

„Es war ihr, als müsse sie einer höheren Macht gehorchen“

Männliche Konstruktionen von weiblicher Intuition und Mütterlichkeit in der Detektivgeschichte des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns Novelle *Das Fräulein von Scuderi* und Peter Høegs Roman *Fräulein Smillas Gespür für Schnee*

MARKUS REITZENSTEIN (Gießen)

E. T. A. Hoffmann gilt nicht nur als ein bedeutender Schriftsteller der schwarzen Romantik und der deutschen Schauerliteratur, er ist neben Edgar Allan Poe auch Wegbereiter der zeitgenössischen Detektivgeschichte und steht am Beginn der Entwicklung dieser populären Gattung. Doch nicht nur unter diesem Gesichtspunkt ist seine Novelle *Das Fräulein von Scuderi* (1818) noch heute von Interesse. In Hoffmanns im Paris Ludwigs des XIV. angesiedelter, prototypische Züge einer Detektivgeschichte tragenden Künstlernovelle, in der (mindestens) zwei verschiedene künstlerische Prinzipien einander gegenübergestellt werden, kommen darüber hinaus noch weitere Handlungselemente und Motive zum Tragen, die sich in (mindestens einem Beispiel) der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts wiederfinden: in Peter Høegs Wissenschaftsthiller *Fräulein Smillas Gespür für Schnee* (dän. 1992, dt. 1994).

Die hier gemeinten wiederkehrenden Elemente stehen zwar mit dem Genre der Detektivgeschichte in Zusammenhang, könnten aber auch unabhängig von diesem Verwendung gefunden haben, da sie kein integraler Bestandteil desselben sind: Es soll hier um ein bestimmtes Bild der Weiblichkeit und der sogenannten weiblichen Intuition sowie, damit in Verbindung stehend, um gewisse Vorstellungen von weiblich-mütterlicher Fürsorge gehen, die sich in auffällender Ähnlichkeit in den oben genannten Werken spiegeln.

Beide Texte stellen eine Protagonistin ins Zentrum des Geschehens, in beiden Texten geht es um Mütterlichkeit und Mutterschaft, in beiden Texten ist die Protagonistin nicht die leibliche Mutter des Ziehsohns, den sie zu retten bzw. zu rächen versucht, und in beiden spielt die Intuition der Frau bei der Lösung des Mordfalls eine entscheidende Rolle. Zudem ist sowohl *Das Fräulein von Scuderi* als auch *Fräulein Smillas Gespür für Schnee* von einem männlichen Autor verfasst; die Texte

veranschaulichen unter diesem Gesichtspunkt also jeweils eine *männliche* Konzeption von und Perspektive auf Weiblichkeit, Mütterlichkeit und jener von den Autoren imaginierten unbekanntem Größe im Sensorium der Frau, welche weibliche Intuition genannt wird. Schließlich führen beide Werke das „Fräulein“ im Titel; ein Begriff, in dem die sexuelle Unschuld – ob die jeweilige Protagonistin sie nun tatsächlich besitzt oder nicht – zumindest noch anklingt.

Könnte es also sein, dass eine bestimmte männliche Konstruktion von Weiblichkeit, weiblicher Intuition und Mütterlichkeit sich (modernisierende Bedeutungsverschiebungen einbegriffen) vom frühen neunzehnten bis ins späte zwanzigste Jahrhundert erhalten hat, und das nicht nur transepochal, sondern auch transnational? Dieser Frage soll in der Untersuchung und im Vergleich des deutschen Beispiels von 1818 und des dänischen von 1992 nachgegangen werden.

Beginnen möchte ich mit dem Vergleich der Konstruktionen von Mütterlichkeit beider Texte. In E. T. A. Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* wird die Protagonistin zunächst als zurückgezogen lebende, nur von ihren Hausangestellten umgebene kinderlose Adelige eingeführt, die Unterhaltungsromane und Verse schreibt und die in dieser Funktion die Gunst Ludwigs des XIV. und der Maintenon erwerben konnte. Die Kinderlosigkeit des Fräuleins wird nicht eigens erwähnt – dafür steht einerseits die titelgebende Anrede, andererseits setzt Hoffmann wohl voraus, dass des Fräuleins Lebensumstände, mit welchen Hoffmann seine Protagonistin einführt, stillschweigend Kin-

Vgl. E. T. A. Hoffmann: *Das Fräulein von Scuderi*. In: Ders.: *Die Serapionsbrüder*. Hg. v. Wulf Segebrecht unter Mitarb. v. Ursula Segebrecht. Frankfurt a. M.: DKV 2008 (im Folgenden zitiert mit der Sigle SB), S. 780-853, hier S. 780f.

derlosigkeit implizieren.

