GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Jezebel's Daughters : Gefährliche Frauen im spätviktorianischen Sensationsroman

Hartung, Heike

2006

https://doi.org/10.25595/659

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hartung, Heike: *Jezebel's Daughters : Gefährliche Frauen im spätviktorianischen Sensationsroman*, in: Feministische Studien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung, Jg. 24 (2006) Nr: 1, 99-114. DOI: https://doi.org/10.25595/659.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Walter de Gruyter Verlag.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.1515/fs-2006-0108

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Außer der Reihe

Heike Hartung

Jezebel's Daughters: Gefährliche Frauen im spätviktorianischen Sensationsroman

Einleitung: Über Künstlerphantasien und Volksmärchen von ›weißen Frauen‹

Im Sommer 2002 zeigte das Deutsche Historische Museum in Berlin eine Ausstellung über die Hochzeit der Hexenverfolgung, »Hexenwahn. Ängste der Neuzeit«. Der Ausstellungsabschnitt »Phantasien« präsentierte das Thema Hexerei in der bildenden Kunst vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Ein historischer Wendepunkt in der Darstellung wird für das Ende des 19. Jahrhunderts angenommen, als im *fin de siècle* »das Bild der Hexe zur erotischen Angst- oder Wunschphantasie der *femme fatale* säkularisiert [wird], während im 20. Jahrhundert das Hexenhafte vollends zur subjektiven Künstlerphantasie gerät.« (Beierde Haan/Voltmer/Irsigler 2002, 248). Besonders eindrucksvoll illustriert Jean Edouard Dargents großformatiges Ölgemälde *Les Lavandières de la Nuit* (*Die Waschfrauen der Nacht* 1861, 2,00 m x 1,14m) solche Angstvisionen. Dieses Bild und eine Geschichte dazu führen zu den Phantasien über gefährliche Frauen im spätviktorianischen England.

Dargents Gemälde zeigt eine in Nebel gehüllte Waldlandschaft, in der karge Baumstümpfe teils die Gestalt von Menschen, teils von phantastischen Tierwesen annehmen. Im Zentrum des Gemäldes sieht man einen jungen Mann, dessen Gesicht Grauen zeigt, und der von einer Schar weißgekleideter Frauen umringt ist, die an ihm zerren. Am vorderen Bildrand liegt ein weiterer Mann, leblos: ein Opfer, von dem die weißen Gestalten bereits abgelassen haben. Vom linken Bildrand her bewegen sich weitere Angreiferinnen auf den umzingelten jungen Mann im Zentrum des Geschehens zu. Einige der ›weißen Frauen‹ auf dem Gemälde erinnern an klassische Statuen mit wohlgeformten Körpern, andere sind mit grässlich verzerrten Gesichtszügen dargestellt, und wiederum andere sind bereits Skelette. Allen gemeinsam ist der bohrende Blick, der farblich durch ein Orange hervorgehoben wird, das zu leuchten scheint, und das sich in den Augen der grotesken Tierfiguren im Vorder- und Hintergrund wiederholt.

Das Gemälde erfüllt die physiologische Wirkungsabsicht des Schauerlichen in Farbgebung und Sujet: Es berührt, es verbreitet Furcht, möglicherweise besonders im männlichen Betrachter. Die Geschichte, die Dargent zu diesem Gemälde inspirierte, ist nicht weniger Furcht einflößend. Sie stammt aus Émile Souvestres Sammlung *Le Foyer Breton* (1844), seinen Nachdichtungen bretonischer Volksmärchen. In der Erzählung erhält der Glaube an die ›weißen Frauen‹ eine soziale Einbettung und eine Moral. Die Waschfrauen rächen sich an dem »lasterhaften Witwer« Wilherm Postik, der in ihnen seine Tante, seine Frau, seine Mutter und seine Schwestern erkennt (Souvestre 1975, 99). Er wird als gottloser Sünder dargestellt, der nicht nur alle Warnungen verlacht, sondern am Kreuzweg nach Mitternacht bewusst den kürzeren Weg der Gefahr wählt (Souvestre 1975, 96). Die Erzählung macht in ihren rituellen Wiederholungen der von Wilherm ausgeschlagenen Warnungen deutlich, dass sein gewaltsamer Tod unausweichlich sei und dass er diesen Tod auch verdient habe. Schließlich habe er sowohl gegen göttliche als auch gegen weltliche Gesetze verstoßen, indem er die toten Frauen seiner Familie nicht betrauert, sondern es lediglich auf deren Erbe abgesehen habe. Dargent verschiebt dagegen in seinem Gemälde die Perspektive. Er isoliert nicht nur den wirkungsmächtigsten Moment der Erzählung, in dem der leichtsinnige junge Witwer vom Grauen erfasst wird, bevor das Leichentuch der Wäscherinnen ihn einem Schraubstock gleich zermalmt, er verschiebt auch den Blick vom Opfer dieser Geschichte auf die Gestalten der Rächerinnen. Während die Erzählung Wilherm eindeutig als lasterhaften Witwer verurteilt, der für seine Gesetzesüberschreitungen bestraft werden muss, fokussiert das Gemälde die strafenden Waschfrauen als ambivalente Geschöpfe, die Schönheit, Grauen und Tod verkörpern.

Wenn auch einige der Verschiebungen von Souvestres Erzählung zu Dargents Gemälde medialen Differenzen geschuldet sind (Nünning/Nünning 2004, 34–38), fällt auf, dass das Gemälde eine Phantasie von der ›weißen Frau‹ ausführt, die vielfältige Bedeutungen eröffnet: Dargents Waschfrauen sind zugleich

überwältigend, machtvoll, grauenvoll und faszinierend. Im England des späten 19. Jahrhunderts erhält die Phantasie von der gefährlichen und gefährdeten ›weißen Frau‹ eine spezifische Ausprägung, der ich im Folgenden nachgehe. Diese zeigt sich in Wechselwirkungen von konventionellen viktorianischen Weiblichkeitsvorstellungen mit Frauenfiguren wie der *femme fatale* und der ›New Woman‹, die am Jahrhundertende allgegenwärtig werden.[1] Von besonderem Interesse ist dabei, wie männliche Erzählerfiguren und Autoren diese Frauen wahrnehmen und darstellen. Wilkie Collins' Romane *The Woman in White* (1860) und *Jezebel's Daughter* (1880) zeigen, wie geschlechtsspezifische Machtverhältnisse Repräsentationen von Frauen bestimmen. Zum einen wird die enge Verknüpfung zwischen der Gattung des Sensationsroman und der Malerei der Präraffaeliten sichtbar, die Auswirkungen auf die Frauendarstellung hat. Zum anderen wird deutlich, wie die narrativen Rahmungen und Perspektivierungen den eher progressiven politischen Intentionen dieses Autors zuwiderlaufen.[2]

Wilkie Collins, der Sensationsroman und präraffaelitische Frauendarstellungen

Wilkie Collins etabliert sich in den 1850er Jahren in der literarischen Szene Londons. Seinen größten literarischen Erfolg hat er mit *The Woman in White*, der 1859–60 in Fortsetzungen in Dickens' Magazin *All the Year Round* und dem amerikanischen *Harper's Magazine* erscheint, was die Auflagen der Zeitschriften sprunghaft erhöht. Als Romanausgabe wird *The Woman in White* zum ›Bestseller‹ und zum gattungsbildenden Sensationsroman (vgl. Nayder 1997, 8 und Pykett 1994, 14).

