Elizabeth Barrett Browning

George Sand. Gemälde v. Auguste Charpentier

Anja Maria Prochaska

Art is much but Love is more

*Elizabeth Barrett Brownings poetische Obsession:
George Sand*

When I was prisoner, my other mania for imaginative literature used to be ministered through the prison bars by Balzac, George Sand, and the like immortal improprieties. They kept the colour in my life to some degree and did good service in their time to me.¹

Sie trug Männerkleidung und rauchte Zigarren, verkörperte das Klischee einer permanent skandalumwitterten Frau, die Ehen und Familien zerstörte, war Geliebte oder Freundin vieler berühmter Männer des 19. Jahrhunderts wie de Musset, Chopin, Balzac, Liszt, Flaubert oder Heine, war bekannt als unerschrocken offene und zugleich politisch aktive Schriftstellerin, die bis zu ihrem Tod ein Werk von 180 Bänden veröffentlicht hatte, und wurde wie kaum eine andere Autorin von ihren Zeitgenossen gleichzeitig verachtet und bewundert. Die Rede ist von George Sand. 1804 in Paris als Amantine-Aurore-Lucile Dupin geboren und bei der Großmutter auf Schloß Nohant in der Landschaft Berry aufgewachsen, trennte sie sich als Siebenundzwanzigjährige und Mutter von zwei Kindern von ihrem Ehemann Casimir Dudevant, um gemeinsam mit dem jungen Jurastudenten Jules Sandeau in einer Pariser Mansardenwohnung ihre Laufbahn als Schriftstellerin zu beginnen. Nach einem Jahr erschien ihr erster Roman *Indiana*, gefolgt von *Valentine* und

Lélia, unter dem schützenden männlichen Pseudonym, das sie beibehalten und das ihr zum legitimen Namen werden sollte. Der »Autor« George Sand war bald über die Grenzen Frankreichs hinaus in aller Munde, und in vielen europäischen Ländern wurden ihre Werke noch im selben Jahr übersetzt. Vor allem Sands frühe Romane lösten erbitterte Gefechte zwischen Bewunderern und Verächtern unter den Rezensenten aus, brach sie doch gleich mehrere Tabus, wenn sie als Frau des 19. Jahrhunderts schreibend das weibliche Verlangen nach Liebe und Leidenschaft artikuliert, wenn sie die Ehe als Institution männlicher Macht diskreditierte, der Diskrepanz des weiblichen Ich zwischen Intellekt und Sexualität Sprache verlieh und sich mit Fragen der Moral, der Religion und der Philosophie auseinandersetzte.

Vor allem im puritanisch-viktorianischen England führten Sands Romane zu heftigen Reaktionen der Ablehnung. Man bezeichnete sie öffentlich als verabscheuungswürdig oder setzte sie, wie der Kritiker Croker von der *Quarterly Review*, auf die »Liste gefährlicher Bücher«.² Doch es gab auch Kritiker, die George Sand wohlgesonnen waren, die ihre Leidenschaft und Ausdruckskraft lobten (und als Mangel in der zeitgenössischen englischen Literatur beklagten), und die den großartigen Stil ihrer Romane betonten. Auch fand Sand eine ganze Reihe von Bewunderern unter den englischen Literaten wie zum Beispiel Matthew Arnold oder den Schwestern Brontë.

Doch niemand zeugt – um zum Thema dieses Aufsatzes zu kommen – von einer solch innigen, aber auch widersprüchlichen Verbundenheit mit der Französin, wie die viktorianische Dichterin Elizabeth Barrett Browning. Die nur um zwei Jahre jüngere Engländerin und spätere Frau Robert Brownings war zu Lebzeiten ähnlich berühmt wie ihre französische Zeitgenossin.³ Die Zeitschrift *Athenaeum* schlug sie 1850 als Kandidatin für den durch Wordsworths Tod freigewordenen Titel des *Poet Laureate* vor, der dann allerdings doch Tennyson zugesprochen wurde. Dies geschah noch zu einer Zeit, als sie weder die so berühmt gewordenen (und zum Teil von Rilke nachgedichteten) *Sonnets from the Portuguese* noch *Aurora Leigh*, ihren Roman in Versform, veröffentlicht hatte. Es war ihre zweite größere Gedichtsammlung von 1844 mit dem schlichten Titel *Poems*, die ihr den Ruf einer großen Dichterin eingebracht hatte.

Elizabeth Barrett Brownings Verhältnis zu George Sand könnte fast als »love affair« (Thomson 1977, 43) bezeichnet werden, davon zeugen vor allem ihre Briefe an Mary Russell Mitford, eine um zwanzig Jahre ältere Freundin, mit der sie sich in lebhafter und anhaltender Korrespondenz über Literatur auszutauschen pflegte, und ihre Briefe an Robert Browning. Doch es war eine nicht erwiderte Zuneigung und Bewunderung, die vornehmlich durch die Lektüre der Romane Sands inspiriert wurde. Elizabeth Barrett Browning plazierte George Sand als bewundertes Genie neben Victor Hugo und rühmte ihre leidenschaftliche Ausdruckskraft. George Sand bildete für sie auch die einzige Ausnahme, als sie in einem Brief an Robert Browning davon sprach, daß Frauen im allgemeinen eine natürliche Minderwertigkeit in der künstlerischen Inspiration gegenüber den Männern hätten. (Kintner 1969, I, 113f.) Auf der anderen Seite jedoch – so schrieb sie es jedenfalls in ihren Briefen an Mary Mitford – war Elizabeth Barrett Browning immer wieder geschockt von den »pervertierten moralischen Wertmaßstäben«, von dem »Gestank« der französischen Literatur im allgemeinen (Taplin 1957, 97) und von George Sands Roman

Lélia im besonderen. Mit *Lélia* hatte Sand den größten ihrer literarischen Skandale ausgelöst. Der Roman erzählt das Lebensschicksal einer Frau und das Scheitern ihrer verzweifelten Anstrengung, erotische Phantasie, seelisch-geistige Erregung und körperliche Liebe in einer von Unverständnis und männlicher Gewalttätigkeit beherrschten Umgebung leben und vereinen zu können.⁴ Ein Sturm öffentlicher Entrüstung prasselte auf dieses literarische Werk nieder, in dem eine Frau es gewagt hatte (und *Lélia* wurde wie selbstverständlich als indiskrete Quelle für das Leben der Autorin benutzt), von ihren unerfüllten Wünschen in der Liebe zu sprechen. Und auch Elizabeth Barrett Browning, die vorgab, sie habe den Roman nicht zu Ende lesen können, schämte sich für diesen »Seelenschleim« (Miller 1954, 156) gleich in dreifacher Hinsicht: für George Sand, für sich selbst und für das weibliche Geschlecht schlechthin. Nichtsdestotrotz verteidigte sie die Französin stets als sehr moralischen Menschen und nannte sie »a true woman of genius«. (Miller, 144 f.)

Wie kommt es nun, und in welcher Weise wird es offenbar, daß eine zu Lebzeiten so berühmte Dichterin wie Elizabeth Barrett Browning immer und immer wieder eine andere, fast gleichaltrige Schriftstellerin so pries, während sie doch gleichermaßen dabei stets im konservativ-moralischen Kanon des viktorianischen England ihrer Zeit verhaftet blieb?