Dennoch, oder gerade aus diesem Grund, sind mütterliche Gefühle und Mütterlichkeit entscheidende innere Motive der Scuderi, wenn sie sich um die Entlastung und Freisprechung Oliviers und Madelons und die Zusammenführung des jungen Liebespaares bemüht. Dabei legt Hoffmann seine Erzählung so an, dass seiner Hauptfigur sukzessive mehr und mehr Raum und Grund für die Entwicklung solcher mütterlicher Impulse geboten wird. Der Entwicklungsverlauf von der weltabgewandten Künstlerin zur lebenszugewandten Mutterfigur setzt ein mit der Aufnahme der jungen Madelon in den Scuderischen Haushalt, nachdem Madelon von der Marechaussee fast inhaftiert worden wäre. Dabei wird bereits deutlich, dass erste mütterliche Impulse die Oberhand gewinnen im Denken und Verhalten der adeligen, hochbetagten Künstlerin:

Tief bewegt, Tränen in den Augen, blickte die Scuderi den unschuldsvollen Engel an, ihr graute vor Desgrais und seinen Gesellen. Da polterte es dumpf die Treppe herab, man brachte Cardillacs Leichnam. Schnell entschlossen rief die Scuderi laut: „Ich nehme das Mädchen mit mir, Ihr möget für das Übrige sorgen, Desgrais!“ Ein dumpfes Murmeln des Beifalls lief durch das Volk, [...] und wie in den Lüften schwebend wurde das Mädchen in die Kutsche getragen, indem Segnungen der würdigen Dame, die die Unschuld dem Blutgericht entrissen, von allen Lippen strömten. (SB 810)

Hoffmann versetzt seine Protagonistin in eine Szene, in der das Fräulein für das Ausagieren eines mütterlichen Impulses öffentlichen Beifall erntet. Sie sieht, wie eine Elterninstanz, der Vater des Mädchens, tot aus dem Haus getragen wird, und erlebt die Tochter selbst als nun verwaisten „unschuldsvollen Engel“. Die Errettung eines unschuldigen Kindes vor dem Zugriff der Behörden handelt der Protagonistin den Beifall der umstehenden Zuschauer ein. Als Künstlerin dürfte für das Fräulein die Frage nach Beifall der Öffentlichkeit keine unbekannte Größe sein. Da sie den Stellenwert der eigenen künstlerischen Produktion eher mäßig einschätzt und den Neid der sie umgebenden Künstler nicht allzu hoch, (vgl. SB 796) dürfte der überschwängliche Applaus bei der Ausübung einer mütterlichen Handlung eine

zuvor auf dem Feld der Kunst erstrebte, aber nicht in vollem Umfang erlangte Bestätigung darstellen, die sich für die Scuderi nun unerwarteterweise auf dem Neuland stellvertretender Mutterschaft nun doch erfüllt. Über die Konstruktion von Weiblichkeit, die der männliche Autor Hoffmann vornimmt, lassen sich also schon an dieser Stelle Vermutungen anbringen.

Das Fräulein erhält im folgenden Verlauf der Handlung Gelegenheit, die so einmal erprobten mütterlichen Tendenzen auf ein faktisches Fundament zu stellen und weiter auszubauen, als sie erfährt, dass Olivier Brusson, den sie zuvor an erster Stelle Madelons wegen vor der Verurteilung retten wollte, der Sohn ihrer vor dreiundzwanzig Jahren (vgl. SB 823) mit dem Ehemann nach Genf gezogenen Pflgetochter Anne ist, und den sie, als er ein Kleinkind war, mit großer Anhänglichkeit betreut und versorgt hat:

Einen Abgott machte die Scuderi aus dem kleinen Olivier, den sie Stunden, Tage lang der Mutter entriß, um ihn zu lieblosen, zu hätscheln. Daher kam es, daß der Junge sich an sie gewöhnte, und eben so gern bei ihr war, als bei der Mutter. (SB 822)

Allein die Tatsache, dass Olivier der von ihr einst so geliebte Ziehsohn ist, veranlasst die Scuderi, auf seiner Unschuld zu beharren. Was sie zuvor Madelon nur zu gern glaubt, festigt sich in der Aufdeckung der Identität Oliviers und in der Erinnerung an ihre mütterliche Funktion, die sie vor Jahren für ihn ausgeübt hat: „O entsetzlich, rief die Scuderi, als sie sich einigermaßen erholt hatte, o entsetzlich! – Olivier bist du? – der Sohn meiner Annel!“ (SB 823)

Am Ende der Handlung ist das Fräulein von Scuderi nicht nur von einer weltfernen künstlerischen Praxis zu einer weltzugewandten, lebensnahen Ausübung ihrer Erzählkünste gelangt, vor allem ist der Prozess der Annahme und Ausübung mütterlicher Funktionen nun zur Vollendung gekommen, und so wird sie von Olivier denn auch mit dem entsprechenden Titel angeredet:

Das selige Paar stürzte der Scuderi zu Füßen.
O ich habe es ja gewußt, daß Ihr, Ihr allein mir

Vgl. den Kommentar von Wulf Segebrecht in SB 1514-1524.

den Gatten retten würdet, rief Madelon. Ach der Glaube an Euch, meine Mutter, stand ja fest in meiner Seele, rief Olivier, und beide küßten der würdigen Dame die Hände und vergossen tausend heiße Tränen. (SB 852)