Wilkie Collins lernt durch seinen Bruder Charles, der wie der Vater Maler ist, die Präraffaeliten kennen. Die »Pre-Raphealite Brotherhood« wurde von John Millais, William Holman Hunt und Dante Gabriel Rossetti als Gegenentwurf zur etablierten englischen Portrait- und Landschaftsmalerei 1848 gegründet. Die Maler wenden sich gegen Sir Joshua Reynolds Konzept der idealen Schönheit und ersetzen den universalisierenden Malstil durch die Betonung der idiosynkratischen Besonderheiten ihrer Figuren und Gegenstände. Sie konzentrieren sich

[1] Der Begriff *femme fatale* (ursprünglich »donna fatale«) geht auf Mario Praz' *Liebe, Tod und Teufel: Die schwarze Romantik* zurück. Er entwirft historisch versetzte männliche und weibliche Dämonologien und verzichtet dabei weitgehend auf eine Problematisierung der Begriffe von Normalität und Abweichung, vgl. Praz, 1930, 184. Zur Motivgeschichte vgl. auch Bork, 1992, 8, zur literaturgeschichtlichen Einordnung der *femme fatale* vgl. Schabert, 1997, 579–582, zu einer kulturgeschichtlichen Gegenüberstellung von ›Dandy‹ und ›New Woman‹ siehe Höfele, 1983.

[2] Zur Bedeutung von Handlungsstrukturen, Erzählformen und Figurenkonstellationen für die Darstellung von Geschlechterdifferenzen vgl. neben Susan Lansers grundlegender Arbeit zur feministischen Erzähltheorie (1981), Bal 1996 und Case 1999. Speziell zur Gattung vgl. Erll/Seibel: »Gattungen« Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis« in Nünning/Nünning 2004, 180–208.

auf minuziöse Details in ihren Frauendarstellungen. In der Auswahl ihrer Themen durchkreuzen sie konventionelle Geschlechterkonzeptionen, überschreiten Klassengrenzen, brechen Tabus. Obwohl die Präraffaeliten von ihren Zeitgenossen für ihre Grenzüberschreitungen kritisiert wurden, war ihr Malstil sehr populär. Ihre Darstellungen mächtiger, von viktorianischen Weiblichkeitsidealen abweichenden Frauen haben zu einer Erweiterung von geschlechtsspezifischen Schönheitsbegriffen beigetragen (Marsh 1987, 26 und Andres 2002). Zugleich haben sie jedoch mit ihrer Faszination durch gefährliche und gefährdete Frauenfiguren zur Festschreibung neuer Geschlechterstereotypen beigetragen, in denen männliche Ängste mythisch überhöht und weiter fortgeschrieben werden.

Mary Elizabeth Braddon greift in ihrem Sensationsroman *Lady Audley's Secret* (1862) die Ästhetik der Präraffaeliten direkt auf. Die Erzählerfigur beschreibt Lady Audley im Reflex eines präraffaelitischen Gemäldes, wobei sie als typische *femme fatale* erscheint, die durch eine ambivalente Mischung aus Verlockung und Gefahr gekennzeichnet wird. Interessant an dieser Vermittlung über das Gemälde ist, dass sie einen männlichen Blick auf die weibliche Hauptfigur einführt, von der sich die Erzählinstanz deutlich distanziert. Es geht dem Maler weniger darum, Lady Audley abzubilden als sie mit einem bedrohlichen Frauentyp zu identifizieren:

> *Ja, der Maler musste ein Präraffaelit gewesen sein. Nur ein Präraffaelit würde die federleichten Massen von Locken auf solche Weise malen, Strähne für Strähne, würde jeden Goldschimmer betonen, jeden Schatten hervorheben. Nur ein Präraffaelit würde jede Nuance der feinen Gesichtszüge so übertrieben darstellen, dass der helle Teint eine unheimliche Transparenz erhielt und die tiefliegenden blauen Augen einen fremdartigen, bedrohlichen Glanz. Nur ein Präraffaelit könnte dem hübschen Schmollmund den harten, fast grausamen Zug verleihen, den er im Portrait hatte. Es war so gut getroffen und zugleich so unähnlich. Es war, als ob man vor Myladys Gesicht ungewöhnliche Farbfeuer entfacht hätte, um neue Linien und Gesichtsausdrücke hervorzubringen, die vorher nicht sichtbar waren. Die Gleichförmigkeit der Züge, die leuchtenden Farben waren vorhanden; aber der Maler musste wohl wunderliche mittelalterliche Monstren kopiert haben, bis sein Verstand erhitzt war, denn Mylady wirkte auf diesem Porträt wie ein wunderschöner Dämon. Ihr karmesinrotes Kleid, das wie alles an diesem ungewöhnlichen Gemälde übertrieben wirkte, schien in Flammen zu stehen. Ihr hübsches Gesicht lugte aus diesem grellen Farbenmeer hervor wie aus einem rasenden Feuerkessel. (Braddon 1987, 70–71; eigene Übersetzung)*

In den emphatischen Wiederholungen wird die Detailverliebtheit des präraffaelitischen Malstils hervorgehoben, ebenso die auf Wirkung abzielenden Lichteffekte, wobei das lose herabfallende, üppig gelockte Haar ins Zentrum des Blicks rückt.[3] Im letzten Abschnitt wird Lady Audley mit einer brennenden

[3] Die Faszination der Präraffaeliten durch das weibliche Haar zeigt sich in vielen Ausprägungen,

Hexe assoziiert. Trotz der Unkonventionalität der Darstellung wird die Rückbindung an tradierte Geschlechterstereotypen in diesem Malstil von der Autorin klar erkannt. Diese Ambivalenz bringt sie in der erzählerischen Rahmung und Relativierung ihrer eigenen Version einer *femme fatale* zum Ausdruck. Durch die indirekte Darstellung über das Gemälde perspektiviert Braddon ihre Erzählung zugleich über die männliche Angst- oder Wunschphantasie des Malers. Während Collins seine komplex gezeichneten ›weißen Frauen‹ im Erzählvorgang letztlich entmachtet, lässt sich für Braddons Erzählweise der umgekehrte Vorgang feststellen. Als erfolgreiche Autorin des umstrittenen Sensationsromans und als Frau, die unverheiratet mit dem Verleger John Maxwell zusammenlebte, war sie darauf bedacht, ihre Romane mit einem für ein viktorianisches Publikum akzeptablen moralistischen Ende zu versehen (vgl. Tromp/Gilbert/Haynie 2000, xvii). So endet auch *Lady Audley's Secret* damit, dass die gefährliche Frau von einem Mann entlarvt, unschädlich gemacht und eingesperrt wird. Neben distanzierendem Kommentar der Erzählinstanz im Reflex des Gemäldes erhält die Hauptfigur jedoch die Möglichkeit, ihre Sicht der Dinge darzulegen (Braddon 1987, 343–358).

