

Des Schicksals Fügung in die eignen Hände nehmen
Künstlerinnen, Schriftstellerinnen und Musikerinnen
vom 17. – 21. Jahrhundert

Des Schicksals Fügung
in die eignen Hände nehmen

Künstlerinnen, Schriftstellerinnen
und Musikerinnen
vom 17. – 21. Jahrhundert

Zum Titelbild: MILLY STEGER

Mit ihrer Grenzüberschreitung in die Männerdomänen der Bildhauerei mit Hammer und Meißel, der Großplastik und der öffentlich finanzierten „Kunst am Bau“ hat die Bildhauerin Milly Steger wesentliche Meilensteine in der Professionalisierungsgeschichte von Künstlerinnen gesetzt. Um 1912 wurde sie zur offiziellen ‚Stadtbildhauerin‘ von Hagen berufen, ab 1917 wirkte sie in Berlin. Im Jahr 1932 nennt Knaurs Konversationslexikon die Künstlerin exemplarisch für die Bildhauerei des 20. Jahrhunderts.

Der Filmemacher Hans Cürdis widmete Milly Steger in seinem Film „Schaffende Hände – die Bildhauer“, den er 1927 drehte, eine ausführliche Sequenz, welche die Bildhauerin beim Modellieren einer Figur zeigt. Die drei Standbilder auf dem Titel sind der gleichnamigen Publikation zum Film entnommen.

Redaktion: Ulrike Schultz

Gestaltung: Markus Gutierrez, Gesche Joost, VINGS; Reinhard Rollbusch, ZFE

Herausgeber: Der Rektor und Ulrike Schultz / Gleichstellungsstelle

ISBN 3-934093-06-X

© 2005 FernUniversität in Hagen

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Vorwort von <i>Ulrike Schultz</i>	7
<i>Birgit Schulte</i> : „Ach so, Sie malen wie Ihr Mann malt“. Drei Künstlerinnen und ihre berühmten Männer	13
<i>Birgit Schulte</i> : Die Grenzen des Frauseins aufheben. Die Bildhauerin Milly Steger 1881 – 1948	43
<i>Birgit Schulte</i> : Künstlerin im Schatten. Gabriele Münters Werk und Persönlichkeit (1877 – 1962)	67
<i>Doris Maurer</i> : Annette von Droste-Hülshoff – Ein Leben zwischen Auflehnung und Gehorsam	95
<i>Doris Maurer</i> : Frauen und Salonkultur. Literarische Salons vom 17. –20. Jahrhundert	125
<i>Elvira Willems</i> : Auch Sie in Arkadien. Deutsche Schriftstellerinnen im Italien des 19. Jahrhundert	151
<i>Doris Maurer</i> : „Es ist der Tod, gegen den ich anreite.“ Virginia Woolf (1882 – 1941). Leben und Werk	173
<i>Doris Maurer</i> : „... des Schicksals Fügung in die eignen Hände nehmen.“ Ricarda Huch – Leben und Werk	199
<i>Gisela Shaw</i> : Hedwig Dohm (1831 – 1919). Frauenrechtlerin und Schriftstellerin: „... und so war sie die geworden, die sie eben war“	227
<i>Ileana Beckmann</i> : Emanzipierte Frauen frieren nicht – Der Wandel des Rollenbildes der Frau im Spiegel von Texten deutscher Schriftstellerinnen der letzten 50 Jahre	245
<i>Angela Martini</i> : Frauenbilder in der deutschen Gegenwarts- literatur	251

<i>Renate Schusky: „Kräht ja doch kein Hahn danach ...?“ Komponistinnen des 19. und 20. Jahrhunderts</i>	263
<i>Monika Willer: Mozarts Nannerl</i>	281
Vorträge „Frauen im Gespräch“ 1994 – 2005	297
Autorinnen	307
Bildnachweise	311

Ulrike Schultz

Vorwort

Künstlerinnen, Schriftstellerinnen, Musikerinnen vom 17. – 21. Jahrhundert

Frauen haben es beruflich immer schwerer gehabt als Männer, sie haben es vor allem schwer gehabt, ihre besonderen Talente zur Entfaltung zu bringen. Dieser Band befasst sich mit dem Spezifischen, Andersartigen im Leben von Frauen im künstlerischen Bereich¹, mit ihren besonderen Arbeits- und Lebensbedingungen, mit den typischen Hindernissen und Niederlagen, denen sie begegnen, er befasst sich aber auch mit ihren Leistungen, ihren Erfolgen. Während sich viele Gemeinsamkeiten in den Erfahrungen durch die Jahrhunderte bis in die heutige Zeit feststellen lassen, die Künstlerinnenleben – und nicht nur das, sondern das Leben vieler Frauen durch die Generationen hinweg – geprägt haben, hat jede von ihnen ihr ganz eigenes Schicksal gehabt. Die Gemeinsamkeiten, eingebettet in ein jeweils eigenes Lebensmuster, sichtbar zu machen, ist Ziel der vorliegenden Sammlung.

Die Lebenssituation von Frauen ist abhängig von ihrem Herkunftsland, ihrer Religion und den sozialen Bedingungen, in die sie gestellt sind. Dies war früher so und ist es auch heute noch. Wie Elvira Willems zeigt, war der Aufbruch der Frauen nach Arkadien, im weiteren Sinne in die Welt, zudem abhängig von ökonomischen Gegebenheiten und – bei den reisenden Frauen des 19. Jahrhunderts – von der

¹ Der Begriff Künstlerinnen wird hier nicht einheitlich verwendet, sondern zum Teil als Oberbegriff, der bildende Künstlerinnen, Schriftstellerinnen und Musikerinnen umfasst, zum Teil in einem engeren Sinne für Malerinnen, Bildhauerinnen, darstellende Künstlerinnen. Unser Anliegen war, mit dem Titel des Bandes auf die künstlerischen Bereiche hinzuweisen, zu denen unsere portraitierten Protagonistinnen einen Beitrag geleistet haben.

touristischen Infrastruktur, d.h., in einem weiteren Zusammenhang gesehen, vom technischen Fortschritt der Moderne.

Viele der in diesem Sammelband vorgestellten Frauen stammen aus der (gehobenen) Mittelschicht, der traditionell die Kultur und Bildung tragenden Schicht. Dies war für sie einerseits hinderlich, wegen des dort stärker als in der Ober- und Unterschicht festgeschriebenen traditionellen Frauenbildes. Andererseits hat es ihnen häufig eine gewisse finanzielle Unabhängigkeit gegeben.

Oft haben die Frauen im Schatten berühmter Männer – Ehemänner, Väter und Brüder – gestanden. Ihre Werke sind eher in Vergessenheit geraten als die ihrer männlichen Kollegen. Insoweit versteht sich dieser Band auch als Beitrag zum Sichtbarmachen der Leistungen dieser Frauen und damit zur Frauengeschichtsschreibung.

Oft haben sie unter schwierigsten Bedingungen arbeiten müssen. Innovative Kraft und Eigenständigkeit wurden ihnen nicht zugetraut. Viele wurden von Familienpflichten erdrückt. Viele mussten einen Großteil ihrer Kraft in den Kampf um den Erhalt der eigenen Identität investieren. Die Auseinandersetzung mit den männlichen Konkurrenten verlangte ein Hinwegsetzen über männliche Vorurteile und – ebenso schwer, wenn nicht noch schwerer – das Überwinden der eigenen anerzogenen und verinnerlichten Verhaltensmuster. Die Lebensbilder zeigen oft ein Schwanken zwischen Selbstbehauptung, Unterordnung und Selbstaufgabe.

Einige der Frauen sind zufrieden mit der Rolle als Pendant eines berühmten Mannes, als Zuarbeiterin, widmen sich hingebungsvoll der Förderung des Mannes, einige sind frustriert über den aufgezwungenen Verzicht auf die eigene Selbstverwirklichung und haben Probleme mit der Selbsteinschätzung und dem Selbstwertgefühl. Andere zeigen eine betont emanzipierte Haltung, eine kompromisslose Arbeitsweise, und leben einen individuellen Weiblichkeitsentwurf. Die in alten Vorurteilen gefangene Frau der patriarchalen Gesellschaft steht hier in Kontrast zur selbstbewussten, kämpferischen Frau. Wie labil und zerbrechlich dieses Selbstbewusstsein auch bei den modernen Frauen ist, bei denen offiziell die Familie und die Ehe als Versorgungseinrichtung ausgedient haben, zeigen aber die Darstellungen

über die deutschen Schriftstellerinnen der letzten Jahrzehnte und ihre Frauenbilder.

Denn: Weichen Frauen von den vorgezeichneten Bahnen ab oder begehren sie gar auf, wird es ihnen übel genommen. Sie fallen unangenehm auf, werden für hochmütig, spröde und unweiblich gehalten. Dies führt zu Selbstzweifeln, Scham und Schuldgefühlen. Auch wenn man heute nicht mehr sagen würde, dass öffentliches Auftreten für Frauen unschicklich ist, so trifft es immer noch auf erhöhte Aufmerksamkeit und wird daher häufiger – von Männern wie von Frauen – kritisiert.² Auch heute noch haben Mütter – wie Annette von Droste-Hülshoffs Mutter – Probleme mit ihren aufmüpfigen Töchtern. Das bei Virginia Woolf beschriebene viktorianische Ideal der Frau als „Engel im Haus“, gekennzeichnet durch Bescheidenheit, Zurückhaltung, vorbildliches Verhalten als Ehefrau und Mutter, hat keinesfalls vollständig ausgedient. Auch heute noch haben Frauen Probleme, in ihrer Berufstätigkeit ernst oder für ebenso wichtig genommen zu werden wie Männer in vergleichbaren Positionen. Insoweit zeigen die Beiträge Missstände auf, die nicht nur Gespenster der Vergangenheit sind, sondern in subtiler und verborgener Form bis in die heutige Zeit fortbestehen.

Der Band befasst sich mit den Biografien der vorgestellten Frauen und mit ihren Werken, bei den Künstlerinnen und Schriftstellerinnen auch mit dem Frauenbild, das sich in ihren Arbeiten niederschlägt: Welches Frauenbild haben diese Frauen, inwieweit schlagen sich ihre Lebenserfahrungen darin nieder?

Wichtig erscheint es uns zudem, der Frage nachzuspüren, welche besonderen Auffassungen, Perspektiven und Sichtweisen durch die Frauen in ihren jeweiligen künstlerischen Bereich eingebracht worden sind. Dies steht im Kontext der Frage: Gibt es etwas spezifisch Weibliches in der Kunst?, Gibt es eine weibliche Ästhetik?, einer Fra-

² Anschauungsmaterial dafür bietet der von mir zusammengestellte und vom MGFSS NRW herausgegebene Reader „Frauenbilder“, einsehbar unter <http://www.mgsff.nrw.de/medien/download/broschueren/material/frauenbilder-reader.pdf>

ge, die in diesem Zusammenhang sicherlich nicht zu beantworten ist, für die es vielleicht gar keine schlüssige Antwort gibt. Es können dazu nur Eindrücke vermittelt werden, die Sie als Leserinnen und Leser nach ihren eigenen Vorstellungen selbst zu bewerten haben.

Die Darstellungen in diesem Sammelband folgen keinem einheitlichen Muster, einige sind mehr beschreibend, andere stärker analysierend. Gemeinsam ist ihnen allen der exemplarische Blick auf Frauenleben. Es sind im wesentlichen Manuskripte zusammengestellt, die über ein Jahrzehnt aus der Veranstaltungsreihe „Frauen im Gespräch“ an der FernUniversität hervorgegangen sind. Ergänzt werden sie durch zwei Beiträge über moderne deutsche Schriftstellerinnen und einen Beitrag über deutsche Schriftstellerinnen im Italien des 19. Jahrhunderts, der anlässlich einer gemeinsamen Veranstaltung der Bibliothek der FernUniversität und der Gleichstellungsstelle entstanden ist. Der Band legt damit Zeugnis ab von der engagierten Frauenarbeit an der FernUniversität, die sich in vielen weiteren Projekten niedergeschlagen hat, wie der früheren Veranstaltungsreihe und dem daraus hervorgegangenen Weiterbildungsprogramm „Frauen im Recht“³, den Virtual International Gender Studies (VINGS)⁴ und dem Promovendinnennetzwerk – um nur einige zu nennen.

Die Reihe „Frauen im Gespräch“ geht in unveränderter Frische in ihr 12. Jahr. Sie ist 1994 als Kooperationsprojekt der VHS Hagen mit den Frauen der FernUniversität ins Leben gerufen worden. Die Reihe lebt vom Engagement Hagener Bürgerinnen. Unterstützt wird sie von den sogenannten Befreundeten Hagener Frauen, Frauenverbänden (Akademikerinnenbund, Frauenring, Soroptimisten, Zonta und dem Netzwerk Frauen in Führungspositionen des öffentlichen Dienstes NRW). Von Fall zu Fall treten andere Institutionen und Gruppierungen mitveranstaltend hinzu, wie das Karl Ernst Osthaus-Museum, der Osthausbund, das Kulturamt der Stadt Hagen, die Städtische

³ vgl. auch Battis, Ulrich und Ulrike Schultz, Hrsg.: Frauen im Recht. Heidelberg: C.F. Müller 1990

⁴ vgl. www.vings.de

Gleichstellungsstelle, der Juristinnenbund. Die bisher durchgeführten Veranstaltungen sind im Anhang aufgeführt.

Und die Ideen gehen uns nicht aus. Noch immer gibt es Vergessenes aufzuspüren, Neues zu entdecken oder auch alte Fragestellungen in neuem Licht zu bewerten und zu diskutieren. Es werden bewusst keine thematischen Schwerpunkte gebildet, sondern kaleidoskopartig einzelne Themen und Aspekte der Frauen- und Geschlechterforschung aus vielen verschiedenen Disziplinen, insbesondere der Soziologie, Psychologie, Pädagogik, Rechtswissenschaft, aber auch der Wirtschaftswissenschaften, der Religionswissenschaft, der Kommunikationswissenschaft u.a., dargeboten. Hinzu kommen regelmäßige Themen aus dem Bereich der Literaturwissenschaft, der Kunstgeschichte und der Musikwissenschaft, die nun Grundlage für diesen Band geworden sind.

Alle anderen Manuskripte der Reihe „Frauen im Gespräch“ sind über die Homepage der Gleichstellungsstelle zugänglich.⁵ Zu einem virtuellen Lesebuch gebunden, können sie auch über die Homepage des Weiterbildenden Studiums VINGS – Virtual International Gender Studies – aufgerufen werden via www.vings.de/Wissensnetz/Frauen.

An einem Band wie diese haben über die Jahre hinweg viele mitgewirkt. An dieser Stelle möchte ich besonders denen danken, die dazu beigetragen haben, das Werk in die vorliegende Form zu bringen und ihm damit letztlich zum Erscheinen zu verhelfen: Markus Gutierrez und Gesche Joost vom VINGS-Team und Reinhard Rollbusch vom Zentrum für Fernstudienentwicklung der FernUniversität.

Ulrike Schultz

Hagen, im März 2005

⁵ Zwei weitere Manuskripte von Vorträgen, die Birgit Schulte in der Reihe „Frauen im Gespräch“ gehalten hat, über „Vom Mysterium zum Symbol weiblicher Autonomie: Die weibliche Brust im Spiegel der Kunst“ und „Falten oder Facelifting: Das Bild des Alters in Kunst und Alltagskultur“ sind gesondert in Heftform herausgegeben worden und können bei der Gleichstellungsstelle der FernUniversität angefordert werden.

Birgit Schulte

„Ach so, Sie malen wie Ihr Mann malt“

Drei Künstlerinnen und ihre berühmten Männer

Im Februar 1905 beschrieb Paula Modersohn-Becker in einem Brief aus Paris nach Worpswede ihrem Mann Otto Modersohn eine Szene im Damen-Atelier der Privat-Académie Julian: „Meine Malerei sehen sie sehr mißtrauisch an, und in der Pause, wenn ich den Platz vor meiner Staffelei verlassen habe, dann stehen sie mit Sechsen davor und debattieren darüber. Eine Russin fragte mich, ob ich denn das auch wirklich so sähe, wie ich das mach, und wer mir das beigebracht hätte. Da log ich und sagte stolz: ‚Mon mari‘. Darauf ging ihr ein Talglicht auf, und sie sagte erleuchtet: ‚Ach so, Sie malen wie ihr Mann malt!‘ Daß man so malt wie man selber, das vermuten sie nicht.“

Was Paula Modersohn-Becker hier – halb amüsiert und halb verärgert notiert –, wirft ein bezeichnendes Licht auf die Situation der Künstlerinnen um die Jahrhundertwende: innovative Kraft und Eigenständigkeit wurde ihnen, sogar von Kolleginnen, offenbar nicht zugetraut. Künstlerische Originalität und Genialität zählte man generell nicht zu den weiblichen Eigenschaften. In der Akademie bezeichnete sich Paula Modersohn-Becker offiziell als Schülerin ihres Mannes, obwohl die künstlerische Zusammenarbeit des Paares tatsächlich auf einem ausgesprochen gleichberechtigten, gegenseitigen Austausch beruhte.⁶ Diese Verfälschung der Tatsachen, die negative

⁶ „In der Kunst verstehen wir uns sehr gut. Der eine sagt meist, was der andere empfindet.“ Brief im Oktober 1900 an die Tante Marie Hill in England. Dieser und alle im folgenden zitierten Briefe und Tagebuchauszüge zit. nach: Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern, hrsg. von Günter Busch und Liselotte von Reinken, Frankfurt a. M. 1979.

Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit, ist Resultat der Entmutigung durch das schwerwiegende Unverständnis, mit dem die Umwelt den Emanzipationsbestrebungen und der radikalen Kunstsprache Paula Modersohn-Beckers begegnete. Selbst in einer Gruppe von vermeintlich Gleichgesinnten scheute sich die Malerin, die Wahrheit zu sagen und zu ihrem Werk, zu ihrem eigenen schöpferischen Impuls zu stehen. Sie befürchtete, sich für ihre individuelle Leistung rechtfertigen zu müssen, und behauptete der Einfachheit halber, ihre Kunst sei Plagiat, sei ein Abglanz der Kunst ihres Mannes.

Mit den Schwierigkeiten in ihrer Rolle als Frau an der Seite eines bekannten Künstlers stand Paula Modersohn-Becker nicht allein. Um in der Beziehung mit einem Künstler nicht unterzugehen, mussten viele verheiratete Künstlerinnen einen Großteil ihrer Kraft in den Kampf um den Erhalt der eigenen Identität und um Gleichberechtigung investieren. Die Auseinandersetzung mit dem männlichen Konkurrenten in einer engen Lebensgemeinschaft verlangte ein Hinwegsetzen über männliche Vorurteile und, ebenso schwer, das Überwinden der eigenen anerzogenen und verinnerlichten Verhaltensmuster.

Die unterschiedlichen Lebenswege dreier Künstlerinnen der klassischen Moderne, die mit einem Künstler verbunden waren und die bewusst über ihre Rolle nachgedacht haben, sollen als Beispiele für verschiedene Positionen zwischen Selbstbehauptung und Selbstaufgabe im folgenden vorgestellt werden, wobei die Künstlerinnen auch immer wieder selbst zu Wort kommen sollen.

Die früh verstorbene Paula Modersohn-Becker hinterließ ein eigenständiges, sehr eigenwilliges Oeuvre, das ihre Anerkennung als Wegbereiterin der Moderne begründete. Kaum bekannt ist dagegen das malerische Werk von Charlotte Berend-Corinth, der Frau Lovis Corinths, die sich vor allem als Biographin, Nachlassverwalterin und als Modell ihres Mannes einen Namen gemacht hat.

Beide Künstlerinnen, deren Lebensgeschichten sich völlig voneinander unterscheiden, haben umfangreiche schriftliche Äußerungen hinterlassen, in denen sie über ihr Selbstverständnis und über ihr Verhältnis zum Künstlergatten reflektiert haben. Während Paula Modersohn-Beckers „Briefe und Tagebuchblätter“ von ihr nicht zur Veröf-

fentlichung bestimmt waren, publizierte Charlotte Berend-Corinth nach dem Tod ihres Mannes ihr Buch: „Leben mit Lovis Corinth“ in rückblickender Tagebuchform.

Diesen beiden Künstlerinnen, die in einer mehr oder weniger konventionellen Ehe lebten, wird Marianne Werefkin gegenübergestellt, die dreißig Jahre ihres Lebens mit dem Maler Alexej Jawlensky verbrachte. Ihre Bilder haben – unberechtigterweise – bei weitem nicht den Bekanntheitsgrad von Paula Modersohn-Beckers Gemälden erreicht, und auch ihre literarische Produktion, die erst posthum veröffentlichten „Briefe an einen Unbekannten“⁷, erlangte nie die Popularität von Charlotte Berend-Corinths Biographie.

„Etwas zu Schaffen, das ich selbst bin.“

Paula Modersohn-Becker, 1906

Am Anfang steht Paula Modersohn-Becker, deren Kunst und, vielleicht stärker noch, deren Schicksal sie zur populärsten der drei Malerinnen machte. Ihre „Briefe und Tagebuchblätter“ erfreuten – und erfreuen sich heute noch – größter Beliebtheit, wovon die zahlreichen Auflagen seit der Erstausgabe im Jahr 1917 zeugen. Die persönlichen Bekenntnisse lassen die Leser Anteil nehmen an dem tragischen Schicksal der jungen Frau, die von ihrer Durchsetzung als Künstlerin träumt, ihr Glück bei den ersten Schritten in die künstlerische Freiheit beschreibt, die Konflikte ihrer Künstlerehe schildert und die schließlich ihr Scheitern im Streben nach Unabhängigkeit eingestehen muss.

Paula Becker wurde am 8. Februar 1876 in Dresden geboren. Ihre Eltern förderten sie und die zahlreichen Geschwister in ihrer Ausbildung, soweit es ihre relativ bescheidenen materiellen Verhältnisse erlaubten. Im Alter von 16 Jahren wurde Paula Becker nach England zu einer Tante geschickt, um Englisch und Haushaltsführung zu lernen. Letzteres lag ihr weniger, aber umso intensiver widmete sie sich den Zeichenkursen in London, die ihr Onkel finanzierte. In den folgenden zwei Jahren, 1893 – 1895, absolvierte sie in Bremen das Lehrerinnenseminar, wie ihr der Vater vorschrieb, damit sie, sollte sie unverheiratet bleiben, sich selbst versorgen könnte. Gleichzeitig durfte

⁷ Hrsg. von Clemens Weiler, 1961.

sie allerdings Zeichen- und Malunterricht nehmen, denn inzwischen hatte sie ihre Eltern von ihrem alles beherrschenden Wunsch nach einer künstlerischen Ausbildung überzeugen können. 1896 setzte sie ihre Studien in der „Zeichen- und Malschule des Vereins der Künstlerinnen in Berlin“ fort. Nachdem sie im Sommer 1896 bei einem Familienausflug Worpswede kennengelernt hatte und von dem verträumten Frieden begeistert war, verbrachte sie 1897 dort einen vierwöchigen Studienaufenthalt, um schließlich im September 1898 als Schülerin von Fritz Mackensen in das beschauliche Moordorf mit seiner Künstlerkolonie umzusiedeln. Sie bezog ihr erstes eigenes Atelier und vertraute zu dieser Zeit ihrem Tagebuch an: „Ich arbeite an mir. Ich arbeite mich um, halb wissenschaftlich, halb unbewußt. Ich werde anders, ob besser? Jedenfalls fortgeschrittener, zielbewußter, selbständiger.“⁸

Eine enge Freundschaft verband sie mit der Bildhauerin Clara Westhoff, der späteren Frau Rainer Maria Rilkes. In ihr glaubte sie die lang gesuchte ‚Schwesterseele‘ gefunden zu haben, ein von Grund auf gleichgesinntes, verstehendes Wesen. Doch schon nach einem halben Jahr bedrückte die provinzielle Enge Worpswedes mit seiner spätromantisch angehauchten Künstlerschaft, die der bäuerlichen Idylle und der Landschaftsdarstellung huldigte, die intellektuell aufgeschlossene und progressive Frau. Ihre Unzufriedenheit mündete in der Erkenntnis: „Ich glaube, ich werde mich von hier fortentwickeln. Die Zahl derer, mit denen ich es aushalten kann, über etwas zu sprechen, was meinem Herzen und meinen Nerven naheliegt, wird immer kleiner werden.“⁹ Ihre emanzipierte Haltung und kompromisslose Arbeitsweise erlaubten ihr keine Zugeständnisse in ideologischer oder ästhetischer Hinsicht. Vernichtende Kritik erfuhren ihre Bilder bei der ersten Ausstellung in der Bremer Kunsthalle im November 1899. Anfang 1900 floh Paula Becker für einen längeren Studienaufenthalt nach Paris, um sich an der Akademie Cola Rossi weiterzubilden. Über ihre Erlebnisse und ihre Fortschritte berichtete sie in ausführlichen Briefen dem Ehepaar Modersohn. Besonders Otto Moder-

⁸ Tagebucheintrag vom 19.1.1899.

⁹ Brief an die Eltern vom 12.2.1899. Begründungen finden sich auch in ihrem Tagebuch vom April 1902 über Vogeler und Overbeck und am 1.12.1902 über Mackensen.

sohn hatte ihr – mit ihren Worten – „riesig gefallen“ und war ihr „so lieb aus seinen Bildern“.¹⁰ Im Juni kam Modersohn mit der sog. „Worpsweder Clique“ zur Weltausstellung nach Paris. Überstürzt reiste er jedoch wieder nach Hause, als tragischerweise in dieser Zeit seine kranke Frau starb. Auch Paula Becker kehrte kurz darauf nach Worpswede zurück.

Heimlich verlobten sich Paula Becker und Otto Modersohn im September 1900. Beide waren übergelukkig und beschrieben den Partner mit schwärmerischen Worten. Sie schilderte ihn folgendermaßen: „Er ist wie ein Mann und wie ein Kind, hat einen roten Spitzbart (...) und ist 17 Zentimeter größer als ich. (...) Er hat eine ernste, schwermütige Natur (...). Ich bin ein solch komplizierter Mensch, so ewig zitternd, da tut solch eine ruhige Hand viel Gutes.“¹¹ – Und er bekannte: „Welches Glück, daß ich meine Paula gefunden, (...). Paula ist ein reifes, reiches Mädchen mit hundert Interessen, wahren, wirklich höheren Bedürfnissen, mit frischem, lebensfrohem Sinn. (...) Ich neige entschieden zum schweren, grüblerischen (...). Da ist Paula ein wahres Labsal, sie erheitert, erfrischt, belebt, verjüngt.“¹²

Während Otto Modersohn sein Glück über die neue Beziehung zu der elf Jahre jüngeren Frau zunächst unbeschwert genoss, vermischte sich deren Freude über die bevorstehende Ehe bereits mit Skepsis: „Ich will meine Junggesellenzeit noch recht zum Lernen wahrnehmen; denn daß ich mich verheirate, soll noch kein Grund sein, daß ich nichts werde.“ – „Ich will auch meine Kunst nicht an den Nagel hängen. Wir wollen nun vereint weiterstreben.“¹³ Die patriarchalischen Ermahnungen des Vaters anlässlich der Hochzeit untermauerten ihre vagen Befürchtungen. Er unterwies sie mit folgendem Wortlaut: „Deine Pflicht ist es, ganz in Deinem zukünftigen Manne aufzugehen, ganz nach seiner Eigenart und seinen Wünschen Dich ihm zu widmen, sein Wohl immer vor Augen zu haben und Dich durch

10 Brief an den Vater vom 9.3.1899.

11 Brief an die Tante Marie Hill im Oktober 1900.

12 Otto Modersohns Tagebuch vom 26.11.1900.

13 Brief an die Mutter vom 3.11.1900 und Brief an die Tante Marie Hill vom Oktober 1900.

selbstsüchtige Gedanken nicht leiten zu lassen.“¹⁴ Der eigensinnigen Tochter, der von den Eltern vor der Ehe auch noch ein Kursus an der Berliner Haushaltungsschule aufgebürdet wurde, widerstrebten diese Pflichten, und sie beklagte sich über die Ungerechtigkeit: „Komisch, daß gleich vom Anfang der Ehe an wir Frauen es sind, denen die Proben auferlegt werden. Ihr Männer dürft ja einfach so bleiben, wie ihr seid.“¹⁵



1) Paula Modersohn-Becker: „Bildnis Otto Modersohn“, um 1902/03, Privatbesitz

Im Mai 1901 heirateten Paula Becker und Otto Modersohn, der seine kleine Tochter mit in die Ehe brachte. Noch kein Jahr später sah die junge Ehefrau ihre Bedenken bestätigt: „In meinem ersten Jahr der Ehe habe ich viel geweint.“ – „Es ist meine Erfahrung, daß die Ehe nicht glücklicher macht. Sie nimmt die Illusion, die vorher das ganze Wesen trug, daß es eine Schwesterseele gäbe. Man fühlt in der Ehe doppelt das Unverstandensein, weil das ganze frühere Leben darauf hinausging, ein Wesen zu finden, das versteht. Und ist es vielleicht nicht doch besser ohne diese Illusion,

Aug' in Auge einer großen einsamen Wahrheit? Dies schreibe ich in mein Küchenhaushaltsbuch am Ostersonntag 1902, sitze in der Küche und koche Kalbsbraten.“¹⁶

In der Anfangszeit ihrer Ehe hatten die ehrgeizig Lernende und ihr bereits bekannter und erfolgreicher Mann in einer idealen künstlerischen Gemeinschaft gelebt, in der sowohl Schülerin als auch Lehrer von dem anregenden Austausch und der konstruktiven Ergänzung neue Impulse für das eigene Schaffen gewannen. Sie portraitierte ihn

¹⁴ Brief des Vaters zu ihrem Geburtstag vom 7.2.1901.

¹⁵ Brief an Otto Modersohn vom 6.3.1901.

¹⁶ Tagebucheinträge in der Osterwoche März 1902 und am Ostersonntag, 30.3.1902.

als dunkle Silhouette vor lichtem Himmel,¹⁷ er sah sie als schemenhaftes Wesen im nächtlichen Garten¹⁸ – sie strebt die Klarheit eines großen Entwurfes an, er schildert die stimmungsvoll-romantische Idylle. Eine Reihe von Bildern zeugt von der Arbeit vor dem gleichen Motiv: „Mädchen mit Hut“ 1901 oder „Birkenstämme“ 1902. Doch während Otto Modersohn das stimmungsvolle Moment herausarbeitete, reduzierte sie die Komposition auf die elementaren Strukturen von Form und Farbe. Der Fortgeschrittene suchte Gefühl und Intimität, die Anfängerin strebte nach Größe und dem formal Wesentlichen.

Trotz der harmonischen Zusammenarbeit sah Paula Modersohn-Becker sich immer stärker der Voraussetzungen beraubt, die sie zum Arbeiten dringend brauchte: das ungestörte Alleinsein und die geistige Auseinandersetzung. Bei den eher anachronistisch lebenden und denkenden Künstlern in Worpswede stieß sie auf Unverständnis und Ablehnung, außer bei ihrem Mann.

Allerdings registrierte Otto Modersohn zunehmend auch die Nachteile ihrer Künstlerehe. Auf der einen Seite empfand er zwar das „wechselseitige Geben und Nehmen“ als wundervoll und fühlte, wie er lernte „an ihr und mit ihr“¹⁹, auf der anderen Seite missbilligte er ihre, wie er sagte, „Selbstsucht“, die er folgendermaßen kritisierte: „Egoismus, Rücksichtslosigkeit ist die moderne Krankheit. (...) Ob wohl alle begabten Frauenzimmer so sind? Begabt in der Kunst ist Paula ja sehr, (...). Wenn sich damit doch mehr menschliche Tugenden verbänden. Das muß das Schwerste für ein



2) Paula Modersohn-Becker und Otto Modersohn, um 1903

¹⁷ „Bildnis Otto Modersohn“, um 1902/03, Privatbesitz.

¹⁸ „Paula Modersohn im nächtlichen Garten“, undat., Kunsthalle Bremen.

¹⁹ Tagebucheintrag Otto Modersohns vom 15.6.1902.

Frauenzimmer sein: geistig hoch, intelligent und doch ganz Weib. (...) Mit all ihrer Intelligenz kommen sie immer weiter vom Ziele ab. Für das beste halten sie Egoismus, Selbständigkeit, Selbstgefälligkeit, und das kann keine glückliche Ehe werden. Der Mann ist natürlich in mittelalterlichen tyrannischen Gelüsten befangen, wenn er erwartet, daß seine Frau ihm zu Liebe etwas thut, mit ihm lebt, auf seine Interessen eingeht. Eine Frau würde ja ihre Rechte, ihre Persönlichkeit opfern. So argumentieren sie und machen sich und ihre Männer unglücklich.“²⁰



- 3) Paula Modersohn-Becker: „Selbstbildnis nach halblinks mit Hand am Kinn“, 1906. Papier auf Holz, 29 x 19,5 cm, Slg. Bahlsen Hannover (Leihgabe der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover)

Otto Modersohn war ein sehr verständnisvoller Partner, einfühlsam, nachsichtig und geduldig. Er hinderte seine Frau nicht, als es sie im Frühjahr 1903 und erneut 1905 nach Paris zog, um an der Académie Julian, einer Privatakademie, die auch Frauen zum Studium zuließ, und der École des Beaux-Arts ihre Malerei zu vervollkommen und in der hektisch lebendigen französischen Metropole neue Anregungen zu finden.

Paula Modersohn-Becker war sich darüber im Klaren, dass sie ohne ihren Mann nicht diese Möglichkeit zur Weiterbildung hätte, und sie gestand ihm: „... gerade, daß Du im Hintergrund meiner Freiheit stehst, macht sie so schön.“²¹

Trotz dieser Einsicht wurde die

Sehnsucht nach Unabhängigkeit und Ungebundenheit immer stärker. In ihr reifte der Entschluss, sich von Otto Modersohn zu trennen. Nach heimlichen Vorbereitungen verließ sie ihren Mann ohne Vor-

²⁰ Tagebucheintrag Otto Modersohns vom 28.6.1902.

²¹ Brief an Otto Modersohn vom 15.4.1904.

warnung in der Nacht nach seinem Geburtstag im Februar 1906. Skepsis und Nachdenklichkeit klingen an: „Nun habe ich Otto Modersohn verlassen und stehe zwischen meinem alten Leben und meinem neuen Leben. Wie das neue wohl wird? Und wie ich wohl werde in dem neuen Leben?“²²

Noch konnte sie nicht auf eigenen Füßen stehen und bat ihren Mann: „Wenn Du es kannst, so halte Deine Hände noch eine Zeit schützend über mich, ohne mich zu verurteilen.“²³ Der Verlassene reagierte trotz seiner großen Trauer mit einer unglaublichen Verständnisbereitschaft und Großzügigkeit, wie aus seiner Antwort deutlich wird: „Lebe auch gut, spare nicht so sehr, Du hast es nötig. Deine Wünsche will ich nach Kräften erfüllen. (...) Du bist mir immer noch eine Welt. Du suchst Freiheit. Nimm alle Freiheiten, lebe von mir getrennt mal, tue alles, was Deiner Natur nötig ist.“²⁴ Seine Frau war sein Lebensinhalt und seine Kraftquelle²⁵, während sie für und durch ihre Kunst lebte.



4) Paula Modersohn-Becker: „Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag“, 1906, Privatbesitz

Ihr dreißigstes Lebensjahr hatte sie sich als Ziel gesteckt, um in der Kunst die ihr gemäße Sprache und persönlich zu sich selbst zu finden. In einem äußerst ungewöhnlichen Selbstbildnis zog sie Bilanz. Nackt, mit einem Tuch um die Hüften und mit einer Bernsteinkette geschmückt, stellte sie sich im Mai 1906 selbst als Schwangere dar,²⁶

22 Tagebucheintrag vom 24.2.1906 in Paris.

23 Brief an Otto Modersohn vom 9.4.1906.

24 Brief von Otto Modersohn vom 22.3.1906.

25 Vgl. den Brief von Otto Modersohn an Paula Modersohn-Becker vom 6. April 1906.

26 „Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag“, 1906, Privatbesitz.

was nicht den Tatsachen entsprach. „Dies malte ich mit 30 Jahren an meinem 6. Hochzeitstage“, lautet die ausführliche Inschrift. Nachdenklich blickt die Künstlerin mit geneigtem Kopf auf ihr Spiegelbild. Im skeptischen Blick aus den großen, ausdrucksvollen Augen manifestiert sich die Selbstbefragung der Dreißigjährigen.

Die Bildaussage lässt sich nicht eindeutig entschlüsseln. Mit Sicherheit ist es nicht einfach nur „der gemalte Schrei nach dem Kinde“, wie der Kunsthistoriker Richard Hamann mit Blick auf die Biographie eher abfällig konstatierte.²⁷ Vielmehr dokumentiert Paula Modersohn-Beckers sogenanntes „Hochzeitsbild“ eine dramatische Ausnahmesituation: das persönliche Dilemma der Künstlerin, ihre Zerrissenheit zwischen dem übermächtigen Wunsch nach uneingeschränkter Selbstverwirklichung auf der einen und dem verdrängten Kinderwunsch auf der anderen Seite, der sich aus ihren Briefen und Tagebuchnotizen herauslesen lässt und in den zahlreichen Bildern von Müttern mit Kindern seinen Niederschlag fand. Am Ende empfand sie völlige Ratlosigkeit: „Ich fühle nicht, welches mein richtiger Weg ist.“²⁸

In dieser Situation, am 3. September 1906 schrieb Paula Modersohn-Becker ihrem Mann einen Abschiedsbrief, der die endgültige Trennung besiegeln sollte. Drei Tage später widerrief sie ihn voller Verzweiflung. Auf ihre verzagte Bitte hin kam Otto Modersohn nach Paris.

Die fürsorglichen Bemühungen, seine unglückliche Frau aufzurichten, verhalfen ihr zu einem Entschluss: „Ich werde in mein früheres Leben zurückkehren mit einigen Änderungen“, schrieb sie an Clara Rilke-Westhoff. „Auch ich selbst bin anders geworden, etwas selbständiger und nicht mehr voll zu viel Illusionen. Ich habe diesen Sommer gemerkt, daß ich nicht die Frau bin, alleine zu stehen. Außer meinen ewigen Geldsorgen würde mich gerade meine Freiheit verlo-

²⁷ Zit. nach: Renate Berger: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln 1986, S. 277. – Voller Empörung lehnten viele das provozierende Selbstportrait als peinlich und geschmacklos ab. Nie zuvor hatte sich eine Künstlerin so dargestellt.

²⁸ Brief an Otto Modersohn vom 9.9.1906.

cken, von mir abzukommen. Und ich möchte so gerne dahin gelangen, etwas zu schaffen, was ich selbst bin. (...) Die Hauptsache ist: Stille für die Arbeit, und die habe ich auf die Dauer an der Seite von Otto Modersohn am meisten.“²⁹

Im März 1907 kehrte das Paar nach Worpswede zurück. Paula Modersohn-Becker war schwanger. Drei Wochen nach der Geburt ihrer Tochter Mathilde, am 20. November 1907, starb die Einunddreißigjährige nach dem Verlassen des Wochenbetts an einer Lungenembolie.

„Ich will nichts anderes mehr als malen.“

Charlotte Berend-Corinth, 1947

Der Lebensweg der im Folgenden vorgestellten Künstlerin gestaltete sich gänzlich anders. Um genau sechzig Jahre überlebte Charlotte Berend-Corinth, nur vier Jahre nach Paula Modersohn-Becker geboren, die früh verstorbene Künstlerkollegin. Doch obwohl sie bis ins hohe Alter von 87 Jahren malte, ist die künstlerische Produktion der 1967 in New York verstorbenen Frau von Lovis Corinth kaum bekannt. Auf dem Ausstellungskatalog zum 100. Geburtstag der Künstlerin, einem dünnen Heft von vierzig Seiten, ist bezeichnenderweise ihre früheste Portraitzeichnung von Lovis Corinth abgebildet, die sie selbst untertitelt hat: „Der Herr Lehrer im Jahre 1902.“³⁰ Dies wirft ein Licht auf die Art und Weise, wie sie heute gesehen wird. Sie wird als Schülerin, als Epigonin ihres Mannes begriffen, und ihre Leistung über ihn definiert. Dass die Kunstkritik ihre Malerei hauptsächlich in starker Abhängigkeit von Corinth sieht, beruht allerdings im Wesentlichen auf Charlotte Berends eigener Darstellung der Verhältnisse. Denn nach dem Tod ihres Mannes begann sie 1925 ein ausführliches Tagebuch über ihr gemeinsames Leben zu schreiben, das sie 1937 abschloss und 1947 publizierte.

In diesem Buch verarbeitete sie den Verlust ihres Mannes und verlieh ihrer Trauer Ausdruck, indem sie rückblickend, Episode an Episode, das gemeinsame Leben aufrollte. Immer wieder ging sie mit sich ins

²⁹ Brief an Clara Rilke-Westhoff vom 17.11.1906.

³⁰ „Portrait Lovis Corinth“, 1902, Berlin Museum, Berlin.

Gericht, plagten sie tiefe Zweifel und harte Selbstvorwürfe bei dem Gedanken, dem überragenden Mann nicht genügt zu haben, seiner nicht wert gewesen zu sein oder ihn vernachlässigt zu haben. Nach und nach gewann sie im retrospektiven Erzählen ihren Optimismus und ihr Selbstvertrauen zurück, bis sie sich schließlich wieder ihrer Malerei widmen konnte. „Ich will nichts anderes mehr als malen“,³¹ beschloss sie Anfang der dreißiger Jahre, zog nach Italien, wo sie einen jüngeren Mann kennenlernte und bald darauf, 1937, ihr Erinnerungsbuch mit dem kurzen Kapitel „Neue Lebensgeister“ vollendete.



5) C. Berend-Corinth: „Selbstbildnis“, 1898

In verschiedenen Passagen ihres Tagebuches fasst die 1880 als Tochter wohlhabender jüdischer Kaufleute in Berlin geborene Charlotte Berend ihr Leben an der Seite des berühmten deutschen Impressionisten zusammen. Nach drei Studienjahren an der Staatlichen Kunstschule Berlin und der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums wechselte sie 1901 in

das Privatatelier Lovis Corinth. Lehrer und Schülerin verliebten sich ineinander, 1903 heirateten sie. „Corinth hatte bei unserer Eheschließung Angst, er würde unter den Skrupeln meiner Künstler-Laufbahn mitzuleiden haben. Litt er doch schon schwer genug an sich. ‚Nein, das sollst du nicht‘, versprach ich ihm und mir.“³² – Von Anfang an also galt ihr das Versprechen der bedingungslosen Unterordnung, das ein Auszug aus ihren Erinnerungen bestätigt: „Wenn ich zurückdenke, wie ich es stets durchgesetzt hatte zu malen, trotz Schwangerschaft, trotz Arbeit bei den kleinen Kindern, trotz Wirtschaft, Kochen jahrelang, Modell stehen, Kranksein viel, Pflegen viel,

³¹ Tagebuch, 18.1.1933. Diese und die im folgenden zitierten Tagebuchpassagen zit. nach: Charlotte Berend-Corinth: Mein Leben mit Lovis Corinth, München 1947.

³² Tagebuch, 23.3.1929.

Geldeinschränkungen in den ersten Jahren, trotz aller Kraftausgaben an Corinth und an die Kinder jederzeit, durchs ganze Leben hin. (...) Wie oft glaubte ich zu ersticken, denn ich lebte das schwere Leben zwischen zwei Generationen. Corinth 22 Jahre älter und hinter mir die Kinder, 23 Jahre jünger. (...) Nach der Krankheit von Corinth“ – 1911 erlitt der 53jährige einen Schlaganfall – „hatte ich nicht mehr viel Stütze an ihm. Doppelt empfindlich, da ich bis dahin das Kind gewesen war, das zum Geliebten, zum Erzieher emporgeblickt hatte. Ich hatte umzulernen. (...) Und ich habe (...) wieder gemalt. Ich bin trotz meines Fleißes nur sprunghaft vorangekommen, denn ich durfte (...) nur einen Teil meiner Kraft für mich brauchen.“³³ – „Meine stärksten Lebensjahre gab ich Lovis, die Jahre meiner Jugend und meiner Reife. Ich beklage mich nicht, ich stelle es fest. (...) In der Welt gelte ich als eine Frau, die sich durchgesetzt hat“,³⁴ konstatierte sie 1929.

Durchgesetzt hat sich jedoch nicht das Bild von der Malerin Charlotte Berend, sondern das der Muse und des Modells von Lovis Corinth. Die mehr als neunzig Gemälde ihres Mannes mit ihrem Konterfei, nicht gerechnet die unzähligen Skizzen und Zeichnungen, führen auf anschauliche Weise das Verhältnis des Künstlerpaares vor Augen. Aus der selbstbewusst auf den Betrachter blickenden Geliebten, von der er mit einer erotischen Geste Besitz ergreift (1902)³⁵, wird im folgenden Jahr die anlehnungs- und schutzbedürftige Ehefrau, die sich scheu vom Betrachter abwendet und dem Mann den Außenkontakt überlässt.³⁶ Zur martialischen Pose steigert sich die männliche Aneignung der schwachen Frau im Bild „Der Sieger“ (1910).³⁷ „Wenn

33 Tagebuch, 11.2.1926.

34 Tagebuch, 1.12.1929.

35 „Selbstportrait mit seiner Frau und Sektglas“, 1902.

36 „Selbstbildnis mit Rückenakt“, 1903, Privatbesitz.

37 Vgl. Berger, 1986, S. 107-109: „Der Rückzug in den Panzer erklärt sich dadurch, daß weibliche Blöße nicht allein Begehren, sondern auch Ängste weckt.“ Aus diesem und vielen ähnlichen Bildern, z. B. „Ritter und nacktes Weib“ (1914) „spricht die ambivalente, zwischen Drohung und ‘Schutz’ schwankende Beziehung des Mannes zur Frau. (...) Danach ist der Mann in hohen Graden weiblicher Schwäche bedürftig; sie ist Voraussetzung seiner triumphalen Selbstbehauptung.“

man eine Frau malt, muß man sie dekorativ auffassen, das Geistige ist nicht das Wesentliche“,³⁸ so Lovis Corinth.



6) C. Berend und L. Corinth vor Corinths „Das große Martyrium“

Und er malte seine Ehefrau in unzähligen Varianten vor und nach dem Bade, beim An- und Ausziehen, auf dem Ball und im Liegestuhl (1910), als hochschwangere „Donna Gravida“ (1904, 1909) und als Mutter ihrer beiden Kinder, als „Bathseba“ (1908), „Abundantia“ (1916) und „Büßende Magdalena“ (1911), schließlich auch lesend (1911) und – nur zweimal, zu Beginn ihrer Beziehung – „Die Malerin“ (1903).

Tatsächlich hat Charlotte Berend mehr Zeit für die Bildproduktion Lovis Corinths aufgewendet als für ihre eigene Malerei und hatte trotzdem häufig ein schlechtes Gewis-

sen, das ihr Ehemann auch noch mit missbilligenden Bemerkungen schürte: „Ich beurteile doch deinen Charakter neben warmer Empfindung als egoistisch, und ist nicht alles, wie du es im Augenblick möchtest, gleich bist du die missverstandene Nora und glaubst dich vollständig verraten.“³⁹ Die ‚egoistische‘ Gattin hatte für sich die Prioritäten gesetzt, die ihrem Mann zugute kamen: Modellstehen bis zur

³⁸ Tagebuch, 24.3.1934.

³⁹ Vgl. hierzu: Tagebuch, 19.11.1925: „Und obwohl meine Liebe zu ihm so tief und durchdringend war alle die vielen Jahre hindurch, als sei mein Selbst nicht vorhanden, so kam doch der Tag, wo ich mich auf meine eigenen zwei Beine stellte und mir sagte, auch du lebst nur einmal: nimm dir Zeit für dich, auch du mußt jemand werden, mußt deiner Natur gerecht werden. Und da setzte die Selbstsucht ein, der Ehrgeiz, die vielen Dinge, die mit ihm gehen. Möglich ist ja, daß ich dadurch, daß ich mich geistig emanzipierte, auch immer mit ihm Schritt gehalten habe und er der Meinung blieb, ich sei sein einzig bester Ratgeber.“

Erschöpfung und bis zum Tag vor der Niederkunft, die Erfindung raffinierter Kostümierungen und Posen sowie ausgeklügelter Arrangements von Stilleben, um ihn zum Malen zu animieren, die Erledigung seiner Korrespondenz und der finanziellen Geschäfte, endlose Diskussionen und konstruktive Kritik an seinen Werken und überdies geduldige Seelsorgerin für seine unzähligen depressiven Phasen.⁴⁰ Wenn sie es dann einmal wagte, in einer der raren Mußestunden sich ihrer Malerei zu widmen und dafür ausgerechnet eine Tube Farbe aus seinem Atelier zu holen, geriet Corinth, der dauernd ihren Malkasten plünderte, aufgrund dieser ‚Anmaßung‘ in höchste Rage. Weder konnte er, mit seinem unbedingten Souveränitäts- und Machtanspruch, seine Frau als potentielle Konkurrentin ertragen – immerhin stellte sie seit 1906 kontinuierlich in den Sezessionsausstellungen aus – noch konnte er es aushalten, wenn sie seine Aufmerksamkeit von ihm abzog.

Als Rivalin ihres Mannes hat Charlotte Berend sich nie gesehen und ihn auch nicht als Kontrahenten eingeschätzt, im Gegenteil behauptete sie: „Wäre jemals Neid oder nur der Hauch davon in mir gewesen, so wäre es mir unbegreiflich. Nie habe ich mich in seine Kunstnähe gebracht, nie anders seine Werke empfunden als entzückendes Glück. Was haben sie mit mir zu tun? Manche Menschen meinen, ich wolle so malen wie er! Wie niedrig sie mich einschätzen.“⁴¹ Ihre Entrüstung verrät allerdings eine gewisse Unsicherheit angesichts der Tatsache, dass ihr Werk bei der Kritik stets im Schatten des Œuvres von Lovis Corinth verschwand. Es ist in der Tat nicht zu leugnen, dass ihr Stil bis in die sechziger Jahre, wenn auch mit Modifikationen, im Wesentlichen dem Impressionismus verhaftet blieb, als dessen Hauptvertreter ihr Mann in Deutschland anerkannt war. Zu Lebzeiten Corinth schuf sie hauptsächlich Portraits und Stilleben. Als seine Krankheit ihre Kräfte absorbierte, zeichnete sie in den Nachtstunden zahllose

⁴⁰ Charlotte Berend ist die lebendige Illustration der Auffassung von Hans Hildebrandt: Die Frau als Künstlerin, Berlin 1928, S. 35: „Beglückt, im Schatten des Größeren sich mit der zweiten Rolle zu bescheiden, versteht sie es, seinem Gestaltungsdrange herbeizuschaffen, was er ersehnt, zahllose Hemmnisse wegzuräumen. Sie lernt mit seinen Augen sehen, weckt in sich Vorstellungen seiner Einbildungskraft.“

⁴¹ Tagebuch, 23.4.1926.

Selbstbildnisse, um nicht aus der Übung zu kommen.⁴² Sie illustrierte Märchen und hielt in Zeichnungen und Lithographien Schauspieler und Szenen aus dem Berliner Theaterleben fest. Der Landschaft wandte sie sich erst nach dem Tod Corinths 1925 zu, als habe sie zuvor die Gegenüberstellung mit seinem Haupt- und Lieblingsmotiv gescheut.



7) Charlotte Berend-Corinth:
„Selbstbild mit Modell“, 1931

In offizieller Funktion war sie ihm ebenfalls zur Seite getreten. Nach erst dreijähriger Mitgliedschaft in der Berliner Sezession, deren Präsident Corinth war, wurde Charlotte Berend 1915 Mitglied des Vorstandes und der Jury der Sezession. 1927 gründete sie im Atelier ihres verstorbenen Mannes eine eigene Malschule, daneben arbeitete sie an seiner Biographie und recherchierte für das umfangreiche Werkverzeichnis, das 1958 erschien. Auf weiten Reisen sammelte sie Anregungen für ihre Malerei. Schließlich siedelte sie 1932 nach Alassio in Italien um. 1939 emigrierte die jüdische Künstlerin in die USA. Im kalifornischen Santa Barbara eröffnete sie 1943 eine Malschule. Seit 1945 lebte sie in New York, wo sie, inzwischen 65 Jahre alt, als eigenständige, anerkannte Künstlerin unbeschwerter als in Deutschland malen konnte, weil sie nicht im Schatten ihres Mannes stand, der in den USA weitgehend unbekannt war. In Deutschland wiederum ist die Rezeption ihres Schaffens aufgrund ihrer Übersiedlung stark eingeschränkt.

Charlotte Berend gelang ihre persönliche und künstlerische Emanzipation erst nach dem Tod ihres Mannes in einem mühsamen Ablö-

Charlotte Berend gelang ihre persönliche und künstlerische Emanzipation erst nach dem Tod ihres Mannes in einem mühsamen Ablö-

⁴² Später verbrannte sie sämtliche Zeichnungen, da sie ihr nicht mehr gefielen; vgl. Tagebuch.

sungs- und Selbstfindungsprozess. Ihr Schwanken zwischen Selbstbehauptung und Unterordnung, zwischen Zufriedenheit mit ihrer Rolle als Gattin des berühmten Künstlers und Frustration über den erzwungenen Verzicht auf die eigene Selbstverwirklichung als Malerin, prägt die persönlichen Aufzeichnungen. Ihre ambivalente Haltung zwischen der Idealisierung ihres Mannes und verdeckten Vorwürfen spiegelt sich auch in dem kritisch kommentierenden Resümee ihrer Beziehung. Es lautet: „In seiner Biographie hat Lovis von seiner Liebe zu mir nichts geschrieben, nur den Satz, daß die Menschen es mir zu danken hätten, wenn er in seinen späten Jahren noch ungehindert schaffen konnte.“⁴³ –

„Manche Frauen sind immer beleidigt, daß ihr Mann, bedeutender, interessanter und ganz im Vordergrund stehend, sie nicht zur Geltung kommen läßt. (...) Ich fragte mich: Lieben sie eigentlich ihren Mann? Aber wenn ja, mit welcher Art von Liebe denn? Ist die Eigenliebe nicht größer? Diesen Frauen fehlt der Genuss an dem Wert, den ein bedeutender Mann hat. (...) Ich behaupte sogar, daß große Leistungen von einem Mann nur ausgeführt werden, wenn eine Frau neben ihm steht, ohne sich vordrängen zu wollen, nicht einen Schritt – eher noch hinter ihm mag sie



8) Lovis Corinth: „Selbstbildnis mit Gattin“; Radierung und Kaltnadel 1904, 19,9 x 17,7 cm

verbleiben. Er aber weiß, daß er, wann immer er den Kopf zur Seite oder ein wenig rückwärts wendet, er in die Augen der Frau sieht.“ Eine Radierung Corinths aus dem Jahr 1904 illustriert exakt diese Konstellation, die für den Mann so wertvoll ist, wie Charlotte Berend fortfährt: „Selbst wenn der Mann es selten ausspricht, so ist es dennoch so, daß jedesmal sein Dank und seine Liebe zu ihr sich erhöht – und seine Leistungskraft.“

⁴³ Tagebuch, 13.2.1927.

Doch direkt anschließend ihr provokantes Fazit: „Ich behaupte ferner, daß auch eine Frau mehr Leistungen von Wert hervorbringen würde, wenn ein Mann so neben ihr stünde, aber – er möge mir verzeihen – dafür ist der Mann noch nicht reif! Tatsächlich, es gibt keine Frauenemanzipation – es gibt nur eine Entwicklung beim Manne, auf die zu hoffen wäre.“⁴⁴ – Soweit Charlotte Berend-Corinth 1927.

„Ich suche die andere Hälfte meiner Selbst.“

Marianne von Werefkin, 1895



9) Marianne von Werefkin: „Selbstbildnis in Matrosenbluse“, 1893, Ascona, Comune di Ascona, Museo comunale d' arte moderna

Und auch einer weiteren Künstlerin dieser Zeit ging es wesentlich um die Entwicklung des Mannes, genauer eines von ihr speziell auserkorenen Mannes „zu ihrem künstlerischen Geschöpf“.⁴⁵ Dies hatte sich Marianne Werefkin in Bezug auf den von ihr protegierten Lebensgefährten Alexej Jawlensky zum Ziel gesetzt, wie sie verkündete: „Wenn er (...) ein durch mich der Welt vorgestellter Künstler wird, dann habe ich meinen Daseinszweck erfüllt, dann ist mein Leben nicht umsonst gewesen,“ so die Künstlerin im Jahr 1904.⁴⁶ Nach außen stellt sich heute ihre Mission als erfolgreich dar – Jawlensky ist heute sehr populär, doch sie selbst erklärte resigniert ihre Bemühungen für mehr oder weniger gescheitert. Ins Be-

⁴⁴ Tagebuch, 22.4.1927. Vgl. hierzu: Corinth „Selbstbildnis mit Gattin“ (1904), in dem er sie als inspirierende Muse im Hintergrund darstellt, die über dem Haupt des Genies den Siegeslorbeer schwenkt, wirkt wie eine Illustration dieser Tagebuchpassage.

⁴⁵ Marianne Werefkin, zit. nach: Bernd Fäthke: Marianne Werefkin und ihr Einfluß auf den Blauen Reiter, in: Ausstellungskatalog: Marianne Werefkin. Gemälde und Skizzen, Wiesbaden 1980, S. 14.

⁴⁶ „Lettres à un inconnu“, 1904; zit. nach: Berger, 1986, S. 315, Anm. 440.

wusstsein rückte Marianne Werefkin erst gegen Ende der achtziger Jahre mit einer größeren Ausstellung im Kunstverein Hannover. Die Werefkin-Forschung ist relativ jung und gewissermaßen als ‚Abfallprodukt‘ aus der Jawlensky-Forschung hervorgegangen.

Als älteste Tochter einer Malerin und eines vermögenden hohen Offiziers aus russischem Uradel wurde Marianne Werefkin 1860 in Tula geboren. Selbstverständlich wurde ihr als Kind einer russischen Intelligenzija-Familie eine hervorragende Ausbildung zuteil. Bereits als junges Mädchen erhielt sie Mal- und Zeichenunterricht bei Privatlehrern und ein eigenes Atelierhaus. Als ihr Vater 1886 als Kommandeur der Peter-Pauls-Festung nach Petersburg berufen wurde, richtete er ihr in der Festung ein Atelier ein und vermittelte ihr Privatunterricht bei dem befreundeten Maler Ilja Repin, dem bedeutendsten Vertreter des russischen Realismus. Repin verehrte die begabte Schülerin sehr, deren realistisch-brauntonige Atelierbilder auf Ausstellungen Erfolge feierten und ihr die Bezeichnung russischer „Velazquez“ oder „Zurbaran“ einbrachten. Unglücklicherweise zerschoss sich die talentierte Künstlerin bei einem Jagdunfall 1888 die rechte Hand, doch mit unglaublicher Disziplin und Ehrgeiz gelang es ihr, die verkrüppelten Finger zu trainieren, bis sie wieder mit Pinsel und Zeichenfeder hantieren konnte.

Im Jahr 1891 besuchte Repin seine Schülerin zusammen mit einem seiner Studenten an der Petersburger Akademie, dem jungen Hauptmann Alexej Jawlensky (1864 – 1941). „Diese Bekanntschaft“, erinnerte sich Jawlensky, „sollte mein Leben ändern. Ich wurde der Freund von ihr, dieser klugen, genial begabten Frau. Wir arbeiteten zusammen in ihrem Atelier in der Peter-Pauls-Festung.“⁴⁷ Indes war die erfolgreiche Malerin der akademisch-realistischen Malweise überdrüssig, die sie selbst so virtuos beherrschte. Ihr eigentliches ästhetisches Ziel war die Überwindung der oberflächlichen Abschilderung der materiellen Welt. Aber anstatt den schöpferischen Schritt aus der „Welt der Tatsachen“ in die „imaginäre Welt“ selbst zu wa-

⁴⁷ Jawlensky in seinen „Lebenserinnerungen“, zit. nach: Ausstellungskatalog: Alexej Jawlensky. Zeichnung, Graphik, Dokumente, hrsg. von Bernd Fäthke, Wiesbaden 1983/84, S. 7.

gen,⁴⁸ nahm sich die Einunddreißigjährige des vier Jahre jüngeren Jawlensky an, in dem sie geniale künstlerische Fähigkeiten entdeckt zu haben glaubte. Sie widmete sich hingebungsvoll seiner Förderung, wie die Auflistung ihrer Bemühungen belegt: „Ich befreite ihn vom Dienst, gab ihm ein Atelier und die Möglichkeit, ohne Sorge zu arbeiten, pflegte seine Gesundheit, machte ihn frei von der Routine der Akademie, umgab ihn mit Glorienschein, schaffte ihn ins Ausland, formte seinen Geschmack, gab ihm Wissen, lehrte ihn die Kunst zu lieben, großzügig und sorglos Farben, Leinwand und Modelle zu verwenden. In sein Leben brachte ich eine ganze Familie von Freunden, ich habe ihn geschliffen, gab ihm Komfort, gab getreulich unermüdlich Verständnis.“⁴⁹

Ihr Protégé profitierte von ihren menschlichen und materiellen Investitionen in seine Person, die Gründe konnte er allerdings nicht nachvollziehen, wie seine Gönnerin nach drei Jahren konstatierte: „In Jawlensky fand ich Wiederhall, (...) aber er verstand mich nicht. Drei Jahre lang habe ich Schritt für Schritt mit ihm getan, (...) ihm seine Talente, das Mysterium der Kunst gezeigt; mich selbst verbergend hinter weiblicher Schwäche. (...)“ (1895) – „Ich liebe und verehere in ihm den Künstler. Er ist ganz und gar in seine Kunst verliebt.“ – „Als Frau, verlangend nach demjenigen, der ihrer inneren Welt Ausdruck geben sollte, traf ich Jawlensky und beschäftigte mich mit ihm. (...) Ich suchte die andere Hälfte meiner selbst. In Jawlensky meinte ich sie zu erschaffen, zu erziehen. Ich stieß auf Begrenzung, und heute sinken mir die Hände. (...) Ich bin Frau, bar jeder Schöpfung. Ich kann alles verstehen und kann nichts schaffen“ (1895).⁵⁰

⁴⁸ Marianne Werefkin, „Lettres à un inconnu“, 1902: „Alles langweilt mich in der Welt der Tatsachen.“ – „Ich brauche eine imaginäre Welt, eine freie Schöpfung, die ich mir zu meiner Genugtuung ausdenken kann. Die Wirklichkeit ängstigt mich.“ Zit. nach: Fäthke, 1980, S. 39.

⁴⁹ Marianne Werefkin 1901, Archiv Alexander Werefkin; zit. nach: Fäthke, 1983/84, S. 7; Bernd Fäthke: Die Wiedergeburt der „Blauen Reiter“-Reiterin“ in Berlin. Von der Diskriminierung der Frau in der Kunst am Beispiel Marianne Werefkin, in: Ausstellungskatalog: Profession ohne Tradition, Berlin 1992, S. 237-248, ebd. S. 239.

⁵⁰ Archiv Alexander von Werefkin u.a. Quellen; zit. nach: Fäthke, 1980, S. 9; Fäthke, 1992, S. 238.

Doch ihre deprimierte Erkenntnis, als weibliches Wesen ihrer inneren Kreativität nicht sichtbaren Ausdruck geben zu können, zwang sie, die „andere Hälfte ihrer selbst“, also den männlichen Künstler in ihrer Obhut, nicht aufzugeben. Selbst die unabhängige, hochgebildete und fortschrittlich denkende Werefkina konnte sich nicht von der



10) Werefkin und Jawlensky in ihrem Petersburger Atelier, 1893

alten biologischen Vorstellung der Verschmelzung des Männlichen mit dem Schöpferischen lösen. Sich darüber hinwegzusetzen bedeutete Anmaßung, wenn nicht sogar Aggression. Ein Akt der Kompensation, eine Ersatzhandlung in Form des Ausweichens auf die weibliche Alternative war naheliegend: die geistig-symbolische Mutterschaft, die „Geburt“ und Pflege eines Künstlers.⁵¹

Nach dem Tod ihres Vaters, der ihr seine zaristische Pension vermacht hatte, zog sie 1896 mit Jawlensky nach München, der dort seine künstlerische Ausbildung fortsetzte. Die Sommer verbrachten sie in den Voralpen, in Oberstorf oder Murnau, wo sie das Künstlerpaar Gabriele Münter und Wassilij Kandinsky kennenlernten. Ein intensiver Austausch begann, der schließlich 1897 zur Gründung einer avantgardistischen Künstlergemeinschaft, der „Brüder von Sankt Lukas“ führte, aus deren Geist 1909 die „Neue Künstlervereinigung München“ hervorging. Die Gruppe gründete und traf sich im Salon der Werefkina, die mit ihrer sprühenden Intelligenz und vibrierenden Lebhaftigkeit die Menschen um sich herum magnetisch anzog.

⁵¹ Vgl. Berger, 1986, S. 258 – 260.

Als Mittelpunkt eines von ihr geführten Salons entsprach Marianne Werefkin der traditionellen Rolle der einfühlsam-intellektuellen Frau als geistiger Vermittlerin. Als Vermittlerin verstand sie auch ihre Rolle im Zusammenhang mit Jawlensky. „Wenn das Genie und sein Publikum in Disharmonie sind, so gibt es Stillstand im Gang der universellen Kultur. – Es muß also ein Publikum gebildet werden. Dies ist die Rolle der Frau. Sie ist da, (...) um das Genie der Masse zu erläutern.“⁵² Es ist erstaunlich, dass selbst diese von revolutionärem Geist geprägte Frau von der Prämisse ausging, dass das Genie niemals weiblich sein könne. Dies mag auch einer der Gründe dafür gewesen sein, dass sie seit der Übersiedlung nach München keinen Pinsel mehr angerührt hatte, um uneingeschränkt der Kunst Jawlenskys dienen zu können. Sie reflektierte immer wieder über diese Selbstbeschränkung: „Wozu führt es, wenn ich arbeite, selbst wenn ich gut arbeite? Zu einigen Werken, die vielleicht nicht schlecht sind. Nein, dazu liebe ich meine Kunst zu sehr. Wenn ich selbst nicht arbeite und mich nur ganz dem widme, an was ich glaube, wird das wahre und einzige Werk entstehen, der Ausdruck des künstlerischen Glaubens, und das wird für die Kunst eine große Eroberung sein. Dafür ist es wert, gelebt zu haben.“⁵³ Sie verwandelte, transzendierte ihr eigenes künstlerisches Schaffen, um es in einem anderen, einem männlichen Künstler wiedererstehen zu lassen. Marianne Werefkin verstand ihren Verzicht auf die eigene Malerei lediglich als eine Abstinenz vom



11) Marianne Werefkin: Alexej Jawlensky, 1896

⁵² Marianne Werefkin, Archiv Alexander Werefkin; zit. nach: Fäthke, 1980, S. 17; Fäthke, 1983/84, S. 7.

⁵³ „Lettres à un inconnu“; zit. nach: Berger, 1986, S. 249.

Handwerk, nicht von der Kunst, die sie weiterhin als geistiges Potential erzeugen konnte.⁵⁴

Daher wollte sie ihre Idee von der Kunst nicht selbst realisieren, sondern durch den Mann. Und sie begründete dies so: „Ich liebte Jawlenskys Kunst und wollte ihr helfen.“⁵⁵ Hier wird es ganz deutlich: Nicht den Menschen Jawlensky liebte sie, sondern seine Kunst. Sie erschaffte sich ihn als Kunstwesen, um verwirklichen zu können, was sie aufgrund ihres Geschlechtes nicht zu können glaubte. Der Mann wurde zum Medium ihres schöpferischen Impulses, zum ausführenden Instrument. Indem sie ihr Kunstwollen auf ihn projizierte, reflektierten seine Werke, gewissermaßen auf Umwegen, ihre schöpferische Leistung. Ihr Aufgehen in seinem Schaffen ließ die Mentorin an seinem, dem männlichen Genie teilhaben, das sie ihm allerdings zuvor übertragen hatte – ein prekärer *circulus vitiosus*.

Die komplexe Symbiose zwischen Schöpferin und Geschöpf konnte auf Dauer jedoch nur eine unzureichende, unbefriedigende Kompensation bieten und lässt sich als eine spezielle Art der Kapitulation, der Auseinandersetzung mit der Angst vor dem eigenen Versagen interpretieren. In seltsamer Ambivalenz changierte Marianne Werefkins Verhalten zwischen Selbstaufgabe und Selbststilisierung. Dieser aufreibende Dualismus stürzte sie in dem Moment in eine tiefgreifende Identitätskrise, als sie verzweifelt erkennen musste, dass ihr Geschöpf sich ihrem Willen nicht vollkommen anpasste. „Ich gab ihm künstlerische Erziehung. (...) Jeder gibt, was er kann. Er nahm, was er konnte.“⁵⁶ – „Der Glaube an mich selbst fehlte. Ich wollte, dachte mit fremden Händen zu schaffen, aber jetzt – (...). Zehn Jahre kann man nicht zurückrufen, die Kräfte sind nicht mehr dieselben. (...) Ist es möglich, daß in mir ein echter Künstler war und ich an ihm vorbeischaute? Solch eine Kraft in der Seele und solch eine Kraftlosigkeit in

54 Marianne Werefkin: „Je suis insatiable dans la vie abstraite.“ – „J' aime les choses qui ne sont pas.“ Zit. nach: Fäthke, 1980, S. 9.

55 Brief an Herrn Schädler, undatiert; zit. nach: Fäthke, 1983/84, S. 7.

56 Marianne Werefkin, Archiv Alexander Werefkin; zit. nach: Fäthke, 1980, S. 19.

den Händen.“⁵⁷ – „Ich habe mir selbst nicht vertraut, und deshalb ist mein Leben zum Teufel gegangen.“⁵⁸

Ihre Resignation brach zu einem Zeitpunkt auf, als die ohnehin nicht unproblematische Beziehung in eine tiefgreifende Krise geriet. Da das Verhältnis der beiden Künstler rein platonisch war,⁵⁹ lebte man in einer *ménage à trois*, d. h. Jawlensky hatte ein von der Werefkina geduldetes Verhältnis mit ihrem Dienstmädchen Helene Nesnakomoff. Die Situation verkomplizierte sich, als diese 1901 ein Kind von ihm erwartete. Zwar nahm Marianne Werefkin den 1902 geborenen Sohn Andreas großzügig in die Ehe zu dritt auf, doch es kam ihr zu Bewusstsein, dass sie Jawlensky nicht zu ihrem Werkzeug machen konnte und wieder zu sich selbst finden musste.

1901 begann sie einen neuen Abschnitt ihrer Tagebücher mit dem Titel „Lettres à un inconnu“ – „Briefe an einen Unbekannten“, in denen sie in Briefform Zwiesprache mit sich selbst, mit einem fiktiven Alter Ego hielt. Der „Unbekannte“ war nach eigener Aussage ihr höheres Ich, das sie antrieb, ihr Genius. In einer Kombination aus Tagebuch, privater Kunstphilosophie und visionären dichterischen Passagen dokumentiert sich ihr Prozess der Selbsterkenntnis. „Ich schaffe mir ganz bewußt Illusionen und Träume. Darin bin ich Künstler. (...) Ich bin mehr Mann als Frau. Allein das Bedürfnis zu gefallen und das Mitleid machen mich zur Frau. Ich bin nicht Mann, ich bin nicht Frau, ich bin Ich.“⁶⁰ Im Jahr 1905 schloss sie das letzte Buch der „Lettres“ mit den Sätzen: „Ich habe mein ganzes Herz Jawlensky zur Verfügung gestellt, der im Grunde der Alleinige und wirklich Einzige meines Lebens ist.“⁶¹

Im gleichen Jahr begann die 45jährige wieder intensiv zu malen. Ausschlaggebend für diese Entscheidung war sicher nicht zuletzt eine

⁵⁷ „Lettres à un inconnu“, 1901; zit. nach: Fäthke 1980, S. 19.

⁵⁸ „Lettres à un inconnu“, 1901-1905; zit. nach: Berger, 1986, S. 247.

⁵⁹ Marianne Werefkin: „Keiner von uns dachte je an physische Liebe.“ „Lettres à un inconnu“, 1904.

⁶⁰ „Lettres à un inconnu“, 3. und letztes Buch, 1905.

⁶¹ „Lettres à un inconnu“, 3. und letztes Buch, 1905; zit. nach: Fäthke, 1980, S. 20.

ausgedehnte Reise nach Frankreich, die ihr die Malerei der Fauves und der Nabis vor Augen führte. Angeregt von deren ausdrucksstarkem, subjektivem Umgang mit der Farbe, schuf sie Gemälde in leuchtenden, vitalen Farbtönen.⁶² Sie verarbeitete Einflüsse von Munch und Gauguin, der Nabis und der Fauves. Werefkins extravaganter Einsatz der Farbe, die Verwendung disharmonischer Kontraste bestimmt auch ihr magisch anmutendes „Selbstbildnis I“, um 1910⁶³. „Wenn sie Augen und Mund, das Visuelle und Verbale, durch einheitliche rote Farbgebung betont, kann dies wohl als Hinweis auf ihre Eigenschaft als Seherin und Verkünderin aufgefaßt werden.“⁶⁴ Der aggressive, von Intensität und Unruhe geprägte Charakter ihrer Selbstdarstellung kommt besonders im Vergleich mit dem etwa gleichzeitig entstandenen „Bildnis Marianne Werefkins“ (1909)⁶⁵ der befreundeten Gabriele Münter zum Ausdruck. Münter gelingt es, in dem aus harmonischen Farbtönen komponierten Portrait, „über den körperlichen Ausdruck des Zu- und Abgewandtseins etwas von der geistigen Konstitution ihres Gegenübers nahezubringen.“⁶⁶

1910 lernte Marianne Werefkin Franz Marc kennen, im folgenden Jahr gehörte sie zu den Gründern der „Blaue Reiter“-Gruppe. Ihre Bilder waren auf wichtigen Ausstellungen vertreten (Sonderbundausstellung Köln 1912, „Deutscher Herbstsalon“ Berlin 1913). Bei Kriegsausbruch flohen Marianne Werefkin und Alexej Jawlensky in die Schweiz, wo sie sich 1918 in Ascona niederließen. Inzwischen hatte Marianne Werefkin, die bei der überstürzten Flucht nur ihre Skizzenbücher mitnehmen konnte, nach der Oktoberrevolution ihre zaristische Rente verloren und besaß danach weder Geld noch Bilder, von deren Verkauf sie leben konnte.

62 Marianne Werefkin: „... in ein paar Monaten hatte ich den Weg gefunden, den ich jetzt gehe.“ Zit. nach: Fäthke, 1980, S. 10.

63 Tempera auf Papier, 51 x 34 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München.

64 Berger, 1986, S. 255f.

65 Städtische Galerie im Lenbachhaus München.

66 Berger, 1986, S. 256.



12) M. Werefkin: „Selbstbildnis I“, um 1910

Im Winter 1920/21 trennte sich Jawlensky, der inzwischen die Mutter seines Kindes geheiratet hatte, von ihr und zog mit seiner Familie nach Wiesbaden, wo er 1941 starb.⁶⁷ Marianne Werefkin blieb in Ascona, wo sie ein reiches Spätwerk schuf, zahlreiche Ausstellungen mit ihren Werken beschickte, Reisen unternahm, 1924 die Künstlergruppe „Der große Bär“ gründete und, als „Nonna“ von der ansässigen Bevölkerung sehr verehrt, im Februar 1938 starb. Jawlensky reagierte sehr bestürzt auf die Todesnachricht. Nach seiner Trennung hatte er wiederholt eine Aussprache gesucht und 1935 einen Freund um Vermittlung gebeten. Dieser über-

brachte ihm eine entlastende Antwort Marianne Werefkins: „Ich denke ohne Bitterkeit an Jawlensky. Ich habe überwunden und möchte nichts wieder aufleben lassen. Jawlensky ist für mich ein Fremder geworden.“⁶⁸

„Man machte die Werefkin zum Phantom der modernen Kunstgeschichte, verschwieg oder mystifizierte sie.“⁶⁹ Zum Mythos wurde sie, weil sie zwar Künstlerin, doch ihr Werk kaum bekannt war; weil sie dem Künstler weder als Muse noch als Modell gedient und ihn dennoch unterstützt hat. Ihre Rolle lässt sich nicht so eindeutig definieren wie im Fall Paula Modersohn-Becker oder Charlotte Berend-Corinth. Und dennoch lassen sich Parallelen entdecken: Alle drei

⁶⁷ „Ich bin mit ihr auseinander wegen Lebensnot, aber ich als Künstler bin ihr sehr verpflichtet.“ Jawlensky in einem Brief an Emmy Scheyer 1923.

⁶⁸ Brief von Karl Im Obersteg 1935, in: Hugo Wagner: Die Sammlung Im Obersteg, Ausstellungskatalog Bern 1975, o. S.; zit. nach: Fäthke, 1992, S. 244.

⁶⁹ Fäthke, 1980, S. 19.

Künstlerinnen versuchten, durch autobiographische Texte, d. h. in ihren umfangreichen Tagebüchern, Aufschluss über sich selbst und ihre Entwicklung zu sich selbst zu finden.

Marianne Werefkin gelang die Emanzipation von der totalen Selbstaufgabe für Jawlensky nach zehn Jahren; Charlotte Berend emanzipierte sich von ihrem Mann erst nach dessen Tod; Paula Modersohn-Becker versuchte aus der noch jungen Ehe den Schritt in die Unabhängigkeit, doch darin scheiterte sie und kehrte zurück zu ihrem Mann. Dennoch gilt sie als weibliches Paradebeispiel für das kompromisslose und radikale Durchsetzen eines künstlerischen Anspruchs. Dagegen bietet Charlotte Berend-Corinth das konventionelle Bild der weiblichen Einschränkung zugunsten der Bedürfnisse des anspruchsvollen Künstlertypen. Paula Modersohn-Becker entschied sich zunächst für die Kunst und gegen die Familie, ihr Lebenskonzept zerbrach an den materiellen Umständen und an seiner Unvollständigkeit: ohne Kind fühlte sie sich nicht vollkommen. Ihr Scheitern war vorprogrammiert. Sie hatte die Versorgungsinstitution verlassen und somit versucht, ein altes, noch um die Jahrhundertwende gültiges Wissenschaftsdogma zu unterlaufen: „In dem Gegensatz von Mann und Weib ist die Ungleichartigkeit der menschlichen Berufe und damit auch die soziale Ungleichheit und Abhängigkeit als ein Naturgesetz aufgestellt,“ so der Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich von Riehl 1889.⁷⁰ Gesellschaftliches Ansehen konnte einer Frau, auch einer Künstlerin, nur in Bezug auf ihren Ehegatten, in der Unterordnung unter ihren Mann zuteil werden.⁷¹

Ganz besonders betrafen diese vorurteilsgespickten Denkmuster die Künstlerinnen, die mit einem Künstler verheiratet bzw. liiert waren. Sie mussten sich unmittelbar neben einer ebenfalls kreativen Persönlichkeit behaupten, sich bewusst gegen den Lebensgefährten abgrenzen und versuchen, sich nicht von ihm vereinnahmen zu lassen. Paula Modersohn-Becker und Charlotte Berend-Corinth fügten bei der

⁷⁰ Wilhelm Heinrich von Riehl: Die Familie, Stuttgart 1889, S. 5. – Riehl war seit 1885 Direktor des Bayerischen Nationalmuseums.

⁷¹ Vgl. Karl Schefflers populären Essay „Die Frau und die Kunst“, 1908: Der „weiblichen Natur“ sei es anheim gegeben, in „passiver Ganzheit“ zu verharren.

Eheschließung ihren Nachnamen dem des Mannes an, damit ihre frühere eigenständige Identität wenigstens äußerlich nicht vollständig „verschwand“. Charlotte Berend-Corinth stellte nur unter dem Nachnamen Berend aus, um nicht automatisch mit ihrem Mann in Verbindung gebracht zu werden, was ihr auch gelang.⁷²

In einer Lebensgemeinschaft, in der beide Partner der gleichen Berufung folgten, waren sie potentielle Konkurrenten. Umso eher war der Mann geneigt, die Frau in die traditionelle Rolle abzudrängen. Daher war es für eine verheiratete Künstlerin doppelt schwer und in vielen Fällen unmöglich, sich nicht die Übernahme der geschlechtsspezifischen Aufgaben und damit die Doppelbelastung aufhalsen zu lassen, wodurch zwangsläufig die künstlerische Arbeit leiden musste, wie die Klagen Charlotte Berends belegen. Versuchte die Frau sich dennoch durchzusetzen, wie Paula Modersohn-Becker, so bedeutete dies einen langwierigen, mit Widerständen behafteten und oft schmerzlichen Ablösungsprozess von bürgerlichen Normen, begleitet von gesellschaftlicher Ablehnung und Verachtung. Paula Modersohn-Becker geriet in das gesellschaftliche Abseits, weil sie sich nicht anpasste, Charlotte Berend-Corinth stand – durch ihren Mann – im gesellschaftlichen Mittelpunkt, weil sie sich anpasste.

Der praktizierenden Künstlerin war die gesellschaftliche Akzeptanz versagt, ihr wurde Versagen entweder in der Künstler- oder in der Frauenrolle vorgehalten. Dies schürte ihre chronische Unzufriedenheit mit sich selbst, die sich zu gravierenden Selbstvorwürfen steigern und bis zum Selbsthass eskalieren konnte. Im schlimmsten Fall endete es, wie bei Alice Trübner, der Frau Wilhelm Trübners, mit Selbstmord. Doch die meisten Künstlerinnen verschwanden einfach hinter

⁷² Vgl. anlässlich der 22. Ausstellung der Berliner Sezession 1911 Karl Scheffler: Berliner Sezession, in: Kunst und Künstler, Jg. 9, 1911, S. 486: „Es ist die Frau von Corinth, die sich hinter diesem Pseudonym Charlotte Berend verbirgt. Das zu erwähnen, ist wichtig, weil zum Lob dieser Arbeit gesagt werden muß, daß sie vom Einfluß Lovis Corinths viel mehr frei geblieben ist, als man es für möglich halten sollte. (...) Dieses Malerbildnis ist das Beste, was man von Charlotte Berend kennt, es erhebt sich über manche Männerarbeit der Sezession.“ – Außerdem hatte Charlotte Berend mit ihrem Mann vereinbart, daß er sich bei Jurentscheidungen über ihre Arbeit der Stimme enthalten sollte, obwohl ihr dadurch Nachteile erwuchsen. Sie nutzte die potentiellen Vorteile nicht, um nicht als Protegé ihres Mannes zu gelten. Vgl. Tagebuch, 8.10.1932.

ihrem Mann, wie z.B. Gela Forster hinter Alexander Archipenko oder Minna Tube hinter Max Beckmann. Sonia Delaunay wandte sich lukrativen kunstgewerblichen Aufträgen zu, um für Robert Delaunay die materielle Basis für die Ausübung der freien Kunst zu schaffen.⁷³

Und – zu guter Letzt – der Blickwinkel des Mannes? Als gleichwertige, ebenbürtige Partnerin hat nur Otto Modersohn seine Frau geschätzt, sowohl als Kollegin wie als Konkurrentin. Für den Künstler Lovis Corinth fungierte die Künstlerin Charlotte Berend, nach dem überlieferten hierarchischen Prinzip, als Modell und Muse. Alexej Jawlensky konnte die Intention hinter der Selbstaufgabe der Werefkina nicht begreifen. Die Konstellation Werefkin – Jawlensky, in der sich die Ältere und Überlegene als Mäzenin und Mentorin den ihr gemäßen Künstler schuf und sich dabei paradoxerweise eine Zeitlang selbst aufgab, ist mit keinem anderen Beziehungsmuster zu vergleichen.

Der Vollständigkeit halber soll am Ende eine für uns heute, wie immer als Außenstehende nur an der unterschiedlichen Popularität zu messende Umkehrung des normalen Künstlerpartnerschaftsmodells nicht verschwiegen werden. Hierzu lässt sich das Postskriptum eines Briefes von Oskar Schlemmer an Julius Bissier aus dem Jahr 1942 zitieren: „Emil Rudolf Weiß tot. Kanntest Du ihn? (...) Einer aus der Generation von uns. Mann der Renée Sintenis.“⁷⁴

⁷³ Zu den Paaren vgl.: Berger, 1986, S. 236, S. 239; Renate Berger (Hrsg.): „Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei.“ Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18. – 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1987, S. 15-25; Ausstellungskatalog: Profession ohne Tradition, 1992, S. 146.

⁷⁴ Postskriptum eines Briefes von Oskar Schlemmer an Julius Bissier vom 19.11.1942; zit. nach: Barbara Stark: Emil Rudolf Weiß 1875-1942, Lahr 1994, S. 3. – Die Bildhauerin Sintenis hatte 1917 ihren Lehrer an der Kunstgewerbeschule Berlin, den Kunstgewerbler (Buch- und Schriftgestaltung) Weiß geheiratet.

*Birgit Schulte***Die Grenzen des Frauseins aufheben**

Die Bildhauerin Milly Steger (1881 – 1948)

Der Hagener Theaterskandal: Provinzposse und Sprungbrett

Im Schaffen der Berliner Bildhauerin Milly Steger sind „die Grenzen des Frauseins aufgehoben“. So formulierte im Jahr 1936 ein deutscher Kunstkritiker.⁷⁵ Die Grenzen des Frauseins waren damals, im bereits weit fortgeschrittenen 20. Jahrhundert, in den Köpfen noch immer derart eng gezogen, dass die vermeintliche Grenzüberschreitung, die eine Reihe von Künstlerinnen gewagt hatten, nicht selten heftig attackiert wurde.⁷⁶ Dies war der Fall gewesen, im Zusammenhang mit Milly Stegers Bauplastik für das Theater der Stadt Hagen, im Jahr 1911. Die Enthüllung löste damals einen handfesten Skandal in der westfälischen Industriestadt aus, dessen Schilderung anschaulich illustrieren kann, wie ungewöhnlich und aufsehenerregend die Arbeit einer ‚Powerfrau am Bau‘ zu Beginn des 20. Jahrhunderts gewirkt haben muss.

Mitte Oktober des Jahres 1911 erhielten führende deutsche Museumsdirektoren und bedeutende Bildhauer von Karl Ernst Osthaus, dem Gründer und Direktor des Museums Folkwang in Hagen, einen Brief mit folgendem Inhalt: „Beiliegend gestatte ich mir, Ihnen eine Photographie vom Haupteingang des neuen Hagener Stadttheaters mit 4 Figuren von Milly Steger zu übersenden. Diese Figuren sind aus durchsichtigen Gründen Gegenstand eines Kesseltreibens geworden, wie es hässlicher in einem ähnlichen Falle kaum dagewesen sein

⁷⁵ In: Koralle, Jg. 4, lf. 5., 1936, S. 156.

