

*Karin Tebben (Hrsg.)*

Deutschsprachige  
Schriftstellerinnen  
des Fin de siècle

WBG-BIBLIOTHEK

DEUTSCHSPRACHIGE  
SCHRIFTSTELLERINNEN  
DES FIN DE SIÈCLE



DEUTSCHSPRACHIGE  
SCHRIFTSTELLERINNEN  
DES FIN DE SIÈCLE

Herausgegeben von  
KARIN TEBBEN

WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT  
DARMSTADT

Allen Privatpersonen und dem Deutschen Literaturarchiv Marbach a. N.  
danken wir, uns die Namensschriftzüge der Schriftstellerinnen bereitgestellt  
und die Abdruckgenehmigung erteilt zu haben.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.

Das gilt besonders für Vervielfältigungen,  
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in  
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 1999 by Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt  
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Satz: Fotosatz Janß, Pfungstadt

Druck und Einband: Druckhaus Beltz, Hemsbach

Printed in Germany

Schrift: Linotype Sabon

Sonderausgabe 2015

Gedruckt von BoD, Books on Demand GmbH, Norderstedt

## Inhalt

Vorwort . . . . .	VII
KARIN TEBBEN	
Der weibliche Blick auf das Fin de siècle. Schriftstellerinnen zwischen Naturalismus und Expressionismus: Zur Einleitung . . . . .	1
ELKE-MARIA CLAUSS	
Die Muse als Autorin: Zur Karriere von Lou Andreas-Salomé . . . . .	48
GABRIELE WAGNER-ZEREINI	
Perspektiven weiblicher Differenz im Werk Ida Boy-Eds . . . . .	71
ALYTH F. GRANT	
Vom Blaustrumpf zur mütterlichen Lebenskünstlerin: Helene Böhlau . . . . .	95
EVA BORST	
Ichlosigkeit als Paradigma weiblichen Daseins – Prostitution bei Margarete Böhme und Else Jerusalem . . . . .	114
GABY PAILER	
Intertextualität und Modernität im erzählerischen Werk Hedwig Dohms . . . . .	138
HELMUT KOOPMANN	
Schloß-Banalitäten. Lebenslehren aus einer halbwegs heilen Welt: Marie von Ebner-Eschenbach . . . . .	162
THERESIA KLUGSBERGER/SIGRID SCHMID-BORTENSCHLAGER	
Wider die Eindeutigkeit: Maria Janitschek . . . . .	181
HEIDY MARGRIT MÜLLER	
Sozialkritik und Zukunftshoffnung: Minna Kautsky . . . . .	197
SANDRA SINGER	
Mutter des Vaterlands – Tochter der Lilith: Isolde Kurz . . . . .	216
BERNHARD DOPPLER	
Das Apostolat der christlichen Tochter: Enrica von Handel-Mazzetti . . . . .	234

ORTRUD GUTJAHR

Das gerettete Ich: Ricarda Huchs romantischer Historismus . . . . . 247

KARIN TEBBEN

Psychologie und Gesellschaftskritik: Gabriele Reuter . . . . . 266

KATHARINA VON HAMMERSTEIN

Politisch ihrer selbst zum Trotz: Franziska zu Reventlow . . . . . 290

EDELGARD BIEDERMANN

Nicht nur *Die Waffen nieder!*: Bertha von Suttner . . . . . 313

HERMANN GELHAUS

Dichterin des sozialen Mitleids: Clara Viebig . . . . . 330

## Vorwort

Die vorliegende Anthologie führt die von Frauen repräsentierte Literatur des Fin de siècle einem aufgeschlossenen Leserkreis zu, der den bislang fast ausschließlich auf männliche Autoren begrenzten literarischen Kanon überdenken und neu gestalten möchte.

Stetig wachsendes Interesse für die Frage, welchen Anteil Schriftstellerinnen an dem literarischen Prozeß hatten, forderte die Forschung zunehmend heraus, sich den vergessenen Werken von Frauen zu widmen. Eine Reihe von Einzelstudien liefert hierfür den Beleg. Bislang ist es aber unterblieben, den kollektiven Aufbruch schreibender Frauen in die Moderne nachzuzeichnen. So unternimmt dieser Band den Versuch, jene Schriftstellerinnen ins Bewußtsein zu heben, um in kritischer Auseinandersetzung mit ihren Werken eine Einschätzung ihres Beitrages zur deutschen Literaturgeschichte zu ermöglichen. Im Rückblick auf die politische, soziologische, kulturelle und literaturtheoretische Spezifik des Fin de siècle zeichnen die Beiträger und Beiträgerinnen diese weibliche Schreibtradition nach und öffnen den Blick für die thematischen und ästhetischen Innovationen der Literatur von Frauen um 1900, scheuen sich aber auch nicht, ihre Mängel und Grenzen aufzuzeigen.