Die Textpassage hebt ein Merkmal hervor, das die Gemälde der Präraffaeliten mit dem Sensationsroman verbindet: Die affektive Wirkung steht im Vordergrund der Bildbeschreibung, in der die Erzählinstanz die eigene Wahrnehmung Lady Audleys den Gefühlen gegenüberstellt, die der Maler zum Ausdruck bringt. Neben der physischen Präsenz der Frauengestalten wurde eben diese Wirkungsmacht des Sensationsromans von vielen zeitgenössischen Kritikern als Provokation aufgefasst. Diese Präsenz speist sich aus einer Kombination des Vertrauten, Häuslichen mit dem Unbekannten, Gefährlichen – ein Dualismus, der auch die Frauendarstellungen der Präraffaeliten bestimmt, die zum festen Repertoire populärer Mythen der Viktorianer gehören (Auerbach 1982). Der Katalog umfasst Frauen als Opfer und Todgeweihte, als Königinnen, häusliche Engel, alte Jungfern, Prostituierte, Nonnen und Magierinnen: Frauen sind zugleich Gefangene und verkörpern Macht (Marsh 1987, 9–16). Nina Auerbach sieht die Wirkungsmacht dieser Kulturfiguren in ihrer Fähigkeit zur Transformation, zur Metamorphose. Darüber hinaus übernehmen literarische Charaktere eine quasi-religiöse Funktion in der spätviktorianischen Imagination, wobei mitunter Grenzen zwischen Fiktion und Realität überschritten, Biographien fiktionalisiert werden.

Eine solche Fiktionalisierung seiner Biographie betreibt auch Wilkie Collins, als er Caroline Graves, die Frau, mit der er seit 1859 zusammenlebt, zum Vorbild der »Woman in White« macht. Er erwähnt gegenüber Millais, dass er ihr bei der Flucht aus einer Villa in St. John's Woods geholfen habe, wo sie von einem unbe-

ob als Emblem weiblicher Sexualität und Verführungskunst, wie in Rossettis Gemälde *Fazio's Mistress* (1863), oder als bedrohliche Fesseln des »living hair« bei den Schlangenfrauen und Magierinnen, die Edward Burne-Jones und Anthony Sandys häufig gestaltet haben. Vgl. Marsh 1987, 118–9.

kannten Schurken gefangengehalten worden sei. Abgesehen von dieser sensationellen Anekdote steht Collins' Biographie jedoch auch in anderer Hinsicht im Zusammenhang mit seinem Schreiben. Der Sensationsroman zeichnet sich durch verwickelte und skandalträchtige Handlungen aus: Es geht um Verbrechen im ›häuslichen‹ Bereich wie Bigamie, Prostitution und Inzest (Pykett 1994, 6).

Das Interesse an der Familie als Institution und an Skandalen im häuslichen Bereich ging auf Debatten um Scheidungsgesetze zurück. 1857 wurde mit dem »Divorce and Matrimonial Causes Act« ein Gesetz verabschiedet, das Scheidungen unter bestimmten Voraussetzungen ermöglichte: Frauen mussten des Ehebruchs überführt werden, Männer des Ehebruchs in Kombination mit Grausamkeit, Bigamie oder Inzest. Es wurde zudem ein ziviles Scheidungsgericht eingerichtet – zuvor waren Scheidungen nur in Ausnahmefällen vor einem kirchlichen Gericht erwirkt worden. Das Gesetz war umstritten, deshalb erregten die Scheidungsfälle großes öffentliches Interesse und ergaben häufig den Stoff für Sensationsromane. Collins war als Jurist mit den englischen Ehegesetze vertraut, die er strikt ablehnte (Nayder 1997, 11). Er selbst lebte unverheiratet mit der Witwe Caroline Graves zusammen, die deshalb aus bürgerlichen Kreisen weitgehend ausgeschlossen blieb. Mitte der 1860er begegnet Collins seiner ›zweiten‹ Frau, Martha Rudd, einer Dienstmagd, die er in einem Gasthaus kennen lernt. Er zeugt mit ihr drei Kinder, heiratet auch Martha nicht und teilt seine Zeit und sein Vermögen zwischen seinen beiden Familien auf. In seinem Testament versorgte er beide Frauen sowie seine Kinder, wobei er darauf achtete, dass die Vermögensregelung von späteren Eheschließungen unabhängig war.

Von weißen Frauen und düsteren Ehen: The Woman in White

In *The Woman in White*, wie in vielen seiner späteren Romane, kritisiert Collins die Frauen benachteiligende englische Gesetzgebung. Das Verbrechen der beiden Schurken Conte Fosco und Sir Percival wird gewissermaßen von zwei Ehegesetzen motiviert, die sich gegenseitig blockieren (Nayder, 1997, 73f). Das »law of coverture« besagt, dass der Ehemann nach der Heirat die Frau juristisch vertritt. Dadurch sollten verheiratete Frauen einen besonderen Schutz erhalten, während sie in der Praxis dadurch in besonderem Maße von ihren Männern und deren persönlichem Ehrgefühl abhängig wurden. Alternativ bestand die Möglichkeit, einen Ehevertrag zu schließen, in dem ein unabhängiges Vermögen der Frau festgeschrieben werden konnte. Der Familienanwalt von Laura Fairlie in *The Woman in White* setzt sich für einen solchen Ehevertrag ein, der Laura auch nach ihrer Ehe mit Sir Percival Glyde ein unabhängiges Vermögen garantieren soll. Der Kompromiss, der erzielt wird, läuft jedoch darauf hinaus, Sir Percivals Interesse an Lauras Tod zu wecken, der ihn zum alleinigen Erben ihres Vermögens macht, über das er zu ihren Lebzeiten nicht willkürlich verfügen kann.