⁷⁶ Vgl.: Karl Scheffler: Die Frau und die Kunst, Berlin 1908; Hans Hildebrandt: Die Frau als Künstlerin, Berlin 1928.

dürfte. Ausdrücke wie ‚obskure Künstlerin, Schweinerei, abschreckende Hässlichkeit‘ usw. sind noch die mildesten. Im Stadtparlament hat man einstimmig dagegen Stellung genommen. Es ist sogar nicht ausgeschlossen, dass die Figuren von ihrer Stelle entfernt und durch irgendwelchen Kitsch ersetzt werden. Ich möchte Ihrem Urteil über die Figuren nicht vorgreifen, glaube aber, dass dieser Fall eine so prinzipielle Bedeutung hat, dass er die schärfste Abwehr von künstlerischer Seite erfordert. Ich möchte daher den Anpöbelungen der Hagener Bevölkerung einige Urteile aus sachverständigem Mund entgegensetzen und diese vor allen Dingen für den Fall bereithalten, dass die Absicht, die Figuren zu entfernen, ernsthaft auftauchen sollte. (...) Besonders bitte ich Sie mit Rücksicht auf den diplomatischen Angriffspunkt der Hagener um ein Wort darüber, ob Ihnen die Figuren gerade an dieser Stelle richtig zu stehen scheinen. Es wird nämlich vielfach damit operiert, dass die Figuren möglicherweise in einem Museum, nicht aber innerhalb der ‚wundervollen Architektur‘ des Theaters am richtigen Platze ständen.“⁷⁷ Die Theaterfiguren provozierten vehementen Zorn und Ablehnung in der Hagener Bevölkerung und bei ihren Politikern. Diese sahen sich zum Erlass eines Verbotes des Theaterbesuchs für Kinder und Schulklassen genötigt, um diese vor einer Konfrontation mit den anstößigen Gestalten zu bewahren.

Heute ist kaum mehr nachvollziehbar, weshalb die vier Frauenakte zum Stein des Anstoßes werden konnten. Während damals die überregionale Presse den Aufruhr als Provinzposse abhandelte, protestierten zweihundert Hagener Damen unter der Regie eines protestantischen Pfarrers. Sie sammelten Unterschriften sowie 2.500 Mark, um die schändlichen Geschöpfe entfernen und sie durch harmlosere, züchtige Skulpturen ersetzen zu lassen. Die polemischen Angriffe richteten sich vorrangig gegen die Bildwerke, aber sie zielten auch persönlich auf deren Urheberin. Möglicherweise war sie selbst, die sich als ‚obskure Künstlerin‘ beschimpfen lassen musste, und weniger die von ihr geschaffenen Werke der Dorn im Auge. In der Industriestadt Hagen hatte – wahrscheinlich zum ersten Mal in der Kunstge-

⁷⁷ Serienbrief von Karl Ernst Osthaus vom 13.10.1911; Karl Ernst Osthaus-Archiv (im folgenden KEO-Archiv) P 390.

schichte – eine Frau einen beträchtlichen und damit auch lukrativen bauplastischen Auftrag der öffentlichen Hand erhalten.

„Kunst am Bau“, die einträglichste Erwerbsquelle für Bildhauer, war bis zu diesem Zeitpunkt eine reine Männerdomäne gewesen. Stärker als die Malerei war die Bildhauerei traditionell an Aufträge gebunden. Bildhauerinnen wie Elisabeth Ney (1833 – 1907), der offizielle Aufträge

übertragen wurden, waren

die große Ausnahme, und die Arbeiten verblieben zumeist im kleinen Maßstab, wie zum Beispiel Portraitbüsten. Zudem galt die Bildhauerei generell, neben der Architektur, als die „unweiblichste“ aller Künste. Da dieses Metier mit physischer Kraftanstrengung einherging, galt es für Frauen nicht als opportun. Dem „schwachen Geschlecht“ wurde die eigenhändige Bearbeitung harter Materialien wie Stein oder Holz nicht zugetraut. Künstlerinnen dieser Branche wurden auf typisch weibliche Themen wie das gefällige Genre im bescheidenen Format verwiesen. Ihre Zuständigkeit waren Portraitbüsten oder Medaillen, und die erfolgreichste Protagonistin im Bereich handlicher, anmutig-liebenswürdiger Tierplastik war Renée Sintenis (1888 – 1965).



13) Milly Steger: Vier weibliche Aktfiguren für das Theater der Stadt Hagen, 1911

Die ideologischen Vorbehalte mancher Kunstkenner mündeten zu Anfang des 20. Jahrhunderts in Behauptungen, dass den weiblichen Kunstschaaffenden, abgesehen von der nötigen Körperkraft, auch ein Mangel an räumlichem Vorstellungsvermögen zu Eigen sei. Daher fehle ihnen grundsätzlich die Fähigkeit, eine Plastik zu erdenken, geschweige denn zu realisieren. Noch 1928 behauptete der Kunstkritiker Hans Hildebrandt: „Der Farbsinn des Weibes ist stärker als der Formsinn, der Sinn für Flächenformen stärker als jener für körperhafte Formen. Ist diese Beobachtung (...) richtig, so muss es mehr Malerinnen und bedeutsamere gegeben haben als Bildhauerinnen. (...) Die altüberlieferten Haupttechniken der Skulptur, das Heraushauen des Bildwerks aus dem Stein, das Herausschnitzen aus dem Holze, ver-

langen eine andere Art körperlicher Anlage und eingeborener Geschicklichkeit, als die weibliche Hand sie aufweist, die flink ist und geschmeidig, spürsam für die Nuance und äußerst sensibel, doch zart und ohne robuste Muskelkraft.“⁷⁸ Für eine Bildhauerin war es bei diesen tief verwurzelten Vorurteilen äußerst schwierig, nicht nur kleine Privataufträge für Portraits zu erhalten, sondern umfangreiche Bestellungen von staatlichen Institutionen oder gar Denkmälern.

Ansichten wie die des Kunstkritikers Karl Scheffler in seiner Schrift „Die Frau und die Kunst“ aus dem Jahr 1908 hatten die öffentliche Meinung geprägt. Damals hatte er festgestellt, Frauen fehle „der künstlerische Raumsinn“. Daneben dürfe auch nicht unterschätzt werden, dass die Frau schon der körperlichen Kraftentfaltung, die vor allem die Arbeit des Bildhauers erfordert, unfähig sei.⁷⁹ Milly Steger, die mit Hilfe ihres Assistenten die Fassadenfiguren, im Gerüst stehend, selbst aus dem Stein schlug, war durchaus nicht dieser Meinung: „Ich würde tunlichst nach vorhergemachten Studien den Stein selbst bearbeiten, nicht vorher modellieren, damit das Ursprüngliche bewahrt bleibt. Durch letzthin gemachte Erfahrungen, bei der sofortigen Arbeit in den Stein, komme ich immer mehr zu der Überzeugung, dass eine viel plastischere Gestaltung der Form durch das Abnehmen beim Steinverfahren zu erreichen ist, als bei dem Nacheinanderansetzen der Modellieretechnik.“⁸⁰

Die künstlerischen Anfänge: „... zum Bildhauer geboren.“

Milly Steger wurde am 15. Juni in Rheinberg am Niederrhein geboren. Der Vater, von Beruf Richter, wurde als Justizrat nach Elberfeld berufen, wo das junge Mädchen aufwuchs. Nach dem Schulabschluss erhielt sie, wie es sich für eine höhere Tochter gehörte, Sprach- und Anstandsunterricht in einem Pensionat in London. Nebenher absolvierte sie Zeichenkurse an einer Londoner Kunstschule. Dort beschloss sie, Malerin zu werden. Zurück in Elberfeld, trat sie an der dortigen Kunstgewerbeschule in die Klasse der Stuckateure und

⁷⁸ Hildebrandt, 1928, S. 32. – Marina Sauer: Dilettantinnen und Malweiber, in: Das verborgene Museum, Berlin 1987, S. 30.

⁷⁹ Scheffler, 1908, S. 57 f.

⁸⁰ Steger in einem Brief an Osthaus vom 20.12.1914; KEO-Archiv P2 63/6.

Steinmetze ein, um Aktzeichnen zu lernen. Die erste Berührung mit der Bildhauerei und die Erprobung der handwerklichen Techniken faszinierte sie. Mit Hilfe ihrer Mutter setzte sie, gegen den Willen ihres Vaters, ihren Berufswunsch durch, Bildhauerin zu werden. Der Leiter der Bildhauerklasse an der Düsseldorfer Akademie, Professor Karl Janssen, hatte ihr Talent erkannt. Von 1901 – 1905 lernte Milly Steger in Janssens Privatatelier in Düsseldorf. An den Akademien waren Frauen noch nicht zugelassen. Anschließend reiste sie nach Florenz zum Studium der Renaissanceskulptur und 1906 nach Paris. Dort lernte sie die Plastik von Auguste Rodin und Aristide Maillol kennen. Von großer Bedeutung für ihr weiteres Schaffen war eine Begegnung mit dem berühmten belgischen Bildhauer George Minne im Sommer 1909. Angesichts einer ihrer frühen Arbeiten rief er, der ihr großes Vorbild war, begeistert aus: „Sie sind zum Bildhauer geboren.“

Vom Schaffen Milly Stegers vor 1910 ist relativ wenig bekannt. Offenbar hatte der Assistent des Hagerer Museumsdirektors Karl Ernst Osthaus die Bildhauerin zunächst im Juni 1910 in Berlin besucht. Brieflich berichtete er Osthaus von seinem Besuch im Atelier der Künstlerin: „Bei Fr. Steger bin ich heute Morgen gewesen. Sie hatte einige kleinere Arbeiten in ihrem Atelier, die gar nicht übel waren und sogar eine kleine eigene Note enthielten. Mit einer Übersiedelung nach Hagen wäre sie einverstanden.“⁸¹

81 KEO-Archiv P 470/1-2.

Die Stadtbildhauerin von Hagen: Aufträge und Ablehnung



14) Milly Steger: Karyatide an ihrem Wohnhaus am ‚Stirnband‘ in Hagen, 1911

Die Aussicht, zwei umfangreiche Aufträge ausführen zu können – unter anderem die Theaterfiguren – lockte schließlich die knapp 30jährige von der Metropole nach Westfalen. Die massiven Frauenakte am Theater waren vermutlich die erste monumentale Arbeit der jungen Künstlerin. In Hagen entwarf sie eine weitere Fassaden-skulptur für ihr eigenes Haus, in der Hohenhagener Künstlerkolo-nie am ‚Stirnband‘: In eine hoch-formatige Nische eingespannt, die sie fast zu sprengen scheint, stemmt eine überlebensgroße, kräftige, nackte weibliche Figur in gespannter Bewegung den Balkon an der Straßenfront. Diese monu-mentale Arbeit zeugt von dem Selbstbewusstsein der jungen

Künstlerin. Mit dieser Figur an ihrem Haus markierte sie ihr Atelier. Unübersehbar demonstriert sie ihre Profession und gleichzeitig ihren Anspruch im Bereich der Groß- und Bauplastik. Ein weiteres Relief über dem Kaminsims eines Nachbarhauses gestaltete Steger nach einem ähnlichen Prinzip: die drei Frauenakte schmiegten sich mit tän-zerischen Haltungen in das Oval ein. Die geschwungenen Gewand-falten unterstreichen das Fließende der Bewegung.

Mit der Anfertigung der Theaterfiguren 1911 waren die öffentlichen Aufträge für die junge Bildhauerin keineswegs erschöpft, trotz der anfangs heftigen Kontroversen. Im Gegenteil, sie wirkte ausdrücklich als ‚Stadtbildhauerin von Hagen‘. Da aus den Archivalien nicht re-konstruierbar ist, ob oder wann eine ausdrückliche Ernennung erfolg-te, lässt sich die mit diesem Amt verbundene Aufgabenstellung nicht

exakt beschreiben.⁸² Die offizielle Funktion manifestierte sich darin, dass die Künstlerin zu verschiedenen städtischen Bauaufgaben herangezogen wurde. Mehrfach hatte sie dies der Vermittlung und Unterstützung von Karl Ernst Osthaus zu verdanken. Zwei Portalfiguren, ein Mädchen und ein Junge, schmückten den Eingang einer Realschule in Altenhagen. Für die



15) Milly Steger: Panther über dem Eingang der Stadthalle Hagen, 1914/15

Fassadenbekrönung der Sparkasse gestaltete sie ein Balustradenrelief.⁸³ 1914 entwarf sie eine Reihe von kolossalen Panthern über dem Eingang der neu erbauten Stadthalle. Die kraftvolle Dynamik und lauernde Aggressivität der sprungbereiten Raubtiere, standen in krassem Gegensatz erstens zu dem, was man damals mit ‚typisch weiblich‘

identifizierte, und zweitens auch zu den statischen Aktfiguren unter ihnen. Ihr Schöpfer war der junge Hagener Bildhauer Will Lammert (1892 – 1957).⁸⁴

Kein Erfolg war Osthaus' Engagement zugunsten seiner Künstlerin im Zusammenhang mit dem „Eisernen Schmied von Hagen“ beschieden. Während des Ersten Weltkrieges sollte 1915 öffentlich eine gegen eine Geldspende zu benagelnde Holzfigur aufgestellt werden. Auf Osthaus' Anregung reichten Ernst Ludwig Kirchner und Milly Steger Entwürfe ein. Diese wurden jedoch von der Kommission abgelehnt, zugunsten einer drei Meter hohen, muskelstrotzenden Kolossalfigur des Dortmunder Bildhauers Friedrich Bagdons. Stegers Entwurf ist nicht erhalten. Erhalten ist allerdings die lebensgroße Bronze

82 Vgl. Joachim Heusinger von Waldegg: Milly Steger, in: Skulptur des Expressionismus, München 1984, S. 188.

83 Das Relief zeigte ein schlangenartiges Mischwesen. Das Gebäude der Sparkasse wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Ein Relikt, der Hauptteil des Reliefs, befindet sich heute im Besitz der Sparkasse Hagen, ein weiteres Fragment liegt im Hameckepark in Boelerheide.

84 Vgl. Werner Gerber: Hagener Bohème. Menschen um Osthaus, Hagen 1990, S. 26.

eines sitzenden Schmiedes von Milly Steger für die Altenhagener Brücke, die zwei Jahre zuvor, im Jahr 1913, gegossen wurde.



16) Milly Steger: Sitzender Schmied, 1913

Auch um diese monumentale Auftragsarbeit rankt sich eine Geschichte, die erneut belegt, wie schwer es die junge Stadtbildhauerin mit ihrem hauptamtlichen Auftraggeber hatte: 1913 war Milly Steger mit dem Auftrag der lebensgroßen Bronzefigur eines Eisenschmiedes betraut worden. Der Schmied war als Bekrönung der Wettersäule an der Altenhagener Brücke vorgesehen. Doch die städtische Baudeputation war mit ihrem Werk wieder einmal nicht einverstanden. Erstens war den Ratsherren die sitzende Haltung des rastenden Steger'schen Arbeiters zu passiv und zweitens der Gesichtsausdruck zu melancholisch, zu nachdenklich und zu

herb. Milly Stegers Schmied wurde, statt im öffentlichen Raum Präsenz zu zeigen, ins Innere der Hagener Stadthalle verbannt.

Im Jahr 1914 begab sich aber auch Erfreuliches für Milly Steger. Über Osthaus lernte Steger den berühmten belgischen Architekten Henry van de Velde kennen. Dieser gewann sie zur Mitarbeit an seinem Theater für die Deutsche Werkbund-Ausstellung in Köln. Für ein Feld über dem Eingang des Wandelganges entwarf die Bildhauerin ein beschwingtes Tänzerinnenrelief.⁸⁵ Darüber hinaus wurden auf der Werkbund-Ausstellung in dem von Osthaus eingerichteten „Hagener Raum“ Stegers Gipsmodelle für zwei Portalfiguren vorgestellt.

⁸⁵ Die Reliefs wurden zusammen mit dem Werkbundtheater zerstört. Ursprünglich war dieses Relief als Entwurf für die Ausschmückung der Hagener Stadthalle konzipiert, um im Vorfeld der Ausführung die Projektierungskosten sparen zu können.

Sie sollten, in Bronze ausgeführt, den Haupteingang des Folkwangmuseums flankieren.⁸⁶ Bereits 1912 hatte Steger zum zehnjährigen Jubiläum des Museums einen Frauenkopf als Schlussstein über dem Portal gestiftet.

Der Krieg jedoch verhinderte die Umsetzung der Fassadenskulpturen für das Museum sowie die Realisierung weiterer öffentlicher Aufträge.⁸⁷ Dies sowie die Tatsache, dass aufgrund fehlender Investitionsmittel Stegers Plan scheiterte, in Hagen ein Atelier für Grab- und Gedenksteine einzurichten⁸⁸ – eine während des Krieges ergiebige Einnahmequelle –, hat 1917 Milly Stegers Entscheidung zur Rückkehr nach Berlin beeinflusst. Ihre finanzielle Situation war derart desolat, dass die Künstlerin die Miete für das Hagener Atelier oft nicht aufbringen konnte.⁸⁹

Zurück in Berlin, übernahm sie das Atelier von Georg Kolbe.⁹⁰

Der Ausdruckstanz und die expressionistische Phase

Mit dem Ortswechsel war auch ein Stilwandel verbunden. Der strenge Aufbau aus einfachen Formen, im Zusammenhang mit starkem Ausdrucksverlangen, kennzeichnet die Arbeiten ab 1917 bis zu Beginn der Zwanziger Jahre. Milly Steger schuf hauptsächlich Portraits und freiplastische Figuren, von Kleinformat bis Lebensgröße. Ihre Plastiken bestimmte das dynamische Element einer expressiven Ausdrucksgebärde. „Bringe dein inneres Erleben in knappster Form zum

⁸⁶ Die Ausstellungsliste der Kölner Werkbund-Ausstellung vom 4.5.1914 nennt 3 Arbeiten Stegers: Sitzendes Mädchen, Gips; Steinfigur, Kalkstein und Mädchenfigur, getönter Gips; KEO-Archiv Kü 434/1. – Die Modelle sind verloren und nur auf einer Fotografie überliefert.

⁸⁷ Vgl. Brief von Osthaus vom 15.12.1914: „... Fräulein Steger, die ganz ohne Aufträge ist, ...“. – KEO-Archiv Kü 445/17.

⁸⁸ KEO-Archiv P 377/1 und P 403/1.

⁸⁹ In Briefen an Osthaus erwähnt Steger 1916 Aufträge für den Hagener Stadtbaurat Figge, für den Gartenarchitekten Leberecht Migge und für Hans Hildebrandt; für letzteren, der 1918 über die Bildhauerin einen Artikel im ‚Kunstblatt‘ veröffentlichte, evtl. die Ausführung eines Portraits.

⁹⁰ Nach Kriegsende übernahm der kommunistische Maler Max Schulze-Sölde das Atelier im Steger-Haus, das zum Treffpunkt der sog. „Hagener Bohème“ wurde.

Ausdruck“, beschrieb die Künstlerin selbst ihr Anliegen.⁹¹ An die Stelle von Masse trat Leichtigkeit und Bewegung. Die aus geometrisierenden Grundstrukturen komponierten Gestalten verschränken sich in komplexen Drehungen. Die Gesichter zeigen einen introvertierten, melancholischen Ausdruck.



17) Milly Steger: Jephthas Tochter, 1919

Aus aufeinander bezogenen Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen baut sich der ‚Auferstehende Jüngling‘ aus dem Jahre 1920 auf. Zu dieser Gestalt ließ sich Steger möglicherweise durch die knienden Knaben um den Brunnen des von ihr verehrten George Minne in der Eingangshalle des Hagener Museum Folkwang anregen.⁹² Die Aufwärtsbewegung des Knienden wird durch die Spitzen des kantigen, um den Unterkörper drapierten Gewandes unterstützt. In dem vom Viereck der Arme und Hände eingefassten Gesicht dominieren die großen, hervortretenden, mandelförmigen Augen. Nicht nur die Gebärde, auch die Mimik ist stili-

siert. In enger Verknüpfung kommt dieses Zusammenwirken expressiver Mimik und Gestik auch in der ausdrucksstarken ‚Weiblichen Halbfigur‘ zum Tragen. Hier steigert die Künstlerin das Streben nach vergeistigtem Ausdruck ins Extrem. Raumgreifender ist ‚Jephtas Tochter‘ von 1919, die Karl Ernst Osthaus für sein Museum Folkwang ankaufte.⁹³ In dieser tragischen Gestalt aus dem Alten Testament ver-

⁹¹ Aus einem Manuskript von Milly Steger in Privatbesitz, vermutlich aus dem Jahr 1946.

⁹² Minne hatte die Figur des Großen Knienden 1898 geschaffen, 1906 erteilte Osthaus ihm, auf Anregung van de Veldes, den Auftrag zur Konzeption des Brunnens für die Eingangshalle des Folkwangmuseums.

⁹³ *Jephtas Tochter* von 1919 war aus schwarzem Steinguss, der wie schwarzglänzender Eisenguss wirken sollte. Vgl. Brief vom 19.2.1920; KEO-Archiv P2 63/2. – Steger schickte die Figur im September 1920 von Berlin nach Hagen; vgl. KEO-Archiv P2 63/32. Zur Aufstellung schlug sie einen hellen Hintergrund für die freistehend gedachte Figur vor; vgl. Brief

arbeitete Milly Steger die spannungsvolle Körpersprache des damals populären Ausdruckstanzes.⁹⁴ Jegliche blockgebundene Schwere ist aufgehoben. Fließende, gegenläufige Bogenformen umreißen die zierlich-feingliedrige, etwas unterlebensgroße Tänzerin. Milly Steger verstand die eigenwillige Dynamik ihrer Figuren als Ausdruck von Emotionen. „Ihre Sprache ist Bewegung. Keine Bewegung als Selbstzweck, aus Virtuosität. Aber Bewegung als Ausdruck eines intensiven Gefühls,“ so ein zeitgenössischer Kritiker.⁹⁵

„... dass alle Beschränkungen von begabten Frauen wegfallen.“

Mit Karl Ernst Osthaus in Hagen hielt Milly Steger auch von Berlin aus weiterhin Kontakt.⁹⁶ Beide traten 1919 dem „Arbeitsrat für Kunst“ bei. Diese Vereinigung von Kulturschaffenden hatte sich unter dem Eindruck der Novemberrevolution 1918 dem Aufbau einer neuen sozialistischen Gemeinschaft verschrieben. Der Arbeitsrat entwickelte utopische Vorstellungen von einem „Gesamtkunstwerk Gesellschaft“ in einem Idealstaat.⁹⁷ Im Frühjahr des Jahres 1919 erhielten die Unterzeichner des kunstpolitischen Programms einen Fragenkatalog, um die Arbeitsrat-Programmatik zu untermauern. Die Antworten von 28 Mitgliedern, unter ihnen Milly Steger, wurden im November veröffentlicht unter dem Titel: „Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin“. Von den Erwiderungen Milly Stegers auf die 13 Fragen soll hier nur eine zitiert werden, die ihren Anspruch als gleichberechtigte Künstlerin unterstreicht, den sie nicht nur für sich

an Osthaus vom 19.10.1920; KEO-Archiv V 74/1, beiliegend die Rechnung über 2.500 Mark. – *Jephtas Tochter* gelangte 1922 nach Essen und wurde 1944 im Krieg zerstört. – Die Plastik war beispielhaft in Alfred Kuhns Buch: *Die neue Plastik*, 1922, neben Arbeiten von Jacques Lipschitz und Alexander Archipenko abgebildet.

- 94 Berühmte Ausdruckstänzerinnen dieser Zeit waren Gret Palucca und Mary Wigman; Osthaus hatte die Tänzerin Tatjana Barbakoff mehrfach nach Hagen eingeladen.
- 95 Alfred Kuhn: Milly Steger, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 26, lf. 4, 1923, S. 199.
- 96 Zusammen mit verschiedenen Künstlern, denen sie zum Teil erstmals in Hagen begegnet war – Walter Bötticher, Karl Gehle, Christian Rohlf, Jan Thorn-Prikker, Moissej Kogan, J.L.M. Lauweriks, Ernst-Ludwig Kirchner, Georg Kolbe, Willi Lammert und Max Schulze-Sölde – beteiligte sich Milly Steger im Juni 1921 an der zweiten Gedächtnisausstellung für den verstorbenen Mäzen im Museum Folkwang unter dem Motto: ‚Die Künstler um Karl Ernst Osthaus‘.
- 97 Vgl. Karl Ernst Osthaus‘ und Milly Stegers Antworten, in: *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin*, 1919.

selbst behaupten wollte. So lautete die Frage zum Lehrprogramm: „Welche Maßnahmen werden für geeignet gehalten, eine gründliche Reform der Ausbildung für alle bildnerische Tätigkeit zu erreichen?“ Darauf formulierte Milly Steger folgende Forderung: „Ich schließe mich dem aufgestellten Lehrprogramm im wesentlichen an und möchte insbesondere Gewicht auf die handwerkliche Ertüchtigung jedes Kunstschülers legen; im übrigen bin ich dafür, dass dem Schüler durch den Unterricht der Weg zu seinem eigenen Ich, zu seiner eigenen Art, die Dinge zu sehen und zu empfinden, und zu seiner

eigenen künstlerischen Offenbarung gewiesen wird. – Für selbstverständlich halte ich es, dass in einem sozialistischen Staat alle Beschränkungen hinsichtlich der Aufnahme von begabten Frauen in den Unterrichtsanstalten wegfallen.“



18) Milly Steger um 1920

Diese Antwort spiegelte Stegers persönliche Erfahrung während ihrer eigenen Lehrzeit. Ihr selbst war die Aufnahme an einer staatlichen Unterrichtsanstalt, das heißt der Kunstakademie, noch verwehrt gewesen. Erst ab 1918 gewährten die öffentlichen Ausbildungsstätten auch Frauen den Zugang. Ihre eigene Schulung hatte Milly Steger im Privatatelier

des Düsseldorfer Bildhauereiprofessors Janssen erfahren. Zu Janssens männlichen Meisterschülern an der Akademie zählte unter anderen Wilhelm Lehmbruck. Vor dem Hintergrund ihres eigenen Ausschlusses von männlichen Bildungsprivilegien wird Stegers Forderung nach der professionalisierten Ausbildung von Künstlerinnen an öffentlichen Lehrinstituten verständlich.

Sie selbst lehrte allerdings an einer privaten Kunstschule: Seit 1927 gehörte Milly Steger zum „Verein der Berliner Künstlerinnen“ und arbeitete dort aktiv im Vorstand mit. An der Unterrichtsanstalt des Künstlerinnen-Vereins wurden ab Januar 1929 Klassen für Aktzeichnen und Bildhauerei eingerichtet. Die Leitung übernahm Milly Steger. Als eine der ersten Frauen unterrichtete sie nun auch männliche Schüler in Portrait, Akt, Komposition sowie in der handwerklichen Gesamtausbildung in Ton, Stein, Holz, Bronze und Gips.



19) Unterrichtsplan der Unterrichtsanstalt des ‚Vereins der Berliner Künstlerinnen‘, 1934

Stilwandel und Karrierehöhepunkt

In den Zwanziger Jahren stand Milly Steger in Berlin auf dem Höhepunkt ihres Schaffens. Von 1922 bis 1943 nahm die Künstlerin als Gast an mehr als 25 Ausstellungen der Akademie der Künste teil. 1925 entwarf sie sechs kleinplastische Frauenfiguren für Porzellan- ausformungen der Firma Rosenthal. 1927 bot Philipp Franck, der Direktor der „Staatlichen Kunstschule“ zu Berlin, Milly Steger die Übernahme des Aktzeichnenunterrichts für Damen an. Er musste sein Angebot jedoch kurz darauf wegen fehlender Haushaltsmittel zurückziehen. Im Auftrag des berühmten Intendanten Max Reinhardt modellierte Steger für das Foyer des Deutschen Theaters 1927 zwei Schauspielerinnenbüsten: Gertrud Eysoldt und Helene Thimig. Im gleichen Jahr stellte die Künstlerin im Kunstsalon Kühl in Dresden 25 Plastiken und eine größere Anzahl von Zeichnungen aus – womöglich die größte Einzelausstellung zu ihren Lebzeiten. Außerdem wirkte sie mit in dem Dokumentarfilm „Schaffende Hände: Die Bildhauer“ von Hans Cürliß, der die verschiedenen Arbeitsweisen von

Bildhauern demonstrierte. Ab 1927 gehörte Milly Steger zum „Verein der Berliner Künstlerinnen“. Gleich zu Beginn arbeitete sie für fünf Jahre im Präsidium des Vereins, danach, 1932, wurde sie zur Ehrenvorsitzenden ernannt. Im Jahr 1930 nahm die ‚Berliner Sezession‘ sie als Mitglied auf. Schließlich wurde Steger im Februar 1933 zur zweiten Vorsitzenden des ‚Reichsverbandes bildender Künstler‘ Deutschlands gewählt und war zudem Vorstandsmitglied des Berliner Ortsverbandes.

Vergleicht man ihr Werk ab Mitte der zwanziger Jahre mit den expressiven Figuren der frühen Berliner Zeit, so lässt sich hier deutlich ein Stilwandel erkennen. Dieser löste zunehmend die expressionistische Phase ab. Milly Steger knüpfte wieder verstärkt an Naturformen an, wie sie dem frühen ‚Schmied‘ von 1913 zu Eigen waren. Ihre Figuren gewinnen an Schwere. Zwar sind noch immer starke Körperdrehungen, wie bei der Kauernenden um 1927, sowie eine ausgeprägte Gebärdensprache von zentraler Bedeutung. Die emotionale Aussage der Figuren findet nun jedoch in einer beherrschteren Bewegung Ausdruck. Ausgreifende Gebärden sind manchmal durch entsprechende Attribute, wie beispielsweise einen Krug oder durch das Hantieren mit einem Schleier oder Tuch motiviert. Manche Titel spiegeln eine seelische Stimmung: ‚Die Klage‘, ‚Die Einsamkeit‘ oder ‚Die Sinnende‘. Viele der in Stein gehauenen und in Bronze gegossenen Figuren sind lebens- oder überlebensgroß, wie die eindrucksvolle Bronzeplastik ‚Die Herbe‘. Milly Stegers Hauptmotiv war und blieb der weibliche Akt, den sie in unzähligen Studien und Skizzen, in Bleistift und Röteln, immer wieder erprobte.

1933 – 1943: Akzeptiert und ‚Entartet‘

1933 erlebte Milly Steger, wie unzählige andere Künstlerinnen und Künstler Deutschlands, die gravierenden Eingriffe der Nationalsozialisten. Zwar konnte sie an der Schule des „Vereins der Berliner Künstlerinnen“, der gleichgeschaltet wurde, weiterhin unterrichten und so für ihren Lebensunterhalt sorgen. Doch der „Reichsverband bildender Künstler“, dessen stellvertretende Vorsitzende sie war, wurde aufgelöst. Stattdessen wurde sie korporatives Mitglied im ‚Deutschen Frauenwerk‘ und in der ‚Reichskammer der bildenden Künste‘. In der im Juli 1937 eröffneten ‚Ersten Großen Deutschen

Kunstaussstellung' in München wurde ihr Werk gezeigt. Doch in den folgenden regelmäßigen Leistungsschauen nationalsozialistischer Kunst war sie nur selten vertreten. Öffentliche Aufträge für Bauplastik erhielt sie nicht. 1937 beschlagnahmten die Nationalsozialisten mehrere Werke Milly Stegers als entartet. In den verschiedenen Schand-Ausstellungen unter dem Motto „Entartete Kunst“, war ihr Werk jedoch offenbar nicht vertreten. Dagegen gewann sie 1938 den Villa-Romana-Preis des Deutschen Künstlerbundes sowie Auszeichnungen bei den Olympischen Kunstwettbewerben 1936 und 1940.

Die widersprüchliche Stellung Milly Stegers in der nationalsozialistischen Epoche, zwischen Akzeptanz und Ablehnung, ist nicht einfach nachzuvollziehen und zu erklären. Offenbar konnte sie unter den Nationalsozialisten relativ ungehindert arbeiten. Sie erhielt jedoch keine besondere staatliche Förderung. Die Künstlerin akzeptierte die wenigen öffentlichen Aufträge, allerdings womöglich nicht nur aus finanzieller Notwendigkeit. Dies scheint eine Äußerung Stegers in einem Interview aus dem Jahr 1936 nahe zu legen: „Erfreulicherweise werden wir Bildhauer in letzter Zeit wieder mehr von den Architekten zur Mitarbeit herangezogen, und so können wir hoffen, dass uns bald wieder das einige, große Kunstwerk erstehen wird, das Kunstwerk unserer Zeit, eine harmonische Verbindung der drei Schwesterkünste: Architektur, Malerei und Plastik.“⁹⁸ In dieser Äußerung Milly Stegers finden sich Gedanken, die den Zielen der Kunstpolitik des „Arbeitsrates für Kunst“ entsprechen, in dem sie 1919 aktiv mitgearbeitet hatte. Die ideologische Um-



20) Milly Steger: Krugträgerin I, 1934

⁹⁸ Milly Steger, in: Koralle, Jg. 4, lf. 5, 1936, S. 157.

klammerung durch die faschistische Ästhetik erklärt sich daher nicht zuletzt durch die partielle Wesensverwandtschaft mit den Utopien des linksradikalen Arbeitsrates.

Milly Stegers reifes Werk ließ sich für den herrschenden Kunstgeschmack vereinnahmen. Die gebilligten, anmutig-herben Arbeiten, wie zum Beispiel eine ‚Krugträgerin‘, um 1940,⁹⁹ können durchaus einem stehenden Frauenakt des regimetreuen Fritz Klimsch zur Seite gestellt werden.¹⁰⁰ Dagegen wurde eine 1934 entstandene ‚Krugträgerin‘ in den Staatlichen Museen Berlin als ‚entartet‘ beschlagnahmt. Insgesamt finden sich auf den Beschlagnahmungslisten sechs Arbeiten Stegers.

Nach der Katastrophe: Neubeginn und Ende

In der Nacht vom 22. zum 23. November 1943 wurden Wohnung und Atelier Milly Stegers durch Bomben zerstört. Sämtliche dort aufbewahrten Werke und Dokumente wurden vernichtet, so dass sich heute ihre Biographie und ihr Werk nur lückenhaft rekonstruieren lassen. Mit ihrer Mutter und ihrer Tante floh die Künstlerin, ohne irgend etwas retten zu können, nach Potsdam zu Verwandten. Nach einiger Zeit nahm sie ihre Arbeit wieder auf, zunächst in einem provisorischen Atelier in einem leerstehenden Kindergarten. Sie erhielt verschiedene Aufträge für Grab- und Gedenkmale. Hier ist ihr persönlicher Stil zurückgenommen, zugunsten der vom Auftraggeber gewünschten Gestaltung. Daneben schuf Milly Steger eine Reihe von Holz- und Marmorarbeiten mit persönlichem Bezug. Die leidvollen Erfahrungen des Krieges – Schmerz, Tod, Verlust und Trauer – fanden Eingang in die sogenannte ‚Pietà 45‘ aus Fichtenholz, entstanden im letzten Kriegsjahr. Das Motiv der um ihren Sohn trauernden Gottesmutter symbolisiert das Leid Aller, die ihre gefallenen Angehörigen beklagen. Der Verstorbene ist im Umriss der Mutter geborgen: Die beiden knienden Gestalten, die aus einem Stamm gehauen sind, scheinen zu einer einzigen Figur zu verschmelzen.

⁹⁹ Material und Maße unbekannt, Verbleib unbekannt; Abb.: Kat.: Profession ohne Tradition, Berlin 1992, S. 140.

¹⁰⁰ ‚In Wind und Sonne‘, 1936, Bronze; Abb.: Kat.: Profession ohne Tradition, Berlin 1992, S. 140.

Auch die eindrucksvolle, leider verlorene Marmorarbeit ‚In Memoriam‘ aus dem Jahr 1944 ist ein Sinnbild für stillen Schmerz und in sich ruhende Weltentrücktheit. Mit dieser Figur schuf Milly Steger eine zweite Fassung ihrer berühmten ‚Klage‘, einer Marmorskulptur aus den dreißiger Jahren, die ebenfalls verloren ist. Als Material für die letzten Marmorskulpturen dienten der Künstlerin zerstörte Grabsteine, welche die inzwischen über Sechzigjährige noch immer kraftvoll mit Hammer und Meißel bearbeitete. Ihr Lieblingsmotiv waren, wie früher, Mädchen und Frauen. Doch entfalten sich diese nun nicht mehr frei im Raum, sondern sie bleiben in den Stein eingebunden. Die weiblichen Geschöpfe, die sie ‚Najaden‘, ‚Schwestern‘ oder ‚Abend‘ nannte, lösen sich aus dem Material, aus dem sie geschaffen sind, nicht vollständig heraus. Der Reliefgrund verbleibt in grob behauenen Zustand, wie auch die Schleier, in die sich einige der Wesen einhüllen. Selbst ihre Haare sind eins mit dem Stein und verschmelzen ununterscheidbar mit ihm. Traumverloren und entrückt scheinen diese ätherischen Geschöpfe nicht mehr in die Welt treten zu wollen, deren grausame Zerstörung die Künstlerin so hart getroffen hatte. Diese melancholische Weltabgewandtheit im Ausdruck war den weiblichen Aktfiguren Stegers stets zu Eigen. Doch am Ende ihres Lebens und Schaffens gelangte die Künstlerin in der Formulierung dieser seelischen Gestimmtheit zu höchster Intensität.



21) Milly Steger bei der Arbeit an einem Marmorrelief, um 1940

Gesteigert wird diese Vorstellung eines abwesenden Zustandes noch in ihrem letzten Werk, das sie im Jahr vor ihrem Tod begann. Aufgrund ihrer schweren Krankheit fand sie nicht mehr die Kraft, es zu vollenden. ‚Die Schmerzerfahrene‘, aus Lindenholz, zeugt in ihrer schmalen Vertikalität noch von dem Stamm, aus dem sie gehauen wurde. Mit ihren Händen und Armen umschließt die Gestalt sich selbst. Die geschlossenen Augen und das selige Lächeln deuten den Übergang in einen anderen, jenseitigen Zustand an. – Am 31. Oktober

des Jahres 1948 starb Milly Steger in Berlin. – Der „Verein der Berliner Künstlerinnen“ widmete ihr im April 1949 eine Gedächtnisausstellung.

„Milly Steger die Bildhauerin ist eine Welt“



22) Milly Steger: Die Schmerzerfahrene, 1947/48

Milly Steger war eine der ersten Bildhauerinnen, die sich durchsetzen konnte. Hierbei profitierte sie nicht zuletzt von dem Hagener Skandal. Sie wurde in der Kunstwelt wahrgenommen und war öffentlich anerkannt. Um 1920 fehlte ihr Name in keinem Übersichtswork zur zeitgenössischen Plastik. Einige Kritiker schätzten sie als bedeutendste Bildhauerin Deutschlands.¹⁰¹ 1932 nennt „Knaurs Konversationslexikon“ Milly Steger zusammen mit Ernst Barlach und Wilhelm Lehmbruck exemplarisch für die Bildhauerei des 20. Jahrhunderts.

Milly Steger war eine Ausnahme von der Regel, wie die Kunsthistorikern Magdalena Bushart analysiert: „Im Gegensatz zu den meisten ihrer Kolleginnen widersetzte sie sich mit aller Kraft den ideologischen Vorgaben, mit denen weibliches Künstlertum gemeinhin definiert wurde: Nicht nur, dass sie sich erfolgreich mit großformatiger Architekturplastik beschäftigte – auch in der Stein- und Holzbearbeitung brachte sie es zu unbestrittener Meisterschaft. In der zeitgenössischen Kunstkritik wurde sie deshalb als ‚Naturtalent‘ gehandelt, das sich einer geschlechtspezifischen Zuordnung entziehe. (Es) ist vom ‚überwiegend männlichen Charakter‘ ihrer Kunst die Rede (und davon, dass sie) sich verwegen und robust an Großplastiken gewagt und handwerklich mit den Männern konkurriert habe... Diese Einschätzung dürfte dem Selbstverständnis der Künstlerin entgegenge-

¹⁰¹ U. a. Scheffler und Thorwald.

kommen sein. Sie unterstützte den Mythos einer naturgegeben-maskulinen Begabung, wo immer sie konnte. (...) Auf Portraitaufnahmen posierte sie entweder im Bildhauerkittel oder, betont männlich, mit Hemd und Krawatte. Die Kategorie ‚Frauenkunst‘ lehnte sie entschieden ab – für sie gebe es ‚nur gute und weniger gute Künstler‘. Milly Steger war davon überzeugt, zur ersten Kategorie bestimmt zu sein.“¹⁰²

Milly Steger verstand die Kunst der Selbstinszenierung. Sie wählte bewusst die Rolle der Künstler-Außenseiterin, indem sie sich im männlichen Habitus stilisierte. Hatte sie möglicherweise das bis zu ihrer Zeit unausrottbare Vorurteil verinnerlicht, dass „Männlichkeit eine der ersten Bedingungen der Kunst sei“,¹⁰³ und dass „nicht Talent, sondern Hosen ... das Ausschlaggebende“ seien?¹⁰⁴ Ihre Strategie ging auf: Auf diese Art setzte sie sich durch, machte Karriere und wurde auch von männlichen Kollegen und der Fachwelt anerkannt. Dagegen standen manche ihrer Künstlerkolleginnen der Bildhauerin befremdet gegenüber. Käthe Kollwitz notierte beispielsweise 1917 in ihrem Tagebuch: „Neulich bei Milly Steger gewesen im Atelier. Sie ist sympathisch und ihre Arbeit stark. Etwas seelenlos. Es gibt für sie nur formale Probleme. Sie geht von einem ganz anderen Ende los wie ich. Sie ist ein ordentlicher Kerl, arbeitet wie ein Mann.“¹⁰⁵

Das offensichtlich burschikose der äußeren Erscheinung Milly Stegers provozierte auch Else Lasker-Schüler, die 1916 ihr bekanntes Gedicht an Milly Steger verfasst hatte, sie in einem Brief an ihren Freund Franz Marc 1915 als ‚reizenden Kerl‘ zu titulieren.¹⁰⁶

¹⁰² Magdalena Bushart: Der Formsinn des Weibes, in: Kat.: Profession ohne Tradition, Berlin 1992, S. 136 – 140.

¹⁰³ Emil Hannover: Weibliche Kunst. Minka Grönvold, in: Kunst und Künstler, Jg. 5, Berlin 1904, S. 397.

¹⁰⁴ Aus den Erinnerungen der Künstlerin Sabine Lepsius, publiziert 1972.

¹⁰⁵ Käthe Kollwitz: Die Tagebücher, hrsg. von Jutta Bohnke-Kollwitz, Berlin 1989, S. 299.

¹⁰⁶ „... und Milly Steeger (Elberfelderin) reizender Kerl.“ Zitiert nach: Briefe an Franz Marc. DLA-Marbach Sign. 81. 194-197, Brief Nr. 89.

Im Hinblick auf Stegers individuellen Weiblichkeitsentwurf ist das Gedicht der expressionistischen Dichterin Else Lasker-Schüler, die Milly Steger persönlich kannte, von besonderer Aussagekraft:

*Milly Steger (1916)*¹⁰⁷

*Milly Steger ist eine Bändigerin,
Haut Löwen und Panther in Stein.*

*Vor dem Theater in Hagen
Stehen ihre Großgestalten.*

*Böse Tollpatsche, ernst gewordene Hännkesken,
Clowne, die mit ihren blutenden Seelen wehen.*

*Aber auch Brunnen, verschwiegene Weibsmopse
Zwingt Milly rätselhaft nieder.*

*Manchmal spielt sie mit Zündhölzchen,
Die entzünden sich in der Gulliverin Hand.*

*Sie schnitzt aus dem Holze Adam
Hinterrücks sein Weib.*

*Und Millys Herz lacht wie ein Apfel,
In ihren stahlblauen Augen sitzt ein Schalk.*

*Milly Steger die Bildhauerin ist eine Welt,
Meteore stößt sie von sich*

*Eine Büffelin an Wurfkraft,
Freut sie sich auch zart an dem blühenden Kern der Büsche.*

Mit ihrer Grenzüberschreitung in die Männerdomänen der Bildhauerei mit Hammer und Meißel, der Großplastik und der öffentlich finanzierten ‚Kunst am Bau‘, hat Milly Steger wesentliche Meilensteine in der Professionalisierungsgeschichte von Künstlerinnen gesetzt. Mit ihrer kraftvollen Arbeit und ihrer starken Persönlichkeit hat die Bildhauerin „die Grenzen des Frauseins aufgehoben“.

¹⁰⁷ Zit. nach: Else Lasker-Schüler: Milly Steger, in: Die Schaubühne, hrsg. von S. Jacobsohn, Jg. 12, Nr. 24, 15. Juni 1916, S. 582.

Literaturverzeichnis

Texte und Äußerungen von Milly Steger

Milly Steger: Antwort, in: Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin, Berlin 1919, S. 94, und Abb. 29

Milly Steger, in: Hans Cürlis: Schaffende Hände. Die Bildhauer, Berlin 1927, S. 29

Milly Steger: Begegnung mit Minne, in: Kunst der Zeit, Jg. 2, Nr. 5 – 6, 1928, S. 108 – 109

Milly Steger: Antwort, in: Künstler über Kunstkritik, Das Kunstblatt, Jg. 14, H. 6, 1930, S. 177, Abb. S. 176

Milly Steger, nach: N. N.: Zwei Bildnerinnen über ihr Schaffen, in: Koralle, Jg. 4, H. 5, 31.1.1936, S. 156 – 157 (mit Emy Roeder)

Irmgard Johannes: Auftrag einer Künstlerin. Gespräch mit der Bildhauerin Milly Steger, in: Unbekannte Zeitung, ca. Juli/August 1937 (undat. Zeitungsausschnitt)

Bibliographie

Festschrift zur Einweihung des Hagener Stadttheaters, Einführung von Hans Vetterlein, Hagen 1911

Bestandskatalog: Museum Folkwang. Band I: Moderne Kunst. Plastik, Malerei, Graphik, bearb. von Kurt Freyer, Hagen 1912, S. 5, S. 41, S. 45, S. 55 (Reprint 1983)

Karl Ernst Osthaus: Westfalen, in: Bildhauer und Maler in den Ländern am Rhein, hrsg. von Wilhelm Schäfer im Auftrag des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, Düsseldorf 1913, S. 141 – 146, ebd. S. 141, S. 144

Hans Hildebrandt: Milly Steger, in: Das Kunstblatt, Jg. 2, H. 12, Dezember 1918, S. 371 – 376

Alfred Kuhn: Milly Steger, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Jg. 26, H. 4, Januar 1923, S. 198 – 204

- Hans Cürli: Schaffende Hände. II: Die Bildhauer, Zu dem Filmwerk 'Schaffende Hände' des Instituts für Kulturforschung, Berlin (Veröffentlichungen des Kunstarchivs Nr. 32) Berlin o. J. (1927), S. 5, S. 10f, S. 20f, S. 26f, S. 29
- Hans Hildebrandt: Die Frau als Künstlerin, Berlin 1928, S. 143f, S. 162, S. 186
- Thorwald: Milly Steger, in: Kunst der Nation, Jg. 2, Nr. 14, Juli 1934, S. 1f
- Dietrich: Die Bildhauerin Milly Steger: in: Die Frau von Heute, Zeitschrift des Demokratischen Frauenbundes Deutschland, August 1948, S. 4 f
- Herta Hesse Frielinghaus u. a.: Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk, Recklinghausen 1971, S. 10 – 11, S. 46. S. 63 – 64, S. 104, S. 199, S. 202, S. 205, S. 230, S. 280, S. 309, S. 327, S. 430, S. 433, S. 514, S. 516, S. 526
- Ausstellungskatalog: Milly Steger 1881-1948, mit einer Einführung von Friedrich Karl Schwebel, Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen 1981
- Ulrika Evers: Deutsche Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts: Malerei, Bildhauerei, Tapiserie, Hamburg 1983, S. 334 – 335 (siehe dort weitere Literatur)
- Joachim Heusinger von Waldegg: Milly Steger, in: Ausstellungskatalog: Skulptur des Expressionismus, hrsg. von Stephanie Barron, Köln, München 1984, S. 188 – 189, S. 231
- Leila Kinney: Milly Steger, in: Robert L. Herbert, Eleanor S. Apter, Elise K. Kenney (Hrsg.): The Societé Anonyme and the Dreier Bequest at Yale Universiy. A Catalogue Raisonné, New Haven, London 1984, S. 622f
- Chris Petteys (Hrsg.): Dictionary of Women Artists. An International Dictionary of Women Artists born before 1900, Boston 1985
- Werner Gerber: Hagener Bohème. Menschen um Osthaus, Hagen 1990, S. 16f, S. 26, S. 179, S. 184f

- Magdalena Bushart: Der Formsinn des Weibes. Bildhauerinnen in den zwanziger und dreißiger Jahren, in : Ausstellungskatalog: Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, Berlin 1992, S. 135 – 150, ebd. S. 136 – 140, S. 144
- Künstlerinnenlexikon: Käthe, Paula und der ganze Rest. Ein Nachschlagewerk, hrsg. vom Verein der Berliner Künstlerinnen, Berlin 1992, S. 163
- Birgit Schulte: Milly Steger. Stadtbildhauerin von Hagen, in: Hagener Impuls, H. 8, Sept. 1994, S. 27 – 36
- Rainer Stamm: Eine Büffelin an Wurfkraft, Else Lasker-Schüler und Milly Steger, in: Romerike Berge. Zeitschrift für das Bergische Land, Jg. 45, H. 1, 1995, S. 29 – 32
- Angela Ziesche: Das Schwere und das Leichte. Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Skulpturen, Objekte, Installationen, Köln 1995, S. 25, S. 32, S. 35, S. 171, Abb. 28, 29
- Erich Ranfft: German women sculptors 1918 – 1936: Gender differences and status, in: Marsha Meskimmon und Shearer West (Hrsg.): Visions of the ‚Neue Frau‘: Women and the visual Arts in Weimar Germany, Aldershot 1995, S. 42 – 61 (Nachdruck 1997)
- Birgit Schulte: Zwischen Theben und Hagen. Else Lasker-Schülers Begegnung mit Karl Ernst Osthaus, Milly Steger und Christian Rohlf, in: Hagener Impuls, H. 11, Juni 1995, S. 7 – 15
- Birgit Schulte: Milly Steger, in: Dictionary of Women Artists, hrsg. von Delia Gaze, London, Chicago 1997, Bd. 2, S. 1308 – 1310
- Birgit Schulte: Spiel mit der Schöpfung. Else Lasker-Schülers Gedichte an Milly Steger und Marianne von Werefkin, in: Anne Linsel und Peter von Matt (Hrsg.): Deine Sehnsucht war die Schlange. Else Lasker-Schüler Almanach Bd. 3, Wuppertal 1997, S. 23 – 51
- Anja Cherdron: „Prometheus war nicht ihr Ahne.“ Berliner Bildhauerinnen der Weimarer Republik, Diss. Universität Oldenburg, 1998
- Birgit Schulte (Hrsg.): „Die Grenzen des Frauseins aufheben“. Die Bildhauerin Milly Steger 1881 – 1948, Hagen 1998

Birgit Schulte

Künstlerin im Schatten?

Gabriele Münters Werk und Persönlichkeit (1877 – 1962)

„Alles ist Beichte, jede Äußerung ist Bekenntnis.“

Gabriele Münter, 1962¹⁰⁸

„Alle meine Bilder stellen Momente meines Lebens dar“

Sich mit Gabriele Münter zu befassen heißt mehr, als sich ‚nur‘ mit ihren Bildern zu beschäftigen. Die Beschränkung auf die Betrachtung ihres Werkes erscheint deshalb unzureichend, weil es auffallend ist, dass bei kaum einer anderen Künstlerin oder einem anderen Künstler die Charakterisierung des Werkes dermaßen polar auseinanderdriftet. Darunter ist nicht die Spaltung in ein Lager der Zustimmung und eines der Ablehnung zu verstehen – die es auch gegeben hat –, sondern die positive Einschätzung unter diametral entgegengesetzten Aspekten. Um diese Kluft innerhalb der Rezeption zu verdeutlichen, seien verschiedene Zitate aus einem einzigen kleinen Katalog an den Anfang gestellt. Es handelt sich um die schmale Broschüre, die anlässlich des 75. Geburtstags der Künstlerin am 19. Februar 1952 erschien.

Eine Reihe namhafter Kunstwissenschaftler und Künstler widmete Gabriele Münter lobende Worte, so zum Beispiel der Direktor des Germanischen Nationalmuseums: „Durch Ihre ganze lange Schaffenszeit haben Sie sich eine elementare, Ihrem warmherzigen fraulichen Wesen entsprechende Gestaltung bewahrt, die Ihre Freunde vom Blauen Reiter schon vor 40 Jahren als ihre anziehendste Eigen-

¹⁰⁸ Gabriele Münter im Ausstellungskatalog: Gabriele Münter 1877 – 1962, München 1962, o.S.

schaft bewundert haben.“ Der Maler Karl Hofer schrieb seiner Kollegin ganz andere Qualitäten zu: „Wie herrlich ist es zu malen, welch ein Fest, in den Tönen zu wühlen und zu wühlen. Welch ein schönes Hand-Werk. Das zeigen die Werke Gabriele Münters in ihrer Saftigkeit und männlichen Kraft.“¹⁰⁹

Was zeigt Gabriele Münters Malerei denn nun tatsächlich: warmherzig-frauliche Gestaltung oder saftig-männliche Kraft? Wie und warum lassen sich aus einem einzigen künstlerischen Œuvre derart entgegengesetzte Eigenschaften herauslesen? Die beiden zitierten Fachleute, der Museumsdirektor und der Künstler, stehen stellvertretend für eine ganze Riege von KunstkennerInnen, deren Meinungen in dieser Hinsicht einander widersprechen. Es lohnt sich also, die Rezeption der Arbeit Gabriele Münters zu verfolgen und dabei die zeitgeschichtlichen Hintergründe für die unterschiedlichen Auffassungen zu beleuchten.

Auf der anderen Seite erscheint es kaum möglich, sich dem Werk Gabriele Münters zu nähern, ohne die Persönlichkeit hinter dem Werk einzubeziehen. Die Künstlerin selbst knüpfte eine enge Verbindung zwischen ihrem Leben und ihrer Kunst: „Alles ist Beichte, jede Äußerung ist Bekenntnis“, diese Worte der Malerin zitiert der Katalog der Gedächtnisausstellung 1962 in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München.¹¹⁰ Nachdem Gabriele Münter am 19. Mai 1962, im hohen Alter von 85 Jahren, in ihrem sogenannten „Russenhäus“ in Murnau gestorben war, gedachte man ihrer mit 159 Exponaten aus der Zeit von 1903 bis 1957. In der Reihung der Werke aus über 50 Jahren ließ sich ihr Lebensweg ablesen: Landschafts- und Städtebilder, auch die Interieurs und Portraits und sogar die späten Blumenstillleben riefen die wechselvolle Biographie Münters mit ihren Orten und Menschen auf. Die Werke führten ihr langes, über ein halbes Jahrhundert währendes Künstlerinnenleben vor Augen.

¹⁰⁹ Ludwig Grote und Karl Hofer, in: Der Malerin Gabriele Münter zum 75. Geburtstag. Am 19. Februar 1952, S. 2 und S. 3.

¹¹⁰ Ausstellungskatalog: Gabriele Münter 1877 – 1962, München 1962.

Diese Ablesbarkeit des Biographischen aus den Bildern legt die Auseinandersetzung mit der Person der Künstlerin hinter dem Werk nahe. Doch ein solcher Zugang erweist sich grundsätzlich als problematisch, da die Gefahr besteht, dass die Kunstwerke lediglich als biographische Zeugnisse herangezogen und nicht in ihrer künstlerischen Eigenständigkeit gewertet werden. Ähnlich wie bei ihrer früh verstorbenen Künstlerkollegin Paula Modersohn-Becker (1876 – 1907), deren Tagebücher kurz nach ihrem Tod publiziert wurden, besteht bei Gabriele Münter die Gefahr, die Bilder vorwiegend als Psychogramme zu lesen, das heißt ihre persönliche Lebenssituation, die wir zum Teil bis in intime Details nachvollziehen können, in Bildinhalte oder Stilmittel hineinzudeuten.

Andererseits hat Gabriele Münter selbst ihrem Lebengefährten und Biographen Johannes Eichner gestanden: „Alle meine Bilder stellen Momente meines Lebens dar.“¹¹¹ Dieser Ausspruch Münters dient gewissermaßen als Legitimation, die Bilder an die Persönlichkeit zurückzubinden und ihre Biographie und ihr Werk als eine Durchdringung von Kunst und Leben zu schildern. Ein solches Vorgehen drängt sich außerdem geradezu auf: Zum einen sind von Münter selbst unzählige Briefe und Tagebücher erhalten, die bis zu banalen Einzelheiten Auskunft über ihre Tagesabläufe und ihre seelische Verfassung geben. Zum anderen haben ihre beiden langjährigen Lebensgefährten, Wassilij Kandinsky und Johannes Eichner, sich ausführlich über sie geäußert. Kandinskys Einschätzung seiner Kollegin und Partnerin erfahren wir aus Briefen und Katalogtexten. Eichner publizierte 1957 sein Buch „Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst“. Alle Quellen vermitteln nicht nur Aufschluss über die Persönlichkeit, sondern – was für die Betrachtung bzw. das Verständnis der Bilder erhellend ist – auch über die Arbeitsweise der Künstlerin und die Entstehungszusammenhänge einzelner Werke.

Düsseldorf – Amerika – München

Bekannt ist Gabriele Münter durch ihre Gemälde, das heißt als Malerin. Doch die ursprüngliche künstlerische Begabung der 1877 in Ber-

¹¹¹ Zit. nach: Gisela Kleine: Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Frankfurt 1990, S. 14.

lin geborenen, in Herford und Koblenz aufgewachsenen Gabriele Münter äußerte sich in Zeichnungen, die sie schon als junges Mädchen mit leichter Hand mühelos zu Papier brachte.¹¹² Bereits ihre Schulhefte füllen, unvermittelt zwischen Schönschreibübungen oder auf Löschblättern, Portraits, Details von Innenräumen oder Naturausschnitte.



23) ‚Selbstbildnis‘, um 1902, Zeichnung; Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Um eine Zeichnung handelt es sich bei einem ihrer frühen Selbstbildnisse, vermutlich aus dem Sommer 1902 (‚Selbstbildnis‘, um 1902).¹¹³ Die 25jährige blickt mit großer Ernsthaftigkeit in den Spiegel. Die Mimik der Künstlerin lässt jeden Anflug von unbefangener Heiterkeit vermissen. Die angestrengte Konzentration auf ihre Leistung: die authentische Wiedergabe ihrer Selbst, schreibt ihrem Gesicht Altersspuren ein, welche die junge Frau älter erscheinen lassen, als sie es tatsächlich war. Dunkle Schatten liegen um die Augen, von den Mundwinkeln ziehen sich Falten herab.

Bis zu diesem Zeitpunkt hatte sie lediglich 1897 eine rund dreimonatige Ausbildung im Zeichnen an der Damenschule in Düsseldorf absolviert, diese jedoch wegen der Krankheit der Mutter abgebrochen. Nach dem Tod ihrer Mutter 1897 – der Vater war bereits 1886 gestorben – besuchte sie mit ihrer Schwester während zwei langer Amerikareisen in den Jahren 1898 bis 1900, dort die zahlreichen Verwandten der Familie.

¹¹² Kleine, 1990, S. 40f.

¹¹³ Zu Münters Selbstbildnissen, vgl.: Shulamith Behr: Die Arbeit am eigenen Bild: Das Selbstportrait bei Gabriele Münter, in: Ausstellungskatalog: Gabriele Münter 1877 – 1962. Retrospektive, hrsg. von Annegret Hoberg und Helmut Friedel, München 1992, S. 85 – 89.

Ihre Portraitzeichnungen aus Amerika zeigen zwar in Perspektive und Proportion noch Unsicherheiten, doch sie demonstrieren bereits den ausgeprägten Sinn der Anfängerin für das Erfassen des Atmosphärischen einer Situation sowie des Typischen einer Person. Während sie die Menschen zeichnerisch fixierte, begann sie im gleichen Zeitraum ihren Sinn für Farbe zu entdecken, wenn sie das Fluidum einer Landschaft einfangen wollte.

Ein weiteres wesentliches Element ihrer Kunst prägt sich bereits früh aus: das prägnante Festlegen eines Ausschnittes, um das formale Gerüst einer Komposition zu kalkulieren und ihr Geschlossenheit zu verleihen. Eine wichtige Grundlage für das Erkennen entsprechender Partien aus Landschaft oder Interieur war mit Sicherheit die Erfahrung der Photographie. Gabriele Münter erhielt 1899 als Geschenk zum 22. Geburtstag eine Rollfilmkamera, die ihr zum Festhalten von Erinnerungen diente. Während ihres Aufenthaltes in Amerika machte sie rund 400 Fotos von Mensch und Landschaft.

Zurück in Deutschland zog Gabriele Münter 1901 zur Fortsetzung ihres Kunststudiums nach München. Da Frauen an der Akademie nicht zugelassen waren, belegte sie an der Schule des Künstlerinnen-Vereins 1901 und 1902 Kurse im Kopf- und Landschaftszeichnen bei Angelo Jank, außerdem einen Holzschnittkurs. Gleichzeitig besuchte sie die Bildhauerklasse von Wilhelm Hüsgen an der Phalanx-Schule. Die Phalanx war eine neue Künstlervereinigung, die sich im Mai 1901 zusammengeschlossen hatte, um gegen den überkommenen Akademismus der von Franz von Lenbach geleiteten, traditionsgebundenen Münchner Künstlergenossenschaft zu protestieren. In dieser Bildhauerklasse lernte sie Modellieren und widmete sich unter anderem dem Studium des menschlichen Körpers. Um sich auf diesem Sektor zu vervollkommen, ergänzte Münter ihre Ausbildung um einen Akt-Kursus, den sogenannten „Abendakt“, ebenfalls an der Phalanx-Schule.

Begegnung mit dem „lernenden Lehrer“

Diese Entscheidung sollte eine schicksalhafte Bedeutung bekommen, denn den „Abendakt“ leitete Wassily Kandinsky (1866 – 1944). Sehr schnell wurde der jungen Kunststudentin klar, dass sie in ihm den

richtigen Lehrer gefunden hatte, der ihr spezifisches Talent erkannte und es fördern wollte, ohne sie dirigistisch einzuengen. „Das war dann ein neues künstlerisches Erlebnis, wie Kandinsky ganz anders als die anderen Lehrer eingehend gründlich erklärte und mich ansah wie einen bewusst strebenden Menschen, der sich Aufgaben und Ziele stellen kann. Das war mir neu und machte Eindruck.“¹¹⁴ Eindruck machte allerdings auch die Schülerin auf ihren Lehrer, der ihr gegenüber bekannte: „Du bist hoffnungslos als Schüler – man kann dir nichts beibringen. Du kannst nur machen, was in dir gewachsen ist. Du hast alles von Natur. Was ich für dich tun kann, ist, dein Talent zu hüten und zu pflegen, dass nichts Falsches dazukommt.“¹¹⁵

Kandinsky, obwohl bereits Lehrer, war selbst noch Lernender und künstlerisch auf der Suche. 1896 war der promovierte Jurist, im Alter von 30 Jahren, mit seiner Frau Anja Semjakin aus Moskau nach München übergesiedelt, wo er als Privatschüler bei Anton Azbè und Franz Stuck Malerei und Zeichnung zu studieren begann. 1901 initiierte er die Gründung der Phalanx-Gruppe. Die Lehrtätigkeit an der angegliederten Schule sah er nicht als lästiges Übel zu seiner materiellen Absicherung, sondern er begriff sich als „lernender Lehrer“,¹¹⁶ der den Unterricht gleichermaßen als Möglichkeit zur eigenen Weiterbildung und zum Austausch mit Gleichgesinnten nutzte.

Unter Anleitung Kandinskys malte Münter ihre ersten Ölbilder. Die frühesten erhaltenen Ölstudien entstanden 1903 in Kallmünz, einem kleinen fränkischen Dorf, wohin Kandinsky im Sommer mit seiner Klasse zum Malunterricht fuhr. Der Sommerkurs diente zur Einübung der Plein-Air-Malerei, dem Erlernen der Wiedergabe von Natureindrücken. In impressionistischer Manier sollte die Licht- und Luftatmosphäre eingefangen werden, dem Prinzip der Farbzerlegung folgend, indem die Konturen aufgelöst und die Dinge mit einem Farbschleier überzogen werden.

114 Münter, 1962, o.S.

115 Erinnerung Münters, in: Johannes Eichner: Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst, München, 1957, S. 38.

116 Kleine, 1990, Kapitel 5: Der lernende Lehrer, S. 121.

Während sie die Architektur und die Landschaft bereits gut bewältigte, wirkt Münters erste Figurendarstellung in Öl noch etwas unbeholfen, obwohl sie im Zeichnerischen die Personendarstellung bereits gut beherrschte. Ihr Objekt war ihr Lehrer – und seit dem Sommer 1903 auch ihr Geliebter: Wassilij Kandinsky (‚Kandinsky beim Landschaftsmalen‘, 1903, Öl auf Leinwandkarton; Städtische Galerie im Lenbachhaus München).

Die Beziehung des Paares Münter – Kandinsky gestaltete sich problematisch. Zum einen waren die äußeren Bedingungen ausgesprochen konfliktträchtig: Kandinsky war noch verheiratet – erst 1911 ließ er sich von seiner ersten Frau scheiden –, außerdem zog eine ‚wilde Ehe‘, besonders für eine Frau zu Anfang des 20. Jahrhunderts noch die bürgerliche Ächtung auf sich. Das Paar suchte diesen Konflikten durch ausgedehnte Reisen zu entgehen, bis Münter im August 1909 ihr Haus in Murnau kaufte, das besonders im Sommer zu ihrem Refugium wurde. Die Winter verbrachten sie überwiegend in München, wo Münter im Oktober 1909 in Kandinskys Wohnung einzog.

Künstlerin und Künstler begriffen sich als gegensätzliche, einander ergänzende und dadurch fördernde und fordernde Gegengewichte. Schon bei der ersten Begegnung war Kandinsky das außergewöhnliche Zeichentalent seiner Schülerin aufgefallen, welches er als Gegenpol zu seiner koloristischen Begabung wertete. Relativ bald allerdings versuchte er, seine künstlerisch ebenbürtige Partnerin zu vereinnahmen, sie zu einem Teil seiner Selbst zu machen, sie sich wie ein zweites Ich einzuverleiben. Er strebte eine unauflösbare Verflechtung an, wünschte sich beide „von einer Haut umschlossen“ (1902). Doch die ersehnte Symbiose funktionierte nur in seiner Vorstellung. In der Realität überwogen die Spannungen zwischen den beiden schöpferischen Menschen. Kandinskys Wunsch, „wenn Du immer ordentlich und brav tust, was ich will, ohne Ermahnung“ (Brief vom 20.9.1905), konnte und wollte die eigenwillige Münter nicht entsprechen.¹¹⁷ Sie, die während ihrer Studienzeit regelmäßig Vorträge von Frauenrechtlerinnen gehört und Kontakt mit dem „Verein für Fraueninteressen“

¹¹⁷ Zit. nach: Kleine, 1990, S. 262f.

gepflegt hatte, war nicht bis zur völligen Selbstaufgabe bereit, sich einem Mann unterzuordnen.

Die Unvereinbarkeit von Phantasie und Wirklichkeit war kennzeichnend für die gesamte Beziehung des Künstlerpaares Münter – Kandinsky. Der Konflikt zwischen Selbstbehauptung und Aufgehen im Anderen erzeugte bei jedem Zusammensein tiefgreifende Spannungen. Glücklicherweise schien ihre Liebe wesentlich in der Distanz zu sein, die sie aufgrund längerer Reisen auch immer wieder herstellen konnten. In den zahlreich erhaltenen Briefen wurde die tiefe Zuneigung beschworen, allerdings endete fast jedes Zusammentreffen in einem Desaster. Sehnsucht und Einbildungskraft erzeugten aus der Ferne eine phantasierte Harmonie, doch in der Nähe verflüchtigen sich die Gefühle. „Briefe waren das angemessene Zeichen ihrer Bindung“¹¹⁸ und das Ritual des täglichen Schreibens beschwor die Illusion der Kontrolle über den Anderen.

Umbruch – Anerkennung – Selbstbefragung

Der Umbruch in Münters Malerei ereignete sich im August 1908. Das Paar verbrachte mehrere Wochen in Murnau, wo Münters Bilder innerhalb einer äußerst kurzen, aber intensiven Schaffensperiode von nur zwei Wochen ein grundlegend neues Gepräge erhielten. „1908 fand ich hier am Staffelsee in kurzer Spätsommerzeit bei höchstem Arbeitsschwung zu der mir gemäßen Weise von Malerei“, erinnerte sich Münter später.¹¹⁹ „Von nun an bemühte ich mich nicht mehr um nachrechenbare, ‚richtige‘ Form der Dinge, und doch habe ich nie die Natur überwunden, zerschlagen oder gar verhöhnen wollen. Ich stellte die Welt dar, wie sie mir wesentlich schien, wie sie mich packte.“¹²⁰

Der radikale Stilwandel führte von der impressionistischen Auflösung und Farbzerlegung mit einer stärkeren Anlehnung an die Natur hin zu einer expressiven Farbfeldmalerei, bei der die Farben und

118 Kleine, 1990, S. 266.

119 Gabriele Münter über sich selbst, in: das Kunstwerk, Jg. 2, H. 7, 1948, S. 25ff; zit. nach: Kleine, 1990, S. 319.

120 Münter, 1925, S. 25; zit. nach: Kleine, 1990, S. 321f.

Formen konstruktiv-kompositorischen Belangen untergeordnet und die Gegenstände abstrahiert werden. Die pastose, schnelle Spachteltechnik wurde durch einen dünnen, langsameren Farbauftrag mit trockenem Pinsel abgelöst. Auf die malerische Erzeugung von Raumtiefe wird gänzlich verzichtet. Die Stilmittel berufen sich auf das große französische Vorbild Henri Matisse, mit dem sich Münter im Winter 1908/09 auseinandergesetzt hatte.

Ein im Jahr 1909 entstandenes Gemälde ist sowohl Beleg für Münters durchgreifenden Stilwandel, als auch Zeugnis ihrer veränderten Lebenssituation. Bei dem Paar, das Münter auf einer Wiese lagernd schildert, handelt es sich um die Künstlerfreunde Marianne von Werefkin und Alexej Jawlensky, die Kandinsky und sie im August 1908 in der Sommerfrische im oberbayrischen Murnau besuchten („Jawlensky und Werefkin“, 1909, Öl auf Pappe; Städtische Galerie im Lenbachhaus München). Bei dem Doppelportrait der Freunde ging es Münter weniger um physiognomische Details – die Gesichter sind als leere Flächen belassen – als vielmehr um die jeweilige Haltung und das Verhältnis zueinander. Die dominante Werefkin mit dem riesigen Hut sitzt in wachsam aufgerichteter Pose, ihr Schützling kehrt ihr entspannt liegend den Rücken zu. Die Figuren sind von kräftigen schwarzen Konturen eingefasst. Dieses Stilmittel des von Paul Gauguin entwickelten sog. Cloisonnismus hatte Jawlensky der Malerin vermittelt.



24) ‚Jawlensky und Werefkin‘, 1909, Öl auf Pappe; Städtische Galerie im Lenbachhaus München

Münter selbst hatte 1906 in Frankreich in den Bildern der Fauves die Möglichkeit des Verzichts auf ein beschreibendes Kolorit kennen gelernt. Auch bei ihr verloren die Farben ihre Abhängigkeit von den Gegenständen. Die Malerin verfügte nun wesentlich freier über ihr Medium. Ihre immer schon ausdrucksstarke Liniensprache übertrug sie auf eine undoktrinäre Farbgebung und begriff den Wert der Farbe

als Ausdrucksträger. Radikal reduzierte sie die Formen auf klare, leuchtende, oft kontrastierende Farbflächen. Ein Übereinanderstaffeln von Farbzonen ersetzte die linearperspektivisch konstruierte Raumtiefe. „Ich habe da,“ fasste die Künstlerin zusammen, „nach kurzer Zeit der Qual einen großen Sprung gemacht – vom Naturabmalen – mehr oder weniger impressionistisch – zum Fühlen eines Inhalts, zum Abstrahieren – zum Geben eines Extrakts.“¹²¹

Im Jahr des Umbruchs, 1908/09, entstand Münters großes ‚Selbstbildnis vor der Staffelei‘ (1908/09, Öl auf Leinwand; Privatbesitz). Zwar diente dieses größte ihrer Selbstportraits der Bekundung ihres Berufs als Malerin. Doch in seltsamem Gegensatz hierzu steht die eher unpassende Kleidung. Der riesige, mit Blumen beladene gelbe Hut, dessen Reflexe auf Stirn und Kinn aufscheinen, deutet einen gewissen Zwang zur Konvention an, indem er, zusammen mit dem elegant über die Schulter drapierten Tuch und dem auffälligen roten

Schmuckstein, nachdrücklich einen gehobenen gesellschaftlichen Status anzeigt. Münters Blick unter der breiten Krempe wirkt angespannt, sie hat den Betrachter – bzw. sich selbst im Spiegel – fest im Blick.



25) ‚Selbstportrait vor der Staffelei‘, 1908/09, Öl auf Leinwand; Privatbesitz

Als dieses Selbstbildnis entstand, hatte die Künstlerin bereits eine Reihe von Erfolgen verbucht. So befand die Kritik 1908 anlässlich der Gabriele Münter-Sonderschau in der Kölner Galerie Lenoble: „Es liegt eine besondere Kühnheit und ein ungewöhnlicher Strebensernst in diesen ohne jede Rücksicht auf die Durchschnittsanschauung geschaffenen Bildern.“¹²² In der französi-

¹²¹ Tagebuch, Mai 1911; zit. nach: Der Blaue Reiter, hrsg. von Christine Hopfengart, Ausstellungskatalog Bremen 2000, S. 122.

¹²² Kölnisches Tageblatt, 9.1.1908; zit. nach: Kleine, 1990, S. 285f.

schen Metropole Paris registrierte die Fachpresse im gleichen Jahr anerkennend ihren Aufstieg: „Es ist erstaunlich, wie schnell Mlle. Münter sich einen wahrhaft beneidenswerten Platz erobert hat. Sie entfaltet ... – unverwechselbar in ihrer Art, die Dinge zu sehen – eine weibliche Sensibilität, vermischt mit einer eigenwilligen Herbheit.“¹²³

Während Münter in dem Selbstbildnis von 1908 ihr Gesicht sorgfältig mit kleinteiligen Farbschraffuren modellierte, sah sie sich in dem ein Jahr später entstandenen, eigenartigen und doch prägnanten ‚Selbstbildnis‘ als gesichtsloses Wesen (1909, Öl auf Pappe; Privatbesitz). Den auffälligen Hut und das weiße Kleid tauschte sie gegen eine schwarze Garderobe ein. Untätig sitzt sie an einer Hausecke, an der die heftigen Komplementärkontraste der roten und grünen Farbflächen aufeinanderprallen. Ihre eigene Passivität steht der aufregenden Aktivität des Kolorits gegenüber, ihre traurige Farblosigkeit der Buntheit der Farben. So radikal Gabriele Münter in ihrer Malerei war, so unaufdringlich, zurückhaltend und bisweilen unsicher trat sie selbst auf. Als Person zog sie sich hinter ihre Bilder zurück.

Die „Neue Künstlervereinigung“

Beide Selbstdarstellungen Münters fallen in die Zeit, als im Münchner Salon der Werefkin der Plan zu einer Künstlervereinigung reifte, die der als zu konventionell empfundenen ‚Münchner Sezession‘ die Stirn bieten konnte. Am 22. Januar 1909 fertigte Gabriele Münter handschriftlich die Gründungsurkunde eines noch namenlosen Zusammenschlusses: „Die Unterzeichneten haben heute in München einen Verein unter dem Namen ... mit dem Sitz in München gegründet. Das Ziel dieses Vereins ist, Kunstausstellungen in Deutschland wie im Ausland zu veranstalten.“¹²⁴ Gründungsmitglieder waren neben Münter, Kandinsky, Werefkin und Jawlensky sowie den Malern Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt und Alfred Kubin, die beiden Kunstliebhaber Oskar Wittenstein und Heinrich Schnabel. „Kandinsky entschloss sich, den Vorsitz anzunehmen, da es sonst niemand

¹²³ Kritik anlässlich des Salon d’Automne 1908, in: *Les Tendances Nouvelles*, Jg. 4, Nr. 39, Nov. 1908, S. 835; zit. nach: Kleine, 1990, S. 259.

¹²⁴ Eintragung ins Vereinsregister am 22. März 1909.

konnte“, hielt Münter treffend fest.¹²⁵ Der Vorsitzende prägte das Image der Vereinigung maßgeblich, wovon auch seine Entwürfe für die Mitgliedskarte und das Ausstellungsplakat zeugen.

Kandinsky war das Haupt der Gruppe. Seine Funktion als Steuermann lässt sich aus Münters, in dieser Hinsicht aufschlussreichem Gemälde ‚Kahnfahrt‘ aus dem Jahr 1910 ablesen (1910, Öl auf Leinwand; Milwaukee Art Museum). Kandinsky überragt die Gruppe, sein Kopf schiebt sich über die Horizontlinie hinaus. Er gibt die Richtung an. Die fleißige Münter rudert den Kahn, allerdings mit dem Rücken zum Betrachter, also nicht zu erkennen. Marianne von Werfkin blickt aus dunklen Augen frontal auf ihr Gegenüber. Jawlensky ist nur indirekt anwesend, in Gestalt seines Sohnes Andreas, den er mit seiner Haushälterin hatte. In der Mimik des kleinen Jungen mit den großen Augen, die einen erstaunten Gesichtsausdruck heraufbeschwören, spiegeln sich Physiognomie und Charakter des Vaters.

Die erste Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung“ mit 128 Werken fand im Dezember 1909 in der „Modernen Galerie Thannhauser“ in München statt.¹²⁶ Mit 21 Arbeiten steuerte Gabriele Münter die größte Werkgruppe bei. Das Publikum reagierte empört auf die ungewöhnlichen Bilder der Avantgarde, und es ist die Anekdote überliefert, dass Thannhauser sich bei den Künstlern beschwerte, weil er Abend für Abend die Bilder abtrocknen müsse, die das Publikum angespuckt habe. Ein Auszug aus dem Vokabular der Kritiker zeugt ebenfalls nicht von Verständnis für die neue Kunst: Wer so male, sei entweder irrsinnig oder ein Bluffer, auf alle Fälle handele es sich um „eine Horde von Stümpfern“, die in einem Rausch des „wüsten Sichgehenlassens“ „konzentrierten Unsinn“ hervorgebracht hätten. Insofern zeige die Schau „eine Synthese aus sämtlichen Unzulänglichkeiten“. Beanstandet wurde die „Loslösung von der Natur, der Wahrhaftigkeit und allem soliden Können“. Eine Zumutung sei

¹²⁵ Aus Münters Tagebuch; zit. nach: Kleine, 1990, S. 340.

¹²⁶ Thannhauser hatte sich, allerdings erst auf Fürsprache des Generaldirektors der Staatlichen Gemäldesammlungen, Hugo von Tschudi, bereit gefunden, seine Räume zur Verfügung zu stellen.

die Ausstellung, „bei deren Betreten auch der schaudernd zurückprallt, der einiges zu ertragen gewohnt ist... Für die, die nichts können, aber etwas vorstellen wollen, gibt's hier wundervolle Rezepte“¹²⁷. In Bezug auf Münter waren einige Kritiker gespalten: „Es ist nicht einfach zu fassen, wie jemand, dem solche Kabinettstückchen gelingen, dann wieder ... mit närrischen Farben und wüsten Linien auf der Leinwand herumzufuhrwerken vermag!“¹²⁸

Der theoretische und praktische Austausch über die neue Kunst fand zwischen den Paaren gewissermaßen über Kreuz statt: Während Kandinsky und Werefkin über die Möglichkeiten der Loslösung vom Gegenständlichen und den Weg zur Abstraktion diskutierten, fanden sich Münter und Jawlensky auf der Suche nach der großen Form, der Rückführung der Dingwelt auf das Wesentliche. Jawlensky war in Paris mit der Malerei der Fauves in Berührung gekommen, die ihn stark beeinflusst hatte. Ausdrucksstarke Farben und kräftige Kontraste, eine flächige Malweise und eine harte schwarze Kontur sind Kennzeichen seiner Bilder.

Jawlensky, so Münter, war weniger intellektuell oder intelligent als Kandinsky und Klee und ihre Theorien verwirrten ihn oft. „Einmal malte ich ein Porträt, das ich ‚Zuhören‘ nannte und das Jawlensky darstellt, wie er mit einem verdutzten Ausdruck in seinem pausbäckigen Gesicht neuen Kunsttheorien von Kandinsky lauscht.“ (‚Zuhören – Bildnis Jawlensky‘, 1909, Öl auf Pappe; Städtische Galerie im Lenbachhaus München)¹²⁹ Mit Ironie und einer äußersten, nicht mehr zu steigernden Reduktion der kompositorischen und malerischen Mittel erfasste Münter den Charakter des Malerfreundes unglaublich treffsicher.

Innerhalb der Gruppe versuchte Münter, die ihr gemäße Rolle zu finden. Ihr war durchaus bewusst, dass sie als Anhängsel von Kandinsky gesehen wurde. „Als wir die Vereinigung gründeten, sträubte ich mich aus Bescheidenheit, als Mitgründer zu unterschreiben u.

127 Zitate aus den Kritiken nach: Kleine, 1990, S. 346-348.

128 H. Eßwein, in: Münchner Post, 10.12.1909; zit. nach: Kleine, 1990, S. 347.

129 Zit. nach: Ausstellungskatalog Münter 1992, S. 264.

doch waren Erbslöh und Kanoldt nicht älter in der Kunst als ich – sie schienen mir aber viel fertiger u. waren selbstbewusster. K. zwang mich, zu unterschreiben. Ich hielt mich auch für viel zu wenig, eine Künstlervereinigung zu gründen, zusammen mit bedeutenden Malern – Diese Haltung schien für mich typisch zu sein. Ich komme mir leicht ‚wenig‘ vor – und die anderen scheinen mir immer mehr.“¹³⁰

In einer solch verzagten, kleinlauten, vielleicht auch verzweifelten Stimmung könnte das ‚Selbstbildnis‘ von 1909/10 entstanden sein (Öl auf Papp; Fondazione Thyssen-Bornemisza, Lugano). Ernst, müde und desillusioniert sieht sich die 33jährige im Spiegel. Aus dem halb verschatteten, von harten Pinselstrichen durchfurchten Gesicht blicken ihre Augen ins Leere. „Ich habe an vielen Selbstbildnissen zur Genüge erfahren, dass ich ein scheußliches Modell bin.“¹³¹ Ein solch deprimiertes Statement entspricht der schonungslosen Bestandsaufnahme.

In ein düsteres Ambiente versetzte sie sich in einem weiteren Selbstportrait im Atelier im Obergeschoß des Murnauer Hauses (‚Selbstbildnis an der Staffelei‘, um 1911, Öl auf Papp; Privatbesitz Stuttgart). Das einzig leuchtend Bunte sind die Farbkleckse auf der Palette. In dieser Selbstdarstellung geht es ausschließlich um den Akt des Malens. Die Gestalt im fleckigen Malkittel ist konzentriert in ihr Tun versunken und nicht auf einen möglichen Betrachter bezogen. Ihr Blick ist auf das Werk gerichtet, das ihr inzwischen beträchtliche Erfolge eingebracht und sie auf ihrem künstlerischen Weg bestärkt hatte. Ihre mutige Kompromisslosigkeit begründete jedoch auch ihre häufige Einsamkeit. Münter besaß eine nur schwer zu überwindende Scheu vor gesellschaftlichen Auftritten.

Geistige Ideen an den Dingen offenbaren

Gabriele Münter wandte sich, in ihrem Leben wie in ihrer Kunst, gegen jegliche manieristische Pose. Ihre Malerei war auf persönliche Überzeugung gegründet, entsprang einer inneren Notwendigkeit. In ihren Bildern verband sie die äußere Umgebung mit ihrer inneren

130 Handschriftliche Notiz, undatiert.

131 Münter in einem Brief an Emmy Klinker, 30.12.1952; zit. nach: Kleine, 1990, S. 337.

Welt. „Meine Arbeiten erscheinen mir oft zu verschieden, und dann meine ich auch wieder, dass es doch eine Persönlichkeit ist, die das Verschiedene macht“¹³², bemerkte Münter und vermutete auch den Grund hierfür: „Ist es nicht dumm, dass ich immer nur Stimmungen male?“¹³³

Für ihre Stilleben beispielsweise ließ sich Münter von einem vorgefundenen, zufälligen Arrangement inspirieren: „Heute hab’ ich mir zwei Stilleben erlaubt, oder: sie haben mich gezwungen.“¹³⁴ Die Anregung empfing sie von außen, ohne dass sie etwas künstlich arrangieren musste. Sie überließ sich ihrem Sehen. Etwas sprang ihr ins Auge – beispielsweise die Kombination von einer Blumenvase und den Heiligenfiguren auf ihrem Wohnzimmertisch („Dunkles Stilleben“, 1911, Öl auf Leinwand; Städtische Galerie im Lenbachhaus München). Das Kleine und scheinbar Unbedeutende wird groß gesehen und erzeugt eine verwunschene Stimmung, die sich dem Betrachter mitteilt.

Gabriele Münter verwendete große Sorgfalt auf eine durchstrukturierte Komposition ihrer Bilder: „Wer aufmerksam meine Gemälde betrachtet, findet in ihnen den Zeichner. Trotz aller Farbigkeit ist ein festes zeichnerisches Gerüst da. Meist zeichne ich meine Bilder mit schwarzem Pinsel auf die Pappe oder Leinwand, ehe ich an die Farbe gehe. Zugrunde liegt in der Regel eine kleine Bleistiftskizze, die ich unter dem Eindruck des Motivs gemacht habe.“¹³⁵

Die Murnauer Vorgebirgskulisse inspirierte Münter zu unzähligen Landschaftsbildern („Landschaft mit weißer Mauer“, 1910, Öl auf Pappe; Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen). Eine farbige Klarheit prägt die von den Einzelheiten abgelösten und flächig gesehenen Naturschilderungen. Großzügige Farbfelder stoßen abrupt, ohne Abstufungen des Kolorits, aufeinander. Die Farbflächen sind nicht hintereinander, sondern übereinander gestaffelt. Man erkennt weder

¹³² Münter an Kandinsky, 5.11.1910; zit. nach: Kleine, 1990, S. 408.

¹³³ Tagebucheintrag 1911; zit. nach: Kleine, 1990, S. 410.

¹³⁴ Münter an Arnold Schönberg, 13.11.1912; zit. nach: Kleine, 1990, S. 409.

¹³⁵ Gabriele Münter: Bekenntnisse und Erinnerungen; zit. nach: Kleine, 1990, S. 320.

eine Lichtquelle noch eine Luftperspektive. Vorder- und Hintergrund zeigen die gleiche Farbtintensität.

