auch schon durch verschiedene Charaktere in *The Portion of Labor* und in *The Debtor* mit dem

²⁸⁶ Ich werde mich auch bei der Diskussion des tuberkulösen Lot in *Madelon* auf Sontag beziehen, da sie eine der wenigen Arbeiten zur Symbolik von Krebs und Tuberkulose in der Literatur verfasst hat.

herrschenden Männlichkeitscredo der Zeit, das nach Rotundo eng an ein positives Verständnis von Arbeit geknüpft war: „Work ... lay at the heart of man's role; if work was a problem, so was manhood“ (*American Manhood* 191).

In *Madelon* ist Lot die invalide männliche Figur.²⁸⁷ Er leidet an Tuberkulose. Obwohl diese Krankheitsbezeichnung im Text nicht vorkommt, kann aus der Betonung seines Hustens, des „prototypical TB symptoms“ nach Sontag (*Illness* 11) darauf geschlossen werden. Dieser Husten wird erwähnt, sobald diese Figur auftaucht (Vgl. *Mad* 162ff). Schon als Lot das erste Mal im Text erwähnt wird, heisst es: „Lot Gordon had had for years a sharp cough which afflicted him particularly when he walked abroad in night air“ (*Mad* 4). Auch seine Gestalt wird als ausgemergelt beschrieben. Spät ist im Text mit Lots Ausspruch „My lungs are gone“ (*Mad* 278) ein konkreter Hinweis auf die Erkrankung Tuberkulose zu finden.

Tuberkulose war im letzten Jahrhundert eine in der Gesamtbevölkerung sehr verbreitete Krankheit und als literarisches Motiv im 19. Jahrhundert vor allem aufgrund der Romantisierung des tuberkulösen Todes als Übererfüllung eines zarten Frauenideals für weibliche Charaktere sehr beliebt.²⁸⁸ Ehrenreich und English weisen darauf hin, dass tatsächlich Frauen häufiger an Tuberkulose erkrankten: „In the mid-nineteenth century, TB raged at epidemic proportions, and it continued to be a major threat until well into the twentieth century. Everyone was affected, but women, especially young women, were particularly vulnerable, often dying at rates twice as high as those of men of their age group“ (*For Her Own* 101).

Wie Harry, wird auch Lot als sehr weich und emotional und in diesen Eigenschaften eher als ‘unmännlich’ dargestellt. Einerseits wird seine Figur feminisiert,²⁸⁹ andererseits wird er mit einem Kind verglichen²⁹⁰. Die Verwendung von

²⁸⁷ Vgl. die Romanzusammenfassung von *Madelon* in Abschnitt 3.2.2.

²⁸⁸ Vgl. Harriet Beecher Stowes *Uncle Toms Cabin* (1852), Gustave Flauberts *Madame Bouvary* (1856), Theodor Fontanes *Effie Briest* (1885) oder auch Opernstoffe, die z.B. Giuseppe Verdis *La Traviata* (1853) zugrunde liegen. In diesen Werken spielen Frauen, die an Schwindsucht leiden und sterben eine Hauptrolle. Im Kanon späterer europäischer Literatur finden sich auch Beispiele von Tuberkulose bei Männern wie Thomas Manns Novelle *Tod in Venedig* (1913) oder sein Roman *Der Zauberberg* (1924).

²⁸⁹ Z.B. werden am Anfang des Romans seine Gesichtszüge als „delicate“ bezeichnet - ein Attribut, das meistens Frauen zugeschrieben wird (Vgl. *Mad* 15) - oder er wird direkt mit einer Frau verglichen: „Suddenly his face took on a piteous, wistful look like a woman's; tears stood in his blue eyes. He doubled over with a violent fit of coughing“ (*Mad* 21).

²⁹⁰ „Lot Gordon's thin body was curled about in his chair and quivering with sobs like any child's“ (*Mad* 196). Zwei Seiten später wird Lots Begabung zur Inszenierung dieser „Entmännlichungen“ durch Körperposen und -ausdrücke enthüllt: „Madelon bent over him, keeping her body stiffly aloof, and

Tuberkulose als Metapher von Lots 'degenerierter' Geschlechtlichkeit steht im ironischen Kontrast zu der Präsentation dieser Krankheit in anderen Romanen, wie Sontag beschreibt:

TB was - still is - thought to produce spells of euphoria, increased appetite, exacerbated sexual desire. Part of the regimen for patients in *The Magic Mountain* is a second breakfast, eaten with gusto. Cancer is thought to cripple vitality, make eating an ordeal, deaden desire. Having TB was imagined to be an aphrodisiac, and to confer extraordinary powers of seduction“ (*Illness* 13).

Lots Körper wird wie so oft bei Freeman als „hungernd“ dargestellt, als dünn, ausgezehrt von der Krankheit. Sein offensiv demonstrierter Hunger zeugt aber, ähnlich wie im Fall von Lucy Ayres in *The Shoulders of Atlas*, nicht von Appetit auf Nahrung, sondern von seinem Appetit auf Sexualität. Beim Anblick von Madelon wird er wie folgt beschrieben: „There was a hungry look in his hollow blue eyes“ (*Mad* 14), die Bezeichnung „hollow“ deutet auf seine Tuberkulose, der Hunger jedoch auf die Frau. Hier liegt die Ironie. Lot ist der Antiheld, der völlig deromantisierte Invalide und seine Annäherungsversuche, Äußerungen und schließliche Erpressung von Madelon²⁹¹, die zugleich ein parodierter Heiratsantrag ist, wirken grotesk. Statt ergriffen vom Antrag zu sein, der einer der romantischsten Momente einer Liebesgeschichte sein kann, ist die sprachlose Umworbene abgestoßen von dem verfallenden Körper und den ebenso kranken Ideen Lots. Er selbst ist nach seinem 'Antrag' ebenfalls wortlos, gefangen von seinem Husten: „Lot laughed faintly, stretching his ghastly mouth. ... Lot Gordon opened his mouth to speak, but he coughed instead. He half raised himself feebly, and his cough shook the bed“ (*Mad* 150-60). Auch die von Sontag vorgebrachte These, Tuberkulose sei als Krankheit der Leidenschaft verstanden worden, bzw. „Starting with the Romantics, the image was inverted, and TB was conceived as a variant of the disease of love“ (*Illness* 20),²⁹² findet durch Lot zwar ihre Bestätigung, doch

kissed him on his hollow forehead. Lot closed his eyes and smiled like a contented child; then suddenly he opened them upon Madelon, and the look in them was not a child's“ (*Mad* 198).

²⁹¹ Burr übernimmt, erleichtert durch die Tatsache, dass Madelon sein Messer benutzt hat, das fortan als Indiz seiner Schuld dient, die Verantwortung für die Messerattacke auf Lot. Madelon will jedoch nicht, dass Burr für ihre Tat büßt und versucht vergeblich, die Gemeinde von ihrer Täterinnenschaft zu überzeugen. Lot bietet schließlich an, vorzugeben, sich die Wunde selbst zugefügt zu haben und Burr hierdurch zur Freiheit zu verhelfen. Die Erpressung liegt in der Forderung an Madelon, dass er dies nur täte, wenn sie ihn heirate. Aus Liebe zu Burr geht Madelon auf diesen Handel ein.

²⁹² Hier muss hinzugefügt werden, dass Tuberkulose nur in Bezug als Krankheit von Angehörigen der Oberschicht verklärt und sinnlich besetzt wurde. Für die unterbürgerlichen Schichten fungierte diese Krankheit als Armutssymptom und wirkte negativ stigmatisierend. Sontags Argument kann jedoch in Bezug zu Lot gestellt werden, da dieser als durchaus wohlhabend dargestellt wird.

gleichzeitig auch ihre Pervertierung, denn die Liebe und das Begehren dieses Mannes zeugen von einer negativen Männlichkeit, die trotz aller körperlichen Schwäche gewalttätig ist und durch den invaliden Körper als abstoßend charakterisiert wird. Lot konterkariert die üblichen PatientInnen dieser tödlichen Krankheit, die nach Sontag als „someone (like a child) thought to be too „good“ to be sexual“ (*Illness* 25) beschrieben werden.²⁹³

Männlichkeit wurde um die Jahrhundertwende als frei von jeglichem Invaliditätsstigma verstanden und zeichnete sich, wie Rotundo darstellt, durch ein körperzentriertes, gesundes Ideal aus: „[t]he male body moved to the center of men’s gender concerns“ (*American Manhood* 222). Er zeichnet im Weiteren nach, welchen Körperkult Männer der Zeit betrieben haben:

Men of all ages noted their weight with care and precision, while young males in their teens and twenties recorded changes of body dimension in rapt detail. ... Indeed, men of the late nineteenth century went a step beyond Daniel Eddy’s assertion that a strong body was the foundation for a strong character; they treated physical strength and strength of character as the same thing (*American Manhood* 223).

Als Beispiel dafür, wie sich in der Literatur solche Vorstellungen wiederfinden lassen, kann der Roman *Elsie Venner* (1861) von Oliver Wendell Holmes gelten, der mir trotz der zeitlichen Distanz zu *Madelon* geeignet erscheint, der invaliden Zartheit Lots eine Beschreibung eines ähnlich zarten Mannes gegenüberzustellen, die gleichzeitig durch die Körperrepräsentation ‘positive’, da ‘kraftvolle’ Virilität ausdrückt. Der Protagonist Bernard Langdon wird wie folgt dargestellt:

His limbs were not very large, nor his shoulders remarkably broad; but if you knew as much of the muscles as all persons who look at statues and pictures with a critical eye ought to have learned, - if you knew the *trapezius*, lying diamond-shaped over the back and shoulders like a monk’s cowl, - or the *deltoid*, which caps the shoulders like an epulette, - or the *triceps*, which furnishes the *calf* of the upper arm, - or the hard-knotted *biceps*, - any of the great sculptural landmarks, in fact, - you would have said there was a pretty show of them, beneath the white satiny skin of Mr. Bernard Langdon (37, Hervorh. im Text., Y.R.).²⁹⁴

Lois Banner weist in *American Beauty* darauf hin, dass das männliche Pendant

²⁹³ Wie z.B. die Figur der Eva in *Uncle Tom’s Cabin*.

²⁹⁴ Die Anwendung dieser durch den künstlerisch-ästhetischen Blick beschriebenen Muskeln folgt wenig später im Text, als Bernard als Lehrer einen seiner Schüler körperlich züchtigt (Vgl. *Elsie Venner*, S.42).

zum weiblichen Frauenideal der letzten Jahrhundertwende - dem versinnbildlichenden *Gibson Girl* - ebenso athletisch war: „In the 1890s Charles Dana Gibson drew a composite portrait of the new image of youthful masculinity. His man was young, tall, athletic in build, clean-shaven“ (242). Die Popularität dieses „Gibson Boys“ verweist auf das herrschende männliche Ideal.

Die invaliden Körper von Harry und Lot müssen ambivalent bewertet werden: Einerseits stellen diese kranken Körper Stimmen dar, die Männlichkeitsvorstellungen von Freemans Zeit kritisieren. Die Autorin greift im Falle von Harry in *By the Light of the Soul* die Diskussion von männlicher Invalidität in der medizinischen Diskussion dieser Jahre auf, um die Belastung von Männern zu betonen. Durch die Tatsache, dass sie Harry jedoch sterben lässt, schreibt sich die Autorin in einen stigmatisierenden Diskurs ein, der Krankheit als Versagen wertete. Harry versagt so stark, dass er sogar sterben muss. Freeman nutzt den fiktionalen Raum an dieser Stelle nicht, um ein alternatives Männlichkeitsbild zu kreieren. Obwohl Lots Männlichkeitsideal ebenfalls dekonstruiert wird, dient Schwindsucht doch vielmehr als Satireelement. Invalidität hat darüber hinaus einen moralisierenden Charakter, denn der negative Mann wird quasi von seiner Boshaftigkeit zerfressen.

5.5. Der verhässlichte Körper als Subversion?

One of the most marked features of early savage decoration is in its distortion and mutilation of the body to meet arbitrary standards of supposed beauty. An idea of beauty, true or false, is apprehended, its line of special evolution rapidly followed, and there is no knowledge of physiology or grasp of larger harmonies of bodily grace to check the ensuing mutilation.

Charlotte Perkins Gilman. *The Home. Its Work and Influence*, 153

Als protestierende Stimme gegen den herrschenden Geschlechterdiskurs ist im Gegensatz zu der Präsentation von männlicher Invalidität Marias ‘Verhässlichung’ zu werten. An dieser Stelle wird Marias Anorexie sichtbar verhandelt, der verhässlichte Körper als Text bzw. Schlüsselbegriff steht im Dialog mit dem Anorexiediskurs und sein Echo lässt ebenfalls den übergeordneten Weiblichkeitsdiskurs hörbar werden: im Zentrum hierbei steht die Debatte um Schönheit.

Zunächst möchte ich darstellen, was ich unter dem verhässlichten Körper Marias verstehe und auf welche Szene im Roman ich mich beziehe. Nachdem Wollaston, Marias Ehemann, als Direktor der Schule ihr Vorgesetzter wird, zeigt er sein Interesse an ihr, das sie zunächst erwidert. Als sich Evelyn jedoch in Wollaston verliebt, möchte Maria durch eine Transformation ihrer Erscheinung sein Begehren abwehren²⁹⁵ und auf die Schwester richten.

This morning she brushed all her hair as tightly back as possible, and made a hard twist at an ugly angle at the back of her head. By doing this she did not actually destroy her beauty, for her regular features and delicate tints remained, but nobody looking at her would have called her even pretty. Her delicate features became pronounced and hardened, her nose seemed sharpened and elongated, her lips thinner. This display of her forehead hardened and made bold all her face and made her look years older than she was (*BLS* 439-40).

Diese Darstellung der 'verhässlichten' Maria zeigt auffallende Parallelen zu der Beschreibung ihrer kranken Mutter zu Beginn des Romans:

She was a tall, dark, rather harsh-featured woman. In her youth she had had a beauty of color; now that had passed and she was sallow, and she disdained to try to make the most of herself, to soften her stern face by a judicious arrangement of her still plentiful hair. She strained it back from her hollow temples, and fastened it securely on the top of her head. She had a scorn of fashions in hair or dress except for Maria (*BLS* 6).

Der innertextuelle Dialog wird deutlich: die bewusste Inszenierung eines hässlichen Körpers ist für Maria eine Reinszenierung der kranken Gestalt ihrer Mutter.²⁹⁶ Durch deren Tod erhält Marias Transformation ebenfalls eine morbide Konnotation und ihr später inszenierter Tod, durch den sie ihr altes Leben und dessen Rollen hinter sich lässt, klingt hier bereits an.

²⁹⁵ Die Kurzgeschichte 'A Modern Dragon' (1887) enthält eine Szene, die in Freemans Werk als frühe Negativfolie für die Verbindung von weiblichem Streben nach Attraktivität und männlichem Begehren gewertet werden kann: Die junge Protagonistin Almira King erregt mit einem auffallendem Kleid beim Kirchbesuch Aufsehen und erweckt besonders das Interesse von David Ayres. Wieder zu Hause angekommen, betrachtet sich Almira im Spiegel (auch dies ist eine Parallele zu dem Roman *By the Light of the Soul*, in dem sich die junge Maria ebenfalls gerne und bewundernd ihr Spiegelbild ansieht) und enthüllt ihre Eitelkeit, die auf das Werben um männliches Interesse ausgerichtet ist und durch den männlichen Blick bestätigt wird: „She was radiant with the simplest and most unconcealed vanity. 'I do look so beautiful!' she said, quite out loud. The memory of David Ayres's admiring gaze underlaid her delight in herself, and strengthened it“ (*HR* 66).

²⁹⁶ Die Krankheit der Mutter wird, ohne sie genauer zu spezifizieren auch mit der Unmöglichkeit, Nahrung zu sich zu nehmen in Verbindung gebracht. Kurz nach ihrem ersten Auftreten im Text bietet der Vater ihr Pfirsiche an: „Don't you feel as if you could eat one to-night? You didn't eat much supper, and I thought maybe.“ Woraufhin die Mutter erwidert: „I don't believe I can to-night, but I shall like them to-morrow“ (*BLS* 11). Sie ist ebenfalls ein 'hungernder Körper.'

Verschiedenen Begriffe, die in der Beschreibung dieser ‘Verhässlichungsszene’ verwendet werden, stehen im Dialog mit Marias Anorexie: William Gull, neben Lasègue einer der ersten Mediziner, die *anorexia nervosa* diagnostizierten und darüber publizierten, nennt einen Effekt dieser Erkrankung (neben der offenkundigen Magerkeit), dass die erkrankte Patientin wesentlich älter aussehen würde (Vgl. *Anorexia Nervosa*, S.23). Dieser Effekt klingt in der Beschreibung von Marias transformierten Erscheinung in der ‘Verhässlichungsszene’ an, es ist vor allem die hohe Stirn, „[which] made her look years older than she was“ (BLS 440). Auch die Tante äußert als Reaktion auf Marias verändertes Aussehen u.a.: „You look old enough to be your own grandmother“ (BLS 443).²⁹⁷

In der Fortsetzung der Verhässlichungsszene wird zum ersten Mal seit den Romanpassagen über Marias Kindheit wieder ihr Blick in den Spiegel beschrieben und somit ihre Selbstwahrnehmung dargestellt:

Maria looked at herself in the glass with a sort of horror. She had always been fond of herself in the glass. She had loved that double of herself which had come and gone at her bidding, but now it was different. She was actually afraid of the stern, thin visage which confronted her, which was herself, yet not herself. When she was fully dressed it was worse still. ... [The gown] was not properly fitted. It was short-waisted, and gave her figure a short, chunky appearance. This chunky aspect, with her sharp face and strained back hair, made her seem fairly hideous to herself (BLS 441).

Diese Beurteilung des eigenen Körpers als zu klein und untersetzt ist nicht alleine auf das Kleid zurückzuführen. Wenn dieser Teil des inneren Monologs Marias, von der fokalisierten Betrachtung ihres Spiegelbildes, als Schlüsselphrase angesehen wird und mit heutigen Anorexietheorien in den Dialog tritt, verweist er auf eine weitere Facette der Anorexiesymptomatik, der sogenannten ‘Körperbildtäuschung.’ Die zur

²⁹⁷ Gulls Artikel enthält Illustrationen, die die These, dass Maria durch die ‘Verhässlichung’ ihre Anorexie enthüllt, stützen können. Sie zeigen Abbildungen von drei Patientinnen während ihrer Krankheit und nach ihrer Genesung. Bei den ‘vorher’-Darstellungen der Patientinnen, die den abgemagerten Zustand illustrieren sollen, wird der kranke Eindruck durch drei Faktoren erzeugt: die Wangen sind eingefallener, das Haar ist zurückgekämmt, so dass die Stirn mehr hervorsteht und die Augen erscheinen mit einem dunklen Schatten unterlegt. Für Maria lassen sich zwei dieser Merkmale von Anorexie nachzeichnen: nach einer Gewichtszunahme werden die volleren Wangen Marias erwähnt und an gleicher Stelle wird für diese ‘gute Phase’ ihre Frisur betont. „During the last few months her cheeks had filled out and she had gotten some lovely curves of girlhood. Her eyes shone with a peculiar brilliancy, her red lips trembled into a smile, her hair, in a fluff above her high forehead, caught the light“ (BLS 217). In der Verhässlichungsszene spielt die veränderte Frisur eine besondere Rolle, die die hohe Stirn als hässlichstes Merkmal der transformierten Erscheinung hervorhebt.

Obsession werdende Spiegelkontrolle der eigenen Körperformen bedeutet für die anorektische Frau nicht nur narzisstische Befriedigung, sondern oft auch Selbsthass. Sie erblickt keinen ausgemergelten, sondern einen dicken, sogar oft monströsen Körper. Bruch nennt dieses Phänomen Anfang der 1970er Jahre „disturbance in size awareness.“²⁹⁸ Bordo verwendet in Anlehnung an die aktuelle medizinische und psychologische Forschung den Ausdruck “Body Image Distortion Syndrome“ (*Unbearable Weight* 55). Die Eigen- und Fremdwahrnehmung des Körpers der Anorektikerin klaffen weit auseinander.

Die Verhässlichungsszene kann als Beispiel einer solchen Körperbildstörung gelesen werden, in der das ambivalente Verhältnis der Anorektikerin zum eigenen Körper zum Ausdruck kommt. Durch ihre temporäre Ablehnung modische und ‘vorteilhafte’ Kleidung zu tragen, sieht sich Maria selbst nicht in den positiv besetzten, schlanken Formen, mit denen die Erzählinstanz und auch andere Stimmen im Roman sie bislang beschrieben haben. Bruch hat das Auseinanderklaffen der Fremd- und Eigenwahrnehmung des anorektischen Körpers als ‘Unfähigkeit sich selbst realistisch anzusehen‘ definiert.²⁹⁹

Durch die Beschreibung von Marias Selbstbeurteilung wird mit der affirmativen Haltung zum dünnen Körper gebrochen, denn ihr eigener Blick auf ihren Körper ist ein ablehnender. Wenn Marias Selbstwahrnehmung als „klein und füllig“ als ‘Body Image Disturbance’ gelesen wird, konfrontiert sie sich durch die bewusste Transformation selbst mit ihren aus den Fugen geratenen Proportionen und stellt gleichzeitig mit einem Bruch der Schönheitskonventionen durch eine Veränderung ihrer Kleidung und Frisur, ihre Magersucht zur Schau und veröffentlicht diese.

Wie anfangs angedeutet, lässt sich der dialogische Charakter dieser Szene und die in ihr verwendeten Begriffe noch erweitern. Sie lässt nicht nur Marias Anorexie anklingen, sondern den allgemeineren Schönheits- und Weiblichkeitsdiskurs. Durch ihre Verhässlichung dekonstruiert Maria den bis zu diesem Punkt gepriesenen ‘schönen’ Körper, der zu ihrer Zeit als Manifestation idealer Weiblichkeit gewertet wird. Beide ‘Echos’ dieser Szene, der Anorexie- und Schönheitsdiskurs stehen ihrerseits

²⁹⁸ Hilde Bruch. *Eating Disorders* (New York: Basic Books, 1973), S. 89, zitiert in: Bordo *Unbearable Weight*, S.55.

²⁹⁹ Bordo kritisiert dieses Konzept und betont, dass es den ‘richtigen’ oder realistischen Blick nicht geben kann, sondern, dass der Blick auf den Körper und die Wahrnehmung desselben immer kulturell geprägt und diskursiv vermittelt sind. Die „Täuschung,“ der eigene Körper sei nicht richtig, stelle eher eine normale Erfahrung der weiblichen Existenzweise in der westlichen Gesellschaft dar (Vgl. *Unbearable Weight*, S.55ff.).

in einem Dialog: Marias temporäre Ablehnung von Schönheit als Zeichen idealer Weiblichkeit klingt in Spignesis These zur Anorektikerin an: „By starving, she starves the culture of its conventional fantasy of the female“ (*Starving Women* 58). Anorexie wird gemeinhin als Verweigerung der Mutterrolle und der Reduzierung auf Sexualität gewertet,³⁰⁰ im Zusammenhang mit der bewussten Transformation Marias in der ‘Verhässlichungsszene’ wird das Protestpotential der Anorexie verstärkt, da auf mehreren Ebenen gegen die gesellschaftliche Determination der Frau protestiert wird.³⁰¹ Spignesis These ist jedoch nur bedingt zuzustimmen: Anorektikerinnen verhalten sich durch ihr Hungern auf einer Ebene zunächst konform mit einem Schlankeits gebietenden Schönheitsideal, bzw. geben der „Tyrannei der Schlankeits“ nach, auch wenn in einem fortgeschrittenen Stadium der Anorexie dieses Schlankeitsideal eine groteske Gestalt annimmt.

Der Ausdruck ‘tyranny of slenderness’ stammt von Kim Chernim, die ihre eigenen Erfahrungen als anorektische Frau veröffentlicht hat, und sie weist ihn ausdrücklich für das ausgehende 20. Jahrhundert aus. Orbachs Buch heißt paradigmatisch: „Hunger Strike. The Anorexic’s Struggle as a Metaphor for our Age.“ Beide Autorinnen verorten Anorexie ausschließlich in der heutigen westlichen Kultur, die von einem Schlankeits- und Fitnesskult besessen zu sein scheint. Trotz jahrzehntelangem feministischen Kampf gegen ein unmenschliches und lustfeindlich-mageres weibliches Körperbild überleben z.B. überschlankes Supermodels als Ikonen der Populärkultur und als Vorbilder für zahllose Frauen unserer Zeit.

Anorexie ist die Übererfüllung dieses Schlankeitsgebotes, das an Frauen aller Altersstufen gerichtet ist, jedoch besonders bei Mädchen und jungen Frauen greift. Bruch beschreibt den Drang, diesem Schönheitsideal zu entsprechen, als erstes Motiv ihrer magersüchtigen Patientinnen: „They all agree that at first it may have been nothing more than a half-playful effort at being thinner, even though they were not really overweight“ (*Golden Cage* 77). Der Beginn des Schlankeitsdiktats wird in den meisten

³⁰⁰ In der für diese Arbeit rezipierten Sekundärliteratur zu Anorexie distanziert sich lediglich die Psychologin Marlene Boskind-White von jeglichem Widerstandspotential von Anorexie und berichtet von ihren Patientinnen: „Far from rejecting the stereotype of femininity - that of the accommodating, passive, dependent woman - these young women have never questioned their assumptions that wifehood, motherhood, and intimacy with men are the fundamental components of femininity. I came to understand that their obsessive pursuit of thinness constitutes not only an acceptance of this ideal but an exaggerated striving to achieve it“ (346).