Walter Hartright, die vorrangige Erzählerfigur des Romans, ist Maler und den Idealen der Präraffaeliten verpflichtet, was in seinen detaillierten Beschreibungen der drei weiblichen Hauptfiguren deutlich wird. Der Roman lässt eine Vielzahl von Sprechern ihr jeweils begrenztes Wissen um die Geschehnisse erzählen, während Hartright die Erzählung einrahmt. Zuerst begegnet Hartright Anne Catherick, der »Frau in Weiß«, die der ›Anstalt‹ entkommen ist, in die Sir Percival sie einsperren ließ. Sie weist eine starke Ähnlichkeit mit Laura Fairlie auf, der reichen Erbin und Heldin des Romans, die auf Wunsch ihres verstorbenen Vaters mit Sir Percival verlobt wurde, bevor sie den Zeichenlehrer Walter Hartright kennen lernt. Anne Catherick wird in einer schauerromantischen Szene in den Roman eingeführt. Walter Hartright befindet sich um Mitternacht auf dem Rückweg nach London, als er an einer Straßenkreuzung von einer unheimlichen Begegnung aus der Fassung gebracht wird:

> *Gewohnheitsmäßig hatte ich die Richtung zur Straße eingeschlagen, schlenderte auf der einsamen Landstraße dahin und überlegte gerade, wie die jungen Damen von Limmeridge House wohl aussähen – da legte sich plötzlich von hinten eine leichte Hand auf meine Schulter und ließ mir das Blut in den Adern gerinnen. Die Finger um meinen Knotenstock gekrallt fuhr ich herum. Da, mitten auf der breiten, vom Mond erhellten Straße, stand, als wäre sie eben aus der Erde geschossen oder vom Himmel gefallen, die einsame Gestalt einer Frau, von Kopf bis Fuß in Weiß gehüllt; ihr Gesicht neigte sich mit ernster Frage mir zu, während ihre Hand auf die dunkle Wolke über der Stadt deutete. So sehr hatte mich diese seltsame Erscheinung, die so plötzlich in tiefster Nacht und an diesem einsamen Ort auftauchte, erschreckt, daß mir nicht gelang zu fragen, was sie von mir wolle. Die seltsame Erscheinung sprach zuerst: »Ist das der Weg nach London?« fragte sie. (Collins, 1994, 22)*

Die schauerliche Situation (Mitternacht, Mondlicht, einsame Straßenkreuzung), die leichte Berührung durch die für Walter zunächst unsichtbare Gestalt sowie ihre ungewöhnliche weiße Kleidung machen Anne Catherick zu einer geisterhaften Erscheinung. Diese effektvoll eingeführte ›weiße Frau‹ wird jedoch durch ihre Sprache – durch ihre erste pragmatische Frage nach dem Weg nach London – der übersinnlichen Konnotationen entledigt. Sie wird zu einer irdischen Frau, die sich etwas sonderbar verhält. Walter Hartright beobachtet sie genau, um sie minuziös zu beschreiben. Als Großstadtbewohner versucht er sie einzuordnen, ihren sozialen Status, mögliche Tätigkeiten und Eigenarten an ihrem Äußeren und ihrer Kleidung abzulesen. Ihm gelingt keine eindeutige Zuordnung, außer der in der nächtlichen Situation nicht unwichtigen, dass sie harmlos ist, womit er den unausgesprochenen Verdacht verneint, eine Prostituierte vor sich zu haben (Collins, 1994, 23).

Hartright begleitet »die Frau in Weiß« nach London. Im Gespräch wird ihm ihre »Verlassenheit und Hilflosigkeit« deutlich, was an seine ritterlichen Gefühle appelliert. Zugleich verzeichnet er ihre mangelnde »weibliche Zärtlichkeit«

(Collins, 1994, 24). Sie bricht nicht in Tränen aus, sie vertraut sich ihm nicht an, er erfährt ihren Namen nicht. Er lässt sie, wie versprochen, in London ihrer Wege gehen. Als er kurz darauf erfährt, dass sie aus einer ›Anstalt‹ geflohen ist, stellt er daraufhin seine Einschätzung und sein Verhalten ihr gegenüber in Frage: »Was hatte ich getan? Einem grausam und grundlos eingesperrten Opfer bei der Flucht geholfen – oder eine Unglückliche, deren Handlungen zu beaufsichtigen meine sowie jedes anderen Menschen barmherzige Pflicht war, losgelassen auf die Welt der Großstadt?« (Collins, 1994, 31). Zweierlei wird an Hartrights Begegnung mit Anne Cathrick deutlich: Einerseits kommt seine ambivalente Haltung gegenüber der Institution der sog. ›Irrenanstalt‹ zum Ausdruck, die sowohl als Gefängnis missbraucht werden als auch Schutzfunktion haben könne. Andererseits verunsichert ihn die schwer einzuschätzende Frau selbst, die er weder beschützen noch kontrollieren kann. Diese Verunsicherung setzt sich in abergläubischen Vorahnungen fort, als er ihre Ähnlichkeit mit Laura Fairlie erkennt. Sie bleibt für Walter also letztlich eine unheimliche ›weiße Frau‹, wenn auch eine ›irdische‹.

Während Anne Cathrick für Walter trotz seiner genauen Beobachtungsgabe unzugänglich bleibt, ihn ängstigt und nervös macht, kann er die beiden schärfer konturierten und sozial verorteten Frauenfiguren Marian Halcombe und Laura Fairlie trotz anfänglicher Verunsicherung einordnen. In Limmeridge House begegnet Walter zunächst Marian Halcombe. In seiner Beschreibung Marians verbindet Walter das anatomische Interesse des Malers mit konventionellen Vorstellungen von weiblicher Schönheit. Er beschreibt ihren symmetrischen Körperbau detailliert als harmonisch und hebt ihre anmutigen Bewegungen wohlwollend hervor. Ihr Gesicht empfindet er im Kontrast dazu als hässlich:

> *Die Eleganz, mit der sie sich nun vom äußersten Ende des Zimmers auf mich zu bewegte, versetzte mich in freudige Erwartung, wie denn ihr Gesicht nun wäre. Doch kaum verließ sie ihren Platz am Fenster, so sagte ich mir: die Dame ist schwarzhaarig. Sie kam ein paar Schritte näher – und ich sagte mir: Die Dame ist jung. Sie kam noch näher – und ich sagte mir (so überrascht, daß mir zunächst die Worte fehlten): Die Dame ist häßlich! (Collins, 1994, 34)*

Hartright sieht in Marian Halcombe die Ansicht widerlegt, »die Natur könne keine Fehler machen«, weil ihre männlichen Gesichtszüge mit ihrem formvollendet weiblichen Körperbau im Widerstreit liegen. Sie wird als eine Frau in den Roman eingeführt, die von konventionellen Vorstellungen weiblicher Schönheit abweicht. Sie ist in verschiedener Hinsicht ›abweichend‹: Sie wird als intelligente und gebildete Frau, als aktiv Handelnde und als soziales Zentrum dargestellt und entspricht so einer Vorstellung von der emanzipierten Frau, die Hartright abstößt. Mit ihren männlichen Gesichtszügen wird sie mit den von viktorianischen Weiblichkeitsidealen abweichenden Frauenbildern der Präraffaeliten in Zusammenhang gebracht, die sie im Rahmen dieser Erzählung für männliches eroti-

sches Begehren tabu machen (Schabert 1997, 580). Ihre Liebe zur Halbschwester Laura und ihre Beschützerrolle ihr gegenüber implizieren eine lesbische Orientierung, die jedoch nicht direkt thematisiert wird (Miller 1988, 176). Sie übernimmt Hartright gegenüber, dessen Entschlusskraft sie immer wieder stärkt, eine aktive Position. In der sich um Laura entfaltenden Intrige handelt Hartright mitunter stellvertretend für Marian, die als Frau gesetzlich keine Möglichkeit hat, selbst Erkundungen anzustellen. Marians widersprüchliche Vorzüge werden im Roman von einer anderen, in ihrer extremen Leibesfülle ebenfalls als abweichend gekennzeichneten, männlichen Figur gewürdigt, dem ›genialen Verbrecher‹ Conte Fosco, der sie als ebenbürtige Gegnerin anerkennt und sie, wenn auch auf zweifelhafte Weise, verehrt.