Es liegt auf der Hand, warum die Künstlerin von der lokalen Volkskunst fasziniert war und 1909 die Hinterglasmalerei, nicht nur für sich, entdeckte. „Ich war in Murnau – soviel ich weiß – die erste, die Glasscheiben nahm und auch etwas machte ... Ich war entzückt von der Technik und wie schön das ging und erzählte K. immer davon, um auch ihn anzuregen – bis er auch anfang und dann viele Glasbilder machte.“¹³⁶ Tradition und Moderne finden in der Glasmalerei zu einer gemeinsamen Auffassung vom expressiven Reiz einer vereinfachten, klaren Formensprache in Verbindung mit leuchtenden Farben (,Murnau von der Wasserseite', 1910, Hinterglasbild, Städtische Galerie im Lenbachhaus München). Münter lernte bei einem Murnauer Glasmaler die traditionelle Technik und kopierte zunächst alte Vorlagen, bis sie schließlich eigene Motive auf Glasscheiben übertrug.

Im Jahr 1910 gestalteten Münter und Kandinsky jeweils eine ,Landschaft mit Kirche', die den Blick aus ihrem Murnauer Haus über den Garten und ein Nachbarhaus bis zur Dorfkirche auf dem gegenüberliegenden Hügel wiedergibt (Gabriele Münter: Landschaft mit Kirche, 1910, Öl auf Malkarton; Slg. Ströher, Darmstadt sowie Wassily Kandinsky: ,Murnau mit Kirche I', 1910, Öl auf Pappe; Städtische Galerie im Lenbachhaus München). Die Ähnlichkeit des Motivs ermöglicht einen Vergleich ihrer unterschiedlichen Auffassungen und Stilmittel. Münter malt mit einem vehementen Pinselstrich in starken Farben. Kandinskys Palette ist lichter, der Farbauftrag leichter. Trotz des spürbar vibrierenden Duktus suchte Münter Einfachheit und Klarheit. Ihre querforma-



26) Gabriele Münter: ,Landschaft mit Kirche', 1910, Öl auf Malkarton; Slg. Ströher, Darmstadt

tionale Auffassung vom expressiven Reiz einer vereinfachten, klaren Formensprache in Verbindung mit leuchtenden Farben (,Murnau von der Wasserseite', 1910, Hinterglasbild, Städtische Galerie im Lenbachhaus München). Münter lernte bei einem Murnauer Glasmaler die traditionelle Technik und kopierte zunächst alte Vorlagen, bis sie schließlich eigene Motive auf Glasscheiben übertrug.

¹³⁶ Aufzeichnung Münters vom 10. Februar 1933, in: Münter, 1962, o. S.

tige Komposition erfasst den individuell empfundenen Eindruck der breit gelagerten Landschaft. Kandinsky dagegen wollte durch seine Malerei die materielle Welt überwinden und in die transzendente Sphäre eintauchen. In seinem hochformatigen Gemälde schwebt die Kirche in himmlischen Regionen über Farbwolken. Für ihn war Malerei ein Entgrenzungs-, für Münter ein Verdichtungsvorgang. Kandinsky schrieb ästhetischen Fragen einen metaphysischen Rang zu. Dagegen ging Münter davon aus, dass geistige Ideen an den Dingen offenbar gemacht werden könnten: „Für dies Unsichtbare, worauf es ankommt, ist das sichtbar Körperliche das natürliche Symbol.“¹³⁷

Der Blaue Reiter

Ende 1911 hatten sich die Gegensätze zwischen den konservativeren und den fortschrittlichen Kräften in der „Neuen Künstlervereinigung München“ zugespitzt. Am 2. Dezember 1911 traten Kandinsky und Münter zusammen mit dem inzwischen zur Künstlervereinigung gestoßenen Franz Marc sowie Alfred Kubin aus der Gruppe aus. Sie organisierten eine Gegenausstellung unter dem Titel „Erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter“, die bis Januar 1912 wieder in der Galerie Thannhauser gezeigt wurde. Während das Publikum die Präsentation, wie gewohnt, mit derben Ausdrücken schmähte – „Plunder“, „Schwindel“, „Ausdruck des Wahnsinns“ – ignorierte die Presse die Schau.¹³⁸

Die symbolische Gestalt des Blauen Reiters hatte Kandinsky aus dem in der Gegend von Murnau besonders verehrten Ritterheiligen Georg abgeleitet. Dieser verkörpert den Kampf des Guten gegen das Böse. Im Sinne von Kandinsky stand er für den Sieg der geistigen Werte über den oberflächlichen Materialismus. Die Forderung des Blauen Reiters war die Befreiung von einer vorgeschriebenen, verbindlichen Kunstform. Die Künstler wollten für die Gleichberechtigung aller künstlerischen Ausdrucksformen eintreten. Unter dem übergeordneten Leitgedanken innerer Wahrhaftigkeit strebten sie die Zusammenfassung und Versöhnung des stilistisch Uneinheitlichen an.

¹³⁷ Gabriele Münter: Bekenntnisse und Erinnerungen; zit. nach: Kleine, 1990, S. 313.

¹³⁸ Vgl. Kleine, 1990, S. 385.

Im Mai 1912 erschien der Almanach „Der Blaue Reiter“. Er war das Dokument der Leitidee einer Lösung vom Stildiktat, eine programmatische Schrift der künstlerischen Freiheit. 141 Reproduktionen von Werken verschiedener Völker, Epochen und Regionen sollten deren innere Verwandtschaft, trotz der formalen Ungleichheiten, belegen. Franz Marc steuerte Artikel zum Verhältnis von Künstler und Gesellschaft bei, Kandinsky ließ sich über ästhetische Fragen aus. Obwohl Gabriele Münter, neben Kandinsky, den größten Anteil an der Publikation hatte und die zehnmonatigen Vorbereitungen maßgeblich betreute – Korrespondenz, Redaktion, Beschaffung der Reproduktionen, Initialen, Vignetten, Musikbeilagen und Artikel, schließlich Versand, Korrekturlesen und Mahnungen – wird sie im Impressum nicht genannt. Ihre tiefe, nachhaltige Frustration erinnerte sie noch Jahre später: „Daß ich mitbestimmend war, hat wohl niemand gefunden ... außer Kandinsky. Alle sahen doch in mir die malende Dame vom Dutzend“, notierte sie 1926 in ihr Tagebuch. „Ich war in vieler Augen doch nur eine unnötige Beigabe zu Kandinsky. Daß eine Frau ein ursprüngliches, echtes Talent haben und ein schöpferischer Mensch sein kann, wird gern vergessen.“¹³⁹

In einer Interieurdarstellung, in der sie ihren Lebensgefährten szenisch eingebunden zeigt, veranschaulichte Münter das Typische seines Umgangs mit anderen Menschen. Kandinsky sitzt mit der Malerin Erma Bossi am Tisch, diese lauscht ihm gebannt. Deutlich wird Kandinskys Hang zum Dozieren, die Anspannung in der Konzentration auf seine verbalen Ausführungen und seine Überzeugungskraft im Gespräch. Münters emotionale Distanzierung von ihrem langjährigen Freund drückt sich nicht nur in der räumlichen Distanz und seiner Platzierung



27) ‚Kandinsky und Erma Bossi am Tisch‘, 1912, Öl auf Leinwand; Städtische Galerie im Lenbachhaus München

hinter dem Tisch aus. Nicht

¹³⁹ Tagebucheintrag vom 27.10.26; zit. nach: Kleine, 1990, S. 406 und S. 11.

ohne Ironie teilt Münter Kandinsky in zwei Hälften: oberhalb der Tischplatte mit der blütenweißen Decke der intellektuelle Dozent mit der runden Brille und der rhetorischen Geste, unter dem Tisch die nackten Beine mit den rustikalen Wollgamaschen und den derben Sandalen des leidenschaftlichen Wanderers und Gärtners.

Sogar ein Portrait von Paul Klee, auf dem Kandinsky unsichtbar bleibt, zeigt indirekt in der gebannten Faszination Klees durch sein Gegenüber den charismatischen Widerschein des Blaue Reiter-Chefs (,Mann im Sessel – Paul Klee', 1913, Öl auf Leinwand; Bayrische Staatsgemäldesammlungen München). Die Entstehungsgeschichte des Gemäldes ist generell aufschlussreich im



28) ‚Mann im Sessel – Paul Klee‘, 1913, Öl auf Leinwand; Bayrische Staatsgemäldesammlungen München

Hinblick auf Münters Art und Weise der Bildfindung. „Einmal – ... 1913 ... erschien Klee in der weißen Hose ... Als er in meinem großen Nachdenksessel saß und sich mit Kandinsky unterhielt, sah ich ihn plötzlich im Zimmer und das Zimmer mit ihm ganz bildhaft. ... Die weiße Hose stand im Mittelpunkt des Bildes, und der Mann war in lauter Rechtecke mit dem Sessel und den Bildern an der Wand verwachsen.“ – „Es will kein Porträt sein, wie das schon der Titel ‚Mann im Sessel‘ anzeigt, sondern es ist ein Bild-gewordenes Augenerlebnis von einem Ganzen, in dessen Dunkelheiten und geheimnisvoller Vielfältigkeit die weiße Hose fast ironisch leuchtet.“¹⁴⁰ Das Visionäre, das Klingen und Vibrieren der Dinge findet seinen malerischen Ausdruck in der gegenüber früheren Gemälden unruhigeren Binnenstrukturierung der Farbflächen, die in den beiden Vorkriegsjahren Münters Malweise kennzeichnet.

¹⁴⁰ Münter; zit. in: Eichner, 1957, S. 155 und aus einem Manuskript Münters, zit. nach: Ausstellungskatalog Münter 1992, S. 276.

Der Auflösung der Einheitlichkeit der Farbflächen entsprechen Münters Versuche einer Auflösung der gegenstandsbeschreibenden Form. 1912 entstand ihre erste abstrakte Komposition. An ihr lässt sich der Weg zu einer Loslösung vom Gegenständlichen anschaulich vorführen, weil ihr eine Figurenkomposition zugrunde lag.¹⁴¹



29) ‚Nach dem Tee I‘, 1912, Öl auf Pappe;
Toyota Sogo Co., Toyota-shi



30) ‚Abstraktion 25.4.1912‘, Öl auf Pappe;
Staatliche Museen preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin

Münter war mit ihrer Studie ‚Nach dem Tee‘ unzufrieden und verwandelte sie in die ‚Abstraktion 25.4.1912‘. Der kompositorische Aufbau des abstrakten Bildes entspricht der Interieurszene: Das Liniengerüst wurde aus den Konturen der Personen und Dinge entwickelt, und auch die Anordnung der Farbfelder zeigt enge Übereinstimmungen. „Das, was im ungegenständlichen Bild von der figürlichen Darstellung noch an klingt, ist ... weitgehend die Kulisse, ein Teil ihrer Ausstattung und ihr räumliches Ambiente. Im Prozess der Abstrahierung wurde der Raum seiner menschlichen Bewohner beraubt ... Nur seine Struktur blieb erhalten: Wir erkennen sie als ein Netzwerk schwarzer linearer Konturierungen

¹⁴¹ Vgl.: Reinhold Heller: Innenräume: Erlebnis, Erinnerung und Synthese in der Kunst Gabriele Münters, in: Ausstellungskatalog Münter 1992, S. 47 – 66.

quasi-geometrischer Farbformen, die sich in und vor einem räumlichen Umfeld aus unbestimmtem Weiß und gedämpftem Braun verteilen.“¹⁴²

Das bildliche Festhalten der Szene zur Erinnerung an ein bestimmtes Ereignis – ein Besuch des Kunsthändlers Hans Goltz mit seiner Frau und deren Freundin – war Gabriele Münter ihrer Meinung nach zunächst nicht geglückt. Die ungegenständliche Komposition ersetzte das vorgesehene Figurenbild. Die Abstraktion beinhaltet ausschließlich das Atmosphärische dieser Begebenheit und ist insofern bildgewordene Erinnerung an Gefühle und Stimmungen, welche das Geschehen charakterisierten. Münter suchte, wie immer, die Konzentration auf das Wesentliche der Wirklichkeit.

Trennung – Anklage – Neubeginn

Diesem Grundprinzip ihres Kunstschaffens blieb Münter ihr Leben lang treu, auch wenn in ihrem Œuvre gelegentliche Stilwandel auftauchen. 1913 erlebte Gabriele Münter den Höhepunkt ihres Erfolges: Der einflussreiche Kunsthändler Herwarth Walden zeigte in seiner „Sturm“-Galerie in Berlin eine Retrospektive ihres Schaffens mit 84 Gemälden von 1904 bis 1913, die anschließend auf Deutschlandtournee ging. Nach Kriegsausbruch 1914 floh Kandinsky nach Moskau. Münter zog 1915 nach Stockholm, um im neutralen Ausland auf ihn und die versprochene Eheschließung zu warten. 1916 besuchte Kandinsky sie noch ein letztes Mal. Nach dem Abschied im März 1916 sah sie ihn nie wieder, und er heiratete ohne ihr Wissen eine wesentlich jüngere Frau.



31) Gabriele Münter und Wassiliy Kandinsky, Stockholm 1916

¹⁴² Heller, 1992, S. 50.

Trotzig verwendete Münter ab 1917 den Doppelnamen Münter-Kandinsky.¹⁴³ Ihre Kränkung war ungeheuer groß und schlug sich in verbitterten Tagebucheintragungen mit dem Titel „Beichte und Anklage“ nieder: „Du hast mich nie froh und glücklich gemacht – aber ich glaubte an Dich, und ich lebte mit Dir und verlangte nichts weiter für mich, da ich Dich hatte (...) Ich glaube mich wohl zu erinnern, daß ich Dir manche künstlerische Anregung, Impulse, Initiativen gegeben habe. Ich erinnere mich auch, daß Du von ewiger Dankbarkeit gesprochen hast. Deine Entwicklung hast Du an meiner Seite gemacht, und ich zweifle sehr, ob Du die Höhe der Werke der ‚Unglücksjahre‘ von 1909 bis 1914 noch einmal erreichen kannst. (...) Als ich jung war und leben wollte und mich der Gegenwart freuen, hast Du es mir nie erlaubt, Du trauertest, ich mußte Deine Lasten mit Dir tragen. Ich war wie ein aufgeschlagenes Buch in Deinen Händen ... Die Gegenwart verstrich ungelebt, und das Buch blieb leer.“¹⁴⁴

1920 kehrte Münter zurück nach München und Murnau. Zeitweise lebte sie in großer Zurückgezogenheit und Isolation. Obwohl sie eine Reihe von Ausstellungen bestritt, war sie unzufrieden mit ihrer Produktion und empfand einen künstlerischen Stillstand. Sie schwankte zeitweise zwischen einer Rückkehr zum impressionistischen Stil und Anpassungsversuchen an die Neue Sachlichkeit.

1927 begegnete sie in Berlin erstmals dem Kunsthistoriker und Philosophen Dr. Johannes Eichner, der sein Geld als Journalist verdiente (‚Johannes Eichner lesend im Stuhl‘, um 1928/30, schwarze Feder; Städtische Galerie im Lenbachhaus München). 1930, im Alter von 53 Jahren, entschloss sich Münter zu einer festen Partnerschaft mit Eichner, die bis zu seinem Tod Anfang 1958 dauern sollte. Sie entwickelten eine spezifische Lebensform des selbständigen Miteinanders und des streng ritualisierten Zusammenlebens zwischen Berlin und Murnau, um die räumliche und auch emotionale Distanz innerhalb ihrer platonischen Beziehung zu wahren. Eichner übernahm quasi eine Sekretär-Funktion für Münter. Er schwang sich zu ihrem pingeligen

¹⁴³ Vgl. Kleine, 1990, S. 492.

¹⁴⁴ Aus dem Tagebuch „Beichte und Anklage“, 3 Hefte, März 1923 bis Spätherbst 1926; zit. nach: Kleine, 1990, S. 521f.

Vermögensverwalter und malerischen Mentor auf. Da seine altmeisterliche Kunstauffassung nicht der ihren entsprach, entspann sich, dokumentiert in zahlreichen Briefen, immer wieder ein Streit um seine steten Versuche, ihren Malstil zu beeinflussen.

Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten wurde Münter aus finanziellen Gründen, das heißt um sich Verkaufs- und Ausstellungsmöglichkeiten zu erhalten, 1933 Mitglied der „Reichskammer der bildenden Künste“. Auf Eichners Vorschlag bemühte sie sich um Anpassung an das Stildiktat, malte gefällige Stilleben und Blumenbilder, schließlich sogar Straßenbau- szenen. Dies hatte zur Folge, dass ihre Bilder weniger ausdrucksstark ausfielen, so dass ihre einstige Zugehörigkeit zu den Bahnbrechern zunehmend vergessen wurde. Dennoch wurde Münters Angebot ihrer Bilder für die regimetreue „Große Deutsche Kunstausstellung“ im Jahr 1937 zurückgewiesen.

In der Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 war ihr Werk nicht vertreten, da dort nur Arbeiten aus Museumsbesitz gezeigt wurden.¹⁴⁵ Ihre frühe innere Emigration schilderte Münter eindringlich in ihrem Selbstbildnis ‚Frühstück der Vögel‘ von 1934 (Öl auf Leinwand; The National Museum of Women in the Arts Washington), in dem sie der Welt den Rücken kehrt.

Während Eichner ab 1933 publizistisch ihre Distanzierung von der ehemaligen Avantgarde betrieben hatte, um sie zu schützen, stellte er nach dem Krieg dagegen ihre Rolle als „Entartete“ in den Vordergrund, um ihre Einordnung in die Avantgarde zu betreiben. Wieder-



32) ‚Johannes Eichner lesend im Stuhl‘, um 1928/30, schwarze Feder; Städtische Galerie im Lenbachhaus München

¹⁴⁵ Vgl. Kleine, 1990, S. 627f und S. 635.

entdeckt wurde Münter im Rahmen der 1949 im Haus der Kunst veranstalteten Ausstellung „Der Blaue Reiter. München und die Kunst des 20. Jahrhunderts“. 1950 erreichte Eichner eine Retrospektive ihres Werkes mit 22 Stationen in Deutschland. Münters Rolle als Vorreiterin der Moderne wurde erkannt, und die neue Anerkennung verschaffte der 73jährigen einen letzten Schaffensaufschwung.

Die Stiftung und ihre Folgen

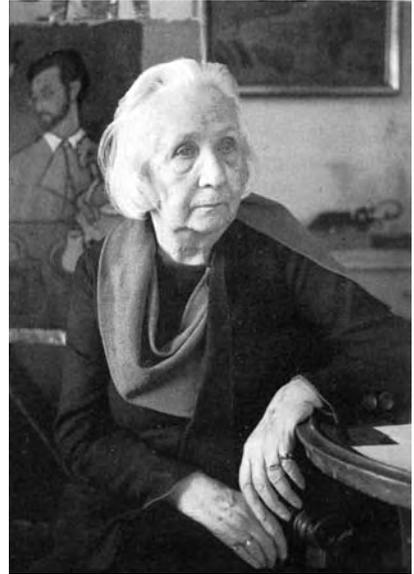
Anlässlich ihres 80. Geburtstages 1957 schenkte Münter den von ihr verwahrten Nachlass von Wassily Kandinsky – 90 Ölbilder, mehr als 330 Aquarelle, Temperablätter und Zeichnungen, 29 Skizzenbücher, 24 Hinterglasbilder und fast sein vollständiges druckgraphisches Werk – der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München. Dazu gab sie 25 eigene Gemälde, zahlreiche Zeichnungen und druckgraphische Arbeiten sowie Werke der Künstlerfreunde Marc, Klee und Kubin. Im gleichen Jahr erschien Eichners Buch „Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst“, das ihre Einstufung als Künstlerin im Schatten von Kandinsky maßgeblich prägen sollte. Eichner starb kurz darauf, im Januar 1958.

Gabriele Münter erlebte noch ihre erste Präsentation in den USA im Jahr 1960. Am 19. Mai 1962 starb die Künstlerin, 85jährig, in ihrem Haus in Murnau. Die von ihr verfügte „Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung“, die ihren gesamten künstlerischen Nachlass und Briefwechsel enthält, ging ebenfalls an das Münchner Lenbachhaus.

Mit ihrer großzügigen Stiftung von Werken Kandinskys, denen sie einige wenige von sich selbst beifügte, hat sich Gabriele Münter im Hinblick auf ihre kunsthistorische Einordnung und Anerkennung eher geschadet. Das Geschenk wirkte in Bezug auf ihre Wahrnehmung als eigenständige Künstlerin negativ auf sie zurück, weil sie nun erst recht hauptsächlich als Gefährtin Kandinskys wahrgenommen wurde. Eichners gleichzeitig erschienene Monographie über das Künstlerpaar festigte diese einseitige Wahrnehmung, da der Autor seine Studie aus der Perspektive Kandinskys entwickelte und Münters Abhängigkeit von Kandinsky betonte. Er stellte Kandinskys „komplizierte Geistigkeit“ Münters unreflektierter „Sicherheit der

Kreatur“ gegenüber und entwarf – obwohl er drei Jahrzehnte ihr Lebensgefährte war – ein vollkommen schiefes Bild von Münters angeblich spontaner, kritikferner und fröhlicher „natürlicher Weiblichkeit“. Münters Briefe und Tagebücher werfen ein völlig entgegengesetztes Licht auf ihren Charakter: Ernsthaftigkeit, Selbstkritik und die stete Reflexion ihrer Arbeit ziehen sich durch alle schriftlichen Zeugnisse.

Schon Kandinsky hatte Münter früher in seinen Lobeshymnen diese ebenfalls ganz auf ihre Rolle als Gegenpart zu seiner geistig-männlichen Kraft hin entworfen und stilisiert: „Gabriele Münter ist eine ungewöhnlich begabte Künstlerin. Ihre Begabung lässt sich als rein weiblich bezeichnen ... Hier ist weder Schwärmerei noch die billige äußere Eleganz, weder weibliche Koketterie noch Prunken mit männlichen Allüren (keine kräftige Pinselführung, keine stark hingeworfenen Farbenhäufen). Die Bilder sind bescheiden gemalt, aus einem ehrlichen inneren Trieb entstanden. Diese Stilleben und Landschaftsbilder wollen nichts anderes sein und sind immer nur Ausdruck einer seelischen Stimmung. Die Ehrlichkeit zieht an und verrät zugleich die empfindsame Frauenseele.“¹⁴⁶



33) Portraittfoto Gabriele Münters als 80-jährige 1957; Foto: Gabriele von Arnim, Murnau

Schließlich stellte sich Münter in ihrer bescheidenen Art auch lebenslänglich selbst in den Schatten Kandinskys. In ihren privaten Tagebüchern lesen wir wiederholt deprimierte Resümés ihres Verhältnisses zu Kandinsky: „Ich habe Fehler begangen gegen mich selbst und meine Natur ... weil ich den anderen und seine Wünsche höher stellte als mich selbst und meine inneren und äußeren Notwendigkeiten!“ –

¹⁴⁶ Kandinsky in der „Vossischen Zeitung“, 20. April 1913.

„Was habe ich für ihn gearbeitet, gedacht, gelebt und ... ihn bewundert.“¹⁴⁷ Und im Ausstellungskatalog zu ihrem 75. Geburtstag gestand sie ihre Minderwertigkeitsgefühle öffentlich: „Ich gab mir keinen Wert neben ihm.“¹⁴⁸ Solche Aussagen waren Wasser auf die Mühlen derjenigen Kritiker, die ihre als ‚weiblich‘ einzuordnende Kunstauffassung und ihre Abhängigkeit von Kandinsky erkannt zu haben glaubten.

Viele Kunstwissenschaftler, Kuratoren und Kritiker übernahmen unbedacht und unbekümmert Kandinskys, Eichners und Münters eigene Einschätzungen. Dabei hätten frühere Besprechungen stützig machen können, die eine ganz andere Sichtweise nahe legen. Stellvertretend sei eine Ausstellungskritik im „Svenska Dagbladet“ von 1916 zitiert: „Da ist ein selbständiger Künstler mit einem außerordentlich saftigen Maler temperament, geschlossen in der Form, voll von eigentümlicher Stimmung... Kurz gesagt: Hier ist etwas so ungewöhnliches wie eine Persönlichkeit kennenzulernen.“¹⁴⁹

Immerhin entspannen sich ab 1959, also noch zu Lebzeiten Münters, wiederholt Auseinandersetzungen um ihre Einschätzung.¹⁵⁰ Doch das einseitige Bild Münters in der Öffentlichkeit wurde erst seit den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts einer grundlegenden Neubewertung unterzogen. KritikerInnen und WissenschaftlerInnen wurde bewusst, dass sich die Fehleinschätzung Münters aus der Tatsache entwickelt hatte, dass sie vornehmlich als Gegenpart zu Kandinsky und insofern nicht als eigenständige Künstlerpersönlichkeit gesehen wurde. Aus dieser einseitigen Rollenfestlegung resultierte ihre unzutreffende Einordnung. Der Fehler hatte also darin bestanden, die Rezeption Münters weniger aus ihrem künstlerischen Werk, denn aus ihren Lebensumständen zu erschließen. Diese Überbewertung des biographischen Aspekts ist besonders bei der Einschätzung von Künstlerinnen ein irreführendes Moment. Es ist nicht falsch, die Bio-

¹⁴⁷ Tagebuch 26.4.1926; zit. nach: Kleine, 1990, S. 525 und S. 528.

¹⁴⁸ Münter, 1962, o. S.

¹⁴⁹ August Brunius, Svenska Dagbladet, 6.3.1916.

¹⁵⁰ Vgl. Kleine, 1990, S. 657 f: Schilderung des Streits zwischen Lothar Günther Buchheim und Franz Roh sowie des Widerspruchs zwischen Karl Hofer und Ludwig Grote.

graphie aus den Bildern zu erschließen, wenn sie darin ablesbar ist. Doch es ist garantiert unangebracht in Bezug auf die Beurteilung eines künstlerischen Werkes, den Bildern die Biographie überzustülpen.

Wolfgang Petzets Würdigung der Künstlerin im Münchner Merkur vom 21.5.1962, zwei Tage nach dem Tod Gabriele Münters, bringen den richtigen Ansatz für ihre Bewertung auf den Punkt: „Nichts wäre so falsch, als Gabriele Münter um ihres Schicksals und ihrer großartigen Stiftung willen nur im Schatten Kandinskys zu sehen, in den sie sich niemals begeben hat.“

Doris Maurer

Annette von Droste-Hülshoff

Ein Leben zwischen Auflehnung und Gehorsam

*Wär' ich ein Jäger auf freier Flur,
Ein Stück nur von einem Soldaten,
Wär' ich ein Mann doch mindestens nur,
So würde der Himmel mir raten;*

*Nun muß ich sitzen so fein und klar,
Gleich einem artigen Kinde,
Und darf nur heimlich lösen mein Haar,
Und lassen es flattern im Winde!*

Diesen kämpferischen Wunsch und solch wütende Verzweiflung äußert Annette von Droste-Hülshoff in der letzten Strophe ihres Gedichts „Am Turme“, das sie als fünfundvierzigjährige Frau schrieb. Seltsame Töne für eine Dichterin, die man so gerne dem stillen Biedermeier zurechnet und als konservative Adlige bezeichnet, wofür sich jeweils auch gute Gründe anführen lassen. Aber ist es nicht auch zu rechtfertigen, in der Droste eine Kämpferin zu sehen, sie nicht nur zu den Stillen im Lande zu rechnen: konservativ, katholisch, adlig? War sie etwa auch schon ‚emanzipiert‘? Man sollte das Leben und Schreiben Annettes von Droste-Hülshoff fern von Etikettierungen und vereinfachenden Schlagworten betrachten. Manchmal ist es schon recht verwirrend, sich mit dieser Dichterin, ihrem Werk und ihren Briefen zu beschäftigen, denn sie vereint kämpferische und resignative Züge, erscheint leise und zurückgezogen, aber auch trotzig, anlehnungsbedürftig und dann wieder schroff, voller Selbstbewusstsein und doch voller Demut. Sie ist eine gläubige Katholikin, die an ihren quälenden Glaubenszweifeln fast zerbricht, sie passt sich immer wieder an und leidet doch an jeglicher Abhängigkeit; sie mag

uns heutigen Lesern und Leserinnen oft sehr unverständlich erscheinen und dann wieder äußerst modern.



34) Annette von Droste-Hülshoff,
Jugendbildnis von C.H.N. Oppermann

Geboren am 12. Januar 1797 auf Schloss Hülshoff im Münsterland, verlobt sie, ein schwaches, kränkliches Kind, gemeinsam mit der Schwester Jenny und den Brüdern Werner und Ferdinand eine behütete Jugend. Die Eltern, die aus den alten westfälischen Familien von Droste-Hülshoff und von Haxthausen stammen, lassen allen ihren Kindern (ohne Unterschied des Geschlechts) einen für damalige Zeiten ausgezeichneten Unterricht erteilen.

Annette fällt durch ihre große sprachliche und musikalische Begabung auf, und bereits aus dem

Jahre 1804 sind erste lyrische Versuche bezeugt. Aber das talentierte Kind bereitet den Ihren auch viel Kummer: Nette, wie sie genannt wird, ist ein sehr nervöses, zuweilen exaltiertes Mädchen, bricht häufig in Tränen aus und ist schier untröstlich, wenn z. B. im Traum erblickte Gegenden sich dann in der Wirklichkeit nicht auffinden lassen.



35) u. 36)

Die Eltern der Dichterin: Therese Luise von Haxthausen (1772 – 1853) und Clemens August II. von Droste-Hülshoff (1760-1826) heirateten 1793 und hatten vier Kinder, zwei Mädchen – Anna Elisabeth (Annette) und Anna Maria (Jenny) – und zwei Jungen – Werner Konstantin und Ferdinand.

Die Mutter, Therese von Droste-Hülshoff, beginnt, streng auf ihre merkwürdige, ihr manchmal unheimliche Tochter zu achten; sie fürchtet sogar um Annettes Verstand: Lange Spaziergänge werden angeordnet, die Lektüre wird überwacht und eingeschränkt, das Theaterspielen im Freundeskreis verboten. Ihre dichterischen Versuche muss die Droste im Familienkreis vorlesen und sich unnütze Ratschläge anhören. Auf Verständnis stößt Annette nicht, und sie kapselt sich ab:

Was das Lob anbelangt, so habe ich schon recht an mich halten müssen, um manche unbedeutende und eben passable Stellen nicht auszustreichen, die mir durch unpassendes Lob ganz und gar zuwider geworden sind. So kam z. B. ein gewisser Herr, dem mein Gedicht auch nicht durch mich zur Beurteilung vorgelegt worden war, immer darauf zurück, die schönste Stelle im ganzen Gedicht sei (2. Gesang, 3. Strophe, 3. Zeile): ‚Es rauscht der Speer, es stampfte wild das Roß‘ und erst durch sein vieles Reden wurde mir offenbar, wie dieser Ausdruck so gewöhnlich und oft gebraucht und beinahe die schlechteste Stelle im ganzen Buche ist. Dieser Herr hörte auch gar nicht davon auf, sondern sagte während des Tages mehrmal, wie in Entzücken verloren: ‚Es rauscht der Speer, es etc. etc.‘, wozu er auch wohl leise mit dem Fuße stampfte. Ich mußte endlich aus dem Zimmer gehn.

*Wie ich vor eine Woche in Münster bin, begegnet mir der Unglücksvogel auf der Straße, hält mich sogleich an und sagt sehr freundlich: „Nun, Fräulein Nettchen, wie geht's? Was macht die Muse? Gibt sie Ihnen noch bisweilen so hübsche Sächelchen in die Gedanken wie das Gedichtchen von neulich? Ja, das muß ich Ihnen sagen, das ist'n niedlich Ding: was für'ne Kraft bisweilen: „Es rauscht der Speer, es stampfte wild das Roß“. Ich machte mich so bald wie möglich los und lachte ganz unmäßig; ich hätte aber eben-
sogut weinen können.*

In Anton Matthias Sprickmann hat sie ab 1812 einen Vertrauten gefunden. Der achtunddreißig Jahre ältere Jurist war Mitglied des Dichterbundes „Göttinger Hain“. Zwischen den beiden entwickelt sich ein freundschaftliches, liebevolles Verhältnis. Das junge Mädchen fühlt sich ernst genommen, und Sprickmann erkennt ihre Begabung. Annette weiht ihn in ihre dichterischen Pläne ein, schickt ihm, was sie geschrieben hat (Gedichte und Teile aus dem Epos „Walter“) und erhofft sich von ihm anspornendes Lob und gerechten Tadel, denn die Familie und der weitere Verwandten- und Bekanntenkreis gelten der jungen Künstlerin nicht als kompetent, so weit ist sie bereits als junges Mädchen von ihren Fähigkeiten überzeugt.

Als sie ihr Trauerspiel „Berta“, mit dem sie im Großen und Ganzen zufrieden ist, auf Wunsch der Mutter mehrmals vorlesen muss, wenn Besuch zugegen ist, kann sie das von den Zuhörern erhaltene Lob nicht befriedigen, weil sie weiß, dass es aus inkompetentem Mund kommt. Sie schreibt an Sprickmann:

Doch kömmt es mir so vor, als ob sich meine Schreibart besserte; dies sagen mir auch alle, denen ich es auf Verlangen meiner Mutter vorlas; aber ich fürchte immer, daß diese Menschen gar wenig davon verstehen, denn es sind meistens Frauenzimmer, von denen ich im ganzen nur wenig Proben eines reinen und soliden Geschmacks gesehn habe, und so fürcht' ich, sie täuschen sich und mich. Ach, mein Freund, wie sehn' ich mich dann oft nach Ihnen, Ihren lehrreichen Gesprächen, Ihrem unbefangenen Urteile und sanften Tadel, denn was soll mir das Lob von Menschen, welche nicht tadeln können.

Die Droste leidet schon sehr früh an der Unzulänglichkeit und der Banalität ihrer Umwelt, der sie sich aber aufgrund ihrer zarten Gesundheit nicht entziehen kann.

*Fesseln will man uns am eignen Herde!
Unsre Sehnsucht nennt man Wahn und Traum,
Und das Herz, dies kleine Klümpchen Erde,
Hat doch für die ganze Schöpfung Raum!*

heißt es in der letzten Strophe ihres Gedichts „Unruhe“ aus dem Jahre 1816.

Unterdrückung ihrer Bedürfnisse, zeitweiliges Schreibverbot, aufgezwungene häusliche Tätigkeiten, Lob und Kritik aus unberufenem Munde – das alles führt bei Annette zu sich steigernder Nervosität, zu einer Überhitzung der Phantasie, so dass sie oft ganze Nächte durchwacht, gereizt, „glühend und rasend“ (wie sie selbst es nennt), sich in ferne Länder und Abenteuer hineinträumt und für alltägliche Dinge nicht mehr ansprechbar ist – so beschreibt sie Sprickmann ihren Zustand 1819 in einem geradezu überströmenden Bekenntnisbrief:

Ach, mein lieber, lieber Vater, das Herz wird mir so leicht, wie ich an Sie schreibe und denke; haben Sie Geduld und lassen Sie mich mein törichtes Herz ganz vor Ihnen aufdecken, eher wird mir nicht wohl. Entfernte Länder, große, interessante Menschen, von denen ich habe reden hören, entfernte Kunstwerke und dergleichen mehr haben alle diese traurige Gewalt über mich. Ich bin keinen Augenblick mit meinen Gedanken zu Hause, wo es mir doch so sehr wohl geht; und selbst wenn Tage lang das Gespräch auf keinen von diesen Gegenständen fällt, seh' ich sie in jedem Augenblick... vor mir vorüberziehn, und oft mit so lebhaften, an Wirklichkeit grenzenden Farben und Gestalten, dass mir für meinen armen Verstand bange wird. Ein Zeitungsartikel, ein noch so schlecht geschriebenes Buch, was von diesen Dingen handelt, ist imstande, mir die Tränen in die Augen zu treiben; und weiß gar jemand etwas aus der Erfahrung zu erzählen, hat er diese Länder bereist, diese Kunstwerke gesehen, diese Menschen gekannt, an denen mein Verlangen hängt, und weiß er gar auf eine angenehme und begeisterte Art davon zu reden, o! mein Freund, dann ist meine Ruhe und mein Gleichgewicht immer auf längere Zeit zerstört, ich kann dann mehrere Wo-

chen an gar nichts andres denken, und wenn ich allein bin, besonders des Nachts, wo ich immer einige Stunden wach bin, so kann ich weinen wie ein Kind, und dabei glühen und rasen, wie es kaum für einen unglücklich Liebenden passen würde.

Solche offenen Briefe erhalten nur wenige Menschen von der Droste im Laufe ihres Lebens, nur wenigen Auserwählten entwirft sie Seelengemälde, ihrer nächsten Umgebung entzieht sie sich, gibt nichts von sich preis – das ist ihre stille Opposition, ihr leiser Kampf.

Aber bei der jungen Annette finden sich auch trotziges Aufbegehren, heftiges Wesen und vorlauter Spott, sehr zum Entsetzen der Mutter, die sich dann die deutliche Kritik der Familie anhören muss.

Wenn die Droste-Hülshoffs die Sommer auf dem Gut der mütterlichen Familie in Bökendorf verbringen, fällt die jüngste Tochter häufig unangenehm auf. Selbst ein Besucher wie Wilhelm Grimm äußert seinen Unmut über das schnippische, junge Mädchen, zeigt aber auch seine Angst, als er von einem Traum berichtet, in dem ihm Annette erschienen ist. Er schreibt: „Sie war ganz in dunkle Purpurflamme gekleidet und zog sich einzelne Haare aus und warf sie in die Luft nach mir; sie verwandelten sich in Pfeile und hätten mich leicht blind machen können...“

Noch als siebenundvierzigjährige Frau erinnert sich die Droste an die ständigen Ermahnungen ihrer Familie, an die Vorhaltungen über ihr unweibliches, unbequemes Benehmen und die Beeinflussbarkeit der Mutter, die sich das Urteil der Verwandtschaft stets zu eigen machte und die Tochter reichlich mit Vorwürfen bedachte. Annettes Auflehnung wird später viel listiger; zäh und unnachgiebig wird sie sich ihren kleinen, lebensnotwendigen Freiraum schaffen und ihn verteidigen. Als junges Mädchen versucht sie noch, sich ihre eigenständige Lebensführung und ihre selbständigen Ansichten zu ertrotzen – dadurch macht sie sich Feinde.

Nur vor dem Hintergrund der recht zweifelhaften Stellung, die Annette von Droste-Hülshoff im Kreis ihrer Haxthausener Verwandten einnimmt, ist das schäbige Spiel zu verstehen, das in Bökendorf Ende des Sommers 1820 inszeniert wird und das ältere Biographien gerne

als die „Jugendkatastrophe“ der Dichterin apostrophieren. August von Haxthausen hat bei seinem Studium in Göttingen Heinrich Straube kennengelernt, sich mit ihm befreundet und ihn, nachdem Straubes Vater Bankrott gemacht hat, auch finanziell unterstützt. Selbstverständlich gehört dieser Studienkamerad zu den Sommergästen in Bökendorf, ebenso wie ein weiterer Freund Augusts aus Göttingen, der hannoversche Adlige August von Arnswaldt. Beide, Straube und Arnswaldt, sind Juristen, neigen aber mehr zur Literatur, stehen den Romantikern nahe und sind mit Grimms bekannt. Während Arnswaldt ein äußerst gut aussehender junger Mann aus angesehenen Familie ist, dem Haxthausener Kreis nicht unähnlich, muss Straube in Bökendorf merkwürdig gewirkt haben. Er gilt als hässlich, was die erhaltenen Porträtzeichnungen bestätigen, wird als fratzenhaft, exaltiert, mit Geniegebaren behaftet, doch auch als gutmütig, charmant, freundlich, faszinierend beschrieben. Man belächelt seine Eigenheiten, respektiert ihn aber. August von Haxthausen und andere Göttinger Freunde erwarten Großes von ihm und sehen in Straube einen kommenden Stern am Dichterhimmel. Sogar der Mutter Therese von Droste-Hülshoff gefällt Straube, jedoch kaum als potentieller Ehepartner der Tochter, ist er doch bürgerlich und protestantisch. Die beiden sind sich im Sommer 1820 beim gemeinsamen Aufenthalt in Bökendorf sehr zugetan: Zwei Außenseiter, zwei Schwierige gemeinsam zwischen lebensfrohen Durchschnittsmenschen.

Das Zusammenleben der vielen jungen Leute in den Sommermonaten gestaltet sich recht munter und niemand ist Flirten, Küssen und Liebeleien abgeneigt ist. Man kann also annehmen, dass auch die Romanze zwischen Annette und Heinrich zunächst amüsiertwohlwollend betrachtet wird. Denn Straube ist wohlgelitten und die Droste nicht, sie wird bisweilen gefürchtet. Kann diesem hochmütigen, spröden Wesen eine aufrichtige Zuneigung zugetraut werden? Sollte man nicht besser Annettes Herz prüfen und den armen Straube retten?

Die heikle Aufgabe, Annette von Droste-Hülshoff auf die Probe zu stellen, übernimmt August von Arnswaldt, dem die junge Frau nicht gleichgültig ist, der sich wohl von ihr zugleich angezogen und abgestoßen fühlt. Er macht Annette, nachdem Straube wieder in Göttingen über seinen Büchern sitzt, geschickt den Hof, er verwirrt sie, regt sie auf, treibt sie in Zweifel.



37) Annette von Droste-Hülshoff, Bildnisminiatur von der Hand ihrer Schwester Jenny, um 1820

Von Arnswaldt scheint Annette sich das erste Mal körperlich angezogen gefühlt zu haben, er weckt in ihr bis dahin unbekanntere erotische Gefühle, und treibt sie zum Geständnis ihrer Zuneigung. Ihr Bekenntnis nimmt Annette, als sich der Sturm der Emotionen gelegt hat, zurück und beteuert Arnswaldt, ihr Herz gehöre nur Straube. Alle Beteuerungen nützen nichts und erweisen sich als zwecklos angesichts Arnswaldts Triumph, Annette der Untreue überführt zu haben. Nun gilt es nur noch, die Familie vom Beweis der Charakterchwäche Nettets zu unterrichten. Arnswaldt kommt dieser Aufgabe mit Eifer und Begeisterung nach. Er begibt sich sofort nach Göttingen, erzählt Straube, dass die junge Frau sich nicht zwischen zwei Männern entscheiden kann. Gemeinsam setzen die beiden Freunde den Abschiedsbrief an Annette auf.

Die Droste schreibt im Winter 1841/42 in Erinnerung an ihren ersten Besuch in Bökendorf, achtzehn Jahre nach dem Verlust ihrer Liebe, eines ihrer berühmtesten Gedichte, in dem die Gedanken über die unglückliche Jugendliebe neben die Ahnung vom Scheitern ihrer letzten Liebe treten:

Die Taxuswand

*Ich stehe gern vor dir,
Du Fläche schwarz und rau,
Du schartiges Visier
Vor meines Liebsten Brau',
Gern mag ich vor dir stehen,
Wie vor grundiertem Tuch,
Und drüber gleiten sehen
Den bleichen Krönungszug;*

*Als mein die Krone hier,
Von Händen die nun kalt;
Als man gesungen mir
In Weisen die nun alt;
Vorhang am Heiligtume,
Mein Paradiesestor,
Dahinter alles Blume,
Und alles Dorn davor.*

*Denn jenseits weiß ich sie,
Die grüne Gartenbank,
Wo ich das Leben früh
Mit glühen Lippen trank,
Als mich mein Haar umwallte
Noch golden wie ein Strahl,
Als noch mein Ruf erschallte,
Ein Hornstoß, durch das Tal.*

*Das zarte Efeureis,
So Liebe pflegte dort,
Sechs Schritte, – und ich weiß,
Ich weiß dann, daß es fort.
So will ich immer schleichen
Nur an dein dunkles Tuch
Und achtzehn Jahre streichen
Aus meinem Lebensbuch.*

*Du starrtest damals schon
So düster treu wie heut,
Du, unsrer Liebe Thron*

*Und Wächter manche Zeit;
 Man sagt, daß Schlaf, ein schlimmer,
 Dir aus den Nadeln raucht, –
 Ach, wacher war ich nimmer,
 Als rings von dir umhaucht!*

*Nun aber bin ich matt,
 Und möcht' an deinem Saum
 Vergleiten wie ein Blatt
 Geweht vom nächsten Baum;
 Du lockst mich wie ein Hafen,
 Wo alle Stürme stumm,
 O, schlafen möcht' ich, schlafen,
 Bis meine Zeit herum!*

Im Nachlass Heinrich Straubes finden sich eine Locke Annettes, Verse von ihr und der berühmte Brief der Droste an Anna von Haxthausen, der das Geschehen aus ihrer Sicht beleuchtet:

Ich habe lange gewankt, ob ich Deinen harten Brief beantworten sollte, liebe Anna, denn ich war entschlossen, alles über mich ergehen zu lassen; was soll ich den anderen auch sagen, sie wissen ja eigentlich nichts, und zudem muß ich büßen für manches, was Du auch nicht weißt, und dazu ist ihre Übereilung recht gut, denn es ist schrecklich, sich so stillschweigend von allen Seiten verdammen zu lassen; aber Du kömmt mir zu tief ins Leben, denn Du weißt viel mehr wie die andern, und doch tust Du ebenso unwissend hart und ebenso verwunderte Fragen, da Du doch die Antworten weißt.

In diesem Einleitungssatz finden sich die Schlüsselworte über die Lage, in der sich die Droste damals befindet. Man schreibt ihr „hart“, voller „Übereilung“ gerade die, die „eigentlich nichts“ von der ganzen Angelegenheit verstanden haben, sie „verdammen“ Annette, die „stillschweigend“ „alles über sich ergehen“ lassen will, denn sie glaubt, „büßen“ zu müssen für manche Untat. Nur bei Anna will die Droste nicht länger schweigen, da sie gehofft hat, dass sie nicht so schnell verurteilen werde, weil sie so vieles aus der Nähe gesehen hat. Anschließend beteuert Annette, sie wolle keinen Rechtfertigungsbrief schreiben, denn sie wisse genau, dass alle Strafen „tausendmal verdient“ seien. Sie will nur versuchen zu erläutern, warum

sie so gehandelt hat, doch die Droste ahnt, dass sie eigentlich nur Straube alles wirklich erklären könnte, „aber den werde ich wohl nicht wiedersehen“.

Annette analysiert ihre unterschiedlichen Gefühle für Straube und Arnswaldt und bekennt sich in diesem Brief zu Erregungen, die ein katholisches, lediges Freifräulein im Jahre 1820 nicht zu erleben hat, nicht verspüren darf.

Ich hatte Arnswaldt sehr lieb, aber auf eine andere Art wie Straube. Straubens Liebe verstand ich lange nicht, und dann rührte sie mich unbeschreiblich, und ich hatte ihn wieder so lieb, dass ich ihn hätte aufessen mögen. Aber wenn Arnswaldt mich nur berührte, so fuhr ich zusammen ... dieser stille, tiefe Mensch hatte für die Zeit eine unbegreifliche Gewalt über mich ...

Dass Arnswaldt ihren Beteuerungen, sie liebe nur Straube und habe sich bei ihm geirrt, kaum Gehör schenkt; ihr auch noch suggeriert, ihr Glaube, er habe sich in sie verliebt, beruhe auf einem Missverständnis, und ihre Scham dann ausnutzt, auch davon berichtet Annette ehrlich und voller Selbstanklagen:

Er hat mir eine unabsichtlich durchscheinende Neigung auf alle Weise bewiesen. Du hast es ja oft genug gesehen. Ein wahrscheinlich herbeigeführtes Mißverständnis ließ mich glauben, daß Arnswaldt mir seine Neigung gestanden, und ich stand keinen Augenblick an, auch meine Gesinnungen offen zu gestehen. Das glaubte ich irrig zu dürfen, da ich fest entschlossen war, ihm meine Hand zu verweigern, wenn er sie fordern sollte. Ich entdeckte ihm deshalb mein Verhältnis zu Straube. Nun entfaltete er das Mißverständnis, und ich fühlte mich beschämt, aber nicht erniedrigt, da er sich hierbei mit der äußersten Feinheit und Freimütigkeit benahm und mich aufs wärmste seine Freundin nannte. Nun fragte er noch wegen Straube. Ich konnte ihm nicht alles sagen und wollte doch nicht lügen, so verwirrte ich mich, und er ängstigte mich dermaßen durch seine Fragen, daß ich doppelsinnige Antworten gab, und sonach endlich das Ganze äußerst verstellt und verändert dastand. ... ich habe indes noch oft von Straube mit aller Liebe, die ich für ihn fühlte, geredet und mich aufs härteste angeklagt, aber Arnswaldt ging immer leicht darüber hin, ich sollte mit Gewalt

recht schuldig werden, Straube sollte gerettet werden, und ich zu Grunde.

Wie sehr Annette unter dem Geschehenen leidet, zeigen ihre Worte über ihr Befinden:

Du willst wissen, wie mir ist, liebe Anna. Das kann ich Dir nicht sagen. Ich hoffe und wünsche Dir, daß Du es in Deinem Leben nicht verstehst – aber ich habe es verdient ... Ich möchte vielleicht noch einiges sagen können, aber ich glaube es kaum, denn ich muß gestehen, ich bin sehr gesunken, tiefer wie Du denkst, aber nicht aus Verhärtung. Dafür habe ich nun auch schon drei Monate und drüber gelitten, wie ich früher keine Idee davon hatte, und das wird auch wohl dauern, solange ich lebe. Darum sollt Ihr mich auch nicht schimpfen und quälen, sondern vor ‚Euch sehn, daß Ihr nicht fallt‘.

Der letzte Satz erinnert an die Eingangsstrophe des Gedichts „Not“, das die Droste in dieser schweren Zeit schrieb:

*Was redet ihr so viel von Angst und Not,
In eurem tadellosen Treiben?
Ihr frommen Leute, schlagt die Sorge tot,
Sie will ja doch nicht bei euch bleiben!*

Die fromme Anna scheint verständnislos auf die erschütternde Beichte Annettes geantwortet zu haben, denn in einem späteren Brieffragment steht der verzweifelte Satz: „... o Anna, ich bitte, verstehe mich diesmal recht.“ In großer Verzweiflung über die eigene Schuld schrieb Annette von Droste-Hülshoff 1820 den ersten Teil des „Geistlichen Jahrs“; sie hatte ihrer frommen Großmutter Maria Anna von Haxthausen versprochen, religiöse Erbauungslieder zu verfassen. Sehr bald wird Annette doch klar, dass die meisten der Verse für die fromme alte Frau nicht geeignet sind, da sich in ihnen ihre Glaubenszweifel spiegeln. Auch nach Fertigstellung des zweiten Teils (1839) hat die Droste nicht erlaubt, dass diese Gedichte zu ihren Lebzeiten veröffentlicht wurden, sie wusste genau, dass ihre bekenntnisreichen Verse ihrer katholisch-konservativen Umgebung nicht behagen konnten.

Indem die Droste versucht, das schreckliche Erlebnis des Sommers zu verarbeiten, muss sie erkennen, dass sie nicht nur schwach und sündhaft ist (wie es sich ihr darstellt), sondern auch ihre Phantasie, ihre Intelligenz mit dem von der Kirche geforderten Glauben nicht mehr in Einklang bringen kann. Sie kann nicht kindlich glauben, ihr Wissen, ihre Zweifel sind zu groß. Diese Erfahrung erschüttert sie zutiefst, sie hat Angst vor dem Unglauben, sie will sich zum Gehorsam zwingen, um nicht noch einen Halt zu verlieren, noch tiefer in die Isolation getrieben zu werden.

Exemplarisch für ihre Verzweiflung ist das Gedicht „Am ersten Sonntage nach hl. drei Könige“ aus dem „Geistlichen Jahr“:

*Und sieh, ich habe dich gesucht mit Schmerzen,
Mein Herr und Gott, wo werde ich dich finden?
Ach nicht im eignen ausgestorbnen Herzen,
Wo längst dein Ebenbild erlosch in Sünden:
Da tönt aus allen Winkeln, ruf' ich dich,
Mein eignes Echo wie ein Spott um mich.*

*Wer einmal hat dein göttlich Bild verloren,
Was ihm doch eigen war wie seine Seele,
Mit dem hat sich die ganze Welt verschworen,
Daß sie dein heilig Antlitz ihm verhehle;
Und wo der Fromme dich auf Tabor schaut,
Da hat er sich im Tal sein Haus gebaut.*

*So muß ich denn zu meinem Graun erfahren
Das Rätsel, das ich nimmer konnte lösen,
Als mir in meinen hellen Unschuldsjahren
Ganz unbegreiflich schien was da vom Bösen,
Daß eine Seele, wo dein Bild geglüht,
Dich gar nicht mehr erkennt, wenn sie dich sieht.*

*Rings um mich tönt der klare Vogelreigen:
„Horch auf, die Vöglein singen seinem Ruhme!“
Und will ich mich zu einer Blume neigen:
„Sein mildes Auge schaut aus jeder Blume.“
Ich habe dich in der Natur gesucht,
Und weltlich Wissen war die eitle Frucht!*

*Und muß ich schauen in des Schicksals Gange,
Wie oft ein gutes Herz in diesem Leben
Vergebens zu dir schreit aus seinem Drange,
Bis es verzweifelnd sich der Sünd' ergeben,
Dann scheint mir alle Liebe wie ein Spott,
Und keine Gnade fühl' ich, keinen Gott!*

*Und schlingen sich so wunderbar die Knoten,
Daß du in Licht erscheinst dem treuen Blicke,
Da hat der Böse seine Hand geboten
Und baut dem Zweifel eine Nebelbrücke,
Und mein Verstand, der nur sich selber traut,
Der meint gewiß sie sei von Gold gebaut!*

*Ich weiß es, daß du bist, ich muß es fühlen,
Wie eine schwere kalte Hand mich drücken,
Daß einst ein dunkles Ende diesen Spielen,
Daß jede Tat sich ihre Frucht muß pflücken;
Ich fühle der Vergeltung mich geweiht,
Ich fühle dich, doch nicht mit Freudigkeit.*

*Wo find' ich dich in Hoffnung und in Lieben!
Denn jene ernste Macht, die ich erkoren,
Das ist der Schatten nur, der mir geblieben
Von deinem Bilde, da ich es verloren.
O Gott, du bist so mild und bist so licht!
Ich suche dich in Schmerzen, birg dich nicht!*

Die Droste verflucht in vielen Gedichten ihren Verstand, der sie vom Glauben entfernt, und hofft auf die Gnade und Liebe Gottes. Mit dem „Lied auf Ostermontag“ bricht Annette die Arbeit am ersten Teil der geistlichen Lieder ab und verstummt für lange Zeit; sie verlebt ereignislose Jahre innerhalb der Familie; die Kränkungen und Qualen der Sommer- und Herbstmonate haben sie erschöpft, sie wagt sich nicht mehr nach draußen, braucht die Enge des nächsten Verwandtenkreises als Schutz.

Erst im Herbst 1825 kommt mit einer Reise nach Bonn und Köln wieder etwas Bewegung in Annettes Leben, sie schreibt lebhaft Briefe und denkt an ihre geplanten Arbeiten. Die Entfernung von Münster

bekommt ihr gut, sie lernt interessante Menschen kennen, amüsiert sich sogar – in Maßen – beim Karneval und trennt sich schwer, als sie zur Hochzeit ihres Bruders Werner nach Hülshoff fahren muss.

Wenige Wochen später (am 25. 7. 1826) stirbt der Vater Annettes, und ihr Leben erhält einen deutlich sichtbaren Einschnitt: die Schwestern siedeln mit der Mutter und Annettes Amme auf den Witwensitz „Rüschhaus“ um. Mit einigen, auch längeren, Unterbrechungen wird Annette im Rüschhaus bis zum Jahre 1846, in dem sie zum letzten Mal zur Meersburg reist, leben: sehr oft allein, kümmert sie sich gemeinsam mit den wenigen Dienstboten um den Haushalt, empfängt Besuche, schreibt Briefe, ist häufig krank und arbeitet.

So gern sie Menschen um sich hat und plaudert, so sehr benötigt Annette von Droste-Hülshoff auch das Alleinsein. Ein Greuel sind ihr stets Unterbrechungen ihrer Arbeit durch die Erfüllung von Aufgaben, die die Familie der Unverheirateten auferlegt, und durch lästige gesellschaftliche Pflichten. Sie muss Visiten machen, kranke Verwandte pflegen, kleine Cousinen unterrichten, regelmäßig den Bruder Werner besuchen, obwohl die beständig wachsende Kinderzahl in Hülshoff mit ihrem Lärmen Annettes Nerven angreift. Dass sie ihren Beruf hat, das Schreiben, wird nicht anerkannt, nicht als ernsthafte Beschäftigung gewertet; so muss die Droste stets sorgfältig darauf bedacht sein, sich nicht völlig vereinnahmen zu lassen, auf der ihr notwendigen Einsamkeit bestehen: Und das bedeutet immer wieder Auseinandersetzungen mit Mutter, Bruder und anderen Verwandten, Sich-Verleugnen-Lassen, Beharren auf dem eigenen Recht.

In einem späten Gedicht, das Annette 1845 wohl für ihre Freundin Amalie Hassenpflug schreibt, als diese nach Italien gehen muss, um dort einen kranken Verwandten zu pflegen, bricht in einigen Strophen noch einmal ihr Zorn über die Abhängigkeit der unverheirateten Frau von der Familie und ihren Vorschriften durch, aber auch ihr Ärger über den fehlenden eigenen Mut, der Unfreiheit zu entrinnen:

*Von keines Herdes Pflicht gebunden,
Meint jeder nur, wir seien grad
Für sein Bedürfnis nur erfunden,
Das hülfbereite fünfte Rad.*

*Was hilft es uns, daß frei wir stehen,
Auf keines Menschen Hände sehen?
Man zeichnet dennoch uns den Pfad.*

*Wo dicht die Bäume sich verzweigen
Und um den schlanken Stamm hinab,
Sich tausend Nachbaräste neigen,
Da schreitet schnell der Wanderstab.
Doch drüben sieh die einzle Linde,
Ein jeder schreibt in ihre Rinde,
Und jeder bricht ein Zweiglein ab.*

*O hätten wir nur Mut, zu walten
Der Gaben die das Glück beschert!
Wer dürft' uns hindern? Wer uns halten?
Wer kümmern uns den eignen Herd?
Wir leiden nach dem alten Rechte:
Daß wer sich selber macht zum Knechte,
Nicht ist der goldnen Freiheit wert.*

*Zieh hin, wie du berufen worden,
In der Campagna Glut und Schweiß!
Und ich will ziehn in meinen Norden,
Zu siechen unter Schnee und Eis.
Nicht würdig sind wir beßrer Tage,
Denn wer nicht kämpfen mag der trage!
Dulde, wer nicht zu handeln weiß!*

*So ward an Weihers Rand gesprochen,
Im Zorne halb, und halb in Pein.
Wir hätten gern den Stab gebrochen,
Ob all den kleinen Tyrannein.*

Trotz dieser Verse voller Auflehnung endet das Gedicht im demütigen, beschämten Gehorsam: Nachdem die „einzle Linde“ bei Unwetter einer bunt zusammengewürfelten Schar von armen und bedürftigen Menschen Schutz gewährt hat, erkennt die Dichterin darin ein Gleichnis für das, was Gott von ihr und der Freundin verlangt: kein Aufbegehren, kein Pochen auf eigene Rechte und ein eigenes Leben, sondern Dienen und Sorgen für die Ihrigen.

Dieses demütige ‚Sich-Schicken‘, das Akzeptieren der eigenen Situation ist ein Charakteristikum der gealterten, müden Droste. In dem Zeitraum, in dem wir uns bewegen (in den Jahren 1828 bis 1838), findet sich bei Annette noch verstärkt die empörte Weigerung, sich anzupassen und fein still zu sein. Aber immer schon die jüngere Droste, die noch kämpft, schwankt zwischen dem Gefühl, ihr gutes Recht zu verteidigen, und dem schlechten Gewissen, ihren Kindes- und Verwandtenpflichten nicht zu genügen.

Besonders Annettes problematisches Verhältnis zur Mutter ist bezeichnend für dieses Leben zwischen Auflehnung und Gehorsam. Die dominierende Therese von Droste-Hülshoff hat im Rüschaus mit ihrer Tochter in großer räumlicher Nähe gelebt, in den Briefen Annettes ist die Mutter auch präsent, wenn sie eine ihrer kleinen Reisen unternimmt. Die Mutter gibt den Ausschlag, ob die Droste sich zurückziehen, wen sie empfangen, wem sie schreiben, wem sie Geld leihen und – von enormer Bedeutung für die Dichterin im Jahr 1838 – ob sie ihre Werke veröffentlichen darf; die Mutter erwartet absoluten Gehorsam.

In Rüschaus habe ich Tag für Tag die Besuche empfangen, Berichte der Dienstboten angehört und mich meiner Mutter sehr wiederholtem Anrufen persönlich gestellt. In der Tat, ich war dessen so gewohnt, daß ich nicht muckste, in der Hälfte eines Verses abzubrechen, was mich manchen guten Gedanken oder manchen eben gefundenen Reim gekostet hat. Ja! damals war ich brav, aber jetzt?

schreibt Annette an Professor Schlüter und erzählt ihm von ihrer Weigerung, Besuche zu empfangen, weil sie lieber Briefe schreiben wollte. Und obwohl sie dem Freund in Münster auch ehrlich eingesteht: „Was ich soll, das mag ich nie“, hat sie die Wünsche der Mutter stets erfüllt. Wenn sich Annette einmal Handlungen erlaubt, die den Vorstellungen Thereses von Droste-Hülshoff zuwiderlaufen müssen, so geschieht dies heimlich. Sie will der Mutter Ärger und Aufregung, sich selbst Schelte und Verdruss ersparen, denn „meiner Mutter Meinung hat allemal so großen Wert für mich, selbst wenn sie nicht die meinige ist.“

Wenn Annette einem Freund ihre Anschauungen über missliebige Verwandte mitteilt, fürchtet sie, kurz bevor sie ihr Schreiben beendet, die Mutter könne zufällig den Bekannten besuchen und den Brief ihrer Tochter lesen wollen; diese Ängste haben schon etwas Zwanghaftes.

Ich denke mir, daß meine liebe Mutter Sie vielleicht besucht hat, wenigstens hatte sie den Vorsatz, als sie von hier ging, oder vielleicht kömmt sie noch; sollte das der Fall sein, so bitte, bringen Sie nicht absichtlich das Gespräch darauf, daß ich Ihnen geschrieben, obgleich sie wohl weiß, daß ich es gesonnen war, aber die unmittelbare Erinnerung daran möchte sie auf die Idee bringen, den Brief sehn zu wollen, und sie könnte sich dann unangenehm berührt fühlen durch das, was ich über meinen Onkel gesagt. (...) Vielleicht wäre es gut, liebster Freund, wenn Sie diesen Brief verbrennten, sonst hüten Sie ihn doch vorsichtig.

Und noch einmal als beschwörendes Postskriptum: „Bitte, legen Sie diesen Brief doch sorgsam fort oder verbrennen ihn!“



38) Annette von Droste-Hülshoff,
Gemälde von Johannes Sprick, 1838

Ist die Mutter abwesend vom Rüschenhaus, erzählt ihr Annette detailliert von ihrem Tagesablauf, und es ist anzunehmen, dass sie die Akzente im Hinblick auf die Zufriedenheit Thereses von Droste-Hülshoff setzt. Wenn Annette auf Reisen ist, berichtet sie getreulich und ausführlich über ihr tägliches Leben und vom Heimweh, unter dem sie bei langer Abwesenheit immer zu leiden hat. Und ist Therese von Droste-Hülshoff eine Zeitlang fort, finden sich in den Briefen Annettes Äußerungen ihrer Sehnsucht nach der Mutter,

die ganz gewiss ehrlich sind. Gefühle zu heucheln, hätte sich die Droste nie erlaubt. Sie schreibt am 9. Februar 1838:

Ach Mama, komm doch bald, ich habe so ein großes Verlangen danach. (...) Ich mag dich nicht so arg drängen (...), aber ich wollte doch, Du wärst einmal wieder hier.

Annette hängt mit großer Liebe an ihre Mutter, aber das Zusammenleben gestaltet sich schwierig. Beide Frauen sehnen sich nacheinander, wenn sie getrennt sind, aber sie genießen auch die räumliche Entfernung für eine gewisse Zeit. Die eine gehört zum täglichen Leben der anderen, man braucht sich auch. Nur leidet Annette an der Bevormundung, am Desinteresse der Mutter an ihrer dichterischen Arbeit, und die alte Frau von Droste-Hülshoff weiß oft mit ihrer Tochter, der so vieles Äußerliche unwichtig erscheint, die ihren eigenen Tagesrhythmus hat und die Stunden mit Dichten verbringt, nichts anzufangen.

Erst nach langwierigen Verhandlungen gelingt es der Droste 1838, der Mutter die Erlaubnis zum Druck ihrer ersten Werkausgabe abzurufen. Eigentlich ist Therese von Droste-Hülshoff das öffentliche Auftreten der Tochter mit diesen „Schreibereien“ ausgesprochen peinlich. Und die Familie reagiert auf das schmale Bändchen mit den Werken Annettes voller Empörung, erklärt alles für Unfug und findet die ganze Angelegenheit sehr, sehr blamabel.

Mit meinem Buche ging es mir zuerst ganz schlecht. Ich war in Bökendorf mit Sophie und Fritz allein, als es herauskam, hörte nichts darüber und wollte absichtlich mich auch nicht erkundigen. Da kömmt mit einem Male ein ganzer Brast Exemplare von der Fürstenberg an alles, was in Hinnenburg lebt, an Fränzchen, Aseburg, Diderich, Mimy, Anna und Ferdinand, Thereschen, Sophie. Ferdinand (Galen) gibt die erste Stimme, erklärt alles für reinen Plunder, für unverständlich, konfus und begreift nicht ... wie ich mich habe so blamieren können. Sophie, die, wie Du weißt, nur zu viel Wert auf der Leute Urteil legt, und einen mitunter gern etwas demütigt, war unfreundlich genug, mir alles haarklein wiederzuerzählen, und war in der ersten Zeit ganz wunderlich gegen mich, als ob sie sich meiner schämte. Mir war schlecht zumute, denn obgleich ich nichts auf der Hinnenburger Urteil gab und auf Ferdinands noch weniger... obschon nun, wie gesagt, das Urteil eines solchen Kritikers mich wenig rühren konnte, so mußte ich doch zwischen diesen Leuten leben, die mich bald auf feine, bald auf

plumpe Weise verhöhnten und aufziehen wollten. Sophie war auch wie in den Schwanz gekniffen und legte gar keinen Wert darauf, daß nach und nach andere Nachrichten aus Münster kamen, sondern sagte jedesmal: ‚Es ist ein Glück für Dich, daß Du diesen Leuten besseres Urteil zutraust als allen Hinnenburgern und Ferdinand Galen.‘ Onkel Fritz war der einzige, den dies gar nicht rührte, und dem das Buch auf seine eigne Hand gefiel; doch wünschte ich mich 1000mal von dort weg ...

Nachdem einige auswärtige positive Rezensionen erscheinen, wagt dann zwar niemand mehr, der Dichterin Unfähigkeit vorzuwerfen, aber nun wollen ihr alle raten, was sie als nächstes unbedingt schreiben müsse.

... jeder Narr maßt sich eine Stimme an über das, was ich zunächst schreiben soll, und zwar mit einer Heftigkeit, daß ich denke, sie prügeln mich, wenn ich es anders mache, oder nehmen es wenigstens als persönliche Beleidigung auf! Und doch sagt der eine schwarz und der andre weiß. Die münsterschen Freunde ermahnen mich, ‚um Gottes willen auf dem Wege zu bleiben, den ich einmal mit Glück betreten, und wo meine Leichtigkeit in Vers und Reim mir einen Vorteil gewähre, den ich um keinen Preis aufgeben dürfe‘. Malchen Hassenpflug und die Bökendorfer dagegen wollen, ich soll eine Art Buch wie Brace-Bridge-Hall schreiben und Westfalen mit seinen Klöstern, Stiften und alten Sitten, wie ich sie noch gekannt, und sie jetzt fast ganz verschwunden wären, zum Stoffe nehmen. Das läßt sich auch hören, aber ich fürchte, meine lieben Landsleute steinigen mich, wenn ich sie nicht zu lauter Engeln mache.

Annette verzweifelt fast, geht notgedrungen auf einige Ideen der Verwandten ein, fühlt aber mehr denn je den Mangel eines adäquaten Gesprächspartners. Da begegnet ihr in Levin Schücking, der Sohn der verstorbenen westfälischen Dichterin Katharina Busch, die Annette als junges Mädchen so sehr bewunderte. Annette, anfangs ein wenig abgestoßen von dem eitlen jungen Mann, gewinnt eine immer tiefere Zuneigung zu Levin, sorgt sich um sein berufliches Fortkommen, unterstützt ihn bei seinen literarischen Arbeiten, sieht ihn regelmäßig, liest ihm ihre Werke vor, unternimmt mit ihm lange Spaziergänge – er ist ihr unentbehrlich geworden. Und während sie noch allen Be-

kannten und wohl auch sich selbst von ihren mütterlichen Gefühlen für den gut siebzehn Jahre Jüngeren erzählt, weiß sie doch, dass ihr mit Schücking ein Mensch begegnet ist, auf den sie nicht mehr verzichten kann, dass sie ihn liebt, was sie aber verheimlichen muss. Besonders vorsichtig muss Annette auch sein, weil ihre Bekanntschaft mit Schücking und seine häufigen Besuche bei ihr nicht verborgen geblieben sind und in Münster bereits der Klatsch blüht, angestachelt von der Schriftstellerin Luise von Bornstedt, die selbst an dem hübschen Literaten interessiert ist. Was die Tratschereien der Bornstedt für sie bedeuten, welche Katastrophe sie darstellen können, beschreibt die Droste – als immerhin vierundvierzigjährige Frau – in einem Brief an ihre Freundin Elise Rüdiger:

Ich gestehe Ihnen, daß ich neulich auch innerlich arg gereizt war durch die Aussicht auf einen fatalen Klatsch, bei dem für mich mehr auf dem Spiel stand, als Sie wohl in dem Augenblicke übersehen, nämlich nicht nur das Aufgeben eines mir sehr werten Verhältnisses, sondern auch meine ganze so langsam und mühsam erkämpfte Freiheit (insofern ich die passive Nachsicht der Meinigen mit meiner Weise zu sein und mich zu den Menschen zu stellen so nennen darf), die ich vielleicht (...) nach einer hübschen Reihe von Jahren wieder erlangen würde.

Diese wenigen Sätze gewähren Einblick in die Tragödie und den Kampf dieses Lebens. Welch eine Angst um das bisschen hart errungene Unabhängigkeit, das man kaum Freiheit nennen darf. Die Droste hat es im Laufe einer langen Zeit durch Zähigkeit und stete Auflehnung geschafft, dass man ihr nicht mehr in ihre Lebensführung hineinredet, sie nicht immer mit guten Ratschlägen eingedeckt wird und dass sie über andere Menschen eine eigene Meinung haben darf,



39) Levin Schücking, 1814 – 1883.
Zeichnung von Ph. Schilgen, 1834

die man ihr nicht mehr streitig macht. Wie häufig auch diese bescheidenen Erfolge zunichte gemacht werden, zeigen die Briefe nur allzu oft. Haben die Verwandten sich nicht angemäßt, Annette von Droste-Hülshoff zu drängen, literarisch im Sinne der Familie tätig zu werden, haben sie ihr nicht vorgeworfen, sich durch die Erstveröffentlichung ihrer Gedichte unsterblich blamiert zu haben, hat ihr Bruder nicht immer wieder beleidigt darauf bestanden, dass Annette ihr Alleinsein im Rüschaus zugunsten des Lärms in Hülshoff aufgibt, weil es sich so gehört, dass sie Bruder und Schwägerin besucht?

An die üblichen Einschränkungen ihrer persönlichen Freiheit hat sich die Droste gewöhnt, das scheint sie nicht mehr zu tangieren, aber als es ihre Freundschaft mit Levin Schücking trifft, wird sie wieder aktiv aus Angst, erneut auf ihr Wertvolles verzichten zu müssen. Wenn der Klatsch ihrer Familie zu Ohren kommt, muss sie damit rechnen, dass sie gezwungen wird, ihre Bekanntschaft mit dem jungen Mann abzubauen. Sie ist ledig und hat auf ihren guten Ruf zu achten, wer weiß, ob die Verwandten sich nicht plötzlich an die Episode mit Straube und Arnswaldt erinnern. Aufgeben will sie die Beziehung zu Levin nicht; sich offen dazu zu stellen, ist unmöglich, die Maske der mütterlichen Fürsorge ist hilfreich, aber sie muss noch viel vorsichtiger sein.

Um ein ungestörtes Zusammensein mit Levin erreichen zu können, inszeniert die Droste sogar einen geschickt eingefädelten, aber dilettantisch ausgeführten Betrug an der Mutter. Hinter deren Rücken lässt sie den jungen Mann von ihrem Schwager (Jenny hat 1834 den Freiherrn Joseph von Laßberg geheiratet) auf die Meersburg einladen zu einer Zeit, in der sie sich dort auch aufhalten wird. Als der Schwindel ihres angeblichen Unbeteiligtseins an diesem Arrangement auffliegt und die Mutter sie nach Münster zurückbeordert, gibt Annette nicht nach. Das erste Mal in ihrem Leben besteht sie auf ihrem Recht auf Glück – ungeachtet der Meinung der Familie. Sie genießt die Zeit mit Levin, das gemeinsame Arbeiten, die Diskussionen und Spaziergänge. Das Zusammenleben mit dem jungen Freund lässt in ihr eine Flut von Gedichten entstehen, die sie in kürzester Frist niederschreibt, von denen einige diese glücklichen Monate besingen.

Doch bereits das dritte der Gedichte, das Levin Schücking gewidmet ist, erscheint voller Resignation; das Wissen um das Verschwinden des Glücks, der Kindheit und der Liebe erwächst aus der Gegenüberstellung der alternden Dichterin und ihres jungen Freundes.

*O frage nicht was mich so tief bewegt,
Seh ich dein junges Blut so freudig wallen,
Warum, an deine klare Stirn gelegt,
Mir schwere Tropfen aus den Wimpern fallen.*

*Mich träumte einst, ich sei ein albern Kind,
Sich emsig mühend an des Tisches Borden;
Wie übermächtig die Vokabeln sind,
Die wieder Hieroglyphen mir geworden!*

*Und als ich dann erwacht, da weint' ich heiß,
Daß mir so klar und nüchtern jetzt zu Mute,
Daß ich so schrankenlos und überweis',
So ohne Furcht vor Schelten und vor Rute.*

*So, wenn ich schaue in dein Antlitz mild,
Wo tausend frische Lebenskeime walten,
Da ist es mir, als ob Natur mein Bild
Mir aus dem Zauberspiegel vorgehalten;*

*Und all mein Hoffen, meiner Seele Brand,
Und meiner Liebessonne dämmernd Scheinen,
Was noch entschwinden wird und was entschwand,
Das muß ich alles dann in dir beweinen.*

Wenn Annette von Droste-Hülshoff auch nicht daran denken darf, mit Schücking zu leben, wenn sie auch um die Vergänglichkeit ihrer Beziehung weiß, so ist sie dennoch erschüttert, als Levin im April 1842 die Meersburg verlässt, um eine Stelle als Erzieher bei den Söhnen des Fürsten Wrede anzutreten.

Adele Schopenhauer hat im Mai 1840 Levin und Annette als zwei Kinder gezeichnet, die einen davonschwebenden Stern fangen wollten. Der Stern ist ihnen ein halbes Jahr nahe gewesen, vielleicht hat zumindest Annette zeitweise geglaubt, ihn ergreifen zu können, indem sie sich die Anbetung Levins gefallen lässt und ihm mit Liebe



40) Annette von Droste-Hülshoff,
gezeichnet von Adele Schopenhauer

begegnet. Schückings Gefühle sind wohl nie so tief gewesen wie die der Droste, seine Briefe nach der Trennung, seine merkwürdig trockenen Antworten auf ihre glühenden Bekenntnisse legen diesen Gedanken nahe. Er hat die Meersburg auch nicht ungern verlassen, denn beider Situation ist nicht angenehm, weil sie zu Verstellungen gezwungen sind. Levin darf Annette nur duzen, wenn sie allein sind, ihr vertrautes Verhältnis muss im Zusammensein mit anderen den gesellschaftlichen Umgangsformen weichen, die vorschreiben, wie sich ein adliges Fräulein und ein bürgerlicher Literat zu begegnen haben. Diese Heuchelei

kann zur Belastung werden. Und wenn Schücking aus Angst, dass sich seine unklaren Gefühle für die siebzehn Jahre ältere Frau als Liebe erweisen könnten, aus Furcht vor der Zuneigung, die Annette ihm zeigt und vor dem Unmöglichen in der sie beide umgebenden Gesellschaft die Meersburger Idylle verlässt, so ist seine Reaktion verständlich. Das Zusammenleben im Winter 1841/42 war einmalig: Die Droste, fest eingebunden in ihre Familie, kann den jungen Mann, der noch keine Stellung, kaum Erfahrungen gesammelt und Lebenshunger hat, nicht auf Dauer an sich fesseln. Als Levin fort ist, merkt Annette, was sie an seiner Gegenwart besessen hat, sie leidet unter der Einsamkeit und hat Sehnsucht nach dem „guten Jungen“, an den sie fortwährend denken muss.

Hör zu! In den ersten acht Tagen war ich todbetäubt und hätte keine Zeile schreiben können, wenn es um den Hals gegangen wäre; ich lag wie ein Igel auf meinem Kanapee und fürchtete mich vor den alten Wegen am See wie vor dem Tode,

schreibt sie im ersten Brief an Levin nach seiner Abreise am 4. Mai 1842. Die Gegenwart Levins hat ihr die Meersburg und die Umgebung so lieb und wert gemacht, dass sie nun gar nicht nach Hause

fahren möchte, obwohl sie bei Beginn der Reise sicher war, großes Heimweh nach Rüschhaus zu verspüren.

Ob ich mich freue nach Haus zu kommen? Nein, Levin, nein. Was mir diese Umgebung vor sechs Wochen noch so traurig machte, macht sie mir jetzt so lieb, daß ich mich nur mit schwerem Herzen von ihnen trennen kann. Hör, Kind! Ich gehe jeden Tag den Weg nach Haltenau, setze mich auf die erste Treppe, wo ich Dich zu erwarten pflegte, und sehe ohne Lorgnette nach dem Wege bei Vogels Garten hinüber. Kömmt dann jemand, was jeden Tag ein paarmal passiert, so kann ich mir bei meiner Blindheit lange einbilden, Du wärst es, und Du glaubst nicht, wieviel mir das ist. Auch dein Zimmer habe ich hier, wo ich mich stundenlang in einen Sessel setzen kann, ohne daß mich jemand stört; und den Weg zum Turm, den ich so oft abends gegangen bin; und mein eignes Zimmer mit dem Kanapee und Stuhl am Ofen – ach Gott, überall! Kurz, es wird mir sehr schwer, von hier zu gehn, obendrein noch 200 Stunden weiter als wir jetzt schon getrennt sind. Solltest Du es wohl recht wissen, wie lieb ich Dich habe? Ich glaube kaum.

Am 5. Mai berichtet Annette Levin von ihren Schwierigkeiten beim Schreiben, seit er nicht mehr bei ihr ist, doch sie will sich zur Arbeit zwingen, nicht zuletzt, um für ihn, durch den sie ihr Talent angestachelt fühlt, interessant zu bleiben, wenn sie schon nicht immer angenehm ist.

Guten Morgen, Levin! Ich habe schon zwei Stunden wachend gelegen und in einem fort an Dich gedacht; ach, ich denke immer an Dich, immer. Doch punctum davon, ich darf und will Dich nicht weich stimmen, muß mir auch selbst Courage machen und fühle wohl, daß ich mit dem ewigen Tränenweidensäuseln sowohl meine Bestimmung verfehlen als auch Deine Teilnahme am Ende verlieren würde; denn Du bist ein hochmütiges Tier und hast einen doch nur lieb, wenn man was Tüchtiges ist und leistet. Schreib mir nur oft, mein Talent steigt und stirbt mit Deiner Liebe; was ich werde, werde ich durch Dich und um Deinetwillen; sonst wäre es mir viel lieber und bequemer, mir innerlich allein etwas vorzudichten ... Mich dünkt, könnte ich Dich alle Tage nur zwei Minuten sehn – o Gott, nur einen Augenblick! – dann würde ich jetzt singen, daß die Lachse aus dem Bodensee sprängen und die Möwen sich mir auf die Schulter setzten!

Die Liebe zu Schücking hat in der Droste noch einmal alle zärtlichen Gefühle geweckt, mit denen sie begabt ist; ihre Empfindungen für den so viel Jüngeren lösen in ihr manche Verkrampfung, so unverhohlen und ehrlich wie in den Briefen an Levin hat sie sich seit Jahrzehnten nicht mehr geäußert. Schücking zeigt sich auch in den Briefen, in denen er keine Rücksicht auf eventuelle Mitleser nehmen muss, distanzierter, und er schreibt nicht oft. Aber er hat viel für Annettes Ruhm als Dichterin getan, indem er für sie die Kontakte zum Verleger Cotta knüpft, der in seinem „Morgenblatt“ die Novelle „Die Judenbuche“ abdruckt. Damit wird die Droste einem größeren Lesepublikum bekannt. Bei Cotta erscheint auch 1844 die zweite Werkausgabe, betreut von Schücking.

Das Verhältnis Annettes und Levins kann jedoch nie mehr die Vertrautheit der Meersburger Zeit erreichen; und nachdem Levin sich in eine junge Frau verliebt und diese sehr schnell heiratet, kühlt es merklich ab. Eifersüchtig betrachtet Annette Schückings Verbindung, misstrauisch argwöhnt sie nur Böses, lehnt die Ehefrau vorbehaltlos ab, ohne sie zu kennen, wird bitter und ungerecht, als sie dann die schöne Louise von Gall gesehen hat. Sie bezichtigt den einst so Geliebten der üblen politischen Agitation, als er sich für die Pressefreiheit einsetzt, verbietet Schücking ihre Gedichte zu korrigieren, ohne sie zu fragen, und untersagt ihm solche Eigenmächtigkeiten energisch. Sie lehnt Vorstellungen, wie etwa ihre Sprache zu glätten sei, ab und sagt Levin sehr deutlich:

*Es mag mir mitunter schaden, daß ich so starr meinen Weg gehen
und nicht die kleinste Pfauenfeder in meinem Krähenpelz leide;
aber dennoch wünschte ich, dies würde anerkannt.*

Und als Schücking einen Roman („Die Ritterbürtigen“, 1846) veröffentlicht, der mit dem westfälischen Adel nicht gerade sanft verfährt und in einer nicht sehr sympathischen Figur Annette erkannt werden könnte, bricht die Droste alle Verbindungen mit Schücking ab.

Durch langes Kränkeln erschöpft, müde und resigniert, wieder ängstlich die Reaktion der Verwandtschaft fürchtend, kann Annette das unglückselige Buch nur als Verrat an ihrer Freundschaft empfinden. Sie schreibt an ihren alten Bekannten Christoph Bernhard Schlüter:

Schücking hat an mir gehandelt wie mein grausamster Todfeind und, was unglaublich scheint, ist sich dessen ohne Zweifel gar nicht bewußt. Gottlob darf ich mir keine Indiskretionen vorwerfen, aber mein Adoptivsohn! jahrelanger Hausfreund! O Gott, wer kann sich vor einem Hausdiebe hüten! Er hat mich über manches, was mir Nahestehende betraf, befragt, über Intentionen, Handlungen, die einen Schatten auf sie zu werfen schienen, und meine warme Verteidigung benutzt, um kleine Umstände daraus zu stellen, die den von nächster Hand Unterrichteten bezeichnen, und sie dann nicht nur mit alle den Flecken, von denen ich sie mit Recht zu reinigen suchte, sondern auch mit allen Zutaten einer des Juif errant würdigen Phantasie an den Pranger gestellt. Dies ist mein direktester Anteil an seiner Schuld, mein indirekterer, aber noch schädlicherer ist, daß ich ihn in mehrere Familien und bei so manchem einzelnen Freunde, den ich für sein Fortkommen zu interessieren wünschte, eingeführt, mich für seinen Charakter verbürgt und ihm dadurch Gelegenheit gegeben habe, sich die pikantesten für einen Roman brauchbarsten Persönlichkeiten zu merken und zu diesem Zwecke anderwärts sie betreffende Partikularitäten aufzulesen, natürlich je krasser und unwahrscheinlicher, desto mehr Hoffnung auf literarischen Erfolg! Schlüter! ich bin wie zerschlagen. O Gott, wieweit kann Schriftstellereitelkeit und die Sucht, Effekt in der Welt zu machen, führen! selbst einen sonst so gutmütigen Menschen; denn das bleibt Schücking, die Gerechtigkeit nötigt mich, dies selbst in diesem schweren Moment anzuerkennen.

Neben der Empörung über Schückings Verrat enthalten Annettes Zeilen an Schlüter Angst vor übler Nachrede und Beschuldigungen, weil sie Levin Interna der westfälischen Adelsfamilien hat zukommen lassen. Ihre so pointierte Betonung der Tatsache, sie sei stets bemüht gewesen, alle erwähnten Personen als positive Charaktere hinzustellen, sie habe jeden immer verteidigt, zeigt, wie sehr die Droste befürchtet, dass man ihr nicht nur die im Roman enthaltenen Informationen, sondern auch die ausgesprochene Kritik anlasten wird.

Annette hat Levin vielleicht aufgelockert durch die so glücklich stimmende Beziehung zu ihm, auch einiges von ihrem Verdruss mit Bekannten und Verwandten erzählt und wohl manchmal gelästert haben, wie sie es zuweilen in ihren Briefen ganz gut kann. Hat sie vielleicht zu viel von ihrem Ärger über einige Adlige ihrer Bekannt-

schaft und ihrer Abneigung gegen manches Mitglied der weitläufigen Familie ausgeplaudert?

Als die Droste am nächsten Tag ihren Brief fortsetzt, nachdem sie sich mit ihrem Bruder Werner beredet hat, wirkt sie bereits ruhiger, aber auch bereit, alles zu tun, was Werner von ihr verlangt, damit Schande von der Familie abgewendet werden kann. Halb getröstet berichtet Annette dem Professor in Münster, Werner glaube, dass Buch nur abstoßen und in seiner Übertriebenheit niemandem schaden könne, und selbst wenn ein Leser merke, welche harmlosen Informationen von ihr stammen könnten, käme gewiss niemand auf den Gedanken, auch die Beschuldigungen gingen auf Annettes Konto. Ganz so zuversichtlich mag die Droste die Angelegenheit zwar nicht betrachten, sieht aber nach dem Gespräch mit Werner nicht mehr die ganz große Katastrophe auf sich zukommen.