³⁰¹ Auch Orbach beschreibt die Ablehnung der traditionellen Frauenrolle der Anorektikerin: „[The anorexic’s] self denial is in effect a protest against the rules that circumscribe a woman’s life, a demand that she has an absolute right to exist“ (107)

aktuellen Arbeiten zu Anorexie in den letzten Jahrzehnten angesetzt. So lautet Orbachs These: „Thirty years ago, a young woman would not necessarily have sought a solution to low self-esteem through the transformation of her body ... Body-image, while important, was not the beginning and end of experience for women. Anorexia would have been a much less appropriate response“ (*Hunger Strike* 66). An anderer Stelle hebt sie hervor, „[s]limness as femininity (and then moral value) appeared first in the early 1960s“ (*Hunger Strike* 72). Freemans Roman belegt das Gegenteil.

Ein Blick auf das historische Schönheitsideal soll nun das Protestpotential von Marias Verhässlichung verdeutlichen und die Stimme der Autorin vom zeitgeschichtlichen Echo trennen. Eine perfekte Aus- und Erfüllung der Weiblichkeitsrolle implizierte zu Freemans Zeit das Streben nach Schönheit wie eine Passage aus der *Library of Health* (1916) von Benjamin Scholl zeigt. Unter der Kapitelüberschrift „Health in Relation to Beauty“ wird festgestellt: „It is natural for every woman to desire to be beautiful and attractive. ... It is not only right and proper that women should desire to be beautiful, but it should be the duty of every woman to be just as attractive as her physical and mental endowments will permit“ (1623).

Was ist unter dem amerikanischen Schönheitsideal der Jahrhundertwende zu verstehen? Banner beschreibt die letzten Dekaden des 19. und das beginnende 20. Jahrhundert als Periode der Veränderung des Schönheitsideals und macht dies vor allem an populären Vorbildern aus dem kulturellen Leben deutlich. Nach dem Bürgerkrieg gab es eine kurze Phase zweier widersprechender Ideale: neben der fragilen Schönheit wurden üppige Formen, personifiziert z.B. durch den Körper der Schauspielerin Lilian Russell, beliebter. Ende des Jahrhunderts habe jedoch selbst Russel durch den Druck der öffentlichen Meinung begonnen, eine Diät durchzuführen.³⁰² „[B]y the 1900s, with the rise of naturalness as the nation’s ideal, the voluptuous woman would retreat to the working-class culture from which she had emerged and once again become the furtive, if widespread, subject of pornographic pictures for men“ (*American Beauty* 131).

Schlankheit löste den fülligen Körper als ideale Statur ab. Banner beschreibt die idealisierte weibliche Figur um die Jahrhundertwende als kerzengerade bis unter den Bauch und die Hüfte, die als sehr schmal betont wird. Die gesamte Erscheinung sollte wie modelliert wirken und dies liess sich nur durch das Tragen eines Korsetts erreichen.

³⁰² Vgl. Banner S.103.

Valerie Steele beschreibt das Ergebnis in *Fashion and Eroticism* wie folgt: „The ideal figure apparently had an even more well-developed bosom but perhaps somewhat slimmer hips. ... The long, straight bustle pushed the stomach in and threw the bust forward“ (220). Erst 1908, also ein Jahr nach Erscheinen von *By the Light of the Soul*, lockerten sich nach Banner die Normen, doch es dauerte bis in die Zeit des 1. Weltkriegs hinein, bis das Weglassen des Korsetts uneingeschränkt gesellschaftlich akzeptiert wurde. Danach wurde „[t]he woman of serpentine’ feline slenderness“ (*Fashion* 228) wie Steele betont, zur Norm.

Kann also auch für die Jahrhundertwende bereits von einer ‘Tyrannei der Schlankheit’ gesprochen werden, der die amerikanischen Frauenkörper unterworfen waren? War dies bereits damals wie für viele Frauen heute die kulturelle Basis für ihre Anorexie? Schon Anfang des Jahrhunderts gehörte zum Modediktat ein schlanker weiblicher Körper; auch die jahrzehntelange Mode des Korsetts spricht für diese These. In der Tat gibt es auch bereits aus dieser Zeit Berichte von anorektischen Patientinnen, die selbst Angst vor dem Dickwerden als Grund für ihr Hungern anführen. Der französische Neuro-Psychiater Charcot berichtet um 1895 von einem Mädchen, das ein rosa Seidenband als Maßband um ihre Hüfte getragen habe, damit sie an der Hüfte nicht zunähme (Vgl. Brumberg *Todeshunger* 166). Otto Binswanger, ein Psychiater aus Jena, schrieb 1904 in seinem Buch *Hysterie*, dass Anorexie manchmal „nur eine pathologische Steigerung jener auch bei gesunden Mädchen und Frauen gar nicht selten vorkommenden Besorgnis, zu dick zu werden und dadurch Schönheit einzubüssen“ (610- 612) sei.

Diese Berichte von zwanghaftem Hungern und die Emphase, die Freeman auf die Beschreibungen des Strebens nach einem dünnen Körper legt, können als Evidenz gelten, dass auch für die Anorektikerin um die Jahrhundertwende galt, was Brumberg explizit für unsere Zeit feststellt: „the modern anorectic strives for perfection in terms of society’s ideal of physical, rather than spiritual beauty“ (*Fasting Girls* 13).

Schönheit ist ein wichtiges Motiv in *By the Light of the Soul* und ein wichtiges Prinzip im Leben der Protagonistin. Neben der Figur verwendet Freeman als Symbol für das Schönheitsideal vor allem die Frisur. Nach Banner wurde die Frisur das zentrale Schönheitskennzeichen von etwa 1870 bis zum Ersten Weltkrieg (Vgl. 209ff).³⁰³ Marias Schönheit wird mehrmals durch ihre Frisur beschrieben: sie besteht aus hochtouperten

³⁰³ Vgl. auch Steele S.119ff.

und locker aufgesteckten Haare, die in einer Welle über die Stirn gezogen werden. In der Tat zeigen Abbildungen aus Frauenmagazinen wie dem *Ladies' Home Journal* von Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, dass diese Frisur am häufigsten in Darstellungen von Frauen zu finden ist.

Der Protest gegen ästhetische Konventionen der Zeit durch Marias Verhässlichung ist eine radikale Selbstinzenierung. Die 'Verhässlichungsszene' ist ein direkter, bewusster Affront gegen typisch weibliche Koketterie, ein vorsätzlicher Verstoß gegen das Idealbild. Ihre Transformation ist als offene Rebellion gegen das Schönheitsideal zu werten, gegen das Diktat des genormt 'schönen' Frauenkörpers, der den männlichen Blick auf sich lenken und das heterosexuelle Werben initiieren soll. Die Rebellion wird als solche von anderen Frauen erkannt und nicht ertragen. Deren Reaktionen auf die Entblößung des mageren und 'verhässlichten' Körpers beschreibt Freeman als außergewöhnlich vehement. Nachdem bereits Marias Geisteszustand angezweifelt wurde, wird aus der Reaktion der Schwester deutlich, dass nur Konformität mit dem herrschenden Schönheitsdiktat als identitätsstiftend für Frauen angesehen wird: „Evelyn continued standing before her, staring incredulously. It was almost as if she doubted Maria's identity“ (BLS 441). Die Kolleginnen in der Schule versuchen sogar gewaltsam, diese Konformität wieder herzustellen. „When she reached the academy the other teachers - that is, the women - assailed her openly. One even attempted to loosen by force Maria's tightly strained looks“ (BLS 444). Freeman schreibt hier den körperlichen Übergriff Frauen zu und weist Frauen somit die Mittäterschaft am Normierungsdiskurs zum weiblichen Körpers zu. Auch hier zeigt sich die Anwendbarkeit des Foucaultschen Machtmodells: Das Schönheitsdiktat wurde nicht von oben nach unten 'befohlen', vielmehr waren Frauen Teil des Machtgefüges und trugen daher auf gleicher Ebene zur Kontrolle und Durchsetzung normativer Weiblichkeit bei.

Ein Aspekt des Widerstands gegen die übliche Weiblichkeitsnormierung liegt im symbolischen Gehalt von Marias Umgang mit einem Teil ihres Körpers: ihren Haaren, die als ein wichtiges Element weiblicher Schönheit galten, als „one of the very essentials of feminine loveliness and fascination“ (394), wie es die MedizinerInnen Monfort B. Allen und Amelia C. McGregor in *The Glory of Woman* 1896 formuliert

haben.³⁰⁴ In der Veränderung ihrer Frisur steckt mehr als die „bloße“ Rebellion gegen das herrschende Schönheitsideal: Eine der symbolischen Bedeutungen von Haaren ist

Sexualität. Je mehr Haare eine Frau hatte, als desto sinnlicher galt sie. In diesem Sinne deutet Marias Ablehnung der konventionellen Frisur auch auf die Ablehnung konventionellen Begehrens, d.h. von Heterosexualität an.³⁰⁵

Die ‘Verhässlichungsszene’ ist eine zentrale Stelle von *By the Light of the Soul* in der die Individualität und das Kritikpotential der Romanfigur Maria deutlich wird. Maria inszeniert sich selbst und verhandelt in dieser Inszenierung ihre Geschlechterrolle. Hier wird die Eigenständigkeit des Charakters im Sinne von Bakhtins Theorie des polyphonen Romans besonders deutlich. Die bewusste Transformation ihres Äußeren, die beschriebene Reflexion Marias und ihre dialogische Auseinandersetzung mit den Familienmitgliedern und ihrer Außenwelt stellt „the hero’s discourse about himself and his world“ (*Problems* 53) dar, erfüllt also ein Kriterium des polyphonen Romans. Es ist nicht ausschließlich die dominierende Erzählinstanz, die Marias Handlung kommentiert und beschreibt, das Ereignis der Verhässlichung wird vielmehr polyphon verhandelt. Gerade durch diese eigenständigen stimmlichen und auch taktilen Reaktionen von Marias Mitmenschen wird die Dominanz und repressive Dimension der geschlechtlichen Norm hervorgehoben und der Protest der Protagonistin als eigenständige ideologische Stimme im Roman umso bedeutsamer.

Die Verhässlichungsszene enthält subversives Potential, da die Autorin sich selbst und ihrer Umwelt den Spiegel vorhält. Der eigene Blick in den Spiegel und ihr Anblick für Frauen und Männer in ihrer Umgebung wird zum schockierenden Erlebnis. Der Schock resultiert einerseits aus der Veröffentlichung ihres hungernden Körpers, andererseits aus dem Bruch der Schönheitsnormen. Maria ist jedoch selbst im herrschenden Schönheitsdiskurs gefangen und trägt ihn mit. Der Protest der Protagonistin durch ihre Verhässlichung ist umso bedeutsamer, da er nicht generell als typisch für sie angesehen werden kann. Auch stellt die Verhässlichung keinen

³⁰⁴Die Bedeutung, die die AutorInnen dem Haar für Frauen zumessen wird daran deutlich, dass sie von ihrem umfassenden Kompendium zum gesamten weiblichen Körper und dessen Funktionen, gerade das Haar als das ansehen, was den Titel ihres Buches ausmacht. Diesen greifen sie in der Kapitelüberschrift auf, die lautet: „The Hair - The Glory of Woman“ (393).

³⁰⁵In *The Glory of Woman* wird die ‘Lockfunktion’ weiblichen Haares deutlich: „If there be one point more than another in which the tastes of mankind appear to agree, it is that rich, luxuriant, flowing hair is not merely beautiful in itself, but an important - nay, an essential auxiliary to the highest development of the personal charms“ (393).

bewussten Kampf gegen das Schönheitsdiktat dar und dient nicht zum Zwecke der Erfüllung individueller Modevorstellungen. Vielmehr funktionalisiert Maria ihre Verhässlichung im Rahmen des herrschenden Diskurses, da sie diesen erfolgreich nutzt, um männliches Begehren von sich abzuwenden. Jenseits dieser Funktion kann sie sich jedoch diesen Normen nicht widersetzen und gibt nach einem Tag dem diskursiv erzeugten Druck nach, den sie verinnerlicht hat. Die Rückkehr zu dem Bestreben, äußeren Konventionen zu entsprechen, erfüllt sie mit Erleichterung, denn „[f]eminine vanity was inherent in Maria“ (BLS 451). Sie gibt zunächst ihre protestierende Stimme wieder auf, die sie am Ende des Romans durch die Allianz mit dem deformierten Körper wieder finden wird.

5.6. Rebellion oder Stigmatisierung - zur Bewertung von Krankheit bei Freeman

Im Folgenden werde ich zusammenfassend fragen, ob sich in der Darstellung von Invalidität bei Freeman ein Spannungsverhältnis zwischen Widerstand und Affirmation des herrschenden Geschlechterdiskurses in Hinblick auf die gängige Stigmatisierung von Frauen als ‚krank‘ nachzeichnen lässt.

Anorexie zeichnet sich durch die Ambivalenz von Stigmatisierung und Widerstand geradezu aus. Die betroffene Frau hungert, um ihren sexuellen Körper zu kontrollieren, bzw. auszuschalten und rebelliert so gegen die Familienrolle einer Ehefrau und Mutter, gegen ihren mütterlichen Körper.³⁰⁶ Gleichzeitig zeichnen sich diese Patientinnen oft durch extreme Fürsorglichkeit für andere, meist für Familienmitglieder, aus. Orbach spricht von „a paradoxical relationship of woman with food and feeding. She must feed others but restrain her own desires for that very same food“ (*Hunger Strike* 30).

In *By the Light of the Soul* können verschiedene Szenen, in denen eine solche Fürsorglichkeit deutlich wird, mit dieser These aus der Anorexieforschung in einen Dialog treten. Maria reagiert z.B. auf die Invalidität ihres Vaters, die sich ebenfalls in

³⁰⁶ Bordo interpretiert die gewaltsame Kreation des flachen Frauenkörpers so: „I suggest that the characteristic anorexic revulsion toward hips, stomach, and breasts ... might be viewed as expressing rebellion against maternal, domestic femininity“ (*Unbearable Weight* 207).

Nahrungsverweigerung und Abmagerung ausdrückt. Indem sie ihren Vater wiederholt zum Essen auffordert: „you need something to give you an appetite“ (BLS 205), oder „you need more nourishment, father,“ said Maria, with a wise, maternal air, which was also half accusatory“ (BLS 209). Die Erzählinstanz schreibt ihr aufgrund dieser Fürsorge explizit Mütterlichkeit zu: „There was in Maria’s love for her father, as there had been in her mother’s, a strong element of the maternal“ (BLS 213). Den dünnen Körper assoziiert Freeman an anderer Stelle jedoch explizit mit dem Verlust mütterlicher Qualitäten: in diesem Fall ist es der dünne Körper von Tante Maria, der für die kleine Halbwaise Maria kein mütterliches Refugium werden kann: „the contact of Aunt Maria’s thin body, even though it thrilled with almost maternal affection for her, repelled her“ (BLS 48).

Diese beschriebene Ambivalenz von Anorexie im Hinblick auf Mütterlichkeit bzw. die Vorstellung einer „healthy feminity“, die Ann Douglas Wood für die Zeit als „[s]elf-sacrifice and altruism on a spiritual level, and the childbearing and housework on a more practical one“ (*Fashionable Diseases* 36) skizziert, lässt sich also in *By the Light of the Soul* nachzeichnen. Maria agiert mütterliche Fürsorge aus und zeigt ebenfalls Züge der Selbst-Opferung in ihrem Verzicht auf Wollaston zugunsten von Evelyn. Dennoch gibt sie mit diesem Verzicht ihrem Leben eine Wendung gegen die traditionelle Frauenrolle, die in tatsächlicher Mutterschaft und Häuslichkeit mündet. Maria entscheidet sich gegen ein Leben mit Wollaston. Somit erhält ihr Hungern letztendlich einen subversiven symbolischen Gehalt als Hunger nach einem anderen Leben, den sie am Ende stillen kann (hierzu mehr im nächsten Abschnitt).

Ihre Schwester Evelyn fungiert im Roman als Gegenbild zur Protagonistin. Die Beschreibungen von Evelyns Körper, vor allem ihres hungernden Körpers, und ihre wörtliche Rede dienen als Stimme, die die traditionelle Geschlechterrolle bestätigt. Evelyn wird als Verkörperung von Emotionen dargestellt: „She was glowing and tingling with emotion and life and feeling in every nerve and vein“ (BLS 352) und auch sie wird als anorektisch beschrieben,³⁰⁷ sie hungert bewusst für das schlanke Schöneitsideal und um die Aufmerksamkeit von Wollaston zu erlangen: „She could not quite give up all hope of being loved when she saw herself in that fluffy white robe, and looked over her slender shoulder at her graceful train, and reflected how she should not only look pretty but acquit herself with credit“ (BLS 458).

³⁰⁷ Wiederholt wird ihr dünner Körper bzw. ihre Gewichtsabnahme (Vgl. 223, 456ff, 467) sowie ihre Nahrungsverweigerung (Vgl.457) erwähnt.

Die Gegenüberstellung der beiden Schwestern wird besonders an einer Stelle deutlich, an der Maria von Wollaston Abstand sucht und ihr Hungern bewusst bekämpft: „She seemed to be fighting something with tooth and claw, a monstrous verity; but she fought, and she kept the upper hand. Maria did not lose flesh. She ate as usual, she retained her interest in her work, and all the time whenever a moment of solitude came she renewed the conflict“ (BLS 461). Auf der gleichen Seite wird Evelyns Hunger nach Liebe beschrieben. Sie zeigt erst Appetit, sobald sie die erwünschte heterosexuelle Aufmerksamkeit erlangt hat: Wollaston bemerkt ihr mageres, schlechtes Aussehen und „[he]could not resist the impulse which led him to pat her little, dark, curly head and say, in a voice broken with tenderness: ‘Don’t study too hard, little one’“ (BLS 461).

Wollastons Mutter tritt als Stimme in Erscheinung, die Evelyn als die perfekte Erfüllung von Weiblichkeit ansieht und sie mit ihrer Schwester Maria kontrastiert: „[S]he [Evelyn, Y.R.] is the perfect beauty,’ said his mother with emphasis. ‘It seemed to me I never had seen such a perfectly beautiful, sweet girl. I declare, I actually wanted to take her in my arms. Anybody could live with that girl. As for her sister, I don’t like her at all’“ (BLS 454). Wollastons Mutter wird am Ende des Romans ihre perfekte Schwiegertochter bekommen: das Bild von Evelyn in häuslicher Harmonie mit ihrem Mann bildet das Schlussbild des Romans, von dem sich Maria allerdings abwendet.

Der hungernde Körper ist in *By the Light of the Soul* in verschiedene Ausprägungen differenziert, die gleichermaßen eine Verhandlung von Anorexie darstellen und eine Überhöhung seines Rebellionspotentials im Sinne einer völligen Ablehnung des Weiblichkeitsideals zu kurz greifen lassen. So ist Spignesi in ihrer These, die Anorektikerin „stepped out of conventional gender“ (*Starving Women* 15) nur bedingt zuzustimmen. Im Hinblick auf die Anpassung der Anorektikerin an ein gesellschaftliches Schlankheitsideal weist Bordo daraufhin, dass das Widerstandspotential von Anorexie nur begrenzt zu fassen ist: „Female pathology reveals itself here as an extremely interesting social formation through which one source of potential for resistance and rebellion is pressed into the service of maintaining the established order“ (*Unbearable Weight* 177). Diese ästhetische Konformität stelle hinsichtlich der Zerstörung des eigenen Körpers durch extremes Hungern ein etwaiges Protestpotential als noch fragwürdiger heraus: „As a feminist protest, the obsession with slenderness is hopelessly counterproductive“ (*Unbearable Weight* 160).

Die Darstellung von Maria schreibt sich in vieler Hinsicht in einen Diskurs ein,

der das weibliche Geschlecht bereits an sich als krank erachtete, jedoch insbesondere deviantes Verhalten von Frauen als 'hysterisch' oder 'verrückt' klassifizierte. Die Passagen, in denen Maria in *By the Light of the Soul* Hysterie bzw. Wahnsinn zugeschrieben wird, beinhalten alle ein solches Protestpotential und die pathologisierende Klassifizierung ist eine Reaktion auf ihr Verhalten. Das Abreißen der Tapete ist ein kindlicher Protest gegen die neue Stiefmutter und im Gegensatz zu dem ähnlichen Motiv der Konfrontation einer „wahnsinnigen“ Frau mit einem Zimmer, bzw. der Tapete hierin, in der sechs Jahre später erscheinenden Kurzgeschichte „*The Yellow Wallpaper*“ von Charlotte Perkins Gilman ist die Szene in *By the Light of the Soul* also mit weitaus geringerem Symbolgehalt versehen. Der 'Wahnsinn' ist in diesem Falle auch nur ein „Anfall“ und kein resignativer Endpunkt. Vielmehr zeigt sich für das Mädchen eine Art kathartische Wirkung: „She felt wicked, but she felt better“ (BLS 71). Das Kapitel endet mit diesem Satz und somit klingt ein positives Echo ihrer Handlung nach, da die Erzählinstanz die Konnotation des Wahnsinns nicht mit einer weiteren moralisierenden Wertung versieht.

Für die Analyse von *By the Light of the Soul* zeigt sich die Notwendigkeit deutlich, zwischen den verschiedenen Stimmen des Romans, also seiner Polyphonie nach Bakhtin, zu unterscheiden: Gerade am Beispiel der Stigmatisierung devianten weiblichen Handelns als hysterisch wird deutlich, dass dies entweder durch die Stimmen von Mitmenschen geschieht oder auch eine Klassifizierung der Erzählinstanz ist, wie im obigen Beispiel des Tapetenabreißen.

Die Autorinnenstimme wird nicht als diese Erzählinstanz hörbar, die sukzessiv die Handlungselemente darstellt und kommentiert, sondern nur durch die Gesamtpräsentation und somit auch Konstruktion des Romans. Das Gesamtwerk ist die Stimme der Autorin. Es ist signifikant, dass in *By the Light of the Soul* die Pathologisierung der Protagonistin im Falle der Anorexie einerseits wie an der Verhässlichungsszene deutlich wird, einen starken symbolhaften Charakter im Sinne einer Selbstinszenierung hat, andererseits die Krankheit als solche durch den Handlungsverlauf und vor allem das Happyend mit dem Entwurf einer neuen Lebensgemeinschaft überwunden wird. Die Autorin lässt die Protagonistin ihre

Handlungsfähigkeit nach der vermeintlichen Eheschließung nie mehr völlig verlieren.³⁰⁸

Die Krankheitszuschreibungen der Protagonistin in *By the Light of the Soul* enthalten in diesem Sinne tatsächlich auf vielen Ebenen Widerstandspotential, der symbolische Widerstand der devianten Schritte in Marias Entwicklung erhält aber nur dadurch eine positive Konnotation, dass besagte Entwicklung auch aus der Pathologie herausführt. Die Protagonistin Maria behält wie in der Verhässlichungsszene deutlich, die Verfügungsgewalt über ihren Körper.

Somit möchte ich mich Brumberg anschließen, die sich vehement gegen eine zu starke Widerstandstheorie weiblicher Pathologisierung ausspricht: „I am disquieted by the tendency to equate all female mental disorders with political protest“ (*Fasting Girls* 35). Der „Fall“ der als nymphoman pathologisierten Lucy Ayres bestätigt dieses Unbehagen, Krankheit auch in ihrer literarischen Repräsentation notwendigerweise als Rebellion zu bewerten: Indem Freeman an sich schon die einzige junge Frau in ihrem Romanwerk, die eine offensive Sexualität zeigt, monolog (alle Stimmen des Romans und auch die ‘Kompositionsstimme’ der Autorin urteilen gleich, es findet keine Differenzierung statt und verschiedene Perspektiven werden nicht eingeführt) als pathologisiert darstellt, schreibt sie sich in den zeitgenössischen Diskurs der Polarisierung der Geschlechtercharaktere und in herrschende Weiblichkeitskonzepte ein, welche durch die Verheiratung Lucys bestätigt werden.

Eine Gesellschaftskritik, die die (Frauen) zerbrechende Kraft normierender Strukturen als so übermächtig darstellt, dass sie daran in der Tat in ihrer ‘gesunden’ Handlungsfähigkeit zugrunde gehen und in der Krankheit verharren müssen wie in *The Yellow Wallpaper*, ist zwar im Kritikpotential radikal, im politischen Unterton jedoch resignativ und entbehrt wirklichen Widerstands. Widerstand unterscheidet sich gerade durch das Aufzeigen und Festhalten an positiven Gegenentwürfen von Resignation, d.h. der Selbstaufgabe gegenüber normierenden Strukturen. Darstellungen von Invalidität bei Männern in Freemans Romanen implizieren wie gezeigt eine Dekonstruktion geltender Männlichkeitsvorstellungen, die jedoch ebenfalls in der Krankheit verhaftet bleibt und sogar eine tödliche Wirkung hat. Männern bietet Freemans Werk an dieser Stelle keinen positiven alternativen Lebensweg. Für die Protagonistin von *By the Light of the Soul* hingegen zeigt Freeman eine Möglichkeit auf, die Krankheit zu überwinden, nämlich durch ihre Allianz mit dem ‘deformierten’ Körper, mit der Zwergin Rosa Blair.

³⁰⁸ Die Zuschreibung der Nervenschwäche bzw. Hysterie im Zuge dieser Eheschließung entbehrt jedes Widerstandspotentials, da sie die Handlungsfähigkeit schwächt.

5.7. Der ‘deformierte’ Körper

[The] interpretation of metaphor as mini-narrative yields insight, not into what the speaker ‘means,’ but into what a cultural community considers acceptable interpretations; so acceptable that they are not considered metaphorical at all; and certainly not narrative. It requires analysis - cultural analysis - to follow up on the question of cultural interaction involved here.

Mieke Bal. *Narratology*, 35.