Eine viktorianische Tochter

Elizabeth Barrett las George Sands Romane »through the prison bars« (Kenyon 1897, I, 363), wie es in einem Brief an ihren Cousin John Kenyon geschrieben steht. Sie resümierte hier in den 50er Jahren den befreienden Einfluß, den die Lektüre französischer Literatur auf ihre damalige Existenz als unter der Autorität des Vaters »Eingesperrte« hatte. Bis zu ihrem vierzigsten Lebensjahr, als sie den Mut faßte, trotz des väterlichen Verbotes⁵ Robert Browning heimlich zu heiraten und mit ihm gewissermaßen nach Frankreich und Italien durchzubrennen, hatte die stets kränkelnde Elizabeth Barrett ihre Zeit zumeist in der völligen Abgeschlossenheit ihres Zimmers verbracht. Hier las sie, und hier schrieb sie ihre Gedichte und ihre Briefe.

Es ist kein Einzelschicksal, das Elizabeth Barrett in die absolute Zurückgezogenheit drängte; Biographien anderer Schriftstellerinnen dieser als Viktorianismus etikettierten Epoche, wie die von Emily Brontë oder der Amerikanerin Emily Dickinson, sind beispielhaft dafür, wie künstlerisch ambitionierte Frauen den gesellschaftlichen Rollenerwartungen durch Rückzug in den inneren Raum der eigenen vier Wände zu entfliehen suchten.

Der Lebensbereich einer bürgerlichen Frau in England in dieser Zeit war begrenzt auf die private, die häusliche Sphäre. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden Colleges für Frauen eingerichtet, und diese hauptsächlich zur Ausbildung von Lehrerinnen. Bis dahin war die von männlichen Gegnern weiblicher Ausbildung und auch von Ärzten konstatierte Meinung weit verbreitet, daß Kopfarbeit für Frauen und Mädchen »die Energie ihrer reproduzierenden Organe« erschöpfe, was »kleine und entstellte Kinder« und somit eine »Gefahr für die englische Nachkommenschaft« bedeute. (zit. nach David 1987, 19 f.)

Es gab keinen gesellschaftlichen Ort für eine Frau im viktorianischen England,

wo sich diese postulierte Gegensätzlichkeit von Intellekt und Weiblichkeit hätte aufbrechen lassen. Während im liberaleren Frankreich durch seine Salonkultur künstlerisch aktiven Frauen die Möglichkeit gegeben war, sich mit ihresgleichen zu umgeben und sich so ein Stück weit von der typisch weiblichen Aufgabenteilung zu befreien, bot sich einer Frau im England des frühen 19. Jahrhunderts, wollte oder konnte sie die ihr gesellschaftlich auferlegte Frauenrolle nicht erfüllen, zu meist nur der zwanghafte Rückzug in ein abgeschiedenes inneres Leben. Dieser einsame Widerstand gegen die soziale Normierung weiblicher Identität bleibt selten ohne Folgen für das Verhältnis der Frau zu ihrem Körper. Für Elizabeth Barrett entstand daraus eine mit der Pubertät beginnende Krankheitsgeschichte, die sich liest wie die Geschichte einer Weigerung, Frau zu werden. So betrachtet, treffen die zuvor zitierten männlichen Vorurteile den Nerv eines wirklich tragischen Problems im Leben Elizabeth Barretts, was ich an späterer Stelle noch näher aufzeigen möchte. Es handelte sich zudem um ein doppeltes Problem: Zunächst wollte sie den Weg vom intellektuell begabten Kind zur sich auf Ehe und häusliche Pflichten vorbereitenden jungen Frau nicht gehen. Dann, nach dem Tod der Mutter, sollte sie es nicht mehr, sollte stattdessen als sozusagen »ewige Tochter« ihre Gedichte schreiben und das Haus ihres Vaters (wie auch den Vater selbst) hüten.

Als Erstgeborene war Elizabeth Barrett das favorisierte Kind ihres Vaters, und ihm galt auch ihre lebenslange Bewunderung und eine Abhängigkeit, von der sie sich erst sehr spät, als über Vierzigjährige, zu lösen vermochte. Viele ihrer ersten Gedichte waren geschrieben, um seine Aufmerksamkeit zu fordern. Er bedeutete als männliche Autorität den Weg nach draußen, verkörperte die Bewegungsfreiheit des Intellekts, die sie für sich selbst imaginierte. Nachdem sie als Sechsjährige ein Gedicht »auf die Tugend« geschrieben hatte, schenkte der Vater ihr zehn Schilling und den Titel *Poet Laureate of Hope End*.⁶ Elizabeth Barrett hatte es nach viel Bitten und Flehen durchgesetzt, an dem Unterricht des Hauslehrers für ihren jüngeren Bruder Edward teilnehmen zu dürfen. Sie las sehr viel, war besonders von der griechischen Mythologie fasziniert (nachdem der Vater ihr Zugang zu seiner Bibliothek gewährt hatte), schrieb weiterhin Gedichte und war stets bemüht, den Eltern zu beweisen, daß sie sogar besser und schneller als ihr Bruder lernte. Sie besaß sehr viel Energie während ihrer Kindheit, unternahm als Ausgleich für ihre Studien gemeinsam mit ihrem Bruder lange Streifzüge durch Park und Wälder, kletterte auf Bäume und stellte sich, auf ihrem Pony durch die Felder reitend, vor, einer von Lord Byrons Reisegefährten zu sein. Doch dann kam der Bruder auf die weiterführende Schule – sie nicht. Bislang von den Eltern idealisiert und als kleines Genie hingestellt, sollte sie nun den konventionellen Weg einer wohlerzogenen jungen Dame beschreiten. Elizabeth Barrett fühlte sich isoliert, vom Vater verbannt und wehrte sich vermutlich innerlich gegen den Gedanken, Frau zu werden und sich auf Heirat, Familie und häusliche Pflichten vorzubereiten. Sie wurde kränkelnd, zog sich zurück, die Mädchen der Nachbarschaft interessierten sie nicht. Mit fünfzehn erlitt sie gemeinsam mit ihren beiden Schwestern eine unbestimmte Virusinfektion, von der sie sich so schnell nicht wieder erholte: Als die Schwestern schon längst wieder gesund waren, blieb ihr Gesundheitszustand weiterhin sehr bedenklich. Sie hatte krampfartige Unterleibsschmerzen, Angstbeklemmungen und bildete mit der Zeit die Symptome eines Krankheitsbildes heraus, das heute als

anorexia nervosa (sog. Magersucht) diagnostiziert wird, Symptome, die sie ihr Leben lang nicht mehr vollständig verlieren sollte. Auch in ihrer späteren Ehe mit Robert Browning werden sie Gewichtsprobleme und Opiumabhängigkeit begleiten, wird sie ihren Sohn erst nach einigen vorangehenden Fehlgeburten zur Welt bringen.