Anne Catherick als undefinierbares, ambivalentes Schattenwesen, Marian Halcombe als sozial kompetenter Blaustrumpf und Laura Fairlie als ›häuslicher Engel‹? Auch Laura wird durch Walter Hartrights Blick definiert und in Beziehung zu seinen Erwartungen gesetzt. Die immer wieder hinausgezögerte Begegnung mit Laura Fairlie fordert, als sie endlich stattfindet, Hartrights Beschreibungstechniken heraus. Laura wird mit dem Unsagbarkeitstopos belegt. Er greift schließlich auf ein Aquarell zurück, das er von ihr angefertigt hat, um sie angemessen beschreiben zu können. Damit wird Laura erst über den Referenzrahmen der Kunst darstellbar:

> *Die Brauen sind etwas dunkler als das Haar, und die Augen sind von jenem hellen zarten Türkisblau, das die Dichter so oft besingen und das es doch so selten gibt: schöne Augen in Form und Farbe, groß und sanft und ausdrucksvoll, schöner noch durch ihre Offenheit und Klarheit, aus denen durch allen Wechsel des Ausdrucks hindurch das Licht einer reineren und besseren Welt uns leuchtet. Der Zauber – so zart und doch so deutlich ausgeprägt –, den diese Augen über das ganze Gesicht ausstrahlen, verändert und verbirgt die kleinen Mängel an anderer Stelle. (Collins, 1994, 52–53)*

Laura wird von Hartright als Lichtgestalt repräsentiert, obwohl er die Mängel akribisch auflistet, die sie von einem ›objektiven‹ Ideal klassischer weiblicher Schönheit entfernen. Ihre Schönheit ist ›subjektiv‹, sie ist mit der Wirkung ihrer Augen und mit ihrer Ausstrahlung verbunden. So wird sie zum Schönheitsideal für Hartright, der deutlich an einen männlichen Leser appelliert, der seine Erfahrung der Verzauberung nachvollziehen soll (Collins, 1994, 53–54). Im Unterschied zu Mary Braddons distanzierender Verwendung des Gemäldes in *Lady Audley's Secret*, verwendet Collins' Erzähler sein Gemälde als ›authentisches‹ Ausdrucksmittel für seine Wahrnehmung Lauras. Ebenfalls im Unterschied zu Lady Audley handelt es sich bei Laura Fairlie nicht um eine dämonische Figur, sondern um einen ›häuslichen Engel‹: Sie ist gutgelaunt, unbefangen, schüchtern, bescheiden. Sie unterwirft sich Hartrights Autorität als Zeichenlehrer und ist sehr eifrig – eine »Musterschülerin«. Sie ist noch unverheiratet, als Walter sich in

sie verliebt und sie erwidert seine Gefühle. Ihre soziale Position ist der Hartrights überlegen, ihr Onkel ist sein Arbeitgeber. Sie ist mit einem Adligen verlobt, sie ist wohlhabend und damit für Walter Hartright unerreichbar.

An Walters Bild von Laura fehlt jedoch etwas, und dieses beunruhigende Gefühl eines Mangels irritiert ihn. Als er schließlich ihre Ähnlichkeit mit Anne Catherick als das fehlende Detail seines Bildes erkennt, erfüllt ihn dies mit einer abergläubischen Furcht für Lauras Zukunft, die sich bewahrheitet. Als sie Sir Percival Glyde heiratet, verwandelt Laura sich vom häuslichen Engel in eine Gefangene des Hauses. Sie verliert ihre Ausstrahlung, ihre soziale Position, ihre Identität. Sie wird austauschbar mit Anne Catherick. Der Übergang von Miss Fairlie zu Lady Glyde macht sie zur Gefangenen in dieser Ehe, in der ähnliche Mechanismen greifen wie in der ›Anstalt‹, die im Roman als Chiffre für die Entmachtung und den sozialen Ausschluss von (vermeintlich) gefährlichen Frauen steht (Showalter 1985, 51f.).

Der klaustrophobischen Grundstimmung des Romans, der alle Frauen in verschiedenen Formen des Eingeschlossen- und Gefangenseins präsentiert, wird am Ende ein Familienidyll entgegengesetzt: Laura verwandelt sich an der Seite des richtigen Ehemanns in den häuslichen Engel zurück. Wenig überzeugend schwächt dieses Ende auch Collins' mitunter radikale Kritik an der Institution der Ehe und an der prekären, nicht nur durch symbolische Gefangenschaft gekennzeichneten Situation von Frauen in einem rechtlichen Vakuum, das sie dem Ehrgefühl ihrer Ehemänner unterwirft. Hartright kämpft zwar auf der Seite der Frauen, um Laura von Ehe und ›Anstalt‹, die austauschbar als Gefängnis fungieren, zu befreien. Im Blick des Malers auf die Frauen sowie in seinen erzählerischen Rahmungen wird jedoch deutlich, dass alle drei Frauenfiguren über seine Erwartungen definiert werden. Während Laura Fairlie diese am ehesten erfüllt, wird Anne Catherick als beunruhigende Doppelgängerin Lauras verdrängt und geopfert. Sie bleibt die für ihn selbst am schwersten einzuschätzende ›weiße Frau‹. Marian Halcombe, die für die Wendungen des Romans wie auch für Hartrights Handeln entscheidend ist, wird zum einen durch das konventionelle ästhetische Urteil Hartrights in ihrer Wirkung herabgesetzt. Zum anderen wird sie durch die erzähltechnische Rahmung des Romans entmachtet: Ihre eigene Erzählung in Tagebuchform wird durch den Übergriff des Schurken Conte Fosco gewaltsam unterbrochen, der das Tagebuch unbefugt liest und dazu ein *Postskriptum* verfasst (Collins 1994, 358). Am Ende erlangt Walter Hartright erzählerisch die Kontrolle über die Frauen, die ihn in ersten Begegnungen beunruhigen (Anne Catherick), überraschen (Marian Halcombe) und verzaubern (Laura Fairlie). Indem er die vielstimmige und nervenaufreibende Handlung beendet, fügt er deren Fäden zusammen. In der idyllischen Szene des Endes präsentiert er sich als Ehemann Lauras, während Marian zum »guten Engel« im Leben des Paares avanciert.