Am Ende von *By the Light of the Soul* wird die ungewöhnlichste Körperrepräsentation in Freemans Romanwerk eingeführt: der kleinwüchsige Körper der Zwergin Rosa Blair. Es ist auffallend, dass weder Foster noch Westbrook Rosa und vor allem den Umstand, dass sie eine Zwergin ist, in ihren kurzen Besprechungen des Romans erwähnen.³⁰⁹ Westbrook geht in seinem aktiven ‘Verschweigen’ von Rosa sogar soweit, Handlungselemente zu verfälschen: Er schreibt, dass Maria am Schluss des Romans selbst ihren offiziellen Tod veranlasst habe „[she] changes her name and gets a report printed that she is dead“ (*Mary Wilkins* 128).³¹⁰

Wie präsentiert Freeman den ‘deformierten’ Körper Rosas? Das siebenunddreißigste und vorletzte Kapitel, in dem Rosa zuerst auftritt, beginnt mit dem Wechsel von einer Erzählhaltung aus der Perspektive der Erzählinstanz zu einer auf Marias Wahrnehmung hin fokalisierten. Rosa tritt zunächst nicht als Sprecherin in Erscheinung. Die Erzählinstanz führt in das setting des Zugabteils ein und beschreibt es als ‘weiblichen Mikrokosmos.’ Es wird betont

one by one the men left and went into the smoker Finally, there were none left in the car except Maria, these young girls, an old lady, ... and across the aisle, a tiny, deformed woman, a dwarf, in fact, with her maid. She was old enough to be Maria’s mother. Her eyes were dark and keen, her forehead domelike, and her square, resigned chin was sunken in the laces at her throat (*BLS* 479).

³⁰⁹ Auch zeitgenössische Rezensionen erwähnen Rosa bzw. das Ende des Romans insgesamt nicht. Um in der Bakhtinschen Terminologie zu bleiben: sie verweigern den Dialog. Der Dialog zwischen Text und Leserin war an diesem Punkt erst in der feministischen Rezeption von Glasser erfolgreich, die die erste Interpretation des Zusammentreffens von Rosa und Maria schreibt und sie sogar zum Mittelpunkt ihrer Romanrezeption macht. Doch auch sie ermittelt nicht die intertextuelle Dialogizität des Zwerginnenmotivs.

³¹⁰ Obwohl Glasser die Figur von Rosa keineswegs ignoriert, trägt auch sie dieses verfälschte Handlungselement weiter: „Maria changes her name and releases a report that she is dead“ (190). In Wirklichkeit ist es Rosa, die der handlungsunfähigen Maria hier zur Seite steht und diese Schritte unternimmt.

Auf diese Exposition folgen zunächst die Stimme von Rosas Dienstmädchen, das Maria einen Tee anbietet sowie wiederum Passagen aus Sicht der Erzählinstanz. Diese münden schließlich in einem Abschnitt, in dem Maria die Fokalisierungsinstanz darstellt, durch die der Effekt von Rosa auf die jüngere Frau beschrieben wird.

[She] glanced at her very rich black attire, ... and again that sense of unnatural peace came over her. She did not think of Evelyn and Wollaston, or her aunt and uncle, whom she was leaving, except with the merest glance of thought. It was as if she were already in another world“ (*BLS* 480).

Im nächsten fokalisierten Absatz verweisen die Satzanfänge auf psychologische und auf die Wahrnehmung bezogene Fokalisierungsindikatoren (in Verbindung mit dem Subjekt “She“) auf Maria: „She considered“, „She remembered“, „She imagined“, und jeweils zweimal wird in diesem Absatz „She glanced“ und „She thought“ (*BLS* 482) verwendet.³¹¹

Im weiteren Verlauf des 37. Kapitels folgt nun eine Klimax der Erzählstruktur, der durch die ‘Stimmergreifung’ von Rosa besondere Bedeutung beigemessen wird: Am Anfang des eben dargestellten Absatzes, in dem in fokalisierter Erzählweise beschrieben wird, wie Maria ihre Situation reflektiert, wird Rosa und Rosas Sprechen selbst zum Objekt von Marias Beobachtung (die Fokalisierungsindikatoren werden im folgenden Zitat von mir hervorgehoben):

She glanced across the aisle at the dwarf woman, and their eyes met, and suddenly a curious sort of feeling of kinship came over the girl. Here was another woman outside the pale of ordinary life by physical conditions, as she herself was by spiritual ones. The dwarf’s eyes *looked* fairly angelic and heavenly *to her*. *She saw* her speak in a whisper to her maid, and the woman immediately arose and came to her (*BLS* 482, Hervorh. Y.R.).

Diesem beobachteten Sprechen von Rosa folgt eine kurze wörtliche Rede des Dienstmädchens, die als Sprachrohr für die Zwergin auftritt und somit eine besondere Form der fokalisierten Erzählweise darstellt: „‘Miss Blair wishes me to ask if you will be so kind as to go and speak to her; she has something which she wishes to say to

³¹¹ Diese monotone und unkreative Wiederholung gleicher Satzanfänge und von Verbwiederholungen zeugen von Freemans ungeschliffenem Gebrauch der fokalisierten Erzählweise. Die Tatsache, dass solche Passagen den Roman durchziehen (Vgl. *BLS* 4-6, 36,79, 89-90, 138, 171, 173, 336 und 414-15) beeinträchtigen seine stilistische Qualität. Auch in anderen Romanen wie z.B. *Doc. Gordon* ist diese stilistische Schwäche zu finden (Vgl. *Doc.* 6f., 110f. 170, 173).

you’“ (BLS 482). Dann folgt eine kurze Beschreibung der Erzählinstanz ohne Fokalisierung: „The little woman looked at Maria for a moment with her keen, kind eyes and her peculiar smile deepened“ und schließlich wird Rosas Sprechen noch durch einen kurzen Satz angekündigt: „Then she spoke“ (BLS 482).

Die dann folgende Stimmhaftigkeit von Rosa in einem langen Dialog mit Maria wird also durch verschiedene Erzählperspektiven eingeführt, durch die Fokalisierung Maria und Rosa in der direkten Rede des Dienstmädchens und die nicht fokalizierten Passagen der Erzählinstanz. Durch diese klimaktische Struktur wird betont, dass Rosa im Text nicht nur einen Objektstatus einnimmt, der aus ihrer devianten Körperlichkeit resultiert, sondern als eigenständiger Charakter, als Stimme der Zeit fungiert.

Für den Rest des Kapitels ist der Wechsel zwischen durch Marias Wahrnehmung und Gedanken fokalizierter Erzählweise und Rosas wörtlicher Rede bestimmend. Hier wird deutlich, dass Freeman die Ebene des Bildungsroman nicht verlässt: es sind stets die Erfahrungen Marias, die im Mittelpunkt stehen. Rosa dient z.B. hier nicht als Fokalizierer und wir erfahren nichts über ihre Eindrücke von Maria. Sie agiert durch ihre direkte Rede und Handlungen: So fragt Rosa Maria nach ihrem Leben und den Motiven für ihre Flucht. Schließlich bietet sie ihr an, mit zu ihr nach Hause zu kommen und Maria willigt ein. Thomson beschreibt, dass es ein gängiges Darstellungsmuster von ‘behinderten’ Figuren in fiktionalen Texten sei, dass diese bloß auf ihre Körperlichkeit reduziert blieben:

From folktales and classical myths to modern and postmodern „grotesques,“ the disabled body is almost always a freakish spectacle presented by the mediating narrative voice. ... A disability functions only as a visual difference that signals meanings. Consequently, literary texts necessarily make disabled characters into freaks, stripped of normalizing contexts and engulfed by a single stigmatic trait“ (*Extraordinary Bodies* 11).

Sie untersucht in *Extraordinary Bodies* die Darstellung invalider Körper in drei Romanen des 19. Jahrhunderts: Stowes *Uncle Tom’s Cabin*, Davis’ *Life in the Iron Mills*, und Phelps’ *The Silent Partner* und kommt für deren invalide Figuren zu dem Schluss, „[they] stay on the narrative margins, degraded by oppressive institutions and ultimately sacrificed to the social problems the novels assail“ (82).

Rosa in *By the Light of the Soul* ist keineswegs auf ein solches „icon of

corporeal vulnerability“ (*Extraordinary Bodies* 17) reduziert und sie wird ebenfalls nicht als groteske Figur dargestellt.³¹² Freeman lässt Rosas Stimme hörbar werden und betont dies durch die klimaktische Komposition der Stimm- und Perspektivverteilung wie eben dargestellt. Wie im Verlauf der letzten beiden Kapitel deutlich wird, steht diese Körperrepräsentation für eine Relativierung von Normen. Die Darstellung von Rosas häuslicher Umgebung stellt bereits eine Dekonstruktion des ‘deformierten’ Körpers als des ‘anderen’ Körpers dar. Ihr Haus ist im orientalischen Stil reich dekoriert und Maria bemerkt sofort, dass Rosa in ihrer eigenen häuslichen Sphäre anders auf sie wirkt: „to her astonishment she no longer seemed as deformed as she had been on the train. She fitted into this dark, rich, Eastern splendor as a misformed bronze idol might have done“ (*BLS* 486). In Rosas eigenem Zimmer werden normierte Proportionen und übliche Bewertungsstandards gänzlich aufgehoben, wie Maria als Fokalisierungsinstanz wahrnimmt:

[Maria] entered a strange room, in the midst of which sat Miss Blair. To Maria’s utter amazement, she no longer seemed in the least deformed, she no longer seemed a dwarf. She was in perfect harmony with the room, which was low-ceiled, full of strange curves and low furniture with curved backs. ... The hangings were all embroidered in short curve effects. Maria realized that her hostess, in this room, made more of a harmony than she herself. She felt herself large, coarse, and common where she should have been tiny, bizarre, and, according to the usual standard, misformed. Miss Blair had planned for herself a room wherein everything was misformed, and in which she herself was in keeping (*BLS* 488-9).

Rosa bestätigt Marias Wertung und überführt diese mit ihrer eigenen Stimme auf eine allgemeine Ebene durch die Aussage: „Beauty is only a matter of comparison“

³¹² Bakhtin definiert in *Rabelais and His World* den grotesken Körper als demokratischen Körper „representing all people“, weil er nicht individualisiert sei. Rosas Individualität ist unbestritten, auch wenn die Figur insgesamt auf metaphorischer Ebene zu lesen ist. Die Beschreibung ihres Körpers entspricht eher der Klassifizierung, die Bakhtin für “the modern image of the individual body“ gibt: „In the new bodily canon the leading role is attributed to the individually characteristic and expressive parts of the body. The head, face, eyes, lips, to the muscular system, and to the place of the body in the external world“ (*Rabelais* 321). Der kleinwüchsige Körper Rosas wird in seiner Gesamterscheinung nur als klein klassifiziert, ansonsten im Sinne dieser Bakhtinschen Beschreibung metonymisch, mit Betonung auf dem Gesicht, präsentiert: „she had a fine face. ... Her eyes were dark and keen, her forehead domelike, and her square, resigned chin was sunken in the laces at her throat“ (*BLS* 479). Das fehlende humoristische Element führt ebenfalls von einer Zuschreibung zur Groteske weg: Die Zwerginnenszene findet zwar auf dem Hintergrund des Mädchengelächters im Zugabteil ihren Anfang, ist jedoch gar nicht komisch und „no grotesque ... is conceivable in the atmosphere of absolute seriousness“ (*Rabelais* 28) wie Bakhtin konstatiert.

(BLS 489).

Die Figur, die für ein positives Körperverhältnis steht, ist nicht zufällig eine Zwergin. Rosa kann ihren Körper nicht ändern, sie kann nichts dafür tun zu wachsen und so 'normaler' Größe zu entsprechen. Sie muss ihren eigenen Weg gehen und kann somit für eine notwendige Neuorientierung von Frauen stehen, d.h. demnach wird nicht unbedingt 'Schönheit' an sich verurteilt, doch soll jede individuelle Frau ihre eigene Schönheit finden. Der kleinwüchsige Körper stellt als Körperbild den Bruch der Normalität dar, denn er rekurriert auf die kleine Minderheit der amerikanischen Bevölkerung, die in ihrer Körperlichkeit „anders geformt“³¹³ ist. Das Wort *dwarf* verweist im Roman als Schlüsselkategorie auf eine ihm inhärente spezifische kulturelle Symbolik im Amerika des beginnenden 20. Jahrhunderts. Im 19. Jahrhundert diente die öffentliche 'zur-Schau-Stellung' in der sich etablierenden Unterhaltungsindustrie als Haupterwerbsquelle von Menschen mit devianten Körpern. Die gängige Bezeichnung für deren Ausstellung war die *freak show*,³¹⁴ eine "Victorian institution ... intended to be finally therapeutic, cathartic, no matter what initial terror and insecurity it evokes" (Fiedler 31).

Freak Shows waren ungeheuer beliebt, nach Robert Bogdan sind sie als „Disneyland of Victorian America“ („The Social Construction“ 23) zu verstehen. Die dort ausgestellten Menschen sind nicht wesenhaft *freaks*³¹⁵ und dies ist ebenfalls auf

³¹³ Einen Körper als 'deformiert' zu bezeichnen, impliziert die Annahme einer 'richtigen' Norm, der er widerspricht. Ich gehe nicht davon aus, dass es einen objektiv „richtigen“ Körper gibt, sondern schließe mich in meinem Sprachduktus den Forderungen heutiger *disability studies* und z.B. des *Americans with Disabilities Act* an, in dem 1990 konstatiert wird, dass „disability depends upon perception and subjective judgment rather than on objective body states“ (*Extraordinary Bodies* 6). Bezeichnungen für Körper, die gemeinhin als 'von der Norm abweichend' empfunden und behandelt werden, sollten diesem relationalen Charakter gerecht werden. In der Literatur zu *freak shows* und *extraordinary bodies* werden adäquatere Termini anstatt „deformed“ verwendet, wie z.B. 'physically extraordinary' (*Extraordinary Bodies* 5).

In der Überschrift zu diesem Abschnitt habe ich „deformiert“ aufrechterhalten, da Freeman selbst diesen Terminus benutzt, um ihn im Roman jedoch zu dekonstruieren (Vgl. BLS 479 und 488).

³¹⁴ In Bogdans Studie *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit* findet sich folgende Definition: „By 'freak show' I mean the formally organized exhibition of people with alleged and real physical, mental, or behavioral anomalies for *amusement* and profit. The 'formally organized' part of the definition is important, for it distinguishes freak shows from early exhibitions of single attractions that were not attached to organizations such as circus and carnivals“ (11). Es waren jedoch nicht nur Zirkus oder Karnival, in denen zwischen 1840 und 1930 die *freak show* einen großen und profitablen Teilbereich darstellte, sondern auch Messen und Vergnügungsparks. Die größte und erfolgreichste Institutionalisierung der Ausstellung 'anders geformter' Menschen wurde jedoch das Museum. Hierbei ist besonders P.T. Barnums *American Museum* in New York zu nennen, aber auch die sogenannten *Dime Museums*, die ab 1870 landesweit entstanden und, wie der Name suggeriert, eine billige Unterhaltungsstätte für alle Schichten der Bevölkerung darstellten (Vgl. *Freak Shows* 32ff).

³¹⁵ Thomson beschreibt die Ersetzung des Begriffes zu Beginn des 19. Jahrhunderts: „the word 'freak' was stigmatized enough by 1898 that the Barnum and Bailey Circus replaced it with the term 'human curiosities' by 1903, supposedly in response to a group protest by the circus freak performers

Rosa übertragbar. Ich führe diese Institution der *freak show* an, um auf den kulturellen Kontext zu verweisen. Dies war wahrscheinlich der Ort, wo es im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert am häufigsten zu Kontakten zwischen 'anders' und der herrschenden Norm entsprechend geformten Menschen gekommen ist.³¹⁶ Diese Unterhaltungsstätte war aufgrund ihrer großen Popularität die wahrscheinlichste Assoziation, die eine literarische Figur einer Zwergin im viktorianischen Amerika evozierte.³¹⁷

Die Verweis auf *freak shows* bedeutet hier jedoch keine Gleichsetzung zwischen dem literarischen Charakter und den tatsächlichen Körpern oder Personen, die als *freaks* bezeichnet wurden. Rosas Figur im Roman lese ich genauso auf einer metaphorischen Ebene und nach Russo als „cultural representation in the late nineteenth century“ (79). Bogdan schließt sich einem solchen Verständnis an, indem er in „The Social Construction of Freaks“ ausführt, der Terminus *freak* bedeute „a frame of mind, a set of practices, a way of thinking about and presenting people. It is not a person but the enactment of a tradition, the performance of a stylized presentation“ (35).

Wofür kann ein 'deformierter' Körper in Freemans Zeit stehen? Wie lässt sich der Auftritt Rosas am Ende von *By the Light of the Soul* nach einer Analyse der Dialogizität der Körpermetaphorik des 'deformierten Körpers' deuten? Welche Normen und Normalität werden in diesem Bild gebrochen?

Thomson beschreibt den Effekt von Zwergen in *freak shows* wie folgt: „With dwarfs as well as armless and legless „wonders,“ the pitchmen charged their audiences to determine the precise parameters of human wholeness and the limits of free agency“ (*Extraordinary Bodies* 59). In diesem Kontext wird die Bedeutung, die Freeman der Figur Rosa zumisst, deutlich: hier ist es gerade sie, durch ihren Körper vermeintlich „infantilisiert,“ die der tatsächlich unselbstständigen und hilfsbedürftigen Maria hilft und größte Handlungsfähigkeit (*agency*) demonstriert. Gerade Zwerge repräsentieren Gleichheit in ihrer 'Andersartigkeit', u.a. da sie, wie Fiedler vorschlägt, Erinnerungen an die eigene Kindheit des Zuschauers wecken: „Even before he has seen such side

(“Introduction” 13). Ich werde im Weiteren den Begriff *freak* verwenden, da er in den meisten Studien gebraucht wird und da es mir um die kulturelle Bedeutung anders geformter Menschen in der weitgefaßten Entstehungszeit von *By the Light of the Soul* geht. Auf die „politische Unkorrektheit“ dieses Begriffes sowie von „Deformiertheit“ habe ich oben verwiesen.

³¹⁶ Thomson kreiert in *Extraordinary Bodies* den Begriff *normates* für diese Gruppe. „The neologism names the veiled subject position of cultural self, the figure outlined by the array of deviant others whose marked bodies shore up the normate’s boundary“ (8).

³¹⁷ Als Beispiel für die literarische Verarbeitung dieser Unterhaltungsform im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert vgl. Cranes naturalistischem Roman *Maggie, A Girl of the Streets* S.35f.

show Freaks or read about them, the child may have come to feel that compared to an adult, he is himself a Midget“ (28). Es sei bestimmend für *freaks*, konventionelle Grenzen von Identität und Normierung zu überschreiten, jedoch meist nur in einem Merkmal. Zwerge „challenge primarily our sense of scale“ (24) und wirken durch die Verkleinerung weniger bedrohlich als ihr Gegenstück, die Riesen.

In früheren Jahrhunderten wurden Zwerge als Hofnarren beschäftigt, oftmals gelang es einigen hierbei, ebenfalls in die Position eines königlichen Ratgebers aufzusteigen. In dieser Funktion wurden Zwerge oft in der bildenden Kunst porträtiert.³¹⁸ Hier könnte eine Bedeutungsebene der Symbolik in *By the Light of the Soul* anklingen: auch Rosa tritt als wichtigste Ratgeberin in Marias Leben und veranlasst ihr ‘Verschwinden,’ ja sogar ihren (inszenierten) Tod.

Die *freak shows* waren schließlich so populär, weil sich die zuschauenden Menschen in Abgrenzung zu den exponierten differenten Körpern in ihrem eigenen sozialen Status und in ihrer Identität bestärkt sahen: „the spectacle of the extraordinary body ... confirmed commonality, and certified national identity“ (*Introduction* 4). Andersartigkeit evozierte Grauen und Faszination zugleich. Die Kategorien, auf denen die Identität der Zuschauenden beruhte, gerieten durch die ausgestellten, von ihnen abweichenden Körper ins Wanken. Elizabeth Grosz bezeichnet daher *freaks* als “ambiguous beings“: „They imperil the very definitions we rely on to classify humans, identities, and sexes-our most fundamental categories of self-definition and boundaries dividing self from otherness“ (*Intolerable* 57). Dennoch liegt die Attraktivität der *freaks* für die Zuschauenden genau in dieser Ambivalenz zwischen Nähe und Ausschluss begründet. Was Russo für ‘heutige’ *freaks* der Populär- und Medienkultur ausführt, trifft ebenso für ihre Wirkungsweise vor hundert Jahren zu: „The freak embodies the most capacious aspects of media culture, taking in and consolidating otherwise lost or fragile identities“ (85).

Der ‘deformierte’ Körper Rosas in *By the Light of the Soul* ist in diesem Kontext zu verstehen. Der Roman rekurriert auf Ängste, die ein anders geformter Körper hervorruft, indem die Autorin Maria bei ihrer Einwilligung, Rosa zu begleiten, versichern lässt: „I am not afraid to trust you for myself“ (*BLS* 484). Schnell wird

³¹⁸ Für eine breite Diskussion der Darstellungsvielfalt der Zwergenfigur und zugeschriebener Bedeutungen vgl. das Kapitel in Fiedlers Studie zu „Dwarfs: From Knoumhotpou to General Tom Thumb.“

jedoch im Text deutlich gemacht, dass Marias anfängliches Gefühl der Irritation auf eine Abweichung von Rosas Körper von herrschenden Normen zurückzuführen ist. Diese Abweichung ist gleichzeitig die Basis des Zugehörigkeitsgefühls beider Frauen. Wie im Abschnitt zum 'hungernden' Körper deutlich wurde, kann vor allem die 'Verhässlichungsszene' als verkörperlichter Widerstand Marias gegen die heterosexuelle Ausrichtung ihrer Geschlechterrolle gelten und auch Anorexie enthält ein Widerstandspotential dagegen. Im Text findet sich ein ausdrücklicher Hinweis, dass Maria zu dem Zeitpunkt ihrer Begegnung mit Rosa noch immer einen hungernden Körper darstellt: Am Ende des 36. Kapitels ist sie bereits im Zug, nimmt ihre Umgebung

jedoch noch nicht war. Die letzten Sätze, die ihre Appetitlosigkeit beschreiben, stehen im innertextuellen Dialog mit vorherigen Stellen, die Anorexie anzeigen: „She was awakened by the porter thrusting a menu into her hands. She ordered something. It was not served promptly, and she had no appetite. There was some tea which tasted of soap“ (BLS 478). Rosa sieht später zunächst den Körper Marias. Ohne sie näher kennengelernt zu haben, erkennt sie Marias durch diesen Körper determinierte Existenz und setzt deren Körper mit ihrem eigenen in Verbindung. „The moment I saw you I said to myself: she also is outside the pale, she also has escaped from the garden of life“ (BLS 483).

In Bezug auf Handlungsfähigkeit im Sinne der Durchsetzungskraft eigener Interessen und selbstbewusster Unabhängigkeit gehört Rosa zu den positivsten und stärksten Frauenfiguren im Freemanschen Romanwerk und ist vergleichbar mit der Tante in *The Whole Family*, die eine ältere, unverheiratete Frau mit einem sehr positiven Körpergefühl ist. Der 'deformierte' Körper steht wie diese Figur nicht für eine deformierte Frau, sondern vor allem in der Allianz mit dem hungernden Körper für eine befreiende Anpassung traditioneller Weiblichkeitsnormen an individuelle Bedürfnisse. Das Schönheitsdogma wird durch den 'deformierten' Körper nicht gänzlich kritisiert und außer Kraft gesetzt: immerhin nennt Rosa ihren ihr angepassten Raum den 'vanity room' (BLS 489), wo auch ihrer Eitelkeit Genüge getan wird. Rosa initiiert und ermöglicht jedoch die Gemeinschaft mit Maria, mit der der Roman endet. Somit steht der 'deformierte' Körper für eine 'Deformation' der Leseerwartungen, der Genrekonventionen und einer allein heterosexuell ausgerichteten Weiblichkeit.

5.8. “Outside the Pale“: Die Allianz zweier Frauen mit ihren Körpern

*We are two birds / washing in the same mirror.
We were fair game / but we have kept out of the
cesspool.
We are strong.
We are the good ones.
Do not discover us / for we lie together all in green /
like pond weeds.
Hold me, my young dear, hold me.
Anne Sexton. “Rapunzel,“ *Transformations*, 38.*

By the Light of the Soul endet mit dem Bündnis von Maria und Rosa. Das Zusammengehörigkeitsgefühl beider Frauen wird durch die kulturelle Dialogizität der Körperbilder, die beide Figuren transportieren, manifestiert. Repräsentationen des weiblichen Körpers wie sie hier verarbeitet werden, erregten im 19. Jahrhundert in verschiedenen Ausprägungen und Kontexten Aufsehen. Hunger und Deformiertheit stießen bei der Bevölkerung auf besonders großes Interesse und können als Schlüsselbegriffe angesehen werden, um dialogische Beziehungen im intertextuellen und im Text-Rezipienten Sinne festzustellen.

Showalter nennt schon das Hungern der *fasting girls* eine Form des weiblichen kulturellen Protests“ (*Female Malady* 128). *Fasting girls* waren über unterschiedlich lange Zeiträume fastende junge Frauen, über deren mangelnde Nahrungsaufnahme sich ein neuer medizinischer Diskurs entspann; sie waren im gesamten 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts Gegenstand öffentlicher Diskussion. Die Betten dieser Mädchen wurden zu Wallfahrtsorten und Zeitungen berichteten ausführlich von diversen Fällen.³¹⁹ Diese mediale Präsenz dieses Phänomens lässt die These zu, dass Freeman auf ein viel beachtetes Motiv zurückgriff, ihrem Roman in diesem Punkt somit dialogische Qualität verleiht, da sie über ein öffentlich diskutiertes Thema den Kontakt mit der Leserschaft herstellt.³²⁰ Dies gilt auch für Freemans Verarbeitung eines anders geformten Körpers, der im öffentlichen Bewusstsein mit im Zirkus ausgestellten *freaks*

³¹⁹ Für eine ausführliche Darstellung des Phänomens der *fasting girls* verweise ich auf die betreffenden Kapitel in Brumberg und Vandereycken sowie auf John Cules detaillierte Fallbeschreibung von Sarah Jacobs.