Zwar hatte sie als Achtzehnjährige die Krise zunächst weitgehend überstanden, doch mit dem Tod der Mutter im Jahre 1828, auf den sie mit einem weiteren Rückzug nach innen reagierte, läßt sich ihr Lebensweg als relativ kontinuierliche Krankheitsgeschichte erzählen. Mit dem Tod der Mutter vergrößerte sich auch die ohnehin schon starke emotionale Abhängigkeit vom Vater und der Wunsch, Kind – sein Kind – zu bleiben, was zugleich eine Ablehnung ihrer Sexualität implizierte.⁷ Und vermutlich gefiel sie Edward Barrett auch in dieser Rolle, der nach dem Tod seiner Frau Kompensation in der Anwesenheit seiner Kinder⁸ und besonders Elizabeths suchte, deren Heirat und Flucht ihn später wie ein unerwarteter Schock treffen sollte, da er sie als stets kranke, zurückgezogene Dichterin völlig asexualisiert hatte.

Als die Familie 1835 nach London umgezogen war, lernte Elizabeth Barrett durch ihren entfernten Cousin John Kenyon die um zwanzig Jahre ältere Mary Mitford kennen, die ihr für die nächsten zehn Jahre zur engen Freundin wurde. Durch beide öffnete sich ihr ein »Fenster« in die literarische Welt Londons, und wenn sie sich auch mit vielen anderen brieflich austauschte, so waren es nur diese beiden, die sie besuchen durften. Während sich ihre Geschwister mit den harten Restriktionen des Vaters auseinandersetzen mußten, reichte Elizabeth Barrett dieses »Fenster«, denn sie war menschenscheu geworden und hatte regelrecht Angst davor, mit ihr unbekannten Menschen konfrontiert zu werden. – Oder reichte es etwa doch nicht? Es ist kaum vorstellbar, daß Robert Browning wie der *deus ex machina* ganz unerwartet und plötzlich in ihr Leben trat und sie nach Italien entführte.

Erste imaginäre Gehversuche

Elizabeth Barrett lebte in der Welt ihrer Bücher, und sie lebte auch in der Welt ihrer Briefkontakte. Da gab es zum Beispiel den Schriftsteller und Kritiker Richard Hengist Horne, der sie in seinen Briefen immer wieder um einen Besuch bat, den sie ihm jedoch immer wieder unter Hinweis auf ihren Gesundheitszustand abschlug. Stattdessen tauschte sie sich in lebhafter Korrespondenz mit Mary Mitford über ihn aus, die ihn kannte und zu berichten wußte. Doch von größerem Interesse war die französische Literatur für Elizabeth Barrett, eine Leidenschaft, die ihr durch Mary Mitford vermittelt wurde und die sie mit ihr zu teilen begann. Kontinuierlich diskutierten und empfahlen sie sich die neuesten Romane aus Frankreich. Im Bett oder auf dem Sofa ihres Zimmers liegend, muß diese Lektüre für Elizabeth Barrett eine Ersatzwelt bedeutet haben. Die meisten Vorstellungen, die sie von sinnlicher Liebe hatte, gewann sie aus dieser Literatur, die sie zugleich auch schockierte. Vermutlich sehnte sie sich auf der einen Seite nach einer anderen als der väterlichen Liebe, während sie andererseits die Vorstellung an ein leidenschaftliches Verhältnis

zu einem Mann erschreckte, dachte sie dabei an den voraussehbaren Konflikt mit dem Vater und an ihre Existenz als zumeist bettlägerige Invalidin.⁹ Doch die Sehnsucht blieb, und somit bot sich nur die Möglichkeit, sie in der Literatur zu leben. Elizabeth Barrett verglich sich mit *Mariana in the moated grange* von Tennyson (Dally 1989, 82), einer verlassenen Frau, die sich in der Monotonie eines verwilderten Farmhauses ihren Todesgedanken hingibt, wissend, daß ihr Geliebter nicht mehr zu ihr kommen wird.¹⁰ Doch Elizabeth Barrett wollte heraus aus der Isolation ihrer »Gefängniszelle«, wollte nicht mehr das Leben »einer Auster« führen. Und da gab es andere Identifikationsfiguren als Mariana, da gab es George Sand, die mit ihrem eigenen Leben und dem ihrer Romanheldinnen Zeugnis dafür ablegte, daß die weibliche Suche nach Liebe, Leidenschaft und künstlerischer Kreativität eine berechnete sei. Da war zum Beispiel Indiana, die zarte blasse Frauenfigur aus Sands erstem Roman, die unter der Gewalt ihres um viele Jahre älteren Ehemannes krank geworden war. Sie bringt den Mut auf, wenn auch unter selbstzerstörerischen Vorzeichen, diesen Mann zu verlassen, um mit ihrem Geliebten zu leben. Da war Lélia, die Figur, die trotz aller Zweifel immer wieder das ihr eigene Bedürfnis nach Liebe und sexuellem Verlangen artikuliert. Und da war vor allen Elizabeth Barretts Favoritin Consuelo (aus dem gleichnamigen Roman), eine Sängerin, der es zum Ende gelingt, beides zu leben: ihre Berufung als geniale Künstlerin und die Liebe zu einem Mann.

Weiblichkeit versus androgyne Genialität

Elizabeth Barrett muß diese Geschichten um Leidenschaft und Liebe in ihrer inneren Welt gelebt und bewahrt haben, was sicherlich zum guten Gelingen ihrer Beziehung zu Robert Browning seinen Beitrag geleistet hat und ihr wohl auch die Kraft gab, sich aus der Abhängigkeit vom Vater zu befreien. Doch gab sie nach außen, vor allem in ihren Briefen an Mary Mitford und in den beiden Sonetten, die sie George Sand widmete und 1844 veröffentlichte, ein anderes Bild ihrer Idealisierung der Französin preis:

To George Sand.

A Desire.

Thou large-brained woman and large-hearted man,
Self-called George Sand! whose soul, amid the lions
Of thy tumultuous senses, moans defiance
And answers roar for roar, as spirits can:
I would some mild miraculous thunder ran
Above the applauded circus, in appliance
Of thine own nobler nature's strength and science,
Drawing two pinions, white as wings of swan,
From thy strong shoulders, to amaze the place
With holier light! that thou to woman's claim
And man's, mightst join beside the angel's grace
Of a pure genius sanctified from blame,
Till child and maiden pressed to thine embrace
To kiss upon thy lips a stainless fame.

A Recognition.

True genius, but true woman! dost deny
The woman's nature with a manly scorn,
And break away the gauds and armlets worn
By weaker women in captivity?
Ah, vain denial! that revolted cry
Is sobbed in by a woman's voice forlorn, –
Thy woman's hair, my sister, all unshorn
Floats back dishevelled strength in agony,
Disproving thy man's name: and while before
The world thou burnest in a poet-fire,
We see thy woman-heart beat evermore
Through the large flame.
Beat purer, heart, and higher,
Till God unsex thee on the heavenly shore
Where unincarnate spirits purely aspire!
(A.L. 1978, 391)

An George Sand

Ein Wunsch.

Du Frau großen Geistes und Mann großen Herzens, die/der du dich selbst George Sand genannt hast! Deren/Des-
sen Seele inmitten der Löwen deiner aufgewühlten Sinne Trotz klagt und auf jedes Brüllen die Antwort gibt, deren
allein höhere Wesen fähig sind: Ich wünschte, ein sanfter zauberhafter Donner rollte über den beklatschten Zirkus,
entsprechend der ureigenen Stärke und Kunst deiner edleren Natur, der an deinen starken Schultern zwei
Schwingen wachsen ließe, weiß wie Schwanenflügel, um den Ort mit heiligerem Licht zu verzaubern! Daß du den
weiblichen und männlichen Ansprüchen in dir des Engels Anmut eines reinen tadellosen Genies hinzugeselltest,
bis Kind und Jungfrau zu deiner Umarmung drängten, um auf deine Lippen tadellosen Ruhm zu küssen.