Um jedwede üble Nachrede zu vermeiden und sich nicht in eine Lage zu begeben, „*der ein Frauenzimmer sich nie aussetzen dürfe*“, wird Annette den Instruktionen des Bruders folgen.

Wo man nicht von dem Buche rede, solle ich auch nicht davon anfangen, wo ich aber danach gefragt werde, mein Urteil als Christin und Westfälingerin frei und streng aussprechen und im übrigen jedes Verhältnis zu Schücking so schnell und vollständig als möglich, aber nicht gewaltsam auflösen. Ich werde sonach unsre ohnedies fast entschlafene Korrespondenz völlig liegen lassen, keine Beiträge mehr ins Feuilleton schicken und bei unserer Reise nach Meersburg ein Dampfboot wählen, was in Köln nicht anhält, so ist die Auflösung von selbst da, und die Verjährung folgt ihr auf der Ferse. So muß ich Sie auch bitten, liebster Freund, den Inhalt dieses Briefes niemandem mitzuteilen ... Ich habe eine 75jährige Mutter zu schonen und bin deshalb entschlossen, jedem Anlasse zu Klatschereien (und der liegt in jedem Hin- und Herreden) möglichst aus dem Wege zu gehn.

Mit dem Sommer 1846 lassen Annettes Kräfte nach, die Verlassenheit im Rüschaus trägt zu ihren Depressionen bei. Ihre Nervenschwäche steigert sich bis zu Wahnvorstellungen. Als sie sich auch nur ein wenig besser fühlt, reist sie nach Meersburg, um Schwester und Mutter zu sehen und dort zu sterben.

Am Bodensee erholt Annette sich noch einmal ein wenig. Sie führt ein sehr stilles, untätiges Leben, der Gedanke an den Tod ist ihr vertraut, sie genießt die ihr verbleibende Zeit. Am Mittag des 24. Mai 1848 stirbt sie an einem Herzschlag.

Dieses Leben erscheint recht ereignislos und begrenzt. Die Einschränkungen, denen Annette von Droste-Hülshoff durch ihr Geschlecht, ihren Stand, ihre Konfession, ihre Kränklichkeit, ihre Zeit unterworfen war, mag man beklagen. Doch sie selbst hat ihr stilles und gleichförmiges Leben nicht nur als Einengung ihrer Möglichkeiten erfahren, der äußere feste Rahmen hat ihr auch Schutz geboten, nicht zuletzt vor der inneren Gefährdung durch die stets überreizten Nerven. Pietätvolle Gefühle für die Familie, von der sie ein Teil ist, hieß für Annette aber nicht: Gehorsam und Unterordnung.



41) Annette von Droste-Hülshoff.
Daguerreotypie um 1845

Durch ihr ganzes Leben, mit Ausnahme der zwei letzten kranken und müden Jahre, zieht sich ihr Ringen um Anerkennung ihrer Eigenart, ihre Auflehnung gegen Versuche, sie nach allgemein akzeptierten Normen zu bilden.

Sie hat es jedem Menschen, der ihr nahestand (auch Schücking) verwehrt, ihr „fremde Züge“ zu leihen, und hat ihre mühsam errungene kleine Freiheit, so zu sein, wie sie es wünschte, beharrlich verteidigt und die ihr sehr eng gesteckten Grenzen ein wenig erweitert. Ihr Dasein als Dichterin zwang sie dazu, und ihr Selbstwertgefühl als Künstlerin verlieh ihr dazu die Kraft.

Benutzte Literatur

- Berglar, Peter: Annette von Droste-Hülshoff in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1967
- Gödden, Walter: Die andere Annette. Annette von Droste-Hülshoff als Briefschreiberin. Paderborn / München / Wien / Zürich 1991
- Gödden, Walter: Annette von Droste-Hülshoff. Leben und Werk. Eine Dichterchronik. Bern / Berlin / Frankfurt a.M. / New York / Paris / Wien 1994 (= Arbeiten zur Editionswissenschaft. Bd. 2)
- Gödden, Walter: Annette von Droste-Hülshoff auf Schloß Meersburg. Die Lebensjahre am Bodensee im Spiegel ihrer Dichtung und Briefe. Meersburg 1993
- Gössmann, Wilhelm: Annette von Droste-Hülshoff. Ich und Spiegelbild. Zum Verständnis der Dichterin und ihres Werkes. Düsseldorf 1985
- Maurer, Doris: Annette von Droste-Hülshoff. Biographie. Meersburg, 5. Auflage 2004
- Niethammer, Ortrun / Claudia Belemann (Hg.): Ein Gitter aus Musik und Sprache. Feministische Analyse zu Annette von Droste-Hülshoff. Paderborn / München / Wien / Zürich 1992
- Schier, Manfred: Levin Schücking. Münster 1988 (= Westfalen im Bild. Eine Bildmediensammlung zur westfälischen Landeskunde. Reihe: Westfälische Dichter und Literaten im 19. Jahrhundert. H. 5)
- Schücking, Levin: Annette von Droste-Hülshoff. Ein Lebensbild. Hannover 1862
- Sichelschmidt, Gustav: Allein mit meinem Zauberwort. Annette von Droste-Hülshoff. Eine Biographie. Düsseldorf 1990

Doris Maurer

Frauen und Salonkultur

Literarische Salons vom 17. – 20. Jahrhundert

„In dem Salon der in der Behrenstraße wohnenden Frau von Carayon und ihrer Tochter Victoire waren an ihrem gewöhnlichen Empfangsabend einige Freunde versammelt ...“ – so beginnt Theodor Fontane seine Novelle ‚Schach von Wuthenow‘, die er im Jahr 1806 in Berlin spielen lässt. Nach mittlerweile allgemein anerkannter (Forschungs-) Meinung gab es da seit knapp zweihundert Jahren die Institution des Salons, genauer gesagt des ‚literarischen‘ Salons. Wenn wir die Liebeshöfe des Mittelalters mit den Troubadouren und den besungenen Damen und die Musenhöfe der Renaissance, die selten weiblich dominiert waren, außer Acht lassen, so haben wir um 1610 in Frankreich den ersten Salon der europäischen Kulturgeschichte und die Salonière, die Leiterin dieses Zirkels, war die Marquise de Rambouillet.

In einer neueren Untersuchung von Verena von der Heyden-Rynsch zum Phänomen des Salons steht folgende Definition, die uns bei allen weiteren Überlegungen leiten wird:

Im weitesten Sinne stellt der Salon eine zweckfreie, zwanglose Geselligkeitsform dar, deren Kristallisationspunkt eine Frau bildet. Die Gäste, die sich regelmäßig und ohne besondere Aufforderung zu einem Jour fixe einfinden, die sogenannten Habitueés, pflegen miteinander einen freundschaftlichen Umgang. Sie gehören verschiedenen Gesellschaftsschichten und Lebenskreisen an. Die Konversation über literarische, philosophische oder politische Themen verbindet sie – Konversation als eine erlesene Kunst der Geselligkeit, aber keineswegs nur auf L’art pour l’art - Inhalte bezogen und vom jeweiligen Zeitgeist und den sich daraus ergebenden Fragen nicht zu trennen.

Und über die Salonière lesen wir:

Bei der Salonière handelt es sich [meist] um eine wohlhabende Dame, deren Geist und Witz als Magnet wirken. Sie stiftet eine kultivierte Atmosphäre, in die eine leicht erotische Note einfließt, provoziert amüsante Gespräche, gleicht Gegensätze aus und erzeugt seelisches Behagen wie geistige Bewegung. Ihre unangefochtene, sanfte Autorität zielt stets auf Vermittlung. Gebende wie Nehmende finden sich bei ihr zu einer Gemeinschaft geistiger Intensität zusammen. (...) In dieser Enklave geselligen Umgangs fördert sie die Originalität der verschiedensten Begabungen, wirbelt sie durcheinander und verbindet sie zu einem spezifischen Ganzen, das alle Anwesenden bereichert.

Diesem Idealbild entsprach **Cathérine de Vivonne, Marquise de Rambouillet** (1588 – 1665), die seit 1610 in ihrem Salon die intellektuelle Crème des damaligen Paris empfing. Sie muss eine sehr bemerkenswerte Frau gewesen sein. Mit zwölf Jahren wurde sie verheiratet, zehn Jahre später war sie die inoffizielle Königin von Paris. Auf ihre Veranlassung hin wurde das Palais der Familie Rambouillet umgebaut – für die damalige Zeit geradezu revolutionär modern. Bloße Repräsentationssäle und sogenannte Durchgangs- und Antichambrierzimmer wurden abgeschafft; stattdessen gab es eine große Zahl kleinerer ineinander übergehender Zimmer und den berühmten Salon, das „blaue Zimmer“ (chambre bleue), wo sie jeden Abend nach dem Essen zu empfangen pflegte. Zu den Gästen zählten Kardinal Richelieu, Corneille, Malherbe, Lieselotte von der Pfalz und der Herzog von Buckingham. Es wurde musiziert, Literaten trugen aus ihren Werken vor, man debattierte, übte sich im feinen Konversationston und in verfeinerten Manieren. Die Damen gaben den Ton an! Besonderen Wert legte die Marquise auf ein exzellentes Französisch; Dichter, u. a. Corneille, lasen aus ihren Werken im Salon Rambouillet vor, bevor sie sie zum Publizieren freigaben, um sich quasi die Erlaubnis zum Druck zu holen.

Zwischen 1638 und 1645 blühte der Salon der Marquise und galt als die wichtigste Adresse von Paris; danach glitt er immer mehr ins Präziose, Gestelzte, Manierierte ab: die Pflege der Sprache wurde zum Kult; man redete nicht mehr gebildet, sondern gekünstelt. Über die Marquise de Rambouillet wurde gespöttelt, und Molière verhöhnte

sie in seiner Komödie ‚Précieuses ridicules‘ (Die lächerlichen Präziösen) und gab sie der allgemeinen Verachtung preis.

Gut einhundert Jahre später regierte eine andere Marquise die Salonkultur von Paris: **Mary de Vichy-Champrond, Marquise du Deffand** (1697 – 1780). Sie wurde früh mit einem reichen, ungeliebten Vetter verheiratet, von dem sie sich recht bald trennte. Sie hatte Geld, Bewunderer und Liebhaber, aber sie langweilte sich zu Tode; erst als sie sich anschickte, ihren Salon einzurichten, erfreute sie sich am Leben. Ihre Empfangsabende waren so beliebt, dass kaum einer der Gäste das Palais der Marquise du Deffand vor den frühen Morgenstunden verließ. Auch sie pflegte über alles die Konversation. Die Stars ihrer Einladungen waren der Philosoph und Mathematiker d'Alembert und der englische Autor Horace Walpole, der die Schnelligkeit ihres Geistes bewunderte. In ihn, den gut zwanzig Jahre Jüngeren, verliebte sich die siebzigjährige Marquise, und nachdem er nach England zurückgekehrt war, korrespondierten die beiden mehr als zehn Jahre miteinander. Walpole bestand darauf, dass ihre Briefe den Ton der Freundschaft nicht überschreiten durften; sie ließ sich gezwungenermaßen darauf ein. Doch kurz vor ihrem Tod schrieb Mme du Deffand an ihren englischen Freund:

Amüsieren Sie sich, lieber Freund, soviel Sie nur können. Machen Sie sich keine Sorgen um mich, wir waren ja füreinander verloren und sollten uns nicht wiedersehen. Sie werden mich vermissen, denn man fühlt sich doch wohl, wenn man sich geliebt weiß.

Ihr Salon hatte da schon eine ganze Weile aufgehört zu existieren und war zeitweise von einer jungen Verwandten, **Julie de Lespinasse**, fortgeführt worden, die allerdings noch vier Jahre vor der Marquise starb. Es lohnt, diese junge Dame näher zu betrachten. Das ganze Leben Julies wirkt, so bemerkte einer ihrer Zeitgenossen, wie ein Roman.

Im November 1732 bringt die Gräfin Julie d'Albon im Haus eines Arztes in Lyon heimlich eine Tochter zur Welt. Der Vater des Kindes ist der Cousin der Mutter: Graf Gaspar de Vichy. Von ihrem legitimen Ehemann hat sich die Gräfin schon lange getrennt, die beiden Kinder aus dieser Beziehung leben bei ihr. Vor der Öffentlichkeit

wird die uneheliche Geburt vertuscht. Die Taufeintragung im Kirchenbuch steckt voller Fälschungen, sowohl die angeblichen Eltern wie auch die Paten sind erfunden. Der Familienname des Kindes Julie de Lespinasse leitet sich von einem der Landgüter der Gräfin her. Frau d'Albon behält ihre Tochter bei sich, was durchaus nicht üblich war, und erzieht sie gemeinsam mit ihren beiden anderen Kindern sehr sorgfältig. Das kleine Mädchen ist sieben Jahre alt, als ihr leiblicher Vater ihre Halbschwester Diane heiratet und somit ihr Schwager wird. Die Mutter, besorgt um die Erbensprüche, die Zukunft Julies, bemüht sich vergeblich, ihre Tochter offiziell als ihr Kind anerkennen zu lassen. Als die Gräfin d'Albon stirbt (Julie ist gerade 16 Jahre alt), beginnt das Elend des jungen Mädchens. Graf de Vichy holt seine Tochter und Schwägerin als Erzieherin seiner Kinder auf sein Schloss.

Sie ist nicht willkommen, ihre bloße Existenz eine einzige Provokation, man fürchtet den Skandal, wenn Julie etwa als Erbberechtigte auftreten und die wahren Verwandtschaftsverhältnisse dadurch aufdecken könnte. Von allen Seiten wird ihr so zugesetzt, dass sie das Geld, das ihre Mutter ihr hinterlassen hatte, ihrem Halbbruder schenkt, um sich das Wohlwollen der Familie zu erkaufen. Doch die Atmosphäre bessert sich nicht, man lässt es sie sehr deutlich spüren, wie unerwünscht sie ist. Als einziger Ausweg – der von der Familie sehr begrüßt wird – erscheint der jungen Julie der Eintritt ins Kloster!

Doch da erhält der Graf de Vichy Besuch von seiner Schwester, der Marquise du Deffand, der damals bekanntesten Pariser Gesellschaftsdame! Sie erkennt sofort, wie nützlich Julie für ihren Salon wäre: Sie ist gebildet, beherrscht mehrere Sprachen, zeichnet sich durch geistreiche Konversation und großen Charme aus. Zehn Jahre lang, von 1754 bis 1764, wird Julie bei Frau du Deffand leben, ihr zur Hand gehen, die Empfänge ihrer fast erblindeten Arbeitgeberin organisieren, die Gäste einhellig entzücken und die interessanten Persönlichkeiten ihrer Zeit kennen lernen. Bei der Marquise du Deffand verkehren die Enzyklopädisten, die Vertreter der philosophischen Richtung der Aufklärung, die sich um Diderot geschart haben – die Avantgarde der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Schon bald erkennen die Besucher des Salons Julies Fähigkeiten, ihr natürliches Repräsentationstalent. Sie erscheint ihnen als die Verkörperung des

von ihnen gepriesenen modernen Frauentyps: hochintelligent, von sprühendem Witz, wissbegierig, anmutig, maßvoll in Urteil und Auftreten. Hinzukommt – und das ist von ganz besonderer Bedeutung – Julie ist eine geradezu ideale ZuhörerIn!

Der Marquise du Deffand bleibt die Bewunderung ihrer Gäste für die junge Gesellschafterin nicht verborgen, sie reagiert eifersüchtig und zunehmend verstimmt. Als sie dann auch noch bemerkt, dass Julie eine Stunde vor dem offiziellen Beginn der Abendveranstaltungen im Haus einige Besucher in ihren Privatzimmern empfängt, kommt es zum Bruch! Julie mietet sich eine eigene Wohnung und gründet ihren eigenen Salon. Und alle – auch die angeblich besten Freunde der Marquise – kommen nun zu Mademoiselle de Lespinasse, deren äußerlich sehr anspruchslose Gesellschaften dank ihres Geschicks bald alle ähnlichen Veranstaltungen in Paris überstrahlen:

Nirgendwo war das Gespräch lebhafter, glänzender und besser im Zuge als bei ihr. Die gleichmäßige Wärme, die sie, bald mildernd, bald anfeuernd, zu unterhalten verstand, war wunderbar. Ihr Talent, einen Gedanken aufzugreifen und zur Erörterung zu stellen, ihn selbst mit Schärfe und zuweilen voller Beredsamkeit selbst zu beleuchten; ihre Gabe, neue Ideen aufzuwerfen und die Unterhaltung mannigfaltig zu gestalten, und dies stets mit der leichten Anmut einer Fee, die mit einer Berührung ihres Stabes nach Belieben Ort und Gegenstand ihrer Zauberei wechselt: diese Fähigkeit kennzeichnete sie als außergewöhnliche Frau.

Auch zu Julies Gästen gehört Jean-Baptiste d'Alembert, der gemeinsam mit Diderot die Herausgabe der "Encyclopédie" betreut. Er verliebt sich heftig in sie, aber Julie vermag ihm nur freundschaftliche Gefühle entgegenzubringen. Als sie lebensgefährlich an den Blattern erkrankt, kümmert sich d'Alembert wochenlang rührend um sie. Kaum ist Julie genesen, befällt ihren Freund dieselbe Krankheit; sie behält ihn in ihrer Wohnung und pflegt ihn. Anschließend unterbreitet sie d'Alembert den Vorschlag, von nun an immer mit ihm unter einem Dach zu leben. Voller Hoffnung, doch noch Julies Liebe zu erringen, stimmt der Philosoph zu. D'Alembert zieht alle Enzyklopädisten in den Salon der Mademoiselle de Lespinasse und viele

berühmte Besucher: David Hume, den italienischen Botschafter Caraccioli und seinen Gesandtschaftssekretär, Abbé Galiani.

Die Hochachtung und Freundschaft, die Julie de Lespinasse ihrem Hausgenossen d'Alembert entgegenbringt, ist beständig. Doch sie wird ihn nie lieben, aber ihm aus Rücksicht auf seine Gefühle ihre leidenschaftlichen Affären mit anderen Männern verheimlichen. Erst nach ihrem Tod erfährt er von Julies Liebe zu dem zwölf Jahre jüngeren spanischen Gesandten Marquis de Mora und ihrer leidenschaftlichen Beziehung zu dem sechzehn Jahre jüngeren Grafen Guibert, dessen Heirat ihr das Herz bricht. Ihre schlaflosen Nächte, ihre Nervosität bekämpft sie mit erhöhtem Opiumkonsum; im Alter von dreiundvierzig Jahren stirbt sie an Entkräftung, tief betrauert von d'Alembert und den Mitgliedern ihres Salons.

Ungefähr zur Zeit der Julie de Lespinasse führt eine englische Dame einen der ersten Salons auf der britischen Insel: **Elizabeth Montagu** (1720 – 1800). Sie stammt aus einem wohlhabenden, recht gebildeten Elternhaus und heiratet jung den gut dreißig Jahre älteren überaus reichen Lord Montagu, der sich als Mitglied des Oberhauses sehr engagiert der Politik widmet. Er lässt seiner Frau finanziell und gesellschaftlich großen Freiraum.

Da sie sich auf den üblichen Parties der Londoner High Society, den Tanzvergnügungen und den langen Abenden am Kartentisch immer langweilt, veranstaltet Elizabeth Montagu ‚schöngeistige Parties‘. Jeder Gast muss sich intelligent unterhalten, geistreich sein und wurde deshalb von der Hausherrin sorgfältig ausgesucht. Später einmal hat sie einem Freund stolz verkündet: „Ich habe niemals Dummköpfe zu mir eingeladen.“

Reine Äußerlichkeiten sind unwichtig, denn man soll sich ja angeregt und intelligent unterhalten. Lady Montagu leistet es sich deshalb sogar, auf korrekte Gesellschaftskleidung der Gäste nicht allzu großen Wert zu legen. Deshalb darf der Naturwissenschaftler und Schriftsteller Benjamin Stillingfleet, ein gern gesehener und regelmäßiger Besucher ihrer Parties, zu seinen Kniebundhosen auch einmal in blauen Wollstrümpfen erscheinen, als er keine der passenden schwarzen Seidenstrümpfe zur Hand hat. Dieses skandalöse modische Vergehen

spricht sich schnell herum. Und bald werden Mrs. Montagu, ihre Anhängerinnen und alle anderen Damen, die ‚intellektuelle Feste‘ geben, – zunächst respektvoll – als ‚Blue-Stockings‘ (Blaustrümpfe) bezeichnet. Elizabeth Montagu gilt als deren Königin. Ihre Zeitgenossen feiern sie in Gedichten, Artikeln und Briefen als informierte und witzige Gesprächspartnerin, als charmante Gastgeberin, als hochintelligente Autorin – sie hat unter anderem einen beachtenswerten Essay über Shakespeare verfasst. Sie stellt hohe Ansprüche an sich und ihre Gäste, und wer ihr durch dumme Bemerkungen, Politisieren oder uncharmanten Verhalten nur einmal auffällt, hat es mit ihr verdorben. Da konnte es nicht ausbleiben, dass Lady Montagu und ihre Anhängerinnen schon sehr bald mit etlichen Feinden rechnen mussten, die das tadelten, was die anderen rühmten. Kaum merklich erfuhr der ursprünglich bewundernde Name ‚Blaustrumpf‘ eine Abwertung. Was um 1760 noch lobend klang, erschien bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts als Spottwort für gelehrte Weiber, die geistreich schwätzten und überflüssig waren.

Durch ihre Lebensführung, ihren Einsatz für anspruchsvolle Unterhaltung und ihre zum Teil kulturhistorisch hochinteressanten Briefe haben die frühen Blaustrümpfe den Beweis angetreten, dass Frauen ernstzunehmende geistige Partnerinnen sein können, und haben damit ihren Beitrag geleistet, den Boden für die Frauenbewegung der kommenden Jahrzehnte zu bereiten. 1792 erschien Mary Wollstonecrafts Schrift „Rechte der Frauen“, in die die Ideen und Überzeugungen der ‚Blaustrümpfe‘ eingegangen waren. Spätestens von diesem Zeitpunkt an galten sie nicht nur als lächerlich, sondern auch als gefährlich.

In Deutschland spielen in der Salonkultur der zweiten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwei Weimarer Damen eine herausragende Rolle: **Herzogin Anna Amalia** (1739 – 1807) und **Johanna Schopenhauer** (1766 – 1839). Anna Amalia, die seit 1756, seit ihrer Heirat mit Herzog Ernst August II. Constantin in Weimar lebt, ist sicherlich eine der bemerkenswertesten weiblichen Gestalten ihrer Zeit. Sie ist noch keine neunzehn Jahre alt und zum zweiten Mal schwanger, als ihr Mann an der Schwindsucht stirbt. Als Regentin für ihren erstgeborenen Sohn Carl August übernimmt die junge Frau die

Regierung in einem völlig heruntergewirtschafteten und verarmten Land.

Anna Amalia sieht sich mit ihren Beratern darin einig, dass eisern gespart werden muss. Die Sparmaßnahmen führt sie mit so großem Erfolg durch, dass fast achtzehn Jahre später, als ihr Sohn die Regierung übernimmt, das Herzogtum so gut wie schuldenfrei ist. Doch bei aller Geldknappheit vernachlässigt die Regentin nicht die Kultur: Sie setzt sich für die Kunst ein und fördert Theater, Musik und Malerei. Den Dichter Christoph Martin Wieland, der als Professor in Erfurt lebt, beruft sie als Erzieher des Erbprinzen an den Hof.

Soweit sie es sich finanziell erlauben kann, unterstützt sie die Jenaer Universität. Sie gründet die ‚Fürstliche Bibliothek‘ im sogenannten ‚Grünen Schloss‘ in Weimar und stiftet zu diesem Zweck ihre eigene Büchersammlung. Regelmäßig veranstaltet sie Vorleseabende und Schauspielaufführungen.



- 42) „Abendgesellschaft bei der Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar“ (v.l. H. Meyer, Frau v. Fritsch, Goethe, Einsiedel, Anna Amalia, Elise Gore, Charles Gore, Emilie Gore, Frll. v. Goechhausen, Herder). Aquarell von Georg Melch. Kraus, ca. 1795, Weimar, Stiftung Weimarer Klassik.

Als sie am 3. September 1775 ihrem Sohn die Herrschaft übergeben und ihre Schwiegertochter begrüßt hat, kann sich die Fünfunddreißigjährige als ‚Herzoginmutter‘ oder ‚alte Herzogin‘ zurückziehen und ihre Art des Salons führen. Sie gründet die „Freitagsgesellschaft“, die sich der Wissenschaft widmet. In Anna Amalias Stadthaus, dem Wittumspalais, und in Goethes Haus am Frauenplan treffen sich abwechselnd die Gelehrten Weimars (Herder, Bode, Bertuch, Hufeland, Meyer), Professoren

aus Jena oder auch durchreisende Wissenschaftler, um über philosophische, theologische, politische und naturwissenschaftliche Themen Vorträge zu halten und zu diskutieren. Keiner dieser Vorträge dauer-

te weniger als drei Stunden, und anschließend gab es kein Souper, sondern es wurde lediglich Teegebäck gereicht. Manchmal jedoch empfing Anna Amalia die Mitglieder ihrer sogenannten Tafelrunde im Wittumspalais auch zu einer lockeren Zusammenkunft: Es wurde geredet, musiziert, gemalt und vorgelesen, anschließend gab es ein Abendessen, und sie wurde ihrer Rolle als geübte, geschickte Gastgeberin, der idealen Salonière, gerecht. Ihr Page Karl von Lyncker berichtet:

Man kann wohl nicht sagen, daß sich die Herzogin in mancherlei Worte ergossen und in größern oder kleinern Gesellschaften an ihrem oder dem nachmaligen regierenden Hofe anhaltend feurige Diskurse zu halten pflegte; sie verstand aber die Kunst, in engern Kreisen Gespräche auf die interessantesten Gegenstände zu bringen, wie ich dies späterhin bei Tafel hinter ihrem Stuhle besonders zu bemerken Gelegenheit hatte, wenn Wieland, Herder, Goethe und mehrere andere große Geister bei ihr speisten. Wurde jedoch die Unterhaltung sehr lebhaft und heftig, wozu die alten Weine, die der marschallierende Kammerherr von Einsiedel immer sehr reichlich servieren ließ, nicht wenig beitragen mochten, so wußte sie eine solche sehr geschickt abzubrechen, und auf gleichgültigere Gegenstände zu leiten.

Als ebenso geschickte Gastgeberin gilt Johanna Schopenhauer, die bürgerliche Kaufmannswitwe, die sich 1806 in Weimar niedergelassen hat. Ihr Salon machte bald Furore. Schon 1807 schreibt ein Weimarer an einen Freund in Danzig:

Einen gesellschaftlichen Berührungspunkt hat mir eine Landsmännin von Dir, eine hier lebende Hofrätin von Schopenhauer gegeben... Ihr Haus ist das einzige, was Goethe besucht und wo man ihn ganz Goethe findet. Im Winter ist er und noch einige Weimaraner alle Abende des Donnerstags und Sonntags bei ihr, wo er zum Entzücken lebenswürdig sein soll.

Nun, die Faszination des Salons der Dame Schopenhauer hält an. Zwei Jahre später berichtet Wilhelm von Humboldt verdrossen seiner Frau, dass ihm die Schopenhauer „durch Figur, Stimme und affektiertes Wesen fatal“ sei – aber „Goethe versäumt keinen ihrer Tees, die sie zweimal alle Woche gibt.“ Dreiundzwanzig Jahre hat Johanna Schopenhauer in Weimar gelebt. Hier fühlt sich die aufgeschlossene,

interessierte, gesellschaftlich gewandte und belesene Frau sehr wohl, hier kann sie auf ihre Art Hof halten und ihre Repräsentationstalente voll entfalten. Dass sie Goethes Zuneigung fast ‚im Sturm‘ gewinnt, geschieht durch einen günstigen Zufall. Wenige Monate nach Johanna's Ankunft in Weimar, im Oktober 1806, heiratet der Dichter seine langjährige Lebensgefährtin Christiane Vulpius und sieht sich gezwungen, seine Ehefrau in die Gesellschaft einzuführen. Die bürgerliche, unabhängige, für Goethe schwärmende Johanna Schopenhauer zeigt nicht die Vorurteile der anderen Weimarer Damen, sie empfing Goethes Ehefrau ganz selbstverständlich. Ihrem Sohn Arthur schreibt sie:

Ich denke, wenn Goethe ihr seinen Namen gibt, können wir ihr wohl eine Tasse Tee geben.

Und:

Ich empfing sie, als ob ich nicht wüßte, wer sie vorher gewesen wäre. (...) Es waren noch einige Damen bei mir, die erst formell und steif waren und hernach meinem Beispiel folgten. Goethe blieb fast zwei Stunden und war so gesprächig und freundlich, wie man ihn seit Jahren nicht gesehen hat.

Goethe hat Johanna Schopenhauer ihr freundliches Betragen Christiane gegenüber nie vergessen. Er besucht regelmäßig ihren Zirkel und verlieh ihm den nötigen Glanz. Am 13. November 1806 findet der erste Abend statt:

Wir trinken Tee, plaudern; neue Journale, Zeichnungen, Musikalien werden herbeigeschafft, besehen, belacht, gerühmt, wie es kommt. Alle, die was Neues haben, bringen es mit (...) Goethe sitzt an seinem Tischchen, zeichnet und spricht. Die junge Welt musiziert im Nebenzimmer; wer nicht Lust hat, hört nicht hin. So wird's neune, und alles geht auseinander und nimmt sich vor, nächstens wiederzukommen.

Jahrelang finden diese – äußerlich sehr anspruchslosen – Abende bei Johanna statt, und jahrelang ist Goethe ihr Gast – Anziehungspunkt für all die andern. Als sie 1828 gemeinsam mit ihrer Tochter Adele an den Rhein zieht, zunächst nach Unkel, dann nach Bonn, gibt sie als Grund das teure Leben in Weimar an. Ihre Feinde aber munkeln,

Goethe sei nicht mehr regelmäßig in ihren Salon gekommen und sie habe sich vernachlässigt gefühlt.

In Bonn lernen die Damen Schopenhauer dann **Sybilla Mertens-Schaaffhausen** (1797 – 1857) kennen, die sich mit Adele eng befreundet. Auch Sybilla empfängt an bestimmten Tagen, auch sie hat einen im großbürgerlichen Rahmen angesiedelten Salon. Die Bankierstochter, die mit dem Leiter der väterlichen Bank verheiratet ist, verfügt über ein großes eigenes Vermögen, das ihr gestattet, in ihrem Bonner Wohnhaus, aber auch auf ihrem Gutshof in Plittersdorf ihre Abende zu halten. Zum geistreichen Gespräch erscheinen Franz Ferdinand Wallraf, Joseph de Noël, Franziskus Pick, der Erzbischof von Köln, der Musiker Ferdinand Ries, Johanna und Adele Schopenhauer, Annette von Droste-Hülshoff, wenn sie ihre Verwandten am Rhein besucht, der italienische Autor Giovanni Berchet und die englische Schriftstellerin Anna Jameson. Alle schätzen die Gastgeberin, die gebildeten Gespräche, aber auch die vortreffliche Bewirtung. Berühmt sind auch Sybillas Bälle und Musikabende, Johanna Mockel, die spätere Frau Gottfried Kinkels, brilliert bei ihr als Pianistin.

1844 geht Sybilla zusammen mit Adele Schopenhauer nach Rom. Sie mietet sich im Palazzo Poli – in der Nähe der Spanischen Treppe – eine Wohnung und eröffnet auch hier einen Salon. Jeden Dienstag gibt Sybilla Mertens-Schaaffhausen ihre bald in der ganzen Stadt gerühmten Empfänge. Ihr römischer Salon stellt sich, vor allem, was die Besucher betrifft, weitaus glänzender dar als ihre Gesellschaften in Bonn. Jeder in Rom, der auf sich hält und dazugehören will, war begierig, eine Einladung Sybillas zu erhalten. Sie sieht Gelehrte, vor allem Altertumsforscher, Kirchenfürsten, Mitglieder der ältesten römischen Adelsfamilien, Diplomaten – überwiegend von der preußischen Gesandtschaft – bei sich. Die damals sehr bekannte Schriftstellerin Fanny Lewald verkehrt ebenso wie Ottilie von Goethe bei Sybilla.

Doch die berühmtesten literarischen Salons auf deutschem Boden waren die literarischen Salons, die von intelligenten Jüdinnen geleitet wurden, insbesondere von Henriette Herz und Rahel Levin, spätere Varnhagen. „Wer den Gendarmenmarkt und Mad[ame] Herz nicht

gesehen hat, hat Berlin nicht gesehen“ – so urteilte ein begeisterter Zeitgenosse über die führende Dame des ersten jüdischen Salons in der preußischen Hauptstadt.



43) Anna Dorothea Therbusch:
„Henriette Herz als Hebe“, 1778,
Öl auf Leinwand, 75 x 59 cm,
Berlin, SMPK, Nationalgalerie

1764 wird **Henriette Herz** als Tochter des Arztes Benjamin de Lemos geboren. Die väterliche Familie stammt aus Portugal und ist vor der Inquisition nach Deutschland geflohen. Henriette erhält keine systematische Ausbildung, aber sie lernt leicht und brilliert schon sehr früh mit ihrer großen sprachlichen Begabung. Im Laufe ihres Lebens bringt sie es zur Beherrschung von neun Fremdsprachen: Hebräisch, Griechisch, Latein, Italienisch, Französisch, Englisch, Sanskrit, Malaiisch und Türkisch. Daneben werden ihre häuslichen Fähigkeiten ausgebildet, und ganz im Sinne der jüdischen Tradition jener Zeit muss sie sich mit

knapp dreizehn Jahren verloben, und als sie fünfzehn Jahre alt ist, findet die Hochzeit statt.

Ihr Mann, der Arzt Markus Herz, ist zum Zeitpunkt der Eheschließung zweiunddreißig Jahre alt. Er gilt als außerordentlich gebildet, hatte er doch neben seinem Medizinstudium in Königsberg ernsthaft Philosophie betrieben und ist zum Lieblingsschüler Immanuel Kants aufgestiegen. Dank der Erlaubnis seines berühmten Lehrers darf Herz interessierte Laien mit der Kantschen Lehre bekannt machen. Zu diesen Privatvorlesungen in seinem Berliner Haus, die auch manchmal den Problemen der praktischen Physik mit Hilfe von Experimenten gewidmet sind, kommen Akademiker, Diplomaten, junge Aristokraten, Freimaurer und Bankiers: Christen und Juden.

Im Laufe der Zeit entsteht neben dieser Gruppierung der Salon der jungen Ehefrau Henriette, der sich mehr der Literatur, dem Theater,

der neuen Strömung der Romantik zuwendet. Da Henriette Herz sehr charmant ist, eine zuvorkommende Gastgeberin und als klassische Schönheit sehr gefeiert wird, wächst der Kreis der Anhänger immer mehr. Einer ihrer ersten Biographen feierte sie folgendermaßen:

Selten nur mag die Natur ein Profil erzeugt haben, welches sich in solchem Maße wie das ihre den schönsten aus der Zeit griechischer Kunst näherte. Namentlich war die fast lotrechte Linie, in welcher die Nase sich an die Stirn ansetzte, in dieser Beziehung klassisch, ein Vorzug, welcher noch an dem Kopf der Greisin zu erkennen war, und nicht minder staunenswert war die Reinheit des Ovals ihres Gesichts.

Sie selbst hat über die Anziehungskraft ihres Salons gesagt:

In unserem Kreis war nach und nach wie durch ein[en] Zauber alles hineinbezogen, was irgend Bedeutendes von Jünglingen und jungen Männern Berlin bewohnte oder auch nur besuchte. Auch geistesverwandte weibliche Angehörige und Freundinnen jener Jünglinge fanden sich allgemach ein. Bald folgten auch die freisinnigen unter den reiferen Männern, nachdem die Kunde solcher Geselligkeit in ihre Kreise eingedrungen war. (...) auch fremde Diplomaten verschmähten uns nicht.

Die bedeutendsten Gäste der Henriette Herz sind Wilhelm von Humboldt und Friedrich Schleiermacher – mit beiden verbindet sie eine tiefe Freundschaft –, dann der exzentrische Prinz Louis-Ferdinand, der Politiker Friedrich Gentz, Jean Paul und der Bildhauer Johann Gottfried Schadow. Auch nach dem Tod ihres Mannes, als ihre Vermögensverhältnisse mehr als bescheiden sind, hält Henriette Herz ihren Salon aufrecht und kümmert sich gleichzeitig darum, junge Mädchen aus guten, aber mittellosen Familien auf den Beruf der Erzieherin vorzubereiten.

Der Salon der Henriette Herz hatte in Deutschland Pioniercharakter: bei ihr hatten sich zum ersten Mal Männer und Frauen aus den verschiedensten Kreisen Berlins versammelt – ohne Standes- und Religionsrücksichten. Diese Form der kulturellen Geselligkeit hatte es zunächst nur in Frankreich gegeben.



44) Rahel Varnhagen. Porträt. Gemälde, um 1870, von Ernst Hader nach Pastell, 1817, von Michael Moritz Daffinger.

Etwas Neuartiges war auch der Salon der **Rahel Levin** (1771 – 1833), denn er war der erste in Deutschland, der von einer ledigen Frau geführt wurde und in sehr beengten und bescheidenen Räumlichkeiten stattfand. Ihr erster Salon in der Dachstube der Jägerstraße ist fast schon legendär: Politiker, Diplomaten, Schauspieler, Schauspielerinnen, Künstler, Schriftsteller, Offiziere – alle kommen zu ihr, zu diesem „Mädchen von außerordentlichem Geist“. Stand, Rang und Religion ihrer Gäste sind Nebensache; aber intelligent, witzig, belesen und geistreich mussten sie sein. Graf Salm, ein Besucher, berichtet im Oktober 1801 über solch einen Abend bei Rahel:

Man sprach vom Theater, (...) von Righini, dessen Opern damals den größten Beifall hatten, von Gesellschaftssachen, von den Vorlesungen August Wilhelm Schlegels, denen auch Damen beiwohnten. Die kühnsten Ideen, die schärfsten Gedanken, der sinnreichste Witz, die launigsten Spiele der Einbildungskraft wurden hier an dem einfachen Faden zufälliger und gewöhnlicher Anlässe aufgereiht. (...) Die Heiterkeit und Laune der Mad. Unzelmann wirkten unaufhörlich belebend ein. (...) Alle waren auf natürliche Weise tätig, und doch keiner aufdringlich, man schien ebenso gern zu hören als zu sprechen.

Aber besonders beeindruckt zeigte sich Salm von der Gastgeberin:

Mit welcher Freiheit und Grazie wußte sie um sich her anzuregen, zu erhellen, zu erwärmen! Man vermochte ihrer Munterkeit nicht zu widerstehen. Und was sagte sie alles! Ich fühlte mich wie im Wirbel herumgedreht und konnte nicht mehr unterscheiden, was in ihren wunderbaren, unerwarteten Äußerungen Witz, Tiefsinn, Gutdenken, Genie oder Sonderbarkeit und Grille war. Kolossale Sprüche hörte ich von ihr, wahre Inspirationen, oft in wenig

Worten, die wie Blitze durch die Luft fuhren und das innerste Herz trafen.

Dass Rahel auch alle Gäste gleich behandelt und keinerlei Bedeutung eventuellen Standesrücksichten bei-misst, erregt zuweilen den Missmut ihrer konservativen Besucher wie Wilhelm von Humboldt, Gentz oder auch Brentano. Sie stoßen sich auch an der Tatsache, dass Rahel nicht nur Prinz Louis-Ferdinand, sondern auch dessen Geliebte, Pauline Wiesel, empfängt und sich mit ihr sogar befreundet.

Tout Berlin kam zu ihr, aber viele ihrer Gäste wollten sie als Jüdin nicht zu ihren eigenen Gesellschaften einladen. Schleiermacher, der häufig die Dachstube aufsuchte, sah deshalb im Salon der Rahel Varnhagen eine Sozial-Utopie, einen Freiraum, in dem Menschen – außerhalb ihrer bürgerlichen Rollen – miteinander gesellig und intellektuell umgehen, über Literatur, Theater, Musik reden können und dabei für wenige Stunden ihre unterschiedliche gesellschaftliche Position vergessen durften. Als Rahel ab 1819 als Ehefrau des Diplomaten Varnhagen von Ense in ihrer Wohnung an der Französischen Straße wiederum empfängt, geht es nicht mehr so unkonventionell zu: Es gibt ab und zu elegante Abendessen und Musikdarbietungen, die repräsentativer gestaltet werden, doch es finden immer noch lebhaft Diskussionen statt, und die Literatur steht weiterhin im Vordergrund.

Die Menschen haben es gut bei mir. Sie (...) werden geschmeichelt, bewirtet, gepflegt, nicht persönlich widersprochen, (...) können nach dem Theater kommen, finden Gespräche, auch wenn sie uns allein treffen, die neusten Bücher, immer willige Erfrischung.

Neu ist auch, dass Rahel nun, in der Zeit der Restauration, auch politische Gespräche zulässt und ihr Salon wiederum als ein Hort der Freiheit angesehen wird, wozu mehr Mut gehört als zum Mischen der Gäste aus verschiedenen Schichten in ihrem ersten Salon. Jetzt gilt das Motto:

... daß nur der unser Freund ist, dem wir uns ganz zeigen dürfen.



45) „Quartettabend bei Bettina von Arnim“. Aquarell, 1854/56, von Carl Johann Arnold (1831 – 1862).

Zu den gern gesehenen Besuchern in Rahels Salon zählt auch **Bettine von Arnim** (1785 – 1859); auch sie hat, als sie sich nach dem Tod ihres Mannes 1831 ganz in Berlin niederlässt, ein ‚offenes Haus‘. Bei ihr wird zwar auch musiziert und vorgelesen, aber wohl hauptsächlich politisiert – bei ihr verkehren Studenten, Literaten, Philosophen, die auf demokratische Erneuerung warten. Bettines Salon ist typisch für die Zeit des Vormärz. Ihre Tochter Maximiliane hat in ihrer Autobiographie berichtet, dass es zeitweise im Hause Arnim zwei Salons gab: einen demokratischen, den der Mutter mit

ihren ‚Weltverbesserern‘, und den aristokratischen der Töchter Armgard und Maximiliane, die sich mit Offizieren und Adjutanten aus dem königlichen Schloss trafen. Kein Wunder, dass Bettines gesellschaftliche Zusammenkünfte von der politischen Polizei überwacht werden. Nach dem Scheitern der Revolution von 1848 treffen sich bei Bettine die Geschlagenen und Enttäuschten.

Und dann gab es noch die bürgerliche Spielart: den literarischen Salon **Karoline Pichlers**, einer Dame, die zu ihren Lebzeiten so berühmt war, dass der schwedische Dichter Per Daniel Atterboon in seinen Reiseerinnerungen behauptete, Wien habe nur zwei erwähnenswerte Sehenswürdigkeiten: den Stephansdom und Karoline Pichler. Jeder kulturell Interessierte, jeder Künstler, jeder Autor, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts die österreichische Hauptstadt besuchte, drängte danach, von der Pichler empfangen zu werden, in ihrem Salon Gast sein zu dürfen – einer Frau zu huldigen, von der heute kaum noch jemand etwas weiß.

Geboren 1769 in Wien als Tochter eines Hofbeamten und der ehemaligen Vorleserin Maria Theresias, wuchs Karoline in einem sehr gebildeten Haus auf. Sie lernte Französisch, Englisch, Italienisch, Latein

und erhielt sorgfältigen Unterricht in Musik, Geschichte, Religion und Physik. Entscheidend war, dass sie schon sehr früh an den Empfangsabenden ihrer Mutter teilnehmen durfte, bei denen Musik und die literarischen Neuerscheinungen diskutiert wurden.

Doch nach Karolines fünfzehntem Geburtstag stand die Ausbildung in allen häuslichen Fähigkeiten im Vordergrund. Musik und Bücher gehörten nun in die Freizeit, denn ihre Eltern wollten auf keinen Fall einen Blaustrumpf erziehen! Mit siebenundzwanzig Jahren heiratete Karoline den Hofrat Andreas Pichler, mit dem sie einundvierzig Jahre lang eine überaus glückliche Ehe führte. Er ermutigte sie zum Schreiben – erbauliche, konservative Geschichten für Mädchen und Damen – und zu ihren Empfängen.

Alle männlichen Besucher des Pichlerschen Salons, der seine Blütezeit von 1802 bis etwa 1830 erlebte, lobten immer wieder Karolines Häuslichkeit, ihre Bescheidenheit und Zurückhaltung, ihr vorbildliches Verhalten als Ehefrau und Mutter. Manche Frauen stießen sich schon mal an der etwas hausbackenen, ihnen wohl zu gemütlich erscheinenden Atmosphäre.

Karoline von Humboldt begegnete der Wiener Zelebrität Pichler so schroff und arrogant, dass diese sich in ihren Erinnerungen darüber bitter beschwert und kein gutes Haar an der ungnädigen Besucherin lässt. Die kluge und geistreiche Frau Wilhelm von Humboldts war sicherlich aus Berliner Salons Fortschrittlicheres gewohnt als Karolines Kaffeekränzchen. Mme de Staël ergriff schon nach wenigen Stunden die Flucht, lud Karoline dann aber doch ins Theater und zum Essen ein, betrat aber nie mehr deren Haus.

Karoline Pichler hat jeden Dienstag- und Donnerstagabend ihre Gäste empfangen. Der äußere Rahmen war bescheiden, es gab Tee, Kaffee, Gebäck, belegte Brote, doch man fühlte sich wohl, konnte ungestört plaudern – die Hausfrau machte zuweilen dabei Handarbeiten. Es fehlte die intellektuelle Schärfe des Tons, die kontroverse Diskussion über Fragen der Weltanschauung und Ästhetik. Aber die harmonische Atmosphäre behagte den meisten Besuchern so sehr, dass sie immer wiederkehrten. Der Historiker Julius Seidlitz notierte dankbar:

Sie kokettiert nicht so großartig mit Philosophie und Kritik, scheint auch Hegel nicht in sich aufgenommen zu haben wie die so gepriesene und beinahe kanonisierte Rahel; sie besitzt, wenn auch weniger Gefühl, Schönheitssinn und Energie, doch mehr Weiblichkeit als die Goethesche Katze Bettina; ihr fehlen die unappetitliche Zudringlichkeit und die verwitterten Mondscheinaugen aller schriftstellernden Damen.

Je älter Karoline wurde, desto mehr lag ihr daran, Gleichgesinnte um sich zu scharen, Patrioten, die an konservative Werte glaubten, Frauen, die ihrem nicht-emanzipatorischen Weiblichkeitsideal entgegenkamen, und Dichter, die sie verstand. Karoline Pichlers biederbürgerlicher Salon ist ebenso wie Bettines politisch-demokratischer Salon Ausdruck der Zeit: bei Bettine revolutionärer Vormärz, bei Karoline idyllisches Biedermeier.

Einen weiteren Wendepunkt in der Salonkultur des 19. Jahrhunderts stellen die Empfänge bei **Fanny Lewald** (1811 – 1889) dar. Fanny, Tochter eines sehr wohlhabenden jüdischen Kaufmanns aus Königsberg, lebte seit ihrem vierunddreißigsten Lebensjahr nur mit einer Zofe in Berlin und widmete sich ihrer literarischen Arbeit. Mit ihrem zweiten Roman ‚Jenny‘ von 1843, der unverkennbar autobiographische Züge trägt, wurde sie bekannt und auch zu einer gefragten Zeitschriften- und Almanachautorin. Ihr Salon, den sie bald darauf eröffnete, war in erster Linie politisches Forum; bei ihr trafen sich die Achtundvierziger. Fanny, die bei einer ihrer Italienreisen Garibaldi kennen gelernt hatte, war eine glühende Verfechterin demokratischer und freiheitlicher Ideen.

Aber sie war so tolerant, dass sie bei ihren Gesellschaften die unterschiedlichsten Meinungen zuließ, wenn sie nur geschickt vorgetragen wurden und der Diskussion dienten. Ein weiteres Hauptanliegen Fanny Lewalds war die Emanzipation der Frauen, ein Thema, dem sie viele ihrer Schriften widmete und das an vielen Abenden bei ihr diskutiert wurde. Im Laufe ihres Lebens nahm der revolutionäre Schwung Fanny Lewalds ab, Pessimismus machte sich breit, auch hatte sie das Gefühl, dass die Zeit für eine Salonkultur à la Rahel wohl vorbei sei.

Man stellt sich die Gesellschaft, welche zu Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts von so wesentlichem Einfluß auf die Kulturgeschichte unseres Vaterlandes geworden ist, immer nur als einen Kreis von Heroen vor und vergißt darüber, daß diese Heroen nicht wie die Minerva fix und fertig auf die Welt gekommen, sondern lange Zeit junge, werdende, irrende, strebende und sich entfaltende Menschen gewesen sind. Man hört die Namen Humboldt, Rahel Levin, Schleiermacher, Varnhagen und Schlegel und denkt an das, was sie geworden und vergißt, daß die Humboldts ihrer Zeit nur zwei junge Edelleute, daß Rahel Levin ein lebhaftes Judenmädchen, Schleiermacher ein unbekannter Geistlicher, Varnhagen ein junger Praktikant der Medizin, die Schlegels ein paar ziemlich leichtsinnige junge Journalisten gewesen sind und daß auch nicht immer Geister ersten Ranges, so doch mitunter manche große Bildung, manch große Begabung, manch lebhaftes Vorwärtstreben unter der Jugend vorhanden sind, die uns umgibt. Aber die meisten unter uns wollen nicht säen, nicht pflegen, sondern nur ernten, und zwar in einer Weise ernten, welche oft weniger darauf berechnet ist, uns satt, als Dritten Eindruck zu machen. Nicht der Geist ist es, der unsern Gesellschaften fehlt, sondern die Liebe und die wahre Teilnahme. Unsere Gesellschaft ist mehr oder weniger egoistisch geworden. Die Menschen wollen alles empfangen und nicht leisten, wollen sich unterhalten lassen und nicht unterhalten, wollen für den Aufwand an Geld und Zeit, den die Gesellschaft sie kostet, was haben, was Parade macht.

Sie wollen Plüschmöbel und Bronzerahmen, die in Erstaunen setzen, Speisen und Getränke, die auf ihren hohen Preis schließen lassen, berühmte Namen, die den Gästen imponieren, und wenn sie das einmal oder ein paarmal im Jahre zusammengebracht haben, so fragen sie weiter nicht danach, ob ihre Gäste auf den Plüschsofas Langeweile oder Vergnügen gehabt, ob jene Zelebritäten noch Lust und Neigung für die Geselligkeit fühlen, ob sie irgend jemandem eine wohlwollende Unterhaltung vergönnt, ob die Gäste mehr davon gehabt als die Ehre, sie von ferne zu betrachten, und ob die Wirte selbst mehr davongetragen als die Befriedigung einer leeren Eitelkeit und das Bewußtsein, die Sache nun glücklich hinter sich zu haben. Die Menschen sind Sklaven der Autorität geworden und haben es darüber verlernt, selbst zu denken, selbst zu suchen und das Geistige zu entdecken, wo es sich zu regen beginnt, ja es auch nur da zu erkennen, wo es sich bereits entfaltet hat.

Nach so viel Kulturpessimismus sollten wir dann doch noch abschließend zwei Spielarten des Salons im 20. Jahrhundert betrachten: einmal den der Kunstfreundin und Mäzenin **Berta Zuckermandl** in Wien und dann den **Bloomsbury-Kreis** der Geschwister: Virginia, Vanessa, Thoby und Adrian Stephen – eine kurzzeitige Zusammenkunft junger Intellektueller, die die spätere Schriftstellerin Virginia Woolf immer als eine sehr glückliche Zeit betrachtet hat.

Berta Zuckermandl (1864 – 1945) wurde als Tochter einer reichen jüdischen Familie geboren. Ihr Vater war der Gründer des „Neuen Wiener Tageblatts“, einer liberalen Zeitung, ihr Mann der berühmte Anatomieprofessor Emil Zuckermandl. Ihre Schwester, die den Bruder des französischen Außenministers Clemenceau heiratete, eröffnete in Paris einen Salon, der Berta als Vorbild diente. In ihr Wiener Haus lud sie die künstlerische Avantgarde Wiens ein, besonders die Maler des Jugendstils. Sie machte sich als Förderin von Gustav Klimt einen Namen. Karl Kraus bezeichnete sie ironisch als ‚Hebamme der Kultur‘, aber es wird so manchen Künstler gegeben haben, der diese Bezeichnung eher als Ehrentitel verstand. Eine Würdigung Berta Zuckermandls findet sich in den Memoiren einer anderen österreichischen Salonière, der Freundin Rilkes, Helene von Nostitz:

Sie war ganz Farbe und Grazie, neu, das Neue stark empfindend. Eine Freundin von Klimt und Mahler, eine Vorkämpferin der Wiener Werkstätten. (...) Wie eine exotische Blume wirkte sie in ihrem feinfarbigem Interieur (...). Ihr rotes Haar glühte über buntgestickten Stoffen und Batiks, und ihre dunkelbraunen Augen funkelten von innerem Feuer. Meist fand man sie auf ihrem langen Diwan sitzend, umgeben von jungen Malern, Dichtern und Musikern, die sich immer wohl bei ihr fühlten, weil eine lösende, schwingende Luft dort wehte. Etwas Freies, Unwirkliches, nie Beschwierendes umgab sie wohlthuend. Man war mit ihr immer optimistisch im Glauben an eine Zukunft, es mochte noch so düster aussehen. Diese Heiterkeit, von der man in Wien viel spricht (...), fand man wirklich bei ihr.

Aufgrund ihres politischen, pazifistisch ausgerichteten Engagements arbeitete Berta Zuckermandl auch als Journalistin und war zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa eine bekannte Größe. Beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs versuchte sie mit Hilfe ihrer Beziehungen zu

ihrem Schwager Clemenceau eine pazifistische Gegenbewegung ins Leben zu rufen.

Sie empfing immer in ihrer riesigen Bibliothek, wie um zu betonen, dass das Geistige den Vorrang vor dem Gesellschaftlichen hatte. Von den Berühmtheiten des 20. Jahrhunderts waren bei ihr zu Gast: Theodor Däubler, regelmäßig Egon Friedell, Anatole France, Jean Anouilh. Ab 1924 war Berta Zuckerandl dann hauptsächlich Journalistin, und sie konnte ihrem Salon nicht mehr so viel Zeit widmen wie zuvor. 1938 floh sie nach Algerien, wo sie 1945 starb.

Ein wohlhabendes, großbürgerliches Milieu wie das der Mäzenin Berta Zuckerandl ist keine unabdingbare Voraussetzung, um einen intelligenten, geistreichen, anregenden Gesprächskreis ins Leben zu rufen. Es geht auch viel bescheidener.

Wenn man den Platz heute sieht, ist er keineswegs der reizvollste der Bloomsbury Squares. (...) Doch ich kann Euch versichern, daß er im Oktober 1904 der schönste, der reizvollste, der romantischste Platz der Welt war. Erst einmal war es schon wunderbar, am Salonfenster zu stehen und in alle diese Bäume hineinzuschauen (...). Die Helle und die Luft waren nach dem schweren roten Dunkel in der Hyde Park Gate eine Offenbarung. (...) Wir waren entschlossen, zu malen, zu schreiben, nach dem Abendessen Kaffee, statt um neun Tee zu trinken. (...) Alles mußte neu, alles mußte anders sein. Alles wurde ausprobiert (...). Für einen Haushalt sorgen zu müssen, dessen Mitglieder so ziemlich gleichaltrig sind, ist geradezu ideal. Es macht alles leichter; das Problem, auf die einander entgegengesetzten Wünsche verschiedener Generationen Rücksicht nehmen zu müssen, besteht nicht mehr.

Zunächst einmal war da das Gefühl der großen Befreiung, das Virginia Woolf und mit ihr die Geschwister empfanden, als sie sich nach dem Tod des Vaters im damals nicht sehr eleganten Stadtteil Bloomsbury ein Haus mieteten und dort ihre Freunde zu gemeinsamen Mahlzeiten und Gesprächen empfingen. Obwohl Virginias Schwester Vanessa als Hausherrin fungierte, kann man im klassischen Sinn nicht mehr von einer Salonière oder einem Salon sprechen, aber es traf sich eine Gesellschaft junger Leute, die sich über alles unterhalten

konnte, die sich anregte und bereicherte. Es gab einen Jour fixe, den Donnerstagabend. Der erste Jour fixe fand am 16. Februar 1905 statt, als Virginias Bruder Thoby seine Freunde aus Cambridge mitbrachte.

Neu und für Virginia aufsehenerregend und notierenswert war, dass nicht ununterbrochen Konversation geführt werden musste, sondern dass man miteinander schweigen durfte, ohne dass dies Verhalten als gesellschaftlicher Affront gewertet wurde. Die Mädchen, Vanessa und Virginia, schwiegen in den ersten Monaten bei den Donnerstagabendtreffen hauptsächlich, denn im Gegensatz zu ihren Brüdern war ihnen der Besuch öffentlicher Schulen und der Universität versagt geblieben, sie hatten also viel an Wissen nachzuholen. Zudem hatte man sie in der viktorianischen Art erzogen, die von der Frau in der Gesellschaft stille Zurückhaltung forderte. Im Laufe der Zeit beteiligten sie sich immer mehr an den Debatten, man hörte ihnen zu, nahm sie ernst und huldigte ihnen – d.h. ihrem Intellekt, nicht ihrem Aussehen, nicht ihrer Kleidung, auf die man – zur großen Erleichterung Virginias – nicht mehr so viel Wert legte wie bei den Teenachmittagen mit Gästen im Elternhaus. Es war eben alles anders:

Sie kamen unsicher und zögernd herein und ließen sich stillschweigend in den Sofaecken nieder. Lange Zeit sagten sie gar nichts. Keine unserer alten Konversationseinleitungen schien zu helfen. (...) Die Unterhaltung schleppte sich in einer Art dahin, die im Salon in der Hyde Park Gate unmöglich gewesen wäre. Dennoch war das Schweigen zwar bedrückend, aber nicht langweilig. Der Standard dessen, was Wert hatte, gesagt zu werden, schien derartig hoch zu sein, daß es besser war, ihn nicht durch wertloses Gerede herabzumindern. (...) Nie wieder habe ich in einem Gespräch jeden Schritt und Halbschritt so angestrengt verfolgt. Nie wieder war ich so darauf versessen, meinen eigenen kleinen Pfeil zu schärfen und abzuschießen. Und welche Freude war es dann, wenn der Beitrag Anerkennung fand. Kein Wort hat mich mehr beglückt als Saxons Worte (...), daß er fände, ich hätte sehr klug argumentiert. (...) Der wunderbare Abend war abgeschlossen, man konnte ins Bett taumeln und das Gefühl haben, daß sich etwas sehr Wichtiges ereignet hatte.

Das hat sicherlich nicht jede Salonière und jeder ihrer Besucher nach einem Empfang sagen können!

Die Zeit der Salons ist vorbei. Über sie zu berichten, heißt, über Vergangenes zu erzählen, Vergangenes, das man bewundern kann, dem man aber nicht nachtrauern sollte. Der klassische literarische Salon verlangt als Grundvoraussetzungen ein paar Dinge, die heute kaum noch zu leisten sind: zunächst einmal ein enormes Maß an Zeit bei der Gastgeberin und auch bei den Gästen – dass unsere schnelllebige Gegenwart es uns gerade daran fehlen lässt, kann man wohl beklagen. Dann eine Bildung fern von allem Spezialistentum (sollte man meinen) – aber ich bin sehr skeptisch gegenüber der allumfassenden Geistesbildung der meisten Salonbesucher der vergangenen Jahrhunderte; vielleicht beherrschte man die Kunst des Sprechens, des Darstellens von Wissen nur besser.

Und dann fehlt es uns heute an Salonnières, die, von wenigen Ausnahmen abgesehen, über Geld, große Räumlichkeiten und genügend Personal verfügen, um ihre Gesellschaften zu geben und sich in ihrer Rolle als Anregerin, Vermittlerin, Gastgeberin zufrieden und bestätigt sehen. Aber vielleicht, wer weiß, gibt es auch heute noch anregende Gesprächszirkel à la Bloomsbury und hochgeistige Teenachmittage wie bei Rahel in der Jägerstraße? Vielleicht staunen wir in vierzig, fünfzig Jahren, wenn uns die Zeugnisse der Salons unserer Tage erreichen. Die äußere Form ist unwichtig, der Salon des 18./19. Jahrhunderts gehört ins 19. Jahrhundert, kann und sollte auch nicht künstlich wiederbelebt werden. Das Entscheidende ist das Gespräch, das gescheite Gespräch, das Menschen miteinander führen. Und das muss nicht jeden Donnerstag sein oder gar zweimal die Woche. Schön aber wäre es, wenn man nach solch einem Zusammentreffen das Gefühl haben kann, „dass sich etwas sehr Wichtiges ereignet“ habe. Und das ist, meiner Überzeugung nach, auch heute ohne weiteres möglich!

Benutzte Literatur

- Arendt, Hannah: Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik. 3. Auflage. München 1981
- Atterbom, Per Daniel: Reisebilder aus dem romantischen Deutschland. Hrsg. v. Elmar Jansen. Stuttgart 1970
- Bovenschein, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchung zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. M. 1979
- Bürger, Christa: Leben. Schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen. Stuttgart 1990
- Dischner, Gisela: Bettina von Arnim. Eine weibliche Sozialbiographie aus dem neunzehnten Jahrhundert. Berlin 1977
- Drewitz, Ingeborg: Berliner Salons. 2. Auflage. Berlin 1979
- Drewitz, Ingeborg: Bettine von Arnim. Romantik. Revolution. Utopie. Eine Biographie. Hildesheim 1992
- Frost, Laura: Johanna Schopenhauer. Ein Frauenleben aus der klassischen Zeit. 2. Auflage. Leipzig 1913
- Gnüg, Hiltrud/Renate Möhrmann: Frauen. Literatur. Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 1985
- Haberland, Helga/Wolfgang Pehnt (Hg.): Frauen der Goethezeit. In Briefen, Dokumenten und Bildern. Von der Gottschedin bis zu Bettina von Arnim. Eine Anthologie. Stuttgart 1960
- Harmsdorf, Klaus: Literarisches Leben in Berlin. Aufklärer und Romantiker. Berlin 1987
- Hertz, Deborah S. : Die jüdischen Salons im alten Berlin. Frankfurt a. M. 1991
- Herz, Henriette: Henriette Herz in Erinnerungen, Briefen und Zeugnissen. Hrsg. v. Rainer Schmitz. Leipzig/Weimar 1984
- von der Heyden-Rynsch, Verena: Europäische Salons. München 1992
- Levin Varnhagen, Rahel: Briefwechsel mit Pauline Wiesel. Hrsg. v. Barbara Hahn unter Mitarb. v. Birgit Bosold. München 1997
- Lewald, Fanny: Meine Lebensgeschichte. 3 Bde. Berlin 1871

- Lyncker, Carl Wilhelm Heinrich Freiherr von: Ich diene am Weimarer Hof. Aufzeichnungen aus der Goethezeit. Hrsg. v. Jürgen Lauchner. Köln / Weimar / Wien 1997
- Neunteufel-Metzler, Annemarie: Karoline Pichler und die Geschichte ihrer Zeit. Diss. (masch.) Wien 1949
- Pichler, Caroline: Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Mit einer Einleitung. Hrsg. v. Emil Karl Blümml. 2 Bde. Wien 1914
- Schopenhauer, Johanna: Ihr glücklichen Augen. Jugenderinnerungen. Tagebücher. Briefe. Hrsg. v. Rolf Weber. Berlin 1978
- Seibert, Peter: Der literarische Salon. Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz. Stuttgart / Weimar 1993
- Stern, Carola: Der Text meines Herzens. Das Leben der Rahel Varnhagen. Reinbek 1994
- Strube, Rolf (Hg.): Sie saßen und tranken am Teetisch. Anfänge und Blütezeit der Berliner Salons 1789 – 1871. München/Zürich 1991

Elvira Willems

Auch Sie in Arkadien

Deutsche Schriftstellerinnen im Italien
des 19. Jahrhunderts

Die Geschichte des Reisens ist eine Geschichte reisender Männer. Die Tradition der Weltaneignung ist eine Tradition der Männer, wie die Tradition des Hauses die der Frauen ist. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, die sozialgeschichtliche Situation der Frauen im 19. Jahrhundert weiter auszuführen. Nur so viel sei gesagt: Mit der Polarisierung der Geschlechtscharaktere an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert ist die Frau auf das Haus festgeschrieben. Es sei nur an Schillers *Lied von der Glocke* erinnert:

Der Mann muß hinaus ins feindliche Leben, muß wirken und streben und pflanzen und schaffen, erlisten, erraffen, muß wetten und wagen, das Glück zu erjagen (...) Und drinnen waltet die züchtige Hausfrau, die Mutter der Kinder, und herrschet weise im häuslichen Kreise und lehret die Mädchen und wehret den Knaben und reget ohn Ende die fleißigen Hände ...¹⁵¹

Generationen von Männern sind aus den verschiedensten Motiven heraus nach Italien gereist: Pilger, junge Adlige, Kaufleute, Handwerker, Bildhauer, Maler, Architekten, Diplomaten, Musiker, bürgerliche Bildungsreisende und viele andere. Sie sind zu Fuß, mit dem Pferd, mit Kutschen und mit der Eisenbahn der Sehnsucht nach dem Süden folgend in dieses Land eingefallen.

Im 19. Jahrhundert machen Frauen sich daran, sich an der aktiven Weltaneignung durch Reisen zu beteiligen. Und sie schreiben dar-

¹⁵¹ Zitiert nach: Karl Otto Conrady: Das große deutsche Gedichtbuch. Königstein 1979, S. 319

über. Dass Frauen gerade im 19. Jahrhundert vermehrt den Aufbruch wagen, hängt nicht zuletzt mit der sich entwickelnden touristischen Infrastruktur zusammen: Auf- und Ausbau eines funktionierenden Postkutschenwesens und die Erfindung und Verbreitung der Eisenbahn spielen dabei eine nicht zu unterschätzende Rolle. Die Reiseschriften der Frauen dokumentieren dabei einen doppelten Aufbruch, den als Reisende und den als Schriftstellerin. Die reisende und schreibende Frau setzt sich über mehrere Begrenzungen hinweg: Reisend durchbricht sie die engen Mauern der ihr zugedachten Existenz. Mit der Überschreitung der Grenzen des häuslichen Raums überschreitet sie auch die Grenzen männlicher Autorität und männlicher Weiblichkeitsbilder. Und schreibend verlässt sie ein zweites Mal den ihr zugewiesenen Ort. Sie verlässt den häuslichen Ort kultureller Abstinenz und kultureller Nichtexistenz und schafft sich, indem sie sich den fremden Raum auf die ihr eigene Art und Weise aneignet, auch neue Bilder von sich selbst. Sie schafft *sich* in der Begegnung mit der Fremde neu.

Wenn Frauen mit ihren Ehemännern reisten, dann wurde der Ort des Aufenthaltes und die Form des Reisens durch den Mann vorgegeben, die Frau erfüllte in der Regel die Aufgaben, die ihr auch zu Hause zukamen: Haushaltspflichten und die Pflege sozialer Kontakte. Alleinreisende Frauen hatten andere Motive: Sie reisten aus beruflichen Gründen, als Erzieherinnen, Lehrerinnen und Gouvernanten (wie Lina Bögli, die sich ihren Unterhalt während ihrer zehnjährigen Weltreise zwischen 1892 und 1902 größtenteils als Lehrerin und Schulleiterin verdiente), als Auslandskorrespondentinnen oder als Wissenschaftlerinnen und Sammlerinnen (wie Maria Sibylla Merian oder Ida Pfeiffer) oder aus karitativen Gründen (wie Kate Marsden, eine Engländerin, die sich 1890 um Leprakranke in Sibirien kümmerte).

Auch gesundheitliche Gründe konnten eine Reise rechtfertigen: Die jährliche Badereise zählte im 19. Jahrhundert zu den Statussymbolen des Bürgertums, und in der Regel unternahm auch die verheiratete Frau diese Reise allein. Und schließlich sind die alleinreisenden Touristinnen, Vergnügungsreisenden und Abenteurerinnen zu nennen, die oft keine anderen Gründe anzuführen wussten als die Lust am Reisen, den Wunsch, den eigenen Horizont zu erweitern, die Neugier

auf fremde Kulturen und Menschen oder auch den Reiz des Verbotenen.

Für das 19. Jahrhundert lassen sich fünfzehn deutschsprachige Schriftstellerinnen nachweisen, die ausführliche Reisebeschreibungen über Italien verfassten. Die bekanntesten von ihnen sind Friederike Brun, Ida Hahn-Hahn, Fanny Lewald, Fanny Mendelssohn und Elisa von der Recke. Ungenannt bleiben dabei die unzähligen Zeugnisse über Aufenthalte in Italien in Briefen, Zeitungen und Zeitschriften, in Tagebüchern, Memoiren und Autobiographien.

Ich stütze mich bei meiner Untersuchung auf Reisebeschreibungen, die in Buchform unmittelbar nach der Reise veröffentlicht wurden. Private Texte, das heißt Tagebücher und Briefe, geben ein Erlebnis anders wieder als Texte, die von vornherein für die Öffentlichkeit bestimmt sind. So liegen beispielsweise von Fanny Lewald zwei verschiedene Bearbeitungen ihrer Italienerlebnisse vor: das unmittelbar nach der Reise veröffentlichte „Italienische Bilderbuch“, erschienen 1847, und das „Römische Tagebuch von 1845/46“, das erst nach ihrem Tod herausgegeben werden durfte (1927). Die Begegnung mit Adolf Stahr, die den Kern des Römischen Tagebuches bildet, bleibt im „Italienischen Bilderbuch“ gänzlich ausgespart.

Die Frauen, die sich im 19. Jahrhundert auf den Weg nach Italien machten, sind alle sehr mutige, freie Frauen, die jenseits vieler Konventionen eigene Lebensentwürfe entwickelten. Es gibt einen Zusammenhang zwischen Reisen und Freiheit. Die Frauen reisten dann, wenn sie sich aus der gesetzlichen Vormundschaft des Mannes gelöst hatten und über eigenes Geld verfügten bzw. nicht mehr der Verpflichtung unterlagen, für Kinder zu sorgen und einen Haushalt aufrechtzuerhalten.

Nur eine der Frauen reiste mit ihrem Ehemann: Die erste Italienreise **Mathilde Webers** (*1829) führte sie 1868 nach Venedig. Sie hatte diese Reise zusammen mit ihrem Mann angetreten. Von Meran aus fuhr sie mit einer befreundeten Familie für drei Tage nach Venedig. Ihre zweite Italienreise führte 1874 nach Rom und Neapel. Diese Reise war eine Gesellschaftsreise, an der ihr Mann nicht teilnahm.

Zwei Frauen reisten alleine vor einer Verheiratung: **Fanny Lewald** (*1811, reiste 1845/46), die sich mit 26 Jahren einer von den Eltern geforderten Eheschließung widersetzt hatte, und **Anne Maria Löhn-Siegel** (*1830, reiste 1860).

Zwei Frauen reisten nach der Trennung von einem Ehemann: **Elisa von der Recke** (*1754) und **Ida Hahn-Hahn** (*1805); beide waren sehr jung und im Dienste der Familieninteressen verheiratet worden. Recke trennte sich nach fünf Jahren (1776, 1781 wurde die Ehe offiziell geschieden, reiste 1804 – 1806), Hahn-Hahns Ehe wurde nach drei Jahren geschieden (1839, reiste 1838/39).

Eine der reisenden Frauen setzte ihren Berufswunsch gegen den Willen der Eltern durch: **Mathilde Weber** (*1829) wurde Schauspielerin, sie gehörte einer fahrenden Truppe an und hatte Engagements in vielen verschiedenen Städten Deutschlands. Sie hatte also Erfahrungen mit dem Unterwegssein.

Zwei Frauen engagierten sich in Frauenvereinen und plädierten in Schriften und Vorträgen für die Gleichberechtigung der Frau: **Anna Maria Löhn-Siegel** (*1830) war Gründerin des Dresdener Frauenbildungsvereins, **Mathilde Weber** (*1828) war Vorstandsmitglied des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins, 1894 gründete sie den Verein für Hausbeamtinnen.

Die beiden (hauptamtlichen) Schriftstellerinnen Hahn-Hahn und Lewald traten in ihren Romanen für die Emanzipation der Frau ein.

Eine der Frauen verbrachte in zwanzig Jahren keine zwei Jahre an einem Ort: **Elisa von der Reckes** (*1754) Lebensstil war von Mobilität gekennzeichnet. Nach einer lebensgefährlichen Erkrankung 1780 wechselten Kuraufenthalte in Karlsbad und Pyrmont mit Aufenthalten in verschiedenen Städten Deutschlands ab.

Der Stellenwert, den das Reisen bzw. das Erlebnis Italien im Leben der einzelnen Frau hat, ist unterschiedlich und ändert sich im Laufe des Jahrhunderts. Zu fragen ist, wie sich die Begegnung mit der Fremde auf die eigene Identität auswirkte und welche Rückwirkungen die Reise auf die Erfahrung der eigenen Persönlichkeit hatte.

Bei **Elisa von der Recke** ist die Italienreise (1804 – 1806) Fortsetzung ihres gewohnten Lebensstils, insofern sie auch hier unterwegs ist, Freunde besucht, Menschen kennen lernt und sich in den Bädern erholt. Ihre Identität wird durch das Erlebnis Italien so wenig infrage gestellt, wie sie Italien infrage stellt. Sie ist diejenige, die die traditionellen Muster des Reisens und Reisebeschreibens noch unhinterfragt erfüllt. Die beiden Frauen, die das Land nach 1850 besuchen, sind die touristischen Reisenden: Ihr Alltag wird durch die Reise unterbrochen, aber nicht verändert. Dabei ist Anna Maria Löhn-Siegel diejenige, die sich auf der Reise (1857) am wenigsten von sich selbst entfernt. Sie ist im Reisen und im Erleben völlig auf die eigene Person fixiert. Ihre Identität bestätigt sich allenfalls. Nichts, was fremd ist, stellt ihre eigene Lebensweise infrage. Mathilde Weber (1868 und 1874) leidet, vor allem auf der zweiten Reise, unter dem Status einer „Schnellreisenden“, weiß aber die Vorzüge der Gesellschaftsreise für eine alleinreisende Dame durchaus zu schätzen.

Für die beiden Schriftstellerinnen hatte das Reiseerlebnis eine gänzlich andere Bedeutung:

Ida Hahn-Hahn (*1805) sagt von sich, dass sie reise, um zu leben. Ihr Text ist in seiner Bruchstückhaftigkeit Spiegel dieses Lebens. Der Ausbruch aus der Ehe und der „mecklenburgischen Begrenzung“ als auch die mannigfaltigen Erfahrungen der Freiheit sind nur so überhaupt in eine Form zu bringen. Die Bruchstücke sind die Form, die ihrem ruhelosen, sich auf der Suche befindenden Geist entsprechen. Der Text hat keine „geschlossene Form“, weil ihr Leben nicht in einer geschlossenen Form stattfindet. „Die Autorin schreibt sich selbst in den Text ein, um mit der französischen Theoretikerin Hélène Cixous zu sprechen.“¹⁵²

Mein Herz pulsiert darin, und jede Zeile, jeder Vers sind an Ort und Stelle, oder unter dem Zauber des unmittelbaren Eindrucks geschrieben (...) Wie rasch und heftig Alles in meine Seele und aus

¹⁵² Elke Frederiksen/Tamara Archibald: Der Blick in die Ferne. Zur Reiseliteratur von Frauen. In: Hiltrud Gnüg/Renate Möhrmann (Hrsg.): Frauen – Literatur – Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. S. 116.

*ihr herausgeströmt sein möge – (...) (ich) habe immer meine ganze Seele zur Anschauung mitgebracht.*¹⁵³

Die Italienreise Fanny Lewalds (1845 – 1846) war der Höhepunkt ihrer Ablösung vom Elternhaus. Italien wurde für sie zu einem ganz besonderen Lebens-Ort. Das führt im „Italienischen Bilderbuch“ zu einem interessanten Spannungsbogen. Anfangs ist sie berauscht von allem,

*... da kam erst recht die Freude über mich, die Jeder empfindet, der ein Langerstrebtes endlich erreicht hat. Ich wiegte mich träumend in dem süßen Gefühl, bis plötzlich ein neues Schauspiel mich mir selbst entzog.*¹⁵⁴

Muss sie also anfangs noch fürchten, beim Anblick all des Schönen sich selbst entzogen zu werden, so verliebt sie sich Italien im Laufe der Reise quasi ein. Bei ihrem zweiten Aufenthalt in Florenz, also auf der Rückreise, erscheint ihr die Stadt nahezu als ihr Eigentum: „Ich überzeugte mich, wie sehr Anschauungen, die wir geistig erwerben, unser eigenstes, unveräußerliches Eigentum werden.“¹⁵⁵ Das heißt: Ich konnte plötzlich feststellen, dass ich mir eine Meinung über bestimmte Dinge gebildet habe, und diese Meinung ist „unveräußerlicher“ Teil meiner Persönlichkeit geworden.

*Die Reise schafft (insbesondere für Fanny Lewald) im konkreten wie im geistigen Sinn einen Schreib-Ort, einen Frei-Raum, der Anregung und Mut zu Gedanken und Einsichten gibt, die unter den beengenden Verhältnissen der Heimat nicht möglich gewesen wären.*¹⁵⁶

Mitte des 19. Jahrhunderts ist die reisende Frau ebenso wie der englische Reisende zum kulturellen Stereotyp geworden. So spricht Robert Prutz von „einem Traveller oder gar einer 'Reisendin' unserer Ta-

153 Ida von Hahn-Hahn: *Jenseits der Berge*. Leipzig 1836, Bd. II, S. 436/437.

154 Fanny Lewald: *Italienisches Bilderbuch*. Berlin 1847, Bd. I, S. 14.

155 Lewald 1847, II, S. 305.

156 Frederiksen/Archibald 1985, S. 121.

ge“¹⁵⁷, die um des Reisens willen reisen. Der reisenden Engländerin, der so genannten Victorian Lady Traveller, kommt eine innovative Rolle und Vorbildfunktion zu. England hat durch die Insellage und die Kolonialgeschichte eine völlig andere Reisetradition. Man reiste schon sehr viel länger, häufiger und ausgedehnter als von Deutschland aus. Engländer konnten bis zum Zusammenbruch der Kolonialreiche die halbe Welt bereisen und sich überall wie zu Hause fühlen.

Fanny Lewald beschreibt das unterschiedliche Reiseverhalten der verschiedenen Nationen folgendermaßen:

*Unter den Engländern, Franzosen und Russen sieht man fast eben so viele reisende Frauen als Männer; bei den Deutschen ist die Zahl der Männer weit überwiegend, weil in Deutschland das Reisen ohne bestimmten Zweck nicht so allgemein üblich ist als bei den anderen Nationen. Ein Deutscher reist wegen seiner Gesundheit oder um Studien zu machen und nur der Begüterte zu seinem Vergnügen. Engländer hingegen, die im Vaterland theurer leben, und Russen, die im Auslande besser leben als in der Heimath, wandern mit Frau und Kind dem Süden zu, in dem sie oft viele Jahre verweilen, wozu die Deutschen sich auch nur selten entschließen.*¹⁵⁸

Die deutschen Reisenden werden oft für Engländerinnen gehalten, „da bei (den Italienern) alle Fremden nur als Francesi und Inglesi auftreten können“¹⁵⁹.

Die reisende Engländerin in Italien ist für die deutsche Reisende die Verkörperung einer doppelten Fremde und wird selbst zum Gegenstand der Beobachtung. Fanny Lewald beobachtet englische Damen in einer Galerie:

Da stehen die eleganten Damen, die englischen Ladies, die bei dem Anblick eines Frosches Zuckungen bekommen und wenn man das

¹⁵⁷ Prutz, Robert: Über Reisen und Reiseliteratur der Deutschen. In: ders.: Schriften zur Literatur und Politik. Hrsg. Hüppauf, Bernd. Tübingen 1973, S. 34.

¹⁵⁸ Lewald 1847, I, S. 244/245.

¹⁵⁹ Anna Maria Löhn-Siegel: Reisetagebuch einer in Italien alleinreisenden Dame. Leipzig 1861, S. 50.

*Wort Hemde ausspricht, in Schamröthe erglühen, vor ganzen Wänden voll Martyrien und sehen mit dem Lorgnon Dinge und Scenen an, von denen ein gesundes Gemüth sich mit Widerwillen abwendet.*¹⁶⁰

Im Straßenbild der Städte sind sie sofort zu erkennen,

*... in zweckmäßigster, bequemster Reisekleidung, den Guide for Italy, den in rothem Moor gebundenen Murray in Händen, nach dem sie pflichttreu besehen, loben und tadeln.*¹⁶¹

Die reisende Engländerin wird auch zur Zielscheibe von Spott: „Man kann sich keinen italienischen Zitronenbaum mehr denken, ohne eine Engländerin, die daran riecht“, lästerte Heinrich Heine Mitte des 19. Jahrhunderts.¹⁶²

Ida von Düringsfeld (1848/50 in Italien) fühlt sich zuweilen wie in einer „Engländercolonie“:

*Es ist in Pisa alles antiitaliänisch, brittisiert ... Die Engländer haben mir durchaus Nichts gethan, ich mag sie, wenn ich sie genauer kennenlerne, meist sehr gern ... aber sie reisen schon so ewig lange. Sie sollten es ein Mal einer anderen Nation überlassen, den Chinesen z.B.*¹⁶³

Anna Pytlik beschreibt das Reisen von Frauen folgendermaßen: Nicht Ruhm, Gold oder Geld haben die Frauen gesucht. Meist sind sie ziellos und lustvoll durch die Lande gestreift, haben mitgenommen, was sich ihnen gerade so bot, und waren dem Genuß nicht abgeneigt.¹⁶⁴

Ich teile diese Ansicht, was die Reisetätigkeit von Frauen betrifft, nicht. Keine der mir bekannten Reisenden ist aufgebrochen, ohne sich Rechenschaft über Sinn und Zweck und über das Ziel der Reise abzulegen. Eben weil Reisen für Frauen keine selbstverständliche

¹⁶⁰ Lewald 1847, I, S. 146.

¹⁶¹ Lewald 1847, I, S. 242.

¹⁶² Zitiert nach: Ulrike Frenkel, Frauen auf großer Fahrt. Stuttgarter Zeitung, 30.11.1991.

¹⁶³ Ida von Düringsfeld: Aus Italien. Bremen 1851, S. 193/194.

¹⁶⁴ Anna Pytlik: Die schöne Fremde – Frauen entdecken die Welt. Stuttgart 1991, S. 15.

Handlung war, reflektierten sie genau, was sie sich von der Reise erhofften, warum und zu welchem Zweck sie an diesen oder jenen Ort fuhren. Die Frauen scheinen unter einer Art „Rechtfertigungszwang“ zu stehen, und zwar sowohl was das Reisen als auch, was die Veröffentlichung der Reisebücher betraf. Manche der reisenden Frauen scheint sich für ihre Reise und für die Veröffentlichung der Reisebeschreibung geradezu entschuldigen zu wollen. Auch drängt sich hier und dort die Vermutung auf, die Schriftstellerin sei geradezu bemüht gewesen, alle „Register“ zu ziehen, was die Fähigkeit betrifft, alles in Italien Gesehene und Erlebte in einen vorhandenen Bildungskanon einzureihen, um die eigene Gegenwart dort zu rechtfertigen.

Nun ist Italien nicht gerade ein exotisches Reiseland. Nach Italien zu reisen, war im 19. Jahrhundert kein Abenteuer (mehr): Italien war zu dieser Zeit ein bereits mehr oder weniger touristisch erschlossenes Land. Nicht vergleichbar ist eine Reise nach Italien mit der abenteuerlichen Expedition, die Alexine Tinne 1860/61 auf der Suche nach den Quellen des Nil in Afrika unternahm, oder mit Alexandra David-Néels „Weg durch Himmel und Hölle“, zwischen 1920 und 1924 unterwegs in Tibet – als sie von China aus aufbrach, um die verbotene Stadt Lhasa zu besuchen, hatte sie einen Fußweg von 1700 km auf Pilgerpfaden in extremen Höhenregionen vor sich. Nicht zu vergleichen mit dem, was Maria Sybilla Merian auf sich genommen hatte, als sie 1699 nach Surinam fuhr, um dort im Dschungel Pflanzen und Tiere zu beobachten, zu sammeln und zu zeichnen. Und erst recht nicht zu vergleichen mit den Fahrten der rastlosen Wienerin Ida Pfeiffer, die zwischen 1842 und 1856 eine Strecke zurücklegte, die beinahe achtmal um die Erdkugel reicht.

Die Italienreisenden waren Bildungsreisende. Goethe und Winckelmann hatten den Weg gewiesen, andere folgten ihnen nach, im 19. Jahrhundert auch die Frauen. Dabei ist die Bildungsreise nach Italien die Verkörperung einer doppelten Mythologie: Reisen war in der Aufklärung zum bürgerlichen Mythos geworden, Reisen verhiess Persönlichkeitsbildung durch Selbstbildung. Das autonome bürgerliche Subjekt eignete sich die Welt aktiv an, es setzte sich direkt und unmittelbar mit den es umgebenden Dingen auseinander. Das war auch die

Verwirklichung einer Freiheit. Und zum anderen war Italien selbst ein Mythos.

Nicht erst seit Goethe ist Italien viel besungenes Land nordischer Phantasien. Die Geschichte deutscher Reisen nach Italien reicht bis weit ins Mittelalter zurück. Italien war für die Deutschen seit jeher Ort der Verdichtung verschwommener Sehnsüchte und Paradiesesphantasien. Mit der Reise nach Italien folgten die Frauen einem uralten, ewigen nordischen Traum: Italien, das Naturschönheit, Wärme, südliche Sommer und Kulturschätze im Überfluss verhieß (und verheißt). Fast so, als wäre man dort, unter diesem südlichen, ewigblauen Himmel, den Göttern selbst ein Stück näher. Neben der Funktion der Reise als Bade-, Bildungs- oder Erholungsreise gibt es bei jeder Reisenden immer noch eine allgemeine Sehnsucht nach Italien.

Italien ist den Autorinnen in der Regel seit der Kindheit gegenwärtig: Mythologie, Geschichte, Kunst und Dichtung und nicht zuletzt die Schriften der Reisenden hatten in ihnen eine Vorerwartung bzw. ein vorgefertigtes Bild entstehen lassen. Ihnen allen ist Italien Land der Schönheit, der Künste und der üppigen Natur. In der Regel hatten sich die Frauen auch durch Lektüre auf die Italienreise vorbereitet. „Corinna“ von Madame de Staël wird ebenso oft genannt wie Lord Byron oder Goethes „Römischer Carneval“, und auch auf die Reisebücher anderer Autorinnen und Autoren wird oft Bezug genommen.