Hoffmann zeigt also anhand der Konstruktion seiner Protagonistin, wie erst die Ausübung der als typisch weiblich verstandenen Funktionen dieser den erhofften Beifall der Öffentlichkeit einträgt, die sie zuvor auf dem Wege künstlerischer Produktion zu erreichen suchte. Die positive öffentliche Resonanz und Bewegung, die ihre Bemühungen um den Pflegesohn nach sich ziehen, (vgl. SB 849f.) ist allemal größer als die Reaktion auf ihre Verse und Romane – vielmehr erreicht sie zu Beginn der Handlung mit ihrem Zweizeiler „Un amant qui craint les voleurs / n'est pas digne d'amour“ noch dazu das genaue Gegenteil von dem, was sie mit ihrer Kunst erstrebt, denn der Ausspruch ist Anlass für den Mörder Cardillac, sich bestätigt zu fühlen in der Ausübung seines Unwesens. (SB 797) Hoffmann zeigt also, wie erst die Integration mütterlicher Impulse seiner Protagonistin – wenn auch auf Umwegen – zu jenem Erfolg verhilft, der ihr in der Kunstausübung verwehrt blieb. Erst wenn, wie Wulf Segebrecht im Kommentar zeigt, (vgl. SB 1514-1522) die Kunst in einen ehrbaren Verwendungszusammenhang gestellt wird und das Fräulein ihre Erzählkunst zur Rettung des Pflegesohnes einsetzt, hat die Künstlerin die erwünschte Resonanz. Die Scuderi stellt die zuvor realitätsferne künstlerische Produktion in den Dienst der Mütterlichkeit und gewinnt die Liebe eines Adoptivsohnes und dessen Verlobter, sowie einiges Ansehen bei Ludwig dem XIV. und der höfischen Gesellschaft.

Das von Hoffmann gezeichnete Bild von Mütterlichkeit ist also eines der rettenden Beschützerin, die allein aufgrund ihrer Mutterliebe von der Unschuld ihres Pflegesohnes überzeugt ist und die unablässig und mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln um die Rettung des Sohnes und seiner Verlobten bemüht ist. Weibliche künstlerische Tendenzen sind in Hoffmanns erzählter Wirklichkeit bedrohlich und sogar gefährlich, wenn sie nicht von Anfang an in den Dienst der Ausübung mütterlicher Pflichten gestellt werden. Auch gesellschaftliche Anerkennung erlangt Hoffmanns Protagonistin nur durch Integration der mütterli-

chen Seite in das künstlerische Schaffen bzw. umgekehrt durch die Ausübung der Kunst im Dienste mütterlicher Funktionen. Unter diesem Aspekt ist Hoffmanns Novelle nicht nur ein implizites Plädoyer für eine weltzugewandte, verantwortungsbewusste Kunstkonzeption, sondern sie lässt auch eine bestimmte männliche Imagination weiblicher Integrität Gestalt annehmen.

Das Ergebnis des Transformationsprozesses, aus dem das Fräulein von Scuderi als rettende Mutter hervorgeht, deren intellektuelle Beschäftigung (die Kunstproduktion) in den Dienst typischer weiblicher Pflichten gestellt wird, entspricht dem Bild von Weiblichkeit, wie es sich laut Elisabeth Bronfen um achtzehnhundert, also ca. zwei Dekaden vor Erscheinen von Hoffmanns Novelle, in der Phantasie männlicher Autoren abzeichnet und in deren Vorstellung die Frau „das stabile Zentrum für eine Welt bilden [sollte], die aus den Fugen zu geraten drohte.“ Bronfen zufolge wird der Frau „die echte Würde des Menschen, die bessere Moralität, die größere Güte des Herzens, die warme, aufrichtige Freundschaft angedichtet.“ Eben diese Werte verkörpert das Fräulein von Scuderi für das verzweifelte Liebespaar Olivier und Madelon, die sich vom Zugriff drakonisch strafender Behörden bedroht sehen, welchen es bei der Durchsetzung von Recht und Ordnung an Menschlichkeit mangelt.

Ähnliche Zusammenhänge wie in Hoffmanns Novelle kommen jedoch auch im Roman *Fräulein Smillas Gespür für Schnee* des dänischen Autors Peter Høeg zum Tragen, einem Roman, der mehr als hundertsechzig Jahre später verfasst wurde als Hoffmanns Novelle. Die Protagonistin Smilla Jaspersen, Fräulein Smilla, ist ebenfalls unverheiratet und kinderlos, und auch sie nimmt sich eines Pflegekindes an, das sie (in der Erzählvergangenheit) retten und dessen Tod sie (in der Erzählgegenwart) rächen will. Die Handlung beginnt mit dem Tod des Kindes, das vom Dach des gegenüber dem Wohnhaus gelegenen Speichersilos stürzt. In Analepsen wird die von gegenseitigem

Elisabeth Bronfen (Hg.): Die schöne Seele. Erzähltexte von Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich von Kleist, E. T. A. Hoffmann und anderen. Ausgew. u. mit einem Nachwort, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen versehen v. Elisabeth Bronfen. München: Goldmann 1992, S. 372 f.

Respekt und von Smillas distanzierter Form von Fürsorge gekennzeichnete Beziehung geschildert, die das Kind Jesaja und Smilla verband.