Die Witwe als ›New Woman‹ und als femme fatale: Jezebel's Daughter

Einen ganz anderen Ich-Erzähler treffen wir in *Jezebel's Daughter* an: David Glenney erzählt die Geschichte zweier Witwen als alter Mann aus einer Distanz von 50 Jahren. Im Unterschied zu Walter Hartright ist er nicht persönlich an den Frauen interessiert, deren Geschichte er erzählt, sondern berichtet über die Ereignisse aus dem Jahr 1828 als distanzierter Beobachter. Er wird der Figur eines Richters angenähert, ist um Objektivität bemüht und versucht – nicht immer erfolgreich – sich nicht von Vorurteilen, Klatsch oder Intuitionen leiten zu lassen.

Jezebel's Daughter (1880) gehört zu Collins späteren Romanen, die von der Kritik lange Zeit nicht beachtet wurden, weil sie als übertrieben didaktisch galten und sich politisch aktuellen Themen der jeweiligen Jahre zuwandten. Der vergleichsweise kurze Roman greift in seiner straff organisierten Krimihandlung, die Elemente des Schauer- und Sensationsromans einbezieht, eine Reihe zeitgenössischer Diskurse auf. Einen Rahmen der Handlung bildet die Diskussion um die Reform von psychiatrischen Anstalten, die sich um das in die Kritik geratene Londoner »Bethlehem's Hospital« (Bedlam) rankte, einen weiteren die Kontroversen um die Frauenerwerbstätigkeit. Die Frauenfiguren des Romans sind interessant, weil sie eine Vielzahl kultureller Rollen miteinander kombinieren. Sie sind als starke, eigenständige Charaktere angelegt, unterliegen jedoch am Ende – ähnlich wie bereits in *The Woman in White* – männlicher Kontrolle, hier allerdings in Form eines männlich kontrollierten, exklusiven medizinischen Wissens.

Mrs. Wagner, die Tante des Erzählers, wird durch den Tod ihres Mannes zur Geschäftsführerin seines erfolgreichen Unternehmens, während am gleichen Tag, dem 3. September 1828, Madame Fontaine ihren Mann, den berühmten Chemiker Doktor Fontaine, verliert. Mrs. Wagner ist kinderlos, wohlhabend und hat eine Mission. Madame Fontaine hingegen hat Schulden, einen schlechten Ruf und eine Tochter, die sie abgöttisch liebt. Die Geschichten der beiden als komplementäre Kontrastfiguren angelegten Frauengestalten kreuzen sich und gipfeln in einem tödlichen Machtkampf. Im Gegensatz zu *The Woman in White*, wo die Geschlechterrollen und -attribute der Hauptfiguren im Handlungsverlauf oszillieren, erscheinen in *Jezebel's Daughter* die Männerfiguren wie Statisten, die den Frauen weitgehend ausgeliefert sind und auf sie reagieren.

Zunächst wird die resolute Londoner Witwe vorgestellt. Gegen den Widerstand verschiedener männlicher Berater nimmt sie eine Reihe Reformprojekte in Angriff, die ihr verstorbener Mann begonnen hatte: die Befreiung des Geisteskranken Jack Straw aus der berüchtigten Anstalt Bedlam und die Erprobung humaner Behandlungsmethoden an ihm sowie die Beschäftigung von Frauen im Unternehmen. David Glenney beschreibt seine Tante als eine außergewöhnliche Frau, die er bewundert. Ihr zierliches, attraktives und zugleich unauffälliges

Äußeres steht dabei im Kontrast zu ihrer Entschlusskraft und ihrem Durchsetzungsvermögen:

> *Um ihrer Beschreibung Genüge zu tun: sie war eine kleine Dame mit einer bemerkenswert hübschen Figur, einem reinen und blassen Teint, einer breiten, niedrigen Stirn und großen, klugen, stetig strahlenden grauen Augen. Da sie einen weit älteren Mann geheiratet hatte, war sie noch immer (nach vielen Jahren des Ehelebens) eine auffallend attraktive Frau. Aber sie schien sich ihrer persönlichen Vorzüge niemals bewußt oder eitel zu sein auf die vortrefflichen Fähigkeiten, die sie fraglos besaß. Unter gewöhnlichen Umständen war sei ein außerordentlich sanftes und unauffälliges Wesen. Aber bei passender Gelegenheit bewies sie augenblicklich, über welche Entschlußkraft sie verfügte. (Collins, 1998, 10)*

Wie Glenneys Beschreibung deutlich macht, hat sich Mrs. Wagner durch die äußeren Umstände vom Typus des häuslichen Engels in den der selbständig handelnden Frau verwandelt, die sich in der von Männern beherrschten Geschäftswelt durchsetzt. Ihre Charaktereigenschaften und ihr Handeln weisen sie als emanzipierte Frau aus. Anders als bei Marianne Halcombe, deren unattraktiv-männliche Erscheinung Walter abstößt, während er ihre Entschlusskraft bewundert, beschreibt David die resolute Eigenständigkeit seiner Tante im Kontrast zu ihrer unaufdringlichen Attraktivität, womit er sie von der in den 1880er Jahre schnell zum Klischee werdenden ›New Woman‹ abgrenzt.[4] Die Wirkung dieser starken Frauenfigur wird jedoch doppelt gebrochen: Zum einen indem sie als Ausführende der Ideen ihres Mannes dargestellt wird und zum anderen durch die zeitliche Distanz. David weist wiederholt darauf hin, dass die revolutionär erscheinenden Reformpläne Mr. Wagners, die seine Witwe in die Tat umsetzt, im Jahre 1878 zum Status quo geworden seien. Sie hätten sich als Teil eines unausweichlichen Fortschrittsprozesses erwiesen. Damit wird Mrs. Wagners Leistung vom Erzähler historisch relativiert.

Madame Fontaine wird indirekt eingeführt. Sie taucht zunächst als Gegenstand des Geredes auf, das über sie verbreitet wird und ihr den Schimpfnamen »Jezebel« einbringt, der im Englischen für eine schamlose und intrigante Frau steht. Der Augenzeugenbericht des nüchternen David weist sie als gefährliche Frau aus. Madame Fontaine wird als Kunstfigur gekennzeichnet, als Schauspielerin, die ihre Rolle perfekt inszeniert. Ihre außerordentliche Wirkung steht im Gegensatz zu ihrer durchschnittlichen Erscheinung für eine Frau mittleren Alters. Davids Erklärungsversuch für diese Wirkung bringt charakteristische Momente der *femme fatale* ins Spiel – Sinnlichkeit, Grausamkeit, Hexerei[5]:

[4] Zu den Karikaturen und Erzählungen, in denen die Figur der ›New Woman‹ in den 1890er Jahren als »unsexed, terrifying, violent Amazon« entsteht, vgl. Schaffer 2001, 39–52.