Die Sehnsucht nach Italien wird als eine allgemeine Sehnsucht des Nordens beschrieben. So spricht Hahn-Hahn davon, dass alle Welt „Heißhunger nach Rom“¹⁶⁵ habe. Oder Fanny Lewald:

... und für all die farbigen Blüthen, für die goldenen Früchte jenes Fabellandes bietet der kalte, farblose Norden keinen Raum. Da wendet das Auge sich sehnsuchtsvoll nach Süden! – Nach Süden, wo im dunkeln Laub die Goldorange glüht, wo ein lauer Wind vom blauen Himmel weht, die Myrte schlank und hoch der Lorbeer steht! Der Süden wird die Sehnsucht des Lebens, Italien das Ziel, nach dem jeder Nordländer strebt. Je tiefer Schnee und Eis die Erde bedecken, je fester sich der krystallene Reif um die Fenster des

¹⁶⁵ Hahn-Hahn 1836, II, S. 71.

*Hauses legt und je wilder der Wind es umbraust, je mehr zieht es die Seele nach dem Süden.*¹⁶⁶

Entzauberung entsteht dann, wenn die italienische Gegenwart sich zwischen die Betrachterin und die Ruinen oder Kunstwerke schiebt oder wenn die Phantasie Italien so überhöht hat, dass die Realität ihr nicht mehr gerecht werden kann. So ist Ida Hahn-Hahn entsetzt, als man ihr in Verona das Haus zeigt, in dem sich die tragische Liebesgeschichte zwischen Romeo und Julia abgespielt haben soll:

*Alles war so spießbürgerlich, so ordinär, so still behaglich in der Jämmerlichkeit, so ungestört in der Kleinheit! Hier, das ist meine feste Überzeugung, haben seit Erschaffung der Welt Kohlköpfe gestanden und Frösche miteinander charmiert, und die topographische Charte zu Romeos und Julias Liebestragödie lag in Shakespeares Kopf, aber nicht in diesem Baumgarten (...) Wie Dichter doch in aller Unschuld die Menschen zum Besten haben, sobald man ihnen buchstäblich Alles glaubt.*¹⁶⁷

Oft ist es besser, nicht allzu genau hinzusehen, wie Ida Hahn-Hahn in Genua feststellt:

*Ein Fremder, der Genua befriedigt verlassen möchte, muß im Golf hin und her fahren ohne die Stadt zu betreten; dann wird er nicht von der „SUPERBA“ entzaubert ...*¹⁶⁸

Für Mathilde Weber ist Italien „Traum meiner Jugend“ und „sehnsüchtigster Wunsch meines späteren Lebens“:

*Durch Reisebeschreibungen, Romane und historische Schilderungen aller Art wurden meine Erwartungen stets noch gesteigert. Hauptsächlich aber weckte und unterhielt meine Sehnsucht nach der fernen Wunderstadt der Cyclus venetianischer Bilder von Canaletto ...*¹⁶⁹

166 Lewald 1847, I, S. 3/4.

167 Hahn-Hahn 1836, II, S. 422/423.

168 Hahn-Hahn 1836, I, S. 81.

169 Mathilde Weber: Reisebriefe einer schwäbischen Kleinstädterin. Stuttgart 1877, S. 96.

Immer und immer wieder hatte sie die Bilder von Venedig angeschaut,

*bis die Gondel mit den alten Nobili wirklich durch den Canal glitten, bis der Gesang des schwarzäugigen Jünglings mit der Mandoline mir wirklich hörbar wurde, und die Signora auf dem Balkon ihm die Rose aus ihrem Lockenhaar hinabwarf.*¹⁷⁰

Dabei ist die Vorstellung von Venedig verbunden mit romantischen Stereotypen. Venedig ist die begehrteste Wunderblume, frisches, reges Leben entfaltet sich entweder im goldenen Sonnenschein oder in sanftmelancholischer Mondscheinruhe. In Venedig angekommen, geht es Mathilde Weber nicht schnell genug, bis endlich das Hotel erreicht und das Dinner eingenommen ist. Ihr erster Ausgang gilt dem „Ziel (ihrer) Sehnsucht“, dem Markusplatz, wo sie auf erschütternde Weise ernüchtert wird:

*Wie hatte ich dem Augenblick entgegengezittert, von der vielbesungenen Piazzetta hinaus über die Lagunen zu sehen. Wie hatte ich mich gefreut, mich selbst zu überraschen mit dem Anblick, den die Dichter einen märchenhaften nennen. Und nun, warum kam es denn nicht, das Entzücken, das Erstaunen (...) Mein Gott! Ich bin ja so unglücklich, ich kann mich ja nicht wundern, kann nicht staunen, es ist mir alles so bekannt, so gar nicht fremd und wunderbar! – Ach, ich hatte mir das Beste jedes Genusses – die Überraschung vorher weggelesen, weggesehen, weggeträumt! Nun war es der Wirklichkeit, so schön sie war, nicht möglich gewesen, meine überspannten Erwartungen noch zu übertreffen.*¹⁷¹

Ida von Düringsfeld zweifelt an der Erfahrung des Südens überhaupt, sie erlebt 1850 Mailand im Schnee.

Blieben müssen wir indessen einstweilen hier doch ... der Schnee liegt hier fußhoch. Ich fürcht der ganze europäische Süden ist eben nur eine süße Einbildung früherer Dichter, bis zu dieser Stunde mit der bisherigen frommen Ehrfurcht vor Ueberlieferung geglaubt. Ich bin jedoch zu sehr die Tochter der Gegenwart, der Ge-

¹⁷⁰ ebd.

¹⁷¹ Weber 1877, S. 114/115.

*genwart, welche gar nicht mehr anders schreibt, als mit einem Fragezeichen hinter jedem, auch dem einfachsten Satze – ich zweifle am Süden in Europa. George Sand hat in Majorka, Ida Hahn in Neapel, ein Russe in Florenz, und ein Engländer in Cadiz gefroren, ich zweifle am Süden in Europa ...*¹⁷²

Und wenn sie dann doch auf die üppige italienische Natur trifft, wird sie dieser bald überdrüssig,

*... der Süden ermüdet mich. Immer Blau und Sonne und Blumen, immer die Natur lächelnd ... Ich werde hier noch krank werden vor dem Ueberdruß an der allzuvielen Schönheit.*¹⁷³

Über Italien ist im 19. Jahrhundert bereits viel geschrieben worden, und die reisenden Frauen wissen das. So stellt Mathilde Weber gleich zu Beginn ihrer Reise fest:

*Man mag es gewagt finden, von Italien erzählen zu wollen, über welches schon ganze Bibliotheken gedruckt sind; aber Italien ist wie ein Zauberspiegel. Jeder, der hineinsieht, erblickt ein anderes Bild.*¹⁷⁴

Sie weiß denn auch ihre eigene Textproduktion durchaus zu rechtfertigen:

*Deshalb wird es trotz des vielen Guten und Speziellen, was die besten Fachgelehrten darüber geschrieben haben, auch immer wieder der einfachen Vergnügensreisenden gestattet sein, seine individuellen Kaleidoskopbildchen vor den Freunden vorüberziehen zu lassen.*¹⁷⁵

Das Schreiben dient den allein Reisenden vor allem der Verarbeitung des Erlebten. **Elisabeth Eleonore Bernhardi**, die 1817 eine Reise in den Thüringer Wald unternahm, empfindet die Einsamkeit der Reisenden.

¹⁷² Düringsfeld 1851, S. 61/62.

¹⁷³ Düringsfeld 1851, S. 156/157.

¹⁷⁴ Weber 1877, S. 142.

¹⁷⁵ Weber 1877, S. 142/143.

Wenn ein Frauenzimmer ohne äußere Bedeutung und Vermögen reisen will, so kann sie es nur dann auf eine recht angenehme Weise thun, wenn sie sich in einem Kreise bewegt, in dem sie wenigstens hier und da Freunde und Bekannte findet. Mögen wir das Schönste und Beste gesehen haben, mag es uns auf das stärkste ergriffen haben – ein widriges Nachgefühl ergreift uns nicht minder, wenn uns bey der Rückkehr Niemand empfängt als der Aufwärter, wenn blos unser Teller auf dem Tische steht – wenn wir einsam sind ... Was gäben wir nicht um ein Wesen, das es wissen wollte, was wir gesehen, gehört, empfunden, genossen haben ... Die einzige Rettung in solch einer Einsamkeit ist Feder, Dinte und Papier.¹⁷⁶

Elisa von der Recke hat von Anfang an die Absicht, die Reiseerlebnisse in einem Tagebuch aufzuzeichnen. Schreiben ist für sie eine lustvolle Tätigkeit, sie schreibt gern, nennt es „versüßen“. Auf Drängen von Freunden übergibt Elisa von der Recke die Tagebücher zehn Jahre nach der Reise dem Altertumsforscher C.A. Böttiger zur Veröffentlichung. Sie wendet sich in erster Linie an Leserinnen, „die, so wie ich, ohne eigentliche gelehrte Bildung, einen Sinn für das Alterthum und dessen Geschichte in der Seele tragen“¹⁷⁷. Ein männliches Lesepublikum kann nicht das Ziel sein, weil sie sich nicht „einbilden“ kann, sie sei in der Lage, einem Mann noch etwas Neues sagen zu können¹⁷⁸. Wichtig ist ihr auch festzustellen, dass das Tagebuch ihre eigene Sicht der Dinge widerspiegelt und sie nicht die Absicht hatte, „ein entscheidendes, ein anmaßendes oder belehrendes Wort zu sagen“¹⁷⁹, die „belehrenden Bemerkungen“ bleiben dem Herausgeber überlassen. Dieser ergänzt und kommentiert Elisa von der Reckes Bemerkungen mit Verweisen auf die Quellen der Informationen, mit Querverweisen auf andere Reisebeschreiber und Hinweisen auf neuere Literatur zu einzelnen Punkten. Auffällig ist dabei, dass er sehr viele lateinische Titel zitiert, was die Vermutung nahe

176 Elisabeth Eleonore Bernhardt: Reise einer Tante in vieler Herren Länder. Freiberg, Craz 1817, S. 2.

177 Elisa von der Recke: Tagebuch einer Reise durch einen Theil Deutschlands und durch Italien in den Jahren 1804 bis 1806. Berlin 1815 – 1817, Bd. I, S. 6.

178 Vgl. das Vorw. des Hg. in Bd. IV, S. XXI.

179 Vorrede Bd. I, S. IX/X.

legt, er möchte aus dem Tagebuch doch noch ein „nützliches“ Buch auch für gelehrte Männer machen. An das von Elisa von der Recke angesprochene weibliche nicht-gelehrte Lesepublikum können sich diese Hinweise nicht wenden.

Fanny Lewald macht an keiner Stelle des „Italienischen Bilderbuches“ Aussagen über ihre Schreibweise. Sie hatte vor der Italienreise bereits erste schriftstellerische Erfolge, und Schreiben ist für sie kein Thema mehr, sie tut es einfach.

Ida Hahn-Hahn kritisiert die herkömmliche Methode des Reisebeschreibens, sie verweigert das „Beschreiber“-Handwerk:

*... so zieht man heutzutage in die Fremde, weniger in der Absicht, ihre Eigenthümlichkeit zu betrachten, ihre Herrlichkeit zu bewundern, als um Alles zu beschreiben und ein recht amüsantes Buch davon zu liefern. Man geht auf die Jagd von Novellen- und Reise-skizzen- oder Reisebilderstoff, denn dieser Schmitt ist die Mode des Tages (...) das Pensum wird heruntergearbeitet, zuweilen verdrießlich, eben weil es ein Pensum ist, (...) und à l'heure qu'il est sitzen einige berühmte Beschreiber in Mailand, mit scharfem Blick und gespitzter Feder, und passen heftig auf.*¹⁸⁰

Mathilde Weber ist die Einzige, die auf Reisen keine Aufzeichnungen macht, sondern nur aus der Erinnerung schreibt.

*Manche Reisende quälen sich, obschon tief ermüdet, jeden Abend ab, regelmäßig Buch zu führen über alles Erlebte, selbst vom Diner und Quartier. Absichtlich notire ich mir auf der Reise selbst nie eine Zeile. Möge dasjenige, was nicht so tiefen Eindruck auf mich macht, daß es nachher nimmer klar vor mir steht, sich wieder verflüchtigen, und nicht den Ballast vermehren, den ohnehin das arme Gedächtniß mit so vielem Unbedeutenden durchs Leben schleppen muß.*¹⁸¹

Diese Art des Schreibens birgt aber auch die Gefahr der Verwirrung. Bei der Besichtigung der Villa Reale in Neapel muss sie feststellen,

¹⁸⁰ Hahn-Hahn 1836, I, S. 42/43.

¹⁸¹ Weber 1877, S. 143.

dass das nicht die durch ihren „gewandten Baumeister Phantasie“ geschaffene prachtvolle Villa ist, sondern eine Gartenanlage. In der Erinnerung taucht bei dem Namen „Villa Reale“ dann doch immer wieder das Phantasie-Gebäude vor ihren geistigen Augen auf:

*Das langjährige, vorgefaßte Phantasiebild (...) drängt sich nämlich auch zuweilen später wieder vor das nur kurz erschaute Wirkliche und wird in seiner idealeren Ausstattung von der Erinnerung manchmal der mangelhafteren Wirklichkeit vorgezogen. Obwohl ich nun in diesem Falle von der Wirklichkeit ganz befriedigt wurde, so war ich doch während des Schreibens wieder in Versuchung, die Phantasie-Villa (...) aufzusuchen.*¹⁸²

Hier wird die Imagination zur Falle, weil sie die Erinnerung an das wirklich Erlebte überlagert. Das *image* ist zum *mirage* geworden, zum Wahnbild, das sich „in großzügigster Weise über die eigentliche Realität (hinwegsetzt)“¹⁸³.

Die Beschreibung der Vesuv-Besteigung soll stellvertretend für andere Erfahrungsräume die touristische Erschließung Italiens demonstrieren. Die Beschreibung des Vesuvaufstiegs ist im 19. Jahrhundert „fast die *conditio sine qua non* eines Reiseberichts“¹⁸⁴.

Elisa von der Recke ist in Neapel, als am 12. Juli 1805 der Vesuv ausbricht. Sie sitzt mit Alexander von Humboldt beim Tee und ist in seine Erzählung vertieft, als der Berg anfängt, Feuer zu „werfen“. Die Männer eilen nach Portici und Torre del Greco, um mehr zu sehen, sie selbst staunt bis gegen vier Uhr morgens von ihrem Balkon „das Herabströmen der Glutmassen an“¹⁸⁵. Eine Woche später besteigt sie den Vesuv. „Mit großer Anstrengung erreichten wir unseren Zweck.“¹⁸⁶ Diese lakonische Bemerkung scheint die abenteuerlichen

182 Weber 1877, S. 180.

183 Hugo Dyserinck: Zum Problem der 'images' und 'mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft. In: *Arcadia* 1/1966, S. 113.

184 Manfred Link: Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine. Diss. phil., Köln 1963, S. 61.

185 Recke 1815 – 1817, II, S. 272.

186 Recke 1815 – 1817, III, S. 279.

Beschreibungen, die andere Schriftstellerinnen von ihren Vesuvbesteigungen geben, mit Verachtung zu strafen.

Ida Hahn-Hahns Vesuv-Ersteigung dauert eine Stunde, in der sie „wenigstens 50 Mal“ hinfällt, „aber ich will doch schon lieber auf meine eigne Hand fallen, als mich der Möglichkeit aussetzen, daß die Träger mich fallenlassen. Genug, es ist eine schlechte Partie“¹⁸⁷. Nach zehn Minuten Abstieg durch die Asche befindet sie sich „in einem Zustand der Zerlumpung wie noch nie“¹⁸⁸, was ihr mehr Vergnügen bereitet als alles andere an dieser Expedition. Sie fühlt sich in diesem desolaten Zustand „ganz seltsam frei – aber nicht wie ein Vagabond vogelfrei, sondern wirklich frei wie ein Vogel“¹⁸⁹. Vielleicht, weil mit der Ordnung der Kleider auch ein Stück der konventionellen Ordnung und Enge verloren geht.

Anna Maria Löhn-Siegel wird von einem nach Knoblauch riechenden, unsauberen Führer mit einem Esel den Berg hinaufbegleitet. Jede weitere Hilfe, außer einem Stock, verweigert sie.

*Diese vielen vergeblichen Tritte, da das bewegliche Geröll der Lava beständig drohte, uns wieder mit hinabzureißen, die enorme Steilheit des Berges, welche machte, daß wir glaubten, die Gesellschaft, welche sich eine Viertelstunde vor uns unter mächtigem Geschrei und Lärmen auf Tragsesseln emporschleifen ließ, zöge kerzengerade in die Höhe; das alles wirkte entmuthigend genug auf ein weibliches Herz und noch mehr auf die Füße, welche mit dem Faltenreichthum der zahlreichen, hier höchst überflüssigen Röcke einen unausstehlichen Kampf bei jedem Schritte zu bestehen hatten.*¹⁹⁰

Manchmal liegen sie und ihre Begleiter auf allen Vieren auf der harten Lava und haben Mühe, sich wieder hochzurappeln, wollen aber ihr heldenmütiges Unternehmen nicht aufgeben, und nach einer Stunde ununterbrochenen Steigens erreichen sie „mit zitternden

187 Hahn-Hahn 1836, II, S. 189.

188 Hahn-Hahn 1836, II, S. 190.

189 ebd.

190 Löhn-Siegel 1861, S. 73/74.

Knien und Füßen, athemlos und schweißtriefend“¹⁹¹ den Gipfel. Therese von Bacheracht lässt sich in einem Tragesessel hochtragen.

*Ich wurde abwechselnd von zwölf Menschen auf einem Sessel, der auf ihren Schultern ruhte, getragen; sie schrien, ächzten und schrien wieder (...) mir brach fast das Herz über ihre Anstrengung, da rief der rüstige Führer: Coraggio! macaroni, molti macaroni! – Wie ein Feldgeschrei wirkte das mächtig auf die Aechzenden; sie arbeiteten stärker, da hatten wir endlich die Höhe erreicht ...*¹⁹²

Mathilde Weber und ihre Begleiterin erreichen den Kegel mit der Unterstützung einiger junger Männer, die sie mit Hilfe langer Riemen über die Lavahügel hinaufziehen.¹⁹³ Das Natur-Erlebnis Vesuv ist gekennzeichnet von der Faszination des Schreckens: Flammen wie Schlangenzungen, Feuergarben, Rauch, das ist das, was die Touristin zu sehen wünscht. Ist der Vulkan nicht tätig, ist man bei seinem Anblick enttäuscht: „Es wollte uns nicht gefallen, daß der Vesuv nicht auch wie auf den Bildern Feuer und Steine und dunkle Rauchwolken zum Himmel schleuderte.“¹⁹⁴

Brunhilde Wehinger stellt fest, dass für Verfasserinnen von Reiseliteratur um 1830 die Darstellung der „Raumerfahrung im Kleinen“ von besonderer Wichtigkeit ist. Der Beschreibung von Interieurs wird erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet. Der fremde Raum muss erst vertraut gemacht werden, damit von diesem „sicheren“ Terrain aus die Fremde erforscht werden kann. Dem Fenster wird dabei eine besondere Funktion als Grenze zwischen Interieur und fremder Welt zugewiesen, der Blick aus dem Fenster wird zur spezifischen Form der Wahrnehmung des Fremden.

Die Position am Fenster bietet zweierlei; die Sicherheit im Rücken, das Abenteuer vor Augen, kann sich der Blick durchs Fenster aus dem schützenden Interieur hinaus an das Unbekannte und die

191 Löhn-Siegel 1861, S. 75.

192 Therese von Bacheracht: Briefe aus dem Süden. Braunschweig 1841, S. 121/122.

193 Bacheracht 1841, S. 187.

194 Weber 1877, S. 178.

*Weite des Neuen verlieren, ohne den Verlust der Orientierung, also den Verlust des festen Standpunktes zu riskieren.*¹⁹⁵

Was Wehinger an Texten von Flora Tristan belegt, trifft auch für die Italienreisenden zu. Immer wieder beschreiben sie den Blick aus dem Fenster oder vom Balkon herunter. Anna Maria Löhn-Siegels erster Blick am Morgen in Rom fällt aus ihrem Hotelfenster auf den „Vicolo del Burro“ (das Buttergässchen). Ihr Blick zeigt

*zweierlei von Interesse für mich als Fremde ... ein Nest voll allerliebster römischer Schneidermädchen, munter wie Canarienvögel in ihrem Käfig und unten auf der Gasse ein Haufen Puzzolanerde, der (...) mit Kalk vermischt wurde.*¹⁹⁶

Mit den „Mägdlein“ passiert dann Folgendes: Gerade beginnen die ganze Szene und die „große Jugend“ einer „besonders flinken und hübschen Dirne“ sie zu rühren, da

*... las ich eine Bemerkung ab, oder errieth sie vielmehr aus deutlichen Gesten (...) Die Bemerkung betraf mich, sie mußte höchst kurzweilig sein, denn die ganze Nähterschule begann in ein homerisches Gelächter auszubrechen. Indigniert zog ich mich in mein Zimmer zurück.*¹⁹⁷

Sie hatte diese jungen Italienerinnen, genauso wie den Haufen mit Kalk vermischter Erde, als „Merckwürdigkeit“ ins Auge gefasst und versucht, sie in aller Ruhe zu betrachten. Sobald aber die Italienerinnen aufhören, beobachtbares Objekt zu sein und sich in handelnde Subjekte verwandeln, sobald sie also den Blick umkehren und die Beobachterin ihrerseits zum Objekt machen, ist die Situation für sie nicht mehr zu ertragen. Sie muss sich indigniert in den schützenden Innenraum zurückziehen. Der schützende Raum wird für Anna Maria Löhn-Siegel hier zur Falle.

¹⁹⁵ Brunhilde Wehinger: Reiseberichte. Reisen und Schreiben, weibliche Grenzüberschreitungen im 19. Jahrhundert. In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte, Heft 3/4, 1986, S. 375.

¹⁹⁶ Löhn-Siegel 1861, S. 14.

¹⁹⁷ ebd.

Die Reiseliteratur der Frauen bewegt sich in einem Spannungsfeld zwischen den traditionellen Formen der Fremd- und Selbstwahrnehmung, der geläufigen Italien-Imagination und der herrschenden Reiseliteraturtradition, die ausschließlich eine Männertradition war, auf der einen Seite und dem, was die reisende Frau als Zeugnis ihres individuellen Auf- und Ausbruchs in den Text einschreibt auf der anderen Seite. Die Reisebeschreibungen sind im Laufe des 19. Jahrhunderts subjektiver geworden. Elisa von der Recke (1804 – 06 in Italien) spricht z. B. nur ein einziges Mal auf 1600 Seiten von ihrem Körper, nämlich beim Baden im Meer. Es wäre ihr niemals eingefallen zu sagen, sie sei „schweißtriefend“ auf dem Vesuv angekommen. Ihr Italienbuch erweckt den Eindruck, als versuchte sie sich mit den vielen, vielen Seiten voller Beschreibungen von Kunstwerken, Historie, Mythologie etc. in die Kultur (aus der sie eigentlich qua ihrer Weiblichkeit ausgeschlossen ist) einzuschreiben. Den späten Reisedinnen, den „armen Schnellreisenden“ und Touristinnen geht es um ihr persönliches Erleben, um ihre Wahrnehmung, nicht mehr um ein objektives Bild von Italien.

Das lässt sich auch schon anhand der Titel der Bücher zeigen: Elisa von der Reckes „Tagebuch einer Reise durch einen Theil Deutschlands und durch Italien in den Jahren 1804 bis 1806“ steht noch in der Tradition umständlich langer Titel, die genaue Auskunft über den Inhalt des Werkes geben. Lediglich das Wort „Tagebuch“ weist auf das schreibende Subjekt hin. Die Titel der Bücher von Anna Maria Löhn-Siegel „Reisetagebuch einer in Italien allein reisenden Dame“ und Mathilde Weber „Reisebriefe einer schwäbischen Kleinstädterin“ verweisen zwar noch auf das bereiste Land, heben aber das Besondere des wahrnehmenden Subjekts, das Ich der Autorin in den Vordergrund: Hier reisen eine alleinreisende Dame und eine schwäbische Kleinstädterin.

In der Beschreibung der Natur und der Kunst folgen die Reisedinnen weitgehend den etablierten Mustern. Das gilt vor allem für Elisa von der Recke, aber auch noch für Ida Hahn-Hahn, wobei Hahn-Hahn die etablierten Muster des Reisens und Schreibens bewusst kritisiert und ironisch unterwandert. Die Touristinnen beschreiben ihre Museumsgänge kaum noch, sie stellen ihre Alltagserlebnisse in

den Mittelpunkt der Texte. Die Auf- und Ausbrüche aus der alltäglichen Lebenswelt lassen sich an den Biographien deutlicher nachweisen als in den Reisebeschreibungen. Dennoch sind diese Texte als emanzipatorische Zeugnisse zu werten. Indem die Frau zur Autorin wird, demonstriert sie, dass es möglich ist, (schreibend) aus der von ihr erwarteten Rolle auszusteigen. Die reisenden Frauen präsentieren sich als starke Charaktere, die nicht die traditionellen Wege gehen. Und sie befassen sich mit Themen, die vorher nur von Männern behandelt wurden. Sie führen alternative Lebensentwürfe vor, und sie zeigen, dass durchführbar ist, wovor Franz Ludwig Posselt noch 1795 in seiner „Apodemik“ gewarnt hatte: „Bey der Lebhaftigkeit der Einbildungskraft und der Gefühle, die dem weiblichen Geschlecht größtenteils eigen ist, bey dem Mangel an Selbständigkeit und Festigkeit des Characters, dessen es fast allgemein beschuldigt wird, möchte das Reisen junger Damen noch weit gefährlicher sein, als Jünglingen oder jungen Männern.“¹⁹⁸ Verhindern konnte er den Aufbruch der Frauen nicht.

Zitierte Literatur:

- Bacheracht, Therese von: Briefe aus dem Süden. Braunschweig 1841
- Bernhardi, Elisabeth Eleonore: Reise einer Tante in vieler Herren Länder. Freiberg, Craz 1817
- Conrady, Karl Otto: Das große deutsche Gedichtbuch. Königstein 1979
- Düringsfeld, Ida von: Aus Italien. Bremen 1851
- Dyserinck, Hugo: Zum Problem der 'images' und 'mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft. In: Arcadia 1/1966, S. 107 – 120
- Frederiksen, Elke/Archibald, Tamara: Der Blick in die Ferne. Zur Reiseliteratur von Frauen. In: Gnüg, Hiltrud/Möhrmann, Renate (Hrsg.): Frauen-Literatur-Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zu Gegenwart. Stuttgart 1985, S. 104 – 122 u. S. 517f.

¹⁹⁸ Franz Ludwig Posselt: Apodemik oder die Kunst zu reisen. Leipzig 1795, S. 733.

- Frenkel, Ulrike: Frauen auf großer Fahrt. Stuttgarter Zeitung, 30.11.1991
- Hahn-Hahn, Ida von: Jenseits der Berge. Bd. I u. II, Leipzig 1836
- Lewald, Fanny: Italienisches Bilderbuch. Bd. I u. II, Berlin 1847
- Link, Manfred: Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine. Diss. phil., Köln 1963
- Löhn-Siegel, Anna Maria: Reisetagebuch einer in Italien alleinreisenden Dame. Leipzig 1861
- Posselt, Franz Ludwig: Apodemik oder die Kunst zu reisen. Leipzig 1795
- Prutz, Robert: Über Reisen und Reiseliteratur der Deutschen. In: ders.: Schriften zur Literatur und Politik. Hrsg.: Hüppauf, Bernd. Tübingen 1973, S. 34 – 47
- Pytlik, Anna: Die schöne Fremde – Frauen entdecken die Welt. Stuttgart 1991
- Recke, Elisa von der: Tagebuch einer Reise durch einen Theil Deutschlands und durch Italien in den Jahren 1804 bis 1806. Bd. I – III, Berlin 1815 – 1817
- Weber, Mathilde: Reisebriefe einer schwäbischen Kleinstädterin. Stuttgart 1877
- Wehinger, Brunhilde: Reiseberichte. Reisen und Schreiben, weibliche Grenzüberschreitungen im 19. Jahrhundert. In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte, Heft 3/4, 1986, S. 360 – 379

Doris Maurer

Es ist der Tod, gegen den ich anreite

Virginia Woolf (1882 – 1941) – Leben und Werk

In seinem Nachruf auf Virginia Woolf sagte ihr Freund Edward Morgan Forster:

Sie schrieb gerne und mit einer Intensität, die wenige Schriftsteller erreicht oder auch nur angestrebt haben. Die meisten von ihnen schreiben mit einem halben Auge auf den Honoraren, mit einem halben Auge auf den Kritikern, einem dritten halben Auge auf der Verbesserung der Welt, wodurch ihnen nur ein halbes Auge für die Aufgabe bleibt, auf die sich Virginia Woolfs gesamte Vision konzentrierte (...). Weder der Wunsch nach Geld noch der Wunsch nach öffentlicher Anerkennung noch Philanthropie konnten sie beeinflussen. Sie war von einer einzigartigen Zielstrebigkeit (...) und Schriftsteller, die so gern schrieben wie sie, sind in der Tat zu keiner Zeit geläufig gewesen.

Seit ihrem 9. Lebensjahr schreibt Virginia Woolf: kleine Geschichten, Glossen für die „Hyde Park Gate News“ – eine familieninterne Zeitschrift, ein Spaß für sie und ihre Geschwister, später dann regelmäßig Tagebuch, Tausende von Briefen. Nach dem Auszug aus dem Elternhaus und während der ersten Zeit ihres Zusammenlebens mit der Schwester Vanessa und den Brüdern Thoby und Adrian in Bloomsbury beginnt sie, Essays und Rezensionen für Zeitungen zu verfassen – eine Tätigkeit, die sie während ihres ganzen Lebens beibehalten wird. 1901 fängt sie mit der Arbeit an ihrem ersten Roman an, den sie sechsmal umarbeitet und der 1915 erscheint: „The Voyage out“ (Die Fahrt hinaus). Bei jeder neuen Fassung hat Virginia Woolf immer mehr Autobiographisches herausgenommen oder verwischt.

Verglichen mit ihren weiteren Romanen, erscheint der Erstling noch recht konventionell in Aufbau und Stil, lässt aber in der Thematik und den Figuren das Kommende ahnen.

Das Geschehen – acht Monate im Leben einer 24jährigen jungen Frau namens Rachel Vinrace, ihre Fahrt von London nach Südamerika, ihren scheinbaren Aufbruch ins Leben, der mit dem Tod im Fieber endet, – kann als Liebes-, Entwicklungs- oder Initiationsroman gelesen werden. Virginia Woolf schildert psychologisch sehr genau in der Protagonistin Rachel eine überbehütete, von ängstlichen Vorurteilen und von Konventionen eingeengte junge Frau aus der englischen ‚Upper Class‘, die an der männlichen Welt, an der Furcht vor Liebe und Sexualität zerbricht und sich ihr durch den Tod entzieht. Erst unmittelbar vor ihrem Tod gelingt es Rachel und ihrem Geliebten Terence, sich kurzzeitig nahe zu kommen, so etwas wie Vereinigung zu erleben.

Tabuthemen wie Frauenwahlrecht, der Anspruch der Frauen auf Bildung, weibliche Sexualität, künstlerische Schaffenskraft von Frauen werden in diesem Roman auf dem Hintergrund einer scheinbar konventionellen Liebesgeschichte und Reiseerzählung behandelt. Rachel ist eine junge Frau, sie geht nicht wie etwa ein gleichaltriger junger Mann auf Kavaliertour, um ihre Bildung zu vervollkommen, sie hat keine öffentliche Schule besucht, geschweige denn eine Universität, sie stand unter der Obhut einer alten Verwandten, hatte keinerlei Kontakt zum anderen Geschlecht und ist sexuell nicht aufgeklärt.

Unter der für sie lebenswichtigen Frage: *What is it to be in love?* bricht sie zusammen. Leidenschaft erschreckt sie, den ersten Kuss erlebt sie als Alptraum:

„Sie besitzen Schönheit“, sagte er. Das Schiff schlingerte. Rachel fiel ein wenig nach vorn. Richard nahm sie in die Arme und küßte sie. Er preßte sie an sich und küßte sie leidenschaftlich, so dass sie die Festigkeit seines Körpers und die Rauheit seiner Wange spürte, die sich gegen ihre drückte. Sie fiel in ihren Sessel zurück. Ihr Herz schlug so stark, daß ihr bei jedem Schlag schwarze Wellen vor die Augen stiegen. Er umklammerte seine Stirn mit den Händen. „Sie führen mich in Versuchung“, sagte er. Der Ton seiner Stimme war beängstigend. Er schien wie erstickt von einem Kampf. Beide zit-

terten sie. Rachel stand auf und ging hinaus. Ihr Kopf war kalt, ihre Knie bebten, und die physische Qual, die von ihren Empfindungen ausging, war so groß, daß sie sich nur bewegen konnte, indem sie sich über die gewaltigen Sprünge ihres Herzens hinwegsetzte. Sie lehnte sich über die Reling des Schiffes und hörte allmählich zu fühlen auf, denn ein Frösteln überkroch Körper und Seele. Weit draußen zwischen den Wellen ließen kleine schwarzweiße Seevögel sich vom Wasser tragen. Wie sie da mit glatten, anmutigen Bewegungen zwischen zwei Wellen auf und ab glitten, wirkten sie sonderbar entrückt und unbeteiligt. (...)

Nach dem Abendessen fiel Helen, als sie allein mit Rachel unter der großen schwingenden Lampe saß, deren Blässe auf. Einmal mehr ging ihr durch den Kopf, daß das Benehmen des Mädchens etwas Seltsames hatte. „Du siehst müde aus. Bist du müde?“ fragte sie. „Nicht müde“, sagte Rachel. „Ach doch, ich bin wohl müde.“ Helen empfahl ihr, schlafen zu gehen, und sie ging, ohne Richard noch einmal zu sehen. Sie mußte sehr müde gewesen sein, denn sie schlief sofort ein, doch nach ein, zwei Stunden traumlosen Schlafs begann sie zu träumen. Sie träumte, sie lief durch einen langen Tunnel, der nach und nach so eng wurde, dass sie auf beiden Seiten die feuchten Mauersteine berühren konnte. Nach einer ganzen Weile öffnete der Tunnel sich und wurde zu einem Gewölbe; sie merkte, daß sie darin gefangen war, denn wohin sie sich auch wandte, überall waren Mauersteine, und sie war allein mit einem mißgestalteten kleinen Mann, der brabbelnd am Boden kauerte und lange Fingernägel hatte. Sein Gesicht war pocken-narbig und sah aus wie ein Tiergesicht. Die Wand hinter ihm troff vor Nässe, die sich in Tropfen sammelte und zu Boden rann. Reglos und kalt wie der Tod lag sie und wagte nicht, sich zu bewegen, bis sie die Pein durchbrach, indem sie sich quer über das Bett warf und mit einem „Oh!“ erwachte.

Bei Licht erblickte sie die vertrauten Dinge: Ihre vom Sessel gefallenen Kleidungsstücke; den weiß schimmernden Wasserkrug; doch das Grauen wich nicht sofort. Sie fühlte sich verfolgt, so dass sie aufstand und tatsächlich die Tür verriegelte. Eine Stimme seufzte nach ihr; Augen begehrteten sie. Die ganze Nacht lang suchten barbarische Männer das Schiff heim; schlurfend kamen sie die Gänge hinab und blieben schnüffelnd an ihrer Tür stehen. Sie konnte nicht wieder einschlafen.

Virginia Woolf hat nie einen Hehl daraus gemacht, dass ihr die aggressive männliche Sexualität zuwider war, dass rein sexuelle Attraktion sie nicht berührte.

Gegen die Liebe wage ich nun nichts zu sagen, aber es ist eine matte Leidenschaft, ich meine, eine grobschlächtige, langweilige Leidenschaft, wenn sie nicht Anteile von Phantasie, Intellekt, Poesie in sich hat.

Im Verlauf ihres Lebens wurde sie immer stärker von Frauen angezogen, pflegte viele intensive Freundschaften mit Frauen und erlebte die Liebe mit Frauen.

Wenn man mit Frauen Freundschaft haben könnte, welche Freude – die Beziehung so geheim und vertraut, verglichen mit der zu Männern. Warum nicht darüber schreiben? Wahrheitsgetreu?

Betrachtet man Virginias Kindheit und Jugend, erscheinen ihre Scheu vor der Körperlichkeit, ihre Angst vor der Sexualität mehr als verständlich.

Geboren am 25. Januar 1882, wuchs sie in einer für ihre Zeit typischen viktorianischen Familie auf. Der Vater, Lexikograph, Theologe, Privatgelehrter, förderte zwar auch seine Töchter (stellte ihnen z.B. seine gesamte Bibliothek zur Verfügung, engagierte Hauslehrer für sie), weigerte sich aber, in ihnen ebenbürtige Gesprächspartner zu sehen. Public School und Universität konnten selbstverständlich nur die Brüder besuchen. Virginias breites Wissen, ihre außerordentliche Belesenheit sind weitestgehend Früchte ihres autodidaktischen Studiums. Aus Protest über die mangelnden Bildungschancen für Frauen in ihrer Jugend hat später die berühmte Schriftstellerin Virginia Woolf die Ehren-Doktorwürden der Universitäten Manchester und Liverpool abgelehnt.

Ihr Vater, Leslie Stephen, ein hypochondrischer, reizbarer, mehr als schwieriger Patriarch, unterschied sich in keiner Weise in der Einschätzung der Frau von seinen Geschlechtsgenossen. Die Vorstellung der anzubetenden Frau, der Madonna, des ‚Engels im Hause‘ hatte sich in den männlichen Köpfen verfestigt. Indem man die Frau als Mutter und reine, in ihrer Keuschheit dem Manne überlegene Ideal-

gestalt auf den Sockel hob, ihr scheinbar aus Hochachtung verwehrt, das ‚gemeine Leben‘ kennen zu lernen, ihr jegliche Triebe absprach, sie beschützend-einengend anbetete, hatte man sie äußerst geschickt kaserniert und auf das Haus als ihren Wirkungsbereich reduziert.

Oft hat Virginia Woolf zur Sprache gebracht, wie sie unter der Pseudo-Verehrung und dem viktorianisch-prüden Frauenbild gelitten hat, wie sehr es ihr zusetzte, es ihr lange Jahre unmöglich machte, das zu tun, was sie wollte. Erst als sie nach dem Tod der Eltern gemeinsam mit ihren Geschwistern in Bloomsbury eigenverantwortlich lebte, erweiterte sich ihr Horizont. Zunächst wollte man alles anders machen:

Wir waren entschlossen, zu malen, zu schreiben, nach dem Abendessen Kaffee, statt um neun Tee zu trinken. Alles mußte neu, alles mußte anders sein. Alles wurde neu ausprobiert ...

Man lud die Studienkameraden der Brüder ein – Mädchen war, wie bereits gesagt, eine Universitätsausbildung noch verwehrt – diskutierte bis spät in die Nacht, redete über Malerei, Theater, Literatur, Politik, Religion, Liebe und Sexualität – plötzlich durfte, ja musste alles ausgesprochen werden. Virginia Woolf stellte beglückt und gleichzeitig erschreckt fest, dass es nichts mehr zu geben schien, *was man nicht sagen, nichts mehr, was man nicht tun konnte.*

Welch ein Unterschied zum täglichen Ritual zu Hause: Am Abend um 20 Uhr mussten alle Frauen des Hauses in ihren hals- und armfreien Kleidern sich im Wohnzimmer einfinden, die diversen Gäste bedienen, die Konversation – bei sehr beschränkter Themenauswahl – bestreiten, seien die Gesprächspartner auch noch so langweilig oder gar taub. Ebenso wie der Vater hielt auch die Mutter, Julia, die zweite Frau Leslie Stephens, streng auf die Einhaltung der Etikette und aller Anstandsregeln. Die schöne Julia – von ihrer Tochter Virginia in gebührender Entfernung angebetet – ging ganz auf in der Betreuung ihres egozentrischen Mannes; ihre wenige Freizeit widmete sie karitativen Werken. Den Kindern war sie eine kühle, zuweilen harsche Mutter, besonders die Töchter mussten mit scharfer Kritik und Zurechtweisung rechnen. Doch als sie 1895 an einer Grippeerkrankung starb, war der Mittelpunkt der Familie zerstört.



46) Virginia und Vanessa Stephen 1892 beim Cricket in St. Ives

Virginia fühlte sich völlig verloren und zudem – sie ist 13 – den bedrängenderen sexuellen Attacken ihres Stiefbruders George ausgesetzt. Sie erinnerte sich später, dass er sie zum ersten Mal belästigte, als sie etwa fünf Jahre alt war. Nun, nach dem Tod der Mutter, näherte er sich ihr unter dem Vorwand, sie trösten zu wollen, immer dreister. Virginia hatte niemanden, dem sie sich anvertrauen konnte; niemand hätte ihr geglaubt – die ganze engere Familie, alle Verwandten waren entzückt über den liebevollen George, der sich so rührend um seine kleine

Stiefschwester kümmerte. Und so wie sie erzogen war, musste sie sich schuldig fühlen. Denn eine reine, keusche Frau, so hatte man sie gelehrt, erregte im Mann keine Gelüste.

Erst viel später, als ihr klar wurde, dass auch ihre Schwester Vanessa den brüderlichen Übergriffen ausgesetzt war, hat sie sich einem Arzt anvertraut, der George zurechtwies und sie mit der Aussicht auf die baldige Heirat des Bruders beruhigte. Sehr spät in ihrem Leben hat Virginia über diese traumatischen Kindheitserlebnisse mit Freundinnen reden und sie auch aufschreiben können. Zu diesen verstörenden Erlebnissen kam noch das sich ständig verschlechternde Verhältnis zum Vater, der als leidender Witwer seine Kinder tyrannisierte. Später hat sie darüber geschrieben:

Wir machten ihn zum Inbegriff all dessen, was wir in unserem Leben haßten, er war ein Despot von unfasßbarem Egoismus, der die Schönheit und Fröhlichkeit der Toten [Mutter] durch Häßlichkeit und Trübsinn ersetzte. Wir waren bitter und hart und größtenteils ungerecht. Und doch scheint es mir selbst heute noch, daß in unse-

rer Anklage ein Körnchen Wahrheit steckte und Grund genug, weshalb beide Teile damals, ohne besonderes Verschulden, nicht inmunde waren, zu einem guten Einvernehmen zu kommen.

Der Tod des Vaters im Februar 1904 wurde von allen Geschwistern als Befreiung empfunden. Und nun saß man in Bloomsbury – und alles sollte anders werden. Virginia war zunächst keine Gesprächspartnerin für die Freunde ihrer Brüder – sie war verwirrt, ängstlich, schweigsam, dachte zunächst gar nicht daran, die gewonnene Freiheit zu nutzen. Sie litt bereits genug unter der Anstrengung, dem traditionellen Frauenbild nicht mehr zu entsprechen, weil sie schrieb.



47) Virginia mit ihrem Vater Sir Leslie Stephen, 1902

Im Essayband „Frauen und Literatur“ der neuen Gesamtausgabe ist Virginia Woolfs Rede „Berufe für Frauen“ abgedruckt, die sie ursprünglich im Januar 1931 vor einer Frauenorganisation hielt. Ausgehend von den englischen Schriftstellerinnen der vorhergehenden Jahrzehnte, besonders von Fanny Burney, Jane Austen und George Eliot, stellt Virginia Woolf zunächst einmal lapidar fest:

Natürlich liegt es an der Billigkeit von Schreibpapier, daß Frauen sich als Schriftsteller durchsetzten, bevor sie sich in anderen Berufen durchsetzten.

Aber dann berichtet sie über ihre Schwierigkeiten, als sie sich dazu entschloss, Rezensionen zu schreiben, einem für eine ‚höhere Tochter‘ unbotmäßigen Brotberuf nachzugehen, wie sie unter dem viktorianischen Ideal, dem ‚Engel des Hauses‘ litt:

Sie war es, die sich immer wieder zwischen mich und mein Papier drängte, wenn ich Rezensionen schrieb. Sie war es, die mich störte und mir die Zeit stahl und mich so quälte, daß ich sie schließlich umbrachte. Sie, die Sie aus einer jüngeren und glücklicheren Gene-

ration stammen, haben vielleicht nichts von ihr gehört – Sie wissen vielleicht gar nicht, was ich mit dem Engel im Haus meine. Ich will Ihnen eine möglichst kurze Beschreibung geben. Diese Person war voll inniger Einfühlbarkeit. Sie war unendlich liebenswürdig. Sie war gänzlich selbstlos. Sie war unübertroffen in den schwierigen Künsten des Familienlebens. Täglich opferte sie sich auf. Gab es Hühnchen, nahm sie das Bein; war irgendwo Zugluft, so saß sie darin – kurzum, sie war so beschaffen, daß sie weder einen eigenen Kopf noch einen eigenen Wunsch hatte, sondern es immer vorzog, mit den Köpfen und den Wünschen der anderen übereinzustimmen. Vor allem – ich brauche es kaum zu sagen – war sie keusch. Ihre Keuschheit galt als ihre höchste Schönheit – ihr Erröten als ihr besonderer Liebreiz. In jenen Tagen – den letzten der Königin Viktoria – hatte jedes Haus seinen Engel. Und als ich ans Schreiben ging, traf ich auf diese Gestalt beim allerersten Wort. Der Schatten ihrer Flügel fiel auf mein Blatt; ich hörte das Rauschen ihrer Röcke im Raum. Das heißt, kaum hatte ich die Feder in der Hand, um diesen Roman eines berühmten Mannes zu besprechen, stahl sie sich hinter mich und flüsterte: „Meine Liebe, du bist eine junge Frau. Du schreibst über ein Buch, das ein Mann geschrieben hat. Sei einfühlsam; sei sanft; schmeichle; täusche; brauche alle Listen und Ränke unseres Geschlechts. Laß niemanden ahnen, daß Du einen eigenen Kopf hast. Vor allem, sei keusch.“ Und sie machte Anstalten, mir die Feder zu führen. Hier erwähne ich die einzige Tat, die ich mir selbst einigermaßen zugute halte, obschon das Verdienst von Rechts wegen einigen vortrefflichen unter meinen Vorfahren zukommt, die mir eine gewisse Geldsumme hinterließen – sagen wir fünfhundert Pfund im Jahr? – so daß ich nicht darauf angewiesen bin, meinen Unterhalt allein durch Charme zu bestreiten. Ich kehrte mich gegen sie und ging ihr an die Kehle. Ich tat, was ich konnte, sie umzubringen. Meine Rechtfertigung, würde ich vor Gericht gestellt, wäre, daß ich in Notwehr gehandelt habe. Hätte ich sie nicht getötet, dann sie mich. Sie hätte mir das Herz aus meinem Schriftwerk gerissen. Denn – so fand ich, kaum daß ich die Feder ansetzte – nicht einmal einen Roman kann man besprechen, ohne einen eigenen Kopf zu haben, ohne über menschliche Beziehungen, Moral, Sexualität zu sagen, was man für wahr hält. Und alle diese Fragen, dem Engel des Hauses zufolge, können von Frauen nicht frei und offen behandelt werden; Frauen müssen bezaubern, sie müssen begütigen, sie müssen – um es ganz grob zu sagen – Lügen aufstischen, wenn sie Erfolg haben sollen. So nahm

ich immer, wenn ich den Schatten ihres Flügels oder das Licht ihres Heiligenscheins auf meinem Blatt spürte, das Tintenfaß und warf es nach ihr. Sie hatte ein zähes Leben. Ihre fiktive Natur kam ihr sehr zu Hilfe. Es ist weit schwieriger, ein Phantom totzukriegen als eine Realität. Immer kam sie wieder angekrochen, wenn ich dachte, ich hätte sie erledigt. Zwar schmeichle ich mir, daß ich sie schließlich doch umgebracht habe, doch der Kampf war hart; er forderte viel Zeit, die man besser darauf verwendet hätte, griechische Grammatik zu lernen; oder auf der Suche nach Abenteuern durch die Welt zu streifen. Aber es war eine wirkliche Erfahrung; eine Erfahrung, die zu dieser Zeit alle Schriftstellerinnen durchmachen mußten. Den Engel im Haus zu töten, das gehörte zum Geschäft der Autorin.

Befreien von diesem Phantom konnte sich Virginia Woolf aber erst, als sie den Roman „To the Lighthouse“ (Zum Leuchtturm) 1927 abgeschlossen hatte:

Bis in meine vierziger Jahre hinein verfolgte mich meine Mutter. Ich konnte ihre Stimme hören, mir vorstellen, was sie tat oder sagte, während ich meinen täglichen Beschäftigungen nachging. Als ‚Zum Leuchtturm‘ geschrieben war, verfolgte mich meine Mutter nicht mehr. Ich höre ihre Stimme nicht mehr, ich sehe sie nicht. Ich vermute, ich habe für mich selbst getan, was Psychoanalytiker für ihre Patienten tun. Ich gab einer lange und tief gefühlten Empfindung Ausdruck, und indem ich ihr Ausdruck gab, erklärte ich sie und bettete sie dann zur Ruhe.

In der Gestalt der Mrs Ramsay entwirft sie das Bild ihrer Mutter und das von den Viktorianern so hochstilisierte Ideal der immer verständnisvollen, verzeihenden, sich unterordnenden Ehefrau, Mutter, Geliebten und Muse zwar liebevoll, aber auch sehr kritisch.

So egoistisch der Gelehrte Mr Ramsay, ein wohl recht getreues Abbild von Virginias Vater, auch erscheint, so verletzlich, unsicher, lächerlich und bemitleidenswert wirkt er. Im Verlaufe des Romans wird immer klarer, dass seine Männlichkeit, sein scharfer, analytischer Verstand, seine ausschließlich rational bestimmten Entscheidungen ihn für das Leben wesentlich untüchtiger erscheinen lassen als seine Frau. Der Gelehrte erscheint neben der Frau, die keine Zeit

zum Lesen hat, wegen seiner mangelnden Vitalität reduziert. Immer wieder muss sie ihn aufbauen, sich förmlich ihren Lebensmut von ihm aussaugen lassen, damit er weiter existieren kann. Die Frau, auf die er mit jeder Faser seines Lebens angewiesen ist, mag auf den ersten Blick dem viktorianischen ‚Engel im Haus‘ gleichen, aber im Verlauf des Romans wird klar, dass sie ihre vordergründig untergeordnete Stellung dazu ausgenutzt hat, sich eine ungeheure Machtposition aufzubauen, dass sie enervierende, unangenehme, sehr selbstische Züge hat, was ihren Charme, ihre Schönheit und Ausstrahlung nicht im geringsten beeinträchtigt. Ihr Tod wird mit wenigen erschütternden Sätzen im zeitraffenden Zwischenteil des Romans erwähnt:

Mr Ramsay streckte, als er eines dunklen Morgens einen Flur entlangstolperte, die Arme aus, doch da Mrs Ramsay in der Nacht zuvor ziemlich plötzlich gestorben war, streckte er die Arme nur aus. Sie blieben leer.

Erst als Mrs Ramsay nicht mehr als guter Geist die Szenerie beherrscht, können sich einige der Familienmitglieder einander nähern. Ohne die bemühten Ausgleichsbestrebungen der Mutter, die letztlich nur den Konflikt verschärfen, gelingt eine Annäherung zwischen Mr Ramsay und seinem jüngsten Sohn, und erst nach dem Tod der Hausherrin kann Lily Briscoe, die Malerin, in Erinnerung an Mrs Ramsay ihr Bild vollenden. Dieser Abschluss des Schaffensprozesses einer Frau steht am Ende des Romans:

Rasch, als rief von dort irgendetwas, kehrte sie zu ihrer Leinwand zurück. Da war es – ihr Bild. Ja, mit all seinem Grün und den Blaus, den aufwärts und quer verlaufenden Linien, seinem Versuch, etwas zu werden. Es würde in Dachkammern aufgehängt werden, dachte sie; es würde zerstört werden. Doch, was machte das schon? fragte sie sich, als sie ihren Pinsel wieder in die Hand nahm. Sie blickte auf die Stufen; sie waren leer; sie blickte auf ihre Leinwand; sie war verschwommen. Mit plötzlicher Zielstrebigkeit, als sehe sie sie einen Augenblick deutlich vor sich, zog sie dort eine Linie, in der Mitte. Es war vollbracht; es war vollendet. Ja, dachte sie, als sie in äußerster Erschöpfung den Pinsel niederlegte, ich habe sie gehabt, meine Vision.

Auch Virginia Woolf hat ihre Vision gehabt und sie gestaltet, sie hat gearbeitet und geschrieben gegen ihre Erschöpfung, ihre schwache Gesundheit, ihre gelegentliche Mutlosigkeit, im Kampf gegen ihre Nervenkrisen, Depressionen, Suizidversuche.

Sowohl nach dem Tod der Mutter wie dem des Vaters bricht Virginia zusammen, kurz nach ihrer Eheschließung mit dem früheren Kolonialbeamten und späteren Schriftsteller Leonard Woolf im Jahr 1912 unternimmt sie einen Selbstmordversuch und muss Monate in der Klinik verbringen.

Was Virginia der nie nachlassenden Liebe Leonards, seiner Fürsorge, seiner Aufopferung zu verdanken hat – dass sie, durch seine Gegenwart gestützt, arbeiten konnte –, hat sie stets anerkannt. Am 5. Dezember 1919 schreibt sie in ihr Tagebuch: *Ich bin fast beunruhigt zu sehen, wie vollständig mein Gewicht auf seiner Stütze ruht.* Und die letzte Eintragung desselben Jahres lautet: *Wir finden, wir haben jetzt etwas Glück verdient. Dennoch behaupte ich, daß wir das glücklichste Paar in ganz England sind ...*



48) Virginia, undatiert

Die Entscheidung, Leonard Woolf zu heiraten, ist Virginia Woolf nicht leicht gefallen. Noch 1909 hatte sie geplant, ihren homosexuellen Freund Lytton Strachey zum Mann zu nehmen. Er bot die Garantie einer asexuellen Ehe. Sie mochte Leonard Woolf, seine Werbung gefiel ihr, aber sie war von ihm nicht angezogen, was sie ihm auch immer wieder deutlich sagte, doch sie sehnte sich nach einem Halt, und sie wünschte sich sehnlichst Kinder. Am 1. Mai 1912, kurz bevor sie seinen Antrag annahm, schrieb sie Leonard einen schonungslos offenen Brief, der allerdings voller Hoffnung endete:

Ich habe Dir, glaube ich, viel Kummer bereitet, manchmal ganz ungewollt. Und deshalb will ich zu Dir so offen sein wie nur möglich. (...)

Ich sehe die offensichtlichen Vorteile der Ehe. So sage ich mir: Du wirst sicher recht glücklich mit ihm sein. Er wird dir Kameradschaft, Kinder und ein ausgefülltes Leben schenken. Doch dann denke ich wieder: mein Gott, ich will die Ehe nicht als ein Beschäftigungsfeld ansehen (...) Manchmal bin ich fast unangenehm berührt von Deinem starken Begehren. (...) Natürlich möchtest Du wissen, ob ich Dich je heiraten werde. Wie soll ich das wissen? Ich glaube schon. (...) Aber ich will vielleicht zu viel – Liebe, Kinder, Abenteuer, Vertrautheit, Arbeit. Auf der einen Seite meine ich Dich zu lieben, wünsche mir, daß Du immer bei mir bist, alles von mir weißt, auf der anderen Seite aber sehe ich mich als sehr abweisend und scheu. Manchmal denke ich, ich könnte alles haben, wenn ich Dich heirate. Und dann wieder – ist es vielleicht die Sexualität, die sich zwischen uns stellt? Ich habe Dir neulich sehr brutal gesagt, daß ich mich körperlich von Dir nicht angezogen fühle. Es gibt Augenblicke – als Du mich neulich geküßt hast, war so einer – in denen ich nicht mehr empfinde als ein Stein. Und doch: Deine Art, mich zu lieben, überwältigt mich fast. (...) Aber gerade weil Du mich so liebst, fühle ich, daß auch ich lieben muß, bevor ich Dich heirate. Ich fühle, ich muß Dir alles geben. – Und wenn ich es nicht kann, wäre die Ehe für Dich wie für mich nur etwas Halbes. Wenn Du mich weiterhin, wie bisher, meinen eigenen Weg finden läßt, wäre das sehr gut für mich. Und dann müssen wir beide die Risiken in Kauf nehmen. Du hast mich auch schon sehr glücklich gemacht. – Wir wünschen uns beide eine Ehe, die lebendig, interessant, leidenschaftlich, also nicht so starr ist wie die meisten Ehen. Wir verlangen sehr viel vom Leben, oder? Vielleicht kriegen wir's. Wie herrlich wäre das ...

Die Ehe mit Leonard wird keine normale, keine starre, keine langweilige Verbindung – er wird sie sehr glücklich machen, ihr das Überleben und das Schreiben sichern. Nur ihr stärkster Wunsch – der Wunsch nach Kindern – wird sich nicht erfüllen. Die Ärzte raten dringend ab, und nach der Hochzeitsreise, spätestens nach Virginias Zusammenbruch, bei dem sie sich sehr aggressiv gegen ihren Mann verhielt und ihren körperlichen Ekel vor ihm zeigte, gab es keine

sexuelle Beziehung mehr zwischen Leonard und Virginia. Er wird ihr treuester Freund und ihr Bewacher: Er teilt ihr die Medikamente zu, sorgt dafür, dass sie genügend isst, ausreichend Schlaf bekommt, er verbietet ihr Partys, wenn sie ihm gefährdet erscheint. Vielen Freunden erscheint er als Plagegeist, doch Virginia hat – trotz gelegentlichen Aufbegehrens – anerkannt, dass er das Beste für sie tat.



49) Virginia Stephen und Leonard Woolf in Sussex, kurz nach ihrer Verlobung; aufgenommen von Virginias Halbbruder George Duckworth

Folge davon ist, daß ich kaum noch einen Berg hochkomme, aber offensichtlich ist das vorzüglich für meine Gesundheit. Ich bin morgens bis abends glücklich, und ich freue mich, bald meine Krankenschwester los zu sein.

Für uns heute ist es oft erschreckend zu lesen, wie sehr er sich dem Urteil der Ärzte unterwarf und wie häufig er Virginia in Kliniken oder auch zu Hause der Tortur des ‚Ruhigstellens‘ aussetzte. Mit Medikamenten wurde dafür gesorgt, dass sie das Bett nicht verließ, und sie wurde regelrecht gemästet, weil man glaubte, so ihr Nervenkostüm stabilisieren zu können. Im Sommer 1925 schrieb sie einer Freundin nach einem längeren Sanatoriumsaufenthalt leicht ironisch:

Mir geht es wirklich wieder gut, und ich wiege 152 Pfund – 39 Pfund mehr, als ich früher gewogen habe, und die

Später hat sich Virginia häufig gesträubt, in die Klinik zu gehen, und sich zu den behandelnden Ärzten kritischer gestellt. Massive Vorwürfe gegen die Psychiatrie erhebt sie in ihrem Roman „Mrs Dalloway“ aus dem Jahr 1925. Im Tagebuch hatte sie über dieses Werk notiert:

Ich möchte Leben und Tod, Vernunft und Wahnsinn darstellen; ich möchte das Gesellschaftssystem kritisieren und zeigen, wie es funktioniert.

In diesem – formal modernen – Werk (sie bricht mit der traditionellen Form des Romans und lässt das Geschehen sich – wie bei Joyce in seinem ‚Ulysses‘ – an einem Tag ereignen, im Juni 1923) nimmt die Beschreibung der Schreckensvisionen eines Geisteskranken einen breiten Raum ein. Septimus Warren Smith, ein durch Kriegserlebnisse wahnsinnig gewordener junger Mann, ist als Parallelfigur zur Titelgestalt Clarissa Dalloway entworfen. Virginia Woolf hatte ursprünglich geplant, Mrs Dalloway am Ende des Romans sterben oder Selbstmord begehen zu lassen. Die Einfügung von Smith enthebt sie dieser Konsequenz und gibt ihr die Chance, die dünne Grenze zwischen Wahnsinn und scheinbarer, von den Konventionen erzwungener Normalität aufzuzeigen.

Clarissa Dalloway, 52, nach schwerer Krankheit genesen, wird an diesem schönen Junitag eine Party geben – ein Ereignis, das einerseits ihren gesellschaftlichen Ehrgeiz befriedigt, ihr aber auch Angst einflößt. Während der notwendigen Einkäufe und der Vorbereitungen im Haus erinnert sich Clarissa an ihre Jugend, ihre Ehe, ihre Hoffnungen, ihre geheimen Wünsche, ihre Unsicherheit, ihr Gefährdetsein. In der Ehe mit dem Abgeordneten Richard Dalloway – der in „The Voyage Out“ der Mann ist, der Rachel Vinrace mit aggressivem männlichen Begehren bekannt macht – lebt sie ruhig und bestens abgesichert ihr eigenes Leben. Aber sie weiß, dass ihr Entscheidendes fehlt, dass ihre Kühle, ihre damenhafte Distanz Fassade ist, die sie aber in der Beziehung mit Richard gut zu wahren weiß, obwohl sie sich schuldig fühlt.

*Sie konnte sehen, was ihr fehlte. Es war nicht Schönheit; es war nicht Klugheit. Es war etwas Wesentliches, das eindringen konnte; etwas Warmes, das die Oberflächen durchbrach und den kalten Kontakt zwischen Mann und Frau aufrührte, oder zwischen Frauen. Denn **das** konnte sie undeutlich spüren. Sie stieß sich daran, hatte, der Himmel weiß wo, ein Vorurteil dagegen aufgelesen oder, wie sie fühlte, von der Natur (die unbeirrbar weise ist) empfangen: doch sie konnte manchmal nicht widerstehen, sich dem Reiz einer*

Frau auszuliefern, nicht eines Mädchens, einer Frau, die, wie sie ihr gegenüber oft taten, eine Peinlichkeit, eine Torheit gestand. Und ob es nun Mitleid war, oder ihre Schönheit, oder daß sie älter war, oder ein Zufall – wie ein kaum wahrnehmbarer Duft, oder eine Geige nebenan (so seltsam ist die Macht der Töne in gewissen Augenblicken), sie fühlte dann fraglos, was Männer fühlten. Nur für einen Augenblick; aber das war genug. Es war eine plötzliche Offenbarung, eine Tönung wie ein Erröten, das man zu unterdrücken suchte und dessen Ausbreitung man sich dann, wenn es durchdringend geworden war, auslieferte, und zu seinem äußersten Rand jagte und dort zitterte und die Welt näher kommen fühlte, geschwellt von einer erstaunlichen Bedeutung, einem Druck des Taumels, der seine dünne Haut sprengte und mit einer außerordentlichen Linderung die Risse und Wunden überspülte und überschwemmte.

Da, in diesem einen Moment, hatte sie eine Erleuchtung gesehen; ein Zündholz, das in einem Krokus brannte, einen inneren, fast zum Ausdruck gekommenen Sinn.

Doch die begehrte Freundin ihrer Jugendzeit entpuppt sich auf Clarissas Party als spießig gewordene Fabrikantengattin, und der sinnlich-betonte ehemalige Verehrer Peter Walsh beunruhigt sie so, dass sie sich in die gleichmäßig, glatte Ehe mit Richard zurückzieht. Doch wie verstört, wie unfähig sie ist, sich dem täglichen Leben mit seinen Gefahren, Aufregungen und Anfechtungen zu stellen, zeigt sich im immer wieder angedeuteten Todeswunsch Clarissa Dalloways. Als sie gegen Ende ihrer Party vom Selbstmord des jungen Smith erfährt, hat sie sofort die Ahnung, dass er auch für sie gestorben ist.

Smith, der sich aus dem Fenster stürzt, um sich der Einweisung in eine Klinik zu entziehen, in der man ihn ruhig stellen will, ist Mrs Dalloway – ohne dass sie ihn kennt – nah und vertraut.

Sie hatte das Gefühl, ihm sehr ähnlich zu sein – dem jungen Mann, der sich umgebracht hatte. Sie war froh, daß er es getan hatte; es weggeworfen hatte, während sie alle das Leben weiter lebten ...

Der Hausarzt des Septimus Warren Smith und der berühmte Psychiater Bradshaw im Roman sind Verkörperungen einer – so stellt Virginia Woolf es dar – berufsbedingten Dickfelligkeit. Wenn der Arzt dem Leidenden, der Stimmen hört, dem sein im Krieg gefallener Freund erscheint, empfiehlt, viel spazieren zu gehen, sich für Alltägliches zu interessieren, Sport zu treiben, dann nimmt er ihn genauso wenig ernst wie der Psychiater, der nichts anderes in Smith sieht als einen weiteren Langzeitpatienten für seine Privatklinik.

Den Obsessionen Smiths, bei denen Woolf etliche ihrer eigenen Wahnerfahrungen mit verarbeitet hat, stehen – auch in der Form des inneren Monologs, aber vergleichsweise geordneter – der Satzbau ist nicht völlig aufgebrochen – die Überlegungen und Gedankenassoziationen Clarissa Dalloways, Peter Walshs und gelegentlich die von Clarissas Ehemann und Tochter gegenüber.

In diesem Roman hat Virginia Woolf zum ersten Mal konsequent das gestaltet, was sie in ihrem Essay „Moderne Romankunst“ 1919 gefordert hatte: Zunächst kritisiert sie die Romane, die gerade erfolgreich sind, die noch ganz in der Tradition des 19. Jahrhunderts verfasst wurden – Romane von Wells, Bennett, Galsworthy und auch ihre ersten Werke:

Lassen Sie uns mit dem Eingeständnis der Vagheit, an der alle Romankritik krankt, die Meinung wagen, daß für uns in diesem Augenblick die am höchsten im Kurs stehende Romankunst das, was wir suchen, öfter verfehlt als gewinnt. Gleich, ob wir es Leben oder Geist, Wahrheit oder Wirklichkeit nennen, dies, das Wesentliche, hat sich auf- und davongemacht und weigert sich, länger in solch schlecht sitzende Gewänder, wie wir sie bieten, eingezwängt zu werden. Trotzdem machen wir weiter, beharrlich, gewissenhaft, und bauen unsere zweiunddreißig Kapitel auf nach einem Plan, der mehr und mehr die Ähnlichkeit mit der Vision unseres Geistes verliert. Ein solch enormes Maß an Mühe, die Solidität und Lebensnähe der Story zu erweisen, ist nicht nur vertane Mühe, sondern eine in solchem Ausmaß fehlgeleitete Mühe, daß das Licht der Konzeption verdunkelt oder ausgelöscht wird. Der Schreiber scheint gezwungen zu sein, nicht von seinem eigenen freien Willen, sondern von einem mächtigen und skrupellosen Tyrannen, der ihn in seiner Gewalt hat, eine Fabel zu liefern, Komik, Tragik, eine

Liebesgeschichte und eine Atmosphäre von Wahrscheinlichkeit, die das Ganze so makellos einhüllt (...) Dem Tyrannen wird gehorcht; der Roman ist vortrefflich geraten.

Aus dem Gefühl, dass die überkommene Form des Romans der Zeit, in der sie schreibt, nicht mehr angemessen ist, unzulänglich erscheinen muss, entwickelt Virginia Woolf dann das, was sie unter moderner Romankunst versteht:

Doch manchmal, und umso öfter, je weiter die Zeit fortschreitet, überkommt uns ein momentaner Zweifel, ein Anfall von Rebellion, wenn die Seiten sich in der herkömmlichen Weise füllen. Ist so das Leben? Müssen Romane so sein? Blicke nach innen, und das Leben, so scheint es, ist weit von jenem ‚so sein‘ entfernt. Prüfe nur einen Augenblick ein gewöhnliches Bewußtsein an einem gewöhnlichen Tage. Das Bewußtsein empfängt eine Unzahl von Eindrücken – triviale, phantastische, flüchtige oder wie mit einem scharfen Stahl gestochene. Von allen Seiten kommen sie, ein unaufhörlicher Schauer unzähliger Atome; und wie sie da fallen, wie sie sich zum Leben am Montag oder Dienstag formen, fällt der Akzent anders als früher; der Augenblick der Bedeutsamkeit kam nicht hier, sondern da; wenn also ein Schriftsteller ein freier Mann wäre und nicht ein Sklave, wenn er schreiben könnte, was er wollte, nicht was er muß, wenn er sein Werk auf seinen eigenen Gefühlen aufbauen könnte und nicht auf Konvention, dann gäbe es keine Fabel, keine Komik, keine Tragik, keine Liebesgeschichte oder Katastrophe im üblichen Sinne und vielleicht keinen einzigen Knopf, der angenäht wäre, wie die Schneider in Bond Street es vorschreiben. Das Leben ist keine symmetrisch angeordnete Reihe von Wagenlampen; das Leben ist ein leuchtender Nimbus, eine halbdurchsichtige Hülle, die uns vom Anfang unseres Bewußtseins an bis zum Ende umgibt.

Ist es nicht die Aufgabe des Romanciers, diesen sich wandelnden, diesen unbekanntem und unfaßbaren Geist samt all seinen Verirungen und Vielschichtigkeiten mit möglichst wenig Zutat an Äußerlichem und Fremdem zu vermitteln? Wir plädieren nicht einfach für Mut und Aufrichtigkeit; wir geben zu bedenken, daß der eigentliche Stoff der Romankunst etwas anderes ist als das, was die Gewohnheit uns glauben machen möchte.

Jedenfalls möchten wir auf solche oder ähnliche Weise die Eigenschaft definieren, die das Werk einiger junger Schriftsteller, unter denen Mr James Joyce der bemerkenswerteste ist, von dem ihrer Vorgänger unterscheidet. Sie versuchen, dichter ans Leben heranzukommen und das, was sie interessiert und bewegt, aufrichtiger und genauer zu bewahren, selbst wenn sie um eines solchen Zieles willen das meiste der Konventionen beiseite lassen müssen, die gewöhnlich vom Romanschreiber befolgt werden. Wir wollen die Atome aufzeichnen, und zwar in der Abfolge, wie sie ins Bewußtsein fallen, wir wollen das Muster nachzeichnen, so unverbunden und zusammenhanglos es auch erscheinen mag, das Muster, das jeder Anblick und jedes Ereignis dem Bewußtsein aufprägt.(...)

Wie dem auch sein mag, das Problem des Romanautors heute wie vermutlich auch in der Vergangenheit ist, Möglichkeiten sich auszudenken, um frei zu sein, das niederzuschreiben, wofür er sich entscheidet. Er muß den Mut aufbringen zu sagen, daß das, was ihn interessiert, nicht mehr ‚dies‘ ist, sondern ‚das‘: aus dem ‚Das‘ allein muß er sein Werk aufbauen. Für die Moderne liegt das ‚Das‘, das eigentlich Interessante, sehr wahrscheinlich in den dunklen Bereichen der Psychologie.

Durch Leonard Woolf, der sich schon vor dem Ersten Weltkrieg mit Freuds Traumdeutung befasste, und durch James Strachey, einem Mediziner aus dem Bloomsbury-Kreis, der ab 1922 das Gesamtwerk Sigmund Freuds ins Englische übersetzte, war Virginia Woolf mit den Thesen des Psychologen bekannt geworden. Man diskutierte – lt. Virginias Tagebuch – hauptsächlich seine Erkenntnisse über die Sexualität des Menschen und empfand es als Befreiung, gewisse Dinge nun endlich aussprechen zu dürfen. Virginia Woolf war interessiert, aber sie wurde keine Jüngerin.

Von James Joyce hatte sie die Erzählungen „Dubliners“ und den Roman „A Portrait of the Artist as a Young Man“ gelesen und sich sehr beeindruckt von der Modernität der Werke gezeigt. Zum „Ulysses“ hatte sie ein eher zwiespältiges Verhältnis. Sie und Leonard lehnten es ab, diesen ‚Unrat‘ in ihrem eigenen kleinen Verlag erscheinen zu lassen:

Wir sahen uns beide das Manuskript an, das ein Versuch zu sein scheint, die Grenzen des Ausdrucks weiter hinauszuschieben, aber immer alle in dieselbe Richtung.

So sehr sie James Joyce's Bemühungen um die Revolutionierung des Romans auch anerkannte, für ihr Empfinden war „Ulysses“ zu obszön. Ihr Biograph Quentin Bell spricht davon, dass sie sich nach der Lektüre der Anfangskapitel dieses Werks ‚entsetzlich damenhaft‘ fühlen musste.

Hatte Virginia Woolf schon in ihren ersten Werken auf den allwissenden Erzähler verzichtet, so wird sie sich nun in ihren Werken ab 1925: in „Mrs Dalloway“, „To the Lighthouse“, „The Waves“ und „Between the Acts“ weniger beschreibend, als vielmehr suchend und staunend ihren Figuren nähern: Wer ist Mrs Dalloway? Wer ist Mrs Ramsay? Wer ist Bernard? Wer ist Percival?

Ihr Ziel war es, „so genau wie möglich zu berichten“, das „Leben selber“, die Dinge „um ihrer selbst willen zu schildern“. Da musste sie auch minutiös auf scheinbar Alltägliches, Unscheinbares, Unwichtiges achten. Wichtig war allein die Bedeutung des Geschauten, Gehörten auf das Bewusstsein des Menschen, des Menschen, der isoliert, verloren mit der Welt nicht mehr zurechtkommt und auch am anderen keinen Halt findet:

Sie wandte sich wieder ihrer Strickarbeit zu. Wie sollte irgendein Herr diese Welt gemacht haben können? fragte sie. Mit dem Verstand hatte sie sich stets der Tatsache gestellt, daß es keine Vernunft, keine Ordnung, keine Gerechtigkeit gab: sondern Leiden, Tod, die Armen. Es gab keinen noch so gemeinen Verrat, den die Welt nicht begangen hätte, sie wußte das. Kein Glück war von Dauer; sie wußte das. Sie strickte mit unerschütterlichem Gleichmut, die Lippen leicht geschürzt, und verlieh ihren Zügen, ohne es gewahr zu sein, dadurch einen starren Ausdruck von Strenge, so daß sogar ihrem Gatten, als er vorbeiging (...) der strenge Zug im Herzen ihrer Schönheit nicht entgehen konnte, als er vorbeikam. Es betäubte ihn, und ihre Ferne schmerzte ihn, und er hatte, als er vorbeiging, das Gefühl, sie nicht beschützen zu können, und als er die Hecke erreichte, war er traurig. Er konnte nichts tun, um ihr zu helfen. Er mußte dabeistehen und sie beobachten.

Mrs Dalloways Frage „Here was one room, there another. Could religion solve that, or love?“ ist die entscheidende Frage im Werk Virginia Woolfs, eine Frage, die, immer wieder gestellt, nie beantwortet werden kann. Virginia Woolf notiert in ihr Tagebuch:

Fast alles macht mir Freude, und doch habe ich eine rastlos Suchende in mir. Warum gibt es keine Entdeckung im Leben? Etwas, auf das man die Hand legen und sagen kann: Das ist es? Meine Depression ist ein zermürbendes Gefühl – ich schaue, aber das ist es nicht, – das ist es nicht. Was ist es? Und werde ich sterben, ehe ich es gefunden habe? (...) Wer bin ich, was bin ich, und so fort: diese Fragen schweben immer in mir umher.



50) Virginia Woolf im Wohnzimmer von Monk's House, um 1930

Diese Fragen dominieren auch den Roman „The Waves“, der 1931 erschien und – lange umstritten – heute als der künstlerische Höhepunkt des Schaffens von Virginia Woolf gilt. Noch konsequenter als in vorangegangenen Werken wie „Mrs Dalloway“ und „To the Lighthouse“ bricht sie hier mit der üblichen Erzählchronologie: Neun Kapitel und acht so genannte ‚Interludes‘ – vom Sonnenaufgang am Meer bis zum Sonnenuntergang.

Statt einer durchgehenden Handlung haben wir lyrische Monologe von sechs Personen, drei Männern, drei Frauen, in neun Phasen ihres Lebens – von der Kindheit bis zum mittleren Alter. Alle Selbstaussagen arbeiten mit Bildern aus der Natur. Besonders das Meer, die Wellen werden immer wieder für das Auf und Ab des menschlichen Lebens, für das Aufgehen in einem größeren Ganzen herangezogen. Obwohl die Protagonisten durch die Art ihrer Sprache nicht individuell gekennzeichnet sind – allen ist ein poetisch überhöhter, bilderreicher, zuweilen pathetischer Stil eigen – kristallisieren sich die einzelnen Personen im Verlauf des Romans als

verschiedene Möglichkeiten des Umgangs mit dem ‚Problem Leben‘ heraus. In der letzten Sequenz des Romans – man trifft sich, um des früh verstorbenen gemeinsamen Freundes Percival zu gedenken, den alle, auf ihre Weise, geliebt haben – werden die sechs Charaktere noch einmal zusammengeführt. Dem Schlussmonolog Bernards, einer der sechs Hauptgestalten, vorangestellt, ist die Beschreibung des Sonnenuntergangs am Meer. Der Roman endet mit einem leidenschaftlichen Bekenntnis zum Leben:

Und auch in mir steigt die Welle. Sie schwillt; sie krümmt ihren Rücken. Ich spüre wieder, wie ein neues Verlangen sich regt, etwas, das unter mir aufsteigt, wie das stolze Pferd, dem sein Reiter erst die Sporen gibt und es dann zurückhält. Welchen Feind sehen wir jetzt auf uns zukommen, du, den ich jetzt reite, während wir mit den Hufen auf diesem Stück Pflaster scharren? Es ist der Tod. Der Tod ist ein Feind. Es ist der Tod, gegen den ich anreite, mit eingelegtem Speer, mit im Winde flatternden Haaren, wie die eines jungen Mannes, wie die Percivals, als er in Indien Galopp ritt. Ich gebe meinem Pferd die Sporen. Dir will ich mich entgegenwerfen, unbesiegt und ungebeugt, O Tod! Die Wellen brachen sich am Strand.

Der Roman ist geschrieben in dem Bewusstsein, daß es keine Antwort gibt, daß das Leben, wenn es ehrlich geprüft wird, Frage um Frage aufwirft, die einfach stehen gelassen werden müssen, um weiter und weiter zu klingen, nachdem die Geschichte zu Ende ist, im hoffnungslosen Drang des Fragens, der uns mit tiefer und zum Schluß möglicherweise mit ärgerlicher Verzweiflung erfüllt. Unter ungeheuren Anstrengungen, mit vielen Verzögerungen und gesundheitlich bedingten Rückschlägen ist der Roman entstanden. Erschöpft, aber überglücklich notiert Virginia Woolf nach Abschluss des Manuskripts am 7. Februar 1931 in ihr Tagebuch:

Hier muß ich in den wenigen Minuten, die bleiben, das Ende von The Waves festhalten, dem Himmel sei Dank. Ich habe die Worte O Tod vor fünfzehn Minuten niedergeschrieben – nachdem ich durch die letzten 10 Seiten mit Momenten solcher Intensität und Berauschtigkeit getrudelt bin, dass mir schien, ich stolperte nur noch meiner eigenen Stimme hinterher, oder fast einer Art von Sprecher (wie als ich verrückt war). Ich bekam beinahe Angst, weil ich mich

an die Stimmen erinnerte, die mir früher manchmal vorausflogen. Jedenfalls ist es geschafft; & ich sitze hier die letzten 15 Minuten in einem Zustand der Glorie, & Ruhe, & ein paar Tränen.

Man hat den Werken Virginia Woolfs vorgeworfen, sie seien blutleer, ästhetisierend, typische Produkte einer Vertreterin der in sich selbst kreisenden ‚Upper Class‘ – man hat ihr mangelnde Gesellschaftskritik angekreidet. Doch sie fehlt nicht, die Kritik ist spezifisch weiblich und geprägt von der Verzweiflung, Lösungen anzubieten, wie Forster bereits konstatierte:

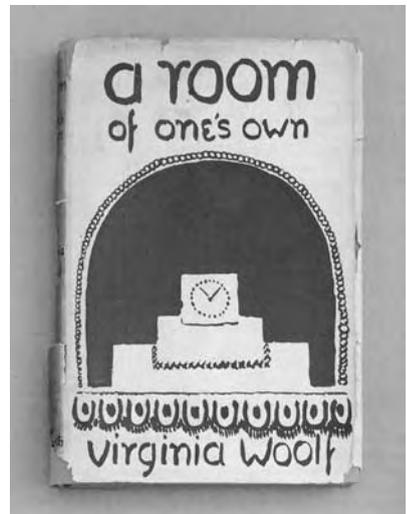
Sie war überzeugt, daß die Gesellschaft von Männern gemacht sei, daß Männer hauptsächlich damit beschäftigt seien, Blut zu vergießen, Geld zu verdienen, Befehle zu erteilen und Uniformen zu tragen, und daß keine dieser Tätigkeiten Bewunderung verdiente. Frauen machen sich aus Spaß oder um der Schönheit willen zu recht, Männer aus Wichtigtuerei, und sie hatte kein Erbarmen mit dem Richter und seiner Perücke, mit dem General und seinen baumelnden Orden, mit dem Bischof in seiner Robe oder selbst dem harmlosen Don in seinem Talar. Sie spürte, daß alle diese Vermummten etwas vermittelten, wovon die Frauen stets ausgeschlossen waren und was sie in jedem Fall mißbilligte. Sie lehnte es ab mitzuspielen, theoretisch, aber manchmal auch praktisch. Sie weigerte sich, in Komitees zu sitzen oder Aufrufe zu unterzeichnen, mit der Begründung, daß Frauen den von Männern verursachten tragischen Schlamassel weder hinnehmen noch die Krümen von Macht annehmen dürfen, die die Männer bisweilen von ihrem abscheulichen Gelage für sie fallen ließen.

Man hat sich gerne auf das Bild der zarten, leidenden, weltfremden Ästhetin zurückgezogen, anstatt sich auf ihr Werk und sie einzulassen, was Forster auch feststellte:

Sobald wir die Legende der gebrechlichen Dame von Bloomsbury fallenlassen (...) befinden wir uns in einer verwirrenden Welt (...) Sie ist wie eine Pflanze, die in einem gepflegten Blumenbeet wachsen soll (...) und deren Triebe dann überall aufschießen, im Kies der Auffahrt und sogar zwischen den Steinplatten des Hinterhofs. Sie war voller Interessen, deren Zahl mit dem Alter zunahm; dem Leben begegnete sie mit Neugier, und sie war zäh – empfindsam, aber zäh.

Die Tagebucheintragungen, die Essays, die zum Teil streitbaren Rezensionen zeigen, dass das so weit verbreitete Bild der stets leidenden, zarten, frigidien, kühlen, intellektuellen Virginia Woolf zu kurz gegriffen ist. – Zugegeben, sie hatte unter schizophrenen Schüben zu leiden, hat sich auch deswegen am 28. März 1941 das Leben genommen, eingestanden, sie führte keine im bürgerlichen Sinne ‚normale Ehe‘. Einverstanden, sie konnte sehr kühl und aristokratisch sein, und ihre Werke sind nicht unbedingt Erläuterungen zum Sozialgefüge Großbritanniens des frühen 20. Jahrhunderts, sondern äußerst gefeilte Kunstwerke. Aber die Vielfalt ihrer Themen, die Frische, der Witz ihres Stils, der besonders die Essays auszeichnet, ihre zum Teil kämpferische Natur werden dazu beitragen, von einem fest gefügten Woolf-Bild Abschied zu nehmen. Sie ist nicht blässlich-unterkühlt, sondern sehr lebendig. Sie ist noch viel differenzierter, als man bis dahin angenommen hat. Zwar hat sie feministische Artikel und Reden verfasst: „A Room of One's Own“ (Ein Zimmer für sich allein) und „Three Guineas“ (Drei Guineas), doch ihre Essays beweisen, dass sie sich nicht als ‚frauenbewegte‘ Autorin verstand, ja, dass es mehr als kurzichtig ist, sie als solche zu sehen. Vehement wendet sie sich in ihrem Aufsatz „Frauen und erzählende Literatur“ gegen die ständig empörte Haltung vieler Schriftstellerinnen, gegen das permanente Kämpfen für ihr Geschlecht:

Das führt zu Verzerrungen und ist häufig die Ursache von Schwächen. Der Wunsch, eine eigene Sache zu verfechten oder eine Figur zum Sprachrohr eines persönlichen Grolls oder Ärgernisses zu machen, hat immer eine mißliche Wirkung, so als wäre der Punkt, auf den die Aufmerksamkeit des Lesers gelenkt wird, nicht einer, sondern ein doppelter.



51) Umschlag von „A Room of One's Own“ (1929), gestaltet von Virginias Schwester Vanessa

Und sie zeigt auch, wie sie den psychologischen Roman nicht verstanden wissen wollte. (Schon Joyce hatte sie vorgeworfen, in seinen Werken dominiere zu sehr das ‚Ich‘.)

In der Zukunft, Zeit und Bücher vorausgesetzt und etwas Räume im Haus für sich selbst, wird für Frauen, wie für Männer, die Literatur eine Kunst werden, die studiert sein will. Das Talent der Frauen wird geschult und gestärkt werden. Der Roman wird nicht länger der Abladeplatz für die persönlichen Gefühle sein. Mehr als gegenwärtig wird er ein Kunstwerk werden wie andere auch und in seinen Grenzen und Möglichkeiten erfaßt werden.

Seit 1940 arbeitet Virginia Woolf an ihrem letzten Buch: „Between the Acts“ (Zwischen den Akten), das sie nach seiner Vollendung 1941 als nicht gelungen erachtet, sie verweigert die Publikation. Der Roman ist geprägt von der Angst – Angst vor dem Krieg, vor der Gewalt, vor einer Invasion der Nazis. Leonard Woolf war Jude und überzeugter Sozialist. Um einer möglichen Deportation zu entgehen, hatten die Woolfs beschlossen, gemeinsam zu sterben. Sie horten Benzin in ihrer Garage, später besorgt ihnen Virginias Bruder Adrian Gift. Virginia, unzufrieden mit ihrer Arbeit, verstört durch die Nachrichten von täglichen Luftangriffen auf London (auch ihr Haus wird schwer beschädigt), wird zunehmend depressiver, ist aber noch entschlossen, dagegen anzukämpfen.

Dieses tiefe Wellental soll mich, ich schwöre es, nicht verschlingen. Die Einsamkeit ist groß. Das Leben (...) ist sehr bedeutungslos. Das Haus ist feucht. Das Haus ist unaufgeräumt. Aber es gibt keine Alternative. Und die Tage werden auch wieder länger werden.

Die ungeordnete, brüchige Welt, die sie in ihren Romanen beschreibt, war chaotisch und mehr als bedrohend geworden. Zum Leiden unter der alltäglichen Grausamkeit:

Es sind die Katastrophen, Morde, Todesfälle, Krankheiten, die uns altern lassen und uns umbringen, es ist die Art und Weise, wie Menschen uns anschauen und [dann] lachen und die Stufen von Omnibussen hinaufeilen.

kam das für die Pazifistin Virginia Woolf ungeheuerliche Ereignis des Krieges, das ihr nach und nach allen Lebensmut nahm, vor allem weil

der einzige Mensch, der ihr stets Trost, Wärme und Halt gegeben hatte – Leonard – mehr als gefährdet war.