Als Tochter einer grönländischen Mutter und eines dänischen Vaters, der Smilla zwangsweise nach Dänemark bringen ließ, fühlt die Protagonistin sich dem grönländischen Jungen verbunden, obwohl sie aufgrund ihrer traumatischen Entwurzelungserlebnisse und des Gefühls, ihr Leben im Exil zu verbringen, kaum zwischenmenschliche Nähe zulässt:

Nur wenige Dänen sehen es mir an. Sie meinen, irgend etwas Asiatisches zu spüren, vor allem, wenn ich unter den Wangenknochen einen Schatten aufgelegt habe. Doch der Junge auf der Treppe sieht mich gerade an, mit einem Blick, der direkt trifft, was er und ich gemeinsam haben. Es ist ein Blick, wie ihn auch Neugeborene haben. Danach verschwindet er und kommt zuweilen bei sehr alten Menschen wieder. Mag sein, daß ich mein Leben nie mit Kindern beschwert habe, weil ich unter anderem zuviel darüber nachgegrübelt habe, weshalb die Menschen den Mut verlieren, sich direkt anzuschauen.

Die ersten Aufeinandertreffen der beiden sind dennoch von Smillas Distanzierungsversuchen gekennzeichnet. Im Gegensatz zu Hoffmanns Text wird in Høegs Roman die Kinderlosigkeit der Protagonistin offen von dieser selbst thematisiert; sie stellt sogar Mutmaßungen über die Gründe an. Daher erscheint es kaum verwunderlich, dass die Protagonistin den Kontakt und die Nähe zu dem Kind zunächst ablehnt. Ähnlich wie E. T. A. Hoffmanns Fräulein von Scuderi lebt auch Fräulein Smilla zurückgezogen und nur für ihren Beruf (den sie allerdings nicht mehr institutionalisiert ausübt): Sie ist jedoch, ungleich Hoffmanns Protagonistin, keine Schriftstellerin oder Künstlerin, sondern Gletschermorphologin und eine auf ihrem Gebiet international anerkannte Wissenschaftlerin. (vgl. SG 102-105)

Selbstverständlich muss jeder allzu direkte Vergleich einer Frauenfigur des neunzehnten Jahrhunderts, dazu aus einer Novelle, die ins Paris Ludwigs des XIV. verlegt ist, mit der Protagonistin eines zeitgenössischen Romans zwangsläufig

schief ausfallen. Ein solcher direkter Vergleich wäre nicht tragfähig und soll daher auch unterbleiben. Wichtig erscheint aber, dass Hoffmann und Høeg trotz aller epochal bedingter Unterschiede eine ähnliche innere *Bewegung* und Entwicklung ihrer jeweiligen weiblichen Hauptfigur darstellen. Wie Hoffmann zeigt Høeg den Wandel der Fokalisierungsfigur von weltabgewandter, selbstzentrierter Zurückgezogenheit und dem Kreisen um den Beruf hin zur Integration von Mütterlichkeit bzw. mütterlicher Fürsorge einem Pflegekind gegenüber. Nach einer Phase der Ablehnung beginnt Smilla, sich dem Jungen gegenüber zögerlich zu öffnen:

Zuweilen kam er jeden Tag. Dann wieder konnten vierzehn Tage vergehen, in denen ich ihn nur einmal sah, und auch das nur von weitem. Doch wenn er kam, dann gern beim Einbruch der Dunkelheit, wenn der Tag vorbei und Juliane [die grönländische Mutter Jesajas] sinnlos betrunken war. (SG 19)

Die Protagonistin übernimmt die Pflichten der überforderten, alkoholabhängigen Mutter. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass auch im Bezug auf *Fräulein Smillas Gespür für Schnee* die Perspektive eines männlichen Autors auf ein bestimmtes Modell von Mütterlichkeit zum Tragen kommt – das bezeichnenderweise ein ganz ähnliches ist wie jenes in Hoffmanns Novelle. Auch Høeg lässt seine Protagonistin Erfüllung finden erst in der relativ späten Integration mütterlicher Funktionen, und ebenso wie das Fräulein von Scuderi ihre Kunst, die Selbstzweck war, in den Dienst der Mutterschaft stellen muss, stellt Smilla ihre Wissenschaft schließlich in den Dienst der Aufklärung des Mordes an Jesaja, (vgl. SG 14) um ihre (subjektiv empfundene) Mitschuld am Tod des Jungen abzutragen und ihm über den Tod hinaus eine Elterninstanz zu sein. Eine Art emotionaler Zufriedenheit stellt sich im Leben der Protagonistin erst ein, als sie sich in der Rolle der Pflegemutter des Kindes annimmt:

Wir sitzen einfach da und schauen vor uns hin, als sei ich fünfzehn und er sechzehn, und wir am *point of no return* angelangt. Irgendwann steht er dann ganz still auf und geht. Ich schaue in den Sonnenuntergang, der in dieser Jahreszeit drei Stunden dauert. Als habe die Sonne zum Abschied doch noch Qualitäten in

Peter Høeg: *Fräulein Smillas Gespür für Schnee*. München/Wien: Hanser 1994, S. 17. Im Folgenden zitiert mit der Sigle SG.

der Welt entdeckt, die sie jetzt nur widerstrebend Abschied nehmen lassen. (SG 14)