³²⁰ Dies geschieht auch auf der Ebene der möglichen eigenen Betroffenheit von Leserinnen mit dem Komplex Essenstabus und folgendem Hungern, das Brumberg für die viktorianische Gesellschaft als wichtige Erfahrungsdimension von Frauen beschrieben hat.

verbunden wurde. Wichtig ist jedoch, dass die Autorin in ihrer Romansprache solche Motive und Figuren aufgreift und sie anders ausgestaltet - sie verwendet kulturelle Zeichen ihrer Zeit und verarbeitet sie.

Wo liegen die inhaltlichen Übereinstimmungen zwischen den Körperbildern Hunger und Deformiertheit? Welche Botschaft transportieren sie im Text und welches kritische Potential beinhalten sie?

Die Präsentation von Marias Körper als hungernd und verhässlicht muss, wie gezeigt, als Verhandlung der weiblichen Geschlechterrolle zu Freemans Zeit gelesen werden. Obwohl Anorexie in mehrfacher Hinsicht als Affirmation des herrschenden Weiblichkeitsideals verstanden werden muss, ist Marias verhässlichter Körper ein Protest gegen dieses Ideal. Die Verhässlichung suspendiert kurzfristig ihr heterosexuelles Streben. Die interpretative Zusammenführung der Bilder des hungernden und des 'deformierten' Körpers verstärkt die Kritik an der Normierung der weiblichen Normalbiographie, vor allem der erwarteten heterosexuellen Familienausrichtung .

Beim Anblick von Rosa wird Maria von „a curious sort of feeling of kinship“ (*BLS* 485) erfüllt.³²¹ Sie wundert sich über die starke Faszination, die Rosa auf sie ausübt und ist dadurch irritiert: „It seemed extraordinary to her she should actually admire any one like this deformed little creature, but admire her she did. It was as if she suddenly had become possessed of a sixth sense for an enormity of beauty beyond the usual standards“ (*BLS* 485).

Unmittelbar nach der Begegnung von Maria, der Figur mit dem 'hungernden Körper,' mit der 'deformierten' Rosa erkennen sich beide Frauen als gleich und einander zugehörig: Zunächst werden in fokalisierter Erzählweise Marias Gedanken beschrieben: „Here was another woman outside the pale of ordinary life by physical conditions, as she herself was by spiritual ones“ (*BLS* 482). Wenig später stellt sich Rosa in direkter Rede vor: „‘My name is Blair - Miss Rosa Blair,’ said the dwarf. ‘I am a rose, but I happened to bloom outside the pale’“ (*BLS* 483). Die Wiederholung des Begriffes 'outside the pale' und die jeweilige fokalisierte Erzählweise lassen die

³²¹ Diese Zugehörigkeit zu Rosa wird im Romantext zusätzlich durch Marias innere Abgrenzung von ihren Altersgenossinnen, die das Zugabteil mit ihnen teilen, deutlich: „the girls continued their chatter ... It was American girlhood rampant on the shield of their native land.... Their postures, their crossing their feet with lavish displays of lingerie and dainty feet and hose, was possibly the very boldness of innocence, although Maria now and then glanced at them and thought of Evelyn, and was thankful that she was not like them“ (*BLS* 480-1).

Deutung zu, dass sich beide Frauen ineinander spiegeln.

Die Verwendung des Schlüsselbegriffs 'outside the pale' steht im innertextuellen Dialog mit einer früheren Textstelle, die Marias Gefühle unmittelbar nach der Eheschließung mit Wollaston beschreibt: „she never thought at that time of her marriage being anything which would ever be a marriage in reality, but as of something which cast her outside the pale of possibilities and made her more solitary still“ (*BLS* 214). Ihre Einsamkeit resultierte zu diesem Zeitpunkt aus ihrem Gefühl 'outside the pale' im Sinne einer weiblichen ‚Normalbiographie‘ zu sein: der heterosexuelle Lebensweg ist ihr aufgrund ihrer Flucht vor Wollaston zugunsten ihrer Schwester Evelyn verwehrt. Der Ausdruck 'outside the pale' wird nun am Romanende zum verbindenden Terminus zwischen Rosa und Maria, die sich in dieser Eigenschaft als zugehörig erkennen und eine neue Verbindung eingehen.

Im Romantext ist kein eindeutiger Hinweis dafür zu finden, wie die Beziehung zwischen der Protagonistin von *By the Light of the Soul* und der Zwergin Rosa zu charakterisieren ist. Die Komprimiertheit dieser Episode in den letzten beiden Kapiteln des Romans zeigt nur in Fragmenten, welche Intensität diese Beziehung hat oder wie das künftige Leben von Maria aussehen wird.

Über den Punkt hinausgehend, dass Maria überhaupt die Lebensgemeinschaft mit einer Frau wählt, weist jedoch gerade der 'deformierte' Körper der Zwergin auf ein Protestpotential gegen eine einheitliche weibliche Geschlechterrolle, die in Ehe und Mutterschaft mündet. Fiedler führt Zuschreibungen und gesellschaftliche Mythen zu Zwergen auf, die dieses Argument stützen können: „One popular theory argues ... that all Dwarfs are infertile. ... Another equally widespread conviction is that all Dwarfs are, though sterile perhaps, immensely concupiscent“ (*Freaks* 51; Hervorh. Im Text). Diese Spannung zwischen unterstellter Unfruchtbarkeit von kleinwüchsigen Menschen und deren Lüsterheit verknüpft *freaks* mit Sexualität. Vor allem das Absprechen von Reproduktionsfähigkeit wird durch öffentliche Trauung und nachfolgend besondere Inszenierung einer 'Zwergenfamilie' aus der *freak show* des Zirkus Barnum negativ bestätigt: Charles Sherwood Stratton war unter dem Künstlernamen General Tom Thumb Mitte des 19. Jahrhunderts eine der Attraktionen dieses Zirkus'. Bogdan bezeichnet ihn als one of the most written-about celebrities of the nineteenth century“ (*Freak Show* 151). Wie Fiedler erwähnt, wurde seine Eheschließung mit der ebenfalls

kleinwüchsigen Levinia Warren in einer „highly publicized wedding (65)“ vermarktet. Nach Gerber war diese Trauung in New York „a public spectacle elaborately stage-managed by Barnum“ (51) und nachfolgend durch eine organisierte Europa-Tournee des Paares weiter ausgeschlachtet. Um die Attraktion zu erweitern, wurde Elternschaft für dieses Paar ebenso inszeniert, ob sie tatsächlich unfruchtbar waren, ist unbekannt.³²² Die große Öffentlichkeitswirkung und Sensation dieser Zwergenfamilie beruht auf dem an sie geknüpften konträren Stereotyp der Kinderlosigkeit. Anhand der devianten Körper wurde die bürgerliche Norm reinszeniert und zum gewinnbringenden Spektakel umfunktionalisiert.

Die Figur der Rosa in *By the Light of the Soul* ist in diesem kulturellen Kontext zu sehen. Freeman knüpft durch die Präsentation dieses Charakters als reicher Frau, die mit Dienstbotin reist, an die Inszenierung von ZwergInnen in den *freak shows* an, die oftmals mit aristokratischen oder militärischen Titeln versehen wurden, um den grotesken Effekt ihrer Zurschaustellung zu erhöhen.³²³ Sie wird jedoch in ihrer Familienlosigkeit positiv besetzt und ihr kleiner Körper kann in Anlehnung an die Unterstellung der Unfruchtbarkeit von Zwergen auf metaphorischer Ebene als Ablehnung traditioneller Reproduktionsaufgaben für Frauen gelesen werden. Somit wird deutlich, *wogegen* sich die Beziehung zwischen Rosa und Maria wendet. Worin liegt jedoch die positive Bestimmung dieser Frauengemeinschaft? Handelt es sich um eine asexuelle, freundschaftliche Beziehung oder um den Entwurf einer homosexuell zu verstehenden Liebesbeziehung? Die Hinweise die Beziehung Rosas und Marias als eine zwischen einer älteren und jüngeren Frau zu werten, die asexuell und durch Mütterlichkeit geprägt ist, wie Richardson sie liest, sind offensichtlicher als die, die auf eine homosexuelle Ebene deuten.

Doch da eine Dialogizität des Textes und seiner verwendeten Körperbilder auch mit dieser letzteren Dimension festzustellen ist, soll nun beiden Fahrten des Textes nachgegangen werden.

³²² “To top off the magnificent aggrandized presentation of Mr. and Mrs. General Tom Thumb, the young couple needed only one more thing: a little Thumb“ (*Freak Show* 156). Ab Dezember 1863 wurde ein Kind mit ihnen ausgestellt: “The child shown with them was borrowed from a foundling home and exchanged for a smaller one when it grew too large“ (*Freak Shows* 157).

³²³ Thomson schreibt: „Midgets always had inflated titles from „high“ society. ... Taken together, these mediating narratives, as well as the cultural premise of irreducible corporeal difference upon which the freak show was founded comprise the process David Hevey calls ‘enfreakment’“ (*Introduction* 10).

Der Altersunterschied wird im Text betont und verweist an sich auf eine asexuelle Beziehung. Rosa wird sogar spezifisch als “old enough to be Maria’s mother“ (BLS 479) von der Erzählinstanz eingeführt und somit wird eine weitere Lesart der Beziehung deutlich, nämlich, dass Maria in Rosa ihre früh verstorbene Mutter wieder findet. Die Zwergin gibt Maria auf dem Schiff nach Europa tatsächlich als ihre Tochter aus und beweist auch durch ihre Handlungsfähigkeit und das Anbieten eines Schutzraumes tatsächlich eine Art mütterliche Überlegenheit und Fürsorge. Sie bietet Maria ein neues ‘Zuhause’ und weist Maria den „west room“ zu. Dieser ist ein weißes Zimmer: „The walls were hung with paper covered with sheafs of white lilies“ (487). Auch die Felle, die den Boden bedecken, sind weiß, ebenso alle Dekorationsgegenstände. Als solche werden nochmals Lilien erwähnt. Weiß ist die Farbe der Unschuld und Reinheit³²⁴ und suggeriert ein Kinderzimmer.³²⁵ Lilien, die in diesem Zimmer eine große Rolle spielen, symbolisieren nach einem Vergleich der im 19. Jahrhundert gängigsten Blumenbücher durch Seaton ebenso Reinheit (*purity*) (Vgl. 182-3). Diese Attribute, die Marias Zimmer zugeschrieben werden, stehen im Dialog mit einer Asexualität, die, wie Bordo ausführt, auch Anorektikerinnen anstreben: „In this battle, thinness represents a triumph of the will over the body, and the thin body (that is to say, the nonbody) is associated with „absolute purity, hyperintellectuality and transcendence of flesh“ (*Unbearable Weight* 147-8).³²⁶

In diesem Zimmer angekommen, überwindet Maria jedoch ihr Hungern. Nachdem im Text durch die Erwähnung von Appetitlosigkeit betont wurde, dass sie beim Treffen mit Rosa einen ‘hungernden Körper’ darstellt, ist ihre erste Handlung im weißen Zimmer bemerkenswert: „The maid brought in a tray covered with dainty dishes

³²⁴ Vgl. Beverly Seaton. *The Language of Flowers: A History*, 159.

³²⁵ Die Identifizierung eines weißen Zimmers als Kinderzimmer läßt einen intertextuellen Bezug zu der Kurzgeschichte ‘Old Woman Magoun’ (1905) zu, in der die alte Protagonistin ihrer Enkelin Lily am Todesbett eine Vision des Himmels erzählt. Ein Element ist das Versprechen, dass Lily – durch ihren Namen die Inkarnation von Unschuld - im Himmel ihre Mutter wiedertreffen würde, die ihr ein weißes Zimmer bereitet habe: „She has a little white room all ready for you, white curtains at the windows, and a little white looking-glass“ (*NEN* 232).

³²⁶ Als Symbol für Entkörperlichung, die Anorexie ja darstellt, und auch für eine auszehrende Krankheit steht die Farbe weiß auch in Freemans Kurzgeschichte ‘A Love of Parson Lord’ (1898): Love wore that day a white muslin gown - one of her mysterious gifts - a little white cape, and a hat with a white ribbon; she looked for all the world like a flying white flower as she came down the street, her white draperies blown in the wind.“ (*NEN* 185). Eine Figur hebt die transzendente Ausstrahlung hervor: „‘The parson’s daughter looks more like an angel than a thing of flesh and blood,’ he remarked, presently, ‘and I fear she’ll be one in earnest if they don’t look out for her.’ Richard stared at the landscape. ‘Is she out of health?’ he inquired, in a somewhat constrained tone. ‘She was always delicate, dear,’ his grandmother replied, evasive“ (*NEN* 185).

of white and silver and a little flask of white wine. ... Maria ate her supper. She was in reality half famished“ (*BLS* 488). Die Weiterführung der Farbensymbolik bis hin zum Geschirr und der Weinfarbe und die Tatsache, dass Maria von denselben genährt wird, kann als Überwindung des Hungers zwar im Refugium Rosas, aber durch eine Verinnerlichung von sexueller Unschuld bzw. Asexualität gelesen werden.

Am Haus ihrer Schwester angekommen und beim Anblick des glücklichen Paares Evelyn und Wollaston, empfindet sie später Sehnsucht nach Rosa: „an intense longing came over her. She seemed to suddenly sense the highest quality of love: that which realizes the need of another, rather than one’s own. The poor little dwarf seemed the very child of her heart“ (*BLS* 497-8). Die Verwendung des Begriffes ‘child’ an dieser Stelle deutet ebenfalls auf eine asexuelle Beziehung. Gleichzeitig wird die Hierarchisierung einer auf Mütterlichkeit von Rosa beruhenden Beziehung in der die Fürsorge von der älteren Frau ausgeht, aufgehoben und es findet eine Rollenumkehrung statt. Auch an einer anderen Stelle im Text wird Rosa von der Erzählinstanz mit einem Kind gleichgesetzt: „Miss Blair, who was opposite, looked at her, then laughed with the open delight of a child“ (*BLS* 489).

Cindy LaCom stellt in ihrem Aufsatz zu „...Female Disability, Sexuality, and the Maternal in the Nineteenth-Century Novel“ fest, „the disabled body was increasingly read as a sign of either sexlessness or sexual deviance“ (191). In Bezug auf diese Devianz konstatiert sie später „[it] plays up the connection between „deformed“ body and deformed principle“ (192). Demzufolge seien in Romanen mit Happyend keine anders geformten Körper mehr zu finden, denn genau die Einlösung dieses Endes würde deren Abwesenheit erfordern. Freeman hat sich nicht völlig von dieser wertenden Ikonographie gelöst: Rosa ist keineswegs die Protagonistin des Romans, sie taucht erst sehr spät auf und der Roman endet wiederum mit dem Blick auf Maria. Auch Homosexualität wurde als ein ‘deformed principle’ angesehen. Im nächsten Abschnitt möchte ich daher untersuchen, ob der ‘deformierte Körper’ und die Sprache, in der die Beziehung zwischen Maria und Rosa beschrieben wird, auch in einem Dialog mit *sexual deviance* steht, d.h., ob Freeman hier eine homoerotische Beziehung andeutet.

Marias Gedanken an Rosa werden durch eine sinnliche Erfahrung ausgelöst: „The cat which had been put out rubbed against Maria’s feet. She caught up the little animal and kissed it. Then she put it down gently, and hurried back to the station. She thought of Rosa Blair, and an intense longing came over her“ (*BLS* 497-98).

Die Beschreibung der Berührung mit der Katze in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Marias Gedanken an Rosa kann als ein Hinweis darauf gedeutet werden, dass die Beziehung zwischen beiden Frauen auch physisch konnotiert ist. Auf diese Lesart ist in der Forschung bereits vermehrt hingewiesen worden: Glasser vermeidet in ihrer Romaninterpretation eine positive Aussage zu Homosexualität, deutet sie jedoch im Ausschlussverfahren an. Maria suche – so Glasser – eine andere Form von Lebensgemeinschaft als eine heterosexuelle. Rosas Welt sei „a world in which a female relationship can flower without restrictive heterosexual definitions of love“ (191). Und das Ende impliziere ebenfalls etwas, das eben nicht heterosexuell sei: „Choosing finally to live with Rosa Blair and let the world assume she has died, Maria abandons heterosexual love“ (194). Pryse verwendet den Begriff ‘Homoerotisch’ für ihre Bewertung des Endes von *By the Light of the Soul*: “[it] reflects Freeman’s fascination with homoeroticism between women“ („Introduction“, XVIII).

Verschiedene Aspekte der letzten zwei Kapitel von *By the Light of the Soul* deuten tatsächlich auf eine homoerotische Beziehung hin, die die körperliche Ebene mit einschließt. Auch wenn der Romantext in dieser Hinsicht eine Leerstelle beinhaltet, ist eine Spurensuche dessen, was nicht konkret benannt wird, doch legitim, setzt sich meine Arbeit doch gerade zum Ziel, durch eine Kontextualisierung der verwendeten Sprache und Begriffe herauszufiltern, welche anderen Stimmen der Zeit mitschwingen.

Es gibt eine historisch dialogische Beziehung zwischen dem damals ‘neuen’ wissenschaftlichen Diskurs um Homosexualität und dem Diskurs um anders geformte Menschen. Beide behandeln Devianz von einer gesellschaftlich erzeugten und akzeptierten Norm. Die Sexologie, wie die Anthropologie beschäftigte sich mit Klassifikationen, taxonomischen Untersuchungen, oder nach Jeffrey Weeks der „Kartographisierung“ von Verstößen gegen eine mutmaßlich natürliche Ordnung,³²⁷ die in begrifflichen Festschreibungen normativer Vorstellungen von ihrem jeweiligen Forschungsobjekt mündeten. Im Falle der Sexologie wurde eine neue Terminologie für von der heterosexuellen Norm abweichendes Verhalten kreiert, *sexual inverts* wurde zunächst die tragende Kategorie, aber auch der Begriff „Homosexualität“ entstand zu dieser Zeit.³²⁸

Die semantische Nähe zwischen sogenannten *sexual inverts* und *freaks* wird in

³²⁷ Vgl. Weeks “Movements of Affirmation: Sexual Meanings and Homosexual Identities“, S.73.

³²⁸ Nach Weeks wurde „the word ‘homosexuality’ itself ... not invented until 1869 and did not enter English usage until the 1880s and 1890s, and then largely as a result of the work of Havelock Ellis“ (71).

diesen Debatten deutlich, z.B. werden lesbische Frauen in den Schriften der Sexologen in Bezug auf äußere und charakterliche Merkmale vermännlicht und erfahren somit nach Faderman selbst eine Zuschreibung von „freakishness“ (Vgl. *Odd Girls* 46). In dem Roman *The Well of Loneliness* (1928) der Britin Radclyffe Hall findet sich die Bezeichnung der lesbischen Protagonistin Stephen als *freak*. Jane Rule schreibt in *Lesbian Images*: „The husband of the woman Stephen so unwisely loved is given speeches like, “How’s your freak getting on?”“ (56).

Es ist nicht zu erwarten, in gehobener Literatur der Wende zum 20. Jahrhundert homoerotisches Begehren oder gar Sexualität jenseits von Andeutungen thematisiert zu finden. *The Well of Loneliness* gilt als erstes literarisches Werk, das explizit und offen lesbische Liebe, hier im Portrait der maskulinisierten Protagonistin, verarbeitet. Selbst zweiundzwanzig Jahre nach der Veröffentlichung von Freemans Roman verursachte diese offene Beschreibung einen großen Skandal und die Autorin musste sich sogar vor Gericht gegen eine Obszönitätsklage verteidigen.³²⁹

Ein Verweis auf Sexualität und Sinnlichkeit findet sich jedoch in *By the Light of the Soul* in der Symbolik, mit der Rosas Haus besetzt wird. Die orientalische Üppigkeit der Einrichtung wird gleich nach dem Eintritt von Maria wahrgenommen und als Abweichung von westlichen Standards beschrieben:

Maria had seen many interiors of moderate luxury but never anything like this. For a second her attention was distracted from everything except the wonderful bizarre splendor in which she found herself. It was not Western magnificence, but Oriental; hangings of the richest Eastern stuff, rugs, and dark gleams of bronzes and dull lights of brass, and the sheen of silken embroideries (*BLS* 486).

Im Schlüsselbegriff ‘oriental’ schwingt durch seinen dialogischen Charakter ein Echo von Sinnlichkeit und Sexualität mit³³⁰, das, wie Edward Said in seiner Studie *Orientalism* darlegt, vor allem in der Literatur des 19. Jahrhunderts³³¹ eine „uniform association“ (188) mit dem Orient darstellt. Wiederholt betont er, das Bild des Orients

³²⁹ Vgl. hierzu Lora Doans Studie über dieses Werk und seinen kulturellen Kontext *Fashioning Sapphism. The Origins of a Modern English Lesbian Culture*.

³³⁰ Richardson vernachlässigt diese Konnotation der orientalischen Dekoration von Rosas Zimmer. Ihre Interpretation weist auf den luxuriösen, eigenwilligen Charakter der Raumgestaltung hin: “the Oriental surroundings mark not submissiveness but luxuriousness and a rejection of predictable tastes“ (23).

³³¹ Seine Untersuchung beruht in Bezug auf den verwendeten literarischen Textkorpus in erster Linie auf europäischen Werken aus dieser Zeit, vor allem Flaubert, Nerval und Conrad.

„suggest[s] not only fecundity but sexual promise (and threat), untiring sensuality, unlimited desire, deep generative energies“ (188). Hier würden sexuelle Fantasien anklingen, Sehnsüchte nach einem Ort „for sexual experience unobtainable in Europe. ... a different type of sexuality, perhaps more libertine and less guilt-ridden“ (190). Im übertragenen Sinne heißt dies, dass Maria in eine neue Welt eintritt, in der sie auch eine andere Sexualität vorfindet. Am Ende des Romans wird an diese Dichotomie der Welten nochmals angeknüpft. Als die Protagonistin beim Haus ihrer Tante Maria ankommt, in dem Evelyn und Wollaston inzwischen leben, wird sie an diese Welt erinnert: „Miss Rosa Blair, and her travellings in Europe, and her house in New York seemed to her like an Arabian Night’s creation. She walked along the street towards her aunt’s house, and realized her old self and her old perplexities“ (BLS 498). Die Rückkehr zu Rosa, die kurz darauf folgt manifestiert, dass sie sich von ihrem ‘alten’ Selbst gelöst hat und sich nun als Teil von Rosas Welt empfindet, mit der sie - wenn ‘Arabian nights’ als Derivat des Schlüsselbegriffes *oriental* angesehen wird - Sinnlichkeit assoziiert.

Die Metaphorik des weißen Zimmers, die ich oben auf Asexualität hin gedeutet habe, weist auch noch in eine andere Richtung. Es ist ebenfalls möglich, sie so zu lesen, dass Maria in diesem ihr angepassten, ‘westlichen’ Zimmer untergebracht wird, um sich nicht von vorneherein fremd in dieser fremden Welt zu fühlen. Das weiße Zimmer kann mit seiner oben beschriebenen Unschuldskonnotation nicht nur als Kinderzimmer, sondern auch als Brautzimmer interpretiert werden. Die Dichotomie zwischen dem weißen, „westlichen“ Zimmer Marias und dem orientalischen Haus und Zimmer Rosas kann auf eine spätere sexuelle Ebene verweisen: Maria betritt Rosas Haus als sexuell unerfahren und ‘unschuldig’ (im Text selbst wird dieses Zimmer als „virgin room“ (488) bezeichnet), doch wir wissen nicht, ob sie in diesem Zimmer wohnen bleibt. In der Tat wird bereits nach der Rückkehr aus Europa dieses weiße Zimmer nicht mehr erwähnt.

Eine weitere Passage des Textes legt eine Deutung nahe, die Einwilligung Marias mit Rosa zu leben, als zweite Eheschließung zu bewerten: Es gibt intertextuelle dialogische Bezüge zwischen der Reise, die Maria zu Rosa führt und der ersten Heirat von Maria. Wie in der ersten Hälfte des Romans, als Maria mit Wollaston und Gladys nach New York fährt, nimmt die Protagonistin am Ende wieder den Zug in diese Großstadt. Wieder hat sie Angst vor den Gefahren der Stadt und ihrer „unmoralischen“

Situation, was das Anmieten eines Hotelzimmers betrifft: „She thought of the great and terrible city into which she was to launch herself at night. She considered that she knew absolutely nothing about the hotels. She even remembered, vaguely, having heard that no unattended woman was admitted to one“ (*BLS* 482). Diese Angst wird von Rosa Blair zementiert, als ihr Maria von ihrem Plan, in ein Hotel zu gehen, erzählt: „Don’t you know that it may be difficult for a young girl alone? ... You must certainly not think of trying to go to a hotel at this time of night,“ said the dwarf“ (*BLS* 484).

Die Autorin konstruiert die frühe Jugendehe als funktionale Szene für einen Lebensweg Marias, der jenseits normaler Weiblichkeitsmuster verläuft und in einer weiblichen Gemeinschaft endet. Lediglich Richardson hält die Szene in Hinsicht von „what effect it has on the narrative, especially Maria“ (13) für wichtig: „The event transforms her from a romantic, sentimental heroine relying on the physical self to a young woman with a realistic perspective“ (13). Kein(e) LiteraturwissenschaftlerIn hat jedoch eine Funktionalität der Eheschließungsszene in Verbindung mit dem Romanende herausgearbeitet. Vielmehr gilt sie in der gesamten Rezeption als das schlechteste Handlungselement und als Beispiel für die schwache Struktur des Romans.³³² Ich möchte die Absurdität dieser Szene nicht gänzlich bestreiten. Unglaublich wirkt sie insofern, als Maria bereits in ihrer Kindheit für Wollaston schwärmt. Bereits im 4. Kapitel heißt es: „Maria entertained a rudimentary affection [for Wollaston]“ (*BLS* 39).³³³ Es ist also nicht verständlich, warum nach der Eheschließung Marias große Sympathie für Wollaston in völlige Abneigung umschlägt, eigentlich sollte sie eine Wunscherfüllung sein.