Ein Wiedererkennen.

Wahres Genie, aber auch wahre Frau! Verneinst du die weibliche Natur mit männlicher Verachtung und sagst dich
los von Tand und Armgebinden, die von schwächeren Frauen in Gefangenschaft getragen werden? Oh, vergebliches
Verleugnen! Dieser empörte Schrei ist ins Innere geweint von der verlorenen Stimme einer Frau, – aus deinem
Frauenhaar, meine Schwester, ganz ungeschoren, weht aufgelöste, qualvolle Stärke, deinen Mannesnamen
widerlegend: und während du vor der Welt im Feuer des Poeten brennst, sehen wir dein weibliches Herz durch
die hohe Flamme um so stärker schlagen. Schlage reiner, Herz, und höher, bis Gott dich entweiblicht am
himmlischen Gestade, wo frei vom Fleisch sich reiner Geist erhebt.

Elizabeth Barretts Bewunderung für George Sand als androgynes Wesen und Genie wird in diesen Sonetten ganz offensichtlich. Doch dabei bleibt es nicht, wünscht sich doch die Autorin im ersten Gedicht, die Französin möge den mit Beifall begrüßten »Zirkus« ihrer literarischen Performance transzendieren, um zu tadellosem Ruhm aufzusteigen. Ihre »aufgewühlten Sinne« werden mit dem männlich-aggressiven Brüllen von Löwen assoziiert, doch solle sie ihr Publikum statt dessen mit ureigener sublimen Anmut verblüffen, solle sich ihrer wahren Natur zufolge¹¹ als »reines Genie« zeigen, alles andere sei bloßer Trotz. Der Kuß der Unschuld werde dann von Jungfrau und Kind (die Assoziation von Maria mit dem Jesuskind liegt hier sehr nahe) als Zeichen tadellosen Ruhmes auf ihre Lippen niederkommen. Auch das zweite Sonett verbleibt in diesem Tenor. Sand habe versucht, ihre Weiblichkeit mit männlicher Verachtung zu maskieren. Doch die Autorin erkennt und anerkennt das dahinter verborgene einsame Herz der Frau. Wieder soll Sand zu einem höheren Zustand aufsteigen, wo sich ihre essentielle Weiblichkeit durch Gottes Hand (dem allein es gebührt, eine Frau zu entweiblichen) zu fleischlosem Geist auflösen werde.

Elizabeth Barrett vermag sich in diesen Sonetten nicht von den gesellschaftlich vorherrschenden Kategorien des Männlichen und Weiblichen zu lösen, sondern bleibt dem Zeitgeist und Trend vor allem männlicher Kritik an George Sand verhaftet.¹² So verleiht sie zwar der Repression der Frau Ausdruck im Bild der in Gefangenschaft getragenen Armgebinde (zweites Sonett), doch wirft sie Sand vor, sich zum Manne machen und ihre Weiblichkeit verleugnen zu wollen, wenn sie sich davon lossage.

»Das Genie ist männlich«, aber »sie ist eine Frau.« (Schlientz 1989, 267) Zwischen diesen beiden sich gegenseitig ausschließenden Postulaten mußte sich eine geniale Künstlerin des 19. Jahrhunderts zurechtfinden. Obwohl George Sand selbst keinen Anspruch darauf legte, ein Genie zu sein, wurde sie von ihren Zeitgenossen, wenn auch widerstrebend, als solches wahrgenommen. Doch vor allem ihren männlichen Kollegen und Kritikern bereitete es arge Probleme, sich mit der »widernatürlichen« Erscheinung einer genialen Frau auseinanderzusetzen. Manche sprachen ihr das Genie, manche das weibliche Geschlecht ab (u.a. Balzac), und manche halfen sich, wie Jules Janin in einer Biographie zeitgenössischer französischer Schriftstellerinnen, aus der heute so grotesk erscheinenden Klemme, indem sie Sands androgynen Genius lobten: »Wer ist sie, oder wer ist er? Mann oder Frau, Engel oder Dämon, Paradox oder Wahrheit? Wie auch immer es sei, dies ist einer der größten Schriftsteller unserer Zeit.« (zit. n. Schlientz 1989, 52f.) Doch wurde sie gleichzeitig von Janin wie auch von dem Saint-Simonisten Guérout auf ihre natürlichen Schranken hingewiesen: Sie solle nicht versuchen, sich selbst zum Mann zu machen, da sie den Charakter ihres Geschlechts verlieren und daran zugrunde gehen werde. (ebd., 42)

George Sands maskuline Erscheinung übte auf die Männer ihrer Zeit einen zugleich anziehenden wie irritierenden Reiz aus und setzte dadurch vermutlich Ängste frei, die in moralischen Ermahnungen kanalisiert wurden. Auch in Elizabeth Barretts Sonetten schwingt eine erotische Anziehungskraft mit, die sich im ersten Sonett in männlicher (die Schwanenflügel, die starken Schultern) und im zweiten in weiblicher Körpermetaphorik (das ungeschorene, aufgelöste Haar) offenbart.

Doch wieder tritt die Ermahnung, sie solle ihre Weiblichkeit nicht verleugnen, in den Vordergrund.

George Sand fühlte sich beleidigt, wenn man sie öffentlich immer wieder auf ihre Rolle als Frau hinwies, denn schließlich lebte sie zur Hälfte des Jahres als Dame von Nohant mit ihren beiden Kindern auf ihrem Landgut in Berry. Und lange hatte ihre Phase der maskulinen Verkleidung übrigens nicht gedauert. Es waren vor allem praktische Gründe, die sie dazu veranlaßt hatten: In Hosen und festem Schuhwerk ließ es sich besser reiten und wandern, auch garantierten sie ihr psychische Bewegungsfreiheit, denn Frauen, die nachts in Paris unterwegs waren, wurde sofort unterstellt, daß sie käuflich seien. Die männliche Kleidung ermöglichte George Sand gewissermaßen die Anonymität eines Pariser Studenten. Auch das männliche Pseudonym¹³ war für Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts (vgl. Mary Ann Evans, die unter dem Namen George Eliot berühmt wurde, oder die Sand nahestehende Gräfin Marie d'Agoult, die unter dem Pseudonym Daniel Stern schrieb) eine Schutzvorrichtung um dem Risiko zu entgehen, sofort als Frau denunziert zu werden, galt doch allein schon das Benutzen der Schreibfeder als Transgression des Geschlechts.¹⁴ Bei George Sand hatte diese öffentliche Diskussion um ihre zweifache Geschlechtsidentität eine tiefe Verunsicherung nach sich gezogen, deren Spuren sich in ihren frühen Romanen wiederfinden. Doch fand sie sich mit der Zeit damit ab, permanent aus der Perspektive männlicher Moralrichter als Geschlechtswesen beurteilt zu werden. Das erklärt vielleicht ihre von Flaubert so bewunderte notorische Mißachtung der öffentlichen Meinung – und das erklärt auch ihr achselzuckendes Desinteresse an den an sie gerichteten Sonetten Elizabeth Barrettts.