Der männliche Autor Høeg zeigt, wie die – trotz beträchtlichen, wenn auch gebrochenen, beruflichen Erfolgs – vormals depressive Protagonistin (vgl. SG 140) durch die Annahme einer mütterlichen Rolle zumindest zeitweise zu „wahrer“ Zufriedenheit gelangt. Der point of no return des obenstehenden Textauszugs ist jener Punkt, an dem die Entwicklung der isoliert lebenden, kinderlosen Wissenschaftlerin zur mütterlichen Pflegeperson für Jesaja unumkehrbar ihren Anfang nimmt. Die so begonnene Entwicklung mündet in der Wunschvorstellung Smillas, Jesaja sei ihr leibliches Kind, (vgl. SG 419) ähnlich, wie Olivier das Fräulein von Scuderi am Ende der Handlung tatsächlich mit „Mutter“ (SB 852) anredet. Am Ende der Analepsen, die Smillas Bekanntschaft mit Jesaja schildern, ist also die Transformation der Protagonistin von der Selbstbezogenheit und Zurückgezogenheit in wissenschaftliche Bestrebungen hin zur Ausübung mütterlicher Tätigkeiten abgeschlossen, so wie sich in Hoffmanns Text die Entwicklung der Protagonistin von der zurückgezogenen Künstlerin zur Mutterfigur vollzieht. Sowohl Hoffmann als auch Høeg zeigen anhand ihrer Protagonistinnen, wie diese ihre beruflichen Fähigkeiten in den Dienst der Mutterschaft stellen und nur so eine ihnen zuvor verwehrte Zufriedenheit erlangen.

Es gibt jedoch weitere Parallelen in den Konstruktionen von Weiblichkeit, die Hoffmann und Høeg der Ausgestaltung ihrer Protagonistinnen zugrundelegen. Diese nähern sich der Lösung eines Kriminalfalls nämlich in erster Linie auf der Basis ihrer „weiblichen Intuition“ und ihres Gefühls. Gerade in diesem Zusammenhang ist es besonders interessant, mit welchen Eigenschaften die männlichen Autoren Hoffmann und Høeg ihre Frauenfiguren ausstatten, denn in der Wissenschaft des neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts scheint Intuition nicht zwangsläufig ein weiblich konnotierter Begriff zu sein, wie die Ausführungen Robert Audis zeigen, der den Intuitionsbegriff Henry Sidgwicks aus dessen *Methods of Ethics* von 1907 untersucht:

He [Sidgwick] characterizes the „intuitional“ position as „the view of ethics which regards

as the practically ultimate end of moral actions their conformity to certain rules or dictates of Duty unconditionally prescribed.“ These dictates include „ultimately valid moral imperatives ... conceived as relating to particular acts.“ Moreover, „Writers who maintain that we have ‚intuitive knowledge‘ of the rightness of actions usually mean that this rightness is ascertained simply by ‚looking at‘ the actions themselves without considering their ultimate consequences“.

Die obenstehende Definition Sidgwicks von intuitiven Urteilen bzw. Intuition als ethische Position, die die Ausführung moralischer Handlungen als Erfüllung bedingungslos und allumfassend gültiger Regeln und Pflichten sieht, welche keiner Hinterfragung oder Erklärung bedürfen, spiegelt sich sowohl in Hoffmanns als auch in Høegs Konstruktion weiblicher Intuition. Die Protagonistinnen können ihre Schlüsse und Überzeugungen ausschließlich auf der Basis einer inneren Überzeugung rechtfertigen, mit der Gewissheit, das im moralischen Sinne Gute und Richtige erspüren zu können, und dieses Gefühl bildet die nicht hinterfragte Basis für ihr Handeln. Markant ist jedenfalls, wie erst die Erzählliteratur einen Zusammenhang zwischen Weiblichkeit und Intuition zieht, während die Moralphilosophie im Bezug auf die Geschlechterfrage neutral zu bleiben scheint. Wie im Kommentar zu *Das Fräulein von Scuderi* von Segebrecht ausgeführt, (vgl. SB 1514-1522) ist es vor allem die Erzählkunst, die vom Fräulein als Mittel eingesetzt wird, den König zu überzeugen von Oliviers Unschuld. Doch sie setzt nicht nur ihre Talente als Schriftstellerin ein, sie lässt sich mehrfach von der Unschuld der Verdächtigten überzeugen auf der Basis ihrer Intuition, wenn Madelon oder Olivier ihr die Geschehnisse berichten:

Madelon fügte nun die rührendste Schilderung von der Tugend, der Frömmigkeit, der Treue ihres geliebten Oliviers hinzu. Wie er den Meister, als sei er sein eigener Vater, hoch in Ehren gehalten, wie dieser seine Liebe in vollem Maß erwidert, wie er ihn trotz seiner Armut zum Ei-

Robert Audi: *The Good in the Right. A Theory of Intuition and Intrinsic Value.* Princeton/Oxford: Princeton University Press 2005, S. 6.

dam erkoren, weil seine Geschicklichkeit seiner Treue, seinem edlen Gemüt gleichgekommen. Das Alles erzählte Madelon aus dem innersten Herzen heraus [...].

Die Scuderi, von Madelons namenlosen Leiden auf das tiefste gerührt und ganz geneigt, den armen Olivier für unschuldig zu halten, zog Erkundigungen ein und fand alles bestätigt, was Madelon über das häusliche Verhältnis des Meisters mit seinem Gesellen erzählt hatte.(SB 811f.) [Hervorh. durch d. Verf.]