Gerade die inhaltliche Inkonsistenz legt jedoch nahe, die Szene als funktional zu

³³² Herbert W. Horwill nennt im *Forum* kurz nach Erscheinen des Romans diese Szene „little short of grotesque“ und konstatiert ihr völlig Absurdität. Foster beklagt ebenfalls das Gekünstelte der Szene und meint, es sei völlig unplausibel, warum diese Ehe nicht sofort hätte annulliert werden können (vgl. „Present Day Tendencies“ 179). In einer anderen kurzen Rezension aus *Freemans Zeit*, erschienen im *New York Saturday Review*, wird dagegen die Hälfte des Beitrags auf die Beschreibung dieser Szene verwandt und diese positiv als Ursache für die „ensuing complications“ gewertet, die die Handlung vorantreiben. Westbrook schließt sich einer solchen funktionalen Leseart an, verweist jedoch ebenfalls auf den mangelnden Realitätsgehalt. „Such a marriage, even if legal to begin with ... could have been annulled without the slightest difficulty and with dishonor to no one“ (164). Glasser diskutiert die Verheiratungsszene nicht expliziert, deutet sie jedoch an, indem sie auf ‘awkward mechanics of the plot’ verweist (Vgl. 189).

³³³ Diese Schwärmerei wird während ihrer Schulzeit immer wieder erwähnt und noch kurz vor der Heiratsepisode bestätigt. Am Tag des Verschwindens von Evelyn, das den Auslöser für die in der Eheschließung mündenden Fahrt nach New York darstellt, fährt Maria gemeinsam mit Wollaston zu ihrem ersten Schultag an der Elliot Academy in Wardway. Im Zug dorthin kommt ihr Wollaston näher und die Schwärmerei wird als ‘Luftschlösser bauen’ benannt: „[W]hen [Maria] felt the boy’s warm breath on her neck, her heart beat fast. She realized herself on the portals of an air-castle“ (*BLS* 141).

betrachten. Sie dient durch den ganzen Roman hinweg als Rechtfertigung für die Protagonistin, ihr eigenes heterosexuelles Begehren abzuwehren. Die Beziehung zu Rosa und Marias Entschluss, am Ende zu ihr zurückzukehren, stellen das Ende des Romans und somit auch von Marias Entwicklungsweg dar. Der Bildungsroman *By the Light of the Soul* endet in der Selbstfindung der Protagonistin, die an diese neue Lebensgemeinschaft geknüpft ist.

Der Altersunterschied zwischen Maria und Rosa ist oben als ein Argument für eine mütterlich konnotierte Beziehung gewertet worden. Doch wie das weiße Zimmer enthält dieser Altersunterschied eine zweite Botschaft: Für das 19. Jahrhundert gilt, dass eine nicht-sexuelle weibliche Lebensgemeinschaft als „romantic friendship“ nach Lilian Faderman sogar als „a respected social institution in America“ (*Odd Girls 2*)³³⁴ angesehen werden kann. Das Zusammenleben von Frauen wurde als sog. *Boston Marriage* bezeichnet und galt nicht als anstößig.³³⁵ Erst um die Jahrhundertwende wurden auch sehr enge Freundschaftsbeziehungen zwischen Frauen mit starker romantischer Emphase, wie aus Briefen zwischen Freundinnen ersichtlich³³⁶ weniger respektabel. Der aufkommende medizinische Diskurs über Homosexualität etablierte Normen, die jegliche Gefährdungen der heterosexuellen Paarbeziehung moralisch anprangerten und auch pathologisierten.³³⁷ *By the Light of the Soul* steht zwischen diesen sich wandelnden Diskursen. Es sind auffallend wenig enge Frauenfreundschaften im Text zu finden.³³⁸ Die Tatsache, dass die Protagonistin in *By the Light of the Soul*

³³⁴ Faderman bezeichnet die Jahrhundertwende sogar als „zenith“ romantischer Freundschaften, da mehr und mehr Frauen ökonomisch unabhängig gewesen seien.

³³⁵ Unter Berufung auf Helen Howes *The Gentle Americans* beschreibt Susan Allen Toth die *Boston Marriage* als „the common situation of two single or widowed ladies who decided to share their fortunes and their lives“ („The Rarest“ 21).

³³⁶ Vgl. hierzu den Standardaufsatz „The Female World of Love and Ritual: Relations Between Women in Nineteenth-Century America“ von Smith-Rosenberg (in *Disorderly Conduct*).

³³⁷ Faderman argumentiert, dass die sogenannten „Sexologists“ wie Kraft-Ebbing stark dazu beitragen, die romantischen Freundschaften zwischen Frauen auszumerzen, vgl. *Odd Girls 37ff.* Vern L. Bullough beschreibt ebenfalls die aufkommende Macht der institutionalisierten Sexualforschung als Ausgangspunkt für eine Verwissenschaftlichung und damit die Verfestigung von Geschlechterrollen und -normen vor dem Hintergrund des Aufkommens neuer Freiheiten für Frauen im Zuge des Zugangs zu universitärer Bildung, aber auch steigende Zahlen von Prostituierten und ‘Vergnügungsetablissemments’ in Großstädten.

³³⁸ Die engste Beziehung, die in ihrer Intensität den Beschreibungen von Smith-Rosenberg am nächsten kommt, ist die der Protagonistin von *The Portion of Labor*, Ellen Brewster, mit ihrer Freundin Abby. So bekundet z.B. Ellen ihre Zuneigung mit „I think more of you than any man I know,” said she, fervently. ‘I think more of you than anybody except father and mother, Abby’“ (*PoL 229*). Als junge Frauen träumen beide davon, zusammen zu leben, denn sie stellen sich beide die Frage „Isn’t there anything in this world besides getting married?”“ (*PoL 306*). In *Pembroke* wird die Freundschaft zwischen Charlotte und Rebecca ebenfalls angedeutet, ist jedoch eher durch die Heiratspläne zwischen den Kindern ihrer beider Familien genährt. Ansonsten sind die für das 19. Jahrhundert nach den Arbeiten

eine Zwergin als Lebenspartnerin gewählt hat, kann als Abgrenzung vom 'akzeptierten' Modell einer romantischen Mädchen- Frauenfreundschaft gewertet werden. In der Devianz des Körpers von Rosa steckt eine Metaphorik, die von der gesellschaftlich tolerierten *Boston Marriage*,³³⁹ weg zu einer anderen Intensität weist.

Freeman verhandelt homosexuelles Begehren in anderen Romanen deutlicher als in *By the Light of the Soul*. Bemerkenswert ist jedoch für die Wertung der Beziehung zwischen Rosa und Maria, dass solches Begehren stets in der Beziehung zwischen einer älteren und jüngeren Frau erscheint:

In *The Portion of Labor* entwickelt die Protagonistin Ellen Brewster eine leidenschaftliche Affinität zu der älteren Cynthia Lennox. Ellen stellt im folgenden Abschnitt den *focalizer* dar, wodurch die Beschreibung ihres Begehrens einen sehr unmittelbaren Charakter erhält:

She had dreamed, as a lover might have done, of a tete-à-tete with her, what she would say, what Cynthia would say. She had thought, and trembled at the thought, that possibly Cynthia might kiss her when she came or went. She had felt, with a thrill of spirit, the touch of Cynthia's soft lips on hers, she had smelt the violets about her clothes (*PoL* 268).

Ihr Begehren³⁴⁰ wird auch von ihrer Umwelt wahrgenommen. Eine männliche Figur, Lyman Risley präsentiert in direkter Rede den offensten Schlüsselausdruck, der Dialogizität zu der gängigsten Bezeichnung weiblicher Homosexualität evoziert: „She is repeating a madness of Old Greece. [...] it will be temporary in the case of a girl like that. She will easily be led into her natural track of love“ (*PoL* 271). 'Lesbische' Liebe

von Smith-Rosenberg oder auch Nancy Cott für das Leben von Frauen so entscheidenden Freundinnenbeziehung im Romanwerk Freemans eine auffällige Leerstelle.

³³⁹ In John D'Emilio und Estelle B. Freedmans *Intimate Matters: A History of Sexuality in America* ist eine differenzierte Darstellung der *Boston Marriages* zu finden. Sie beschreiben diese weiblichen Lebensgemeinschaften weitgehend als nicht-sexuell, weisen jedoch darauf hin „substantial evidence exists that overtly sexual relationships among unmarried college-educated women were not at all common“ (193). Wenn dies allerdings nur für diese kleine Gruppe nachzuweisen ist, deutet es meiner Ansicht nach nicht unbedingt auf die Nicht-Existenz sexueller weiblicher Lebensgemeinschaften hin, sondern auf fehlende Zeugnisse aus Bevölkerungsschichten, die sich in einem weniger liberalen und fortschrittlichen Lebensumfeld bewegten, wie dies die Frauencolleges darstellten.

³⁴⁰ In dieser Beschreibung von Ellens Sehnsucht nach Cynthia klingt die Kurzgeschichte *The Love of Parson Lord* (1898) an und verdeutlicht die Intensität des im Romans beschriebenen Begehrens: In der Kurzgeschichte entwickelt die junge Protagonistin Love Lord Zuneigung zu der älteren Frau, Mrs Squire Hawkes, die zur mütterlichen Wohltäterin für die Halbwaise Love wird. „The squire's lady was in reality her first love“ (*NEN* 168). Eine Passage in der Kurzgeschichte beschreibt tatsächlich den körperlichen Kontakt zwischen beiden Frauen, „she felt her [Mrs. Squire's] soft lips on her cheek“ (*NEN* 175). Dieser Kuß auf die Wange (im Gegensatz zu dem von Ellen ersehnten Kuß auf den Mund) hat jedoch eine eindeutig mütterliche Konnotation und entbehrt der Zusätze, die eine Erregung Loves beschreiben würden, wie es „trembled at the thought“ und „the thrill of spirit“ in Bezug auf Ellen tun.

rührt ethymologisch von der griechischen Insel Lesbos her, auf die Lyman hier anspielt.

Eine so eindeutige Dialogizität mit Homosexualität enthält *By the Light of the Soul* nicht. Ebenso fehlen Hinweise auf tatsächliches Begehren zwischen Maria und Rosa, d.h. eine körperliche Ebene wie tatsächliche Berührungen oder wie oben von Ellen visualisierte körperliche Sehnsucht geht aus der verwendeten Sprache nicht hervor. In Freemans 1908 erschienen Roman *The Shoulders of Atlas* wird weibliche Homosexualität nicht nur im Zusammenhang mit der als nymphoman dargestellten Lucy Ayres verarbeitet. Zwei Passagen, die die Interaktion zwischen der älteren Sylvia Whitman mit der jungen Rose Fletcher beschreiben, enthalten Beispiele körperlich ausagierten lesbischen Begehrens: „She stretched out her slender arms, from which the lace-trimmed sleeves of her night-gown fell away to the shoulder, and Sylvia let them close around her thin neck and felt the young cheek upon her own with a rapture like a lover’s“ (*SoA* 112). Später heißt es nochmals: „Rose felt merely a soft touch of thin, tightly closed lips. Sylvia did not know how to kiss, but she was glowing with delight“ (*SoA* 170). Dennoch ist es nicht legitim, die Beziehung zwischen Sylvia und Rose als tatsächlich lesbisch zu klassifizieren. Vielmehr lässt sich im Verhalten der älteren Frau Sylvia, die ihre jüngere entfernte Verwandte bei sich aufnimmt, wiederum eine Spannung zwischen dominierender mütterlicher Fürsorge und solchen kurzen Szenen, die auf homosexuelles Begehren verweisen, feststellen.

Auch wenn Freeman in *By the Light of the Soul* solche offenen Beschreibungen weiblichen Begehrens unterlässt, so lässt sich doch zumindest in der Altersstruktur zwischen Maria und Rosa ein intertextueller Dialog zu den beiden anderen Romanen feststellen, der mit den oben ausgeführten ‘diskursiven Spuren’ von weiblicher Homosexualität korrespondiert. Die Beziehung zwischen Maria und Rosa kann nicht als eindeutig homosexuell oder auch nur homoerotisch bezeichnet werden. Zeichen und Stimmen, die diese Beziehung beschreiben, sind polyphon, sie künden von mehreren Botschaften. Es ist jedoch signifikant, dass Freeman sich Zeichen und Hinweise ihrer Zeit zu Nutze macht, um einen Subtext in *By the Light of the Soul* einzuweben, der die gewohnte Eindeutigkeit sexueller Ausrichtung unterwandert. Durch die spektakuläre Andersartigkeit von Rosa und die Bedeutung, die sie für den Entwicklungsweg Marias hat, gewinnt die marginale Figur höheres Gewicht als quantitativ an der Passagenlänge abmessbar wäre. Für eine Interpretation der Geschlechterrollen und des spezifischen Themas der sexuellen Determination von Frauen ist somit in diesem Freeman Roman gültig, was Greenblatt für den New Historicism als bedeutsam deklariert: Diese

interpretative Praxis setze es sich zum Ziel, „to look less at the presumed center of the literary domain than at its borders, to try to track what can only be glimpsed, as it were, at the margins of the text ... I hope to offer a compensatory satisfaction: insight into the half-hidden cultural transactions through which great works of art are empowered“ (*Shakespearean Negotiations* 4). Für eine Interpretation der Geschlechterrollen und des spezifischen Themas der sexuellen Determination von Frauen ist ebenfalls ein Blick an den ‚Rand‘ des Textes wichtig, denn in der kurzen Schlusszene des Romans verhandelt die Autorin in der Tat ‚halb-versteckt‘ einen Neuentwurf einer alternativen Lebensgemeinschaft mit einer Körpermetaphorik, die stark auf eine homosexuelle Beziehung hinweist, diese jedoch nicht gänzlich aus dem Versteck entlässt. Der Text lässt mehrere Lesarten zu, die Stimmen zu Weiblichkeitsrollen und Lebenskonzepten von Frauen müssen in *By the Light of the Soul* als polyphon bewertet werden.

6. Schluss

Die Romane von Mary E. Wilkins Freeman zeichnen sich durch ideologische Spannungen aus, die am besten mit Bakhtins Begriff der Polyphonie gefasst werden können. In meiner Arbeit habe ich durch die Anwendung dieser Kategorie sowie des von Bakhtin vorgeschlagenen dialogischen Lesens von Literatur einen neuen Zugang zu Freemans Romanen eröffnet. Die Autorin beschäftigt sich vornehmlich mit Themen, die ambivalente und sich transformierende Geschlechterrollen im Amerika des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts verhandeln und ich habe die Themenfelder 'Arbeit', 'Gemeinschaften' und 'Körper' ausgewählt, um dies zu illustrieren. Der in der Freemanforschung vorherrschenden biographischen Rezeption wurde eine neue Lesart hinzugefügt, die Fragen nach Geschlecht fokussiert und diese im sozialgeschichtlichen und literarischen Kontext einbettet.

Der weitgehenden Abwertung der meisten Romane in der Freemanforschung habe ich entgegengehalten, dass die der stilistischen Qualität abträgliche, oft klischeehafte Sprache und die Länge vieler Romane auch als literatur- und kulturwissenschaftliche Herausforderung betrachtet werden kann: sie ermöglicht eine Detail- und Motivfülle, die diese Werke zur Fundgrube von Themen werden lässt, die relevant für eine Analyse von Geschlecht zur Zeit der Autorin sind. Stilistische Heterogenität wie z.B. die auffallende Integration romantizistischer Elemente kann durch die Leseerwartungen der Zeit erklärt werden, die von einer Debatte um Realismus und das *revival of romance*, das stark für Liebes- und Abenteuergeschichten warb, geprägt wurde.

Bakhtins Konzepte von Dialogizität und Polyphonie boten mir in der Textanalyse ein wichtiges und auf Freemans Werke noch nicht angewendetes terminologisches Instrumentarium. Über Bakhtin hinausgehend, erkenne ich im Sinne des *New Historicism* Literatur als geschichtlichen Text an, dessen fiktionaler Charakter es der Autorin erlaubt, mit dem sozialgeschichtlichen Material ihrer Epoche zu spielen. Trotzdem muss die Autorin auch als Chronistin ihrer Zeit anerkannt werden. Durch das dialogische Lesen von Freemans Literatur mit anderen sozialgeschichtlichen Quellen habe ich

herausgearbeitet, wo die Autorin das Echo ihrer Zeit widerhallen lässt und wo sie fiktionale Neuentwürfe einflucht, die dem literarischen Charakter dieser speziellen kulturellen Texte entsprechen.

Das Hauptaugenmerk liegt in meiner Analyse auf der Präsentation von 'Stimme(n)' in Freemans Romanen. Es zeigt sich, dass verschiedene ideologische Haltungen durch unterschiedliche Stimmen verhandelt werden. Somit zeichnen sich diese Werke durch eine narratologische Polyphonie aus: Positionen, die die Erzählinstanz direkt vertritt, indem sie nicht aus der Perspektive einer Romanfigur spricht, werden erzähltechnisch neben Passagen gestellt, die einer bestimmten Romanfigur zugeschrieben werden, indem u.a. direkte Rede oder Fokalisierung verwendet wird. Die Polyphonie geht jedoch noch weiter: die allgemeinere ideologische Polyphonie, von der die narratologische Polyphonie eine Anwendung sein kann, bedeutet, dass innerhalb des Werkes verschiedene Weltanschauungen, „belief-systems,“ wie sie Bakhtin genannt hat (Vgl. *Discourse* 334), gegeneinander gestellt werden. Auch einzelne Charaktere können ideologisch polyphone Botschaften transportieren und werden durch Ambivalenzen gekennzeichnet. Wenn Bakhtin schreibt „The action and individual act of a character in a novel are essential in order to expose - as well as to text - his ideological position, his discourse“ (ibid), so zeigen die Handlungen einzelner Charaktere selbst in Verbindung mit ihren Äußerungen sogar manchmal widersprüchliche ideologische Positionen. Ellen Brewster agiert in *The Portion of Labor* z.B. durch ihre Streikführung radikale Klassenkritik aus und heiratet dennoch den Kapitalisten.

Die Analyse der Polyphonien, die mit der Figur der Protagonistin von *The Portion of Labor* verknüpft sind, nehmen einen großen Teil der Analyse des Themenfelds 'Arbeit' ein. In diesem Kapitel wird deutlich, dass Freemans Romane die Mehrfachbelastung von Frauen durch Erwerbs- und Reproduktionsarbeit in außergewöhnlichem Maße herausstellen. Freeman behandelt zudem das Phänomen Arbeit auf der Metaebene, welche selten in der Literatur der Zeit zu finden ist. Die Autorin weist auf die geschlechtlichen Differenzen in Bezug auf die Möglichkeit von Selbstverwirklichung durch Arbeit hin. Entscheidungsfreiheit wird als Voraussetzung für diese Selbst-

verwirklichung dargestellt, die nicht nur durch das beschriebene Geschlechtsprivileg wie in *Jerome*, sondern auch durch ein Klassenprivileg zu erreichen ist, wie ich am Beispiel der *labor cinderella* Ellen Brewster herausgearbeitet habe.

Auch wenn Freeman Arbeitsanforderungen in der neu-englischen Schuhindustrie in verschiedenen historischen Produktionsphasen im Vergleich mit historischen Quellen mit großer Realitätsnähe präsentiert und auf die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung hinweist, fällt auf, dass die Darstellung extremer sozialer Missstände vermieden wird wie sie für andere, dem Naturalismus zugehörige, Romane der Zeit typisch sind. Insofern geht es der Autorin nicht so sehr um ein historisches Portrait von Arbeitsbedingungen, sondern um die Auswirkungen von Arbeit auf ihre einzelnen Romanfiguren und hierbei besonders um geschlechtsspezifische Unterschiede.

In Bezug auf die Verhandlung von Männlichkeit ist an diesem Punkt zu betonen, dass Freeman den *cult of the male breadwinner* der Zeit durch die polyphone Darstellung ansatzweise dekonstruiert. Mehrere männliche Figuren, so u.a. Arthur Carroll in *The Debtor* sowie Harry Edgham in *By the Light of the Soul*, können den gesellschaftlichen Anforderungen an ideale Männlichkeit nicht genügen, da sie ökonomisch nicht erfolgreich sind. Freeman zeigt vor allem durch die Körpermetaphorik, dass der Druck der modernen Gesellschaft für Männer krankmachend sein kann. Auch Männer, die scheinbar gängigen Männlichkeitsvorstellungen der Zeit entsprechen, tragen zu der Polyphonie der präsentierten männlichen Geschlechterrollen bei, indem sie selbst polyphon skizziert werden. Robert Lloyd, der erfolgreiche Geschäftsmann, der stereotyp Frauen mit Kindern gleichsetzt, wird gleichzeitig selbst als feminisiertes Kind dargestellt und durch eine Puppe, die ihm attribuiert wird, verliert sein Männlichkeitstyp an Eindeutigkeit. Dem angeschlagenen Captain Carroll in *The Debtor* wird der erfolglose Rechtsanwalt Anderson gegenübergestellt, der jedoch eine zweite Existenz als Ladenbesitzer aufgebaut hat und trotz feminisierenden Häuslichkeitszuschreibungen in der Beziehung zu Carrolls Tochter Charlotte eine stereotyp männliche Rolle des Beschützers und Versorgers zugeschrieben bekommt. Durch die Gebrochenheit dieser Charaktere gewinnen diese an Glaubwürdigkeit und vermitteln dem Lesepublikum die Heterogenität historischer Konstruktionen von Geschlecht.

Die wichtigsten Gemeinschaften, die Freeman in *Pembroke* und *The Debtor* ins Zentrum des Interesses stellt, sind die von Cooley für die Entwicklung des

Einzelmenschen wichtig erachteten primären Gruppen der Dorfgemeinschaft und der Familie. Bestimmendes Merkmal der dargestellten Dorfgemeinschaften ist der Klatsch, der von beiden Geschlechtern produziert und weitergetragen wird. Diese Gemeinschaft repräsentiert gleichzeitig die öffentliche Sphäre, die jedoch von der Familie letztendlich nicht wirklich abgegrenzt werden kann. Freemans Roman *Pembroke* zeigt, dass von Privatheit im modernen Verständnis eines geschützten und selbstbestimmten Bereichs für das 19. Jahrhundert nicht gesprochen werden kann. Die Einzelpersonen unterliegen einer Überwachung, die von Familienmitgliedern und der Dorföffentlichkeit getragen wird. Somit stehen diese Figuren eher in einem antagonistischen Verhältnis zu primären Gruppen. Intime Angelegenheiten werden durch den Klatsch veröffentlicht. Der familiäre Raum bietet vor eindringenden Augen keinen Schutz und so verschmelzen die Gemeinschaften Familie und Dorfnachbarschaft über weite Strecken zu einer einzigen Öffentlichkeit, die Einzelpersonen überwacht.

Innerhalb der in *The Debtor* dargestellten Dorfgemeinschaft gibt es lediglich am Rande eine kleine Untergruppe, die einer positiven Gemeinschaft im Sinne von Hansens Kategorie des „Sozialen“ entspricht: die versammelten Männer im *barber shop*. Ansonsten wird die im Zentrum stehende Familie Carroll der Dorfgemeinschaft gegenüber gestellt. Letztere wird zunächst von Captain Carroll manipuliert, um seine spekulative Identität aufzubauen; später wandelt sich die Dorfgemeinschaft jedoch in eine Überwachungsgemeinschaft, der die Carrolls aufgrund ihrer Verschuldung unterliegen.

Die portraitierten Familien, die im Mittelpunkt beider Romane stehen, bestätigen die Instabilität des Kleinfamiliensystems, das Mintz und Kellog für die Wende zum 20. Jahrhundert als „institution in flux“ (*Domestic Revolutions* 108) bezeichnet. Ursache für diese Wandlungen waren vor allen Dingen Veränderungen in der Frauenrolle, die durch eine bessere Ausbildung, zunehmende Erwerbstätigkeit sowie eine fallende Geburtenrate angestoßen wurde. Freeman greift diese gesellschaftlichen Phänomene auf, verfolgt sie jedoch nicht konsequent; die zu der Zeit steigende Scheidungsrate wird z.B. in ihren Werken nicht thematisiert. Während zahlreiche Frauen in ihren Romanen erwerbstätig sind, beschreibt die Autorin mit der Protagonistin von *The Portion of Labor* lediglich eine Figur, der eine gute Schulausbildung zukommt. Letztendlich verfolgt diese Figur keine berufliche Karriere, sondern heiratet, was einerseits ein

romantizistisches Handlungselement ausmacht, das dem *revival of romance* entspricht, andererseits ebenfalls auf noch immer gültige gesellschaftliche Erwartungshaltungen an Frauen der Zeit verweist.

Mütterlichkeit ist ein zentraler Aspekt des Weiblichkeitsdiskurses, der in Freemans Romanen verhandelt wird. Es werden u.a. weibliche Figuren präsentiert, die ihre Mutterrolle entweder wie Deborah in *Pembroke* in ihren Alptraum verwandeln oder wie Amy Carroll in *The Debtor* aus Oberflächlichkeit und Unreife die Fürsorgerolle ablehnen. Das Portrait von Müttern ist ein weiteres Beispiel für Freemans Polyphonie: einerseits wird durch ‚schlechte Mütter‘ auf der fiktionalen Ebene eine wichtige Facette der traditionellen Frauenrolle in der Familie in Frage gestellt und die Autorin setzt dem immer noch anhaltenden Propagieren sentimentaler Mütterlichkeit ihrer Zeit etwas entgegen. Andererseits führt sie die Frauencharaktere der jüngeren Generation wieder dem Modell der Kleinfamilie zu. Obwohl sie also viele Familien als unvollständig oder zerfallend darstellt, konstruiert Freeman für die meisten jungen Frauen, die aus solchen Familien kommen, wiederum konventionelle Liebesgeschichten, die am Ende in der Gründung einer Familie münden.