Diese hatte sich wohl keinerlei Gedanken darüber gemacht, ob George Sand ihre Sonette nicht vielleicht als beleidigend empfinden könnte. Statt dessen überlegte sie im Briefwechsel mit Mary Mitford, ob sie ihr die Gedichte nicht sogar persönlich zuschicken sollte, was eine rege Debatte zwischen den beiden Frauen ergab: Elizabeth Barrett war zu diesem Zeitpunkt achtundreißig Jahre alt, doch die Zeilen an Mary Mitford lesen sich wie das Tagebuch eines pubertierenden Mädchens: Sie gäbe alles in der Welt darum, einen Antwortbrief von George Sand zu erhalten und stinke dieser auch nach Zigarren... (Miller 1954, 225) Letztendlich brachte sie den Mut dazu doch nicht auf.

George Sand hatte die Sonette natürlich auch ohne ein persönliches Zusenden gelesen – und kümmerte sich nicht weiter darum. An Amédée Pichot, die ihr eine Übersetzung hatte zukommen lassen, schrieb sie im Dezember 1844: »Die großartigsten Lobreden sind nicht verdient, und ich kann nicht sagen, wie sehr sie mich erstaunen. Ich bin inzwischen nicht mehr in dem Alter, um ›lions roaring within me‹ große Aufmerksamkeit zu widmen, und ich kann mich nicht erinnern, daß sie jemals einen großen Aufruhr hervorgerufen hätten.« (zit. nach Gridley 1982, 26)

Persönliche Begegnung

Elizabeth Barrett hatte ihren romantischen Traum, mit George Sand in Kontakt zu treten, zunächst einmal verworfen. Doch als sie sich im Herbst 1851 gemeinsam mit ihrem Mann Robert Browning und ihrem zweijährigen Sohn in einer Wohnung

in den Champs-Élysées in Paris einmietete, wurde diese Idee in ihr wieder lebendig. »I won't die«, schrieb die kränkelnde Elizabeth Barrett Browning, »if I can help it, without seeing George Sand.«¹⁵ (Kenyon 1897, II, 40) Im kommenden Frühjahr war es dann soweit. Auf den Brief eines Freundes, der die Brownings George Sand vorstellte, erhielten sie eine kurze aber freundliche Antwort mit der Einladung zu einem Besuch. Und dann kam der große Augenblick, über den Elizabeth Barrett Browning im Anschluß sämtlichen Freunden und Bekannten berichten würde: George Sand habe sie freundlich begrüßt, und als sie der Französin daraufhin die Hand küssen wollen, habe diese abgelehnt und sie (nach französischer Sitte) auf den Mund geküßt! Elizabeth Barrett Browning beschrieb jedes Detail ihrer Kleidung und Erscheinung, und zusammenfassend gestand sie ihre Sympathie für diese Frau, die sie zwar nicht schön fand, doch deren »brennende Seele« sie trotz aller Stille gefühlt habe. (Kenyon 56f.)

Es folgte noch ein zweiter Besuch, und wieder beschrieb Elizabeth Barrett Browning die verehrte Schriftstellerin in den höchsten Tönen: Wie eine Priesterin habe George Sand inmitten eines Kreises von mehreren Männern still und respektgebietend am Kamin gesessen... Robert Browning sagte allerdings später, daß er augenblicklich gegangen wäre, hätte sich eine andere Frau derart zu ihren Gästen benommen. George Sand hatte sich vermutlich keine besondere Mühe gegeben, die Brownings in ihre Gesellschaft einzuführen. Auch verließ sie dann Paris, ohne nochmaligen Kontakt aufzunehmen, und Elizabeth Barrett Browning schrieb enttäuscht, daß es trotz großen Bemühens keine Chance gegeben habe, George Sand näher zu kommen, es sei umsonst gewesen. Dabei hätte sie sich vor der Französin auf die Knie geworfen, wenn diese es erlaubt hätte. (Kenyon, 63f.) Elizabeth Barrett Browning mußte sich zu dieser Zeit schmerzlich darüber bewußt geworden sein, wie wenig sie ihrer seit Jahren umschwärmten George Sand bedeutete. Nichtsdestotrotz blieb sie weiterhin eine große Bewunderin ihrer Werke, wenn sie sich auch in der folgenden Zeit mit ganzer Energie ihrer Arbeit an *Aurora Leigh* zuwandte, »dem reifsten ihrer Werke«, wie Elizabeth Barrett Browning selbst in der vorangestellten Widmung an ihren Cousin John Kenyon sagt. (A.L. 1978, 37)

Von der Schwärmerei zum Versuch der Selbstbehauptung

George Sand in Person und Werk hatte (neben v.a. Mme de Staëls *Corinne*) einen nicht unbeträchtlichen Einfluß auf *Aurora Leigh*, den beinahe elftausend Verszeilen umfassenden Roman um die Lebensgeschichte einer Schriftstellerin. Schon der Name der Titelheldin zeigt die Spur zu der bewunderten Französin: Aurore ist der eigentliche weibliche Vorname George Sands. Und es sind auch charakterliche Parallelen zwischen Aurora Leigh und George Sand offensichtlich, hatte doch Elizabeth Barrett Browning vor allem ihre den Männern nicht unterlegene Selbständigkeit als Frau und Schriftstellerin gepriesen. George Sand ging von Nohant nach Paris und bezog dort eine Mansardenwohnung mit Blick auf Himmel und Häuserdächer, in der sie ihre literarische Karriere begann. Aurora Leigh zieht ebenfalls vom Land in die Hauptstadt (London) und wohnt dort in einer Mansarde, die nach Sandschem Vorbild zurechtgeschnitten scheint. Auch auf der rein fiktio-

nen Ebene zeigen sich Parallelen: So weist Auroras Cousin Romney Züge Sir Ralphs aus Sands erstem Roman *Indiana* auf, denn beide hatten als Cousin der Protagonistin die Rolle des Beschützers in der Kind- und Jugendzeit inne und werden am Ende zum Mann ihrer Liebe erwählt. Besonders deutliches Vorbild ist auch Consuelo, die Sängerin aus dem gleichnamigen Roman Sands, lehnt diese doch ebenso wie Aurora die frühe Heirat ab, um ihrer Berufung als Künstlerin zu folgen. Und ebenso wie Aurora Romney erst ihre Liebe gesteht, als dieser erblindet ist, muß Albert sterben, um als der andere wiedergeboren zu werden, den Consuelo mit allen Sinnen lieben kann.