Signifikant ist an dieser Stelle die Reihenfolge von innerer Bewegung und äußerer Aktion. Hoffmann zeigt hier eine weibliche Hauptfigur, die keineswegs unvoreingenommen mit der kühlen Distanz und dem analytischen Verstand einer Detektivin zu Werke schreitet. Vielmehr ist das handlungsauslösende Moment, welches das Fräulein die Detektivarbeit überhaupt erst aufnehmen lässt, jene innere Neigung, an Oliviers Unschuld glauben zu wollen. Und diese Bereitschaft entsteht intuitiv; sie hört Madelons Beteuerungen, sieht die Mimik und Gestik des Mädchens und lässt sich auf dieser Basis von ihrem Gefühl leiten. Sie kommt der Wahrheit im eigentlichen Sinne auf diesem Weg auch nur zur Hälfte auf die Spur, denn Madelon kennt die wahren Hintergründe der Mordfälle und Oliviers Verwicklung darin gar nicht – insofern ist sie eine Getäuschte, die nur überzeugt ist, die Wahrheit zu sagen.

Letzteres ist aber genau jene Komponente, die das Fräulein mithilfe ihrer Intuition „erspüren“ kann. Sie verlässt sich auf ihr Gefühl, das ihr sagt, Madelons Beteuerungen seien aus Überzeugung vorgebracht, und in diesem Punkt hat die Scuderi ja auch Recht, denn Madelon ist wirklich überzeugt davon, die Wahrheit zu sagen. Die männlichen Figuren, vor allem die Behörden, behalten im Gegensatz zur Scuderi ihre kühle rationale Haltung bei und lassen sich von den intuitiven Erkenntnissen der Protagonistin nicht weiter beeindrucken. Hoffmann kennzeichnet die Intuition seiner Protagonistin damit implizit als weibliches Mittel der Erkenntnis, das von der – durchweg männlich besetzten – institutionalisierten Autorität abgelehnt wird:

Als das Fräulein nun endlich ganz erschöpft, die Tränen von den Augen wegtrocknend, schwieg, fing Regnie [der Polizeipräsident,

Anm. d. Verf.] an: Es ist ganz Eures vortrefflichen Herzens würdig, mein Fräulein, daß Ihr, gerührt von den Tränen eines jungen, verliebten Mädchens, alles glaubt, was sie vorbringt, ja daß Ihr nicht fähig seid, den Gedanken einer entsetzlichen Untat zu fassen, aber anders ist es mit dem Richter, der gewohnt ist, frecher Heuchelei die Larve abzureißen. (SB 813)

La Reigne geht also davon aus, dass die Scuderi nicht zu unterscheiden vermag zwischen vorgetäuschter und wahrhaftiger Unschuld; er glaubt also nicht an die weibliche Intuition, auf die das Fräulein sich verlässt.

Hoffmann führt mit seiner Novelle interessanterweise sowohl die Vorteile als auch die Gefahren im Vertrauen auf die weibliche Intuition vor. Er entwirft eine Protagonistin, die immerhin die Freisprechung des in gewissem Sinne wirklich unschuldigen Oliviers erwirkt. Dieser ist unter anderen Gesichtspunkten jedoch alles andere als unschuldig, da er von den Untaten seines Arbeitgebers Cardillac Kenntnis hat und diesen nicht anzeigt, nur um dessen Tochter vor der grausamen Wahrheit zu schützen. Hoffmann zeigt also auch, dass die weibliche Intuition als Mittel des Erkenntnisgewinns mit Vorsicht zu gebrauchen ist. Die Scuderi hat ein Gespür dafür, wer *überzeugt* ist, die Wahrheit zu sagen, jedoch nicht dafür, wer die *faktische* Wahrheit spricht. Dessen ungeachtet ist das intuitive Modell der Verbrechensbekämpfung jenes, das als erfolgversprechender gekennzeichnet wird als die drakonischen Foltermethoden der Marechausee und der Chambre ardente (vgl. SB 787-789).

Darüber hinaus steht die weibliche Intuition in Hoffmanns Text untrennbar in Verbindung mit dem Thema Mütterlichkeit, denn in Hoffmanns Text – wie übrigens auch bei Høeg – sind es vor allem mütterliche Gefühle, die den Einsatz dieser Fähigkeit überhaupt erst initiieren. Schon Madelon gegenüber spielen, wie weiter oben deutlich wurde, mütterliche Gefühle der Scuderi eine Rolle; um so mehr in Bezug auf Olivier, als sie erfährt, dass dieser der Sohn ihrer Pflgetochter Anne ist (vgl. SB 823):

Wäre die Scuderi nicht von Oliviers Unschuld *schon überzeugt gewesen*, der Glaube daran müßte ihr jetzt gekommen sein, *da sie die Beiden betrachtete*, die in der Seligkeit des innigsten Liebes-

bündnisses die Welt vergaßen und ihr Elend und ihr namenloses Leiden. „Nein, rief sie, solch seliger Vergessenheit ist nur ein reines Herz fähig.“ [Hervorh. durch d. Verf.] (SB 840)

Es zeigt sich also an dieser Stelle: Die eigentliche *Basis* jener Intuition, welche besagt, die Umarmung Madelons und Oliviers stelle „wahre“ Liebe zur Schau, sind die mütterlichen Gefühle der Scuderi. Diese mütterlichen Gefühle werden von Olivier unmittelbar vor dem Liebesschauspiel mit Madelon (siehe obenstehender Textauszug) in der Scuderi reaktiviert, indem Olivier das Fräulein an den Status der Ersatzmutter erinnert, den die Scuderi für ihn einst eingenommen hat. Auch auf diesem Weg wird die Intuition von Hoffmann implizit als weibliche Fähigkeit gekennzeichnet, die darüber hinaus mit Mutterschaft, ob leiblicher oder angenommener, in Verbindung steht.