Virginia Woolf, die zwar keine explizit gesellschaftskritischen Romane geschrieben hat, die aber in all ihren Werken ihren Abscheu vor der subtilen Gewalt, die die Gesellschaft auf den Einzelnen ausübt, aufzeigte, Virginia Woolf konnte in der fast täglichen Erwartung der brutalen, physischen Gewalt nicht mehr bestehen.



Am Morgen des 28. März 1941 schreibt sie einen Brief an ihre Schwester Vanessa und den Abschiedsbrief an Leonard:

52) Virginia und Leonard Woolf am Tavistock Square, 1939.
Photo von Giselle Freund

Liebster, ich spüre genau, daß ich wieder wahnsinnig werde. Ich glaube, daß wir eine solche schreckliche Zeit nicht noch einmal durchmachen können. Und diesmal werde ich nicht wieder gesund werden. Ich höre Stimmen, und ich kann mich nicht konzentrieren. Darum tue ich, was mir in dieser Situation das Beste scheint. Du hast mir das größtmögliche Glück geschenkt. Du bist mir alles gewesen, was einem einer sein kann. Ich glaube nicht, dass zwei Menschen haben glücklicher sein können – bis die schreckliche Krankheit kam. Ich kann nicht länger dagegen ankämpfen. Ich weiß, daß ich Dir Dein Leben ruiniere und daß Du ohne mich arbeiten könntest. Und ich weiß, Du wirst es tun. Du siehst, nicht einmal das kann ich richtig hinschreiben. Ich kann nicht lesen. Was ich sagen möchte ist, daß ich alles Glück meines Lebens Dir verdanke. Du bist unglaublich gut zu mir gewesen. Das möchte ich sagen – jeder weiß es. Hätte mich jemand retten können, wärest Du es gewesen. Alles, außer der Gewißheit Deiner Güte, hat mich verlassen. Ich kann Dein Leben nicht länger ruinieren. Ich glaube nicht, daß zwei Menschen glücklicher hätten sein können, als wir gewesen sind.

Gegen halb zwölf verlässt sie das Haus, geht zum Fluss, beschwert ihre Manteltaschen mit Steinen und ertränkt sich. Drei Wochen später fand man ihre Leiche.

Benutzte Literatur

- Amrain, Susanne: So geheim und so vertraut. Virginia Woolf und Vita Sackville-West. Frankfurt a. M. 1994
- Bell, Quentin: Erinnerungen an Bloomsbury. Frankfurt a. M. 1997
- Bell, Quentin: Virginia Woolf. Eine Biographie. Frankfurt a. M. 1982
- DeSalvo, Louise: Virginia Woolf. Die Auswirkungen sexuellen Mißbrauchs auf ihr Leben und Werk. Frankfurt a. M. 1994
- Nicolson, Nigel: Virginia Woolf. München 2001
- Poole, Roger: The Unknown Virginia Woolf. Cambridge/New York/Melbourne 1995
- Schöneich, Christoph: Virginia Woolf. Darmstadt 1989 (= Erträge der Forschung. Bd. 266)
- Spater, George/Ian Parsons: Portrait einer ungewöhnlichen Ehe. Virginia und Leonhard Woolf. Frankfurt a. M. 1980
- Waldmann, Werner: Virginia Woolf mit Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten. Reinbek 1983
- Woolf, Leonhard: Mein Leben mit Virginia Woolf. Erinnerungen. Frankfurt a.M. 1988
- Wysocki, Gisela von: Weiblichkeit und Modernität. Über Virginia Woolf. Frankfurt a. M. 1986

Doris Maurer

„... des Schicksals Fügung in die eignen Hände nehmen“

Ricarda Huch – Leben und Werk

Wenn ich die Bilder meines Lebens beschwöre, steigt als erstes in meiner Erinnerung mein Großvater auf, der ein ganz kleines Ding, mich, an der Hand hält. Wir sind in einer schimmernden Sphäre eingeschlossen, als wären wir außerhalb von Zeit und Raum, und vielleicht ist das etwas Ewiges: das Kind an der Hand des Vaters, der Mutter, wie in der Hand Gottes geboren. Für mich gab es wohl kaum einen Unterschied zwischen Gott und meinem Großvater, dem unwandelbar gütigen, freundlichen. Schwebt das Bildchen frei im Raum, so weiß ich doch, daß wir in dem Garten standen, der zu meinem Vaterhaus gehört und der für mich das Paradies war. So deutlich sehe ich den Garten vor mir, daß ich ihn Strauch für Strauch und Blume für Blume beschreiben könnte.

So beginnt Ricarda Huch die „Erinnerungen an das eigene Leben“, die sie im Jahr 1921 schreibt, um sie ihrer Tochter zu hinterlassen. Sie hat sich dieser Arbeit eher lustlos gewidmet:

Ich schmiere sie im Schweiß meines Angesichts, denn mich mit Vergangenen zu beschäftigen ist mir, wie wenn man einer Katze das Fell verkehrt herum streicht, und außerdem habe ich doch das meiste vergessen.

Man müsste wohl korrigieren: das meiste verdrängt. Denn es gab viel Belastendes, Schuldbeladenes, Trauriges im Leben von Ricarda Huch – sehr viel Scheitern, sehr viel Widerstand. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass die Werke Huchs in der heutigen Betrachtung der Schriftstellerin oft zurücktreten hinter die Faszination, die von

ihrem bewegten Leben ausgeht. Ihre Lebensmaxime und die sich daraus ergebenden, heute noch faszinierenden Folgen, gründen sich auf Protest:

Ich war ein geborener Protestant mit einer Vorliebe für Revolutionen und Rebellionen; das Wort Rebell hatte einen Klangzauber für mich, an dem ich mich berauschte. Alles Spontane war mir sympathisch, alles Offizielle zuwider. (...) Das Wort Freiheit war das Zauberwort, das mein Herz schrankenlos öffnete (...).

Protestierend, zumindest gegen Konventionen verstoßend, hat Ricarda Huch gelebt und geschrieben. Ihre Werke und ihr Verhalten erschienen vielen Zeitgenossen als kühn, ja oft als verwegen, auf jeden Fall nicht als damenhaft und angepasst.

Am 18. Juli 1864 wird Ricarda Huch in Braunschweig als jüngstes Kind des Kaufmanns Richard Huch und seiner Frau Emilie geboren. Der Vater war im brasilianischen Porto Allegre aufgewachsen und leitete dort gemeinsam mit seinen Brüdern ein Handelshaus. Aber Ricardas Mutter war kränklich und sollte ihr drittes Kind in Deutschland, in der Nähe ihrer Eltern zur Welt bringen.

Als mein Vater mit meiner Mutter und meinen beiden Geschwistern, Lilly und Rudolf, im Jahre 1864 aus Brasilien nach Braunschweig kam, machte es der Gesundheitszustand meiner Mutter, die meiner Geburt entgegensah, wünschbar, daß sie zunächst in der Obhut ihrer Eltern bliebe, und er kaufte deshalb ein an der Hohetorpromenade gelegenes Haus; es trug die Nummer 11.

Die Mutter hat sich von der Geburt Ricardas nie mehr erholt, war häufig zu schwach, um das Bett zu verlassen, und konnte sich um die Kinder und den Haushalt nicht ausreichend kümmern. Sie starb mit 40 Jahren. Ohne die Großmutter hätte das Familienleben nicht funktionieren können. An ihr hing Ricarda mit großer Liebe:

Das Gefühl, das man zu einer Mutter hat, gehörte, wenigstens was mich betrifft, meiner Großmutter, die alles leitete, für alles sorgte und, ohne daß man sich dessen bewußt war, durch ihren Geist und ihre Liebe alles beherrschte. (...) Mich band an Großmama ein unzerreißbares Band.

Unterrichtet wurde Ricarda bis zu ihrem 9. Lebensjahr durch eine Gouvernante, danach besuchte sie noch 5 Jahre lang eine Privatschule für Mädchen. Durch ihre Schwester Lilly lernt sie Anna Klie kennen, ein Mädchen aus dem Kleinbürgertum. Dieses Mädchen, das nicht solch eine verwöhnte Prinzessin war wie Ricarda (ihre Mutter nannte sie stets „Königstochter jüngste“), das viele Arbeiten in ihrer kinderreichen Familie übernehmen musste, machte Ricarda mit Gottfried Kellers Werken bekannt und weckte in ihr die Leidenschaft für Literatur. Gemeinsam lasen die beiden Goethe, Schiller, Kleist, Eichendorff. Zusammen initiierten sie im Elternhaus Ricardas Leseabende und kleine Theateraufführungen. In ein Mitglied dieses Kreises verliebte sich die 16jährige Ricarda unglücklich. Als ihr Schwager und Vetter Richard Huch, der Mann ihrer Schwester Lilly, kommt, um ihr Mut zuzusprechen, beginnt Ricardas lebensentscheidende Tragödie:

(...) es war ein warmer Abend und mein Schwager war zu Besuch, um mich zu trösten, weniger durch Worte als durch teilnehmende Gegenwart. Wir standen ... im Garten vor dem Haus an einen Zaun gelehnt und sahen auf die Anlagen hinaus. Mein Schwager legte den Arm um mich und sah mich an. Von diesem Augenblick an liebte ich ihn. Es war ein Augenblick reinen, vollkommenen Glücks. Hatte ich ihn nicht von jeher geliebt? War ich nicht von jeher sein eigen gewesen? ... Ich stand in Flammen, die Welt war verändert. Mein Schwager kam nun oft und sprach mir von seiner Liebe. Es war, wie wenn der Himmel uns mit dem Schönsten beschenkt hatte. Ein Bewußtsein von Schuld kam mir nicht; wollte ich doch nichts von ihm, wollte meiner Schwester nichts nehmen, wollte mich ihm nur schenken, ihm mein Herz schenken. Ich ... würde ... ihm angehören, ohne daß es jemand wußte. Es war etwas, was nur uns anging, was meiner Schwester nichts nahm. Daß es außer der seelischen auch eine körperliche Beziehung zwischen Mann und Frau gibt, wußte ich damals nicht. Niemals hatte jemand mit mir über die Mysterien der Liebe gesprochen, und ich hatte nie danach gefragt.

Als Ricarda gemeinsam mit ihrer Schwester und deren Mann auf eine Urlaubsreise in die Schweiz geht, um sich von ihrem Liebeskummer abzulenken, bemerkt Lilly, wie es um Richard und Ricarda steht:

Noch bestand zwischen uns dreien Vertrauen; mein Schwager hatte seiner Frau erzählt, daß ein Verständnis für mich erwacht sei,

daß er eine warme Zuneigung für mich gefaßt habe. Diese Stimmung gegenseitigen Vertrauens konnte sich während des ständigen Zusammenseins in den Bergen, den abendlichen Ausflügen, nicht halten; es ... mußte meiner Schwester schmerzlich sein, das zärtliche Einvernehmen zwischen ihrem Mann und mir zu bemerken. Sie konnte sich nicht verhehlen, daß es Liebe war, die wie der Sturm das niederfegte, was ihr im Wege stand. Als wir von der Reise zurückgekehrt wieder in Braunschweig waren, mußte das tägliche Zusammensein aufhören. Wie hätten wir das ertragen sollen?

Richard Huch kommt auf die Idee, sich nachts heimlich in dem Arbeitszimmer des Vaters, der in Brasilien war, zu treffen. Er stieg durchs Fenster, das Ricarda nur angelehnt hatte, ein, und sie erwartete ihn:

Nachdem uns das viele Male geglückt war, wurden wir mutiger; gewöhnlich waren wir ein paar Stunden zusammen. Ich stand in Flammen. Es gab nichts mehr als diese Leidenschaft. Ihr Recht war ihre Gewalt. ... Machte sie andere unglücklich, so waren wir selbst noch unglücklicher. Wir konnten uns nicht besitzen, denn an Scheidung der Ehe meines Schwagers dachten wir nicht. Diesen Verzicht warf ich in die Waagschale. Die flüchtig geraubte Seligkeit mußte uns dafür gewährt werden. Es gab keinen Kampf in meinem Inneren; denn jedes Gefühl wurde von diesem einzigen unterworfen.

Als das ehebrecherische Verhältnis von Ricardas Vater, Schwester und Großmutter entdeckt und ihr von allen Seiten gedroht und zugesetzt wird, entschließt sie sich zur Flucht. 1887 geht sie nach Zürich, um dort ihr Abitur nachzuholen und zu studieren, denn an deutschen Universitäten war das Studieren für Frauen noch nicht erlaubt. Auf diesen Plan der jungen Frau reagiert die Verwandtschaft erneut voller Entsetzen:

Ein Unglück war aber, daß ich studierte. Daß ich etwas Auffallendes tat, was allgemeine Mißbilligung hervorrufen würde. (...) Ich versprach, nicht Naturwissenschaften zu studieren, wozu ich eigentlich Neigung hatte, da meine Großmutter befürchtete, daß dies von der Religion wegführte. Es war durchaus ein Opfer, wenn ich mich anstatt dessen für Geschichte entschied. Auch dachte meine

Großmutter zweifellos, mein Vater, der im Frühjahr aus Brasilien zurückerwartet wurde, würde mich zurückholen. Daß er mit meinem Schritt nicht einverstanden sein würde, war vorauszusehen. Für mich war das ein Grund, nicht länger zu zögern. (...) Daß ich allein eine so weite Reise unternähme, wurde für unmöglich gehalten; mein Bruder sollte mich begleiten. Mich belustigte das, denn mein Bruder war weniger umsichtig und praktisch als ich ..., aber in den nebensächlichen Dingen gab ich gern nach. Richard und ich gaben das Versprechen, uns während der nächsten Zeit nicht zu schreiben. Wenn ich mich recht besinne, reisten wir, mein Bruder und ich, am 31. Dezember 1886 ab, übernachteten in Frankfurt und kamen am Abend des 1. Januar 1887 in Zürich an. In dem alten Hotel Bellevue stiegen wir ab.

Ricarda gibt sich ein Jahr Zeit, um sich mit Privatstunden auf die Abiturprüfung vorzubereiten; ihre Lehrer waren – wegen der kurzen Frist – zunächst sehr skeptisch, aber die intelligente und enorm fleißige Schülerin überzeugte sie bald. Im Juni 1887 stirbt ihr Vater, der im übrigen nie daran gedacht hatte, sie nach Hause zu holen, weil sie sich nicht dazu entschließen konnte, Richard aufzugeben. Kurz vor seinem Tod schrieb Ricardas Vater an seine Schwiegermutter:

Ich habe keine andere Hoffnung, als daß sie selbst innerlich gesundet – denn es ist ein krankhafter Zustand, und der Tag des Erwachens muß kommen. (...) Sie muß in Zürich bleiben, bis sie zu sich selbst gekommen ist, dann nehme ich sie hierher oder gehe mit ihr nach Porto Allegre. – Mir blutet das Herz, wenn ich an sie denke, aber in erster Linie steht die unschuldige arme Lilly mit ihren Kindern!

Die Verwandten scheinen die Abwesenheit Ricardas auch dazu benutzt zu haben, ihrem Geliebten, der aus gesellschaftlichen Rücksichten bei seiner Familie in Braunschweig blieb, Unwahrheiten über sie zu erzählen, damit er sich von ihr abwende. Doch obwohl sie versprochen hatten, nicht miteinander zu korrespondieren, schrieben sich Richard und Ricarda regelmäßig. Und immer wieder beschwört sie ihre Liebe:

Glaube nicht, was man Dir von mir sagt, auch was Du in Briefen von mir liest, glaube nicht, denn ich schreibe an niemand ganz wie ich denke. Wenn man Dir meinen Trauschein oder meinen Toten-

*schein zeigt, glaube nichts, als was Du selbst mit ansiehst oder ich
Dir mündlich sage.*

Bei allen Belastungen durch die ungeklärte Situation, bei allen Anfeindungen durch die Familie, gelingt es Ricarda, als beste Absolventin das Abitur zu bestehen. Im April 1888 immatrikuliert sie sich für die Fächer Geschichte, Philologie und Philosophie. Etwa zur gleichen Zeit beginnt sie, ihre ersten Gedichte zu schreiben – wenn man von ein paar Versuchen im Mädchenalter absieht. Die meisten sind Richard gewidmet oder an ihn adressiert oder handeln von ihrer Liebe zu ihm.

Veröffentlicht hat sie ihre Werke 1891 unter dem Pseudonym Richard Hugo; vieles in ihrer frühen Lyrik ist epigonal, zum Teil auch sentimental, pathetisch, für heutige Leser oft auch unfreiwillig komisch. Ein Beispiel mag genügen:

*Der Teufel mag die Sehnsucht holen!
Ich lieg' in einem Bett von Nesseln,
Auf einem Rost von glüh'nden Kohlen,
In einem Netz von eh'rnen Fesseln!*

*Das Auge sehnt sich aus der Höhle,
Der Busen sehnt sich aus dem Mieder;
Ich wollt', es sehnte auch die Seele
Sich aus dem Leib und käm' nicht wieder!*

Trotz oder vielleicht wegen ihrer großen Sehnsucht nach Richard und seiner für sie oft enttäuschenden Briefe (einmal schreibt sie ihm: „Wären wir doch nur beide gleich zusammen tot – ich hoffe so gar nichts von der Zukunft.“) verliebt sich Ricarda immer mal wieder und berichtet darüber ehrlich und zugleich auch ziemlich naiv ihrem fernen Geliebten, der sehr eifersüchtig reagiert. Sie wiederum vermag seine gereizten Antworten nicht zu verstehen: „Du brauchst Dich gar nicht darüber aufzuregen, ich erzähle Dir ja alles.“

Und sie berichtet von ihrer Neigung zu einem hübschen jungen Franzosen:

Du wirst Dir denken, daß es daher kommt, weil ich mich doch immer einsam fühle, und dann macht es so mächtigen Eindruck auf mich, daß jemand mich lieb zu haben scheint

und von ihrem ernsthafteren Engagement, was den Schweizer Dichter Emanuel Zaeslin anbetrifft. Sie verlobt sich sogar mit ihm, weil sie glaubt, Richard für immer verloren zu haben; gleichzeitig teilt sie ihrem Geliebten mit, sie habe Zaeslin gestanden, ihn – Richard – doch mehr zu lieben. Und:

Ich bin zu der Überzeugung gekommen, daß Du nicht nur zu meinem Glück, sondern geradezu zu meiner Existenz nötig bist. Ich wußte das ja überhaupt immer. Aber es hilft nicht immer. Innerlich mit Dir entzweit zu sein, kann ich nicht ertragen.

Ernsthafte, lebenslange Bindungen, die während der Züricher Studienjahre entstanden, hatte Ricarda Huch mit einigen Kommilitoninnen. Mit der Medizinerin Salomé Neunreiter verband sie eine tiefe Freundschaft. Die Verbindung mit der Biologin Marianne Plehn und deren Schwester, der Malerin Rose Plehn, hielt für ein ganzes Leben. Und besonders die Beziehung zur zehn Jahre jüngeren Marie Baum, die später eine Biographie („Leuchtende Spur“, 1950) über Ricarda Huch schreiben sollte, war sehr eng. Sie war häufig die erste Leserin der Manuskripte.

Ricarda Huch beendete ihr Studium 1891 mit einer streng positivistischen Arbeit über die Schweizer Neutralität („Die Neutralität der Eidgenossenschaft, besonders der Orte Zürich und Bern“). An ihrem 27. Geburtstag, am 18. Juli 1891, bestand sie das Rigorosum:

Die wohlwollende Gesinnung der Examinatoren war wohl zu spüren, konnte aber die Tatsache nicht aufheben, daß ich auf manchen Gebieten nicht genügend beschlagen war. (...) Aber was liegt dem daran, der eben das Examen bestanden hat!

schreibt sie, um ihre Note ‚magna cum laude‘ zu erklären, die für viele ihrer Freundinnen enttäuschend war, hatte man doch erwartet, dass sie mit dem besten Ergebnis ‚summa cum laude‘ abschliesse. Da Ricarda Huch das vom Vater geerbte Geld für das Studium verbraucht hatte, musste sie sich bemühen, eine Anstellung zu finden.

Ihre Berufstätigkeit – an einer Privatschule und in der Züricher Stadtbibliothek – empfand sie bald als unbefriedigend:

Fand ich Schwierigkeiten im Unterricht, so war auch die Tätigkeit an der Bibliothek nicht ohne Schatten. Mit dem Publikum kam ich nicht in Berührung, die Herren hätten geglaubt, mir damit etwas Ungebührliches zuzumuten, und das Registrieren und Katalogisieren, das Anfertigen von Begleitschreiben zu Büchersendungen war bald erlernt und sehr langweilig. Indessen das ließ sich ertragen, die täglich sich wiederholende Unterlage des Berufs durfte schon langweilig sein; schlimmer war, daß meine besondere Leistungsfähigkeit nicht in Anspruch genommen, meine Kraft nicht ausgenützt wurde und die Arbeit mich doch ermüdete.

1893 erschien ihr Roman „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren“. Die Geschichte vom tragischen Untergang einer Familie trägt eindeutig autobiographische Züge. Die verbotene Liebe der jungen Galeide zu ihrem verheirateten Vetter Ezard treibt nach und nach alle, die mit ihr in Berührung kommen, in Untergang und Tod. Als Ezards Frau Lucile stirbt und der Weg zur Heirat frei ist, verliebt sich Galeide in den Bruder der Toten und begeht daraufhin Selbstmord. Der zum Teil sehr pathetische, auch an die überladene Verzierung der Jugendstilkunst erinnernde Roman ist bei aller Zeitgebundenheit ein aufwühlendes, auch wütendes Dokument über die Zerstörungskraft nicht zu zügelnder Leidenschaft. Der Kritiker Josef Viktor Wichmann schrieb nach der ersten Lektüre an Ricarda Huch:



53) Ricarda Huch mit ihrem Schwager Richard um 1893

Goethe würde, wenn Sie im Himmel ankommen, zu Bettina sagen: ‚Du hast lang genug da gesessen, jetzt nehme ich die Verfasserin des Ursleuen auf die Kniee‘. (...) Ich begreife, wenn Ihr ganzes Herz an dieser Dichtung hängt... (...) Es wäre mir ganz himmel-

angst um Sie, dünkte ich nicht, daß das eben der glückliche Vorteil der Dichter ist, einen Werther, eine Galeide so los werden und daran genesen zu können.

Ricarda Huch hat sich immer zum autobiographischen Hintergrund ihres Werkes bekannt. Ihre Familie las den Roman selbstverständlich als Schlüsselroman. Ein Vetter, der das Buch schätzte und in Ricarda aussichtslos verliebt war, schrieb ihr über die Reaktion der Verwandten:

Gestern sprach ich mit Lilly über den Roman: sie und Rudolf werfen Dir Vieles vor, worauf eine unbefangene Lektüre des Buches niemand bringen kann. (...) Großmama wird sich freuen, sich so aufgefaßt zu sehen. Rudolf ist, falls er empört ist, von Jemandem in dem Roman gesehen werden zu können, ganz gut fortgekommen. Das einzig Dumme ist Lucile. Lilly ist einfach netter, viel bedeutender, reicher und reizvoller, u. da die Worte Luciles alle von ihr hätten gesagt werden können, wird man in dieser ein entstelltes Bild Deiner Schwester sehen u. dasselbe schlechter Absicht, im günstigsten Fall durch Leidenschaft und Eifersucht verursachter Verblendung zuschreiben. Dagegen ist nichts zu machen. Wer den Roman ohne Voreingenommenheit durchliest, wird den Gesamteindruck von Luciles Charakter haben und dabei weniger an Lilly denken, als wer finden will, daß Lucile nicht Lilly ist, nach Beweisen sucht u. gerade in Einzelheiten u. Äußerlichkeiten immer auf Belegstellen für die gern widerlegte Auffassung stößt ... Das Buch ist viel zu gut, stimmungsvoll u. wirkungsvoll, als daß man bei der ersten (vorurteilslosen) Lektüre an Kieks und Kaks denkt, man wird gefesselt sein, es als Kunstwerk nehmen, loben u. tadeln und auf Familienpietätlosigkeit erst kommen, wenn man darauf aufmerksam gemacht wird.

Der Roman war ein recht großer Erfolg, obwohl ihn einige Kritiker – wegen der dargestellten Ehebruchsgeschichte – moralisch verurteilten. Ende 1896 hatte Ricarda Huch Lust auf einen Neuanfang:

Ich habe Zürich ganz ausgequetscht, es strömt mir kein Lebenssaft mehr daraus zu. Ich habe deutlich das Gefühl, daß ich hier nur noch verkümmern kann. (...) Natürlich will ich auch nicht so ohne weiteres auf und davon, das darf ich ja gar nicht. Aber glauben Sie, daß ich überhaupt darauf hoffen kann, irgendwo anders wieder was

zu finden? Leider kann ich so wenig, Geld verdienen kann ich eigentlich nur als Lehrer, Bibliothekar und Journalist, und alles drei finde ich eigentlich schrecklich.



54) Ricarada Huch um 1894

Aber sie nimmt das Angebot an, nach Bremen als Lehrerin an ein neu zu gründendes Mädchengymnasium zu gehen, gemeinsam mit ihrer Freundin Marianne Plehn. Die konservative Bremer Bürgerschaft war nur schwer zu bewegen gewesen, Geld für eine Mädchenschule zu spenden. Ricarda Huch genoss das Zusammenleben mit ihrer Freundin, sie lernte Fahrradfahren, freundete sich in Worpswede mit dem Maler Heinrich Vogeler an, der später einige ihrer Bücher illustrieren wird, unter anderem „Aus der Triumphgasse“ und „Vita somnium breve“. Dennoch kündigt

sie ihre Stelle in Bremen, löst wieder einmal eine kurzfristige Verlobung, geht zurück nach Zürich, weil Richard Huch sich endlich scheiden lassen will. Sie unternimmt mit ihrem Geliebten eine Englandreise, und dann gesteht er ihr, er könne nun doch seine Familie, vor allem seine Kinder nicht verlassen. Für Ricarda bricht eine Welt zusammen:

Diese Liebe war seit dreizehn Jahren der Kern meines Lebens gewesen, ich hatte an sie geglaubt ... ich hatte mein Gewissen einem Trugbild geopfert.

Und an den Geliebten schreibt sie:

O Richard, Richard, wenn Du immer nur Glück wolltest von mir haben wollen und mir gar nichts zum Opfer solltest bringen können, nicht Deine angenehme Stellung und Dein bequemes Auskommen. In Deinem ersten Brief schriebst Du mir: ‚Gott schütze Dich‘. Es ging mir wie ein Messer durchs Herz. Es kam mir wie eine Redensart vor. War denn alles nur Redensart?

Ricarda Huch geht gemeinsam mit ihrer Freundin Marie Baum nach Wien, vorher hat sie alle Verbindungen mit Richard abgebrochen. In der österreichischen Hauptstadt wird die junge Schriftstellerin, deren Roman „Ludolf Ursleu“ auch hier sehr erfolgreich war, gefeiert und in viele Häuser eingeladen. Das Leben in Wien ist, verglichen mit Zürich, sehr teuer, und sie muss in einer kleinen, billigen Pension wohnen. Dort begegnet ihr ein junger Italiener:

Wir saßen schon alle an der langen Tafel (...), als er ins Zimmer kam mit dem eigentümlichen, etwas schaukelnden Gange, wie Matrosen gehen, die gewohnt sind, keinen festen Boden unter den Füßen zu haben. Sein Anzug war sehr schäbig; um so mehr fiel die feine Bildung seines Kopfes und seines Gesichts auf, die hohe und breite Stirn, die gebogene Nase, der schöne Mund (...), ein Mund, der weniger für das materielle Geschäft des Essens und Trinkens als zum Sprechen, Lächeln geschaffen schien. Obwohl er von allen Seiten lebhaft begrüßt wurde, war etwas Einsames um ihn (...)

Dr. Ermanno Ceconi arbeitet als Assistent bei einem berühmten Wiener Zahnarzt, er ist der Sohn einer deutschen Mutter und eines italienischen Vaters und stammt aus sehr ärmlichen Verhältnissen. In der Pension loben alle Bewohner seine Freundlichkeit, seine Hilfsbereitschaft, seine Sanfttheit. Deshalb entschließt sich Ricarda Huch mit ihren Zahnproblemen zu Ceconi zu gehen; die Behandlung dauert mehrere Wochen. Und Ricarda Huch und der um sechs Jahre jüngere Dr. Ceconi verlieben sich ineinander, oder um die Schriftstellerin zu zitieren:

Ich war gar nicht verliebt; aber ich war behext, und ich liebte ihn. (...) Allein die Verschiedenheit in der Art unserer Erziehung und Lebensgewohnheiten, die Verschiedenheit der Geistesart unserer Völker beängstigte mich oft aufs äußerste. (...) Es gab unter meinen damaligen Bekannten (...) kaum einen Menschen, mit dem ich mich nicht zu jeder Zeit mehr oder weniger interessant hätte unterhalten können; nur mit dem, den ich liebte, war es nicht möglich. Er hingegen fand mich zuweilen pedantisch, schwerfällig, was mir noch niemals vorgeworfen worden war. (...) Und doch, und doch konnte ich mir mich nicht mehr ohne ihn und ihn nicht ohne mich denken.

Ricarda Huch, die weiß, dass sie mit Ceconi nicht glücklich werden kann, flieht nach Zürich und berät sich mit ihren Freundinnen. Ihrer engsten Vertrauten Marie Baum teilt sie mit:

Weißt Du, meine eine Hälfte ist ein hilfloses Kind, das gern verhütschelt und gepflegt sein möchte, meine andere ist kräftig und mütterlich und möchte etwas tun und sich aufopfern für das, was sie liebt. Diese Seite wird Manno hauptsächlich in Anspruch nehmen, und Du kannst Dir denken, daß das Kind sich ein bißchen verzagt und elend fühlt. Aber ich glaube, mein Instinkt sucht jemanden, der meine Kraft in Anspruch nimmt.

Sie fährt mit Freundinnen nach Florenz, um den Vater Ceconis, der eine Verbindung seines Sohnes mit Ricarda Huch entschieden ablehnt, kennen zu lernen. Nachdem sie ihn erobert hat und er ihr zum Abschied eine Lorgnette aus dem Besitz von Ermannos verstorbener Mutter schenkt, fährt Ricarda Huch nach Wien zu Ermanno, und man beschließt zu heiraten. Viel später in ihrem Leben hat sie gesagt:

Er war sehr verletztlich, am meisten durch alles innerlich oder äußerlich Häßliche, Gemeine, Kleinliche. Ich traute meiner Kraft alles zu; aber angesichts dieser Schwierigkeiten konnte man doch zaghaft werden. Ein Schwanken indessen gab es nicht; man mußte die Zähne zusammenbeißen und die Aufgabe durchkämpfen.



55) Ricarda Huch mit Ermanno Ceconi, 1897.

Nach der Eheschließung am 9. Juli 1898 lebten die beiden zunächst in Wien, aber da Ricarda Huch als verheiratete Frau nicht mehr als Lehrerin arbeiten darf, gibt es finanzielle Probleme. Als Ceconi eine Stelle in Triest – damals noch österreichisch – angeboten bekommt, zieht man Ende des Jahres in die Hafenstadt. Ricarda Huch fühlt sich von Anfang an dort nicht wohl:

Es schien mir, als könne ich nicht atmen, wie ich gewohnt war; ich empfand einen Druck, den ich nicht mehr los wurde. Die Stadt hatte nicht die Schönheit und den Reiz einer italienischen Stadt, wohl aber das etwas Schäßige, Vernachlässigte, was manche damals hatten. Am Meer fand ich nicht das Große, Kräftige, nicht das Elementarische, das ich erwartet hatte. Ich fühlte mich in einer abgelegenen Provinzstadt ohne Charakter anstatt in einer weltoffenen Handelsstadt.

Triest – aufstrebende Hafenstadt, reiche Kaufmannsstadt, eine Stadt mit lebendigem Völkergemisch: Deutsche, Italiener, Österreicher, Kroaten; Triest – eine Stadt mit Theater, Konzerten, Lesezirkeln, Kulturzeitschriften, Künstlercafes; Triest – eine Stadt in der beeindruckenden Landschaft zwischen Meer und Karst, eine Stadt mit besonderem Licht – all das beschreibt Ricarda Huch nicht, auch nicht in ihrem 1901 erschienenen Roman „Aus der Triumphgasse“, der die österreichische Grenzstadt zum Schauplatz hat. Die Schriftstellerin hatte kaum Kontakte, lebte fast isoliert, war fremd und fühlte sich fremd. Und sie lebte zusammen mit einem Mann, den sie liebte, aber nicht verstand. Auch er war fremd und zumeist abwesend, weil er sehr viele Stunden in der Praxis verbrachte:

Vielleicht war es sogar gut, daß ich Manno nicht viel sah, denn unsere Beziehungen waren nach wie vor zwar im Grunde liebevoll, aber doch reizbar und unsicher. Mannos Eifersucht auf meine Vergangenheit war zuweilen beängstigend; einmal stieß er mit dem Messer nach mir, wovon noch eine kleine Narbe am Arm sichtbar ist.

Ricarda Huch hatte noch bei ihrem ersten Besuch in Florenz geglaubt, in Italien ihre Heimat gefunden zu haben:

Italien trat mir überwältigend entgegen. Die rückhaltlos Licht und Wärme ausstrahlende Sonne, die Pracht der Architektur, die Fülle, das unberechnend Reichliche, verbunden mit einer vornehmen Strenge von Form und Gesetzlichkeit, die in der Schönheit liegt, schien mir, ohne daß ich es mit Worten hätte bezeichnen können, das Selbstverständliche zu sein; hier, schien es mir, hatte ich meine eigentliche Heimat gefunden.

Nun ist ihr der Gedanke, dass Ceconi plant, sich in Padua als selbständiger Zahnarzt niederzulassen, „aus vielen Gründen sehr zuwider“. Ihre Ehe gestaltete sich zunehmend schwierig. Ceconi verstand nicht, dass sie auf gewisse Annehmlichkeiten Wert legte, dass sie sich einsam fühlte und kleine Aufmerksamkeiten erwartete.

Einmal brachte er mir eine Blumenvase mit, einen hohen Kelch aus rosa und grünlich ineinander laufendem Glase, die mir sehr lieb war. Sie war mir ein Zeichen, daß er angefangen hatte, sich an das Leben zu gewöhnen, in dem er sich so unheimisch gefühlt hatte. Er stand fester auf der Erde, war etwas gleichmäßiger, etwas zuverlässlicher. Wenn der feindliche Geist über ihn kam und ich sagte dann: ‚Manno, verspritz nur dein Gift, es ist besser, daß es herauskommt‘, oder etwas Ähnliches, mußte er lachen und der Anfall ging vorüber.

Als Ricarda schwanger wird, ist Ermanno übergücklich, zügelt seine Eifersucht und wird liebevoller; und sie, die anfangs entsetzt war bei dem Gedanken, Mutter zu werden, beginnt sich – um seinetwillen – auf das Kind zu freuen.

Am 9. September 1899 kommt die Tochter Marie Antonie, genannt Marietta oder auch ‚Busi‘ (schweiz. Kätzchen), zur Welt.

Vom ersten Augenblick an, wo man mir das kleine Wesen gab, liebte ich es leidenschaftlich. Ich liebte es nicht mit einer natürlichen vernünftigen Mutterliebe, es war eine Art Furor dabei, etwas vom Wahnsinn der Leidenschaft. Mein Gefühl wurde dadurch gesteigert, daß ich mir sagte, ich habe mir nie ein Kind gewünscht, im Gegenteil, die Tatsache seines Daseins habe mich zuerst erschreckt, und zur Strafe werde Gott es mir nehmen. Das Wunder, daß wir ein lebendiges, beseeltes Geschöpf aus unserem Körper hervorbringen, richtet wohl die Gedanken aller, die es erleben, auf das Übersinnliche. In diesem Erschaffen eines Menschen durch uns, das nicht von uns abhängt, offenbart sich Gott.

Als die Familie im Juli 1900 nach München übersiedelt, ist Ricarda Huch erleichtert. In Triest hat sie den 2. Teil ihrer Darstellung der Romantik geschrieben („Ausbreitung und Verfall der Romantik“), der erste Teil „Blütezeit der Romantik“ entstand noch in Bremen und Wien. Ihr Roman „Aus der Triumphgasse“ – unmittelbare Spiegelung

des Triester Aufenthalts – entstand kurz nach der Rückkehr. Der Roman beginnt düster und unheimlich:

Im Traum habe ich die Triumphgasse wiedergesehen. Ich stieg die steile höckerige Straße herauf, die ich in Wirklichkeit so oft begangen habe, ohne wie damals vor dem Hause des heiligen Antonius haltzumachen; erst als ich oben, am Ende der Gasse, angelangt war, blieb ich stehen und drehte mich um. Die Laterne am Eckhause brannte, denn es war Nacht; das wohlbekannte schmutzige Flämmchen hinter dem staubigen, auf der einen Seite zerbrochenen Glase, das die abschüssige Gasse kaum zur Hälfte beleuchtete. Der Himmel war dunkel und sternenlos, nur am Horizonte zog sich ein grellweißer Streifen hin, unter dem ich den Ausschnitt des Meeres, der von hier aus wahrzunehmen ist, sehen konnte. Jetzt erst fiel mir auf, daß es totenstill in der Gasse war.

Der Roman „Aus der Triumphgasse“ ist eine Studie über das Schicksal der Bewohner eines Elendsviertels. Die Erzählung rankt sich um die Gestalt der alten Farfalla, in der Ricarda ihrer eigenen Haushaltshilfe Giovanna ein Denkmal gesetzt hat. Bei aller Zuneigung zu den dargestellten Personen, besonders zum verkrüppelten Riccardo, und bei allem Mitgefühl ist eine deutliche Distanz und letztlich Verständnislosigkeit spürbar. Die reale Not der Menschen wird zudem in sehr dichten, oft symbolischen Bildern überhöht – eine wirklichkeitsgetreue, geschweige denn natürliche Darstellung ist nicht beabsichtigt. Im Ich-Erzähler, Hugo von Belwatsch, dem Besitzer eines Mietshauses in dem Armenviertel, spiegelt sich viel von Ricarda Huchs Gefühl des Fremdseins. Wenn er ohnmächtig und wütend zugleich den Fatalismus, die Triebhaftigkeit, Brutalität und Verschlagenheit der Bewohner der Gasse schildert und am Ende in tiefe Verzweiflung gestürzt ist, können wir diese Haltung getrost mit Ricarda Huchs Befinden in Triest vergleichen.

Viele Jahre nach ihrer Trennung von Ceconi und weiterem persönlichen Scheitern, erst 1917, erschien nochmals ein Buch, das sich mit ihrem Italienerlebnis, genauer gesagt mit ihrer „italienischen Ehe“ auseinandersetzte. Der Gerichtsroman „Der Fall Deruga“ ist über weite Strecken unverhüllt autobiographisch.

Kurz zum Inhalt: Sigismondo Enea Deruga, ein italienischer Arzt, der in Prag lebt, steht in München vor Gericht, weil er verdächtigt wird, seine sechs Jahre ältere, von ihm geschiedene Frau vergiftet zu haben. Er ist hoch verschuldet und sie hat ihn in ihrem Testament zum Haupterben eingesetzt. Alle Zeugen, die zur Ehe Derugas befragt werden, berichten von seiner Leidenschaftlichkeit, von seiner rasenden Eifersucht, weil seine Frau einst einen verheirateten Mann liebte, auch davon, dass seine Frau Angst vor ihm hatte. Er stellt seine Tobsuchtsanfälle und Drohungen als naturgegeben hin, und seine verstorbene Frau tadelt er als zu sanft: Sie hätte zurückschreien sollen statt zu weinen. Anstatt abzustoßen, scheinen diese Macho-Allüren die Damen im Gerichtssaal zum Seufzen zu bringen. Selbst die Baronin, die den Prozess gegen Deruga anstrebte, weil sie gerne das Vermögen ihrer verstorbenen Kusine geerbt hätte, wird schwach. Und ihre Tochter Mingo, noch ein halbes Kind, verliebt sich heftig in den Angeklagten und will sich ihm anbieten.

Dann wird ein Brief gefunden, den die todkranke Frau ihrem geschiedenen Mann geschrieben hat, in dem sie ihn anfleht, zu ihr zu kommen und ihr Gift zu geben, weil sie die Schmerzen nicht mehr ertragen kann. Nun sehen alle in Deruga den großen Liebenden, der seine Frau nie vergessen konnte und ihr unter Gefahr selbstlos geholfen hat. So unwahrscheinlich das auch in einem Roman von 1917 anmutet: Deruga wird freigesprochen. Und die Baronin hofft, er werde ihre Tochter heiraten. Doch Deruga kann seinen Lebensekel und seinen tiefen Pessimismus nicht überwinden, er nimmt sich das Leben. Ricarda Huch war empört, dass die Verfilmung ihres Romans 1938, von der sie nicht allzu viel hielt, mit einem Happy End ausging.

Ermanno Ceconi, der vielleicht aus Rache an dem früheren Geliebten Ricardas, 1905 kurzzeitig ein Verhältnis mit Ricardas Nichte Käte, der jüngsten Tochter Richards – unterhielt und damit die Ehe aufs Spiel setzte, heiratete erneut. Doch auch seine zweite Ehe scheiterte bald. 1915 siedelte er nach Padua über, 1919 fand in Bern das Wiedersehen mit Ricarda, deren zweite Ehe auch zerbrochen war, statt, und es begann ein erneutes Familienleben mit Unterbrechungen. Von 1919 bis 1927, Ceconis Todesjahr, lebte Ricarda mit ihrer Tochter, zuweilen

aber auch allein, immer einige Monate bei ihrem ehemaligen Mann und wusste sich bei ihm geborgen:

Das Gefühl – er, der mich liebt und kennt, dieses tief beseligende Gefühl – hat mir nur Manno eingeflößt, obwohl doch auch andere mich liebgehabt haben und vielleicht mehr von mir wußten. Manno spürte meine Nähe, wußte, was ich dachte, half, wenn ich Hilfe brauchte, nicht wie ein Freund, sondern wie ein Zwilling meiner Seele.

Ermanno Ceconi schien mit seiner Prophezeiung Recht zu behalten:

Als ich Manno zum letzten Male [nach der Scheidung] sah, sagte er: ‚Das macht nichts, meine Katze, in fünfzehn Jahren wird alles vorüber und wir werden wieder zusammen sein.‘

In den Lebenserinnerungen Ricarda Huchs finden wir keinerlei Beschreibungen der italienischen Städte, die sie besuchte, alles dreht sich nur um Ceconi und gelegentlich um seine Familie. Doch immerhin gibt es auch keine Missfallensäußerungen wie noch zu ihrer Zeit in Triest. Ricarda Huch vermisst zwar das kulturelle Leben Münchens, wenn sie in Padua ist, aber sie genießt „die sanfte Luft, das im Freien sich entfaltende Leben. Die Ruhe, die Wärme tun gut.“ Dieses wohlige Gefühl der Geborgenheit hing mit ihrem gewandelten Verhältnis zu Ceconi zusammen, dem sie sich auf nahezu mystische Weise verbunden fühlte:

(...) wenn Angelina mir erzählt hätte, Gott hätte ihn mir aus einem göttlichen Erbarmen heraus als einen Engel an die Seite gestellt, so hätte ich mich dieser Vorstellung oder einer ähnlich märchenhaften Verknüpfung hingegeben. (...) Wenn ich an Manno dachte, verlor ich sogar die Angst vor dem Tode. Ich war entschlossen, wenn ich sterben müßte, Manno zu rufen (...) und wenn er neben mir säße und mich in seinen Armen hielte, war ich überzeugt, das Sterben würde leicht sein.

Ricarda Huch ist in Padua, als Ceconi nach langem Leiden am 3. November 1927 stirbt: Aber in der Todesnacht hat man sie, die völlig erschöpft ist, nach Hause gebracht, so dass sie nicht bei ihm sein konnte.

Ich reiste ab mit dem Gefühl, daß ich diesen Weg über den Brenner, den ich in den letzten Jahren so oft gemacht hatte, nie mehr machen würde.

Die von Ceconi mehr oder weniger direkt inspirierten Werke, die Romane „Aus der Triumphgasse“ und „Der Fall Deruga“, gehören nicht zum Stärksten, was Huch schrieb, waren aber beliebt und als leicht fasslicher Lesestoff weit verbreitet. Ihr Ruf als Schriftstellerin gründet sich eher auf ihre geschichtlichen Darstellungen und ihr großes Werk über die Romantik, das sie bewusst antigermanistisch konzipierte:

Ich hatte den Plan dazu gefaßt, da ich den Eindruck hatte, alles, was über die Romantiker geschrieben wurde, (...) habe sie und ihre Werke nicht entsprechend gewürdigt, habe ihre Bedeutung nicht tief genug erfaßt. Was mir in ihren Briefen und Schriften entgegentrat, überraschte mich: ich hatte das in der Literatur über die Romantiker nicht gefunden. Aus dem Gefühl einer Vertrautheit mit den Personen und ihrem Denken und Empfinden schrieb ich das Buch, ohne mich um das zu kümmern, was mir fehlte. Von der Philosophie ihrer Zeit hatte ich nur eine allzu oberflächliche Kenntnis, so daß ich vom Vergleich des Einflusses auf diesem Gebiet absehen mußte; aber das schien mir nicht wichtig, denn ich hielt ohnehin vom Ausgraben von Vorbildern und Einflüssen gar nichts (...).

Und rückblickend hat sie über ihre Kühnheit, als Historikerin ein literaturwissenschaftliches Werk geschrieben zu haben, geurteilt:

Infolge meiner mangelnden Kenntnis mußte ich mir manche Lücke in meinem Buch nachweisen lassen; dafür entschädigt vielleicht die Frische und Wärme, mit der ich die Aufgabe angriff, die ich mir gestellt hatte. Die Verwegenheit selbst, die man mir vorwerfen konnte, daß ich meine Arbeit ohne erforderliche Vorbereitung auf mich nahm, mag mit ihrem Schwung als ein Vorzug wirken.

Marcel Reich-Ranicki hat ihr Romantik-Buch als ein „*fundamentales kulturgeschichtliches Dokument und ein literarisches Kunstwerk von großer Schönheit*“ bezeichnet. Von Huchs Zeitgenossen lobten Thomas Mann: „*Zwei Bände, die das Niveau ihres Gegenstandes besitzen, will sagen: das höchste in Deutschland, ja in der Welt je erreichte!*“ – und Hugo

von Hofmannsthal: *„Das Buch fiel mir im geisterhaften richtigen Augenblick in die Hände, wie ein Zauberschlüssel. Ich sperre damit mehr unterirdische Säle auf, als ich zählen kann.“* Diese Aussage beruht darauf, dass Huch in ihrer Darstellung die Romantiker besonders als die Dichter des Unbewussten herausstrich.

Der Schweizer Literaturwissenschaftler Oskar Walzel betont in seiner positiven Besprechung, *„eine Frau, die sich selbst als Vorkämpferin der geistigen Befreiung ihres Geschlechts fühlt“*, hätte doch nichts Passenderes finden können, *„als die romantischen Bemühungen, das Weib auf eine höhere Stufe geistiger Entwicklung zu heben.“* Ricarda Huch lehnte diese Deutung ab, da sie sich niemals als Vorkämpferin der Frauenemanzipation verstand und auch so nicht gesehen werden wollte. Noch 1918 schrieb sie in *„Gedanken über das Frauenstimmrecht“*:

Es ist mit der Frauenemanzipation wie mit der Gemeinnützigkeit überhaupt: das ist Menschensatzung, die das Übel nur vermehrt, anstatt es zu heilen. Wie der Sozialist alle gleichmachen will, so würde die Frauenemanzipation nur die Frauen entweiben und die Männer entmannen, während man im Gegenteil den Männern die Kraft und den Frauen die Liebe, nämlich die göttliche Liebe, sollte wiedergeben können. (...) Je mehr männliche Berufe die Frau an sich reißt, desto weiblicher wird der Mann (...) und desto männlicher, nämlich herrschsüchtiger wird die Frau.

1947 war sie aber immerhin bereit zu erklären, dass Bildung und Berufstätigkeit wichtig und positiv für die Frauen wären:

Es hat sich gezeigt, daß die Frau durch vielseitige Betätigung, durch Entwicklung aller ihrer Fähigkeiten, dadurch, daß sie neben den persönlichen auch sachlichen Interessen zugänglich geworden ist, an Reichtum und ausgeprägtem Umriss der Persönlichkeit gewonnen hat.

Den historischen Romanen um Garibaldi, *„Die Verteidigung Roms“* (1906) und *„Der Kampf um Rom“* (1907), war kein großer Erfolg beschieden. Zwar hatte sich der erste Band noch hervorragend verkauft – wohl wegen des Namens der Verfasserin, doch vom zweiten Band hieß es schon, *„das Unterhaltungsbedürfnis würde dadurch nicht befriedigt“*, und die Kritiker zeigen sich skeptisch, so dass Huch den von

ihr geplanten dritten Band schon gar nicht mehr in Angriff nahm und sich von der Deutschen Verlags-Anstalt trennte; ab 1908 erschienen ihre Werke im Insel Verlag. „Das Risorgimento“, eine Sammlung von Porträtskizzen aus der Zeit des italienischen Aufstandes 1820/21 gegen Österreich, eine Vorstufe zu ihrem 1910 erschienenen Roman „Das Leben des Grafen Federigo Confalonieri“, eines adligen Mailänder Revolutionärs. Die Arbeit an dem Buch hat Ricarda Huch sehr belastet. Zeitweise glaubte sie, es nicht zu Ende schreiben zu können. So meldet sie ihrer Freundin Marie Baum:

Hätte ich nur etwas mehr Glück mit dem Schreiben! Ich habe etwas angefangen, womit ich einfach nicht fertig werde, und je länger ich daran arbeite, desto unerträglicher wird es mir. (...) es haftet ihm etwas an von der Atmosphäre von Gefangenschaft, in der ich lebe, seit ich in B(raunschweig) bin.

Die Entstehung dieses wegen seiner psychologischen Genauigkeit bei der Gestaltung des Helden von der Kritik hoch gelobten Buches wurde überschattet durch die unglückselige Entwicklung in ihrer zweiten Ehe. Als Ricarda im März 1906 nach vielen hässlichen Auftritten von Ceconi geschieden wurde, hatte sich auch ihre Schwester Lilly entschlossen, sich von ihrem Mann Richard zu trennen. Die beiden ehemals Liebenden nehmen Kontakt zueinander auf, Ricarda Huch schreibt an Marie Baum:

Dir muß ich es sagen, ich habe Richard wiedergesehen. In einem Augenblick sind neun Jahre wie ausgelöscht.

Mehrere Monate des Bangens, der Zweifel, der gegenseitigen Beschwörungen zerren an Ricardas Nerven, sie erkrankt, leidet unter erschöpfungsbedingten Magenkrämpfen. Ceconi ist – trotz seiner Affären – tödlich beleidigt, dass Ricarda sich Richard wieder zugewandt hat, Richard ist rasend eifersüchtig, weil sie Ermanno nicht ablehnt, ihn noch mag. Sie schreibt über ihre Beziehung zu Ceconi:

Ich habe ihn gerade so lieb wie immer – das Schlimmste war, daß ich ihn immer wie einen Bruder oder Freund oder wie ein Kind liebte, aber nicht wie einen Mann. Zugleich ist das aber auch das Gute. Es wäre mir schrecklich, wenn ich den Vater meines Kindes nicht lieb haben könnte; überhaupt jemand, der mir einmal so nahe

gestanden hat. Die Leute können das aber gar nicht begreifen und leiden, sie wollen durchaus, daß wir uns hassen sollen.

Ein Jahr lang dürfen sich Richard und Ricarda nicht sehen, nur unter dieser Bedingung kann er geschieden werden. Lilly macht – wie Ricarda – ihr Abitur und studiert in Berlin, promoviert in Staatswissenschaften und arbeitet als Hauslehrerin. Als Richard Huch und Ricarda Huch im Juli 1907 in Braunschweig heiraten, ist er 57



56) Richard und Ricarda Huch um 1907

Jahre alt, sie 43. Marietta lebt bei ihrem Vater und dessen zweiter Ehefrau und fühlt sich dort – gemeinsam mit zwei Stiefgeschwistern – ausgesprochen wohl. Richard Huch will die Tochter Ricardas vorläufig nicht sehen, will seine Frau zunächst nur für sich haben. Als er das Kind kennen lernt, erklärt er rundheraus, er könne das Mädchen nicht lieben, es stehe zwischen ihnen, weil es das Kind eines anderen Mannes sei.

Trotz ihres Bittens und Flehens ist Richard nicht bereit, seine Haltung zu ändern, und Ricarda fügt sich. In Braunschweig führt Richards älteste Tochter den Haushalt, und die Schriftstellerin meint: *„So ungemindert hatte ich mich meiner Arbeit noch nie widmen können.“*

Nach dem Roman über Confalonieri schreibt sie bis 1913 ihre Betrachtungen über den Dreißigjährigen Krieg, die 1914 in drei Bänden unter dem Titel *„Der große Krieg in Deutschland“* erscheinen. Außerdem entstehen eine Fülle von Gedichten, zumeist Liebesgedichte, oft in religiös-erotischen Bildern, die als eigener Band bei Insel 1913 erscheinen und sich bis 1937 hunderttausendmal verkaufen. Zu den Bewunderern zählen Stefan Zweig und Rainer Maria Rilke. Für heutige Leser sind viele, zumeist die mystisch anmutenden Verse nicht mehr recht erträglich:

*Ich werde nicht an deinem Herzen satt,
Nicht satt an deiner Küsse Glutergießen,
Ich will dich, wie der Christ den Heiland hat:
Er darf als Mahl den Leib des Herrn genießen.
So will ich dich, o meine Gottheit haben,
In meinem Blut dein Fleisch und Blut begraben
So will ich deinen süßen Leib empfangen,
Bis du in mir und ich in dir vergangen.*

1910 entsteht die Erzählung „Der letzte Sommer“, eine spannende Geschichte über ein Attentat im zaristischen Russland. Es wurde ein großer verlegerischer Erfolg, ein kleines Buch, das auch heute noch fasziniert und gelesen wird.

Das Zusammenleben mit Richard wird immer unerträglicher. Marietta weigert sich, nach einem längeren Aufenthalt in Braunschweig, je wieder dorthin zu fahren. Und Ricarda erfährt, dass ihr Mann ein Verhältnis mit einer Geigerin hat, außerdem trifft er sich regelmäßig mit seiner geschiedenen Frau in Berlin. Es kommt zu dramatischen Auftritten:

Er ging in heftiger Erregung auf und ab, stark gestikulierend, was er sonst nie tat, und überhäufte mich mit Vorwürfen allgemeiner Art. (...) Oft drängte er sich auch in eine Ecke des Zimmers und sagte, mich wild anblickend, daß er Angst vor mir habe.

Richard Huch lässt seiner Frau, als er sich in Bad Kissingen zur Kur aufhält, durch seinen Sohn mitteilen, sie solle das gemeinsame Haus verlassen. „Da ich zu stolz war, mich meinem Mann aufzudrängen, blieb mir nichts anderes übrig, als fortzugehen.“

Nachdem Ricarda fortgereist ist, reicht Richard die Scheidung ein und klagt auf böswilliges Verlassen. Obwohl ihr die Freunde abraten, nimmt Ricarda die Schuld auf sich, um keinen langen Prozess, den sie nicht durchstehen kann, zu riskieren. Zahlungen verweigert Richard mit der Begründung, er habe auch während der Ehe nicht den Lebensunterhalt seiner Frau bestritten. Richards Verhalten – von Ricarda als hysterisch bezeichnet – gilt heute als Folge einer fortschreitenden Gehirnparalyse, an der er 1914 starb.

Vor der Scheidung im Herbst 1911 lebte Ricarda eine Zeitlang in Düsseldorf (bis Ende 1910) in der Nähe einer Freundin, der sie geschrieben hatte: *„Die hingebende Liebe der Frauen zu den Männern ist offenbar das Verbrechen der Frau, das an ihr heimgesucht wird.“*

Dann geht sie nach München und macht einen Neuanfang:

Nach jahrelanger Zerrissenheit war ich ganz frei. Der Unglücksfaden, den eine unheilvolle Leidenschaft gesponnen hatte, war ganz und gar abgesponnen; ein Stück Leben ausgelebt, das wie ein Felsblock auf meinem Wege gelegen hatte. Das Leben fing für mich frisch, morgenhell, voll von ungeduldigen Kräften noch einmal an.

Fast 16 Jahre wird Ricarda Huch in einem Gartenhaus in der Kaulbachstraße leben. Marietta kommt regelmäßig zu Besuch. An ihrem 50. Geburtstag 1914 wird sie von ihren Freunden sehr gefeiert und fühlt sich endlich auch wieder aufgehoben. Beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs ist sie zwar wie viele von einem schnellen Sieg Deutschlands überzeugt, aber sehr bald sieht sie: *„Schon jetzt leben die häßlichsten, populären Instinkte auf – unter der Maske patriotischer Begeisterung (...)“*

Als Ceconi 1915 mit seiner Frau und deren Kindern Deutschland verlässt, um in Italien zu leben, bleibt Marietta bei ihrer Mutter, die nun glücklich ist, *„so vollkommen glücklich, wie es wenige Menschen sind.“* Um Geld zu verdienen, schreibt sie den Kriminalroman „Der Fall Deruga“ und die historisch-religiöse Studie „Luthers Glaube“, in dem sie sich mit den Fragen nach dem Glauben, nach der Sünde, der Gnade, der Offenbarung, nach dem Bösen auseinandersetzt, mit den dunklen Seiten im Menschen. Sie versucht, Luther und seine revolutionären Ideen in das 20. Jahrhundert zu transponieren. So ist es kein Wunder, wenn der Theologe Ernst Troeltsch in seiner Kritik bemerkt:

Es bleibt die Frage: Wie weit ist der Luther, den die Dichterin empfindet und schildert, der echte, alte, historische Luther? ... das Wesentliche an Luthers Glaube ist vollkommen echt und tief empfunden; aber die religiöse Vorstellungs- und Ideenwelt Luthers ist umgedeutet und mißverstanden. Es ist keine Spur historischen Verständnisses, aber sehr viel religiöses Verständnis in dem Buche ...

Das Buch hatte kaum Wirkung, es war zu kompliziert für den Normalleser, und die ‚Zunft‘ der Literaturkritiker brachte die Einwände vor, die bis heute gegen historische Romane bestehen: Wo hören die Fakten auf, wo beginnt die Fiktionalität?



57) Ricarda Huch, Öl auf Leinwand, Gemälde von Martin Lauterburg, 1930

1926 heiratet Marietta den Juristen Franz Böhm, zwei Jahre zuvor hatte die Stadt München zum 60. Geburtstag Ricarda Huchs einen großen Empfang gegeben. 1926 wird sie als erste Frau in die Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste berufen, 1931 erhielt die Dichterin den Goethepreis. Seit dem Frühjahr 1927 lebte Ricarda Huch zusammen mit ihrer Tochter und ihrem Schwiegersohn zunächst in Berlin, wo sie die drei Bände mit deutschen Städteporträts unter dem Titel „Im alten Reich“ schrieb. Im Vorwort steht:

Ich gestehe, daß ich aus Liebe zur Vergangenheit von verschiedenen alten Städten erzähle. (...) Sie hatten drei Feinde: das Feuer, die Franzosen und die Zerstörungswut und den Ungeschmack der neuen Zeit. Es liegt mir fern, den Menschen das Recht absprechen zu wollen, das Überlieferte nach ihrem Bedürfnis und Geschmack umzugestalten. (...) Man braucht nicht ohne Sinn für die Gegenwart zu sein, wenn man die Vergangenheit und ihre Werke schätzt.

Aufgrund der wirtschaftlichen Depression verkaufen sich Ricardas Bücher immer schlechter. Sie fürchtete, bald nicht mehr genug zum Haushalt ihrer Tochter beitragen zu können. Als Heinrich Mann im Januar 1933 einen Aufruf des Sozialistischen Kampfbundes gegen den Nationalsozialismus unterschrieb, legte man ihm im voraussehlenden Gehorsam nahe, den Vorsitz der preußischen Akademie aufzugeben. Ricarda Huch war nicht damit einverstanden: „*Ich finde,*

man hätte es darauf ankommen lassen müssen, ob der Kulturminister wirklich den Mut hatte, unsere Abteilung aufzulösen.“

Die von Gottfried Benn entworfene Loyalitätserklärung für das Regime, die nur mit Ja oder Nein unterzeichnet werden konnte, unterschrieb sie gar nicht. Daraufhin interpretierte man, sie habe wohl, da sie doch tief konservativ sei, mit Ja geantwortet. Sie protestierte heftig:

Ich kann aber dies Ja um so weniger aussprechen, als ich verschiedene der inzwischen vorgenommenen Handlungen der neuen Regierung aufs schärfste mißbillige.

Als man sie drängte, doch noch zuzustimmen, andernfalls müsse sie wie Heinrich Mann und Döblin austreten, schrieb die Dichterin am 9. April 1933 ihren berühmten Brief an den Akademie-Päsidenten Max von Schillings. Zunächst erklärte sie sich solidarisch mit Mann und Döblin, obwohl sie mit ihnen politisch nie übereingestimmt habe, sie verurteilte den Antisemitismus und befand:

Was die jetzige Regierung als nationale Gesinnung vorschreibt, ist nicht mein Deutschtum. Die Zentralisierung, den Zwang, die brutalen Methoden, die Diffamierung Andersdenkender, das prahlerische Selbstlob halte ich für undeutsch und unheilvoll. Bei einer so sehr von der staatlich vorgeschriebenen Meinung abweichenden Auffassung halte ich es für unmöglich, in einer staatlichen Akademie zu bleiben.

Während des Dritten Reichs wurde ihre zweibändige „Deutsche Geschichte“, in der sie ausdrücklich die kulturhistorische Leistung und Bedeutung der Juden unterstrich, diffamiert und unterdrückt, der 3. Band konnte erst 1949 posthum erscheinen. Sie wird 1938 gemeinsam mit ihrem Schwiegersohn, der mittlerweile Professor in Jena ist, aufgrund einer Denunziation angeklagt. Das Ermittlungsverfahren wegen „Vergehen gegen das Heimtückegesetz“ gegen Ricarda Huch wird – wohl bewusst – hingezogen, doch Franz Böhm wird von der Universität entlassen.

Ricarda Huchs Hoffnung auf einen Neubeginn nach 1945 zerschlagen sich schnell: „Noch jetzt ist der Deutsche geneigt, sich jedem starken Willen zu unterwerfen, der ihm die Verantwortung abnimmt (...)“

Sie hatte geglaubt, besonders in der russischen Zone bei der Erschaffung eines neuen Deutschlands mithelfen zu können; sie wird sogar Mitglied des Thüringer Landtags, zieht sich aber zurück, als sie von Verschleppungen, neuen Konzentrationslagern erfährt und wieder Zensur erlebt.



58) Ricarda Huch, 1947

Im Oktober 1947 wird sie Ehrenpräsidentin des deutschen Schriftstellerkongresses in Berlin. Ihre Teilnahme an der dortigen Konferenz nutzt sie, um über den Westsektor nach Frankfurt am Main auszureisen; an der dortigen Universität hat ihr Schwiegersohn einen Lehrstuhl erhalten. Doch die Aufregungen und Belastungen waren zu viel: Am 17. November 1947 stirbt Ricarda Huch im Gästehaus der Stadt Frankfurt in Kronberg mit 83 Jahren. Ihr letztes geplantes Werk, eine Arbeit über die deutschen Widerstandskämpfer, konnte sie nicht mehr vollenden. Alfred Döblin schrieb:

Man weiß, was für eine sichere, offene und aufrichtige Frau sie war. Das Edle lag nicht nur in ihren Zügen und in ihrer Haltung. Mut war ihr selbstverständlich. Sie war, wie es sich für Naturen ihrer Art gehört, viel zu stolz, um nicht mutig zu sein.

Aus ihrem letzten Gedichtband „Herbstfeuer“ von 1944 soll abschließend ein Gedicht zitiert werden, von dem Thomas Mann fünf Jahre nach dem Tod Ricarda Huchs in sein Tagebuch schrieb, es habe ihn tief beeindruckt:

*Tief in den Himmel verklingt
Traurig der letzte Stern
Noch eine Nachtigall singt
Fern – fern.*

*Geh schlafen, mein Herz, es ist Zeit.
Kühl weht die Ewigkeit.*

*Matt im Schoß liegt die Hand,
Einst so tapfer am Schwert.
War, wofür du entbrannt,
Kampfes wert?
Geh schlafen, mein Herz, es ist Zeit.
Kühl weht die Ewigkeit.*

Benutzte Literatur

- Ricarda Huch: Briefe an die Freunde. Hrsg. und eingeleitet v. Marie Baum. Neubearbeitung und Nachwort v. Jens Jessen. Zürich 1986
- Ricarda Huch: Erinnerungen an das eigene Leben. Mit einem Vorwort v. Bernd Balzer. Frankfurt a.M. / Berlin / Wien 1982
- Baum, Marie: Leuchtende Spur. Das Leben Ricarda Huchs. Tübingen 1950
- Bäumer, Gertrud: Ricarda Huch. Tübingen 1949
- Hoppe, Else: Ricarda Huch. Weg – Persönlichkeit – Werk. Stuttgart 1950
- Jens, Inge: Dichter zwischen rechts und links. München 1971
- Koepcke, Cordula: Ricarda Huch. Ihr Leben und ihr Werk. Frankfurt a. M. 1996
- Ricarda Huch. 1864 – 1947. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller Nationalmuseum Marbach am Neckar. 7. Mai – 31. Oktober 1994. Bearbeitet v. Jutta Bendt / Karin Schmidgall unter Mitarb. v. Ursula Weigl. Marbach a.N. 1994 (= Marbacher Kataloge 47)
- Viereck, Stefanie: So weit die Welt geht. Ricarda Huch. Geschichten eines Lebens. Reinbek 1990

Gisela Shaw

Hedwig Dohm (1831 – 1919).

Frauenrechtlerin und Schriftstellerin:

„Alles, was ich schreibe, steht im Dienste der Frauen“¹⁹⁹

Hedwig Dohm (1831 – 1919), eine Pionierin der ersten deutschen Frauenbewegung, verließ sich im Gegensatz zu ihren in der Öffentlichkeit aktiven Mitstreiterinnen allein auf ihre Feder. Ihre zahlreichen Werke, sowohl feministische Kampfschriften als auch literarische Texte, leben von der Spannung zwischen Neuem und Altem, Triumph und Leiden, rebellischer Hoffnung und resignierter Anpassung – eine Spannung, die sie selbst intensiv an sich erfuhr.

Wer war diese Frau? Auf Fotos²⁰⁰ sind es vor allem die Augen, die einen fesseln: dunkel, forschend, klar. Ihre Tochter Hedwig Pringsheim-Dohm beschrieb sie so:

Schön war sie und reizend; klein und zierlich von Gestalt, mit großen grünlich-grauen Augen und schwarzen Haaren, die sie auf Jugendbildnissen noch in schlichten Scheiteln aufgesteckt trug, später aber abgeschnitten hatte, und die dann halblang und leicht gewellt ihr wunderbares Gesicht umrahmten. Wenn sie als alte Frau über die Straße ging, blieben die Leute stehen und sahen ihr nach,

¹⁹⁹ ‚Selbstanzeige Sibilla Dalmar‘, *Die Zukunft*, 3.10.1896; zitiert aus Hedwig Dohm/Hedda Korsch, *Erinnerungen*, gesammelt und mit Vorwort von Berta Rahm, Zürich: Ala 1980, S. 89.

²⁰⁰ Etwa in Heike Brandt, *Die Menschenrechte haben kein Geschlecht. Die Lebensgeschichte der Hedwig Dohm*, Weinheim: Beltz & Gelberg, 1989.

*so fabelhaft sah sie mit ihrem durchgeistigten Gesicht und den großen Augen, die schon hinter die Welt zu blicken schienen, aus.*²⁰¹

Ganz anders das Bild, das Frauenbewegte ihrer Generation von ihr entwarfen: ‚eine der kühnsten, geistvollsten und weitschauendsten Vorkämpferinnen ihres Geschlechts‘²⁰², die kühnste Denkerin und das feurigste Temperament der deutschen Frauenbewegung²⁰³. Auch Feministinnen unserer Zeit feiern in ihr ‚eine der radikalsten Kämpferinnen für die Rechte der deutschen Frauen gegen Ende des 19. Jahrhunderts‘²⁰⁴, die erste mutige Frau im Deutschland Bismarcks, die geheiligte Institutionen des preußischen Männerstaats angriff²⁰⁵.

Sehen wir uns nach Einschätzungen ihrer Persönlichkeit seitens ihrer Gegner um, den Repräsentanten der ‚geheiligten Institutionen des preußischen Männerstaats‘, mit denen sie sich anlegte, so ist aus dieser Quelle leider nichts zu erfahren. Denn diese Herren, darunter bedeutende Männer aus Politik und Wissenschaft, ließen sich nicht auf Wortduelle mit einer Frau ein, einer Frau, die rein aufgrund ihres Geschlechtes kaum erwarten konnte, ernst genommen zu werden. Ihnen ging es vielmehr um ‚das Weib‘, ‚die Frau‘ als Kollektivwesen²⁰⁶. Es ging darum, die deutsche Kultur zu retten vor der ‚krassen Unnatur unserer Frauenbewegung‘²⁰⁷. Man verteidigte seine für un-

201 ‚Meine Eltern Ernst und Hedwig Dohm‘, *Vossische Zeitung*, Bd 62, 1930; zitiert aus maschinenschriftlicher Abschrift im Archiv der deutschen Frauenbewegung, Kassel.

202 Zepler, Wally, ‚Hedwig Dohm‘, *Sozialistische Monatshefte*, 16.10.1913. zitiert aus H. Dohm, *Die neue Mutter*, Berlin 1900; Neudruck zusammengestellt von Berta Rahm, Neunkirch: Ala 1987, S. 68.

203 Marie Stritt, ‚Zum Tode von Hedwig Dohm‘, *Die Frauenfrage*, 7/XXII, Juli 1919, S. 49.

204 Elke Frederiksen (Hg.), *Die Frauenfrage in Deutschland. 1865 – 1915. Texte und Dokumente*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1981, S. 466.

205 Marieluise Janssen-Jurreit, ‚Geschichte und Familiengeschichte: Die radikale Feministin Hedwig Dohm und ihre Enkelin Katia Mann‘, in *Sexismus*, München/Wien: Carl Hanser, 1976, S. 11.

206 Eins der krassesten Beispiele ist Arthur Schopenhauers ‚Über die Weiber‘, in *Parerga und Paralipomena*, 1851. 2 Bde.
Internet: <http://gutenberg.spiegel.de/schopenh/weiber/weiber.htm>.

207 Karl Scheffler, *a.a.O.*, S. 108.

angreifbar erachteten Standpunkte und Prinzipien, ohne dabei auf Logik und rationale Argumentation, die (*horribile dictu!*) Gegenargumente hätten zulassen müssen, zurückzugreifen. Individualität wurde Vertreterinnen des weiblichen Geschlechts sowieso allen Ernstes abgesprochen: ‚Die Frau ist niemals eine Persönlichkeit, wird niemals eine besitzen,‘ so der Sanatoriumsarzt Dr. Georg Groddeck – eine ideale Zielscheibe für Hedwig Dohms spitze Feder.²⁰⁸

Und Hedwig Dohm selbst? Ihr wäre es nie in den Sinn gekommen, der Nachwelt Auskunft über ihre eigene Person zu überliefern. Ihre erste Biographin, die Freundin und Mitstreiterin Adele Schreiber, bat die Dreiundachtzigjährige umsonst um Informationen zu ihrem Leben und mußte sich ausschließlich auf Dohms publizierte Texte stützen.²⁰⁹ Glücklicherweise sind diese Texte tatsächlich relativ ergiebig in Bezug auf biographische Hinweise. Denn Dohm sah ihr Leben und ihre Erfahrung als symptomatisch an für Leben und Erfahrungen deutscher bürgerlicher Frauen ihrer Zeit generell, weshalb sie sie als Roh- und Beweismaterial verwendete, um die Frauen-Misere darzulegen und zum Nachdenken über Ursachen und mögliche Verbesserung anzuregen. ‚Alles, was ich schreibe, steht im Dienste der Frauen‘, lautete ihre Selbstanzeige zu einem ihrer Romane.²¹⁰ Und in einem späteren bekenntnishaften Text bestätigt sie: ‚Was ich je über Frauen geschrieben habe, es war in tiefster Seele Erlebtes, Selbsterlebtes‘²¹¹. Insofern ist es durchaus legitim, Dohms Texte daraufhin abzuhorchen, was sie uns über ihre Autorin mitteilen können.

Eines tritt bald klar hervor: Dohms Persönlichkeit und Selbstwahrnehmung sind stark geprägt durch eine unglückliche, einsame und mit bitterer Trauer erinnerte Kindheit. Sie wurde 1831 geboren, mit-

²⁰⁸ Hedwig Dohm, ‚Die „Unpersönlichkeit“ der Frau‘, *Frauenbewegung*, 1909, S. 123 – 125.. Auch Karl Scheffler vertrat den Standpunkt, daß der Frau ihrem natürlichen Wesen nach eine Persönlichkeit nicht zukommen könne. (*a.a.O.*, S. 30).

²⁰⁹ Adele Schreiber, *Hedwig Dohm. Vordenkerin und Vorkämpferin neuer Frauenideale*, Berlin: Märkische Verlagsanstalt, 1914.

²¹⁰ S. Fußnote 193.

²¹¹ ‚Kindheitserinnerungen einer alten Berlinerin‘, zuerst erschienen 1912; Zitat aus Hedwig Dohm / Hedda Korsch, *Erinnerungen*, S. 78. Die nun folgenden Seitenangaben beziehen sich auf diesen Text.

ten hinein in die Restaurationszeit des Vormärz. Letztlich hatte sie 17 Geschwister. Die Eltern heirateten erst nach der Geburt des zehnten Kindes. Der Vater, ‚ein stiller, ergebener Herr‘, (S. 66) ohne Schulbildung, da ein Kaufmann ‚nichts zu lernen braucht‘, (S. 67) war Jude und hatte sich 1817 evangelisch taufen lassen. Er scheint im Leben der Tochter kaum eine Rolle gespielt zu haben. Dagegen war die Beziehung zur Mutter von Anfang an problematisch und für die Entwicklung des scheuen, sensiblen und phantasievollen Mädchens bestimmend. Die Tochter fühlte sich ungeliebt von der Mutter, die sie beschreibt als ‚rasch, resolut, aufbrausend, herrschsüchtig‘, ‚eine robuste Frau‘, ‚der Herr im Hause‘, ‚eine erstklassige Hausfrau‘. (S. 65 – 66) Von geistigen Interessen war im Hause nichts zu spüren. Die kleine Hedwig wurde bestraft, wenn die Mutter sie beim Lesen ertappte.

Hedwig Dohm erlebte die Zeit ihrer Kindheit und Jugend als ‚eine sachte, zahme Zeit, eine Zeit ohne Jugend, ohne Rausch. Eine Zeit wie für alte Leute.‘ (S. 46) Tief bedrückend war das ‚mit schematischer Regelmäßigkeit‘ ablaufende Familienleben (S. 53), ein ‚förmlich auswendig gelerntes Menschentum. Weltanschauungen, Meinungen, Lebenseinrichtungen waren fix und fertig zu beziehen.‘ (S. 54) ‚Das Alter wurde gewissermaßen den Frauen auf den Leib geschrieben‘ (S. 53). Bei der Kindererziehung waren ‚Prügel und Erziehung [...] beinahe identisch.‘ (S. 66) Streng hierarchische Regeln dominierten Gesellschaft wie Familie: ‚Absolut die Herrschaft der Eltern über ihre Kinder, der Hausfrau über die Dienstboten‘. (S. 66) Und des Mannes über die Frau. Schon die kleinen Mädchen erfuhren an sich die als naturgegeben akzeptierte Unterordnung weiblicher Wesen: ‚Die Knaben schwammen. Die Mädchen nicht. Die Knaben ruderten. Die Mädchen nicht.‘ (S. 51)

Das Mädchen Hedwig, ‚still, versonnen, furchtsam, schüchtern‘, (S. 67) sah sich als ungeliebten Außenseiter und Sündenbock inmitten der riesigen Familie, ‚ein Kuckucksei im fremden Nest‘. (S. 65) Sie rettete sich in eine Welt der Träume und führte ein Doppelleben –

eins im grauen verhassten Alltag, das andere in ihren ‚Traumspielen‘²¹²:

Die Träume waren mein eigentliches Leben, die Wirklichkeit eine schale, belästigende Episode. Ein Schwelgen war's in Ruhm, Gold und Liebe. [...] Aus der spießbürgerlichen Wohnung, Friedrichstrasse 235, nahe dem Halleschen Tor, ritt ich mit Bravour hinauf zum Parnass. (Den hatten wir schon in der Schule gehabt.) Ich war die grösste Dichterin Europas. Mitunter vertauschte ich die Dichterin mit einer Sängerin. Ganze Lorbeerhaine wurden für mich geplündert. (S. 74)

Aus der Sicht der alternden Frau erscheint diese Flucht in eine Traumwelt als Negativum, als eine Sucht, die sie ihr Leben lang nicht wieder losgelassen habe:

Wer sich an Alkohol gewöhnt hat, muß trinken, trinken, trinken, trinkt sich den Tod. Auch der Duft, der aus Träumen steigt, narkotisiert. Wer sich das Träumen angewöhnt, mag diese Rauschzustände nicht mehr entbehren. Und ich träumte weiter, träumte, bis ich zu Jahren kam, fast könnte ich sagen, zu hohen Jahren. (S. 73 – 75)

Selbstironie schlägt um in bittere Selbstverurteilung:

Die grübelnden Träumer, das sind die Menschen, die nie zu Taten reifen. In ihren Gedankenschöpfungen möglicherweise Revolutionäre, Umstürzler, die kühn und frech an dem Weltenbau rütteln, in Wirklichkeit nicht das kleinste Steinchen zu bewegen die Kraft haben. Blutlose Feiglinge dem Leben gegenüber – wie ich. (S. 75)

Der Kontrast könnte nicht schärfer sein: ‚kühn‘, ‚radikal‘ und ‚mutig‘ in den Augen der Kämpferinnen für die Emanzipation der Frau, ein ‚blutloser Feigling‘ in der Selbstwahrnehmung. Dieser Widerspruch ist auch in Dohms Werk präsent. Da sind einerseits die feministischen Streitschriften, aus der Feder einer dem Geist der Aufklärung verpflichteten selbstbewussten und sprachgewaltigen Kämpferin, die die angestammten Rechte ihres Geschlechts mit aller Klarheit und Be-

²¹² Ein Ausdruck, den auch Bettina von Arnim, eine ihrer wenigen weiblichen Vorbilder, verwendet (*Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, zuerst 1835; Zitat aus Insel Taschenbuch Frankfurt/M. 1984 (hrsg. Waldemar Oehlke), S. 119).

stimmtheit einfordern – Streitschriften, die zu den am feinsten geschliffenen und wirksamsten Waffen im Arsenal der Frauenbewegung zählten. Und da sind andererseits Dohms Romane und Novelle, in deren Mittelpunkt Mädchen und junge Frauen stehen, deren Ich untergraben, verschüttet und zerstört wird, da sie nicht in der Lage sind, ihre verstandesmäßig gewonnene emanzipierte Einstellung zur praktischen Selbstbefreiung zu nutzen. Zwar erkennen sie, was zu tun wäre, aber haben nicht die Kraft, es zu tun. Die Flucht in physische und vor allem psychische Krankheit, oft auch in den Tod, wird zur Norm.²¹³

Hedwig Dohm selbst blieb die Flucht in die Krankheit erspart – ein Phänomen nicht unähnlich dem von Goethes Verhältnis zu seinem Werther: Werther musste Selbstmord begehen, damit Goethe leben konnte. Äußerlich entwickelte sich ihr Leben durchaus ‚normal‘ für eine Frau ihrer Zeit und ihres Standes. Mit fünfzehn Jahren musste sie gezwungenermaßen die Schule verlassen, zutiefst bedrückt über ihre mangelnde Bildung: ‚Alle Felder meines Geistes blieben unbeackert. So musste ich wohl ein Dilettant bleiben, der auf dem Instrument seiner Seele nur zu klimpern verstand. Ein geistiger Backfisch.²¹⁴ Mit zweiundzwanzig nahm sie Zuflucht in der Ehe. Ihr Mann, Ernst Dohm, war über zehn Jahre älter als sie, ein als Kind zum evangelischen Glauben konvertierter geistreicher, lebensfreudiger, in Geld- und Moralfragen nicht immer vorbildlicher Mann, Redakteur des satirischen Berliner Blattes *Kladderadatsch*. Über die näheren Umstände der Heirat und Ehe ist nichts Genaues bekannt. Da es jedoch in Dohms literarischen Werken kein Beispiel für eine glückliche Ehe gibt, kann man wohl annehmen, dass auch die ihre nicht unproblematisch war. Zumindest hatte sie nun die Freiheit zu lesen und an ihrer Bildung zu arbeiten.

In den ersten sieben Jahren ihrer Ehe gebar sie fünf Kinder – für eine spätere Frauenrechtlerin äußerst ungewöhnlich, wenn nicht gar ein-

²¹³ So etwa in ihrer Romantrilogie: *Sibilla Dalmar. Roman aus dem Ende unseres Jahrhunderts*, Berlin: S. Fischer, 1896. – *Schicksale einer Seele. Roman*, Berlin: S. Fischer, 1899. – *Christa Ruland. Roman*, Berlin: S. Fischer, 1902.

²¹⁴ ‚Kindheitserinnerungen einer alten Berlinerin‘, *a.a.O.*, S. 72.

malig (zumindest in Deutschland). Das erste, der einzige Sohn, starb mit zwölf Jahren an Scharlach. Hedwig Dohms Privatleben war vor allem der Erziehung der vier Töchter zu Selbständigkeit und freiem Leben gewidmet (alle vier erlernten einen Beruf). In der Erinnerung ihrer Tochter Hedwig Pringsheim-Dohm war sie als Mutter ‚ein Märchen‘:

Es ist ganz unmöglich, ohne Tränen im Auge an sie zu denken, von ihr zu sprechen. Eine süße Zärtlichkeit, eine aufopferungsvolle Liebe, ein stetes Sinnen und Trachten, ihre Kinder glücklich zu machen, sie zu freien, selbständigen Menschen zu erziehen, erfüllten sie bis zu ihrem Tode. Gewiß, sie war ein Mensch, hatte ihre kleinen menschlichen Schwächen und Fehler neben ihren großen Gaben; aber als Mutter war sie vollkommen.²¹⁵

Neben der Sorge um ihre Kinder war es das Bemühen, ihrem Mann und den gesellschaftlichen Erwartungen an sie als Hausfrau und Salon dame gerecht zu werden, das ihr häusliches Leben erfüllte. Der Dohmsche Salon in Berlin wurde in den Gründerjahren Treffpunkt für Literaten, Künstler, Schriftsteller und Politiker. Theodor Fontane, Franz Liszt, Fritz Reuter, Ferdinand Lassalle z. B. gehörten zum Dohmschen Freundeskreis. Hedwig Dohm, die selbst sehr unter ihrer Schüchternheit litt und offenbar von ihrem Mann alles andere als Ermutigung erfuhr, hielt sich soweit wie möglich beobachtend, lauschend und lernend im Hintergrund. Rebellieren tat sie nie.

Das war die Hedwig Dohm, wie ihre Familie, Freunde und Bekannten sie zu sehen bekamen. Aber dann war da die andere, die Frau, die nach einem Jahr konzentriert nachgeholter ‚Lehr- und Wanderjahre‘ – sie verbrachte 1869/70 ohne Mann und Kinder ein Jahr bei ihrer Schwester Anna, die in Rom als Malerin lebte – mit gestärktem Selbstgefühl nach Berlin zurückgekehrt war und ohne weitere Vorwarnung oder Gönner ihre Laufbahn als feministische Autorin begonnen hatte. Bis zum Tode ihres Mannes publizierte sie Jahr für Jahr

²¹⁵ ‚Meine Eltern Ernst und Hedwig Dohm‘, a.a.O., S. 13.

brilliante satirische Schriften zu den verschiedensten Aspekten weiblicher Diskriminierung.²¹⁶

Im Gegensatz zu ihren männlichen Kontrahenten hält Hedwig Dohm sich nie bei abstrakten Gedankengängen auf. Ihre Schreibanlässe sind konkret, die Probleme rufen nach konkreten Lösungen. Oft reagiert sie auf Veröffentlichungen aus der Feder von ‚Herrenrechtlern‘, wie sie sie nennt, Antifeministen, die ihren Chauvinismus wissenschaftlich verbrämt vortragen. In ihrer ersten Streitschrift, *Was die Pastoren von den Frauen denken*, erschienen 1872, als sie selbst zweiundvierzig Jahre alt und noch absolut unbekannt war, greift sie zwei Prachtextemplare dieser Spezies an, die mit großem wissenschaftlichen Ernst dafür plädierten, die Bildungs- und Berufschancen der Frau in engen Schranken zu halten; sei es, da Frauen nun einmal über nur geringe Geistes- und Körperfähigkeiten verfügten; sei es, um deren Anmut nicht zu beeinträchtigen und sie ihrer wahren Aufgabe – dem Wohlgefallen und Wohlleben des Mannes zu dienen – nicht zu entfremden.²¹⁷ Sie zerpfückt die Argumente der gelehrten Herren Stück für Stück, bleibt jedoch bei aller ironischen Schärfe sachlich und gemäßigt und ihren Kontrahenten an Objektivität weit überlegen.

Schon ein Jahr später (1873) wendet sich Hedwig Dohm in *Der Jesuitismus im Hausstande* einem weiteren Angriffsziel zu. Diesmal sind es bürgerliche Frauen, die in vorausweisendem Gehorsam das patriarchalische Ideal der ‚guten Hausfrau‘ in seiner engsten Auslegung zum einzigen Lebensideal erheben. In *Die wissenschaftliche Emanzipation der Frau* von 1874 knüpft sie sich die Gegner des weiblichen Hochschul-

²¹⁶ Die wichtigsten Schriften aus dieser Zeit sind: *Was die Pastoren von den Frauen denken. Zur Frauenfrage von Philipp Nathusius und Herrn Professor der Theologie Jacobi in Königsberg*, Berlin: Reinhold Schlingmann, 1872; Neudruck: *Was die Pastoren von den Frauen denken*, Vorw. von Berta Rahm, Zürich: Ala, 1977. – *Der Jesuitismus im Hausstande. Ein Beitrag zur Frauenfrage*, Berlin: Wedekind und Schwieger, 1873. – *Die wissenschaftliche Emanzipation der Frau*, Berlin: Wedekind & Schwieger, 1874. – *Der Frauen Natur und Recht. Zur Frauenfrage zwei Abhandlungen über Eigenschaften und Stimmrecht der Frauen*, Berlin: Wedekind & Schwieger 1876. Neudruck: Neunkirch: Ala, 1986.