[5] Der Zusammenhang zwischen »Jezebel« als Schimpfwort für die intrigante Verbrecherin und dem Moment der sexuellen Verlockung der *femme fatale* scheint auf Collins' Roman zurückzugehen. Im englischsprachigen Kontext findet »Jezebel« in der Folge in dieser Kombination Ver-

Das ärmliche kleine Zimmer schien zu verschwinden, als sie mit sanften Bewegungen hereinglitt; und selbst die liebliche Minna stand in Gegenwart ihrer Mutter in ihrem Schatten. Und doch war Madame Fontaines Art nicht im geringsten aufdringlich und ihre Erscheinung nicht sonderlich bemerkenswert. Sie war von nicht mehr als mittlerer Größe und besaß die rundliche Gestalt einer Frau, die bald die Vierzig erreicht. Der Eindruck, den sie machte, war teilweise, wie ich annehme, auf die geschmeidige Anmut all ihrer Bewegungen zurückzuführen; teilweise auf die gebieterische Gelassenheit ihres Ausdrucks und den unbeschreiblichen Zauber ihres Gebarens. Ihre dunklen Augen, die sie, soweit ich mich entsinne, niemals ganz aufschlug, blickten mich unter schweren, sich wölbenden Lidern hervor an. Ihre Feinde sahen im seltsamen Ausdruck ihrer Augen ein Zeichen von Sinnlichkeit. Mir hingegen schien es eher ein Blick von verstohlener Grausamkeit zu sein – außer wenn sie ihre Tochter anblickte. (Collins 1995, 62–63)

Trotz der vermeintlich neutralen Haltung des Erzählers tauchen in Davids Beschreibung Elemente der dämonischen Frauenbilder der Präraffaeliten auf, die sich hier auf Bewegungen sowie die Augen und deren Ausdruck beschränken. Wie Braddons Erzählerfigur mahnt, wird zwischen Äußerem und Wirkung auf den Betrachter nicht unterschieden. David bietet jedoch zwei verschiedene Deutungen für Madame Fontaines faszinierende Wirkung an: Sinnlichkeit oder Grausamkeit.

Besonders ungewöhnlich an dieser schillernden Frauenfigur ist ihre Mutterrolle. Dass ihre Liebe zu Minna sie zur Verbrecherin macht, wird ihr vom Erzähler als ausgleichendes Moment zugute gehalten. Minna selbst verkörpert den Typus des häuslichen Engels. Sie fungiert als Kontrastfigur zur Mutter und nobilitiert diese zur ›erhabenen‹ Verbrecherin. Die von Collins geschaffene Figur einer Verbrecherin, die zugleich eine ›gute‹ Mutter ist, stellt ein Kompositum dar, das zwischen zwei viktorianischen Vorstellungen von Mutterschaft angesiedelt ist. In den kriminalanthropologischen Theorien der 1880er wird die spezifische Devianz von Verbrecherinnen dadurch eingeschränkt, dass der Frau der »Geschmack am Bösen« fehle, was biologisch auf ihr durch die Mutterschaft begründetes Mitleidsgefühl zurückzuführen sei (Gadebusch-Bondio 1998, 66). Eine Auffassung, die durch Madame Fontaine widerlegt wird, deren Motivation zum Verbrechen gerade ihre Mutterschaft ist. Auch die negative Bewertung von exzessiver Mutterliebe, die zu einer Abwertung oder gar Dämonisierung von Mutterschaft führte, trifft nicht auf die Figur der Madame Fontaine zu (Shuttleworth

wendung, wie der gleichnamige Film mit Bette Davis in der Hauptrolle (USA 1938) zeigt. Die fast zeitgleich mit »Gone With the Wind« (USA 1939) entstandene Charakterstudie bot Davis die ähnliche Rolle einer unkonventionellen und eigenwilligen Südstaaten-Kokette, die von mehreren Männern umworben wird. Der Zusatz des deutschen Titels, »Jezebel – Die boshafte Lady« verdeutlicht, dass der Name allein für ein deutschsprachiges Publikum diese Konnotationen nicht aufruft.

1992, 43). Im Gegensatz zur Verbindung von Exzess mit Dämonisierung wird Madame Fontaine als eine böse Frau dargestellt, die sich in ihrer Machtposition gefällt und deren einzig positiver Zug ihre Liebe zu Minna ist.

Um die Zukunft ihrer Tochter zu sichern, verabreicht Madame Fontaine Mrs. Wagner ein Gift, das diese paralysiert und in eine todesähnliche Starre fallen lässt. Komplementär dazu verändert sie sich selbst und kann die Berührung ihrer ›reinen‹, tugendhaften Tochter nicht mehr ertragen. In den Verwicklungen des Romanendes vergiftet sich Madame Fontaine versehentlich selbst, während Mrs. Wagner aus ihrer Totenstarre erwacht. Die ›poetische Gerechtigkeit‹ dieser Selbstbestrafung wird mit dem Wissen des verstorbenen Doktor Fontaine in Zusammenhang gebracht, das seine Witwe selbst nicht entziffern kann. Die Reanimierung Mrs. Wagners wird erst vom herbeigerufenen Arzt Doktor Dormann geklärt. In den Aufzeichnungen Doktor Fontaines liest er von einem Tierversuch, bei dem eine ähnliche Kombination von Todesstarre und Rückkehr ins Leben stattgefunden hat. Er empfiehlt jedoch, diesen ungeklärten Versuch nicht zu wiederholen.

Mrs. Wagner wird zum unfreiwilligen Versuchsobjekt und so den mörderischen Absichten der Madame Fontaine entzogen. Die Hintergründe, das Wissen um die Gifte, um Doktor Fontaines Experimente und um Madame Fontaines Schuld werden von den Männern, Doktor Dormann und David Glenney, diskutiert und vor den überlebenden Frauen, Minna und Mrs. Wagner, zu ihrem Schutz geheimgehalten. In einem letzten Akt der Ermächtigung über die tote Verbrecherin wird ihr Tagebuch von den Männern konfisziert, das zur Quelle ihres Psychogramms wird und die gelegentlichen Einsichten in ihr Innenleben motiviert. In der vollständigen Erfassung der Verbrecherin Madame Fontaine unter Verweis auf den Arzt als Autorität lässt sich eine Annäherung des Romans an Strategien der Kriminalanthropologie feststellen, die abweichende Frauen typologisierte und dabei wirkungsmächtige Modelle einer »negativen Weiblichkeit« konstruierte (Gadebusch-Bondio, 1998, 74).