Abgesehen von diesen direkten, doch auch spekulativen Parallelen, sind es wohl insgesamt die immer wiederkehrenden Themen Georg Sands früher Romane wie die Frage nach der sozialen und gesellschaftlichen Stellung der Frau, nach der männlichen, oft gewalttätigen Behandlung von Frauen, nach dem Verhältnis von Intellekt und Körperlichkeit, die Elizabeth Barrett Browning in *Aurora Leigh* aufgreift. Das weibliche Ich dieses Romans ist allerdings ein Stück weit zu der Frau geworden, die Elizabeth Barrett Browning in ihren Sonetten von George Sand forderte (Aurore statt George) und die ihrer eigenen zurückgezogenen Existenz ähnlicher war: Die »aufgewühlten Sinne« bleiben unter Kontrolle, stattdessen beschreibt sich Aurora Leigh selbst als »Frau von Anstand« (A.L., 368), deren Name nie vom Klatsch der Leute befleckt worden sei. Und auch das Bild der letzten Zeilen des ersten Sonetts wird literarische Wirklichkeit, wenn Marian Aurora ihr schlafendes Kind zum Kuß reicht. (A.L., 282)

Doch, so frage ich mich, ist es wirklich dieses Bild eines »reinen, unbefleckten Genies«, als das George Sand das Leben und Schreiben Elizabeth Barrett Brownings so obsessiv beeinflusste? Sollte man nicht vielmehr unterscheiden zwischen einem Bild, das öffentlich wurde, und einer anderen George Sand, die ihre Spuren hinterließ in einer Welt Elizabeth Barrett Brownings jenseits des puritanisch-moralischen Zeigefingers der Öffentlichkeit? Ich möchte mir an dieser Stelle die Freiheit herausnehmen, diese andere Welt in der poetischen Sprache *Aurora Leighs* aufzuspüren. Vielfältige weitere und auch wichtige Aspekte des Romans einmal beiseite gelassen, ist es doch die Ausdruckskraft erotisierter Körpermetaphorik, der Mut zur sexuellen Imagination und Entgrenzungsphantasie, was die wirkliche Radikalität von *Aurora Leigh* ausmacht und die Lektüre, jedenfalls in heutiger Lesart, zum Erlebnis werden läßt.

Aurora, das weibliche Ich und die Heldin des Romans, schreibt als Dichterin die Geschichte ihres Lebens und literarischen Erfolges: Als Kind einer italienischen Mutter und eines englischen Vaters in Italien geboren, wird sie als Dreizehnjährige zur Waise und unter die Obhut ihrer puritanischen Tante in England gestellt. Dort heranwachsend, verweigert sie sowohl die repressive Erziehung der Tante zur »jungen englischen Dame«, wie sie auch den Heiratsantrag ihres wohlhabenden Cousins Romney ablehnt. Statt dessen zieht sie es vor, nach dem Tod der Tante allein nach London zu gehen und schreibend ihr eigenes Geld zu verdienen. Auf der Höhe ihres Erfolges faßt sie den Entschluß, nach Italien zurückzukehren, und wird sich schmerzlich darüber bewußt, daß ihr die Berufung zur Dichterin und das Bedürfnis nach Liebe nicht mehr die einstigen Gegensätze bedeuten. Mit der Sehnsucht nach Italien verbindet sich auch die Sehnsucht nach dem Mann, dessen

Frau zu werden sie verschmäht hatte, und Aurora beginnt, eine Sprache körperlichen Begehrens zu artikulieren:

*My loose long hair began to burn and
creep, / Alive to the very ends, about my
knees: / I swept it backward as the wind
sweeps flame, / With the passion of my
hands. Ah, Romney laughed
One day ...
(A. L., 231)*

*Mein offenes langes Haar begann zu brennen
und strich, bis in die Spitzen hinein lebendig,
über meine Knie: Ich warf es schwungvoll
nach hinten wie der Wind die Flamme hinweg-
fegt, mit der Leidenschaft meiner Hände. Oh,
Romney lachte einst ...*

Von diesem Zeitpunkt an, erst zaghaft, dann immer heftiger, pulsieren Auroras Verse, pulsieren das Verlangen nach Leidenschaft und Liebe, wenn sie sich auch erst Seiten später ihre Liebe zu Romney einzugestehen vermag. Sie wird gewahr, daß sie sich verändert hat und ihre Sehnsucht nicht länger hinter der künstlerischen Ambition zurück(zu)stecken (ver)mag:

*Art is much, but Love is more.
O Art, my Art, thou'rt much, but
Love is more!
(A. L., 381)*

*Kunst bedeutet viel, aber Liebe ist mehr.
O Kunst, meine Kunst, du bist so viel, aber
Liebe ist mehr!*

Sich der Einsamkeit überlassend, beginnt das literarische weibliche Ich sich zunehmend aufzulösen, eine Entwicklung imaginärer Entgrenzung, die ihren metaphori-schen Höhepunkt findet kurz vor Romneys Ankunft:

*.... Gradually
The purple and transparent shadows
slow / Had filled up the whole valley to
the brim, / And flooded all the city,
which you saw / As some drowned city
in some enchanted sea, / Cut off from
nature, – drawing you who gaze, / With
passionate desire, to leap and plunge
And find a sea-king with a voice of
waves, / And treacherous soft eyes, and
slippery locks / You cannot kiss but you
shall bring away / Their salt upon your
lips. (...) / Methinks I have plunged,
I see it all so clear... And, O my heart,
... the sea-king! In my ears / The sound
of waters. There he stood, my king!
I felt him, rather than beheld him. Up
I rose, as if he were my king indeed,
And then sat down, in trouble at myself,
And struggling for my woman's empery.
(A. L., 320f.)*

*.... Nach und nach hatten die violetten und
transparenten Schatten langsam das ganze
Tal bis zum Rand erfüllt und überfluteten die
gesamte Stadt, die dir erschien wie irgendeine
versunkene Stadt in irgendeinem verzauberten
Meer, abgeschnitten von der Natur, – die dich,
die du hinstarrst, mit leidenschaftlicher Sehn-
sucht erfüllt zu springen und einzutauchen
und einen Meereskönig zu finden mit einer
Stimme wie Wellen und trügerischen sanften
Augen und schlüpfrigen Locken, die du nicht
küssen kannst, doch deren Salz du auf deinen
Lippen mit dir tragen sollst. (...) Mich dünkt,
ich bin hineingetaucht, ich sehe es alles so
klar... Und, o mein Herz, ... der Meereskö-
nig! In meinen Ohren der Klang des Wassers.
Dort stand er, mein König! Ich fühlte ihn eher,
als daß ich ihn sah. Ich erhob mich (stieg
auf), als wäre er wirklich mein König, und
dann setzte ich mich wieder nieder, beunru-
higt über mich und um mein weibliches Impe-
rium ringend.*

Es sind die Schatten der Dämmerung und das mythische Element des Wassers, die das weibliche Ich in poetischen Wellen erotischer Phantasie beinahe versinken lassen. Sich selbst als Seejungfrau, als Wasserwesen imaginierend, fühlt sie den Meereskönig an ihrem Körper, signalisiert sie sexuelles Begehren gegenüber einem Wesen, das dem ihr eigenen weiblichen Element angehört.

Auch in George Sands Romanen sind die Zeit der Dämmerung oder die des Mondscheins und die Elementarmacht des Wassers immer wieder mit der weiblichen Sexualität verspiegelt. Es ist eine Phantasie der Entgrenzung, die sich jenseits phallischer Aggression in kosmischer Sphäre ganz sanft vollzieht. Am Ende des Romans *Lélia* steigen die Seelen der beiden Liebenden aus ihren Gräbern als Meteore über dem See auf und vereinigen sich »in ihrem melancholischen Tanz«. (*Lélia* 1984, 224)

Ich möchte an dieser Stelle einen Auszug aus einem Prosagedicht George Sands zitieren, das zwar den Elizabeth Barrett Browning nicht bekannten intimen Tagebüchern Sands entstammt, doch das, im Kontext *Lélias* geschrieben, viele Passagen der Sehnsucht innerhalb dieses Romans verdichtet:

Ange silencieux, mettez votre main fraîche sur mon / épaule, elle est chaude d'amour, mais aucun homme / n'y a posé sa bouche: votre haleine parfumée, vos cheveux humides peuvent seuls la rafraichir. / Quelles fleurs avez-vous sur le front et dans les / mains? Des fleurs inconnues, des fleurs plus belles qu'aucune femme de la terre. Ces parfums sont / enivrants, mon ange, répandez-les sur moi, / effeuillez sur moi votre couronne humide. Mon ange, c'est assez. Je mourrais.
(*Journal Intime* 1981, 159f.)