²¹⁷ Philipp von Nathusius, *Zur Frauenfrage*, Halle 1871 (Dohm hielt ihn für einen Pastoren, er war aber Zeitungsredakteur; s. Philippa Reed, ‚*Alles, was ich schreibe, steht im Dienst der Frauen.*‘ *Zum essayistischen und fiktionalen Werk Hedwig Dohms. (1833-1919)*, Frankfurt/M.: Peter Lang, 1987, S. 34); und Professor der Theologie Hermann Jacobi, *Die Grenzen der weiblichen Bildung*, Gütersloh 1871.

studiums vor, ganz speziell den Münchner Anatomen und Physiologen Theodor von Bischoff und dessen antifeministische Schrift *Das Studium und die Ausübung der Medizin durch Frauen*²¹⁸. Was sonst niemand laut sagte, wagte Hedwig Dohm auszusprechen: Es war vor allem die Angst vor weiblicher Konkurrenz und daraus resultierendem Machtverlust, die den starken Widerstand männlicher Mediziner gegen weibliche Ärzte erklärte.

Hedwig Dohm wurde nicht müde, Deutschlands Rückständigkeit in Fragen Frauenemanzipation anzuprangern. Den Generalschlüssel zur weiblichen Emanzipation sah sie in der Gewährung des politischen Wahlrechts²¹⁹ – ein besonders heißes Eisen, das in England sowohl im Parlament als auch in der Presse zumindest heftig diskutiert wurde, in Deutschland jedoch noch total tabu war. Selbst ihre Mitstreiterinnen in der Frauenbewegung hielten es noch lange Jahre für verfrüht, auch nur daran zu rühren. Erst 1919 erhielten Frauen in Deutschland das allgemeine Wahlrecht. (In Frankreich dauerte es noch ein Vierteljahrhundert länger.)

Von 1883 an war Hedwig Dohm dann Witwe. Statt sich in die gesellschaftlich vorprogrammierte Rolle der von ihren Kindern abhängigen und ihnen dafür zu Dank verpflichteten Schwiegermutter und Großmutter zu schicken, nahm sie ihr Leben selbst in die Hand. Es begann ihre produktivste schriftstellerische Phase. Nicht nur entstanden weiterhin feministische Aufsätze, Abhandlungen und Streitschriften, in denen sie ihre eigene Lebenserfahrung als reife und alternde Frau zu Gunsten ihrer Mitfrauen auswertete.²²⁰ Sie schrieb auch eine Fülle von Romanen, Novellen und Lustspielen, alle dem

218 München 1872; Hedwig Dohm, *Die wissenschaftliche Emancipation der Frau*, Berlin 1874.

219 *Das Stimmrecht der Frau*, a.a.O.

220 So etwa: 'Nietzsche und die Frauen', *Die Zukunft*, Berlin, Bd 25, 1898, S. 535 – 543. – *Die Antifeministen*, Berlin: Dümmler 1902; Neudruck: m. Anm. A. Widmann, Frankfurt/M, 1976; auch <http://gutenberg.spiegel.de/dohm/antifem/antifem.htm>. – *Die Mütter. Beitrag zur Erziehungsfrage*, Berlin: Fischer, 1903; auch <http://www.gutenberg2000.de/dohm/antifem/antifem.htm>. – 'Die „Unpersönlichkeit“ der Frau', *Frauenbewegung*, 1909, S. 24 – 126. – 'Die Idealisten des Antifeminismus', in Wally Zepler (Hg.), *Sozialismus und Frauenfrage*, Berlin: Cassirer, 1919.

Leben und der gesellschaftlichen Situation von Frauen gewidmet.²²¹ Trotz ihres zurückgezogenen Lebens wurde ihr Haus zum Treffpunkt führender Frauenrechtlerinnen. Sie starb 1919 mit achtundachtzig Jahren, immer noch brennend am Schicksal der Frauen interessiert, schriftstellerisch aktiv und geistig hellwach, wenn auch zutiefst deprimiert über den mörderischen Krieg und seine Folgen, darunter die Ermordung Rosa Luxemburgs, über die sie nach Aussage ihrer Tochter Hedwig, ‚lange und bitterlich‘ weinte.²²²

Unter Hedwig Dohms Enkeln war Katia Mann, geborene Pringsheim. In *Meine ungeschriebenen Memoiren* entwirft sie skizzenhaft ein Bild ihrer Großmutter Hedwig Dohm als einer ‚sehr naiven, dabei begabten Frau‘, ‚später eine richtige Märchenfigur‘, die ‚klein und [...] immer kleiner‘ wurde und an der ihre Urenkel sehr hingen.²²³ Die schriftstellerische Tätigkeit der Großmutter war ihr zwar als solche bekannt (‚Der erste Schriftsteller [sic], den ich gekannt habe, war meine Großmutter Hedwig Dohm.‘ S. 16), aber als ausgesprochene Antifeministin und Frau des weltberühmten schreibenden Mannes hatte sie wenig Interesse an einer schreibenden Großmutter. Deren Romane, so ihr zusammenfassendes Urteil, seien ‚heute wahrscheinlich nicht sehr aktuell‘. (S. 35)

Eine andere Enkelin, Hedda Korsch, geborene Gagliardi, die ihrer Großmutter nach eigenem Zeugnis am nächsten stand und sie sehr bewunderte, bemerkte bei dem Versuch, ihre Erinnerungen an ‚Mimchen‘ zu Papier zu bringen, ‚wie wenig ich weiss‘.²²⁴ So etwa nichts

²²¹ Die Wichtigsten: *Frau Tamnhäuser. Novellen*, Breslau etc.: S. Schottländer, 1890. – *Plein Air. Roman*, Berlin: F. & P. Lehmann, Stuttgart: Union, 1892. – *Wie Frauen werden. Werde, die Du bist. Novellen*, Breslau: S. Schottlaender, 1894. – *Sibilla Dalmar. Roman aus dem Ende unseres Jahrhunderts*, Berlin: S. Fischer, 1896. – *Schicksale einer Seele. Roman*, Berlin: S. Fischer, 1899. – *Die neue Mutter*, Berlin, 1900; Neudruck: zusammengestellt von Berta Rahm, Neunkirch: Ala, 1987. – *Christa Ruland. Roman*, Berlin: S. Fischer, 1902. – *Die Antifeministen*, Berlin: Dümmler, 1902; Neudruck mit Anm. Frankfurt/M: A. Widmann, 1976; auch <http://gutenberg.spiegel.de/dohm/antifem/antifem.htm>. – *Schwanenlieder. Novellen*, Berlin: S. Fischer, 1906. – *Sommerlieben. Freiluftnovellen*, Berlin: Vita, 1909.

²²² Hedwig Pringsheim-Dohm, *a.a.O.*, S. 14.

²²³ Hg. Elisabeth Plessen und Michael Mann, Stuttgart: Deutscher Bücherbund, 1976, S. 16.

²²⁴ ‚Erinnerungen an Hedwig Dohm‘, in H. Dohm, *Erinnerungen*, S. 16.

über ihre Ehe mit Ernst Dohm, ihren Berliner Salon, ihre Arbeit als Schriftstellerin. Die Großmutter sei immer auf sich gestellt gewesen, habe von früher Jugend an ‚alle ihre schöpferischen Kräfte für sich allein ausgebildet, [...] und so war sie die geworden, die sie eben war‘.²²⁵ ‚Sehr geistreich‘ sei sie gewesen, ‚eine ungewöhnlich starke Persönlichkeit, aber zugleich eine der selbstlosesten Menschen, die mir je begegnet sind‘, ‚ein Kämpfer‘, aber ohne jegliches ‚Gift in der Chemie ihrer Seele‘ ‚zart und empfindlich und in vieler Beziehung schüchtern‘, ‚wundervoll respektlos gegenüber jeder Form von Autorität‘.²²⁶ Auch in diesem Persönlichkeitsbild also die Spannung zwischen kämpferischer Stärke und empfindsamer Schüchternheit, zwischen sozialem Engagement und tiefer Einsamkeit.

Schon zu Lebzeiten der Autorin waren ihre Werke fast vollständig vergriffen.²²⁷ Sie selbst hatte sich nie um ihre fertiggestellten Schreibprodukte gekümmert. Nach ihrem Tode im Jahre 1919 geriet sie selbst mitsamt der Frauenbewegung, der sie ihre Arbeit gewidmet hatte, in Vergessenheit. Erst ein halbes Jahrhundert später erwachte mit der zweiten Welle der Frauenbewegung ganz allmählich auch das Interesse an Hedwig Dohm neu. Einige wenige Verehrerinnen trugen in mühe- und hingebungsvoller Such- und Kleinarbeit einige der Streitschriften zusammen. Sie erschienen als Neudrucke in Kleinstformat in Kleinverlagen.²²⁸ Von Dohms literarischen Werken wurde nur eins wieder verlegt.²²⁹ Ein Hedwig-Dohm-Archiv gibt es

²²⁵ Ebd., S. 26.

²²⁶ Ebd., S. 22 – 23.

²²⁷ Wally Zepler, ‚Hedwig Dohm‘, zuerst *Sozialistische Monatshefte*, 16.10.1913. Abgedruckt in H. Dohm, *Die neue Mutter*, zusammengestellt von Berta Rahm, Ala, Neunkirch, CH, 1987.

²²⁸ *Was die Pastoren von den Frauen denken. Zur Frauenfrage, von Philipp von Nathusius und Herrn Professor der Theologie Jacobi in Königsberg*, Reinhold Schlingmann, Berlin 1872; Neudruck als *Was die Pastoren denken*, Ala, Zürich 1977. – *Emanzipation*, Berlin 1874. Neudruck: Ala, Zürich 1977; Ala, Neunkirch, CH 1982 (2. Aufl.). – *Der Frauen Natur und Recht. Zur Frauenfrage zwei Abhandlungen über Eigenschaften und Stimmrecht der Frauen*, Wedekind & Schwieger, Berlin 1876. Neudruck Ala, Neunkirch 1986 – *Falsche Madonnen*, Neunkirch, Ala, 1990.

²²⁹ *Schicksale einer Seele. Roman*. Mit einem Nachwort von Ruth-Ellen Boetcher Joeres, München: Verlag Frauenoffensive, 1989.

nicht. Nur im Archiv der deutschen Frauenbewegung in Kassel, das Hedwig Dohm zu einer Art Schutzpatronin erhob.²³⁰

Wie Hedwig Dohms oben zitierte harte Selbstkritik beweist, war sie sich der Verwerfungen in ihrer Persönlichkeit und ihrer Biographie durchaus bewusst und litt darunter. Sie, deren wichtigste Botschaft an die Menschen die Botschaft von der gesellschaftlichen (nicht biologischen) und daher veränderbaren (nicht unabänderlichen) Bedingtheit der Unterschiede in Wesen und Verhalten der Geschlechter war, sah die Erklärung für die Ambivalenz ihrer eigenen Persönlichkeit wie auch diejenige vieler Frauen ihrer Zeit in den jeweiligen äußeren Umständen, in die sie und andere hineingeboren wurden:

Es ist das grösste Unglück eines Menschen, in einer falschen Zeit geboren zu sein, in einer falschen Stadt, einer falschen Familie. Unzeitgemäss zu sein ist nur den Unsterblichen, den Genies gestattet. Wir andern Sterblichen aber, sind wir nicht mit unserer Zeit verwurzelt, bedroht uns geistig seelisches Verkümmern. Wurzelloses trägt keine Blüten, trägt keine Früchte. Aus seinen großen Schmerzen machte Heine – kleine Lieder. Meinen Schmerzen (die eines Gefangenen, der von der Sonne da draussen weiss) entstürmen meine Ideen der Frauenemanzipation. Damit das Weibchen lebe, schlug man ein Menschentum ans Kreuz.²³¹

Die Kreuzigung des Menschentums einem chauvinistischen Gesellschaftsideal zuliebe ist ein immer wiederkehrendes Thema in ihren Romanen und Novellen. Ihren jungen Heldinnen fehlt es nicht an Schärfe des Geistes, an Wortgewandtheit, an gutem Willen, an physischen Reizen und noch nicht einmal an finanziellen Mitteln. Aber letztlich passen sie nicht in ihre Zeit, und die Anpassung kostet sie ihre Individualität. Sie verraten ihre eigenen emanzipatorischen Ideale, werden Opfer der patriarchalischen Ordnung, gegen die sich ernsthaft aufzulehnen ihnen die Kraft fehlt.

Eine wirkliche Rebellion seitens eines solchen Opfers gibt es nur in einem einzigen Text, der auch sonst aus Dohms literarischem Schaf-

²³⁰ <http://www.uni-kassel.de/frau-bib/>

²³¹ ‚Kinheitserinnerungen einer alten Berlinerin‘, a.a.O., S. 78.

fen herausragt und uns zudem ihre innere Einsamkeit, ihr Leiden an der Gesellschaft, aber auch ihre Seelenstärke ahnen lässt. Es ist eine Novelle mit dem vielsagenden Titel ‚Werde, die Du bist‘.²³² Die Protagonistin ist hier nicht eine schöne, verwöhnte und umworbene junge Frau, sondern eine Witwe von knapp sechzig Jahren, die allen Widerständen zum Trotz aus einem Leben fragloser Anpassung an gesellschaftliche Zwänge ausbricht und ihren eigenen Weg geht. Agnes Schmidt (der Name ist mit Bedacht gewählt)²³³ hat ein konventionelles kleinbürgerliches Leben als Tochter, Ehefrau und Mutter hinter sich und hatte nie Gelegenheit oder auch nur den Wunsch gehabt, nach ihren eigenen Neigungen und Bedürfnissen zu fragen. Sie war und tat, was die Gesellschaft, ihr Mann, ihre Familie von ihr erwarteten. Bei ihrer Verwitwung hätte das den Rückzug in das selbst- und würdelose Dasein der von dem Großmut von Töchtern und Schwiegersöhnen abhängigen alleinstehenden Großmutter und Schwiegermutter bedeutet.

Da beginnt etwas in ihrem Innern zu rumoren, rebellisch zu werden. Immer dringlich kristallisiert sich die Frage heraus: Wer ist Agnes Schmidt eigentlich? Die Antwort bleibt sie sich schuldig. Aber die Frage wird immer dringlicher. Die Ungebundenheit des Witwenstandes erlaubt es ihr, viel zu lesen – nicht nur romantische Liebesgeschichten, wie sie sie früher liebte, sondern ernsthafte Bücher, wie sie in der Zeitung rezensiert wurden, ‚russische, französische, skandinavische, die einen geistigen und sittlichen Umschwung bedeuten und das Leben schildern sollten, wie es wirklich ist.‘ (S. 182) Neue Ideen stürzen bei der Lektüre auf sie ein, darunter auch die Idee von der Gleichwertigkeit der Frau mit dem Mann:

Diese Schriftsteller verwerfen, was bisher für unumstößlich galt – Sitten, Anschauungen, Glauben, Moral! Es wäre auch nicht wahr,

²³² in *Wie Frauen werden. Werde, die Du bist*, Breslau: S. Schottlaender, 1894.
Auch: <http://www.gutenberg.org/2000/de/dohm/w/wiedu/wiedu.htm>.

²³³ ‚Agnes‘ evoziert Assoziationen mit dem Opferlamm (*agnus dei*) sowie der Heiligen Agnes, die verbrannt und enthauptet wurde. Im Text finden sich mehrfach Verweise auf Kreuzigung, Verbrennung und Enthauptung. ‚Schmidt‘ (der Name, der ihr bei ihrer Heirat auferlegt wurde) steht für Anonymität und Mittelmäßigkeit.

*daß die Frau ein untergeordnetes Geschöpf ist, vorausbestimmt für
niedere Lebensfunctionen! (S. 183)*

So etwa mag auch Hedwig Dohm während ihres Jahres in Rom, als sie endlich lesen konnte, was sie wollte, und auch die Zeit dazu hatte, auf ihre damals revolutionär anmutenden feministischen Ideen gekommen sein. Agnes entdeckt an sich zum ersten Mal einen Sinn für Schönheit und entwickelt eine ihr unbekannte Eitelkeit. Ihr neues Erscheinungsbild gleicht dem ihrer Schöpferin in auffallender Weise: ‚Ich habe mir ein Kleid von feiner schwarzer Wolle angefertigt, das lang und faltig über die Füße fällt [...]. Mein graues Haar, das stark ist und ziemlich kurz, ließ ich frei auf die Schultern fallen.‘ (S. 184) Wenn sie sich im Spiegel begegnet, sieht sie eine bisher Unbekannte, ‚jemand, irgend jemand Anders als die gute Frau Schmidt und gar nicht mehr alt‘. Ihre Identität spaltet sich – mal ist sie die eine, mal die andere. Aber das neue Ich wird zunehmend dominierend. Sie hat das Gefühl, ‚als hätte ich Agnes Schmidt überlistet, die fremde Person, die ich sein wollte.‘ (S. 184) Agnes Schmidt wird nur noch gebraucht, wenn das Ich ausgeht und, um die Leute nicht zu beunruhigen, ihr altes Wesen und ihre alten Kleider anlegt:

Ich leide unter der geheimen Angst, man könne das Widersprechende zwischen meinem Inneren und meinem Aeußeren bemerken. Sie haben ja decretirt, wie der Mensch in jedem Lebensalter sein soll. Darum, wenn ich Leute kommen sehe, krümme ich mich zusammen, damit ich noch älter erscheine, als ich bin. Ich gebe mir ein stumpfes Ansehen, als vegetirte ich nur so hin, wie es meinen Jahren zukommt. Der Alte ist eine lebenswürdige Vorstellung, die Alte eine unangenehme. (S. 190)

Immer klarer erkennt sie: ‚Ich war ja gar kein Ich. [...] ich habe ein Leben gelebt, wo ich gar nicht dabei war.‘ (S. 192) Und wird neugierig auf sich. Unerwartet erbt sie 10.000 Mark. Statt das Geld, wie die ehrbare Agnes Schmidt es getan hätte, ihren Kindern zu geben, leistet sie sich zum ersten Mal im Leben Reisen: an die Nordsee, nach Florenz und schließlich nach Capri. Zum ersten Mal erlebt sie Freiheit, Schönheit, die Urgewalt der Natur, Liebe und schließlich Verzweiflung – ein Konzentrat dessen, was ein Leben in Freiheit hätte gewähren können. Wie Hedwig Dohm, ist sich das Ich, das seine alte, auf-

gezwungene Identität abgelegt hat, bewusst, dass ihr Leiden kein einzigartiges ist, sondern das Normalschicksal von bürgerlichen Frauen ihrer Zeit. Wenn sie um ihr verpasstes Leben weint – ‚dass ich nun zu spät erwacht bin, da es zur Neige geht‘ – so weint sie zugleich um die zahllosen anderen, die auch nicht gelebt haben: ‚Das Unrecht, das man mir gethan, man hat es Allen gethan. Was in mir erlöst sein will, zugleich will es Andere erlösen.‘ (S. 210)

Agnes Schmidts Leben endet in der Irrenanstalt des Doktor Behrend, der zwei Jahre lang ‚im Interesse der psychologischen Wissenschaft, mit intensiver Spannung dieses seltene Beispiel eines gestörten Geistes‘ beobachtet, ‚bei dem die Störung gewissermaßen ein neues Individuum geschaffen hat‘ (S. 154) – ‚bald wie eine Greisin, und dann wieder schien sie kaum eine Vierzigjährige‘ (S. 157). Aber für diese Frau haben Irrsinn und Tod ihren Stachel verloren und ihren Sinn verkehrt. In Wahrheit war es die alte Agnes Schmidt, die als ehrenwerte Frau und Mutter dem Wahnsinn verfallen war und wie in einem Sarg lebte (S. 195, S. 234):

Wahnsinn – ist das etwa Anderes, als das Stillhalten den Ideen, Visionen, [...], über die wir keine Macht haben? Ist das Wahnsinn, so war ich länger als fünfzig Jahre wahnsinnig. [...] Ich war ein Mechanismus, den fremde Mächte in Bewegung setzten. (S. 196)

Jetzt in der Irrenanstalt ist ihr eigentliches Ich durchgebrochen, ihr Kopf ist klar, und der Tod eröffnet die Möglichkeit wahren Lebens: „Eine Greisin, die an Geburtswehen stirbt. Ob im Tode mein Ich geboren wird? – ob ich im Jenseits werde, die ich bin?“ (S. 236) Hedwig Dohm wusste, wovon sie schrieb.

Knapp ein Jahrhundert später, zur Zeit der zweiten deutschen Frauenbewegung, hat die Germanistin Elisabeth Lenk einen Begriff gefunden, der das Phänomen Hedwig Dohm genau zu treffen scheint: ‚die sich selbst verdoppelnde Frau‘.²³⁴ Lenk ging es um die Frage, ob es so etwas wie eine weibliche Ästhetik gebe, also eine speziell weibliche Art des Schreibens. Sie gelangt zu dem Schluss, dass es für eine

²³⁴ E. Lenk, ‚Die sich selbst verdoppelnde Frau‘, *Ästhetik und Kommunikation* 7 (1976), H. 25, S. 84 – 87

eindeutige Antwort auf diese Frage – wenn es sie denn überhaupt gebe – noch zu früh sei, da es vorläufig noch an Beweismaterial fehle. Jedoch ist sie sich sicher, dass etwas sehr Wesentliches und Neues an Texten von Frauen feststellbar sei:

Das Weibliche ist in Bewegung geraten. [...] produktiv, weil die Frauen anfangen, frei über ihre Phantasien zu verfügen und bedrohlich (fürs Bestehende), weil die nur scheinbar versteinerte Frau, Fundament der patriarchalischen Gesellschaft, also der Boden, auf dem die Männer so lange standen, anfängt sich zu bewegen. [...] Die neue Frau hat zwei völlig verschiedene Gesichter. Das eine der Männerwelt zugewandte Gesicht kann gar nicht neutral und sachlich genug sein, denn nach wie vor müssen die Frauen täglich um die elementarste Gerechtigkeit kämpfen; dazu bedürfen sie der polemischen Kraft und der Kälte. Das andere, den Frauen zugewandte Gesicht ist gar kein Gesicht, sondern eben die Bewegung, von der ich sprach.²³⁵

Liest sich Elisabeth Lenks generische Analyse nicht, als sei sie genau auf Hedwig Dohm zugeschnitten? Da war einerseits die polemische, selbstbewußte Kämpferin für die Rechte der Frauen. Das Abfassen der Streitschriften war Hedwig Dohm vergleichsweise leicht von der Hand gegangen. Es gab einen klar definierten Gegner, ein konkretes Argumentationsziel. Inhalt und Form der Texte waren strenger Logik unterworfen. Vorbilder gab es reichlich. Dass die Vorbilder ausschließlich männlichen Federn entstammten, war nicht nur kein Hindernis, sondern sogar hilfreich; denn männliche Gegner waren am besten mit männlichen Waffen zu schlagen.

Dann war da aber noch das andere, den Frauen zugewandte ‚Gesicht‘ Dohms, das ihre im engeren Sinne literarischen Arbeiten prägt. Hier ging es um die Darstellung subjektiven weiblichen Erlebens aus weiblicher Perspektive. Witz und Logik waren weniger gefragt als assoziatives Denken, Einfühlungsvermögen, Kreativität. Das Gegenüber war nicht ein klar definierter männlicher Gegner, sondern eine anonyme weibliche Leserschaft, die der Aufklärung und Ermutigung bedurfte. Männliche sprachliche Vorbilder waren hier nur von be-

²³⁵ Ebd., S. 84.

grenztem Wert, weibliche fehlten zu Dohms Zeiten noch weitgehend. Beim Schreiben solcher Texte gewannen bei Dohm nicht selten Resignation und Unsicherheit die Oberhand.

Ihre innere Unsicherheit lässt sich im Sprachstil nachweisen, der gelegentlich in den Eugenie Marlitts verfällt.²³⁶ Auch bei Dohm, die in jüngeren Jahren viel Marlitt verschlungen hatte, begegnen wir ‚echt deutscher träumerischer Weltverlorenheit‘, ‚ernsten deutschen Wäldern voll starker Eichen und Buchen und schwellendem Moos‘, ‚reinem schönen Menschentum‘, reizenden jungen Mädchen und romantisch verklärten Freitoden, vor allem im Wasser. So beklagte eine Rezensentin des Neudrucks von Dohms Roman *Schicksale einer Seele* in der *taz* 1989 ‚schwülstiges Deutsch und biedermeierliche Innerlichkeit‘.²³⁷ Die Schriftstellerin Elisabeth Plessen stöhnte über ‚üppige, seelenbadende Schwelgerei‘.²³⁸

In dem dritten Roman ihrer Trilogie, *Christa Ruland* (1902), fand Hedwig Dohm selbst ein einprägsames Bild für den Balanceakt zwischen der selbstbewußten und kämpferischen ‚neuen Frau‘ und der in alten Vorurteilen gefangenen Frau der patriarchalischen Gesellschaft:

Wir, die junge Generation, wir stehen alle noch wie auf einer Brücke, die Brücke ruht nicht auf festgefügtten Pfeilern, darum schwankt sie, und sie hat auch kein Geländer, und wir schwanken mit, und wer nicht sicher auftritt und nicht schwindelfrei ist, stürzt leicht hinab. Schon sind die neuen Ideen lebendig und die alten sind noch nicht tot.

²³⁶ Eugenie Marlitt (1825 – 1870, eigentlich Eugenie John, ehemalige Opersängerin, arbeitete ab 1863 äußerst erfolgreich als freie Schriftstellerin. Viele ihrer wunderbar kitschigen Erzählungen und Romane erschienen in der Zeitschrift *Gartenlaube*, deren Auflagenhöhe sich zwischen 1866 und 1876 verdoppelte. Im Internet (<http://gutenberg.spiegel.de/autoren/marlitt.htm>) zu finden: *Das Heideprinzenchen*, *Die zweite Frau*, *Die zwölf Apostel*, *Goldelse*, *Reichsgräfin Gisela*, *Schulmeisters Marie*, *Gedichtsammlung*

²³⁷ Heide Soltau, ‚Triviales mit frauenliebendem Ende‘, *tageszeitung*, 7. 1. 1989.

²³⁸ Hedwig Dohm (1833-1919)‘, in Hans Jürgen Schulz (Hg.), *Frauen. Porträts aus zwei Jahrhunderten*, Kreuz, Stuttgart 1981, S. 139.

Es ist ein Zwiespalt in uns Werdenden zwischen dem Altererbten und dem Neuerrungenen. Was seit so vielen Generationen Recht und Brauch war, hat sich unserer Gesinnung einverleibt, es ist beinah Instinkt bei uns geworden. Wir haben noch die Nerven der alten Generation und die Intelligenz und den Willen der neuen. All die alten Anschauungen und Vorurteile, sie heften sich an unsere Sohlen, eine Art sanfter Furien oder Medusen, die unser Wollen zwar nicht versteinern, aber doch lähmen. Mit einem Wort: wir sind Übergangsgeschöpfe. (S. 167)

Diesen inneren Zwiespalt weiblicher Übergangsgeschöpfe in der menschlichen Entwicklungsgeschichte hat Hedwig Dohm in ihrem fast neunzigjährigen Leben nicht nur durchlitten, sondern sie hat ihn zum Wohle ihrer Geschlechtsgenossinnen kämpferisch und kreativ umgesetzt, mit Talent, Mut und unerschütterlichem Glaube an die Sache. Eine wahre Pionierleistung!

Ileana Beckmann

Emanzipierte Frauen frieren nicht –

Der Wandel des Rollenbildes der Frau im Spiegel von Texten deutscher Schriftstellerinnen der letzten 50 Jahre.
Eine Einladung zum Lesen!

Immer schon haben SchriftstellerInnen auf den sozialen Kontext ihrer Zeit reagiert. Deutlicher denn je ist dies seit Ende des zweiten Weltkriegs der Fall. Im Folgenden soll am Beispiel von sechs Texten deutscher Schriftstellerinnen gezeigt werden, wie sich im Laufe der Nachkriegsjahrzehnte das Bild von der Rolle der Frau entwickelt und gewandelt hat.

Ingeborg Bachmanns monologische Erzählung „Undine geht“ (1961)²³⁹ erscheint auf den ersten Blick wie ein Märchen, erweist sich jedoch bei näherem Hinsehen als eine höchst kritische Auseinandersetzung mit einer Wirklichkeit, in der allein das Nützliche zählt. Bachmann stellt die Frage nach der Möglichkeit der Kommunikation zwischen Mann und Frau. Mit Undines Worten ausgedrückt: *„Ich konnte nie an die Wichtigkeit eurer Verstrickungen glauben... Das Gebot ist: Sich verlassen... dem Gesetz gehorchen und keinem Gefühl. So der Einsamkeit gehorchen“*.

Undine ist eine Frau, die zwar ihre eigenen Ansprüche formuliert, letztlich aber hilflos resigniert. Sie klagt die Feigheit der Männer an: *„Verräter!“* Ich war *„plötzlich eine Gefahr,...und verwünscht war ich und*

²³⁹ Sämtliche Erzählungen. Serie Piper Bd. 3986. Neuausgabe 2003. – Die Anregungen zu den folgenden Ausführungen gehen auf die „Proliko“ – Seminarreihe Lesekunst des Borromäusvereins zurück.

bereut war alles im Handumdrehen“ und bekennt zugleich ihre Sehnsucht nach ihnen.

In einer von Männern dominierten Welt, in der für Gefühle kein Platz ist, ist auch für sie kein Platz: Sie geht ins Wasser, denn die von der Restauration der Nachkriegsjahre geprägte Gesellschaft bietet ihr keine Perspektive. Undine zerbricht an der Einsicht, dass die Erfüllung ihrer Wünsche und Sehnsüchte unmöglich ist.

In **Marlen Haushofers** Roman „Die Mansarde“ (1969)²⁴⁰ beschreibt eine Frau mittleren Alters in Tagebuchform die Ereignisse einer Woche. Die Ich-Erzählerin ist Hausfrau mit heranwachsenden Kindern, die ihre eigenen Ambitionen (Zeichnen) auf Wunsch des Mannes aufgegeben hat. Ihr gleichförmiges Eheleben wird mühsam in Form gehalten: Sie räumt auf und kocht, am Sonntag Nachmittag erwartet ihr Mann ein ihm genehmes Programm. Die Frau leidet, ist einsam und zieht sich in ihre Mansarde zurück. Sie übt keine Kritik an den Umständen, sondern ordnet sich klaglos dem Ehemann unter. Sie resigniert, hat aufgehört zu fühlen und im Grunde auch zu leben. So geht sie in die innere Emigration und zerbricht an der Unterdrückung ihrer eigenen Wünsche.

Haushofer lehnt für sich die Rolle der Ehefrau und Mutter als unbefriedigend ab. Das Schreiben war für sie ein Ausweg aus ehelichen und gesellschaftlichen Abhängigkeitsverhältnissen. Männer kommen bei ihr schlecht weg. Aber: Wie ihre Protagonistin übt sie keine fundamentale Kritik an den patriarchalischen Zuständen, sondern flüchtet – wie sie – in Resignation und Vereinsamung.

Angelika Mechtels Erzählung „Katrin“ stammt aus dem Erzählband „Die Träume der Füchsin“ (1976)²⁴¹. Der Stil ist knapp, gleichförmig, fast jeder Satz beginnt mit „Ich...“, kaum einer mit „Wir...“. Der Leser wird informiert über den nach außen sichtbaren Erfolg und den Status eines Ehepaares („*Wir haben uns Urlaub leisten können und Anschaffungen...*“), erfährt aber auch von dem Preis, den die Frau für die bür-

²⁴⁰ dtv Taschenbuch Bd. 12598. 1999.

²⁴¹ Fischer Taschenbuch, 3. Auflage 1981, nicht mehr lieferbar.

gerliche Idylle bezahlen muss. Sie verhält sich so, wie es das tradierte Rollenklischee von den Frauen erwartet („*Ich habe mich von seiner Mutter belehren lassen...*“). „*Ich habe die Fehler bei mir gesucht...*“). Die nach außen stimmige Fassade ist mit Einsamkeit, Depressionen und Verzicht auf eigene Ansprüche erkauft.

Mechtels Protagonistin ergibt sich aber nicht in ihr Schicksal. Sie ändert zwar nach außen hin nichts, versucht aber immer wieder, ihre Selbstachtung zu bewahren („*Ich habe streiten gelernt..., Ich bin in die Verweigerung gegangen...*“). Sie hat zumindest die Hoffnung, dass die Generation der Töchter die Fehler der Mütter nicht wiederholt.

Der Roman „*Flugasche*“ der ostdeutschen Schriftstellerin **Monika Maron** (1981)²⁴² zeigt eine ganz andere Einstellung zur Ehe und zur Rolle der Frau. Josefa Nadler, Journalistin und allein erziehende Mutter, rebelliert gegen die gesellschaftlichen Spielregeln. Ehe bedeutet für sie, sich der Verantwortung für sich selbst zu entziehen („*Niemand außer mir ist zuständig für meine Unfähigkeiten*“).

Dabei akzeptiert sie die Institution Ehe durchaus als legitime Lebensform, die für manche Frauen besser geeignet sein mag. Beispiel: ihre Freundin Ulrike, die immer einen Beschützer braucht, an den sie sich anlehnen kann. Josefa hat für sich selbst entschieden, allein zu leben, macht jedoch kein Hehl daraus, dass dieses frei gewählte Leben seine Schwierigkeiten hat („*Aber emanzipierte Frauen frieren nicht, heulen schon gar nicht, und das Wort Sehnsucht haben sie aus ihrem Vokabular gestrichen. Ich friere, ich heule, ich habe Sehnsucht.*“). Die Vorstellung von der Ehe als zwangsläufiger Versorgungseinrichtung, zu der es für die Durchschnittsfrau keine Alternative gibt, ist passé. Josefas Problem ist nicht die Selbstbehauptung gegen einen dominierenden Partner, sondern die Schwierigkeit, der eigenen Überzeugung in einer Gesellschaft treu zu bleiben, die die Stellung der selbständigen und allein erziehenden Frau noch nicht anerkannt hat.

Frauen sind bei Maron nicht nur Opfer; sie betreiben auch (siehe Ulrike) ihre eigene Entmündigung selbst, indem sie durch Übernahme

²⁴² Fischer Taschenbuch Bd. 3784 (Die Frau in der Gesellschaft).

von Rollenklischees bzw. durch Vermarktung ihres Körpers das Spiel der Unterdrückung mitspielen.

Marons ostdeutsche Kollegin **Christa Wolf** sieht die Rolle der Frau positiver: In 'Kassandra'(1983)²⁴³ und 'Störfall' (1987)²⁴⁴ macht sie in der Gestalt von weiblichen Vorbildern deutlich, wie Frauen sich durch Widerstand und Verweigerung, durch engagierten Kampf und persönliche Opfer aus männlicher Fremdbestimmung und Bevormundung zu lösen versuchen und um ihre Autonomie ringen. Sie traut den Frauen zu, den Jahrtausende von Männern beherrschten, durch Krieg und Fortschrittswahn geprägten Geschichtslauf in einen Prozess des Friedens umgestalten zu können.

Doris Dörries Erzählband „Samsara“ (1996)²⁴⁵ vermittelt einen Einblick in den Alltag der neunziger Jahre. In der Erzählung „Palast der Mühen“ schildert die Ich-Erzählerin den Kampf um den Schlaf seit der Geburt ihrer Tochter. Die Sehnsucht nach Schlaf wird zum Sinnbild des Versuchs der Mutter, ihre Eigenständigkeit zu bewahren. Der Vater erfüllt in der Erzählung keineswegs seine Rolle als gleichwertiger Partner („*Xaver stand anfangs nachts mit mir auf, eine Woche lang etwa ...*“). Für die magersüchtige 15jährige Tochter ist die Verweigerung des Essens eine Waffe gegen die Mutter. Nicht mehr die Paarbeziehung steht hier im Mittelpunkt, sondern das Selbstbild von Frauen in der Mutter- bzw. Tochterrolle.

Auch bei Doris Dörrie führt die Veränderung der Partner-Rollen nicht zum befreiten Frau-Sein. Die Möglichkeiten der Frau, ihre eigenen Ansprüche zu verwirklichen und zugleich den Bedürfnissen der Kinder gerecht zu werden, sind nicht zufrieden stellend gelöst. Die emanzipierte Frau der neunziger Jahre steht letztlich allein da in ihrem Bemühen, mit Beruf und Familie ihre eigenen Ansprüche zu verwirklichen.

243 Luchterhand, Neuaufl. 2004.

244 Aufbau-Verlag, 2. Aufl. 1990.

245 Erzählungen. detebe Diogenes Taschenbuch Nr. 23009. 1998.

Schreibende Frauen haben immer über sich und ihr Verhältnis zum anderen Geschlecht nachgedacht, sie haben Rollenbilder überprüft, die ihnen und den Männern konventionell zugeschrieben worden sind. Dennoch haben viele eine einseitig feministische Lesart ihrer Werke abgelehnt. Dies trifft auch auf die oben erwähnten Autorinnen zu. Betrachtet man die Texte aus fünf Jahrzehnten in chronologischer Folge, so lässt sich zweifelsohne eine Entwicklung feststellen von der verzweifelten Resignation über den Versuch, etwas Selbstachtung zu bewahren, bis hin zum selbst bestimmten, von Partnerschaften unabhängigen Leben mit allen Schwierigkeiten.

Die fünfziger Jahre mit ihrer Betonung des Nützlichen lassen keinen Raum für Empfindsamkeiten und Selbstwertgefühle (Bachmann). Die Frau in den Sechzigern unterdrückt ihre eigenen Wünsche, leidet und zieht sich ins eigene Selbst zurück (Haushofer). In den Siebzigern kommt Hoffnung auf: Die Frau bewahrt ihre Selbstachtung, indem sie nicht alles duldet (Mechtel). In den Achtzigern gilt die tradierte Vorstellung von der Ehe als zwangsläufiger Versorgungseinrichtung als passé; zur sozialen Identität der Frau gehört nicht mehr notwendig die Ehe: Frauen kämpfen für ihre Selbstverwirklichung (Maron und Wolf). In den Neunzigern schließlich steht das Selbstbild der unabhängigen Frau im Zentrum (Dörrie).

Wie lässt sich diese Entwicklung mit den folgenden praktischen Erfahrungen in Einklang bringen? Umfragen und die Beobachtung von Lesegewohnheiten in öffentlichen Bibliotheken zeigen den nach wie vor großen Bedarf an Trivilliteratur: an „Heile-Welt-Romanen“ und „Herz-Schmerz-Büchern“. Wie sieht die Rolle der Frau da aus? Die Heldinnen ebenso wie die Leserinnen – alles Frauen von heute – träumen vom starken Mann, der sie beschützt und ihnen alle Sorgen und Entscheidungen abnimmt! Wird der emanzipierten Frau ihre Freiheit und Selbständigkeit zu viel? Möchte sie wieder Verantwortung und Entscheidungen abgeben? Oder möchte sie mit kitschigen Träumen die Härten der realen Welt ausbalancieren?

Eine Frage, die offen bleibt ...

Angela Martini

Frauenbilder in der deutschen Gegenwartsliteratur

Marcel Reich-Ranicki rühmte 1997 im Literarischen Quartett den Roman *Alberta empfängt einen Liebhaber* von Birgit Vanderbeke (1956) als einen sprachlich grandiosen und hocherotischen Text. Nach Romanen, die die erschreckende Alltäglichkeit von Familienzusammenhängen schildern, erzählt Vanderbeke nun aus der Perspektive der Frau zwei in einander verschränkte Liebesgeschichten. Vergleichend wird ein weiblicher Lebensentwurf von der Österreicherin Marlene Streeruwitz (1950) gegenübergestellt, deren Darstellungsästhetik sich radikal von der leichten, lakonischen, dennoch doppelbödigen Prosa Vanderbekes unterscheidet wie auch der Erzählfokus auf die Auseinandersetzung der Frau mit ihrer Umwelt gerichtet ist. Trotz der unterschiedlichen Themen, der divergierenden ästhetischen Bearbeitung des Stoffes, verbindet die Bücher eine Aussage: Es gibt keine Gleichstellung von Frau und Mann. Missverständnisse, Kränkungen, Verletzungen, normative Zwänge bestimmen weiterhin die Beziehungen.

Die moderne Gesellschaft und die Literatur von und über Frauen ist von überwiegend unpersönlichen Beziehungen geprägt, in der die Liebe und deren Semantik abwesend ist. Nur selten verweisen Reminiszenzen melancholisch auf eine differenzierte Sprache der Liebe und Mitmenschlichkeit. Viele der gegenwärtigen Fragestellungen, die von Autorinnen, seltener von Autoren behandelt werden, sind schon in den 70er Jahren mit Beginn der Literatur von Frauen über Frauen für Frauen thematisiert worden: Die Dominanz männlicher Sexualität, der Versuch, ein nicht von patriarchalen Strukturen vorgeprägtes Selbstbewusstsein und die Authentizität der Frau herauszuarbeiten, die unterhöhlten Familienstrukturen, die unter der Banalität des Alltags, des Zusammenlebens, des Liebesverlusts zerbrechen. Doch wä-

re es falsch, von einer thematischen Unbeweglichkeit oder gar Stagnation in der Gegenwartsliteratur zu sprechen. In den 70er und 80er Jahren war die Frauenliteratur ein emanzipatorischer Aufschrei und Appell zur Veränderung. Heute konstatieren die SchriftstellerInnen, dass trotz Frauen fördernder Maßnahmen, trotz Diskussionsforen, die existentiellen, beruflichen, sozialen und zwischenmenschlichen Probleme weiterhin bestehen. Die patriarchalen Mythen, wie es Marlene Streeruwitz in ihrer Frankfurter Poetikvorlesung formuliert, wirken unterschwellig in der post-patriarchalen Welt weiter.²⁴⁶ Mit ihrem umfangreichen literarischen Werk und mit ihren theoretischen Überlegungen versucht Streeruwitz nun aufzuzeigen, »wie Anders-Denken möglich werden kann«²⁴⁷, wie die Frau sich gegen die vorgeprägte Sprache auflehnt, um auf diese Weise zu lernen, anders wahrzunehmen, anders zu denken und auch anders zu sprechen. Ein wichtiges Thema hierbei ist die Identitätsvergewisserung und deren Kehrseite, der Identitätsverlust, der Frau. Der im Poststrukturalismus erneut diskutierte Tod des Subjekts, das nicht mehr im Hegelschen Sinne als ein autonomes und einheitliches betrachtet, sondern als eine »Funktion des Diskurses« (M. Foucault) dezentriert wurde, ist Streeruwitz und Vanderbeke fremd. Die Autorinnen gestalten Frauen, die sich ihrer Subjektivität vergewissern und die sich dagegen auflehnen, Konstrukt eines sozialen und kulturellen Ordnungs- und Wertesystems zu sein.

*Liebe im Kopf ist leichter als Liebe im Leben*²⁴⁸

Albertas und Nadans Liebesgeschichte in Birgit Vanderbekes Roman *Alberta empfängt einen Liebhaber* besteht aus einer Serie von *Glücksentwürfen* (S. 116), die sie auszuleben nicht imstande sind, da immer etwas dazwischen kommt oder daneben gerät. Es ist Liebe *von Anfang an bis zum Jüngsten Tag* (S. 7) und Irrtum zugleich. Drei prägnante Momente erzählt die Protagonistin Alberta aus ihrer Liebesgeschich-

²⁴⁶ Streeruwitz, Marlene: Können. Mögen. Dürfen. Wollen. Müssen. Lassen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 15.

²⁴⁷ Streeruwitz, Marlene 1998, S. 22.

²⁴⁸ Vanderbeke, Birgit: Alberta empfängt einen Liebhaber. Frankfurt am Main: Fischer 1. Auflage 1997, 5. Auflage 2000, S. 44.

te, die Anfang der 70er Jahre beginnt, als *Make love not war* der Slogan der Vietnamkriegsgegner war und für die freie Liebe warb. Alberta aber liebt nur Nadan, dessen Namen sie auf der zweiten Silbe *Na dann* betont, damit sich der Name nie abnutzt und plötzlich weggeschwunden ist *und mit ihm alles, was in einem Namen von dem zusammenschwingt, der ihn hat und in ihm drin ist* (S. 30). In einem Trainingslager hatten sich einige Chancen für den ersten Kuss ergeben, doch Nadan küsst die fünfzehnjährige Alberta nicht. Schließlich sitzen sie auf einer umgekippten Fichte, wo Albertas Lebensatem für einen Augenblick stockt. Alberta sieht den Mond und in dessen Licht Nadan, indes Nadan in der Dunkelheit nichts erkennt. Zwischen beiden liegt ein *Urschweigen mit Milchmond auf der umgefallenen Fichte* (S. 17), auf das in den nächsten Jahren variantenreiche Formen des Schweigens folgen, die ein ganzes *Schweige-Glossar* (S. 17) erstellen: *Blödigkeits-schweigen, endlose Telefonschweigen, Autoschweigen*. Das Urschweigen erscheint zunächst bedeutungslos, es vermindert jedoch zunehmend die Entschlusskraft zum Küssen, da sich das Denken einstellt. Dem Mädchen kommt das Küssen nun ein wenig unappetitlich und sogar pervers vor. Nur eine Zauberformel kann sie aus der paradoxen Situation retten, dass sie geküsst und doch nicht geküsst werden will. Und sie entleiht bei Françoise Sagan²⁴⁹ eine *Zauberformel gegen Küssen* (S. 19), die sie variiert: *Wie findest du eigentlich Brahms? [...] Nadan sagte: Die Stones mag ich lieber.* (S. 20)

Und danach geht das Leben weiter, das Studium, das Zusammenleben mit einem anderen Mann, obwohl Alberta und ihr Interimsfreund wissen, dass die gelebte Gemeinsamkeit keine ist und es eine gemeinsame Zukunft nicht geben wird. Denn Alberta liebt Nadan bedingungslos. Doch die unterschiedlichen Erwartungen aneinander, abweichende Vorstellungsmuster, alltägliche Gewohnheiten und Eigenheiten dekonstruieren den seit der Antike vielfältig durchdeklinierten Mythos von der idealen Liebe. Nadan errichtet eine Scheidewand zwischen jener illusionären Vorstellung und trotziger Selbstbewahrung. Er halbiert Alberta in eine domestizierte Frau, *für die er,*

²⁴⁹ Sagan, Françoise: *Aimez-vous Brahms?* Paris: 1959. Der intertextuelle Verweis deutet schon hier wesentliche Motive des Romans an. Der melancholische Verzicht auf Liebe und die Einsamkeit einer Frau, deren Gedanken – sehr traditionell – unablässig um einen Mann kreisen.

ohne ihr etwas zu sagen, ohne sie zu fragen, [...], sein Haus gebaut hatte (S. 106), und in eine die Ordnung störende Mizzebill, die ihn mit ihrem Bekenntnis zur unbedingten Liebe erschreckt. Mizzebill ist Nadans Beschwörungsformel, mit der er sich schützt gegen das *so ziemlich [...]* *Übelste, was einem Mann passieren kann. Eine Plage. Ungefähr eine Heuschreckenplage* (S. 26), gegen den gewaltigen Appetit der Liebe, die *kaum vierzehn Tage brauchte, um uns zu ruinieren.* (S. 8)

Zehn Jahre später schildert die Protagonistin Alberta einen weiteren Glücksentwurf. Gemeinsam mit Nadan bricht sie aus ihrer beider getrennten Leben nach Paris aus. Doch die Stadt der Liebe erreichen sie nicht. Der Ausbruch endet in einem deutschen Hotelzimmer mit bräunlicher Resopaldecke, in dem der Geruch von Desinfektionsmitteln stärker als der Fliederduft in der Maiennacht ist. Für wenige Stunden kehrt die Liebe zurück, doch am Morgen mit den banalen Alltagsverrichtungen erkennt Alberta, *daß Liebe im Kopf viel leichter ist als Liebe im Leben* (S. 44). Es gelingt nicht, die Asymmetrie zwischen idealer Liebesvorstellung und dem gelebten Leben auszugleichen. Die Vorstellungen von Alberta und Nadan sind zu unterschiedlich, um eine dauerhafte Übereinstimmung zu finden. Albertas Liebe gleicht einem amour fou, einer uneingeschränkten Liebe, die sie nur mit Nadan erleben kann, die jedoch immer wieder in ein bitteres Lieben oder Leiden umschlägt. Alberta ist von der *Perfektionsidee*²⁵⁰ besessen, die ihre Liebe in der Ausschließlichkeit Nadans begründet, sie strebt eine Einheit an, doch das Problem ist die Differenz der Liebenden, deren Liebe immer wieder an Banalitäten scheitert, an einer falschen Krawatte (S. 31), an dem gebügelten Schlafanzug, an Gurgelgeräuschen nach der Maiennacht, an Nadans Haus, das auf Alberta wie eine *Festung* (S. 57) wirkt. Faszination und Erschrecken ist das paradoxe Muster dieser Liebe, an der die Protagonisten scheitern, die dennoch nicht von einander lassen können. Für Nadan gibt es nur einen Ausweg aus dem Dilemma: In einem Doppelleben kann er Albertas Liebe eine Daseinsform zugesteht: *Mit Alberta ginge das, wenn schon Mizzebill dieses Haus nicht erträgt. Und sein zweites Leben verbringt er mit Mizzebill.* (S. 47)

²⁵⁰ Vgl. Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2. Auflage 1995, S. 57 – 59.

Alberta und Nadan sind das Konstrukt einer Erzählerin, die die scheiternde und sich immer wieder erneuernde Liebesgeschichte zunächst mit der Trennung der beiden abschließt. Den Astrophysiker Nadan schickt sie nach Arizona, Alberta erhält eine Lektoratsstelle in Lyon. Unweit der Rhône, inmitten von Weinbergen war der erste Teil der Geschichte entstanden. So *war ein wenig von dem Mai, dem Flieder und sogar vom Rotwein meines Schwiegervaters* (S. 52) in sie hineingera-ten. Die Erzählerin ist mit der Geschichte zufrieden, sie findet sie drollig und absurd zugleich. Ihr Mann widerspricht ihr heftig, die Geschichte sei böse und stelle nur den 1. Akt in diesem Liebesdrama dar und müsse fortgeschrieben werden. Die kontroverse Beurteilung markiert einen Riss in der scheinbaren Harmonie ihres Ehelebens, in dem danach alles *beinah so wie immer* (S. 55) war. Albertas Geschichte bewirkt eine neue Wahrnehmung des gemeinschaftlichen Lebens, die klar macht, dass es zwei unterschiedliche Sichtweisen darauf gibt. Deshalb schreibt sie die verfehlte Liebesgeschichte von Alberta weiter und verbindet diese im 2. Teil des Romans mit Ausschnitten aus ihrem Leben, wodurch die beiden Frauen kontrastiert und gespiegelt werden. Beide übersetzen sie einen französischen Schriftsteller namens Vallot ins Deutsche, mehr Übereinstimmung gibt es jedoch nicht. Alberta fehlt all das in ihrem privaten Leben, was ihre Erzählerin besitzt. Diese lebt in einer Landschaftsidylle unweit von Lyon als Ehefrau und Mutter, während sie an Albertas unglücklicher, einsamer Lebenszeit in Lyon weiterschreibt, nachdem die letzte Möglichkeit eines gemeinsamen Lebens mit Nadan vertan war. Weiterhin ist Alberta die Liebende, an der *vorbeigelebt* (56) wird, die sich an glückliche Augenblicke erinnert und darüber die *furchtbaren Schweigegefechte* (S. 57) vergisst. Denn *ein Teil von ihr war, eingesperrt für immer, auf einer umgekippten Fichte sitzengeblieben und nicht klüger geworden* (S. 59). Schweigen folgt auch auf Albertas *einen Satz, der zu sagen war* (S. 59), der im Romantext nicht ausformuliert, Leerstelle bleibt. Nadans Schweigen bedeutet ihr, *daß sie ihrerseits vorbeigeliabt hatte, und auch dieses Mißverständnis müßte nun beendet werden, bevor es sich leibhaftig in ihrem Leben einnisten würde* (S. 60). Alberta verzichtet danach auf ihre Mutterschaft, denn Nadan hat ihr durch sein Schweigen verständlich gemacht, dass sie eine Mizzeball auch weiterhin für ihn bleiben wird.

Wie eine Heuschreckenplage begleitet sie der amour fou nach Lyon, dem sie nichts entgegensetzen kann. Den Vorschlag, wie dieses Dilemma zu lösen sei, den der Mann von Albertas Erzählerin macht, vielleicht *tâte es ihr einfach gut, sich zu verlieben, zu heiraten, ein Kind, et voilà* (S. 64), greift die Erzählerin nicht auf. Alberta ist eine Frau, die keinen anderen Mann außer Nadan lieben will, den sie lebenslang liebt, obschon Nadan sie geteilt hat – in Alberta, mit der er eine Ehe führen könnte, und in Mizzebill, die seine leidenschaftlichen Gefühle befriedigt. Schließt ein Eheleben mit seinen Gewohnheiten Leidenschaft aus Liebe aus? Die Geschichte von Nadan und Alberta beantwortet die Frage mit einem deutlichen Ja. Wie aber sieht es in der eingeschalteten Lebensgeschichte der Erzählerin aus? Auch hier liegt ein Missverständnis zwischen Eros und der Gegenliebe Anteros vor.

Immer häufiger und länger entfernt sich der Ehemann aus dem gemeinsamen Leben, Fremdheit kommt zwischen beiden auf. Die Gespräche werden banaler, verlegener, sprachloser. Es schwelt ein Kriegszustand, der im wesentlichen darin begründet ist, dass

ein Mann und eine Frau, sobald sie auch nur irgend etwas, und sei es das Belangloseste auf der Welt zusammen machen, absolut etwas Verschiedenes sehen und hören und erleben und sich später nie mehr darauf einigen können, was sie gesehen und gehört und erlebt haben, und genau darüber aber müssen sie aus irgendeinem dunklen Grund fortan versuchen, eine Einigung zu erlangen, und während sie versuchen, sich darüber zu einigen, sehen und hören und erleben sie die ganze Zeit über wieder die grundverschiedensten Dinge, über die wieder Einigung erzielt werden muß und so weiter (S. 93).

Im 3. Teil des Romans sind die Erzählebenen wieder getrennt. Nach vielen Jahren kommt es zu einer Wiederbegegnung zwischen Alberta und dem mittlerweile verheirateten Nadan. Diese verläuft nach dem Muster, dass beide die *grundverschiedensten Dinge* erleben. Alberta erwartet den ewig Geliebten, es kommt jedoch ein Liebhaber, der sie

in ihrer Objektposition wahrnimmt, die ihn, den Mann, als Subjekt des Begehrens bestätigt.²⁵¹

*Ich werfe mich in die Welt statt mir die Welt zu entwerfen*²⁵²

Trotz der daneben gegangenen Liebe und der Vereinsamung der Frau, die in *Alberta empfängt einen Liebhaber* den Grundton bilden, stellt sich bei der Lektüre der Gedanke ein, es kann auch ganz anders sein. Diese Vorstellung suggerieren die Leichtigkeit der Vanderbek'schen Prosa und der Schluss des Romans, der heiter endet, dabei jedoch offen lässt, ob Albertas Erzählerin und ihr Mann aus der Entfremdung in eine liebende Zweisamkeit zurückfinden. In Marlene Streeruwitz' (1950) Roman *Jessica*, 30 klingt dieser Beiklang von Leichtigkeit nicht mit. Jessica ist eine der Frauen in dem Werk der Österreicherin, die ohne Freunde, ohne berufliche und private Anerkennung lebt und in eine Gesellschaft projiziert wird, in der das patriarchalische System mit seiner Doppelmoral unverändert weiterbesteht. Streeruwitz schafft mit ihren sehr konkreten und aktuellen Anspielungen eine Matrix der österreichischen Gesellschaft, deren Weltordnung, Wertesystem und Vorstellungen sich nur unwesentlich vom Habitus²⁵³ des 19. Jahrhunderts unterscheiden. Hinter einer glänzenden Fassade, auf die der *Zeitgeist von außen draufgeschmiert* (S. 179) ist, hat sich in der postindustriellen Welt ein Habitus bewahrt, der über Sozialisierungsprozesse tradiert, das Verhalten der Individuen immer noch kolonialisiert. Kriege werden geduldet, perverse Sexualriten im Klerus heruntergespielt; die *Apparaturen der Macht*²⁵⁴, die die sozialen, kulturellen, politischen und ökonomischen Prozesse regulieren, funktionieren weiterhin. Auch das Deutungsmuster Frau in biologischer Differenz zum Mann und die daraus abgeleiteten Privilegien des an-

251 Vgl. Kraft, Helga, Mimesis unterminiert – Drama und Theater von Frauen. In: Frauen Literatur Geschichte, hrsg. von Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann. Stuttgart: Metzler, 2 vollst. neu bearb. und erw. Aufl. 1999, S. 280.

252 Streeruwitz, Marlene: *Jessica*, 30, Frankfurt am Main: Fischer, 2004, S. 122.

253 Vgl. hierzu Pierre Bourdieu, Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Soziale Ungleichheiten, Soziale Welten. Hg. Von Reinhard Kreckel, 2. Sonderband, Göttingen 1983.

254 Streeruwitz, Marlene: *Können. Mögen. Dürfen. Wollen. Müssen. Lassen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, S. 34.

deren Geschlechts haben sich nur marginal geändert. Zwar darf die Frau am öffentlichen Diskurs teilhaben, vorausgesetzt, sie passt sich den vorgeprägten Vorstellungen an und stellt keine kritischen Fragen. Die Protagonistin Jessica gehört der Generation nach den yuppies an, sie kann auf keinen festen Job, auf keine Pension hoffen, sie wird ein bisschen erben und sich mit dem staatlichen Kindergeld ein wenig Mutterschaft leisten. (Vgl. S. 202) In einer dichten, intensiven, stakkato-artigen Prosa erzählt Streeruwitz in drei Kapiteln drei Gedankenmonologe der Titelgestalt, die im zweiten Teil des Romans von einem Dialog zwischen Jessica und ihrem Lover, einem Staatssekretär, unterbrochen werden. Dieser demonstriert, wie schnell das Gleichstellungspostulat in der Sexualität erneut in Machtdifferenz umschlagen kann, Gewalt und Sadismus die andere Seite der Sexualität als physisches Vergnügen markieren.²⁵⁵

Die dreißigjährige Jessica Somner quält sich im ersten Teil des Romans 50 Minuten durch die winterlichen Straßen Wiens bis zur Praterhauptallee. Das Pensum muß absolviert werden. Luft und Schweiß sollen die Spuren des nächtlichen Rotweinkonsums glätten. Die Folgen der *Schoko-Maple-Walnut Orgie* (S. 20) nach dem Geschlechtsverkehr mit dem Staatssekretär muß Jessica abtrainieren, denn Größe 38 ist die absolute Grenze (S. 12). Über 91 Seiten erstreckt sich Jessicas assoziativer Gedankenmonolog in einem Satz, der sich aus Satzfragmenten und abrupten Wortsätzen zusammensetzt. Es ist eine Form des Widerstands gegen den konventionellen, logozentristischen Sprachduktus und dessen Grammatik. Streeruwitz zersplittert die Sprache, um *daraus einen neuen, einen anderen Glanz zu retten*²⁵⁶. Fragmentarisch sind auch die Gedankengänge der Protagonistin, die keine hierarchische Ordnung, kein logisches Muster erkennen lassen. Ängste und Ansprüche beschäftigen das Denken der Frau: Esszwang, die Furcht zuzunehmen, die beginnende Cellulitis, die verlogenen Medien, die Wut über die angepasste *Tussenriege* (S. 14) in den Frauenzeitschriften²⁵⁷, die klassische Nichtbeziehung ihrer Eltern, die mit

²⁵⁵ Vgl. Sigusch, Volkmar: Die Trümmer der sexuellen Revolution. In: Die Zeit 41/1996.

²⁵⁶ Streeruwitz, Marlene 1998, S.55.

²⁵⁷ Streeruwitz, Marlene 1998, S. 29: Frauen sind die besten Abonnentinnen in der Abteilung Frauenverachtung des Archiv des Patriarchats.

dreißig all die bürgerlichen Insignien hatten, die für Jessica in weiter Ferne liegen, immer wieder der Blick zur Uhr, Existenzsorgen, das Alleinsein, die Absicht geplanter und vorsichtiger zu leben, ihre Affäre mit dem Staatssekretär Gerhard. Die Gedanken wirbeln um die Frau als ein sexuelles Wesen *sui generis*, um Empfindung und Begierde, die nicht zueinander kommen, um Sexualität, deren Regeln weiterhin von Macht, Gier, heimlicher Schnelligkeit und von Ignoranz gegenüber den Bedürfnissen des anderen diktiert sind. Streeruwitz zeigt das Dilemma einer Frau, die den Anspruch an sich stellt, Widerstand zu leisten, und weiß, dass sie sich damit gefährdet. Jessica rüstet sich für einen Gesprächstermin mit der Chefredakteurin einer Hochglanzzeitschrift. Sie läuft sich Frust und Aggression ab.

Eine feste Mitarbeit an der Frauenzeitschrift widerspricht Jessicas Intentionen, dennoch braucht sie das Geld zum Leben. Es kann zu keinem Konsens mit der Chefredakteurin kommen, die für die *ideale Leserin*, 30, *attraktiv, unabhängig und gut verdienend* (S. 14) Geschichten schreiben lässt. Jessica will indes die halbaufgeklärten Leserinnen auf *eine Forschungsreise* mitnehmen, denn *Fragen sind wieder erlaubt* (S. 11). Fragen, die die Gesellschaft aus ihrer *großen Ermüdung* (S. 89) aufrütteln und Themenbereiche ergründen, die mit einem Tabu belegt sind: Die Sprachlosigkeit zwischen der älteren und der jüngeren Generation, zwischen Mann und Frau, zwischen Gleichgeschlechtlichen, die soziale und politische Kälte der Ausgrenzung jener, die nicht mehr ins ökonomische System passen, die gesellschaftlichen Zwänge, von denen insbesondere die Frauen betroffen sind, die Dominanz der veralteten patriarchalischen Weltordnung. Die Journalistin Jessica will in einer von den Männern verwalteten Gesellschaft im *Miniwiderstand* (S. 89) leben, und die richtigen Fragen für und an die Öffentlichkeit stellen.

Es ist das Bild einer Frau, die zwischen Selbstkritik und Selbstakzeptanz schwankt, die an sich zweifelt und ihre Identität sucht, in der sie authentisch mit sich, *sich selbst als Regel* setzt, die von sich fordert, *außerhalb zu sein, die Person, die schaut und nicht die, die angeschaut wird* (S. 37). Das bedeutet Eigensinn und Widerstand gegen das bestehende Regelwerk, um ein selbstbestimmtes Leben zu führen und sich nicht an dem vorgefassten Richtigkeitsgebot zu orientieren. *Wenn ich*

alles richtig mache, dann habe ich kein Leben mehr, richtig machen, das ist noch etwas anderes als funktionieren (S. 89). Zwischen Widerstand und dem Eingeständnis der Wehrlosigkeit pendeln die Gedanken der Frau hin und her.

Der dritte Teil des Romans ist erneut die zeitdeckende Darstellung eines Gedankenmonologs auf dem Flug von Wien nach Hamburg. Jessica hat einen Sexskandal recherchiert, den sie dem *Stern* anbieten will. In Österreich wird kein Blatt das Fehlverhalten ihres ehemaligen Liebhabers, des Staatssekretärs für Zukunfts- und Entwicklungsfragen, abdrucken, der mit Steuergeldern einen Edelpuff für sich und seine politischen Freunde finanziert hat. Jessica hat sich mit dem Mann auf Sex eingelassen, da eine Frau ohne Liebesbeziehungen auffällig ist, und Jessica das Liebesspiel Spaß bereitet, obschon sie *immer lieber verliebt [...] und dann erst Sex und ohne Gefühle nicht so interessiert* (S. 39f.) ist. Deshalb ist die Geschichte mit dem Staatssekretär nur eine, *die zu allem anderen zusätzlich war* (S. 6), und der Mann nichts weiter als ein *Pausenfüller* (S. 39) zwischen den Leerstellen des Alleinseins. Es ist eine der klassischen unpersönlichen Beziehungen, in der sich keiner auf den anderen einlässt, keiner den anderen als Menschen wahrnimmt, in der Liebe und Kommunikation abwesend sind. Das harmlose Spiel mit dem Körpergeschlecht des anderen kippt jedoch bei der letzten Begegnung zwischen Jessica und ihrem Liebhaber um. Während eines Telephongesprächs mit seiner Frau demütigt er sie sexuell. Ihre investigative Recherche gibt ihr nun die Macht, die Karriere des Staatssekretärs zu beenden. Dieses bedeutet jedoch kein Ende der bestehenden amoralischen und zynischen Strukturen, nur eine kurze öffentliche Debatte, die Jessica jedoch nur vom Ausland aus anstoßen kann. Zugleich versetzt die Skandalgeschichte Jessica in das Dilemma, ihr Artikel könnte als ein persönlicher Schuldspruch für ihre Demütigung gewertet werden, obschon es ihr um Aufklärung und den Kampf gegen den Missbrauch von Steuergeldern und der sexuellen Ausbeutung von Frauen geht. Deshalb plant sie, ihr Recherchematerial einem Journalisten zu überlassen, damit alles fair abläuft und nimmt sich dadurch die öffentliche Gegenwehr: [...] *warum ist der Weg zur aufgeklärten Frau mit dem Verlust der weiblichen Subversion verbunden, ist das nicht genau das, was uns entkräftet* (S. 183).

Eine Frage, die im Roman nicht beantwortet wird, durch die sprachliche Gestaltung des Romans jedoch eine Antwort enthält.

Streeruwitz' entwickelt in ihren Theaterstücken und Romanen eine andere und neue Sprache, mit der sich die Autorin außerhalb der vorgeschriebenen Sprache setzt, um von dort aus Wege zu *einem anderen Entwurf von Selbst*²⁵⁸ zu finden. Dem Leser ermöglicht die Wahrnehmung einer Sprache, die sich in deutliche Differenz zu der gewohnten Sprache setzt, wie anders gesprochen, gedacht werden kann. Und dieses kann durchaus als eine Form von weiblicher Subversion begriffen werden.

258 Streeruwitz, Marlene 1998, S. 29.

Literatur

- Bourdieu, Pierre, 1983. Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Soziale Ungleichheiten, hrsg. von Reinhard Kreckel. 2. Sonderband: Soziale Welten. Göttingen: Schwartz 1983.
- Goffman, Erwin, 2000. Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 8. Auflage.
- Frauen Literatur Geschichte, 1999. Hrsg. von Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann. Stuttgart: Metzler 1999, 2. vollst. neu bearb. und erw. Auflage.
- Luhmann, Niklas, 1995. Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt: Suhrkamp 2. Auflage 1995.
- Sagan, Françoise, 1959. Aimez-vous Brahms? Paris.
- Sigusch, Volkmar, 1996. Die Trümmer der sexuellen Revolution. In: Die Zeit 41/1996, S 16.
- Streeruwitz, Marlene, 1998. Können. Mögen. Dürfen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main: Fischer.
- Streeruwitz, Marlene, 2004. Jessica, 30. Frankfurt am Main: Fischer.
- Vanderbeke, Birgit, 2000. Alberta empfängt einen Liebhaber. Frankfurt am Main: Fischer 1. Auflage 1997, 5. Auflage 2000

Renate Schusky

„Kräht ja doch kein Hahn danach ...?“

Komponistinnen des 19. und 20. Jahrhunderts
Die Stellung der Frau im Musikleben seit dem Ende
des 18. Jahrhunderts

„Die Perle schwimmt nicht auf der Fläche; sie muß in der Tiefe gesucht werden, selbst mit Gefahr. Clara ist eine Taucherin.“²⁵⁹

Dies sind Worte des liebenden Ehemannes Robert über seine Frau Clara Schumann, die die bedeutendste Pianistin ihrer Zeit war und 1831 – zwölfjährig – vor Goethe in Weimar bereits die erste eigene Komposition zu Gehör brachte. Clara war eine der ersten Frauen, die – nach Schumanns Tod 1856 – mit ihrer Kunst sich selbst und ihre sieben Kinder ernähren konnte – aber sie war eine Ausnahme. Auskunft über die Stellung der Frau im Musikleben, insbesondere die einer Komponistin, geben Zeilen, die Fanny Mendelssohn 1838 an ihren Bruder Felix schrieb:

Lieber Felix, komponiert habe ich diesen Winter rein gar nichts, musiziert freilich desto mehr, aber wie einem zu Mut ist, der ein Lied machen will, weiß ich gar nicht mehr (...) Was ist übrigens daran gelegen? Kräht ja doch kein Hahn danach und tanzt niemand nach meiner Pfeife.²⁶⁰

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts stellte der Pädagoge Johann Daniel Hensel (‘System der weiblichen Erziehung’, Halle 1787) eine Liste „unentbehrlicher, weniger unentbehrlicher und entbehrlicher Künste

²⁵⁹ Hildebrandt 1985, S. 89.

²⁶⁰ Weissweiler 1991, S. 170.

und Wissenschaften für Frauen“ auf. Zu den unbedingt erforderlichen Kenntnissen zählt er Fähigkeiten wie Stricken, Nähen, Kochen, Backen, Waschen, Getränkeherstellung usw.; zu den „weniger unentbehrlichen, aber doch sehr nützlichen“ Kenntnissen gehört die Musik, die er in Instrumentalspiel und Singen unterteilt. In die Rubrik der völlig entbehrlichen Kenntnisse stuft er die Musiktheorie und Komposition ein.²⁶¹

Das Zeitalter der Aufklärung brachte den Frauen das endgültige Aus der Freiheit und Gleichheit. Die Unterlegenheit der Frau gegenüber dem männlichen Geschlecht wurde begründet über Versuche des Nachweises der Andersartigkeit der Frau. Philosophie und Medizin lieferten ‚Beweise‘ für die sogenannte ‚Natur‘ der Frau. Aus der Gegensätzlichkeit der Geschlechter leitete insbesondere die aufkommende Pädagogik die Rollenzuschreibung für die Frau ab. Für Komponistinnen hieß die Konsequenz: Da Frauen von Natur aus ‚anders‘ sind als Männer, sind ihre Kompositionen ebenfalls anders. „In der Musikkritik wurde es mit der Zeit üblich, die Werke von Komponistinnen, die dem Kritiker gefielen, als abnorm männlich und die, die ihn nicht zufriedenstellten, als typisch weiblich zu bezeichnen. Frauen wurden als Komponistinnen von unterhaltender Salon- und Hausmusik (Lieder und Klaviermusik) geschätzt, aber nur Männern billigte man die Komposition der in der Öffentlichkeit aufgeführten, ‚genialen‘ und ernsthaften Musik (Symphonien, Opern, Oratorien, Kammermusik usw.) zu.“²⁶²

Die Rollenzuweisung an die Frau stützte sich auf die These der Unvereinbarkeit von weiblichem Künstlertum und Tugend der Häuslichkeit. Die Förderung der Musikalität bei Frauen sollte in Maßen erfolgen, denn – so beispielsweise der Pädagoge Johann Heinrich Campe 1789:

Unter hundert preiswürdigen Tonkünstlerinnen, Zeichnerinnen, Stickerinnen, Tänzerinnen usw. möchte wohl kaum eine gefunden werden, die zugleich alle Pflichten einer vernünftigen und guten

²⁶¹ Rieger 1988, S. 53.

²⁶² Roster 1995, S. 97.

*Gattin, einer auf alles aufmerksamen und selbständigen Hausfrau und einer sorgfältigen Mutter (...) zu erfüllen nur versteht.*²⁶³

Die Abweichung von der der Frau zugewiesenen Rolle musste negativ besetzt werden: Das öffentliche Auftreten von Musikerinnen wurde als unschicklich verurteilt, die Berufsmusikerin als Frau verpönt, die „nicht auf sich hält“. Aus den herrschenden Klischees über Weiblichkeit wurde ein Verbot für Frauen abgeleitet, bestimmte Instrumente zu spielen. Der Philologe, Pfarrer und Komponist Carl Ludwig Junker billigte 1783 den Frauen nur noch das Spiel auf Klavier, Zither, Laute und Harfe zu. Spielbewegung und Frauenkleidung, so wurde argumentiert, verträgen sich nicht bei Geige und Cello; Instrumentalklang und weiblicher Geschlechtscharakter passten nicht bei Blechblasinstrumenten und Pauken; gewisse Spielhaltungen seien unschicklich.²⁶⁴

Die Konsequenz aus all dem war, dass die musizierende Frau aus der Bildgeschichte dieser Zeit nahezu verschwunden ist. Im 19. Jahrhundert wurde das Klavier **das** Instrument der bürgerlichen Frau. Die Zuordnung des Klaviers als Fraueninstrument lag dabei nicht nur in seiner Handhabung begründet, nicht nur in der Möglichkeit, eine sittsame Haltung am Instrument einnehmen zu können, sondern auch darin, dass das Klavier mit ‚Häuslichkeit‘ verbunden ist, in der – wie argumentiert wurde – „die Frau mehr als der Mann aufgehe“.²⁶⁵

Die amerikanische Zeitschrift ‚Harper’s Magazine‘ gibt im Jahre 1851 folgende Anweisungen für klavierspielende junge Damen:

Setzen Sie sich in einer schlichten, anmutigen, unverkrampften Haltung nieder. Schlagen Sie nie die Augen auf oder drehen Sie den Körper herum (...) Suchen Sie mehr zu gefallen als zu verblüffen. (...) Langweilen Sie die Leute nie mit häßlicher Musik, nur weil sie das Werk irgendeines berühmten Komponisten ist, und achten Sie darauf, daß die Stücke, die Sie vor Leuten vortragen, die

263 zit. nach Rieger 1988, S. 41.

264 Schleuning 1984, S. 212 ff.

265 Hildebrandt 1985, S. 255.

*nicht ausgesprochen musikalisches Interesse haben, nicht zu lang sind.*²⁶⁶



59) Clara Wieck mit fünfzehn Jahren, Hannover 1835

Eine Klavier-Etikette wurde ausgebildet: anmutige Haltung, gefälliges Spiel, züchtig auf die Noten gerichteter Blick, verhaltener Ton, gebändigte Bewegung, gesellige und gesellschaftsfähige Musik, Drei-Minuten-Pièce.²⁶⁷ Die Damen spielten ‚Salonmusik‘. Obgleich es sich um Trivialstücke handelte, glaubte man doch, ein höheres Niveau zu erreichen. Die Bezeichnung ‚Salonmusik‘ hatte etwas Adelndes, sie erhob die bürgerliche gute Stube in den Rang eines wirklichen Salons, in dem man sich im Gegensatz zu den schmucklosen Elendsquartieren der Arbeiterschaft mit Plüsch, Öldrucken, falschen Blumen, Porzellan-Nippes, Historienmalerei, schweren Vorhängen und Beethovenbüsten umgab.

Die gute Stube, klanglich ausgefüllt etwa mit dem „Gebet einer Jungfrau“, dem trivialsten Wunder der Klaviermusik, wurde so eine Parzelle der heilen Welt, in ihr wurden schlechte Zeiten, schlimme Zustände und böse Menschen ausgeblendet.²⁶⁸ Am Klavier wurden der im Abendrot erglühende Wald, die verfallene Mühle, die Klosterglocken herbeigespielt, bleiche Jungfräulein stellten bang die Frage „Mein Herz, ich will dich fragen, was ist die Liebe, sag?“²⁶⁹

²⁶⁶ Hildebrandt 1985, S. 255 ff.

²⁶⁷ Hildebrandt 1985, S. 258.

²⁶⁸ Hildebrandt 1985, S. 254.

²⁶⁹ Hildebrandt 1985, S. 252.

Minderwertige Musik erhielt eine soziale Rolle, geradezu kupplerische Funktionen. Seichte Musik wurde für bürgerliche Kreise Mittel zum Zweck: Als pseudo-künstlerisches Attribut verhalf sie Bürger-Töchtern zur Einheirat in die bessere Gesellschaft.²⁷⁰ Die mangelnde musikalische Qualität der Salon-Stücke und ihr zweckgebundener Vortrag degradierten das Musizieren zu sentimentalem Blendwerk. Selbst Friedrich Schiller erlag poetisch dem Eindruck einer klavierspielenden Dame:

Laura am Klavier

*Wenn dein Finger durch die Saiten meistert –
 Laura, itzt zur Statue entgeistert,
 Itzt entkörperst steh ich da.
 Du gebietest über Tod und Leben,
 Mächtig wie von tausend Nergewebe
 Seelen fordert Philadelphia; –
 Ehrerbietig leiser rauschen
 Dann die Lüfte, dir zu lauschen,
 Hingeschmiedet zum Gesang,
 Stehn im ewgen Wirbelgang,
 Einzuziehn die Wonnefülle,
 Lauschende Naturen stille,
 Zauberin! mit Tönen, wie
 Mich mit Blicken, zwingst du sie.²⁷¹*

Die beschriebenen Zustände waren das Ergebnis einer seit der Mitte des 18. Jahrhunderts geforderten Frauenerziehung. Die besondere Natur der Frau, die – wie Lehrmeinung war – sich von der männlichen insbesondere durch die Komponenten Gefühl und Irrationalität unterschied, schien für den Umgang mit Musik prädestiniert zu sein. Der einflussreiche Musikkritiker Johann Nikolaus Forkel verbreitete sogar die Ansicht, dass unter allen schönen Künsten die Tonkunst vielleicht die einzige sei,

²⁷⁰ Rieger 1988, S. 67.

²⁷¹ Kiefer 1988, S. 53.

*die das schöne Geschlecht ganz versteht; denn sie ist die einzige, die mit diesem Geschlecht in der nächsten Verbindung steht, ich mag nun Rücksicht nehmen auf ihre Sinnlichkeit selbst oder auf ihr eigenthümliches Vermögen, so gerade ans Herz zu wirken.*²⁷²

Die herrschende Rangordnung der Musikarten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der höheren Einstufung der Vokalmusik bot eine geeignete Handhabe, die musikalische Frauenerziehung auf den Gesang zu reduzieren. Weibliche Gesangsausbildung wiederum war nicht Selbstzweck, sondern Teil der Rollenzuschreibung der Frau, dem Manne zu gefallen. Die Beurteilung der Musik bei der Erziehung von Kindern war einhellig:

*Es können, besonders durch die Beschäftigung mit Zeichnen und Musik viele leere Stunden so schön ausgefüllt werden, die Musik kann dabey, zumal wenn man sie mit dem Gesang und also auch mit der Dichtkunst verschwistert, so wohlthätig auf die Gefühle wirken, dass es in der That in einem Hause, wo keine Saite gerührt wird, keine menschliche Stimme singt, an etwas recht wesentlichen bey der feineren Erziehung zu fehlen scheint. Gesetzt auch, es könnte nicht überall eine gewisse Vollkommenheit erreicht werden, so würden selbst schwächere Versuche, schon das Spielen und Singen kleiner Handstücke, einen Werth haben und zur Belebung der Empfindungen, so wie zur gesellschaftlichen Unterhaltung aller, viel beytragen können.*²⁷³

Der Hallesche Theologe August Hermann Niemeyer steht mit seinem Urteil über das häusliche Musizieren und Singen im großen Kreis derer, die im 18. Jahrhundert Erziehungslehren verfasst haben.²⁷⁴ Die ca. 25 Liederbücher speziell für Kinder, die seit 1768 bis zum Ende des Jahrhunderts herausgegeben wurden, mögen durchaus sinnvoll in ihrem Zuschnitt auf kindliche Fähigkeiten gewesen sein, die gleiche Anzahl an Liederbüchern für „das deutsche Frauenzimmer“, für „fühlende Seelen“, für das „schöne Geschlecht“, für „gute deutsche

²⁷² zit. nach Schleuning 1984, S. 222.

²⁷³ Niemeyer [1796] 1970, S. 293.

²⁷⁴ eine Bibliographie der wichtigsten Erziehungslehren des 18. Jahrhunderts findet sich bei Niemeyer [1796] 1970; auch bei Hermann 1976.

Mütter“ enthielt nicht nur die geschlechtsspezifische, sondern die den Frauen angepasste leicht spiel- und sangbare Auswahl unschuldiger Gesangsstückchen zum „Nutzen und Vergnügen“. ²⁷⁵ Auch das den Frauen anempfohlene Hauptinstrument Klavier wurde mit Ausgaben bedacht, die dokumentieren, was die komponierenden Männer für frauenengerecht hielten. ²⁷⁶ Verhängnisvoll wurde die Verknüpfung des leicht Spielbaren, das den Frauenhänden zugeordnet wurde, mit dem Seichten für Dilettanten. Diese Zuordnung basierte auf zwei Thesen:

1. Seichte Musik ist weiblich-sentimental.
2. Dilettantismus ist weiblich. Er wartet auf das Befruchtetwerden durch die Kunst anderer. Befruchten ist männlicher Art.

Die Gleichsetzung weiblicher Musikausübung mit Dilettantismus und nicht vorhandener eigener Kreativität führte dazu, dass überragende Virtuosität einer Frau als Ausnahme akzeptiert wurde, dass eine Komponistin jedoch von vornherein dadurch verunsichert wurde, dass Kreativität als eine natürliche männliche Eigenschaft angesehen wurde, die Überschreitung dieser Grenze Verletzung der Weiblichkeit bedeutete. Die Lebenswege von komponierenden Frauen müssen vielfach erst ergründet und von Vorurteilen befreit werden. Mehrere Komponenten mussten zusammenkommen, damit eine Frau im musikalischen Bereich Entfaltungsmöglichkeiten erfahren konnte:

- eine musikorientierte Tradition innerhalb der Familie
- eine überdurchschnittliche musikalische Ausbildung
- ein öffentliches Forum mit einem Publikum
- finanzielle Unabhängigkeit oder Unabhängigkeit von Leitvorstellungen für weibliche Verhaltensmuster (Tabu der Erwerbstätigkeit, Reduzierung auf die Rolle als Frau und Mutter)
- Kontakte zur Musikszene.

²⁷⁵ Vgl. Literaturverzeichnis von Schusky 1980.

²⁷⁶ Schleuning 1984, S. 219 ff.

Fanny Hensel-Mendelssohn

Fanny Mendelssohn (geb. am 14. November 1805 in Hamburg) war das älteste der vier Kinder des jüdischen Bankiers Abraham Mendelssohn und seiner Frau Lea, geb. Salomon. In der Familie der Mutter spielte die Musik eine große Rolle. Fannys Großtante Sara Levy geb. Itzig (1761 – 1854) war eine begabte Cembalistin, Liebblingsschülerin von Wilhelm Friedemann Bach. Fannys Mutter Lea erkannte früh das musikalische Talent der beiden ältesten Kinder Fanny und Felix, sie erteilte den ersten Musikunterricht und überwachte später die weitere Ausbildung.



60) Fanny Hensel-Mendelssohn,
Zeichnung von Wilhelm Hensel

Seit 1819 erhielten die Geschwister Unterricht in Musiktheorie und Komposition bei Carl Friedrich Zelter (1758 – 1832), sie wurden Mitglied in dessen Berliner Singakademie und nahmen an Zelters Freitagsmusiken teil. Im Oktober 1823 begannen die regelmäßigen Sonntagsmusiken im Mendelssohnschen Haus, für die ein kleines Orchester, zusammengesetzt aus Mitgliedern der Berliner Hofkapelle, engagiert wurde. Hier wirkten die Geschwister aktiv mit, fanden Kontakte zur musikalischen Elite Berlins und konnten eigene Kompositionen zu Gehör bringen. Am 3. Oktober 1829 heiratet Fanny nach langer, von den Eltern auferlegter Wartezeit den königlich preußischen Hofmaler Wilhelm Hensel (1794 – 1861). 1830 wird als einziges Kind Sohn Sebastian geboren.

Mit der beruflich bedingten Abwesenheit des Bruders Felix und nach dem Tod des Vaters (1835) übernimmt Fanny die Leitung der „neuen Sonntagsmusiken“, die in Berlin zu musikalischen und gesellschaftlichen Ereignissen wurden. Für Felix war sie die wichtigste musikalische Beraterin. Sie galt als beste Pianistin Berlins, trat aber nur ein einziges Mal öffentlich auf.

Fanny äußerte bereits mit 15 Jahren den Wunsch, sich, wie ihr Bruder, in der Kompositionskunst vertiefen zu dürfen. Ein Musterbeispiel an Konditionierung und eine Zusammenfassung aller Gründe für die gesellschaftliche Ächtung einer Komponistin bietet die Antwort des Vaters:

Die Musik wird für ihn (Felix) vielleicht Beruf, während sie für Dich stets nur Zierde, niemals Grundbaß Deines Seins und Tuns werden kann und soll; ihm ist daher Ehrgeiz, Begierde, sich geltend zu machen in einer Angelegenheit, die ihm sehr wichtig vorkommt, weil er sich dazu berufen fühlt, eher nachzusehn, während es Dich nicht weniger ehrt, daß Du von jeher Dich in diesen Fällen gutmütig und vernünftig bezeugt und durch Deine Freude an dem Beifall, den er sich erworben, bewiesen hast, daß Du ihn Dir an seiner Stelle auch würdest verdienen können. Beharre in dieser Gesinnung und diesem Betragen, sie sind weiblich, und nur das Weibliche ziert die Frauen.²⁷⁷

Fannys erste gedruckte Kompositionen erschienen 1827 im ersten Liederheft op. 8 unter dem Namen des Bruders, 1830 drei weitere in dessen op. 9. Längst hatte Fanny sich mit der Komposition von Kammermusik befasst – heimlich. 1828 kam der Vater dahinter:

Du mußt Dich mehr zusammennehmen, mehr sammeln; Du mußt Dich ernster und emsiger zu Deinem eigentlichen Beruf, zum einzigen Beruf eines Weibes, zur Hausfrau bilden (...) Der Frauen Beruf ist der schwerste; die unausgesetzte Beschäftigung mit dem Kleinsten, das Auffangen jedes Regentropfens, damit er nicht im Sande verlaufe, sondern zum Bache geleitet, Wohlstand und Segen verbreite, die Wohltat jedes Augenblicks und die Benutzung jedes Augenblicks zur Wohltat, das, und alles, was Du Dir dazu denken wirst, sind die schweren Pflichten der Frauen.²⁷⁸

1829 – mit der Eheschließung und als Frau eines vorurteilslosen Künstlers – erhält Fanny die Freiheit und das Geld, Musiker zu engagieren, um innerhalb der Sonntagsmusiken eigene Kompositionen für große Besetzungen aufzuführen, die jedoch nie zur Veröffentlichung

²⁷⁷ Rieger 1988, S. 201 f.

²⁷⁸ Weissweiler 1981, S. 190 f.

vorgesehen wurden. 1835 – mit dem Tod des Vaters – gibt sich Fanny nicht mehr mit dem „Komponieren für die Schublade“ zufrieden, auch nicht mit der Unterordnung unter ihren Bruder. Ihre sachkundige Kritik an Felix' Werken ist jedoch gekoppelt mit einer musikalischen Selbsteinschätzung, die das Resultat aus Entzugs- und Mangelerscheinungen innerhalb ihrer Biographie war.