Ähnliches zeigt Peter Høeg anhand seiner Protagonistin Smilla Jaspersen. Für den Jungen Jesaja hat sie, wie weiter oben deutlich wurde, mütterliche Gefühle entwickelt. Nach Jesajas tödlichem Sturz vom Dach, von den ermittelnden Behörden als Unfall eingestuft, treten ihre in der Kindheit präsent gewesenen, dann aber verloren geglaubten intuitiven Fähigkeiten wieder auf den Plan und bewegen sie dazu, die Ursachen für Jesajas Tod zu ermitteln. Dabei verstärkt Høeg den Kontrast zwischen kognitiv-rationalem Weltzugang und intuitiver Erkenntnis gegenüber Hoffmanns Text insofern, als Høeg den Kontrast nicht nur zwischen der Hauptfigur einerseits und andererseits den ermittelnden Behörden anlegt, sondern ihn auch in der Hauptfigur Smilla selbst virulent werden lässt: Diese ist Naturwissenschaftlerin *und* intuitiv Begabte zugleich, und dieses Konflikts ist sie sich deutlich bewusst, wenn sie von einem Kindheitserlebnis in Grönland berichtet, bei dem sie in einem Schneesturm die verirrtten Hundeschlitten ohne Kompass und ohne Erklärung für ihr Wissen nach Hause dirigieren kann, indem sie mit dem Finger in die entsprechende Richtung zeigt: „Jede theoretische Erklärung ist eine Reduzierung der Intuition“, schließt sie die Schilderung der Begebenheit. „Niemand hat an meiner und Newtons Gewißheit vom Absoluten Raum rütteln können. Niemand findet

mit der Nase in Einsteins Schriften den Heimweg nach Qaanaaq.“ (SG 47) Newtons Absoluter Raum ist dabei für die Protagonistin mehr eine Metapher als ein physikalisches Phänomen. Der Entwurzelten, der die kulturelle Identität genommen wurde, wird er zum Sinnbild für eine Art Minimalkonstante und ein untrügliches Gefühl für die natürliche Ordnung der sie umgebenden Dinge und Zusammenhänge:

Ich bin nicht vollkommen. Schnee und Eis sind mir lieber als die Liebe. Es fällt mir leichter, mich für die Mathematik zu interessieren, als meine Mitmenschen zu mögen. Aber ich bin im Dasein mit etwas verankert, das fest steht. Man kann das von mir aus Ortssinn nennen oder auch weibliche Intuition, von mir aus kann man es so nennen, wie es einem gerade einfällt. Ich stehe auf einem Fundament, und tiefer kann ich nicht fallen. Schon möglich, daß ich es nicht geschafft habe, mein eigenes Leben sonderlich clever einzurichten. Aber den Absoluten Raum halte ich immer fest – mindestens mit einem Finger.

Deshalb hat es seine Grenzen, wie weit die Welt aus den Fugen geraten kann, wieviel schiefgehen kann, bevor ich es entdecke. (SG 48)

Im Gegensatz zu Hoffmann konstruiert Høeg seine Protagonistin als Grenzgängerin zwischen Wissenschaft und spiritueller Naturverbundenheit – ebenso wie sie Grenzgängerin zwischen Nationen und sozialen Klassen (vgl. SG 11, 32-34) ist – , wobei der intuitive Anteil von der Protagonistin selbst als der ursprüngliche und eigentliche Zugang zur Welt, die Wissenschaft als Ersatz und Surrogat für Ersteres gekennzeichnet wird (vgl. SG 47): „Verstehen wollen heißt, daß wir etwas zurückzuerobern versuchen, was wir verloren haben.“ (SG 39)

Ebenso wie E. T. A. Hoffmann hält Peter Høeg also zwei Modelle der Ermittlung gegeneinander: ein konventionelles, auf logischen Schlüssen und Indizien basierendes, das von den ermittelnden Behörden, aber auch von der Wissenschaft vertreten wird, und eines, das auf der Basis intuitiver Eingebungen operiert. Wie bei Hoffmann prallen diese beiden Methoden – die weibliche und die der implizit als androzentrisch gekennzeichneten institutionalisierten Verbrechensbekämpfung und Wissenschaft – antagonistisch aufeinander, wenn

Vgl. Høeg S. 46 f.

Smilla ihre intuitiven Erkenntnisse bezüglich Jesajas Fußspuren auf dem Dach an offizieller Stelle anbringen will:

„Wenn man daran gewöhnt ist, im Schnee zu spielen, macht man keine solchen Spuren, die Bewegung ist nämlich unökonomisch, wie wenn man beim Langlauf bergauf das Gewicht schlecht verlagert.“

Ich höre selber, wie unzulänglich das klingen muß. [...]