In Anbetracht ihres gesamten Romanwerks ist hierbei allerdings wiederum ein Bruch von Konventionen zu beachten: bis auf Rebecca in *Pembroke* bekommt keine junge Frau ein Kind. Durch die Abwesenheit der fiktionalen Familiengründung jenseits der Eheschließung wird die sinkende Geburtenrate ihrer Zeit auf die Spitze getrieben. Freeman schreibt Frauen daher nicht auf ihre Mutterrolle fest.

Polyphonie entsteht in Freemans Romanen nicht nur durch die Reden und Taten von Charakteren, sondern auch durch die Beschreibungen ihrer Körper. Ein besonderes Stilmittel ist die verwendete Körpermetaphorik. Der Körper ihrer Figuren wird oftmals zu einer eigenen Stimme. Die Autorin porträtiert Angehörige beider Geschlechter als von ihrer gesellschaftlichen Rolle gebrandmarkt. Frauen und Männer sind von zu großer Arbeitsbelastung gezeichnet oder durch ihren ökonomisch gesicherten Mittelklassestatus gar - wie Aunt Camilla in *Jerome* - entkörperlicht. Zuweilen deuten Körperbeschreibungen sogar auf Krankheiten hin, die einmal von einer Resignation gegenüber gesellschaftlichen Normen zeugen oder ein anderes Mal, wie im Fall des hungernden oder verhässlichten Körpers von Maria Edgham in *By the Light of the Soul*, auch ein Protestpotential beinhalten.

Die Allianz zwischen Maria und Rosa, dem nach meiner Terminologie hungernden und dem deformierten Körper, ist ein Paradebeispiel für Polyphonie in

Freemans Werk. Wie ich dargestellt habe, ist es nicht möglich, zu einer definitiven Bewertung des Charakters der Beziehung zwischen beiden Frauen zu kommen. *By the Light of the Soul* trägt in Hinblick auf Geschlechterrollen durch die Tatsache, dass zwei Frauen eine Lebensgemeinschaft eingehen anstatt ein heterosexuelles Paar wie am konventionelleren Ende der meisten anderen Romane Freemans, progressive Züge. Die Protagonistin Maria überwindet die geschlechtliche Festschreibung auf eine Rolle als Ehefrau und Mutter. Die Polyphonie der präsentierten Weiblichkeitskonzepte zeigt sich doch z.B. in Bezug auf ihre Schwester Evelyn für die wieder ein konventionelles Happyend kreiert wird. Auch hinsichtlich der Beziehung zwischen Maria und Rosa lässt der Text eine eindeutige Klassifikation nicht zu, sondern enthält eine hohe Anzahl ambivalenter Fährten.

Der Begriff der Polyphonie charakterisiert Freemans Romanwerk am treffendsten. Die Autorin lässt sich ideologisch nicht festlegen. Wenn sie sich in ihren Romanen zu weit in das Feld einer radikalen Kritik an sozialen Phänomenen wie traditionellen Geschlechterrollen oder auch ökonomischer Ungleichheit vorwagt, so schnellst sie unmittelbar darauf wieder in moderate Konventionalität zurück. Es erscheint, als würde sich Freeman im übertragenen Sinne an einem Gummiband, inmitten des gesellschaftlichen Konsenses befestigt, in neues Terrain vorwagen. Dieses Band ist zu kurz, um wirklich zu radikalen Positionen zu gelangen. So ist sie unauflöslich mit Stereotypen und traditionellen Strukturen verknüpft und wird letztendlich nach radikaleren 'Ausflügen' meist wieder dorthin zurückholt.

Dies mag jedoch das Geheimnis ihres Erfolges sein. Ich halte es für naheliegend, dass Freemans Romane gerade aufgrund der inhärenten Polyphonie erfolgreich waren. Aufgrund der präsentierten differenten Denkkonzepte und Lebensentwürfe bot sie ihrem Publikum vielfache Identifikationsmöglichkeiten an. Gleichzeitig bediente Freeman verschiedene populäre Strömungen des literarischen Marktes ihrer Zeit.

Die für Freeman beschriebene Polyphonie ist typisch für zahlreiche Sozialromane des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die ich aufgrund der Vermischung von Genreelementen als „Sozialromanzen“ bezeichnet habe. Beispiele von Sozialromanzen anderer Autorinnen dienen in der vorliegenden Untersuchung u.a. als literarische Vergleichstexte. Autorinnen wie Beverly Warner oder Marie van Vorst sind Beispiele für immer noch vergessene populäre

Autorinnen dieser Zeit, die weitere wissenschaftliche Aufmerksamkeit verdienen. Literarische Magazine der Zeit können noch immer als reiches Reservoir benutzt werden, um solche Autorinnen wiederzuentdecken. Viele dieser Romane sind keine ästhetischen Meisterwerke. Doch ein Ansatz wie der von mir in dieser Arbeit demonstrierte, d.h. eine Wertschätzung populärer literarischer Texte als kulturelle und sozialgeschichtliche Quelle und ein Ernstnehmen ideologischer Polyphonie als Präsentation der Stimmen der Zeit, bietet eine neue Bewertungsmatrix.

Durch die Verwendung von heute unbekanntem Vergleichstexten für die Analyse von Freemans Romanen zeigt die vorliegende Arbeit innovative Kontextualisierungen dieser Texte auf, die bisher vornehmlich mit dem Werk Jewetts in Bezug gesetzt worden sind. Vor allem ein Vergleich Freemans mit Gaskell verspricht noch über diese Arbeit hinausgehende Forschungsprojekte. Natürlich verdienen auch andere Aspekte, die in dieser Untersuchung angeschnitten worden sind, noch eingehendere Forschungen in Zukunft: so etwa Freemans Verhältnis zur Religion, die Repräsentation von Rasse oder eine gemeinsame Analyse von *The Portion of Labor* und *The Heart's Highway* im Kontext der Debatte um Realismus und das *revival of romance*.

Diese Untersuchung von „Polyphonien ihrer Zeit“ setzte es sich zum Ziel, einen noch unerschlossenen Teil des umfangreichen Romanwerk Freemans zugänglicher zu machen und Neugier auf ihre Texte und ihre Zeit zu wecken. Indem ich Polyphonien in den literarischen Werken Freemans und auch anderer ZeitgenossInnen aufspürte, habe ich ihre fiktionale Welt zu entschlüsseln begonnen und bin auch nicht-fiktiven Männern und Frauen des Amerikas des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts näher gekommen, denn ‘wirkliches’ Leben war und ist stets polyphon.

7. Literatur

- Abbott, Edith. *Women in Industry. A Study in American Economic History*. New York: Appleton, 1910.
- Abbott, John. *The Mother at Home; or, The Principles of Maternal Duty Familiarly Illustrated*. 1833. New York: Harper, 1873.
- Aikman, William. *Life at Home; or, The Family and Its Members*. New York: Wells, 1870.
- Alcott, Louisa May. *Work: A Story of Experience*. 1873. Hg. Joy S. Kasson. Penguin Classics. New York: Penguin, 1994.
- Allen, Monfort B. und Amelia C. McGregor. *The Glory of Woman or Love, Marriage and Maternity*. Harrisburg, PA: Minter, 1896.
- Allen, Willie Boyd: „A New England Nun.“ *Boston Evening Transcript* 20 March 1930: 17.
- American Socialism, 1900-1960*. Hg. Morgan, H. Wayne. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1964.
- American Women Regionalists, 1850-1919. A Norton Anthology*. Hg. Judith Fetterley und Marjorie Pryse. New York: Norton, 1992.
- Arendt, Hannah. *Vita Activa oder vom tätigen Leben*. München: Piper, 1967.
- Auerbach, Nina. *Communities of Women. An Idea in Fiction*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1978.
- Bacon, Josephine Daskam. „Is American Literature Bourgeois?“ *North American Review* 179 (1904): 105-117.
- Bakhtin, Mikhail. „Discourse in the Novel“ in: *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Hg. Michael Holquist. Übers. Michael Holquist und Caryl Emerson. Austin, Tex: U of Texas P, 1981. 259-422.
- . und P.N. Medvedev. *The Formal Method in Literary Scholarship; A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.
- . *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Übers. Caryl Emerson. Manchester: Manchester UP, 1984.
- . *Rabelais and his World*. Übers. Helene Iswolsky. Cambridge, MA: M.I.T. P, 1968.

- [Bakhtin, Mikhail]. *Speech Genres and Other Late Essays*. Hg. Caryl Emerson und Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1986.
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: U of Toronto P, 1997.
- Barber, Herbert L. *Story of the Automobile. Its History and Development from 1760 to 1917. With an Analysis of the Standing and Prospects of the Automobile Industry*. Chicago: Munson, 1917.
- Bardes, Barbara A. und Suzanne Gossett. *Declarations of Independence: Women and Political Power in Nineteenth-Century American Fiction*. New Brunswick: Rutgers UP, 1990.
- Barker-Benfieldt, Graham John. *The Horrors of the Half-Known Life. Male Attitudes Toward Women and Sexuality in Nineteenth-Century America*. New York: Harper, 1976.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." 1968. Roland Barthes. *Image - Music - Text*. Glasgow: Collins, 1977.
- Baxandall, Rosalyn, Linda Gordon und Susan Reverby. *America's Working Women: A Documentary History. 1600 to the Present*. New York: Random, 1976.
- Baym, Nina. *Woman's Fiction: a Guide to Novels by and about Women in America, 1820-1870*. Urbana: U of Illinois P, 1993.
- Beard, George M. *Eating and Drinking; A Popular Manual of Food and Diet in Health and Disease*. New York: Putnam, 1871.
- . *Die Nervenschwäche (Neurasthenia): Ihre Symptome, Natur, Folgezustände und Behandlung*. Leipzig: Vogel, 1881.
- Bedford, Thomas. *Socialism and the Workers in Massachusetts, 1886-1912*. Amherst, MA: U of Massachusetts P, 1966.
- Beisel, Nicola. *Imperiled Innocents. Anthony Comstock and Family Reproduction in Victorian America*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1997.
- Bell, Daniel. „The Background and Development of Marxian Socialism in the US.“ *Socialism and American Life*. Hg. Donald Drew Egbert und Stow Persons. Princeton: Princeton UP, 1952. 213-405.
- Bell, Michael Davitt. *The Development of American Romance: The Sacrifice of Relation*. Chicago: Chicago UP, 1980.
- . *The Problems of Realism. Studies in the Cultural History of a Literary Idea*. Chicago: U of Chicago P, 1993.

- Bendixen, Alfred. „The Whole Story Behind the Whole Family.“ Introduction. *The Whole Family. A Novel by Twelve Authors*. William Dean Howells et al. Hg. Alfred Bendixen. 1908. New York: Ungar, 1986.
- Benesch, Klaus. „Technology Writ Large: The Machine Body and the Text in Melville’s Shorter Narratives.“ *Weber Studies* 14.3 (Fall 1997): 61-72.
- Benn, Stanley I. und Gerald F. Gaus. „The Public and the Private: Concepts and Action.“ *Public and Private in Social Life*. Hg. Stanley I. Benn und Gerald F. Gaus. London, Cranberra: Croom Helm; New York: St. Martin’s, 1983. 3-27.
- Bergmann, Jörg. *Klatsch. Zur Sozialform der diskreten Indiskretion*. Berlin: de Gruyter, 1987.
- Berkson, Dorothy. „‘A Goddess Behind a Sordid Veil’: The Domestic Heroine Meets the Labor Novel in Mary E. Wilkins Freeman’s *The Portion of Labor*.“ *Redefining the Political Novel: American Women Writers, 1797-1901*. Hg. Sharon Harris. Knoxville: U of Tennessee P, 1995. 149-168.
- Bernstein, Paul. *American Work Values. Their Origin and Development*. New York: State University of New York P, 1997.
- Berret, Anthony J. „Huckleberry Finn and the Minstrel Show.“ *American Studies* 21.1 (Jan. 1980): 37-50.
- Bicknell, Percy F. „The Breath of Romance“. *The Dial* 504.61 (June 1907): 360-61.
- Binswanger, Otto. *Hysterie*. Wien: Hölder, 1904.
- Blake, Fay M. *The Strike in American Literature*. Metuchen, NJ: Scarecrow P, 1972.
- Blewett, Mary H. „The Divisions Among Female Shoebinders“. *Major Problems in American Women’s History*. Hg. Mary Beth Norton. Lexington, MA: Heath, 1989. 188-199.
- [Blewett, Mary H]. *Men, Women, and Work. Class, Gender, and Protest in the New England Shoe Industry, 1780-1910*. The Working Class in American History. Urbana: U of Illinois P, 1990.
- . *We Will Rise in Our Might. Working Women’s Voices from Nineteenth-Century New England*. Documents in American Social History. Ithaca: Cornell UP, 1991.
- Blumenthal, Albert. *Small-Town Stuff*. Chicago: U of Chicago P, 1932.
- Bogdan, Robert. *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago: U of Chicago P, 1988.

- . „The Social Construction of Freaks“. *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Hg. Rosemarie Garland Thomson. New York: New York UP, 1996. 23-37.
- Boime, Albert. *The Art of Exclusion. Representing Blacks in the Nineteenth Century*. Washington: Smithsonian Institution P, 1989.
- Bolt, Christine. *The Women's Movement in the United States and Britain from the 1790s to the 1920s*. Amherst, MA: U of Massachusetts P, 1993.
- Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: U of California P, 1993.
- . „The Body and the Reproduction of Femininity: A Feminist Appropriation of Foucault.“ *Gender/Body/Knowledge. Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. Hg. Susan Bordo und Alison M. Jaggar. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1989. 13-33.
- Boskind-White, Marlene. *Bulimarexia: the Binge/Purge Cycle*. New York: Norton, 1987.
- Boydston, Jeanne. *Home and Work: Housework Wages, and the Ideology of Labor in the Early Republic*. Oxford: Oxford UP, 1990.
- Brodhead, Richard H. *Cultures of Letters. Scenes of Reading and Writing in Nineteenth-Century America*. Chicago: U of Chicago P, 1993.
- Brodie, Janet Farrell. *Contraception and Abortion in Nineteenth-Century America*. Ithaca: Cornell UP, 1994.
- Bromell, Nicholas Knowles. *By the Sweat of the Brow: Literature and Labor in Antebellum America*. Chicago: U of Chicago P, 1993.
- Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. 1847. New York: Bantam, 1981.
- Brooks, Van Wyck. *New England: Indian Summer, 1865-1915*. New York: Dutton, 1942.
- Brown, Gillian. *Domestic Individualism. Imagining Self in Nineteenth-Century America*. The New Historicism: Studies in Cultural Poetics; 14. Berkeley: U of California P, 1990.
- Bruch, Hilde. *The Golden Cage. The Enigma of Anorexia Nervosa*. New York: Vintage, 1979.
- Brumberg, Joan Jacobs. *Fasting Girls. The History of Anorexia Nervosa as a Modern Disease*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1988.

- . *Todeshunger. Die Geschichte der Anorexia nervosa vom Mittelalter bis heute*. Frankfurt a.M.: Campus, 1994.
- Buckley, Jerome Hamilton. *Season of Youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1974.
- Budick, Emily Miller. *Nineteenth-Century American Romance. Genre and the Construction of Democratic Culture*. Studies in Literary Themes and Genres; 8. New York: Twayne; London: Prentice Hall, 1996.
- Buell, Lawrence. *New England Literary Culture: From Revolution Through Renaissance*. Cambridge Studies in American Literature and Culture. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
- Buhle, Mari Jo. *Women and American Socialism, 1870-1920*. Urbana: U of Illinois P, 1983.
- Bull, Philip J. *'Gossip,' a Lecture*. Troy, PA: Hooker, 1885.
- Bullough, Vern L. „The Development of Sexology in the USA in the Early Twentieth Century.“ *Sexual Knowledge/Sexual Science. The History of Attitudes to Sexuality*. Hg. Roy Porter und Mikuláš Teich. Cambridge: Cambridge UP, 1994. 303-322.
- Burroughs, John. „Democracy and Literature.“ *Outlook* 51 (Feb. 1895): 266-67.
- Bushman, Claudia L. „A Good Poor Man's Wife.“ *Being a Chronicle of Harriet Hanson Robinson and Her Family in Nineteenth-Century New England*. Hanover: UP of New England, 1981.
- Rez. von *The Butterfly House*. Freeman. *New York Times* 3 March, 1912:119.
- Rez. von *By the Light of the Soul*. Freeman. *New York Times Saturday Review* 9 Feb. 1907: 79.
- Carlyle, Thomas. *Past and Present*. 1843. London: Everyday's Library, 1960.
- Carter, Ann Alexandra. „Food, Feasting, and Fasting in the Nineteenth-Century British Novel.“ Diss. U of Wisconsin, 1978.
- Chamberlain, Joseph Edgar. „Authors at Home: Miss Mary E. Wilkins at Randolph, MA.“ *Critic* 29.837 (March 1898): 155-157.
- Chessler, Phyllis. *Women and Madness*. London: Lane, 1974.
- Choate, Rufus. „The Importance of Illustrating New England History by a Series of Romances like the Waverley Novels.“ *New England Magazine* 23 (November 1897): 309-323.

- Clark, Kate Upson. „Literary Women in Their Homes, part II: Mary Eleanor Wilkins.“
Ladies' Home Journal (Aug. 1892): 3.
- Clark, Michele. Afterword. *The Revolt of Mother and Other Stories*. von Mary E. Wilkins Freeman. New York: Feminist P, 1974. 195-206.
- [Clemens, Samuel Langhorne]. Mark Twain. *Adventures of Huckleberry Finn*. 1885.
Köln: Könenmann.
- Clemens, Susy. *Papa, an Intimate Biography of Mark Twain by Susy Clemens, His Daug.hter, Thirteen; With a Foreword and Copious Comments by Her Father*. Hg. Charles Neider. Garden City, NJ: Doubleday, 1985.
- Cleveland, Reginald Macintosh und S.T. Williamson. *The Road is Yours. The Story of the Automobile and the Men Behind it*. New York: Greystone P, 1951.
- Concentration of Wealth*. Sonderausg. von *Independent*. 54.2787 (May 1902).
- „The Confession of a Lover of Romance.“ *Atlantic Monthly* 80 (August 1897): 281-288.
- Connecticut General Assembly. Committee Upon the Subject of Town and State Paupers. *Report of the Committee Appointed by the Last General Assembly, upon the Subject of Town and State Paupers*. 1852. *The State and Public Welfare in Nineteenth-Century America. Five Investigations, 1833-1877*. New York: Arno P, 1976.
- Cooke, Rose Terry. *When Celia Changed Her Mind and Selected Stories*. Hg. Elizabeth Ammons. American Women Writers Series. New Brunswick: Rutgers UP, 1986.
- Cooley, Charles Horton. *Social Organization*. [1909]. New York: Schocken, 1983.
- The Correspondence between Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson, 1834-1872*. Hg. Charles Elliot Norton. Boston: Houghton, 1883.
- Cott, Nancy. *The Bonds of Womanhood: „Woman's Sphere“ in New England, 1780-1835*. New Haven: Yale UP, 1977.
- Courtney, W.L. *The Feminine Note in Fiction*. London: Chapman, 1904.
- Crane, Stephen. *Maggie, a Girl of the Street*. New York: Signet Classic, 1991.
- Crawford, Mary Caroline. *Social Life in Old New England*. Boston: Little, 1914.
- Crawford, F. Marion. *The Novel. What it is*. 1893. Upper Saddle River, NJ: Literature House/Gregg P, 1970.
- Croce, Ann Jerome. „Phantoms from an Ancient Loom: Elizabeth Barstow Stoddard and the American Novel, 1860-1900.“ Diss. Brown U, 1988.
- Cule, John. *Wreath on the Crown. The Story of Sarah Jacob, the Welsh Fasting Girl*. Llandysul: Gomerian P, 1967.

- D'Emilio, John und Estelle Friedman. *Intimate Matters. A History of Sexuality in America*. New York: Harper, 1988.
- Dabakis, Melissa. *Monuments of Manliness: Visualizing Labor in American Sculpture, 1880-1935*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Daniel, Janice. „Redefining Place: Femmes Covert in the Stories of Mary Wilkins Freeman.“ *Studies in Short Fiction* 33.1 (Winter 1996): 69-77.
- Danow, David K. *The Thought of Mikhail Bakhtin. From Word to Culture*. London: Macmillan, 1991.
- Davis, Emily. *Higher Education of Women. A Classical Victorian Argument for the Equal Education of Women*. 1866. London: Hambledon P, 1988.
- Davis, Rebecca Harding. *Margret Howth. A Story of To-Day*. Boston: Tickner, 1862.
- . „In the Gray Cabins of New England.“ *Century* 49.4 (Feb. 1895): 620-624.
- . *A Rebecca Harding Davis Reader. "Life in the Iron-Mills," Selected Fiction, & Essays*. Hg. und mit krit. Einl. vers. von Jean Pfaelzer. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1995.
- Rez. von *The Debtor*. Freeman. *Bookman* 15 (March 1902): 71.
- Rez. von *The Debtor*. Freeman. *Booknews* 24 (Feb. 1906): 436.
- Rez. von *The Debtor*. Freeman. *Independent* 59 (Dec. 1905): 1340.
- Rez. von *The Debtor*. Freeman. *Public Opinion* 60 (Feb. 1906): 217.
- Degler, Carl N. *At Odds: Women and the Family in America from the Revolution to the Present*. New York: Oxford UP, 1980.
- . „The Emergence of the Modern American Family.“ *The American Family in Social-Historical Perspective*. Hg. Michael Gordon. New York: St. Martin's, 1983. 61-79.
- Dekker, George. *The American Historical Romance*. Cambridge: Cambridge UP, 1987.
- Demos, John Putnam. *Entertaining Satan. Witchcraft and the Culture of Early New England*. New York: Oxford UP, 1982.
- . *Past, Present, and Personal. The Family and the Life Course in American History*. New York: Oxford UP, 1986.
- Dike, Samuel W. „The Problems of the Family.“ *Century* 39.3 (Jan. 1890): 385-395.
- Dilthey, Wilhelm. *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*. Leipzig: Teubner, 1922.
- Divisions of Labor: „Women's Work“ in Contemporary Art*. Bronx, NY: Bronx Museum, 1995.

- Doan, Laura. *Fashioning Sapphism. The Origins of Modern English Lesbian Culture*. New York: Columbia UP, 2001.
- Rez. von Doc. Gordon. Freeman. *Independent* 62 (Jan. 1907): 158-9.
- Rez. von Doc. Gordon. Freeman. *New York Times Saturday Review of Books and Art* 29 April 1907: 498.
- Douglas, George H. *All Aboard. The Railroad in American Life*. New York: Smithmark, 1996.
- Douglas, Mary. *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*. 1970. Frankfurt a.M.: Fischer, 1998.
- Douglas Wood, Ann. „‘The Fashionable Diseases’: Women’s Complaints and Their Treatment in Nineteenth-Century America.“ *Journal of Interdisciplinary History* 4.1 (Summer 1973): 25-52.
- . *The Feminization of American Culture*. New York: Anchor, 1977.
- Downes, William Howe. „An Old Connecticut Town.“ *The New England Magazine* 7.3 (Nov. 1889): 268-281.
- Dubbert, Joe L. *A Man’s Place: Masculinity in Transition*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1979.
- Dublin, Thomas. „Women and Outwork in a Nineteenth-Century New England Town. Fitzwilliam, New Hampshire, 1830-50.“ *The Countryside in the Age of Capitalist Transformation: Essays in the History of Rural America*. Hg. Steven Hahn und Jonathan Price. Chapel Hill, NC: U of North Carolina P, 1985.
- Dyer, E.P. „Family Religion.“ *The Mother’s Assistant, Young Lady’s Friend and Family Manual* January-July 1852: 39-48.
- Eagleton, Terry. *Ideologie. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler, 2000.
- Eastman, Charlotte Whitney. „The Ideal and Practical Organization of a Home.“ *Cosmopolitan* 27.3 (July 1899): 297-302.
- „Economic Insecurity.“ *Current Literature* 34.6 (Juni 1903): 685-686.
- Edelstein, Elieser Ludwig. *Anorexia Nervosa and Other Dyscontrol Syndroms*. Berlin: Springer, 1989.
- Edmondson, Miriam Rees. „Mary E. Wilkins’s ‘The Portion of Labor.’“ *Bookman* 15 (March 1902): 70-71.
- Ehrenreich, Barbara und Deirdre English. *For Her Own Good: 150 Years of the Experts’ Advice to Women*. Garden City, NJ: Anchor P, 1978.