Der Schutz der ›unschuldigen Frauen‹ sowie die Entlarvung der Verbrecherin führen zu einem doppelten Ausschluss: Durch den Arzt wird Fachwissen unter Verschluss genommen, während der Erzähler das Wissen der Leser über die beteiligten Frauen lenkt. Madame Fontaine verwandelt sich von der *femme fatale* in eine Verbrecherin und schließlich in eine Leiche. Die den Männern gefährliche Frau wird von einer vorbildlichen, ihr komplementär entgegengesetzten Frau bekämpft und – mithilfe von Männern, die im Hintergrund bleiben, jedoch letztlich die Kontrolle übernehmen – besiegt. So sind die Männer hier nur scheinbar Statisten und David Glenneys vermeintlich distanzierte, neutrale Erzählhaltung erweist sich als eine deutliche Lenkung des Geschehens. Sowohl die positiv gezeichnete resolute Mrs. Wagner als auch die gefährliche ›schwarze Witwe‹ werden letztlich in Collins Roman zu Marionetten des männlichen Erzählers und des männlichen Fachwissens, das ihnen erspart bleibt (Mrs. Wagner und Minna) oder ihnen zum Verhängnis wird (Madame Fontaine).

Während in Dargents Gemälde die ›weißen Frauen‹ als todbringende Waschfrauen wehrlose junge Männer morden, stellt Collins die »Frau in Weiß« als Opfer männlicher Intrigen dar. Seiner Kritik an der Institution der Ehe und der strukturellen Gewalt, die mit einer Frauen entmachtenden Gesetzgebung einhergeht, stehen sowohl die narrative Rahmung des Romans als auch die Konventionalität des Erzählers Hartright entgegen. Die Vielstimmigkeit des Erzählens verhindert nicht, dass Marian Halcombes Stimme von der ihres Widersachers Conte Fosco überwältigt wird. Auch der ihr geneigte Erzähler Hartright bringt sie sowohl mit seiner konventionellen Ästhetik als auch im erzählerischen Rahmen der Familienidylle unter seine Kontrolle.[6]

In Collins' späterem Roman stehen sich eine ›weiße‹ und eine ›schwarze Witwe‹ gegenüber, die das Geschehen zu beherrschen scheinen. ›Jezebel‹, die gefährliche Frau, wird in einem weiblichen Zweikampf besiegt und richtet sich anscheinend selbst zugrunde. In der Erzählhaltung wie auch in der männlichen Kontrolle über Wissen wird jedoch eine Lenkung der Frauen sichtbar, die den Intentionen des Autors entgegenwirkt. Wilkie Collins' starke und komplexe Frauenfiguren werden von seinen männlichen Erzählerfiguren unter Kontrolle gebracht, unschädlich gemacht und mitunter im Erzählvorgang ›erledigt‹.

Literatur

Andres, Sophia (2002): Wilkie Collins's Challenge to Pre-Raphaelite Gender Constructs. In: William Baker, Kenneth Womack (Ed.): *A Companion to the Victorian Novel.* Westport, Conn., 365–375

Auerbach, Nina (1982): *Woman and the Demon.* Cambridge, Mass.

Bal, Mieke (1996): *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis.* New York

Beier-de Haan, Rosemarie, Rita Voltmer, Franz Irsigler (2002, Hg.): *Hexenwahn. Ängste der Neuzeit.* Wolfratshausen

Bork, Claudia (1992): *Femme Fatale und Don Juan. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführungsgestalt.* Hamburg

Braddon, Mary Elizabeth (1987, zuerst 1862): *Lady Audley's Secret.* Oxford

Case, Allison A. (1999): *Plotting Women. Gender and Narration in the Eighteenth- and Nineteenth-Century British Novel.* Charlottesville/London

Collins, Wilkie (1988, zuerst 1860): *The Woman in White.* London (*Die Frau in Weiß.* Übers. Ingeborg Bayr. München, 1994)

[6] Charles Dickens' ›weiße Frau‹ aus *Great Expectations* (1861), Miss Havisham, stellt eine weitere Variante dieser Kulturfigur dar, die zwischen Rächerin und Opfer angesiedelt ist. Am Tag ihrer Hochzeit von ihrem Verlobten sitzen gelassen, lebt sie seit 25 Jahren in den Gemächern ihrer Hochzeitsgesellschaft und trägt ihr inzwischen vergilbtes Hochzeitskleid. Sie symbolisiert die Reduktion des weiblichen Lebenslaufs auf die Rolle der Ehefrau und den privaten Bereich, was durch ihre groteske freiwillige Gefangenschaft in dem verfallenden Haus unterstrichen wird. In dieser Rolle erstarrt, zieht sie zu ihrer persönlichen Rache an den Männern die Waise Estella heran.

Collins, Wilkie (1995, zuerst 1880): *Jezebel's Daughter.* Phoenix Mill. (*Jezebels Tochter.* Übers. Thomas Eichhorn. München, 1998)

Erll, Astrid, Klaudia Seibel (2004): Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis. In: Ansgar Nünning, Vera Nünning (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies.* Stuttgart, 180–208

Gadebusch-Bondio, Mariacarla (1998): »Gefährliche Frauen«: Kriminologisch-psychiatrische Deutungen der weiblichen Devianz im 19. Jahrhundert. In: Doris Ruhe (Hg.): *Geschlechterdifferenz im interdisziplinären Gespräch.* Würzburg, 59–89

Höfele, Andreas (1983): Dandy und New Woman. In: Manfred Pfister, Bernd Schulte-Middelich (Hg.): *Die Nineties.* München, 147–163

Lanser, Susan S. (1981): *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction.* Princeton

Marsh, John (1987): *Pre-Raphaelite Women. Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art.* London

Miller, D. A. (1988): *The Novel and the Police.* Berkeley

Nayder, Lillian (1997): *Wilkie Collins.* New York

Nünning, Ansgar, Vera Nünning (2004, Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies.* Stuttgart

Praz, Mario (1970, zuerst 1930): *Liebe, Tod und Teufel: Die schwarze Romantik.* München

Pykett, Lyn (1992): *The ›Improper‹ Feminine. The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing.* London/New York

Pykett, Lyn (1994): *The Sensation Novel.* Plymouth

Schabert, Ina (1997): *Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung.* Stuttgart

Schaffer, Talia (2001): ›Nothing but Foolscap and Ink‹: Inventing the New Woman. In: Angelique Richardson, Chris Willis (Eds.): *The New Woman in Fiction and in Fact.* Houndmills

Showalter, Elaine (1985): *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830–1980.* New York

Shuttleworth, Sally (1992): Demonic mothers. Ideologies of bourgeois motherhood in the mid-Victorian era. In: Linda M. Shires (Ed.): *Rewriting the Victorians.* London/New York, 31–51

Souvestre, Émile (1975): *Le Foyer Breton. Contes et récits populaire.* Verviers

Tromp, Marlene, Pamela K. Gilbert, Aeron Haynie (2000, eds.): *Beyond Sensation. Mary Elizabeth Braddon in Context.* New York