„Interessant“, sagt er [Raven, der Assessor der Staatsanwaltschaft, Anm. d. Verf.] schließlich.

„Aber auch ein bisschen ... vage. Einem Außenstehenden könnte man das nur schwer vorlegen. Schwierig, darauf etwas *aufzubauen*.“

Er hat recht. Schnee lesen ist wie Musik hören. Das Gelesene beschreiben heißt, die Musik schriftlich erklären. (SG 45)

Wie in Hoffmanns Text sind auch in Høegs Roman die ermittelnden Behörden männlich besetzt, und die weibliche Intuition prallt als das Andere auf das männlich-rationale Ermittlungsprinzip. Sogar die Protagonistin selbst gibt zu, „wie unzulänglich“ ihre Erklärung aus einer bestimmten Perspektive klingen muss, denn es sind nicht die Fußspuren allein, die sie zum Schluss kommen lassen, dass Jesajas Tod kein Unfall ist. Diese Erkenntnis kommt vielmehr zustande durch die (prinzipiell ja vermutlich durchaus nachweisbare) Besonderheit der Fußspuren – *plus* Smillas Intuition. Bezeichnenderweise schließt Høeg an die obenstehende Gesprächsszene der Protagonistin mit Assessor Raven unmittelbar die Analepse über Smillas intuitive Orientierung bei der Schlittenfahrt im Schneesturm samt Reflexionen über den Absoluten Raum (siehe oben) an. (vgl. SG 45-47) Auf diese Weise kennzeichnet Høeg die kriminalistischen Fähigkeiten seiner Protagonistin als intuitive Gewissheiten, die sich von rein rationalen Überlegungen und der Kombinationsgabe eines männlichen Detektivs bzw. von jenen der ermittelnden Behörden unterscheiden.

Interessant erscheint jedoch vor allem Høegs implizit postulierte Analogie von Mütterlichkeit, Intuition, zu Erfüllung gelangender weiblicher Identität und *ursprünglicher Naturverbundenheit*. Dieses vierte Element ist in Hoffmanns Text nicht enthalten.

Die Exotik von Smillas Herkunftsland, aus dem sie ihre intuitiven Fähigkeiten nach Dänemark „importiert“ hat, und die aus dänischer Sicht „unzivilisierte“ Lebensweise der Grönländer werden von Høeg durch diese Analogie in einen naturmystischen Zusammenhang gerückt. Der Autor zeigt also die innere Bewegung einer Protagonistin, die über die Annahme mütterlicher Aktivitäten nicht nur, wie das Fräulein von Scuderi, ihre weibliche Intuition, sondern auch ihre ursprüngliche Naturverbundenheit zurückerlangt, die als quasi-mystische Alternative zur von Smilla zunächst ausgeübten Naturwissenschaft erscheint. Letztendlich verfolgt Smilla mit der Übernahme mütterlicher Pflichten gegenüber Jesaja das Ziel, die in ihr selbst unvereinbaren, antagonistischen Weltmodelle der spirituellen Naturverbundenheit und der rationalen, „zivilisierten“ Kultur Dänemarks, zu der auch die Wissenschaft gehört, zu vereinen:

Ich sehe das Gelungene an anderen. Nur ich selbst kann nicht gelingen.

Jesaja wäre fast gelungen. Er hätte ankommen können. Er hätte Dänemark in sich aufnehmen, es transformieren und Sowohl-Als-auch sein können. (SG 80)

Dieses „Sowohl-Als-auch“ ist auf der Basis der vorangegangenen Überlegungen also zu lesen nicht nur als Synthese zweier kultureller Lebensformen, sondern auch zweier daran anknüpfender Modelle des Zugangs zur Welt; als Synthese aus Intuition und analytischer Ratio.

Eine Skepsis gegenüber dem intuitiven Vorgehen seiner Protagonistin bringt Høeg nicht ins Spiel. Im Gegensatz zu Hoffmann, der (siehe oben) die Gefahren eines intuitiven Erkenntnisgewinns zumindest andeutet, lässt Høeg an der Überlegenheit seiner Protagonistin wenig Zweifel aufkommen insofern, als die Intuition Smilla auch direkt zur faktischen Wahrheit hinter den Geschehnissen führt – was Hoffmanns Protagonistin, wie vorangehend deutlich wurde, nicht unbedingt gelingt.

Das Vorangehende stellt den Versuch dar, anhand zweier exemplarischer Textbeispiele aufzuzeigen, wie bestimmte männliche Vorstellungen weiblicher Intuition und Mütterlichkeit sich vom Beginn des neunzehnten Jahrhunderts bis zum

Ende des zwanzigsten durchgesetzt haben. Dabei wurde deutlich, wie die männliche Imagination einer Analogie von Mütterlichkeit und weiblicher Intuition flexibel genug ist, um sich den im zwanzigsten Jahrhundert veränderten historischen Bedingungen anzupassen. In der Ausgestaltung des Motivkomplexes mögen die Autoren Hoffmann und Høeg variieren, doch das zugrundeliegende implizite Postulat einer von der Ausübung mütterlicher Aktivitäten getragenen weiblichen Intuition stellt die Gemeinsamkeit beider Texte dar.