- Eisenstein, Sarah. *Give Us Bread But Give Us Roses: Working Women's Consciousness in the United States, 1890 to the First World War*. London: Routledge, 1983.
- Eliot, George. *Adam Bede*. 1859. New York: Pocket, 1959.
- Ellison, Ralph. „Change the Joke and Slip the Yoke.“ *Shadow and Act*. von Ralph Ellison. New York: Vintage, 1953. 45-59.
- Elwell, F. Edwin. „The Dignity of Labor.“ *The Arena* 30.4 (Oct 1903): 416-419.
- Emerson, Caryl. *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton UP, 1997.
- Enstad, Nan. *Ladies of Labor, Girls of Adventure: Working Women, Popular Culture, and Labor Politics at the Turn of the Twentieth Century*. Popular Culture, Everyday Lives. New York: Columbia UP, 1999
- The Factory Girls: A Collection of Writings on Life and Struggles in the New England Factories of the 1840s by the Factory Girls Themselves, and the Story, in Their Own Words, of the First Trade Unions of Women Workers in the United States*. Hg. Philip S. Foner. Urbana: U of Illinois P, 1977.
- Faderman, Lillian. *Odd Girls and Twilight Lovers. A History of Lesbian Life in Twentieth-Century America*. New York: Columbia UP, 1991.
- „The Family.“ *Independent* 58. 2941 (April 1905): 830-838.
- Fetterley, Judith und Marjorie Pryse. Introduction. *American Women Regionalists. 1850-1910. A Norton Anthology*. Hg. Judith Fetterley und Marjorie Pryse. New York: Norton, 1992. XI-XX.
- . „‘Not in the Least American’: Nineteenth-Century Literary Regionalism.“ *College English* 56.8 (Dezember 1994): 877-895.
- . und Marjorie Pryse. *Writing Out of Place. Regionalism, Women, and American Literary Culture*. Urbana: UP of Illinois, 2002.
- „A Few Story-Tellers, Old and New.“ *Atlantic Monthly* 72 (Nov. 1893): 693-699.
- Fiedler, Leslie A. *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. New York: Simon, 1978.
- Filene, Peter G. *Him/Her/Self. Sex Roles in Modern America*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986.
- Fine, Gary Alan. „Rumors and Gossiping.“ *Handbook of Discourse Analysis*, Bd.3: *Discourse and Dialogue*. Hg. Tenn A. Van Dijk. London: Academic P, 1985. 223-237.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary. Sitten der Provinz*. 1857. Zürich: Diogenes, 1979.

- Fluck, Winfried. *Inszenierte Wirklichkeit. Der amerikanische Realismus 1865-1900*. München: Fink, 1992.
- . „The Masculinization of American Realism.“ *Amerikastudien* 36.1 (Frühjahr 1991): 71-76.
- . „Realismus, Naturalismus, Vormoderne.“ *Amerikanische Literaturgeschichte*. Hg. Hubert Zapf. Stuttgart: Metzler, 1996. 154-217.
- Foner, Philip S. *Women and the American Labor Movement: From the First Trade Unions to the Present*. New York: Free P, 1979.
- [Foner, Philip S.]. „Women and the American Labor Movement: A Historical Perspective.“ *Working Women: Past, Present, Future*. Hg. Karen Shallcross Koziara et al. Washington, D.C.: Bureau of Nat. Affairs, 1987. 154-185.
- Foster, Edward. *Mary E. Wilkins Freeman*. New York: Hendricks, 1956.
- Fontane, Theodor. *Effie Briest*. 1885. Der Kanon. Frankfurt a.M.: Insel, 2002.
- Foucault, Michel. „What is an Author?“ *Language. Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. von Michel Foucault. Hg. Donald F. Bouchard. Ithaca: Cornell UP, 1977. 113-138.
- . *Der Wille zum Wissen*. Bd.1 von *Sexualität und Wahrheit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.
- Frank, Stephen M. *Life with Father. Parenthood and Masculinity in the Nineteenth-Century American North*. Gender Relations in the American Experience. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1998.
- Franzen, Jonathan. „Imperial Bedroom.“ *The Private I. Privacy in a Public World*. Hg. Molly Peacock. Saint Paul, MN: Graywolf P, 2001. 145-154.
- [Freeman], Mary E. Wilkins. (with Florence Morse Kingsley). *An Alabaster Box*. New York: D. Appleton, 1917.
- . *By the Light of the Soul*. New York: Harper, 1906.
- . *The Butterfly House*. New York: Dodd, 1912.
- . *The Debtor*. New York: Harper, 1905
- . „Doc“ Gordon. New York: Authors and Newspapers Association, 1906.
- . *Edgewater People*. New York: Harper, 1918
- . *The Fair Lavinia and Other Stories*. Harper, 1907.
- . *The Green Door*. New York: Moffat, 1910.
- . *The Heart's Highway, a Romance of Virginia in the Seventeenth Century*. New York: Doubleday, 1900.

- . *A Humble Romance and Other Stories*. 1887. New York: Irvington, 1993.
- . *The Infant Sphinx. Collected Letters of Mary E. Wilkins Freeman*. Hg. Brent L. Kendrick. Metuchen: Scarecrow, 1985.
- [Freeman, Mary E. Wilkins]. Introductory Sketch. *Pembroke* von Mary E. Wilkins. 1894. New York: Harper, 1899. III-VII.
- . *The Jamesons*. New York: Doubleday, 1899.
- . *Jane Field*. New York: Harper, 1893.
- . *Jerome, a Poor Man*. New York: Harper, 1897.
- . *The Long Arm and Other Detective Stories*. London: Chapman, 1895.
- . *Madelon*. New York: Harper, 1896.
- . *A Mary Wilkins Freeman Reader*. Hg. Mary R. Reichardt. Lincoln: U of Nebraska P, 1997.
- . „New England, ‘Mother of America.’“ *Country Life in America*. 22.5 (July 1912): 27-31, 64-70.
- . *A New England Nun and Other Stories*. New York: Harper, 1891.
- . *Pembroke*. 1894. Chicago: Cassandra, 1978.
- . *The People of Our Neighborhood*. Philadelphia: Curtis; New York: Doubleday, 1898.
- . *The Portion of Labor*. 1901. Ridgewood, NJ: Gregg P, 1976.
- . *The Shoulders of Atlas*. New York: Harper, 1908.
- . *Silence and Other Stories*. 1898. Freeport, NY: Books for Libraries P, 1969.
- . *Uncollected Stories of Mary Wilkins Freeman*. Hg. Mary R. Reichardt. Jackson: U of Mississippi, 1992.
- . *The Yates Pride: A Romance*. New York: Harper, 1912.
- Fuller, Margareth. 1845. *Woman in the Nineteenth-Century*. New York: Norton, 1971.
- Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*. Tuebingen : Mohr, 1975
- Gallagher, Catherine und Stephen Greenblatt. *Practicing New Historicism*. Chicago: U of Chicago P, 2000.
- Gaskell, Elizabeth. *Mary Barton*. 1848. Oxford World’s Classics. Oxford: Oxford UP, 1998.
- . *North and South*. 1854. Penguin Popular Classics. New York: Penguin, 1994.

- . *Cranford*. 1853. Hg. Elizabeth Porges Wabon. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford UP, 1998.
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. München: Fink, 1998.
- Gerber, David A. „The ‘Careers’ of People Exhibited in Freak Show s: The Problem of Volition and Valorization.“ *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Hg. Rosemarie Garland Thomson. New York: New York UP, 1996. 38-54.
- Gili, M.J.: „The Latest Work in Fiction.“ *Booknews* 24 (Feb. 1906): 436.
- Gilman, Charlotte Perkins. *The Home: Its Work and Influence*. New York: McClure, 1903.
- . *Human Work*. New York: McClure, 1904.
- . „What Work is.“ *Cosmopolitan* 27.6 (Oct. 1898): 678-682.
- . *Women and Economics. A Study of the Economic Relation Between Men and Women as a Factor in Social Evolution*. 1898. New York: Harper, 1966.
- . *The Yellow Wall-Paper and Other Stories*. Hg. Robert Shulman. Oxford: Oxford UP, 1995.
- Glasser, Leah Blatt. *In a Closet Hidden. The Life and Work of Mary E. Wilkins Freeman*. Amherst, MA: U of Massachusetts P, 1996.
- . „Legacy Profile: Mary E. Wilkins Freeman, 1852-1930. *Legacy* 4.1 (Spring 1987): 37-45.
- . „Mary E. Wilkins Freeman; The Stranger in the Mirror.“ *The Massachusetts Review* 25.2 (Summer 1984). 323- 339.
- Glazener, Nancy. *Reading for Realism. The History of a U.S. Literary Institution, 1850-1910*. New Americanists. Durham: Duke UP, 1997.
- Gluckmann, Max. „Gossip and Scandal.“ *Current Anthropology* 4.3 June 1963: 307-316.
- Goellner, Ellen. „By Words of Mouth: Narrative Dynamics of Gossip in Faulkner's *Light in August*.“ *Narrative* 1.2 (May 1993): 105-123.
- Gordon, Beverly. „Victorian Fancywork in the American Home: Fantasy and Accomodation.“ *Making the American Home: Middle-Class Women and Domestic Material Culture, 1840-1940*. Hg. Marilyn Ferris Motz und Pat Browne. Bowling Green: Bowling Green State University Popular P, 1988.
- Gordon, Jan. B. *Gossip and Subversion in Nineteenth-Century British Fiction*. London: Macmillan P; New York: St. Martin's, 1996.

- Gorski, Susan Rubinow. *Femininity to Feminism: Women and Literature in the Nineteenth Century*. New York: Twayne, 1992.
- Greenblatt, Stephen. „Filthy Rites.“ *Daedalus* 111.3 (Summer 1982): 1-16.
- . Preface. *Allegory and Representation*. Hg. Stephen Greenblatt. Selected Papers from the English Institute, 1979-80. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1981. VII-XIII.
- . *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago: U of Chicago P, 1980.
- . *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: U of California P, 1988.
- Griffen, Clyde. „Reconstructing Masculinity from the Evangelical Revival to the Waning of Progressivism: A Speculative Synthesis.“ *Meanings for Manhood: Constructions of Masculinity in Victorian American*. Hg. Mark C. Carnes und Clyde Griffen. Chicago: U of Chicago P, 1990. 183-204.
- Groneman, Carol. *Nymphomanie, Geschichte einer Obsession*. Frankfurt a.M.: Campus, 2001.
- Grossberg, Michael. „Institutionalizing Masculinity: The Law as a Masculine Profession.“ *Meanings for Manhood. Constructions of Masculinity in Victorian America*. Hg. Mark C. Corners und Clyde Griffen. Chicago: U of Chicago P, 1990. 133-151.
- Grosz, Elizabeth. „Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit.“ *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Hg. Rosemarie Garland Thomson. New York: New York UP, 1996. 55-66.
- . *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- Guérin, Daniel. *Die amerikanische Arbeiterbewegung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.
- Gubar, Susan und Sandra Gilbert. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale Nota Bene; Yale UP, 2000.
- Gull, William. „Anorexia Nervosa (Apepsia Hysterica, Anorexia Hysterica).“ *Transactions of the Clinical Society of London* 7 (1874). 22-28.
- Hale, Beatrice Forbes-Robertson. *What Women Want: An Interpretation of the Feminist Movement*. New York: Stokes, 1914.
- Hall, Radclyffe. *The Well of Loneliness*. 1928. New York: Pocket, 1950.

- Halsey, Francis Whiting. „Mary E. Wilkins in Randolph, Massachusetts.“ *Women Authors of Our Day in Their Homes. Personal Descriptions and Interviews*. 1898. New York: Pott, 1903.
- Hansen, Karen V. *A Very Social Time. Crafting Community in Antebellum New England*. Berkeley: U of California P, 1994.
- Hapke, Laura. *Labor's Text. The Worker in American Fiction*. New Brunswick: Rutgers UP, 2001.
- Hardy, Thomas. *Jude the Obscure*. 1895. London: Penguin, 1978.
- Harper's Bible Dictionary. Hg. Paul Achtermeier, mit der Society of Bible Literature. San Francisco: Harper, 1985.
- Harris, Barbara J. *Beyond Her Sphere: Women and the Professions in American History*. Westport, CT: Greenwood P, 1978.
- Harris, Susan K. *19th-Century American Women's Novels. Interpretative Strategies*. Cambridge Studies in American Literature and Culture. Cambridge, MA: Cambridge UP, 1990.
- . „'But is it any good?': Evaluating Nineteenth-Century American Women's Fiction.“ *American Literature* 63 (March 1991): 43-61.
- Harshbarger, Scott. „'A H'-ll-Fired Story': Hawthorne's Rhetoric of Rumor.“ *College English* 56.1 (January 1994): 30-45.
- Hartmann, Heidi. „The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union.“ *Women and Revolution. A Discussion of the Unhappy Marriage of Marxism and Feminism*. Hg. Lydia Sargent. Boston: South End P, 1981. 1-41.
- Hartt, Rollin L. „A New England Hill Town.“ *Atlantic Monthly* 83 (April 1899): 561-574.
- . „Living Writers of Fiction.“ *Dial* 16 (June 1894): 351-354.
- Haverly, Jack. *Negro Minstrelsy. A Complete Guide to Negro Minstrelsy, Containing Recitations, Jokes, Cross-Fires, Conundrums, Riddles, Stump Speeches, Ragtime and Sentimental Songs, etc., Including Hints on Organizing and Successfully Presenting a Performance*. Chicago: Frederick J. Drake, 1902.
- Haviland, John Beard. „Gossip as Competition in Zincacantan.“ *Journal of Communication* 27.1 (Winter 1977): 186-192.

- Hawthorne, Nathaniel. Preface. *The Blithedale Romance*. Von Nathaniel Hawthorne. 1852. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne, Bd.3. Columbus: Ohio State UP, 1965.
- . Preface. *The House of the Seven Gables*. Von Nathaniel Hawthorne. 1851. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne, Bd.3. Columbus: Ohio State UP, 1965.
- . *The Scarlet Letter. A Romance*. 1850. New York: Modern Library, 1950.
- Rez. von *The Heart's Highway*. Freeman. *New York Times Saturday Review of Books and Art* 23 June 1900: 418.
- Rez. von *The Heart's Highway*. Freeman. *New York Times Saturday Review of Books and Art* 9 Feb. 1907: 79.
- Hebel, Udo J. „Der amerikanische *New Historicism* der achtziger Jahre: Bestandsaufnahme einer neuen Orthodoxie kulturwissenschaftlicher Literaturinterpretation.“ *Amerikastudien* 37.1 (1993): 325-47.
- Herman, Judith Lewis. *Father-Daughter Incest*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2000.
- Herndl, Diane Price. *Invalid Women. Figuring Feminine Illness in American Fiction and Culture, 1840-1940*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1993.
- Hirsch, Marianne. „Spiritual *Bildung*: The Beautiful Soul as Paradigm.“ *The Voyage In. Fictions of Female Development*. Hg. Elizabeth Abel et. al. Hanover: UP of New England, 1983. 23-48.
- Hoffer, C. and N.E.H. Hull. *Murdering Mothers: Infanticide in England and New England, 1558-1803*. New York: New York UP, 1981.
- Holmes, Oliver Wendell. *Elsie Venner. A Romance of Destiny*. New York: Signet Classic, 1961.
- Holquist, Michael. *Dialogism: Bakhtin and His World*. London: Routledge, 1990.
- . „The Politics of Representation.“ *Allegory and Representation*. Hg. Stephen Greenblatt. Selected Papers from the English Institute, 1979-80. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1981. 163-184.
- Horwill, Herbert W. „Present-Day Tendencies in Fiction.“ 38 (April 1907): 538-41.
- Howells, William Dean. *Annie Kilburn*. New York: Harper, 1891.
- . „Criticism and Fiction.“ *Criticism and Fiction and Other Essays*. Hg. Clara Marburg Kirk und Rudolf Kirk. New York: New York UP, 1959. 9-87.
- . „My Favorite Novelist and His Best Book.“ William Dean Howells. *Criticism and Fiction and Other Essays*. Hg. Clara Marburg Kirk und Rudolf Kirk. New York:

- New York UP, 1959. 345-349.
- . „The Future of the American Novel.“ *Criticism and Fiction and Other Essays*. von William Dean Howells. Hg. Clara Marburg Kirk und Rudolf Kirk. New York: New York UP, 1959. 345-349.
- .„The Physiognomy of the ‘Poor.’“ *Criticism and Fiction and Other Essays*. von William Dean Howells. Hg. Clara Marburg Kirk und Rudolf Kirk. New York: New York UP, 1959. 342-344.
- . et al. *The Whole Family*. Hg. und Einl. Alfred Bendixen. 1908. New York: Ungar, 1987.
- Innes, Julie C. *Privacy, Intimacy, and Isolation*. New York: Oxford UP, 1992.
- “Inside a Hundred Homes.” *Ladies’ Home Journal*. Serie, Jan.-Dec. 1898.
- James, Alice. *The Diary of Alice James*. Hg. und Einl. Leon Edel. New York: Dodd, 1964.
- James, Henry. “The Art of Fiction.“ *Theory of Fiction: Henry James*. Hg. James E. Miller, Jr. Lincoln, NE: U of Nebraska P, 1962. 27-45.
- . *The Bostonians*. 1886. London: Everyman, 1984.
- . *Washington Square*. 1880. Penguin Classics. New York: Penguin, 1986.
- . *The Wings of the Dove*. 1904. Signet Classics. New York: Signet, 1999.
- Rez. von Jane Field. Freeman. *Athenaeum* 101 (Jan. 1893): 14.
- Rez. von Jane Field. Freeman. *Bookman* 4 (Jan. 1893): 129.
- Rez. von Jane Field. Freeman. *Critic* 19 (March 1893): 126.
- Rez. von Jane Field. Freeman. *Nation*. 56 (Feb. 1893): 146.
- Rez. von Jane Field. Freeman. *New York Times Saturday Review of Books and Art* 4 July 1896: 16-7.
- Janet, Pierre. *The Mental State of Hystericals. A Study of Mental Stigmata and Mental Accidents*. New York: Putnam, 1901.
- Jensen, Joan M. *Promise to the Land: Essays on Rural Women*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1991.
- Rez. von Jerome. Freeman. *Athenaeum* 110 (Nov. 1897): 706.
- Rez. von Jerome. Freeman. *Critic* 28 (Sep. 1897): 153-54.
- Rez. von Jerome. Freeman. *Critic* 28 (Nov. 1898): 155-57.
- Jewett, Sarah Orne. *Country of the Pointed Firs, and Other Stories*. Hg. Alison Easton. Penguin Classics. New York: Penguin, 1995.

- . *Deephaven and Other Stories*. 1877. Hg. Richard Cary. Albany, NY: New College and UP, 1966.
- Johanningsmeier, Charles. „The Current State of Freeman Bibliographical and Textual Studies.“ *American Transcendental Quarterly. New Series*. 13.3 (Sep. 1999): 173-196.
- . Introduction. *Pembroke*. Von Mary E. Wilkins Freeman. Hg. Charles Johanningsmeier. 1893. Boston: Northeastern UP, 2002. VII-XL.
- ., Sarah Orne Jewett and Mary E. Wilkins (Freeman): Two Shrewed Businesswomen in Search of New Markets.“ *New England Quarterly* 70 (1997): 57-82.
- Johansen, Shawn. *Family Men. Middle-Class Fatherhood in Early Industrializing America*. New York: Routledge, 2001.
- Johnson, Clifton. „The Deserted Homes of New England.“ *Cosmopolitan*. 15.2 (June 1893): 214-222.
- . *The New England Country*. Boston: Lee, 1893.
- Johnson, Thomas H. *The Oxford Companion to American History*. New York: Oxford UP, 1966.
- Kasson, John F. *Civilizing the Machine. Technology and Republican Values in America, 1776-1900*. New York: Hill, 1999.
- Keeler, Lucy Elliot. „If I were a Girl Again.“ *Outlook* 51.6 (Feb. 1895): 233.
- Kerber, Judith. „Separate Spheres, Female Worlds, Woman’s Place: The Rhetoric of Women’s History.“ *Journal of American History* 75.1 (June 1988): 9-39.
- Kerby, William J. „The Laborer and His Point of View.“ *The American Catholic Quarterly Review*. 26.101 (Jan. 1901): 108-124.
- . ”The Socialism of the Socialists.“ *The American Catholic Quarterly Review*. 26.103 (July 1901): 468-485.
- Kessler-Harris, Alice. *Out to Work: A History of Wage-Earning Women in the United States*. New York: Oxford UP, 1982.
- Kimmel, Michael S. *Manhood in America. A Cultural History*. New York: Free P, 1995.
- Klein, Viola. *The Feminine Character: History of an Ideology*. London: Kegan Paul, 1946.
- Kohl, Stephan. *Realismus*. Opladen: Leske + Budrich, 1967.
- Kristhardt, Melanie. „Reading Lives, Writing to Transgress: Sarah Orne Jewett’s ‘Unwritable Things.’“ *Colby Quarterly* 34.2 (Juni 1998): 133-149.

- LaCom, Cindy. „‘It is More than Lame’. Female Disability, Sexuality, and the Maternal in the Nineteenth-Century Novel.“ *The Body and Physical Difference: Discourses of Disability*. Hg. David T. Mitchell and Sharon L. Snyder. Ann Arbor: U of Michigan P, 1997. 189-201.
- Lambert, Deborah G. „Rereading Mary Wilkins Freeman: Autonomy and Sexuality in *Pembroke*.“ *Critical Essays on Mary Wilkins Freeman*. Hg. Shirley Marchalonis. Boston: Hall, 1991. 197-206.
- Larcom, Lucy. *An Idyl of Work*. 1875. Westport, CO: Greenwood P, 1970.
- . *A New England Girlhood*. 1889. New York: Corinth, 1961.
- . *Poetical Works of Lucy Larcom*. Boston: Houghton, 1885.
- Lasègue, Charles. „On Hysterical Anorexia.“ *Medical Times and Gazette* 27 Sept. 1873. 368.
- Laslett, Barbara. „The Family as a Public and Private Institution: An Historical Perspective.“ *Journal of Marriage and the Family* 35.3 (Aug.ust 1973): 480-491.
- Laurie, Bruce. *Artisans into Workers. Labor in Nineteenth-Century America*. New York: Hill, 1989.
- Lavergne-Peguillen, Marietta von. *Undermining Gender, Overcoming Sex: Identität und Autorschaft bei Mary Wilkins Freeman, Edith Wharthon und Ellen Glasgow*. Frankfurt a.M.: Lang, 1996.
- Lawrence, Marilyn. „The Controll Paradox.“ *Women’s Studies International Quarterly* 2 (1979): 93-101.
- Le Gallienne, Richard. „The Psychology of Gossip.“ *Munsey’s Magazine* Vol. 48 (Oct 1912): 123-127.
- Leonard, William Torbet. *Masquerade in Black*. Metuchen, NJ: Scarecrow P, 1986.
- Levy, Babette May. „Mutations in New England Local Color.“ *New England Quarterly* 19 (1946): 338-358.
- Lodge, David. „After Bakhtin.“ *The Linguistics of Writing*. Hg. Nigel Fabb et al. Manchester: Manchester UP, 1987.89-102.
- London, Jack. *Novels and Stories*. New York: Library of America, 1982. 797-816.
- Lott, Eric. *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York: Oxford UP, 1993.
- Lutz, Tom. *American Nervousness, 1903: an Anecdotal History*. Ithaca: Cornell UP, 1991.

- Mabie, Hamilton Wright. „Mr. Mabie’s Literary Talks.“ *Ladies’ Home Journal* 19 (March 1902): 17.
- Rez. von Madelon. Freeman. *Atlantic Monthly* 78 (July 1896): 269-70.
- Rez. von Madelon. Freeman. Von George Preston. *Bookman* 3 (June 1896): 360-62.
- Rez. von Madelon. Freeman. *Critic* 28 (May 1896): 367.
- Rez. von Madelon. Freeman. *New York Times Saturday Review of Books and Art* 4 July 1896: 16-17.
- Maihofer, Andrea. *Geschlecht als Existenzweise: Macht, Moral, Recht und Geschlechterdifferenz*. Frankfurt a.M.: Helmer, 1995.
- Maik, Thomas A. „Dissent and Affirmation: Conflicting Voices of Female Roles in Selected Stories.“ *Colby Quarterly* 26.1 (March 1996): 59-68.
- Mailloux, Steven. „Rhetorical Use and Abuse of Fiction. Eating Books in Late Nineteenth-Century America.“ *boundary 2* 17.1 (Spring 1990): 133-157.
- Mann, Horace. „The Labor Problem.“ *Arena* 29.2 (Feb. 1903): 126-130.
- Mann, Susan Garland. „A House of One’s Own: The Subversion of ‘True Womanhood’ in Mary E. Wilkins Freeman’s Short Fiction.“ *Colby Quarterly* 34.1 (March 1998): 39-54.
- Mann, Thomas. *Tod in Venedig*. 1913. Frankfurt a.M.: Fischer, 1992
- . *Der Zauberberg*. 1924. Frankfurt a.M.: Fischer, 1986.
- Marchalonis, Shirley. Introduction. *Critical Essays on Mary Wilkins Freeman*. Hg. Shirley Marchalonis. Boston: Hall, 1991. 1-12.
- . „The Sharp-edged Humor of Mary Wilkins Freeman. *The Jamesons - and Other Stories*.“ *Critical Essays on Mary Wilkins Freeman*. Hg. Shirley Marchalonis. Boston: Hall, 1991. 222-234.
- Marshall, Ian. „Heteroglossia in Lydia Maria Child’s *Hobomok*.“ *Legacy* 10 (1993): 1-16.
- Marshall, Ray und Beth Paulin. „Employment and Earnings of Women: Historical Perspective.“ *Working Women: Past, Present, Future*. Hg. Karen Shallcross Koziara et al. Washington D.C.: Bureau of Nat. Affairs, 1987. 1-36.
- „Mary E. Wilkins Freeman.“ *Harper’s Weekly, Suppl.* 42.2448 (21 Nov. 1903): 1879-1880.
- „Mary E. Wilkins at Home in Metuchen.“ *New York Herald* 31 May 1903: 2.
- Marx, Karl. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Stuttgart: Kröner, 1957.