Am 17. Februar 1835 schreibt sie an Felix:

Die Arie aus ‚Wer nur den lieben Gott‘ bringt mich darauf, Dir zu sagen, daß ich in mehreren Solosachen Deiner kleinen geistlichen Musiken eine Art von Gewohnheit finde, die ich nicht gern Manier nennen möchte und nicht recht zu benennen weiß, nämlich etwas übereinfaches, welches mir Dir nicht ganz natürlich zu seyn scheint (...) Ich habe eine Arie für den Sopran gemacht, die würde Dir in Bezug auf Form u. Modulation besser als mein Quartett gefallen, sie hält sich ziemlich streng, und zwar hatte ich sie fertig, ehe Du mir darüber schriebst. Ich habe nachgedacht, wie ich eigentlich gar nicht excentrisch oder hypersentimentale Person zu der weichlichen Schreibart komme? Ich glaube, es kommt daher, daß wir gerade mit Beethovens letzter Zeit jung waren, und dessen Art und Weise, wie billig, sehr in uns aufgenommen haben, und die ist doch gar zu rührend u. eindringlich. Du hast das durchgelebt und durchgeschrieben, und ich bin drin stecken geblieben, aber ohne die Kraft, durch die Weichheit allein bestehn kann und soll. Daher glaube ich auch, hast Du nicht den rechten Punkt über mich getroffen oder ausgesprochen. Es ist nicht sowohl die Schreibart an der es fehlt, als ein gewisses Lebensprinzip, und diesem Mangel zufolge sterben meine längern Sachen in ihrer Jugend an Altersschwäche, es fehlt mir die Kraft, die Gedanken gehörig festzuhalten, ihnen die nöthige Consistenz zu geben. Daher gelingen mir am besten Lieder, wozu nur allenfalls ein hübscher Einfall ohne viele Kraft der Durchführung gehört.²⁷⁹

Wilhelm Hensel redete seiner Frau zur Drucklegung ihrer Werke zu. Ein Lied, das der Verleger Schlesinger 1837 in einem Sammelalbum publizierte, fand ungeteilte Zustimmung, auch durch Felix. Fanny wagte es jedoch nicht, ohne brüderliche Erlaubnis weitere Werke zu

²⁷⁹ Weissweiler 1991, S. 148 ff.

veröffentlichen und fragte über ihre Mutter nach seiner Meinung. Im Antwortbrief, der ebenfalls an die Mutter gerichtet ist, übernahm Felix nunmehr die Rolle des verstorbenen Vaters:

Du schreibst mir über Fannys neue Stücke und sagst mir, ich solle ihr zureden, sie herauszugeben. Du lobst mir ihre neuen Kompositionen, und das ist wahrhaftig nicht nötig, damit ich mich von Herzen darauf freue und sie für schön und trefflich halte, denn ich weiß ja von wem sie sind. Auch darüber, hoffe ich, brauche ich nicht ein Wort zu sagen, daß ich, sowie sie sich entschließt, etwas herauszugeben ihr die Gelegenheit dazu soviel ich kann, verschaffen und ihr alle Mühe dabei, die sich ersparen läßt, ersparen werde. Aber ihr zureden, etwas zu publizieren, kann ich nicht, weil es gegen meine Ansicht und Überzeugung ist. Wir haben darüber viel gesprochen und ich bin noch immer derselben Meinung, – ich halte das Publizieren für etwas Ernsthaftes (es sollte das wenigstens sein) und glaube, man soll es nur tun, wenn man als Autor sein Leben lang auftreten und dastehen will. Dazu gehört aber eine Reihe von Werken, eins nach dem andern; – von einem oder zweien allein ist nur Verdruß von der Öffentlichkeit zu erwarten, oder es wird ein sogenanntes Manuskript für Freunde, was ich auch nicht liebe. Und zu einer Autorschaft hat Fanny, wie ich sie kenne, weder Lust noch Beruf – dazu ist sie zu sehr eine Frau wie es recht ist sorgt für ihr Haus und denkt weder ans Publikum, noch an die musikalische Welt, noch sogar an die Musik, außer, wenn jener erste Beruf erfüllt ist.²⁸⁰



61) „Der Maiabend“, ein Lied von Fanny Mendelssohn in ihrer Handschrift, illustriert von Wilhelm Hensel

Erst nach der Italienreise, auf der Fanny sich anerkannt und bewundert fühlte, fasste sie den Entschluss, ihre Werke drucken zu lassen.

²⁸⁰ Rieger 1988, S. 203.

Der Bruder war darüber so verstimmt, dass er lange nicht schrieb. Andere Musiker wie Charles Gounod hatten ihr längst zur Veröffentlichung geraten, auch bei ihrer Mutter und ihrem Mann fand Fanny diesbezüglich Unterstützung.

Der Werkedition folgten Aufführungen: 1847 wurden die a-cappella-Chöre, die ‚Gartenlieder‘ op. 3, in Dresden unter der Leitung von Robert Schumann und in Bonn von Johanna Kinkel aufgeführt, im April des gleichen Jahres fand die Uraufführung des Klaviertrios op. 11 statt.²⁸¹ Fanny konnte die zunehmende Anerkennung als Komponistin nicht lange auskosten, sie starb unerwartet am 14. Mai 1847 an einem Gehirnschlag.

Ein geringer Teil ihrer Kompositionen liegt derzeit in Neudrucken vor – meist von Frauen herausgegeben, in Frauen-Verlagen publiziert. Es sind Werke der unterschiedlichsten Gattungen: Klaviersonaten, Charakterstücke, Lieder, Kammermusik, Chöre, eine Ouvertüre, ein Oratorium, mehrere Kantaten.²⁸² Die Entdeckung und gebührende Einschätzung der Komponistin hat zwar begonnen, kann jedoch längst nicht auf den gesamten musikalischen und schriftlichen Nachlass Bezug nehmen, der zum großen Teil unveröffentlicht oder unzugänglich ist.

Clara Schumann, geb. Wieck

Im Jahre 1843 reiste das Ehepaar Hensel von Berlin nach Leipzig, traf oder besuchte dort das Ehepaar Schumann. Dieter Kühn hat in seinem Buch über Clara Schumann das Treffen beschrieben, wie es aufgrund überlieferter Fakten verlaufen sein könnte. Fanny und Clara mochten sich, sie verstanden sich, beim Musizieren und beim Gespräch. Rasch mögen sie Entscheidungen gefunden haben. Entscheidend und stichwortgebend mag gewesen sein:

(...) die Nähe des großen Vorbilds, des Komponisten, der als der Größere anerkannt, der bewundert, der unterstützt wird von der Ehefrau, von der Schwester. In Leipzig wie in Berlin: Austausch

²⁸¹ Roster 1995, S. 132.

²⁸² Vgl. das Werkverzeichnis und die Diskographie bei Roster 1995, S. 297 f. und 285 ff. sowie bei Olivier/ Braun 1996, S. 180 ff.

*von Kompositionen. Robert legt Clara jeweils neue Kompositionen vor, erbittet kritische Stellungnahme, aber das bleibt durchweg ohne Rückwirkung auf das Werk, bleibt ohne Einwirkung auf seine Selbsteinschätzung; auch Felix legt seiner Schwester etliche der neuen Kompositionen vor, erbittet kritische Stellungnahme, auch dies bleibt durchweg ohne größere Auswirkung. Starke Auswirkung aber hat jeweils Kritik des Mannes an Kompositionen der Frau oder Schwester: beide legen den avancierten Komponisten neue Arbeiten vor. Die werden am leichtesten akzeptiert, wenn es Lieder sind. So hat Robert einige Lieder Claras in einen eigenen Liederzyklus aufgenommen, und Felix hat einige Lieder seiner Schwester in einen eigenen Zyklus aufgenommen. Sonst aber ist Felix streng und ist Robert streng: die Frau und die Schwester gelegentlich im Status einer Schülerin, einer womöglich vor dem Urteil bangenden Schülerin (...) Dazu kommt, wie schon skizziert: Robert ist zuweilen der Meinung, trotz aller Aufmunterung, die Hauptaufgabe seiner musikalisch begabten, ja herausragenden Frau sei dennoch das Aufziehen von Kindern, das Führen des Haushalts, und Felix will nicht, bis auf weiteres, daß seine Schwester eigene Kompositionen veröffentlicht (...).*²⁸³

Claras Lebensumstände sind hinreichend bekannt: 1819 wird sie in Leipzig als Tochter des Musikpädagogen Friedrich Wilhelm Wieck und seiner Frau, der Konzertpianistin und Sängerin Marianne Tromlitz, geboren. Der Vater hatte das Ziel, aus der Tochter eine große Pianistin zu machen. Folgerichtig forderte er von Clara, dass sie all ihre Kraft und Energie der Musik widme. Er ließ ihr nicht die übliche Mädchenerziehung angedeihen, sondern suchte alle Facetten ihrer überragenden Musikalität zu fördern: Clara studierte Klavier bei ihrem Vater; Musiktheorie und Harmonielehre bei Christian Theodor Weinlig, dem Kantor der Leipziger Thomaskirche; Komposition und Kontrapunkt bei Heinrich Dorn, dem Leiter der Leipziger Oper; Orchestrierung bei Hofkapellmeister Carl Reißiger in Dresden; dazu Violine und Gesang. Mit neun Jahren spielt Clara im Leipziger Gewandhaus, am 12. März 1891 hat sie mit 71 Jahren ihren letzten öffentlichen Auftritt in Frankfurt. Mit 18 Jahren erhält sie in Wien als erste Frau den Titel ‚kaiserlich königliche Kammer-Virtuosin‘. 1844,

²⁸³ Kühn 1996, S. 242 f.

auf der gemeinsamen Russlandtournee mit Robert Schumann, wird Clara zum Ehrenmitglied der Petersburger Philharmonischen Gesellschaft ernannt.



62) Clara und Robert Schumann am
Pianino, Hamburg 1850
(Daguerreotypie von J.A.Völlner)

Zwischen 1841 und 1854 war Clara zehnmal schwanger, sie brachte vier Mädchen und vier Knaben zur Welt und hatte zwei Fehlgeburten. 1854 wird Robert Schumann in die Nervenheilanstalt in Endenich bei Bonn eingeliefert. Clara ist 35 Jahre alt. Im Herbst, nach der Geburt des achten Kindes, nimmt Clara ihre Konzerttätigkeit wieder auf. Sie konzertiert in Belgien, Hannover, Leipzig, Weimar, Frankfurt, Hamburg, Lübeck, Bremen, Berlin und Breslau. In Hamburg lernt sie die Familie von Johannes Brahms kennen. Von jetzt an wird Clara bis zu

ihrem 68. Lebensjahr nahezu jährlich auf Konzertreisen im In- und Ausland gehen, in der Regel von Anfang Oktober bis Ende April. 1856 unternimmt sie von Januar bis März eine Tournee nach Wien, Prag und Budapest, von April bis Juli ihre erste Konzertreise nach England, wo sie in zweieinhalb Monaten 26 Konzerte gibt.

Am 27. Juli 1856 sieht sie ihren Mann nach zweieinhalb Jahren zum ersten Mal wieder. Zwei Tage später stirbt Robert Schumann 46jährig in Endenich. Im Herbst konzertiert Clara in Deutschland und Dänemark. Ihre Kinder leben bei Verwandten und Freunden oder in Internaten. 1877 beginnt Clara, gemeinsam mit Brahms, ihre Arbeit als Herausgeberin der Gesamtausgabe von Schumanns Werken, ein Jahr später nimmt sie in Frankfurt am neu gegründeten Hoch'schen Konservatorium eine Stelle als Klavierlehrerin an. 1881 wird sie in England nach Konzerttriumphen Ehrenmitglied der „Royal Academy of

Music“. 1892 zieht sie sich aus öffentlicher Tätigkeit zurück, am 20. Mai 1896 stirbt Clara.²⁸⁴

Claras Kompositionsphase dauerte von 1828 bis 1856. Mit neun Jahren begann sie, im Alter von 37 Jahren endete sie. Die Komponistin veröffentlichte 21 mit Opus-Zahlen versehene Werke: einzelne oder in Sammlungen zusammengestellte Klavierstücke, ein Klavierkonzert, den Liederzyklus ‚Liebesfrühling‘ zusammen mit Robert Schumann, ein Klaviertrio, zwei Liederhefte und drei Romanzen für Violine und Klavier. 31 Werke sind ohne Opus-Zahl geblieben.²⁸⁵ Die frühen Kompositionen Claras, so hat Kühn dargestellt, waren Mittel zum Zweck. Es gehörte damals zur „Selbstpräsentation einer Klaviervirtuosin, auch eigene Werke einzuschalten in das durchweg bunte Mischprogramm“.²⁸⁶



63) Joseph Joachim und Clara Schumann, Berlin 1854 (Reproduktion des verschollenen Pastellbildes von Adolph von Menzel)

In der frühen Kompositionsphase war das Komponieren kaum eine Form der Selbstartikulation, sondern das Mittel, sich noch höhere Anerkennung als Klaviersolistin zu schaffen. Das Erfolgsrezept für ein Konzertprogramm hieß damals: kurze Stücke in abwechslungsreicher Folge, ein Potpourri der Kleinformaten.²⁸⁷

In der Ehe mit Robert Schumann wurde für Clara ein Hauptsatz des Ehekontraktes überdeutlich: Roberts Komponieren ist wichtiger als ihr Interpretieren. Für Clara jedoch war das Spielen und Konzertieren lebensnotwendig, es war ihre musikalische Identität. Komponiert hat

²⁸⁴ Clara Schumann 1819 – 1896 (1996). Vgl. auch Borchard 1985.

²⁸⁵ Roster 1995, S. 143, vgl. auch das Notenverzeichnis S. 302 ff.; ebenso Olivier/ Braun 1996, S. 368 ff.

²⁸⁶ Kühn 1996, S. 112.

²⁸⁷ Kühn 1996, S. 115 f.

sie kaum aus eigenem Antrieb, nur wenn sie ermuntert, beauftragt wird. Ihren Auftraggeber Robert will sie zufriedenstellen durch gediegene Arbeit.

Was bezweckte Robert mit seinen Aufträgen? Kühn sieht die Zusammenarbeit Roberts mit Clara nicht ohne Haken: „Dies ist gebührend anerkannt worden: wie Robert mit Clara zusammenarbeitete beim Komponieren, wie er ihr half, Verleger zu finden. Roberts Engagement erscheint liebevoll, kollegial, selbstlos. Und doch, ich sehe hier einen Haken. Robert wollte mit dem musikalischen Läuterungsprogramm seine Frau weglocken von Bravourstücken, speziell dazu komponiert, öffentliche Wirkung zu erzielen, er wollte damit weitere Solistenreisen verhindern. (...) Pointiert: er förderte die Komponistin, um die Pianistin einzufangen“.²⁸⁸

Kühn ist auch der Ansicht, dass Robert Clara an der kompositorischen Emanzipation gehindert hat.²⁸⁹ Dem Domestizieren der Person hatte Robert das ästhetische Domestizieren seiner Frau folgen lassen: Robert schrieb Fugen-Themen vor, Clara lieferte eingeschüchtert und diszipliniert ihre Fügeln ab. 1853 schrieb Clara nochmals einige Robert gefällige Kompositionen. Mit der Einlieferung Roberts in die Nervenheilanstalt stellt Clara das Komponieren endgültig ein. In den vier Jahrzehnten nach Roberts Tod war sie ausschließlich Pianistin. Der Zwang, Bravourstücke in ihre Programme einzufügen, bestand für sie längst nicht mehr: Sie war berühmt, und das Publikum hatte sich geändert. Der Impuls, komponieren zu müssen, war für Clara nie beherrschend, ihre Leidenschaft war das Konzertieren.

Komponistinnen heute

„Ein Frauenzimmer muß nicht komponieren wollen“ – das war Clara Schumanns Fazit ihrer Komponistinnen-Tätigkeit. Selbst sie akzeptierte für diesen Bereich das vorgegebene Frauenbild.²⁹⁰

288 Kühn 1996, S. 211 f.

289 Kühn 1996, S. 275 f.

290 Roster 1995, S. 232.

1996 stellen Olivier/Braun in ihrem Lexikon ca. 300 Komponistinnen aus 800 Jahren vor. Angesichts dieser Zahl scheint die Behandlung einer Komponistin als Kuriosität in der Rezeption ausgeschlossen. Der Ausnahmestatus ist jedoch längst noch nicht aufgehoben: Noch sind Komponistinnenfestivals und Frauenmusikverlage vonnöten, um die Musik von Frauen bekanntzumachen.

Die Situation der Komponistin ist je nach Herkunftsland unterschiedlich, abhängig von den jeweiligen sozialen, soziokulturellen und musikgeschichtlichen Voraussetzungen. Vorhandene Traditionen bezüglich der Rollenzuweisung an Mann und Frau, damit verbundene ungleiche Ausbildungsförderung und Bewahrung von Männer-Domänen bei der Stellenvergabe verhindern, dass das Thema „Komponistinnen im 20. Jahrhundert“ als erledigt abgelegt werden kann. Die radikalfeministische Abgrenzung und die Theorie einer weiblichen Ästhetik sind gewiss keine Mittel und Wege, der Einsortierung in die Vitrinen der Exoten zu entkommen.

„Oublions que je suis une femme et parlons musique“,

pfliegte Nadia Boulanger in Interviews zu sagen.²⁹¹

Literaturverzeichnis

- Borchard, Beatrix: Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Weinheim / Basel 1985 (Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 4)
- Clara Schumann 1819 – 1896. Chronik in Bildern, Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf 1996
- Herrmann, Ulrich: Erziehung und Schulunterricht für Mädchen im 18. Jahrhundert. In: Wolfenbüttler Studien zur Aufklärung. Im Auftrage der Lessing-Akademie hrsg. von Günter Schulz. Bd. III. Wolfenbüttel 1976, S. 101 – 136
- Hildebrandt, Dieter: Pianoforte oder Der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert. 2. Auflage, München 1985

²⁹¹ „Vergessen wir, dass ich eine Frau bin und reden wir über Musik“, Roster 1995, S. 205.

- Kiefer, Reinhard (Hrsg.): Mein blaues Klavier. Deutsche Musikgedichte aus sieben Jahrhunderten. Kassel / Basel 1988
- Kühn, Dieter: Clara Schumann, Klavier. Ein Lebensbuch. Frankfurt/M. 1996
- Niemeyer, August Hermann: Grundsätze der Erziehung und des Unterrichts für Eltern, Hauslehrer und Erzieher. Halle 1796, Nachdruck Paderborn 1970 (Schöninghs Sammlung pädagogischer Schriften: Quellen zur Geschichte der Pädagogik)
- Olivier, Antje / Braun, Sevgi: Komponistinnen aus 800 Jahren. Essen 1996
- Rieger, Eva: Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung, 2. Auflage, Kassel 1988
- Roster, Danielle: Allein mit meiner Musik. Komponistinnen in der europäischen Musikgeschichte vom Mittelalter bis ins frühe 20. Jahrhundert. Echternach 1995 (Editions phi, 411)
- Schleuning, Peter: Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich. Hamburg 1984 (Geschichte der Musik in Deutschland)
- Schusky, Renate: Illustrationen in deutschen Liederbüchern für Frauen und Kinder. In: Die Buchillustration im 18. Jahrhundert, Heidelberg 1980 (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 4), S. 331 ff.
- Weissweiler, Eva (Hrsg.): Fanny Mendelssohn: Ein Portrait in Briefen. Frankfurt/M., Berlin 1991 (Ullstein Buch, Nr. 30241: Die Frau in der Literatur)
- Weissweiler, Eva: Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen. Frankfurt/M. 1981 (Fischer Taschenbücher, 3714: Die Frau in der Gesellschaft)

Monika Willer

Mozarts Nannerl – Die Schwester des Genies

1. Einleitung

Gerade die Schwestern und Ehefrauen von Komponisten haben deren Biographen oft genug in Wut versetzt. Man könnte einen abendfüllenden Vortrag allein über die Frage halten, wer die meistgehasste Frau der Musikgeschichte ist: Constanze Mozart oder Cosima Wagner. Aus der Sicht der Biographen duldet das Genie offenbar keine weibliche Begleitung. In diesem Beitrag über Mozarts Schwester Maria Anna genannt Nannerl geht es daher nicht nur um die Frage, warum eine hoch begabte und exzellent ausgebildete Musikerin im Erwachsenenalter dem Vater den Haushalt führt und als Klavierlehrerin lebt, bis sie mit 32 Jahren einen kinderreichen Witwer heiratet, um diesem dann ebenfalls den Haushalt zu führen. Es geht auch um die Vorurteile und Projektionen, mit denen die künstlerische Betätigung von Frauen bis auf den heutigen Tag verknüpft sind.

Als in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts weibliche Ästhetik zunehmend Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung wurde, sich ausgehend von den USA das Fachgebiet der Gender Studies etablierte, wuchs nicht nur das Interesse an Malerinnen und Schriftstellerinnen, es stellte sich auch die Frage nach der Rolle der Frau in der Musikgeschichte. Die Antwort erwies und erweist sich als unendlich kompliziert. Die vielfältigen Bemühungen engagierter Musikwissenschaftlerinnen konnten zwar eine Anzahl von komponierenden Frauen in allen Jahrhunderten ermitteln, doch blieb deren Zahl im Vergleich mit Künstlerinnen aus anderen Sparten, besonders jedoch im Verhältnis zu den männlichen Komponisten gering. Überschaubar blieb vor allem das Oeuvre, das diesen Komponistinnen zuzuschreiben ist, soweit es überhaupt erhalten blieb. Lieder, Kammermusik,

die kleine Form überwiegt; die großen Orchesterwerke und Opern finden sich – angefangen mit Fanny Hensel – erst bei den Komponistinnen des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Dieser Befund resultiert aus dem Problem der Überlieferung. Gedruckte Quellen sind selten, und handschriftliche Quellen sind nur im Glücksfall erhalten, etwa im Fall von Fanny Hensel, deren Familie den Nachlass sorgfältig bewahrt hat. Eventuell existierende Manuskripte sind aber sehr schwer aufzuspüren, weil sie ja weder in Katalogen noch in Verzeichnissen auftauchen, eben privat sind.

Eine zentrale Frage der Frauenforschung lässt sich daher am Beispiel der komponierenden Frau nur eingeschränkt stellen und beantworten. Diese Frage lautet: Verändert die weibliche Sichtweise auf die Welt auch die künstlerische Anverwandlung dieser Welt? Hätte ein weiblicher Mozart anders komponiert als Wolfgang Amadeus, – und wie hätten diese Kompositionen dann geklungen? Diese Frage, am Beispiel der Malerinnen und Schriftstellerinnen höchst erfolgreich diskutiert, bleibt für die Komponistin bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert vorerst unbeantwortet.

An Stelle der Frage nach der weiblichen Ästhetik in der Musik stellt sich also das Problem der Sozialisation. Denn es muss ja einen Grund geben, warum die so perfekt ausgebildete Nannerl eben nicht wie ihr Bruder eine Profi-Laufbahn einschlug, obwohl Wolfgang Amadeus selbst seiner Schwester bescheinigte, besser Klavier zu spielen als er. Gerade für die Lebenszeit Maria Anna Mozarts ist das gesellschaftliche Umfeld von entscheidender Bedeutung. Denn wir befinden uns in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, einer Zeit des Umbruchs, in der das Bürgertum immer stärker neben dem in wirtschaftlicher und kultureller Hinsicht dominierenden Adel hervortritt. Dieses Bürgertum etabliert eigene Regeln und Verhaltensgrundsätze, um sich vom Adel abzusetzen. Die Kunst, vor allem auch die Musik, wird zum Motor dieser Emanzipationsbewegung. Das findet seinen Höhepunkt hundert Jahre später in den öffentlich zugänglichen Konzertsälen, in denen Virtuosinnen wie Clara Schumann glänzen können. In diesen Kathedralen der Kultur hat die Musik längst die Rolle einer

Ersatzreligion eingenommen: Sie dient der Seinsvergewisserung der bürgerlichen Existenz.

2. „Eine der geschicktesten Spielerinnen in Europa“

Doch so weit sind wir noch lange nicht, als der Geiger und Vizekapellmeister Leopold Mozart und seine Frau Maria Anna Mozart in Salzburg am 31. Juli 1751 ihre Tochter Maria Anna Walburga Ignatia auf der Welt begrüßen. Nannerl ist nicht nur das vierte Kind des Ehepaares, es ist auch das erste, das überlebt. Wolfgang, fünf Jahre später am 27. Januar 1756 geboren, ist das siebente und letzte Kind der Familie – und das zweite, das überlebt. Die Mutter, Maria Anna Mozart, macht also innerhalb von acht Jahren sieben Schwangerschaften durch.²⁹²

Leopold Mozart hat seine Kinder stets ermuntert, Briefe, Reisenotizen und Tagebücher zu verfassen, so dass einiges Material über Nannerl Aufschluss gibt – auch wenn sie ihre eigenen Briefe häufig vernichtet und nur die Anschreiben bzw. Antworten von Vater und Bruder aufbewahrt. Als gebildeter Mann beschäftigt sich Leopold Mozart mit den neuesten Grundsätzen der Kindererziehung seiner Zeit und kümmert sich außerordentlich sorgfältig um die überlebende Tochter und später den überlebenden genialen Sohn. Fleiß, Tugend, Religion: Unter diese Stichworte lässt sich seine Erziehung fassen, die die vorhandenen Anlagen der Kinder unter der Regie des Vaters freilegen soll.

Im Alter von sieben Jahren erhält Nannerl ersten Klavierunterricht. Der Vater will sie zu einer guten Spielerin ausbilden, lässt sie aber erst öffentlich auftreten, als Wolfgang ebenfalls alt genug für das Podium ist. Trotz seiner Bildung und Strebsamkeit kommt Leopold nie über das Amt eines Vizekapellmeisters hinaus; in dem hochbegabten Sohn sieht er eine Chance, seinen Ehrgeiz dennoch zu befriedigen. Er will seine beiden Kinder der Welt, den europäischen Höfen vorführen. Dieses Vorhaben wirkt aus der Rückschau geradezu abenteuer-

²⁹² Eine grundlegende Untersuchung zur Biographie Nannerl Mozarts hat Eva Rieger vorgelegt: Eva Rieger, Nannerl Mozart. Leben einer Künstlerin im 18. Jahrhundert, Frankfurt 1990.

lich. Denn Leopold mutet seinen Kindern nicht nur die Anstrengungen wochenlanger Reisen in der Postkutsche zu – mehrere Mozart-Biographen führen den frühen Tod des Komponisten sogar auf diese Kräfte zehrenden Strapazen zurück. Diese Fahrten sind auch finanziell höchst riskant. Leopold muss sie komplett vorfinanzieren und kann doch nicht wissen, ob die Einnahmen die gemachten Schulden decken werden. Zumal sich der eigentliche Ertrag erst auf lange Sicht auszahlt. Er besteht im Knüpfen von nützlichen Verbindungen, die möglicherweise zu Aufträgen führen werden, und vor allem darin, den Namen der begabten Kinder bekannt zu machen.

So beginnt der Lebensabschnitt, in dem Nannerl Mozart im Blickpunkt der musikinteressierten Öffentlichkeit steht. Anfang 1762 unternimmt die Familie eine dreiwöchige Reise nach München, von September 1762 bis Januar 1763 geht es an den Wiener Kaiserhof, Nannerl ist elf, Wolfgang fast sieben. Die Kinder werden von Kaiserin Maria Theresia empfangen, Nannerl erhält für ihr Spiel das Hofkleid einer Prinzessin.

Obwohl der Bruder auf diesen und allen weiteren Reisen im Mittelpunkt steht, gewinnt Nannerl doch Aufsehen und Lob: „Stellen Sie sich einmal ein Mädgen von 11 Jahren vor, das die schwersten Sonaten und Concerte der größten Meister auf dem Clavecin oder Flügel auf das Deutlichste, mit einer kaum glaublichen Leichtigkeit fertigt und nach dem besten Geschmack wegspielt. Das muss schon viele in Verwunderung setzen“, schreibt der „Augsburgische Intelligenz Zettel“ im Jahr 1763²⁹³.

Graf Zinzendorf notiert 1762 in seinem Tagebuch: „Dann bei Thun, wo der Knabe aus Salzburg und seine Schwester Klavier spielten (...); seine Schwester spielt meisterhaft und er applaudiert ihr.“²⁹⁴ Pater Beda Hübner gibt Nannerls Spiel sogar den Vorzug: „(...) und mit seinem Töchterlein, welche noch künstlicher das Clavier schlägt, als

²⁹³ Mozart. Dokumente seines Lebens, Hg. von Otto Erich Deutsch und Joseph Heinz Eibl, Kassel / München 3/1991, S. 16.

²⁹⁴ Ebd. S. 14.

ihr Brüderl(...)“, schreibt er 1766 in sein Diarium.²⁹⁵ Sogar in Grimms „Correspondance litteraire“ findet Nannerl 1966 Erwähnung: „Mademoiselle Mozart, jetzt dreyzehn Jahre alt, übrigens sehr von der Natur begünstigt, hat die schönste und glänzendste Ausführung aus dem Claviere(...)“.²⁹⁶

Die Jahre zwischen 1763 und 1766 sind die Zeit der großen internationalen Reisen der Familie und mit Sicherheit der öffentlich erfolgreichste Abschnitt in Nannerls Karriere, wie die positive Resonanz auf ihr Spiel belegt. München, Augsburg, Ulm, Schwetzingen, Heidelberg, Mannheim, Mainz, Frankfurt, Koblenz, Aachen, Brüssel, Paris und London heißen die Stationen, und überall machen die Wunderkinder Furore. Die Rückreise geht über Gent, Antwerpen, Den Haag, Amsterdam, Paris, Versailles, Dijon, Lyon und die Schweiz wieder nach Salzburg. Die Strapazen in der Kutsche müssen ungeheuer gewesen sein, doch die Kinder lernen nicht nur das öffentliche Auftreten, sie begegnen interessanten Persönlichkeiten und nehmen vielfältige Eindrücke in sich auf. Leopold ist auf seine Tochter stolz: „Mein Mädsl ist eine der geschicktesten Spilerinnen in Europa.“²⁹⁷

Nannerls letzte Wunderkindreise von 1767 bis 1768 bringt dann den Bruch mit der Virtuosinnen-Laufbahn. Es geht nach Wien, zur Hochzeit der Erzherzogin Maria Josepha mit König Ferdinand IV von Neapel. Die Braut ist 16, Nannerl auch. Schickt es sich noch, ein Mädchen im heiratsfähigen Alter als Wunderkind auftreten zu lassen? Doch es kommt gar nicht zu Konzerten, denn die Blattern brechen aus. Die Braut erkrankt und stirbt. Auch die beiden Mozart-Kinder fangen sich allen Vorsichtsmaßnahmen zum Trotz die Krankheit ein. Diese Reise ist ein einziger Misserfolg, und Leopold lässt Frau und Tochter – gegen ihren Protest – bei künftigen Unternehmungen zu Hause.²⁹⁸

295 Ebd. S. 34.

296 Ebd. S. 34.

297 Rieger, a.a.O., S. 66.

298 Ebd. S. 74, ff.

3. Musiker-Schicksal

Schon in der Biographie von Johann Sebastian Bach zeigt sich der Bruch zwischen der Selbsteinschätzung und dem Selbstbewusstsein des hervorragenden Musikers und der Achtung oder besser Missachtung seiner Profession durch die jeweiligen Arbeitgeber. Dieser Widerspruch zieht sich wie ein roter Faden durch die Lebensgeschichte zahlreicher Komponisten und prägt das Schicksal der Mozarts in ganz entscheidender Weise. Wir haben also auf der einen Seite den Instrumentalisten, der sofern er Kapellmeister, auch als Komponist ausgebildet ist: Eine Persönlichkeit, die sich mit unendlicher Geduld und lebenslangem Fleiß, von der Begabung gar nicht zu reden, für ihren Beruf qualifizieren muss, in der Regel von früher Kindheit an. Die einmal erlernte Kunst muss ständig, täglich trainiert werden und ist stets von körperlichen Unfällen bedroht. Diesem ungeheuren Aufwand steht im Salzburg des 18. Jahrhunderts eine gleichgültige Geringschätzung gegenüber. Der Musiker lebt sozial auf unterer Stufe, gilt häufig wenig mehr als ein fahrender Gaukler, ist eine Zirkusattraktion.

Leopold Mozart hat in diesem höchst ungesicherten System eine gewisse Stellung errungen: Er steht im Dienst eines Fürsten – der Staatsapparat weitet sich im 18. Jahrhundert ständig aus – und so entsteht auch ein wachsender Bedarf an Beamten, Juristen, Professoren. Leopold Mozart hat die Salzburger Universität besucht – warum er relegiert wurde, bleibt ungeklärt. Er ist ein gebildeter Mann, in seiner Lektüre stets auf dem neuesten Stand und verkehrt mit gebildeten Männern. Obwohl diese neue bürgerliche Schicht der Beamten materiell nicht besonders abgesichert ist und von den Launen ihres Dienstherrn abhängt, versteht sie sich als eigenständige soziale Gruppe, grenzt sich klar nach unten ab und strebt nach Höherem. Unter diesem Aspekt wird auch verständlich, warum Leopold so stolz reagiert, als seine Tochter einen Adligen, wenn auch nur einen von niederem Adel, heiratet, und warum er so dagegen ist, dass Wolfgang die Constanze aus einer Sängerfamilie zur Frau nimmt: Denn Sängern stehen auf der sozialen Leiter an unterster Stelle, aber davon später mehr.

Der bürgerliche Musiker kann, der Straße entronnen, sein Talent also an den Höfen und in den großen Städten vermarkten. Doch dies bleibt ein ungesichertes Brot, denn einen öffentlichen Markt, wie ihn später die Eisenbahn den reisenden Virtuosen eröffnen wird, den gibt es auf dem europäischen Festland zu Leopolds Lebzeiten noch nicht. Der reisende Musiker spielt nicht im allgemein zugänglichen Konzertsaal, er spielt den Herrschaften auf und darf im besten Fall darauf hoffen, mit goldenen Uhren oder Schnupftabakdosen belohnt zu werden: „Von Tabatiers und Etais und solchem Zeug können wir bald einen Stand aufmachen“, schreibt Leopold verdrießlich aus Brüssel.²⁹⁹ Die Geschenke müssen ja erst in Bargeld umgewandelt werden.

Mit Glück findet der Musiker eine feste Anstellung bei Hofe oder in einer Stadt, so wie Leopold als Vizekapellmeister des Erzbischofs in Salzburg – und muss alle Demütigungen ertragen, die dort auf ihn warten. Das Konzept des freiberuflichen Komponisten, das Beethoven eine Generation später verwirklichen soll, bleibt Leopold gänzlich unbekannt, nichts wünscht der Vater sich ein Leben lang mehr für Wolfgang als eine feste Stellung. Dass sein Sohn einer der größten Komponisten der Musikgeschichte wird und sich als Erwachsener in Wien durch keine lästigen Bande von seiner Arbeit, dem Komponieren, ablenken lassen will, begreift Leopold nicht, er denkt auch musikalisch in anderen Kategorien. Für Vater Mozart dient Musik der Unterhaltung und der Repräsentation. Für Wolfgangs neue, subjektive, emotionale Töne gibt es in Leopolds System keinen Platz. Die Vergötterung des Komponisten, die im 19. Jahrhundert üblich wird, ist in Nannerls Jugend ebenfalls unbekannt. Leopold betrachtet das Komponieren schlicht als Handwerk.

4. Musikerinnen-Schicksal

Was aber kann eine Frau, eine Musikerin, eine Komponistin gar in diesem Umfeld erhoffen? Nannerl reist als Kind zu den Höfen Europas und wird für ihr Spiel gefeiert. Vater Leopold erkennt sehr klar, dass die herangewachsene Nannerl kein bezaubernder Kinderstar mehr ist, sondern eine junge Frau, die sich möglicherweise ungeschick-

²⁹⁹ Ebd. S. 58

lich, unziemlich präsentiert. Für Wolfgang geht nach der Wunderkindzeit die professionelle Ausbildung weiter, für Nannerl wünscht sich Leopold eine günstige Heirat.

Warum will der geschäftstüchtige Leopold aber die Zeit und Energie, die er in Nannerls Ausbildung investiert, nicht ebenfalls vermarktet sehen? Am Beispiel dieser Frage zeigt sich erneut der Konflikt zwischen den sozialen Ambitionen des Vaters und den gesellschaftlichen Realitäten des Musikeralltags. Der bürgerliche Haushaltsvorstand hat unter allen Umständen Ehre und Jungfräulichkeit seiner Tochter zu bewahren. Sie sind das Kapital, das eine standesgemäße Heirat möglich macht. Doch Tugend und eine aktive Musikerinnen-Laufbahn gehen in den Augen der Öffentlichkeit nicht konfliktfrei parallel.

Es gibt natürlich erfolgreiche Virtuosinnen wie die blinde Pianistin Maria Theresia von Paradis oder die Pianistin Josepha von Auernhammer. Doch mit dem Konflikt müssen auch diese leben: Entweder tritt die Frau als eine Art Zirkus-Attraktion auf – blind und begabt oder auf einem ungewöhnlichen Instrument wie der Glasharmonika spielend –, oder sie hat sich mit dem Verdikt auseinanderzusetzen, dass sie ihr Talent zur Zierde des Heimes einsetzen soll, nicht zum profanen Geldwerb. Josepha von Auernhammer, die sich in Wolfgang verliebt, erkennt das ganz klar. Sie sei nicht hübsch, erzählt sie Wolfgang, deshalb könne sie nicht auf eine gute Partie hoffen – Ehe ist ein Tauschgeschäft. Also plant sie, in Paris – wo so etwas leichter möglich ist – eine Pianistinnen-Karriere. Die Träume zerschlagen sich, als ihr Vormund stirbt. Ohne männlichen Schutz ist an eine Virtuosinnen-Laufbahn nicht zu denken. Josepha von Auernhammer gründet schließlich eine erfolgreiche Klavierschule.³⁰⁰

Für eine Komponistin gibt es erst recht keinen Markt, auf dem sie ihr Talent zu Geld machen könnte. Die Instrumentalistinnen wie Auernhammer oder Paradis komponieren sich zwar Stücke selber, die auch gedruckt, besprochen und nachgespielt werden. Nur die Kapellmeister aber haben die Dienstpflicht zum Komponieren – und sie haben die Orchester, um ihre Einfälle ausprobieren, kontrollieren und

³⁰⁰ Ebd. S. 318.

verbessern zu können. Wer hätte Nannerls hypothetische Sinfonien denn spielen sollen?

Wenn wir von den begabten Schwestern Friedrichs des Großen wissen, dass sie komponiert haben, bestätigt das nur diesen Sachverhalt. Hier handelt es sich um adelige Damen mit reichlich Mitteln und Muße, bei denen es durchaus als schicklich gilt, wenn sie sich zum Zeitvertreib von einem angesehenen Meister im Tonsatz unterrichten lassen. Immerhin kann der angesehene Meister – Kirnberger im Falle der Prinzessin Anna Amalia – mit solchen Stunden auch noch Geld verdienen. Auch das Beispiel Fanny Hensels (1805 – 1847) verdeutlicht, wie kompliziert die Verhältnisse für hochbegabte Musikerinnen noch in den aufgeklärtesten und künstlerisch ambitioniertesten Familien sind. Die Schwester Felix Mendelssohns hat eine sorgfältige Ausbildung erhalten; im Gegensatz zu den Mozarts ist die Familie auch finanziell so unabhängig, dass Fanny sich weder einträglich verheiraten, noch auf einen Broterwerb hin ausgebildet werden muss. Vater Mendelssohn erkennt das musikalische Potential seiner Kinder sehr wohl, macht der Tochter aber unmissverständlich klar, dass Musik „nur Zierde“ und „niemals Grundbass deines Seins“ werden könne. Fanny hat in ihrem kurzen Leben wunderbare Stücke komponiert – aber wie wenige!

Kommen wir nun zur Sängerin, jenen Beruf, für den Leopold Nannerl niemals ausgebildet hätte. Einzig die Sängerin kann auf eine Anstellung bei Hofe hoffen, der Instrumentalistin bleibt nur das Leben einer reisenden Virtuosin. Seit etwa 1700 treten Berufssängerinnen auf deutschen Bühnen auf – und so großartige Künstlerinnen sie sein mögen, sie gelten sozial als Freiwild. Die Berufssängerinnen der Hofopern „stehen bereits außerhalb der bürgerlichen sittlichen Anforderungen an eine Frau, sind im Sinne des Bürgertums gar keine ‚Frauzimmer‘. Sie haben sich durch ihre Berufswahl bereits um die Möglichkeit gebracht, im System des bürgerlichen Lebens Gegenstand oder gar Maßstab sittlicher Normierungen zu sein.“³⁰¹

³⁰¹ Peter Schleuning, *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*, Hamburg, 1984, S. 213.

Noch Verdis zweite Frau Giuseppina Strepponi kann ein Lied davon singen, wie unklug es ist, die diversen Contes an der Garderobentüre abzuweisen. Weist man die Herren ab, ruinieren sie einem die Karriere. Weist man sie nicht ab, wird frau schwanger, und auf solche körperlichen Umstände nimmt der Theaterbetrieb keine Rücksicht. Giuseppina Strepponi muss ihre unehelichen Kinder von Arbeiterhepaaren groß ziehen lassen, die sich damit ein Zubrot verdienen.³⁰² Besser verdienende Sängerinnen können ihre Kinder bei Privatpersonen in Pflege geben, wer schlechter im Geschäft ist, dem bleibt nur übrig, den Nachwuchs ins Waisenhaus zu stecken. „Es existieren Lebensberichte von Sängerinnen, die bis zur letzten Minute vor der Geburt auf der Bühne stehen mussten“, schreibt die Verdi-Biographin Veronica Beci – und spricht von einer Zeit, die das 20. Jahrhundert fast berührt.³⁰³ Verdis Liebe bedeutet übrigens für Giuseppina Strepponi das absolute Ende ihrer Karriere als Sängerin. Er verbietet ihr weitere Auftritte.³⁰⁴ Auch Clara Schumann, die gefeierte, erfolgreiche Pianistin muss ihre Kinder nach dem Tod von Robert Schumann in Pflege geben und den gleichen Teufelskreis ertragen. Mit den Kindern kann die Witwe nicht konzertieren, auftreten muss sie aber, um sich und die Kinder zu ernähren.

5. Talent und Familienpflichten

Eine höchst schmerzliche Zeit im Leben der Familie Mozart verdeutlicht diesen Konflikt um so mehr. Nach mehreren Italien-Reisen kehren Leopold und Wolfgang nach Salzburg zurück. Doch Wolfgang kann sich hier nicht entfalten. Leopold bittet den Fürsten Colloredo für sich und den Sohn erneut um Urlaub, und der Erzbischof wirft prompt beide hinaus. Aus seiner Sicht ist die – später zurückgenommene – Kündigung verständlich, Wolfgang ist bereits 21, was braucht er da noch die Begleitung seines Vaters. Der tief gedemütigte Leopold

302 Veronica Beci, Verdi. Ein Komponistenleben, Düsseldorf, Zürich 2000, S. 92.

303 Ebd. S. 94.

304 Ebd. S. 108. Zur sozialen Stellung der Musikerin siehe auch Freia Hoffmann, Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur, Frankfurt/M und Leipzig 1991 und Eva Rieger, Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung, Frankfurt/M, Berlin, Wien, 1981.

schickt den Sohn mit der Mutter nach Paris, die Reise von 1777 bis 1778 gerät zu einer einzigen Katastrophe. Wolfgang erweist sich als völlig unfähig, sein Talent zu vermarkten, will gar mit der Familie Weber nach Italien ziehen, um der geliebten Sängerin Aloisia zu einer Karriere zu verhelfen, während er sein eigenes Fortkommen völlig vernachlässigt. Die Schulden wachsen. Kurz nach der Ankunft in Paris stirbt die 57-jährige Maria Anna Mozart, ein Schock, von dem sich die ganze Familie lange nicht erholt. Leopold sitzt mit Nannerl zu Hause in Salzburg und kann die Ereignisse kaum beeinflussen. Er ist jetzt 58 Jahre alt, plötzliche Todesfälle sind an der Tagesordnung, und Nannerl würde im Falle seines Todes völlig mittellos dastehen, denn der Erzbischof versorgt die hinterbliebenen Töchter seiner Beamten nicht.

Nannerl gibt schon seit Jahren Klavierunterricht und hat sich als Lehrerin großes Ansehen erworben. Bei zwei Schülerinnen täglich kommt sie auf zehn Gulden monatlich, also 120 Gulden im Jahr. Bislang darf sie diese Summe als Handgeld für sich behalten, doch jetzt, als Wolfgang Schulden über Schulden macht, gibt sie das Geld dem Vater.³⁰⁵ Sie unternimmt noch mehr: Nannerl steigert ihre pianistischen Fähigkeiten, bis Leopold von ihr berichtet: „Die Nannerl accompagniert wie ein jeder Capellmeister“³⁰⁶, das heißt, sie kann es mit jedem männlichen Profimusiker aufnehmen. In dieser Zeit überlegt Leopold auch, nach Paris umzuziehen. Für Wolfgang erhofft er sich Unterhalt von einem adeligen Gönner, dazu Einnahmen aus Kompositionsaufträgen und Notendruckern. Vater und Schwester könnten Lektionen geben und Nannerl überdies in Konzerten und Akademien auftreten. Zum ersten Mal überhaupt wird in dieser Krisenzeit ein Gelderwerb Nannerls durch Musik zum Thema.

Nannerl ist jetzt 27. Sie führt dem Vater den Haushalt – eine damals durchaus zeitaufwändige Aufgabe. Sie vermittelt zwischen Vater und Bruder, sie tröstet den Vater, sie arbeitet am Klavier, sie will und kann Geld verdienen. Als die Krise vorbei ist „wurde sie wieder auf ihren ‚weiblichen‘ Status verwiesen, der ihr einzig die Heirat als

305 Rieger, a.a.O., S. 115.

306 Ebd. S. 142.

Perspektive offenließ“, schreibt Eva Rieger.³⁰⁷ Aber es soll noch fünf Jahre dauern, bis Nannerl heiratet. An Bewerbern gibt es wohl keinen Mangel, zumal Nannerl stets als ausgesprochen gut aussehende junge Frau beschrieben wird. Allerdings ist sie sehr gebildet, kennt viele Länder und Höfe, ist eine Klavierspielerin auf professionellem Niveau.³⁰⁸ Das macht sie vielleicht wählerisch, zumal sie dem Vater den Haushalt führen muss, der nach Wolfgangs Umzug nach Wien beginnt, Kostzöglinge aufzunehmen.

6. Die Ehefrau

Wir wissen, dass Nannerl dem Familien-Freund Franz d’Ippold tiefe Zuneigung entgegen gebracht hat, allein, Leopold verweigert dieser Verbindung seinen Segen. Über die Gründe dafür kann man nur spekulieren. Zehn Monate nach Leopolds Abfuhr für D’Ippold wird die 32-jährige dann die Frau des Berchtold zu Sonnenburg, Pfleger, das heißt Verwaltungsbeamter, in St. Gilgen am Wolfgangsee, ein 47-jähriger zweifacher Witwer mit fünf kleinen Kindern.³⁰⁹

Will man sich vergegenwärtigen, wie es der Großstädterin Nannerl als Ehefrau im ländlichen St. Gilgen ergeht, so muss man sich nur an ihre Vorlieben erinnern. Nannerl ist eine eifrige Kirchgängerin, sie liebt das Theater, besucht für ihr Leben gern Tanzabende, Maskeraden und die Gesellschaftsspiele, die im 18. Jahrhundert so populär sind. Sie kleidet sich gerne modisch, führt in Salzburg auch manche neue Mode ein, die sie auf ihren Reisen kennen gelernt hat. Leopold schreibt über Nannerls Modelust und den „Englischen Hut“, den sie 1763 in Mainz kauft, weil „es in diesen gegenden bey Frauenzimmern mode ist. Wenn wir sozu Salzburg durch die Strassen gingen, lieffe alles zusammen, als wenn der Rhinoceros käme.“³¹⁰ Sie liest, nicht nur Romane, sondern auch politische, religiöse und naturwissenschaftliche Schriften. Dazu kommt die Musik: das tägliche mehrstündige Klavierspiel, die Hauskonzerte mit Freunden, die Beteiligung an

307 Ebd. S. 151.

308 Ebd. S. 177.

309 Ebd. S. 194 ff.

310 Erich Valentin, Leopold Mozart, München 1987, S. 102.

Dilettantenkonzerten, wo sie oft genug nicht nur als einzige Frau, sondern auch als einziger Profi Furore macht. Wolfgang und der Vater sind nicht die einzigen Gesprächspartner in Musikfragen, die Familie erhält viel Besuch von befreundeten Künstlern, man ist stets über neue Entwicklungen auf dem Laufenden.

In St. Gilgen wartet dagegen ein Mann, der sich als reisefaul und geizig erweist, dazu kommen fünf verwahrloste Stiefkinder, die der von Kindesbeinen an Fleiß gewöhnten Nannerl viele Sorgen bereiten. Den ersten eigenen Sohn, das Leopoldl, behält Großvater Leopold gleich bei sich in Salzburg. Im Austausch gegen St. Gilgener Naturalien lässt sich Nannerl aus Salzburg Bücher, Theaterstücke und vor allem Noten schicken, die sie rasch und geschickt kopiert. Leopold sendet ihr im Oktober 1784 Kerzen, Seifen, Spiegel, Sonaten von Johann Schobert, „Phantasien“ von Wolfgang und Richardsons „The History of Sir Charles Grandison“ in deutscher Übersetzung.³¹¹

Drei Stunden Klavierspiel am Tag erkämpft sie sich als Freiraum von Ehe und Hausfrauenpflichten, sie setzt sich gegen den knauserigen Berchtold sogar durch, als sie einen neuen Flügel braucht. Nannerl bringt zwei Töchter auf die Welt, von denen eine nicht lange überlebt, und kränkelt viel, Leopold vermutet psychosomatische Ursachen hinter den Beschwerden. Dann wird es einsam um Nannerl. Der Vater stirbt 1787, der Freund d'Ippold 1790, und schließlich der geliebte, geniale Bruder, zu dem der Kontakt nie abgerissen ist, 1791. Als sie 1801 Witwe wird, beginnt die letzte Karriere Nannerls: als lebende Schwester des toten Genies, als Zeitzeugin aus den Kindertagen Mozarts.

7. Die letzte Karriere Nannerls

Salzburg im Jahr 1807. Maria Anna Mozart, der Ehrerbietigen, Unterwürfigen, reißt der Geduldsfaden: „Ferner brachte ich so viel wie möglich war, von Joseph Haydns Kompositionen, meines Bruders Opera buffa La Finta Semplice, die Serenata Il Sogno di Scipione, dann Messen, Sinfonien, etc. zuwege, trug Sorge, dass alles gut abgeschrieben, und übermacht wurde, und verwendete viel Zeit zu diesen

³¹¹ Ebd. S. 149 f.

Besorgungen und Briefschreiben.“³¹² Nannerl hat sich mit dem Verlag Breitkopf & Härtel überworfen, der bereits kurz nach dem Tod des Bruders an sie herantritt und nach unveröffentlichten Kompositionen fragt. Die geplante Gesamtausgabe,³¹³ wird ihr Lebensinhalt – und sie organisiert unermüdlich Notenmaterial. Denn Nannerl lebt wieder in Salzburg. Kurz nach dem Tod ihres Mannes, mit 300 Gulden Jahresrente wohl versorgt, zieht sie in die Stadt ihrer Jugend zurück, beginnt aus reiner Freude an der Sache wieder mit dem Klavierunterricht und kümmert sich um den Nachlass ihres Bruders. Bereits Constanze Mozart, die Zeitzeugin für die Erwachsenenjahre des Genies, ist mit Breitkopf in Streit geraten, weil sie eine angemessene Bezahlung für die dem Verlag überlassenen Musikalien fordert – sie kennt deren Wert. Der Verlag schafft es, die Schwägerinnen gegeneinander aufzubringen, doch auch die im Durchsetzen unerfahrene Nannerl wird am Ende rebellisch, wie ihr Brief an Breitkopf beweist.

Immerhin, und das hat bei Breitkopf vielleicht keiner geahnt, ist sie die absolute Expertin für die Klaviermusik des Bruders. Kopierfehler und Fälschungen erkennt sie sofort. Besonders hart trifft es die Schwester, dass Breitkopf & Härtel so unachtsam mit dem zugesandten Material umgehen. Von den Klaviersonaten KV Anh 199 – 202 kennen wir heute nur noch die Incipits, also die Satzanfänge. Nannerl hat die einzig erhaltenen Abschriften vertrauensvoll an den Verlag gesandt, ohne sie vorher noch einmal zu kopieren, und hier gehen sie auf Nimmerwiedersehen verloren.³¹⁴

Schon in St. Gilgen ist Nannerl gebeten worden, für Schlichtegrolls „Nekrolog“³¹⁵ eine Biographie der Jugendjahre des Bruders zu entwerfen. Jetzt nimmt die Mozart-Forschung Aufschwung, langsam wird die überragende Bedeutung des Komponisten deutlich. Um

³¹² Rieger, a.a.O., S. 259.

³¹³ Zu der es dann doch nicht kommt.

³¹⁴ Ebd. S. 257.

³¹⁵ Der Konservator und Biograph Friedrich Adolf Heinrich von Schlichtegroll gab ab 1790 eine Sammlung biographischer Nachrufe (Nekrologe) für mehr als zwei Jahrzehnte heraus.

näher an den Quellen zu sein, siedeln 1821 auch Constanze und ihr zweiter Ehemann Georg Nikolaus Nissen nach Salzburg über. Nannerl überlässt dem Biographen Nissen ein umfangreiches Konvolut von Briefen, das deutet darauf hin, dass die Schwägerinnen insgesamt gut miteinander ausgekommen sind.

Dennoch hat Constanze Leopold nie die bösen Worte über ihre Person verziehen. Als Nissen 1826 stirbt, lässt Constanze ihn in dem Grab beerdigen, in dem schon Leopold und Nannerls Tochter Jeanette ruhen, auf das Grabmal kommt nur Nissens Name. Die hochbetagte Nannerl war dagegen machtlos.

Bis zu ihrem 76. Lebensjahr unterrichtet Nannerl, dann macht ihre Blindheit ihr das Klavierspiel unmöglich. Im Jahr ihres Todes erinnert sich noch einmal jemand an das ehemalige gefeierte Wunderkind. Das Musiker- und Musikschriftsteller-Ehepaar Novello aus London besucht auf den Spuren Mozarts auch dessen Schwester in Salzburg. Am 29. Oktober 1829, 38 Jahre nach dem Tod ihres Bruders und 28 Jahre nach dem Tod ihres Mannes stirbt Maria Anna Mozart genannt Nannerl um halb ein Uhr mittags im Alter von 78 Jahren.³¹⁶ Sie hinterlässt die große Summe von 7837 Gulden, sehr viel Schmuck und Silberzeug, Musikalien, Kunstgegenstände und Briefe. Ihr Leichnam wird in der Kommunegrufte beigesetzt. Ihr Sohn lässt aber neben dem Grabmal Michael Haydns in der Seitenkapelle der Salzburger Stiftskirche ein Holzkreuz mit Motivtafel zu ihrem Gedenken aufstellen. Dort steht es noch heute. Und Vincent Novello dirigiert, als er von Nannerls Tod erfährt, ihr zum Gedenken in London Mozarts „Requiem“.

³¹⁶ Ebd. S. 278 ff.

Vorträge „Frauen im Gespräch“ 1994 – 2005

1994/1995

Montag, 5. September 1994: *Claudia Pinl, Publizistin, Köln*: Das faule Geschlecht – wie Männer es schaffen, Frauen für sich arbeiten zu lassen

Montag, 26. September 1994: *Dr. Sabine Doyé, Dr. Friederike Kuster, Universität Wuppertal*: Grundpositionen feministischer Philosophie

Montag, 7. November 1994: *PD Dr. Gertrud Nunner-Winkler, Max-Planck Institut für Psychologische Forschung München*: Der Mythos von den zwei Moralien

Montag, 23. Januar 1995: *Prof. Dr. Ursula Beer, Universität Dortmund*: Klasse Geschlecht

Montag, 6. März 1995: *Mechtild Jansen, Publizistin, Köln*: Friedenspolitik von Frauen – Nur eine Illusion? Über den Zusammenhang von Krieg und Patriarchat

1995/1996

Montag, 18. September 1995: *Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans, Ruhr-Universität Bochum*: „weiter leben“ im Erzählen: Ruth Klügers Autobiographie als Antwort an die Geschichte; Musikalische Gestaltung: „DUO PER SONARE“ mit *Angelika Lederer (Klavier, Gesang, Moderation)* und *Uli Klan (Violine, Viola, Gesang)* Wuppertal

Montag, 6. November 1995: *Dr. Claudia Weber-Deutschmann, Universität Tübingen*: Frauenförderung auf japanisch? Frauenerwerbstätigkeit in Deutschland und Japan – Ist davon zu lernen?

Montag, 27. November 1995: *Prof. Dr. Irmgard Vogt, Fachhochschule Frankfurt*: Grenzenlose Schönheit – grenzenlose Körper

Montag, 11. Dezember 1995: *Prof. Dr. Carol Hagemann-White, Institut Frau und Gesellschaft, Hannover*: Konstruktion von Geschlecht

Dienstag, 30. Januar 1996: *Prof. Dr. Lenelis Kruse, FernUniversität*: Haben Frauen das bessere Umweltbewusstsein?

Montag, 4. März 1996: *Dr. Irmhild Kettschau, Universität Dortmund:* Hausarbeit. Gesellschaft und Geschlechterverhältnis. Alte Fragen – Neue Antworten

Montag, 6. Mai 1996: *Dr. Birgit Schulte, Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen:* „Ach so, Sie malen wie Ihr Mann malt“ – Künstlerinnen und ihre berühmten Männer

Farbe im Zeichen – spontan/geometrisch, Ölbilder von *Helga Elben, Wetter*

1996/1997

Montag, 16. September 1996: *Prof. Dr. Ursula Rabe-Kleberg, Universität Halle:* Verantwortlichkeit und Macht. Zum Verhältnis von Geschlecht und Beruf angesichts der Krise traditioneller Frauenberufe

Montag, 21. Oktober 1996: *Prof. Dr. Lissi Klaus, Universität Göttingen:* Multimedial und multifunktional. Mehr Männlichkeit ins schöne Heim?

Montag, 9. Dezember 1996: *Dr. Uta von Winterfeld, Institut für Klima, Umwelt und Energie, Wuppertal:* Auf den Spuren der Angst

Montag, 20. Januar 1997: *Dr. Christa Mulak, Publizistin, Hagen:* Und wieder fühle ich mich schuldig – Frauen und Schuldgefühle

Montag, 17. Februar 1997: *Prof. Dr. Hannelore Faulstich-Wieland, Universität Hannover:* Mädchen und Koedukation

Montag, 24. Februar 1997: *Ulrike Schultz, FernUniversität, Hagen:* Rechtliche Probleme nichtehelicher Lebensgemeinschaften

Montag, 10. März 1997: *Dr. Renate Schusky, Haan:* „Kräht ja doch kein Hahn danach...?“ Komponistinnen des 19. und 20. Jahrhunderts; Musikalische Gestaltung: Angelika Lederer, Gevelsberg

1997/1998

Montag, 22. September 1997: *PD Dr. Bettina Petzold, Universität Bamberg:* Beruf und Familie: Nur Stress oder auch Glück?

Montag, 27. Oktober 1997: *Dr. Gudrun Schäfer, Universität Bochum und Universität, GHS, Paderborn: Frauenbilder im Fernsehen. Darstellung und Wahrnehmung*

Montag, 1. Dezember 1997: *Dr. Doris Maurer, Publizistin, Bonn: Leben und Wirken von Annette von Droste-Hülshoff*

Kein Gedanke mehr an Maß und Räume

Ist, ein Ziel, gesteckt für unsre Träume

Ausstellung von *Monika Schubeius, Bochum/Hagen*

Montag, 12. Januar 1998: *PD Dr. Marlene Stein-Hilbers, Universität Bielefeld: Ihr die Sorge – ihm die Rechte. Sorge- und Umgangsrecht getrennter Eltern und Kinder*

Montag, 9. Februar 1998: *Prof. Dr. Claudia von Werlhoff, Universität Innsbruck: Mutter-Recht – die Alternative zum patriarchalen Rechtssystem?*

Montag, 2. März 1998: *Jutta Geißler-Hehlke, Mitternachtsmission Dortmund: Hergelockt, missbraucht und weggeworfen... Opfer von Menschenhandel*

Montag, 16. März 1998: *Dr. Barbara Reichle, Universität Trier: Partnerschaft – Elternschaft. Vom Umgang mit Veränderungen im Familienzyklus*

Montag, 17. April 1998: *Prof. Dr. Ninon Colneric, Präsidentin des LAG Schleswig-Holstein, Kiel: Die Rechtsprechung des Europäischen Gerichtshofs zur Chancengleichheit der Geschlechter*

Montag, 27. April 1998: *Dr. Angelika Wetterer, Universität Bochum: Profession und Geschlecht. Am Beispiel von Juristinnen und Ärztinnen*

Montag, 11. Mai 1998: *Dr. Karsta Frank, Universität Hamburg: Konstruktion von Geschlecht im Medium Sprache*

1998/1999

Montag, 31. August 1998: Mit *Regina van Dinther, MdL (CDU), Irmingard Schewe-Gerigk, MdB (Bündnis 90/Die Grünen), Ulla Schmidt, MdB (SPD), Dr. Ute Dreckmann, Landesvorsitzende der „Liberalen Frauen“*:

Frauenfragen zur Wahl – Podiumsveranstaltung mit Bundestagsabgeordneten

Montag, 14. September 1998: *Mechtild Jansen, Sozialwissenschaftlerin und Publizistin, Köln*: Frauen haben die Wahl: Kritische Analyse des Wahlverhaltens und des politischen Engagements der Frauen in Deutschland

Montag, 30. November 1998: *Dr. Renate Schusky, Musikhochschule Wuppertal*: Die Schwestern Friedrichs des Großen und ihre Musik; Musikalische Begleitung: Barockensemble Trio Concertino (*Dr. Renate Schusky, Cembalo / Carola Enke-Gregull, Flöte / Brigitte Gerking-Halbach, Gambe*)

Dienstag, 12. Januar 1999: *Dr. Ingeborg Stahr, Universität Essen*: Gesundheit von Frauen im Widerspruch von Körperideal und Wirklichkeit

Montag, 25. Januar 1999: *Prof. Dr. Ilse Lenz, Ruhr-Universität, Bochum*: Chancen und Risiken der Globalisierung für Frauen: Ergebnisse und Perspektiven einer interkulturellen Frauenforschung

Montag, 8. Februar 1999: *Dr. Irene Jung, Stadtarchiv Wetzlar*: Ihrem Herzen und Charakter Ehre machen. Frauen wenden sich an das Reichskammergericht. Zur Rechtsprechung im 17. und 18. Jahrhundert.

Montag, 15. März 1999: *Dr. Herrad Schenk, Schriftstellerin, Tübingen*: Vom einfachen Leben – Glücksuche zwischen Askese und Überfluss

Montag, 19. April 1999: *Dr. Carmen Gransee, Universität Hamburg*: Opfer oder Täterin: Medieninszenierungen weiblicher Tötungskriminalität

Montag, 10. Mai 1999: *Prof. Dr. Marlene Kück, Vorstand der Bank für mittlere und kleine Unternehmen, Berlin*: In den Zeiten des Euro: Macht und Ohnmacht von Geschäftsfrauen

Montag, 14. Juni 1999: *Ulrike Schultz, FernUniversität Hagen*: 50 Jahre Grundgesetz: Was hat der Gleichberechtigungsgrundsatz den Frauen gebracht?

1999/2000

Mittwoch, 1. September 1999: Podiumsveranstaltung mit Hagener Ratskandidatinnen *Karin Kuschel (CDU)*, *Annegret Oestereich (SPD)*, *Hildegund Kingreen (Bündnis 90/Die Grünen)*, *Fabia Tucht (F.D.P.)*: Frauenfragen zur Kommunalwahl

Montag, 20. September 1999: *Dr. Doris Maurer, Publizistin, Bonn*: „Fontane und die Frauen“

Montag, 18. Oktober 1999: Eröffnung der Plakatausstellung zum 70-jährigen Bestehen des Akademikerinnenbundes mit einem einführenden Vortrag der ehemaligen Bundestagsvizepräsidentin und ehemaligen Ausländerbeauftragten der Bundesregierung, Staatsministerin a.D. *Dr. h.c. Liselotte Funcke*: 70 Jahre Akademikerinnenbund

Samstag, 13. November 1999: *Prof. Dr. Mathilde Niehaus, Universität Oldenburg*: „Frauen und Behinderung“

Sonntag, 5. Dezember 1999: *Dr. Birgit Schulte, Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen*: „Picassos Frauenbilder und die Tradition“; Musikalische Gestaltung: *Duo anguli: Angelika Lederer, Regensburg, Ulrike Penzien, Speyer*

Donnerstag, 13. Januar 2000: *PD Dr. Gerlinda Smaus, Universität Saarbrücken*: Geschlecht und soziale Kontrolle I – „Frauen die sanften Kontrolleuren? Kontrolle durch Frauen im privaten Bereich und in der Sozialarbeit“

Montag, 28. Februar 2000: *Prof. Dr. Barbara Dauner-Lieb, FernUniversität Hagen*: „Pech für Gretchen“ oder „Wenn Schwiegermütter zu Hyänen werden“: Recht und Wirklichkeit von Eheverträgen zwischen Selbstverwirklichung und familiärer Verantwortung

Montag, 27. März 2000: *Prof. Dr. Monika Frommel, Universität Kiel*: Gender und soziale Kontrolle II: „Warum sind negative Karrieren wie die des Berufskriminellen genauso männlich dominiert wie Spitzenpositionen in Wissenschaft und Wirtschaft?“

Dienstag, 2. Mai 2000: Podiumsdiskussion mit Landtagskandidatinnen der Parteien (*Renate Drewke, SPD*; *Regina van Dinther, CDU*; *Marianne Hürten, Bündnis 90 / Die Grünen*; *Angela Freimuth, FDP*): Frauenfragen zur Landtagswahl

Montag, 29. Mai 2000: *Dr. Birgit Schulte, Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen*: Vom Mysterium zum Symbol weiblicher Autonomie: Die weibliche Brust im Spiegel der Kunst

2000/2001

Montag, 4. September 2000: *Ursula Steinhauer, Polizeipräsidentin in Hagen*: Frauen in Führungspositionen – oben angekommen?

Dienstag, 24. Oktober 2000: *Lesung mit Izabela Filipiak und Natasza Goerke*: Angry young women – Neue polnische Frauenliteratur

Montag, 20. November 2000: *Olga Iljina und Natalia Stalbovskaia, Smolensk*: Frauenleben in Russland; Fotoausstellung, musikalische Umrahmung durch Smolensker Künstler

Montag, 4. Dezember 2000: *Renata M. Heiss, Trier*: Die Maasai – Afrikanische Kinder in Not! Lichtbildervortrag und Gemäldeausstellung

Montag, 22. Januar 2001: *Dr. Doris Maurer, Publizistin, Bonn*: Frauen und Salonkultur. Literarische Salons vom 17. – 20. Jahrhundert

Donnerstag, 8. Februar 2001: *Dr. Gisela Notz, Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn*: Ehre(n)Amt und Arbeit

Montag, 19. März 2001: *Prof. Dr. Lenelis Kruse, FernUniversität*: Umwelten für Männer – Umwelten für Frauen?

Montag, 07. Mai 2001: *Dr. Christa Wichterich, Publizistin, Bonn*: Globalisierung: Chancen und Risiken für Frauen

2001/2002

Montag, 24. September 2001: *Prof. Dr. Anke Rohde, Gynäkologische Psychosomatik, Universität Bonn*: Wenn Frauen leiden: Frauenkrankheiten und psychische Probleme

Montag, 22. Oktober 2001: *Regina Zdebel, Kanzlerin der FernUniversität*: Warum gibt es so wenig Kanzlerinnen an deutschen Universitäten: Perspektiven der Hochschulentwicklung in NRW

Montag, 12. November 2001: *PD Dr. Petra Gehring, Institut für Philosophie, Fernuniversität Hagen*: Ethische Fragen der Gentechnologie

Montag, 3. Dezember 2001: *Dr. Birgit Schulte, Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen: Künstlerin im Schatten ? Gabriele Münters Werk und Persönlichkeit (1877 – 1962); Musikalische Gestaltung: Ildiko Banyay-Hennecke und Melinda Riebau, Cello*

Montag, 14. Januar 2002: *Dr. Doris Maurer, Publizistin, Bonn: „...des Schicksals Fügung in die eigenen Hände nehmen.“ Leben und Werk Ricarda Huchs*

Montag, 18. Februar 2002: *Dr. Monika Storm, Leiterin des Landtagsarchivs, Mainz: Adelige Frauenwelten um die Jahrtausendwende*

Montag, 11. März 2002: *Prof. Dr. Ute Sacksofsky, Fakultät für Rechtswissenschaft, Universität Frankfurt: Steuerung der Familie durch Steuern*

Montag, 13. Mai 2002: *Prof. Dr. Gisela Shaw, University of the West of England, Bristol: Schriftstellerinnen und die deutsche Einheit.*

2002/2003

Montag, 16. September 2002: Kandidatinnen: *Christel Humme (SPD), Regina van Dinter (CDU), Irmgard Schwätzer (F.D.P.), Irmgard Schewe-Gerigk (Grüne): Frauenfragen zur Bundestagswahl*

Dienstag, 17. September 2002: *Ulrike Schultz, FernUniversität Hagen: Formen von Lebensgemeinschaften: Utopien und Realität. Perspektiven einer Juristin*

Dienstag, 24. September 2002: *Dr. Marion Strunk, Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürich: Als ob's wirklich weltweit wirksam wär: Kreationen von Subjekt und Subjektivität in der Kunst der 90er.*

Dienstag, 29. Oktober 2002: *PD Dr. Sabine Berghahn, FU Berlin: Ehe als Übergangsarbeitsmarkt? Wie das deutsche Erwerbs-, Sozial- und Unterhaltssystem der Gleichheit von Mann und Frau im Wege steht*

Montag, 11. November 2002: *Dr. Birgit Schulte, Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen: Sex-Paralysappeal. Weiblichkeitsentwürfe im Surrealismus.*

Montag, 2. Dezember 2002: *Karla Schefter, Journalistin Dortmund: Afghanistan aktuell: Frauenleben gestern und heute*

Montag, 13. Januar 2003: *Dr. Doris Maurer, Bonn*: Der Tod gegen den ich anreite – Leben und Werk von Virginia Woolf

Montag, 10. Februar 2003: *Dr. Monika Willer, Hagen*: Mozarts Nannerl; Musikalische Gestaltung: *Melinda Riebau, Cello und Uwe Münch, Klavier*

Montag, 10. März 2003: *Dr. Gisela Notz, Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn*: "Frauenpolitik goes mainstreaming" – historisch-kritische Aspekte zu einem modischen Thema

Montag, 31. März 2003: *Margot von Renesse, Bochum*: Ethische Fragen der Gentechnologie

Montag, 12. Mai 2003: *Dr. Anja Wieber, Dortmund*: Vorhang zur Macht – zur Herrschaftsteilhabe spätantiker Kaiserinnen

2003/2004

Dienstag, 30. September 2003: *Dr. Bärbel Rompeltien, Universität Essen*: Mobbing in Zeiten von Ich-AG und Wettbewerb

Montag, 13. Oktober 2003: *Dr. Barbara Thiessen, Leiterin des Zentrums für feministische Studien, Universität Bremen*: Das bisschen Haushalt... oder: Was hat die Putzfrau mit der Dienstleistungsgesellschaft zu tun?

Montag, 10. November 2003: *Dr. Monika Hauser, Köln*: Medica Mondiale – Unterstützung von Frauen in Kriegs- und Krisengebieten

Montag, 8. Dezember 2003: *Dr. Hildegard Westhoff-Krummacher, Münster*: Das wunderliche, aber bedeutsame Treiben des Heiligen Joseph auf mittelalterlichen Darstellungen der Geburt Christi oder Vom Heiligen Joseph als Hausmann und seiner Emanzipation; Vortrag mit Lichtbildern ; Musikalische Begleitung: *Christina Asbeck, Geige, Hagen*

Montag, 12. Januar 2004: *Renate Augstein, Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, Berlin*: Die Bekämpfung von Gewalt gegen Frauen – von 1975 bis heute; *Christiane Buss, Polizei Hagen*: Die Praktische Anwendung des Gewaltschutzgesetzes in Hagen

Montag, 16. Februar 2004: *Dr. Birgit Schulte, Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen*: Falten oder Facelifting: Das Bild des Alters in Kunst und Alltagskultur; Vortrag mit Lichtbildern

Montag, 15. März 2004: *Dr. Birgit Schulte, Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen*: Die Bildhauerin Milly Steger und ihr Werk; Vortrag mit Lichtbildern³¹⁷

Dienstag, 20. April 2004: *Prof. Dr. Gisela Shaw, Bristol*: Hedwig Dohm (1831 – 1919): „Alles, was ich schreibe, steht im Dienste der Frauen“

Dienstag, 11. Mai 2004: *Vortrag von Ulrike Schultz, FernUniversität*: Auswirkungen des Europarechts auf die Rechtsstellung von Frauen in Deutschland

Kabarettistischer Auftakt: *Monika Hintsches, Mönchengladbach*

2004/05

Mittwoch, 15. September 2004: *Podiumsveranstaltung mit Hagener Ratskandidatinnen von CDU, SPD, Bündnis 90/Die Grünen und FDP*: Frauen-Fragen zur Kommunalwahl

Montag, 11. Oktober 2004: *Ulrike Schultz, Fernuniversität, Hagen*: Garanten der Gerechtigkeit? Rechts- und Gerichtssystem in Deutschland

Mittwoch, 03. November 2004: *Prof. Dr. Helga Oberloskamp, Köln*: Rechtsfragen von Alleinerziehenden und nichtehelich Zusammenlebenden. Sorgerecht, Abstammung und Name des Kindes

Montag, 15. November 2004: *Ingeborg Heinze, Düsseldorf*: Erben und Vererben. Die letzte Möglichkeit, den Willen durchzusetzen – das Testament

³¹⁷ Das Manuskript von Birgit Schulte über Milly Steger wurde gleichzeitig Grundlage für einen Videofilm der FernUniversität „Die Grenzen des Frauseins aufheben – Die Bildhauerin Milly Steger“ der als Bestandteil des Weiterbildenden Studiums Kulturmanagement am 17. 2. 2001 in der FernUni-Sendereihe in WDR 3 gesendet wurde. (Prod.Nr. 99/24) Durch engagiertes Eintreten von Birgit Schulte, der stellvertretenden Leiterin des Karl-Ernst-Osthaus-Museums, des Osthausbundes mit seiner Vorsitzenden Eva Pieper-Rapp-Frick, und durch finanzielle Förderung Hagener BürgerInnen und Betriebe konnte im Jahr 2004 Milly Stegers Bronze-Statue Jephthas Tochter für die Sammlung des Karl-Ernst-Osthaus-Museums erworben werden.

Montag, 29. November 2004: *Dr. Renate Liebold, Universität Erlangen-Nürnberg*: Weibliche Zusammenschlüsse: Zwischen Verbundenheit und Differenz. Frauennetzwerke der Region stellen sich vor.

Montag, 14. Februar 2005: *Prof. Dr. Angela Martini, Universität Witten/Herdecke*: Wozu Gedichte? Gedanken zur Lyrik Rose Ausländers

Montag, 14. März 2005: *Prof. Dr. Karin Priester, Universität Münster*: Mary Wollstonecraft – ein Leben für die Frauenrechte

Mittwoch, 13. April 2005: *Dr. Doris Maurer; Publizistin, Bonn*: Charlotte von Stein und Christiane Vulpius – „Herzensfreundin“ und „kleines Naturwesen“

Montag, 23. Mai 2005: *Prof. Dr. Dagmar Schiek, Universität Oldenburg*: Gleichheit und Diskriminierung im Recht der EU – über die Geschlechterdebatte hinaus

Autorinnen

**Ileana Beckmann M.A.**

verh., 2 Kinder. Studium der vergl. Literaturwissenschaften und Romanistik an den Universitäten Perugia, Sorbonne/Paris, Bonn und Yale University /New Haven, USA. Magister Artium 1973 an der Universität Bonn. Übersetzungen aus dem Französischen, Italienischen und Englischen für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ehrenamtliche Leitung des Büchereisystems Lüdenscheid/Volmetal und der kathol. Öffentl. Bücherei Dahl. Leitung von Literaturkursen und –kreisen in der weiteren Region. Regelmäßig Rezensionen (Belletristik und Kinderliteratur) für verschiedene Zeitschriften. Referentin bei den jährlichen Fortbildungsveranstaltungen für Büchereileiter des Bistums Essen (Thema: Neue Romane), VHS-Dozentin für Literatur.

Kontakt: ileana_beckmann@hotmail.com

**Dr. phil. Angela Martini**

Slawistin; Lehre und Forschung in der vergleichenden Literaturwissenschaft an der Fakultät für das Studium fundamentale an der Privaten Universität Witten/Herdecke, Studiendekanin. Mitherausgeberin der Reihe Wittener kulturwissenschaftliche Studien. Forschungsschwerpunkte liegen in der russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts; Herausgeberin und Mitübersetzerin von Nikolai Gogol, Gesammelte Werke in 5 Bänden; Studien in der deutschen Literatur. Kontakt: Private Universität Witten/ Herdecke, Fakultät für das Studium fundamentale.

Kontakt: amartini@uni-wh.de



Dr. Doris Maurer

geb. 1951, arbeitet als freiberufliche Journalistin und Sachbuchautorin („Annette von Droste-Hülshoff“, „Charlotte von Stein“, „Eleonora Duse“, „Venedig. Ein Reisebegleiter“), bildet BibliothekarInnen und BuchhändlerInnen fort; umfangreiche Seminar- und Vortragstätigkeit. Lebt in Bonn.

Kontakt: Dr.Maurer.Bonn@t-online.de



Dr. Birgit Schulte

geb. 1960, Kunsthistorikerin; Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Publizistik in Münster; Wissenschaftliche Mitarbeiterin beim Denkmalamt Münster, dem Falkenhof-Museum Rheine und dem Westfälischen Landesmuseum Münster. Seit 1991 Kustodin und stellvertretende Direktorin des Karl Ernst Osthaus-Museums in Hagen und Geschäftsführerin der Henry van de Velde-Gesellschaft Hagen. Ausstellungen, Publikationen, Vorträge, Tagungen und Filme u.a. zum Schwerpunkt gender: Selbstverständnis, Durchsetzungsstrategien und Identitätsproblematik von Künstlerinnen im 20. und 21. Jh.; KünstlerPaare; Bedeutungszuschreibungen an das Weibliche in Bildern sowie die Kategorie „Geschlecht“ in Bildern und Museen.

Kontakt: drbirgit.schulte@stadt-hagen.de



Ulrike Schultz

geb. 1947, verh., 2 Töchter, 2 Enkel. Studium der Rechtswissenschaften in München und Münster. 1971 – 1973 Hochschule für Verwaltungswissenschaften in Speyer, seit 1976 an der FernUniversität Hagen, Akad. Oberrätin. Leiterin des Referats Didaktik der Rechtswissenschaft im Zentrum für Fernstudienentwicklung. Schwerpunkte: Rechtsdidaktik, Medienarbeit, (Kommunikations-) Trainings insbes. für Juristen

und Juristinnen. Durchführung von (juristischen) Weiterbildungsprogrammen: „Didaktik des Rechtskundeunterrichts“, „Frauen im Recht“, „Einführung in den Anwaltsberuf“, „Virtual International Gender Studies (VINGS)“. Stellvertretende Gleichstellungsbeauftragte der FernUniversität. „Head“ einer internationalen, rechtssoziologischen Forschungsgruppe „Women in the Legal Profession“.

Kontakt: Ulrike.Schultz@FernUni-Hagen.de



Dr. Renate Schusky

Nach Promotion und beruflicher Tätigkeit als Literaturwissenschaftlerin an der Bergischen Universität Wuppertal studierte Renate Schusky das Hauptfach Cembalo an der Musikhochschule Köln/Wuppertal und schloss ab mit Musikdiplom und Künstlerischer Reifeprüfung. Danach erfolgte die Ausbildung zur Kirchenmusikerin. Seit 1989 ist sie Organistin an der Historischen Wilhelm-Sauer-Orgel der reformierten Kirche Wuppertal-Ronsdorf und freiberuflich tätig als Cembalistin. Renate Schusky publizierte Bücher und Aufsätze zur Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts sowie vier CDs.

Kontakt: Tel. 02129 6989



Prof. Dr. Gisela Shaw

Verheiratet, 3 Kinder. Anglistik-, Amerikanistik- und Philosophiestudium in Deutschland und in den USA (Fulbright-Stipendiatin). 1967 Promotion zur englischen Kant-Rezeption an der Universität Bonn und Übersiedlung nach England. 1984 MPhil in German Studies (University of Bath). Seit 1996 Professorin für German Studies an der University of the West of England in Bristol. 1996 – 2002 Forschungsdirektorin der Fakultät für Moderne Sprachen und Europastudien. 1994 – 2001 Vorsitzende der Vereinigung britischer Germanistinnen. Publikationsschwerpunkte: Literatur

der DDR, Transformation juristischer Professionen nach 1989/90. Mitherausgeberin von: *Women in the World's Legal Professions*. Oxford: Hart 2003.

Kontakt: gisela@giselashaw.com

Elvira Willems, M.A.

Literaturwissenschaftlerin. Nach beruflichen Stationen als Buchhändlerin, wissenschaftliche Mitarbeiterin der Universität Saarbrücken und der Frauenbibliothek und des Dokumentationszentrums Frauenforschung in Saarbrücken sowie als Geschäftsführerin eines Verlags seit 1997 freie Textarbeiterin (Literaturübersetzerin, Autorin, Herausgeberin, Lektorin, Rezensentin und Dozentin).

Kontakt: elvira.willems@gmx.de



Dr. Monika Willer

geb. 1960, Musikwissenschaftlerin; Studium der Musikwissenschaften und Geschichte in Bonn, anschließend Tageszeitungs-Volontariat. Seit 1994 Kultur-Redakteurin der Westfalenpost. Sie recherchiert und schreibt zur Rolle von Frauen im Kulturbetrieb. Publikationen zu kompositionsgeschichtlichen Fragen der Musik des 18. Jahrhunderts.

Kontakt: m.willer@westfalenpost.de

Bildnachweise

© VG Bild-Kunst, Bonn 2005: Gabriele Münter: *Selbstbildnis*, um 1902, Zeichnung, Städtische Galerie im Lenbachhaus München; Gabriele Münter: *Jawlensky und Werefkin*, 1909, Öl auf Pappe, Städtische Galerie im Lenbachhaus München; Gabriele Münter: *Selbstportrait vor der Staffelei*, 1908/09, Öl auf Leinwand, Privatbesitz; Gabriele Münter: *Landschaft mit Kirche*, 1910, Öl auf Malkarton, Slg. Ströher, Darmstadt; Gabriele Münter: *Kandinsky und Erma Bossi am Tisch*, 1912, Öl auf Leinwand, Städtische Galerie im Lenbachhaus München; Gabriele Münter: *Mann im Sessel – Paul Klee*, 1913, Öl auf Leinwand, Bayrische Staatsgemäldesammlungen München; Gabriele Münter: *Nach dem Tee I*, 1912, Öl auf Pappe, Toyota Sogo Co., Toyota-shi; Gabriele Münter: *Abstraktion 25.4.1912*, Öl auf Pappe, Staatliche Museen preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin; Gabriele Münter: *Johannes Eichner lesend im Stuhl*, um 1928/30, schwarze Feder, Städtische Galerie im Lenbachhaus München

© Lenbachhaus Kunstbau, München: Marianne von Werefkin: *Selbstbildnis I*, um 1910

© Nachlaß Milly Steger 2005: für die Abbildungen im Beitrag über Milly Steger

© agk-images, 2005: *Lady Mary Wortley Montague / von einem Emaille-Miniatur Bild* - Lithographie, um 1830, von August Kneisel nach zeitgen. Bildnis. Bl. 27,5 x 21 cm; *Abendgesellschaft bei der Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar*, Aquarell von Georg Melch. Kraus, c. 1795. Weimar, Stiftung Weimarer Klassik; *Henriette Herz als Hebe*. Gemälde, 1778, von Anna Dorothea Therbusch, verheh. Lisiewska (1721 – 1782). Oel auf Leinwand, 75 x 59 cm. Berlin, SMPK, Nationalgalerie; *Rahel Varnhagen Portraet*. – Grisaille-Gemälde, um 1870, von Ernst Hader nach Pastell, 1817, von Michael Moritz Daffinger (1790 – 1849); *Quartettabend bei Bettina von Arnim*. Aquarell, 1854/56, von Carl Johann Arnold (1831 – 1862); Foto *Gabriele Münter und Wassiliy Kandinsky*, Stockholm 1916; *Portraitfoto Gabriele Münters als 80jährige* 1957; Foto: Gabriele von Arnim, Murnau

© Archiv des Westfälischen Landesmedienzentrums: Westfälisches Landesmedienzentrum, Kontakt Bild-, Film- und Tonarchiv:

Annette von Droste-Hülshoff, Jugendbildnis von C.H.N. Oppermann; *Annette von Droste-Hülshoff*, Die Eltern der Dichterin: Therese Luise von Haxthausen (1772 – 1853) und Clemens August II. von Droste-Hülshoff (1760 – 1826); *Annette von Droste-Hülshoff*, Bildnisminiatur von der Hand ihrer Schwester Jenny, um 1820; *Annette von Droste-Hülshoff*, Gemälde von Johannes Sprick, 1838; *Levin Schücking*, 1814 – 1883. Zeichnung von Ph. Schilgen, 1834; *Annette von Droste-Hülshoff*, gezeichnet von Adele Schopenhauer; *Annette von Droste-Hülshoff*, Daguerreotypie um 1845

© Picture alliance/dpa: *Virginia*, undatiert

© Stadtmuseum Düsseldorf: *Clara Wieck mit fünfzehn Jahren*, Hannover 1835; *Clara und Robert Schumann am Pianino*, Hamburg 1850, Daguerreotypie von J.A. Völlner; *Joseph Joachim und Clara Schumann*, Berlin 1854 (Reproduktion des verschollenen Pastellbildes von Adolph von Menzel)

© Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz: *Fanny Hensel-Mendelssohn*, Zeichnung von Wilhelm Hensel: „*Der Maiabend*“. ein Lied von Fanny Mendelssohn in ihrer Handschrift, illustriert von Wilhelm Hensel

Die Fernuniversität in Hagen dankt allen Rechtsinhabern für die erteilten Abdruckgenehmigungen.

Nicht in allen Fällen ist es trotz intensiver Bemühungen gelungen, die Rechtsinhaber bzw. deren Nachfolger zu ermitteln. Diese werden deshalb gebeten, sich mit der Fernuniversität in Hagen in Verbindung zu setzen.