Schweigsamer Engel, legen Sie ihre kühle Hand auf meine Schulter, sie ist liebeswarm, doch nie hat sie der Mund eines Mannes berührt: Ihr duftender Atem, Ihr feuchtes Haar allein können sie erfrischen. Was für Blumen tragen Sie auf der Stirn und in den Händen? Unbekannte Blumen, schönere Blumen als jede Frau der Erde. Diese Düfte sind berauschend, mein Engel, gießen Sie sie über mich, entblättern Sie Ihre feuchte Krone über mir. Genug, mein Engel. Ich werde (sonst) sterben.

Dieser Engel hat keinen Namen und kein Geschlecht. Das weibliche Ich erwartet ihn sehnsüchtig in der Morgendämmerung und behält sich bei seinem Abschied zu Tagesanbruch eine Flügelfeder als Erinnerung an »meinen Rausch«. (ebd.)

Schreiben ist immer auch ein existentieller Prozeß, – und besonders für die Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts bedeutete das Benutzen der Feder zugleich eine Revolte gegen die gesellschaftlich aufgezwungene Frauenrolle wie auch die Rettung vor dem Selbstverlust. »Wenn ich nicht schreibe, existiere ich nicht«, sagte George Sand (zit. nach Schlientz 1989, 281), und ähnliche Worte fand auch Elizabeth Barrett Browning. Wie gelang es diesen intellektuellen und künstlerisch-kreativen Frauen, den Konflikt zwischen Autorenschaft und Weiblichkeit, zwischen Geist und Körper zu überwinden in einer Zeit, in der es nur die Entscheidung zwischen dem Entweder-Oder zu geben schien? Ich denke, da bahnte sich ein Weg der Selbstbehauptung an, bahnte sich an im metaphorischen Bereich der Schrift, in der Artikulation weiblichen Begehrens in der Poesie. Auf diesem Weg suchte Elizabeth Barrett den literarischen Dialog mit George Sand und ihren Romanhel-

dinnen, suchte als fast Dreißigjährige in der Abgeschlossenheit ihres Zimmers die Partizipation am Leben, an den Gedanken, Wünschen, Sehnsüchten und der Sprache dieser französischen Schriftstellerin, die sie verehrte, bewunderte, und die auch eine sinnliche Anziehungskraft auf sie ausübte.

Zunächst war es ein Dialog rivalisierender Stimmen. In den George Sand gewidmeten Sonetten wird dieses Spannungsverhältnis zwischen Faszination auf der einen und moralischer Zurechtweisung auf der anderen Seite ganz offensichtlich. Doch gelang es Elizabeth Barrett Browning in zunehmendem Maße, in den *Sonnets of the Portuguese* und vor allem in ihrem Roman *Aurora Leigh*, das zunächst bloße Begehren der anderen (im zweifachen Sinne) in das eigene zu integrieren. Was zuvor nur als innere Welt Elizabeth Barretts sozusagen zwischen den Zeilen zu lesen war, dringt in *Aurora Leigh* nach außen, wird zu Sprache, zu Elizabeth Barrett Brownings eigener Sprache.

Anmerkungen

Soweit nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen von mir.

- 1 Als ich eine Gefangene war, wurde meine andere Sucht nach imaginativer Literatur gewöhnlich durch die Gitterstäbe des Gefängnisses hindurch von Balzac, George Sand und den ähnlich unsterblichen Unanständigkeiten befriedigt. Sie bewahrten zu einem gewissen Grad die Farbe in meinem Leben und erwiesen mir gute Dienste zu ihrer Zeit. (Kenyon 1897, I, 363)
- 2 Sehr eingehend und ausführlich wird George Sands Einfluß und Rezeption im England des 19. Jahrhunderts von Patricia Thomson in ihrem Buch *George Sand and the Victorians* (London 1977) beschrieben.
- 3 Wenn Elizabeth Barrett Browning zu Unrecht in den Literaturgeschichten dieses Jahrhunderts zumeist nur als dichtende Frau Robert Brownings erwähnt wird, obwohl ihr Ruf zu Lebzeiten weit größer war als der ihres Mannes, teilt sie hier das Schicksal vieler Schriftstellerinnen und Frauen berühmter Männer. Auch George Sand blieb bis hinein in die 60er, 70er Jahre unseres Jahrhunderts zumeist als leibliche Erscheinung, als Hosenfrau und Geliebte Chopins verhaftet in den Köpfen derer, die die Literaturgeschichte schreiben. Dieses Phänomen läßt sich zum einen aus einem sich verändernden Geschmack in der literarischen Rezeption um die Jahrhundertwende erklären. Zum anderen hat bei Elizabeth Barrett Browning die Veröffentlichung ihrer Briefe von G. Kenyon 1897 dazu beigetragen, daß sich das öffentliche Interesse zunehmend auf ihre Biographie konzentrierte, hinter der das Werk zu verschwinden begann.
- 4 Im Mittelteil und Kernstück des Romans trifft Lélia auf ihre Schwester Pulchérie, als Kurtisane gewissermaßen ihr Alter ego, und schildert ihr in einer langen Lebensbeichte die Geschichte ihrer Zerrissenheit zwischen Körper und Geist, spricht ihre sexuellen Enttäuschungen ganz offen aus: *Ich schwamm in Fluten von unsagbarer Lust; sorglos legte ich die Arme um seinen Hals, ich fiel an seine Brust und murmelte undeutliche Wörter. Aber wenn er aufwachte, war es um mein Glück geschehen. Anstelle des Engels, dieses luftigen Wesens, das mich im Wind seiner Flügel gewiegt hatte, fand ich den Mann, brutal und gefräßig wie ein wildes Tier, und erschreckt lief ich weg. Aber er verfolgte mich, er behauptete, sein Schlaf sei nicht zu Unrecht getrübt gewesen, und er genoß sein Vergnügen auf der Brust einer ohnmächtigen und halbtoten Frau.* (Lélia, 113)
- 5 Edward Moulton Barrett hatte es nach dem Tod seiner Frau allen elf Kindern untersagt, zu heiraten. Die drei, die es zu seinen Lebzeiten dennoch taten (Elizabeth, Henrietta und Alfred) wurden aus der Familie unwiderruflich »verbannt« und enterbt.
- 6 *Hope End* war der Name des Landhauses in Herefordshire, in dem die Barretts von 1809–1832 lebten.
- 7 Angela Leighton weist in ihrer Werkbiographie interessanterweise auf zwei Balladen Elizabeth