- Massachusetts Commissioners Report on the Pauper System. *Report of the Commissioners Appointed by an Order of the House of Representatives, Feb.. 29, 1832, on the Subject of the Pauper System of the Commonwealth of Massachusetts.* 1833. *The State and Public Welfare in Nineteenth-Century America. Five Investigations, 1833-1877.* New York: Arno P, 1976.
- Massachusetts Special Joint Committee Appointed to Investigate Public Charitable Institutions. *Report of the Special Joint Committee Appointed to Investigate the Whole System of the Public Charitable Institutions of the Commonwealth of Massachusetts during the Recess of the Legislature in 1858.* 1859. *The State and Public Welfare in Nineteenth-Century America. Five Investigations, 1833-1877.* New York: Arno P, 1976.
- Matthaei, Julia A. *An Economic History of Women in America: Woman's Work, the Sexual Division of Labor, and the Development of Capitalism.* New York: Brighton, 1982.
- Matthews, Brander. *A Book about Theater.* New York: Scribner's Sons, 1916.
- . „The Study of Fiction.“ *Cosmopolitan* 27 (Sept. 1899): 537-544.
- Meese, Elizabeth. „Signs of Undecidability: Reconsidering the Stories of Mary Wilkins Freeman.“ *Critical Essays on Mary Wilkins Freeman.* Hg. Shirley Marchalonis. Boston: Hall, 1991. 157-175.
- Melville, Hermann. 1856. *The Piazza Tales.* Hg. Alma A. Mac Dougall. Penguin Classics. New York: Penguin, 1996.
- Meyer, Cheryl L., Michelle Oberman et. al. *Mothers Who Kill Their Children. Understanding the Acts of Moms from Susan Smith to the "Prom Mom."* New York: New York UP, 2001.
- Menzel, Manfred. *Klatsch, Gerücht und Wirklichkeit bei Nathaniel Hawthorne.* Neue Studien zur Anglistik und Amerikanistik; 69. Frankfurt a.M.: Lang, 1996.
- Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen.* Hg. Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Michie, Helena. *The Flesh Made Word. Female Figures and Women's Bodies.* New York: Oxford UP, 1987.
- Milkman, Ruth. „Gender and Trade Unionism in Historical Perspective.“ *Women, Politics and Change.* Hg. Louise A. Tilly und Patricia Gurin. New York: Russel/Sage Foundation, 1990. 87-107.

- Mintz, Steven und Susan Kellog. *Domestic Revolutions. A Social History of American Family Life*. New York: Free P, 1988.
- Mitchell, S. Weir. *Doctor and Patient*. 1887. New York: Arno, 1972.
- More, Paul Elmer. „Hawthorne: Looking Before and After.“ *Independent* 56 (June 1904): 1489-1494.
- Morgan, Edmund S. *The Puritan Family. Religion and Domestic Relations in Seventeenth-Century New England*. New York: Harper, 1970.
- Morgan, J.P. „Motherhood.“ *Harper's New Monthly Magazine* 61.37 (Sept. 1880): 569.
- Morgan, Phillip. „The Problems of Rural New England. A Remote Village.“ *Atlantic Monthly* 79 (May 1897): 577-587.
- Morris, William. *Factory Work. As It Is and Might Be*. New York: New York Labor News, 1922.
- Moss, Mary. „Some Representative American Story Tellers.“ *Bookman* 24 (Sept. 1906): 20-29.
- „Mrs. Freeman Dies; Noted Novelist.“ *New York Times* 15 March 1930: 19.
- Rez. von *A New England Nun*. Freeman. *Spectator* 72 (June 1894): 858-9.
- Rez. von *A New England Nun*. Freeman. *Critic*. 17 (Jan. 1892): 13.
- Rez. von *A New England Nun*. Freeman. *Critic*. 15 (May 1891): 286.
- „New York State Select Committee Appointed to Visit Charitable Institutions Supported by the State.“ 1857. *The State and Public Welfare in Nineteenth-Century America. Five Investigations, 1833-1877*. New York: Arno P, 1976.
- Nicholson, Mervyn. „Magic Food, Compulsive Eating, and Power Poetics.“ *Disorderly Eaters. Texts in Self-Empowerment*. Lilian R. Furst und Peter W. Graham, Hg. University Park, PA: Pennsylvania State UP, 1992. 43-60.
- Nolte, Karen. *Aneignungsprozesse und Erfahrungen von Hysterie während des 'nervösen Zeitalters' im Verhältnis von Arzt und Patientin (1876-1918) - Ein alltagsgeschichtlicher Beitrag zur feministischen Hysteriegeschichte*. Diss. U Kassel, 2002.
- Norris, Frank. *McTeague. A California Story*. 1899. Penguin Classics. New York: Penguin, 1982.
- . „The Need of a Literary Conscience.“ *Novels and Essays*. New York: Library of America, 1986. 1157-1160.
- . „A Plea for Romantic Fiction.“ *Novels and Essays*. New York: Library of America, 1986. 1165-1169.

- . „The Responsibilities of the Novelist.“ *Current Literature* 34 (Jan. 1903): 105-106.
- Olsen, Tillie. “A Biographical Interpretation.” *Life in the Iron Mills and Other Stories*. Von Rebecca Harding Davis. Old Westbury, NY: Feminist, 1985. 67-174.
- Opfermann, Susanne. *Diskurs, Geschlecht und Literatur. Amerikanische Autorinnen des 19. Jahrhunderts*. Ergebnisse der Frauenforschung; 40. Stuttgart: Metzler, 1996.
- Oppenheim, James. *Pay Envelopes. Tales of the Mill, the Mine, and the City Street*. New York: Heusch, 1911.
- Oppenheim, Janet. ‘*Shattered Nerves.*’ *Doctors, Patients, and Depression in Victorian England*. New York: Oxford UP 1991.
- Orbach, Susie. *Hunger Strike: The Anorectic’s Struggle as a Metaphor for Our Age*. New York: Norton, 1986.
- Osterud, Nancy Grey. *Bonds of Community: The Lives of Farm Women in Nineteenth-Century New York*. Ithaca: Cornell UP, 1991.
- Parrington, Louis Vernon. *The Beginnings of Critical Realism in America. 1860-1920 completed to 1900 only*. 1930. *Main Currents in American Thought. An Interpretation of American Literature from the Beginning to 1920*, Bd. 3. Norman: U of Oklahoma P, 1987
- Patterson, Emma V. „Writers of New Jersey. Mary E. Wilkins Freeman.“ *Book News Monthly* 36 (1917): 75.
- Peiss, Kathy. *Hope in a Jar. The Making of America’s Beauty Culture*. New York: Metropolitan, 1998.
- Rez. von *Pembroke*. Freeman. *Athenaeum* 103 (June 1894): 739.
- Rez. von *Pembroke*. Freeman. *Critic*. 25 n.s. 22 (July 1894): 36-7.
- Rez. von *Pembroke*. Freeman. *Edinburgh Review*. 187 (April 1898): 392-397. *Critical Essays on Mary Wilkins Freeman*. Hg. Shirley Marchalonis. Boston: Hall, 1991. 35-39.
- Rez. von *Pembroke*. Freeman. *Nation* 58 (June 1894): 488.
- Rez. von *Pembroke*. Freeman. *Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art* 77 (June 1894): 667-68.
- Rez. von *Pembroke*. Freeman. *Spectator* 72 (June 1894): 858-59.
- Pennell, Melissa McFarland. „The Liberating Will: Freedom of Choice in the Fiction of Mary Wilkins Freeman.“ *Critical Essays on Mary Wilkins Freeman*. Hg. Shirley Marchalonis. Boston: Hall, 1991. 207-221.

- . „The Unfortunate Fall: Women and Genteel Poverty in the Fiction of Hawthorne and Freeman.“ *Hawthorne and Women. Engendering and Expanding the Hawthorne Tradition*. Hg. John L. Idol Jr. und Melinda M. Ponder, Amherst, MA: U of Massachusetts P, 1999. 191-203.
- Peters Madison C. *The Strenuous Career or Short Steps to Success*. Chicago: Larid, 1908.
- Phelps, Elisabeth Stuart. *Hedged In*. Boston: Fields, 1870.
- . *The Silent Partner. A Novel*. 1871. Old Westbury, NY: Feminist P, 1983.
- Picknell, Percy F. „The Breath of Romance.“ *Dial* 41 (June 1907): 359-361.
- Pierce, James Oscar. „New Phases of the Romance.“ *Dial* 26 (Feb. 1899): 69-72.
- Piers, Maria W. *Infanticide*. New York: Norton, 1978.
- Pratt, Cornelia Atwood. „Notes of a Novel-Reader.“ *Critic* 37 (Sept. 1900): 274-276.
- Preston, George. „Concerning Good English.“ *Bookman* 3 (June 1896): 360-62.
- Rez. von *The Portion of Labor. Freeman*. *Athenaeum* 110 (Jan. 1902): 12.
- Rez. von *The Portion of Labor. Freeman*. *Independent* 54 (Feb. 1902): 345-346.
- Rez. von *The Portion of Labor. Freeman*. *Saturday Review of Books and Art* 23 Nov. 1901: 901.
- Post, Robert C. „A Theory of Genre: Romance, Realism, and Moral Reality.“ *American Quarterly* 33.4 (Fall 1981): 367-390.
- Pryse, Marjorie. „‘Distilling Essences’: Regionalism and ‘Women’s Culture.’“ *American Literary Realism* 25 (Winter 1993): 1-15.
- . „The Humanity of Women in Freeman’s ‘A Village Singer.’“ *Colby Library Quarterly* 19 (June 1983): 69-77.
- . „Mary E. Wilkins Freeman, 1852-1930.“ *Modern American Women Writers*. Hg. Elaine Showalter. New York: Scribner’s, 1991. 141-153.
- . „Introduction.“ *Selected Stories of Mary E. Wilkins Freeman*. von Mary E. Wilkins Freeman. Hg. von Marjorie Pryse. New York: Norton, 1983. VII-XIX.
- . „Writing Out of the Gap. Regionalism, Resistance, and Relational Reading.“ *A Sense of Place. Re-Evaluating Regionalism in Canadian and American Writing*. Hg. Christian Riegel et al. Alberta: U of Alberta P, 1998. 19-34.
- Quina, James H. Jr. „Character Types in the Fiction of Mary Wilkins Freeman.“ *Colby Library Quarterly* 9.8 (Dezember 1971): 432-439.
- Reichardt, Mary R. „Mary Wilkins Freeman: One Hundred Years of Criticism.“ *Legacy* 4.2 (Fall 1987): 31-44.

- [Reichardt, Mary R.]. *Mary Wilkins Freeman. A Study of the Short Fiction*. Twayne Studies in Short Fiction. New York: Twayne, 1997.
- Reichardt, Ulfried. „The New Historicism: History as Process and Narratives of Emergence.“ *American Studies in Germany. European Contexts and Intercultural Relations*. Hg. Günther H. Lenz und Klaus J. Milich. Frankfurt a.M.: Campus, 1995. 68-76.
- Repplier, Agnes. „The Novel of Incident.“ *Essays in Miniature*. Von Agnes Repplier. NY: Webster, 1892. 207-217.
- . „Conversation in Novels.“ *Essays in Miniature*. Von Agnes Repplier. NY: Webster, 1892. 57-69.
- „The Revival of Romance.“ *Dial* 25 (Dec. 1898): 388-389.
- Rhodes, Karen Sue. „Capitalism, Consumption, and Capacity: Milly Theale’s Mysterious Dis-Ease.“ Diss. U of Oregon, 1989.
- Richardson, Kelly. „’The Void and A Scar’: The Female Body in Mary E. Wilkins Freeman’s *By the Light of the Soul*.“ unveröffentl. Aufsatz.
- Rideout, Walter B. *The Radical Novel in the United States 1900-1954. Some Interrelations of Literature and Society*. Cambridge: Harvard UP, 1936.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen, 1983.
- Robinson, Edwin Arlington. *Untriangulated Stars. Letters of Edwin Arlington Robinson to Harry de Forest Smith, 1890-1905*. Cambridge: Harvard UP, 1947.
- Rodgers, Daniel T. *The Work Ethic in Industrial America 1850-1920*. Chicago: U of Chicago P, 1974.
- Root of Bitterness: Documents of the Social History of American Women*. Hg. Nancy F. Cott et al. Boston: Northeastern UP, 1996.
- Rose, Ellen Cronan. „Through the Looking Glass: When Women Tell Fairy Tales.“ *The Voyage In. Fictions of Female Development*. Hg. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch und Elizabeth Langland. Hanover: UP of New England, 1983. 209-227.
- Roosevelt, Theodore. „The Strenuous Life.“ *The Strenuous Life. Essays and Addresses*. Von Theodore Roosevelt. 1899. Philadelphia: Gebbie, 1903.1-22.
- Rössler, Beate. *Der Wert des Privaten*. Stuttgart: Suhrkamp, 2001.
- Rothman, Ellen. *Hands and Hearts. A History of Courtship in America*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1984.
- Rotundo, Anthony E. *American Manhood. Transformations in Masculinity from the*

- Revolution to the Modern Era*. New York: Basic, 1993.
- Rowson, Susanna Haswell. *Charlotte Temple*. 1791. Hg. Cathy Davidson. New York, Oxford: Oxford UP, 1986.
- Rule, Jane. *Lesbian Images*. New York: Doubleday, 1975.
- Russo, Mary. *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*. New York: Routledge, 1994.
- Ryan, Mary. *The Empire of the Mother. American Writing about Domesticity, 1830-1860*. New York: Oxford UP, 1982.
- Rysman, Alexander. „How the ‘Gossip’ Became a Woman.“ *Journal of Communication* 27.1 (Winter 1977): 176-180.
- Said, Edward. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin, 1978.
- Sanborn, Alvan F. „A Massachusetts Shoe Town.“ *Atlantic Monthly* 80 (Juli 1897): 177-185.
- Satz, Martha. „Going to an Unknown Home: Redesign in *The Portion of Labor*.“ in *Critical Essays on Mary Wilkins Freeman*. Hg. Shirley Marchalonis. Boston: Hall, 1991. 185-196.
- Scarry, Elaine. *Resisting Representation*. New York: Oxford UP, 1994.
- Schneider, Carl D. *Shame, Exposure and Privacy*. New York: Norton, 1992.
- Scholl, Benjamin Franklin. *Library of Health, Complete Guide to Prevention and Cure of Disease; Containing Practical Information on Anatomy, Physiology and Preventive Medicine*. 1916. Philadelphia: Historical Publishing Co., 1948.
- Schulte, Regina. „Bevor das Gerede zum Tratsch wird.“ *Frauengeschichte - Geschlechtergeschichte*. Hg. Karin Hausen und Heide Wunder. Frankfurt a.M.: Campus, 1992. 67-73.
- Scott, Joan W. „Die Arbeiterin“. *Das 19. Jahrhundert*. Hg. Geneviève Fraisse und Michelle Perrot. *Geschichte der Frauen*. Hg. George Duby und Michelle Perrot, Bd 4. Frankfurt/Main: Büchergilde Gutenberg, 1994. 451-480.
- Seaton, Beverly. *The Language of Flowers: A History*. Charlottesville: UP of Virginia, 1995.
- Seltzer, Mark. *Bodies and Machines*. New York: Routledge, 1992.
- Sexton, Anne. *Transformations*. Boston: Houghton, 1971.
- Shapiro, Ann R. *Unlikely Heroines. Nineteenth-Century American Women Writers and the Woman Question*. New York: Greenwood P, 1987.

- Shevtsova, Maria. „Dialogism in the Novel and Bakhtin’s Theory of Culture.“ *New Literary History* 23 (1992): 747-763.
- Rez. von *The Shoulders of Atlas*. Freeman. *New York Saturday Review* 13 June 1908: 845.
- Rez. von *The Shoulders of Atlas*. Freeman. *Outlook* 89 (July 1908): 532.
- Showalter, Elaine. *Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. New York: Pantheon, 1985.
- . *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Media*. New York: Columbia P, 1997.
- Shulman, Robert. „Realism.“ *The Columbia History of the American Novel*. Hg. Emory Elliot. New York: Columbia UP, 1991. 160-188.
- Simons, May Wood. „How I Became a Socialist.“ *The Comrade* 2.2 (Nov. 1902): 32.
- Sinclair, Upton. *The Jungle*. 1906. Penguin Classics. New York: Penguin, 1989.
- . *Money Writes!* 1931. St. Clair Shores, MI: Scholarly P, 1970.
- Slater, Peter Gregg. *Children in the New England Mind in Death and in Life*. Hamden, CT: Archon, 1977.
- Smith, Daniel Scott und Michael S. Hindus. „Premarital Pregnancy in America 1640-1971: An Overview and Interpretation.“ *Journal of Interdisciplinary History* 5.4 (1975): 537-570.
- Smith, Minna. „Mary E. Wilkins at Home.“ *The Author* 2.7 (Juli 1890): 99-100.
- Smith-Rosenberg, Carroll. *Disorderly Conduct. Visions of Gender in Victorian America*. New York: Oxford UP, 1985.
- Smith-Rosenberg, Carroll und Charles Rosenberg. „The Female Animal: Medical and Biological Views of Woman and Her Role in Nineteenth-Century America.“ *Journal of American History* 60.2 (Sept. 1993): 332-356.
- „Some New Books.“ *The Comrade* 1.1 (Oct. 1901): ohne Pag.
- Solomon, Barbara. *In the Company of Educated Women: a History of Women and Higher Education in America*. New Haven: Yale UP, 1985.
- ”Some Tendencies of Contemporary Fiction.“ *Living Age* 5 (Nov. 1899): 587-589.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Vintage, 1978.
- Sours, John A. *Starving to Death in a Sea of Objects*. Northvale: Aronson, 1980.
- Spacks, Patricia Mayer. *Gossip*. Chicago: U of Chicago P, 1985.
- Spencer, Jane. *Elizabeth Gaskell*. New York: St. Marin’s, 1993.
- Spignesi, Angelyn. *Starving Women. A Psychology of Anorexia Nervosa*. Dallas: Spring, 1983.

- The State and Public Welfare in Nineteenth-Century America. Five Investigations, 1833-1877.* New York: Arno P, 1976.
- Steadman, Thomas L. *A Dictionary of Medical Science.* Philadelphia: Lea Brothers, 1903.
- Steele, Valerie. *Fashion and Eroticism : Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age.* New York : Oxford UP, 1985.
- Stoddard, Elizabeth. *The Morgesons and Other Writings, Published and Unpublished.* Hg. Sandra Zagarell und Lawrence Buell. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1984.
- Stoker, Bram. *Dracula.* 1897. New York: Norton, 1997.
- Stowe, Harriett Beecher. *Oldtown People.* 1853. Hg. Dorothy Berkson. American Women Writers Series. New Brunswick: Rutgers UP, 1987.
- . *Uncle Tom's Cabin: Or, Life among the Lowly.* Hg. Ann Douglas. Penguin Classics. New York: Penguin, 1982.
- Sundquist, Åsebrit. *Pocahontas & Co. The Fictional American Indian Woman in Nineteenth Century Literature: A Study of Method.* Oslo: ohne Verlag, 1984.
- Taylor, Walter Fuller. *The Economic Novel.* New York: Octagon Books, 1964.
- [Thanet, Octave]. Alice French. „The Non-Combatant“. *The Heart of Toil.* Von Octave Thanet. 1898. New York: Books for Libraries P, 1969.
- . „The Portion of Labor.“ *The Book Buyer* 23.5 (Dec. 1901): 379-380.
- Thayer, WM [sic]. „The Era for Mothers.“ *The Mother's Assistant, Young Lady's Friend and Family Manual* 21.1. 1852. 1-129.
- Thayer, William R. „The New Story-Teller and the Doom of Realism.“ *Forum* 18 (Dec. 1894): 470-480.
- Theory of Fiction: Henry James.* Hg. James E. Miller, Jr. Lincoln, NE: U of Nebraska P, 1962.
- Thomas, Heather Kirk. „‘It's Your Father's Way:’ The Father-Daughter Narrative and Female Development in Mary Wilkins Freeman's *Pembroke*.“ *Studies in the Novel* 29.1 (1997): 26-39.
- Thompson, Charles Miner. „Jerome: A Poor Man.“ Review. *Atlantic Monthly* 80 (Dec. 1897): 857-59. Repr. in *Critical Essays on Mary Wilkins Freeman.* Hg. Shirley Marchalonis. Boston: Hall, 1991. 42-43.
- . „Miss Wilkins: An Idealist in Masquerade.“ *Atlantic Monthly* 83 (May 1899): 664-75.

- Thomson, Rosemarie Garland. „From Wonder to Error - A Genealogy of Freak Discourse in Modernity.“ Introduction. *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Hg. Rosemarie Garland Thomson. New York: New York UP, 1996. 1-18.
- . *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia UP, 1997.
- Thurston, Robert H. „Some Aspects of the Labor Problem.“ *Cassier's Magazine* 25.2 (Dezember 1903): 153-163.
- Tilly, Charles und Chris Tilly. *Work und Capitalism*. Boulder, CO: Westview P, 1998.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction to Poetics*. Übers. Richard Howard. Minneapolis: U of Minnesota P, 1981.
- . *Mikhail Bakhtin. The Dialogic Principle*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Toth, Susan Allen. „Defiant Light: A Positive View of Mary Wilkins Freeman.“ *New England Quarterly* 46.1 (March 1973): 82-93.
- . „‘The Rarest and Most Peculiar Grape.’ Versions of The New England Woman in Nineteenth-Century Local Color Literature.“ *Regionalism and the Female Imagination*. Hg. Emily Toth. New York: Human Sciences P, 1985. 15-28.
- Trachtenberg, Alan. *The Incorporation of America. Culture and Society in the Gilded Age*. New York: Hill, 1982.
- Upham, Charles W. *Lectures on Witchcraft, Comprising a History of the Delusion in Salem in 1692*. Boston: Carter, 1831.
- Vandereycken, Walter. *From Fasting Saints to Anorexic Girls: the History of Self-Starvation*. mit Ron van Eth. New York: New York UP, 1994.
- Van Vorst, Marie. *Amanda of the Mill*. New York: Dodd, 1905.
- Veblen, Thorstein. „The Instinct of Workmanship and the Irksomeness of Labor.“ *American Journal of Sociology* 4.2 (Sept. 1898): 187-201.
- . *Theory of the Leisure Class*. 1899. New York: Penguin, 1967.
- Veeder, Aram. „The New Historicism.“ *The New Historicism Reader*. Aram Veeder, Hg. New York: Routledge, 1994.
- Vicinus, Martha. „The Perfect Lady.“ *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*. Hg. Martha Vicinus. Bloomington: Indiana UP, 1972. VII-XV.
- „Views and Reviews.“ *The Comrade* 1.12 (Sept. 1902): 283-284.
- The Voyage In. Fictions of Female Development*. Hg. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch und Elizabeth Langland. Hanover: UP of New England, 1983.

- Warner, Beverly Ellison. *Troubled Waters. A Problem of To-Day*. Philadelphia: Lippincott, 1885.
- „A Warning to Novelists?“ *New Review* 17 (Sept. 1897): 312-315.
- Warren, Austin. *The New England Conscience*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1967.
- Weeks, Jeffrey. „Movements of Affirmation: Sexual Meanings and Homosexual Identities.“ *Passion and Power: Sexuality in History*. Hg. Kathy Peiss and Christina Simmons. Philadelphia: Temple UP, 1989. 70-86.
- Weir, Sybill. „The Morgesons: A Neglected Feminist Bildungsroman.“ *New England Quarterly* 49.3 (Sept. 1976): 278-302.
- Welch, Margaret Hamilton. „American Authoress of the Hour, Mary E. Wilkins.“ *Harper's Bazar* 33 (Jan. 1900): 68-69.
- Welter, Barbara. „The Cult of True Womanhood: 1820-1860.“ *American Quarterly* 18.2 (Summer 1966): 151-174.
- . *Dimity Convictions: The American Woman in the Nineteenth Century*. Athens: Ohio UP, 1976.
- Wendell, Barrett. *A Literary History of America*. New York: Scribner's, 1900.
- Westbrook, Perry. *Mary Wilkins Freeman*. New York: Twayne, 1967.
- . *A Literary History of New England*. Bethlehem: Lehigh UP; New Brunswick, NJ: Associated UP, 1988.
- . *The New England Town in Fact and Fiction*. East Brunswick, NJ: Associated UP, 1982.
- Wharton, Edith. *Ethan Frome*. New York: Scribner, 1911.
- . *House of Mirth*.
- . *The Uncollected Critical Writings*. Frederick Wegener. Princeton, NJ: Princeton UP, 1997.
- White, Allon. *Carnival, Hysteria and Writing: Collected Essays and an Autobiography*. Oxford: Oxford UP, 1994.
- Widger, Howard DeForest. *Thomas Carlyle in America: His Reputation and Influence*. An abstract of a thesis. Urbana: ohne Verlag, 1945.
- Winnifrith, Tom. *Fallen Women in the Nineteenth-Century Novel*. New York: St. Martin's, 1994.
- Wise, David Burgess, William Boddy und Brian Laban. *The Automobile. The First Century*. New York: Greenwichhouse, 1983.

- Wittke, Carl. *Tambo and Bones. A History of the American Minstrel Stage*. Durham, NC: Duke UP, 1930.
- Wörterbuch des Christentums. Volker Drehsen et. al. Hg. München: Orbis, 1995.
- “Woman’s Character.“ *The Mother’s Assistant, Young Lady’s Friend and Family Manual*. (Jan.-July 1852):81.
- Woodard, Frederick und Donnarae MacCann. „’Huckleberry Finn’ and the Traditions of Blackface Minstrelsy.“ *Interracial Books for Children Bulletin*.15.1 u. 2. (Jan. 1984): 4-13.
- Woody, Thomas. *A History of Women’s Education in the United States*. 2 Bde. New York: Science P, 1929.
- Wright, Carroll D. *The Industrial Evolution of the United States*. New York: Cautauqua, 1897.
- Yerkovich, Sally. „Gossiping as a Way of Speaking.“ *Journal of Communications* 27.1 (Winter 1977): 192-196.
- Zagarell, Sandra A. Introduction. *A New England Nun and Other Stories*. Von Mary E. Wilkins Freeman. Penguin Classics. New York: Penguin, 2000. IX-XXIV.
- . „Narrative of Community: The Identification of a Genre.“ *Signs* 13.3 (1988): 249-278.
- Zola, Émile. *Germinal*. 1860. Übers. Havelock Ellis. New York: Heritage, 1942.