Barretts hin: *A Romance of the Ganges* (1838) und *The Lay of the Brown Rosary* (1844), beides Gedichte, in denen sich die väterliche Liebe für die Tochter als die einzig wahre Liebe erweist. Das letztere ist fast eine weibliche Bearbeitung des Faustmotivs: Onora, das lyrische Ich, hat ihre Seele an eine teuflische Nonne verkauft, um nicht zu sterben und ihren Geliebten heiraten zu können. Als dieser jedoch vor dem Traualtar tot zu ihren Füßen niedersinkt, erkennt sie ihre Sünde, das unsterbliche Leben dem irdischen und sexuellen geopfert zu haben und stirbt vor Gram. Die Moral, die hinter der Ballade steht, ist die, daß es ihr generell verboten war, zu lieben. Und für dieses Verbot steht sinnbildlich der Traum von dem toten Vater, der sie als Kind zu sich ruft und an den sie die Worte richtet: *I wish I were a young dead child and had thy company! I wish I lay beside thy feet, a buried three-year child./And wearing only a kiss of thine upon my lips that smiled!* (Ich wünschte, ich wäre ein kleines totes Kind und wäre bei dir! Ich wünschte, ich läge bei deinen Füßen, ein begrabenes dreijähriges Kind und trüge nur einen Kuß von dir auf meinen lächelnden Lippen. (zit. nach Leighton 1986, 36)

- 8 Edward Barrett schien seine Familie fast hermetisch von der Außenwelt abriegeln und an sich und das Haus binden zu wollen. Es durfte niemand ohne Bezug zur Familie eingeladen werden, Party-Einladungen mußten abgelehnt werden, etc.
- 9 1842 schrieb sie halb im Scherz an Mary Mitford: *How astonished (father) would be if I had Horne and Robert Browning upstairs in my bedroom! He would certainly open his eyes and set me down among the inclined-to-be »good for nothing« poetesses...* (Wie erstaunt würde Vater sein, wenn ich Horne und Robert Browning oben in meinem Schlafzimmer hätte! Er würde mit Sicherheit seine Augen aufreißen und mich (in seiner Wertschätzung) herabsetzen zu den Dichterinnen, die dazu veranlagt sind, »zu nichts Nütze« zu sein). (Zit. nach Dally 1989, 81 f.)
- 10 Dieses Gedicht Tennysons ist sehr berühmt geworden, viele Gedichte anderer Autoren nahmen Bezug auf die Thematik, und das Motiv wurde 1850 von dem Präraffaeliten J.E. Millais gemalt. Hier nur ein kurzer Auszug: *...»My life is dreary/He cometh not« she said;/She said, »I am weary, weary/I would that I were dead!«* (»Mein Leben ist tröstlos, er kommt nicht« sagte sie; sie sagte, »ich bin des Lebens überdrüssig, ich wünschte ich wäre tot.«) (Ricks 1969, 187 ff.) Vgl. die Behandlung des Mariana – Motivs in der viktorianischen Kunst und Literatur in: Anna Maria Stuby (1992): *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*. Opladen.
- 11 Die Macht des Donners steht sinnbildlich für die Kraft des genialen romantischen Dichters wie auch für die Autorität des *deus creator*. Interessanterweise schrieb Elizabeth Barrett die Fähigkeit des Donners immer ihrem Vater zu. Er hatte die Autorität, die ihr Angst einflößte, aber sein Donner war es auch, den sie stehlen mußte, um von der Tochter zur eigenständigen Dichterin zu reifen. Ihr frühes Gedicht *The Tempest*, in welchem eine männliche Figur im Gewitter umkommt, liest sich, so deutet es Leighton an (46 ff.), fast wie ein privates Rachedrama. Wenn Elizabeth Barrett nun in ihrem ersten Sonett George Sand die Macht des (wenn auch sanften) Donners zuschreibt, liegt die Vermutung nahe, daß von der Französin eine Kraft ausgeht, die mit der des Vaters in Konkurrenz zu treten vermag.
- 12 Nichtsdestotrotz war es eine mutige Geste, die Sonette überhaupt zu veröffentlichen. Nur einige Tage zuvor hatte ein Gast im Hause der Barretts gesagt, daß keine anständige Frau eine Bekanntschaft mit George Sand (bzw. mit ihren Romanen) gestehen würde oder sollte. (Thomson 1977, 47)
- 13 Übrigens hatte Mme. Dudevant, George Sands Schwiegermutter, es ihr untersagt, jemals ihren Familiennamen auf den Titel eines Buches zu setzen.
- 14 Sandra M. Gilbert und Susan Gubar beschreiben in ihrem Werk *The Madwoman in the Attic* die metaphorische Analogie von »pen« und »penis«. Demnach definiert die patriarchale Mythologie die Frau als etwas vom Mann Geschaffenes, das selbst nichts Geistiges hervorbringen kann. Eine Frau, die dennoch schrieb, d.h. etwas kreierte, war bedroht vom Verlust ihrer Weiblichkeit und damit auch vom Verlust der Liebe.
- 15 *Ich werde nicht sterben, falls ich es verhindern kann, ohne George Sand gesehen zu haben.*

Literatur

- Barrett Browning, Elizabeth (1978): *Aurora Leigh and other poems*. Introd. by Cora Kaplan. London.
(im Text unter der Abkürzung A.L.)
Elizabeth Barrett to Miss Mitford. Ed. Betty Miller, London 1954.
The Letters of Elizabeth Barrett Browning. 2 vols. Ed. Frederic G. Kenyon. London 1897.
The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett Browning. 2 vols. Ed. Elvan Kintner.
Cambridge, Mass. 1969.
- Dally, Peter (1989): *Elizabeth Barrett Browning. A Psychological Portrait*. London.
- David, Deirdre (1987): *Intellectual Women and Victorian Patriarchy*. London.
- Gilbert, Sandra M. and Gubar, Susan (1979): *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, London.
- Gridley, Roy E. (1982): *The Brownings and France*. London.
- Leighton, Angela (1986): *Elizabeth Barrett Browning*. Brighton.
- Mermin, Dorothy (1989): *Elizabeth Barrett Browning. The origins of a New Poetry*. Chicago, London.
- Sand, George: *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*. Meylan, o.J.
- Sand, George (1978): *Geschichte meines Lebens*. Auswahl aus ihrem autobiographischen Werk. Hrsg. Renate Wiggershaus. Frankfurt a.M.
- Sand, George (1983): *Indiana*. A.d. Französischen v. A. Seubert. Frankfurt a.M.
- Sand, George (1981): *Journal Intime*. Paris.
- Sand, George (1984): *Lélia*. A.d. Französischen v. Anna Wheill. Frankfurt a.M.
- Schlientz, Gisela (1989): »Ich liebe, also bin ich«. *Leben und Werk von George Sand*. München.
- Seybert, Gislinde (1982): *Die unmögliche Emanzipation der Gefühle. Literatursoziologische und psychoanalytische Untersuchungen zu George Sand*. Frankfurt a.M.
- Taplin, Gardiner B. (1957): *The Life of Elizabeth Barrett Browning*. New Haven.
- The Poems of Tennyson*. Ed. C. Ricks. London 1969.
- Thomson, Patricia (1977): *George Sand and the Victorians*. Basingstoke, London.
- Wiggershaus, Renate (1982): *George Sand*. Reinbek b. Hamburg.