Wie jede Anthologie ist auch diese gezwungen, eine Auswahl zu treffen, und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr folgt sie der Intention, gerade solche Werke aus weiblicher Hand vorzustellen, die in der zeitgenössischen Bewertung gleichrangig neben denen männlicher Urheber genannt wurden. Mit der erneuten Lektüre der vielfältigen und zum Teil widerspruchsvollen Texte wird eine neue Perspektive ihrer Bewertung möglich.

Die Anthologie versteht sich als Ergänzungsband zu jenem großen Schrifttum, das sich der Literatur von Männern dieses Zeitraumes widmet. Hoffnung ist, daß sich aus der separaten Männer- und Frauenliteraturgeschichte eines Tages *eine* Literaturgeschichte zusammenfügt.

Oldenburg, im Mai 1999

Karin Tebben



KARIN TEBBEN

## Der weibliche Blick auf das Fin de siècle. Schriftstellerinnen zwischen Naturalismus und Expressionismus: Zur Einleitung

So man sich an historische Fakten hält, läßt sich der Zeitraum, um den es hier gehen soll, erfreulich gut eingrenzen. Seinen Beginn markiert in etwa die Ablösung Bismarcks durch den jungen Kaiser im Jahre 1888, sein Ende der Erste Weltkrieg. Mit diesen Determinanten sind allerdings die eindeutig bestimmbareren Faktoren bereits erschöpft, denn das häufig in der Retrospektive als „gute alte Zeit“ und „Belle Époque“ illusionierte Fin de siècle ergibt ein überaus zwiespältiges, zerrissenes und komplexes Bild, das allenfalls noch atmosphärisch zu benennen ist: als „Wilhelminisches Zeitalter“.

Aus literaturgeschichtlicher Perspektive wird die Komplexität der Ereignisse besonders deutlich. Seit 1885 hatten die naturalistischen Schriftsteller in zahlreichen Manifesten verkündet, daß es fortan mit der Herrschaft der tradierten Literatur vorbei sein sollte. 1910 begründete die Zeitschrift *Der Sturm* die Ära des Expressionismus, der sich sämtlichen Stilrichtungen der Jahrhundertwende verweigerte und etwas ganz Neues versprach. Doch genausowenig wie die „Alten“ in den letzten Jahrzehnten des alten Jahrhunderts ihren angestammten Platz in der Literatur räumten (Fontanes *Effi Briest* erschien erst 1895), beilten sich die „Neuen“ mit der Produktion: Gerhart Hauptmanns *Die Weber*, Musterbeispiel naturalistischer Kunst, wurde erst uraufgeführt, als Hermann Bahr, sensibles Orakel jeder neuen Kunstströmung,<sup>1</sup> längst deren Ende verkündet hatte. Und niemand, den im neuen Jahrhundert der Expressionismus unbeeindruckt gelassen hatte, warf die Feder hin, als das Manifest der neuen Kunst verkündet war.<sup>2</sup>

Und gleich hier werden wir in die nächste „Benennungsohnmacht“ (Koopmann) befördert, weil die Vielfalt der literarischen Strömungen und Tendenzen in ihrer gesamten experimentierfreudigen Spannbreite auf keinen, noch so vagen Begriff zu bekommen ist.<sup>3</sup> Zwischen 1880 und 1914 entsteht eine literarische Szene, die an Innovation und Widersprüchlichkeit ihresgleichen suchen sollte:

Es wurde der Übermensch geliebt, es wurde der Untermensch geliebt; es wurden die Gesundheit und die Sonne angebetet, und es wurde die Zärtlichkeit brustkranker Mädchen angebetet; man begeisterte sich für das Heldenglaubensbekenntnis und für das soziale Allemannsglaubensbekenntnis; man war gläubig und skeptisch, naturalistisch und präziös, robust und morbid ... Dies waren freilich Widersprüche und höchst un-

terschiedliche Schlachtrufe, aber sie hatten einen gemeinsamen Atem; würde man jene Zeit zerlegt haben, so würde ein Unsinn herausgekommen sein, wie ein eckiger Kreis, der aus hölzernem Eisen bestehen will, aber in Wirklichkeit war alles zu einem schimmernden Sinn verschmolzen. Diese Illusion, die ihre Verkörperung in dem magischen Datum der Jahrhundertwende fand, war so stark, daß sich die einen begeistert auf das neue, noch unbenützte Jahrhundert stürzten, indes die anderen sich noch schnell im alten wie in einem Hause gehen ließen, aus dem man ohnehin auszieht, ohne daß sich diese beiden Verhaltensweisen als sehr unterschiedlich gefühlt hätten.<sup>4</sup>

Sollten wir also, um diesen Widersprüchen und Gleichzeitigkeiten des herrschenden Stilpluralismus zu entgehen, den Gegenstand vielleicht als „Literatur der Moderne“ bezeichnen? Oder als Literatur der „Jahrhundertwende“? Oder sollten wir doch besser die eher nebulöse Variante „um 1900“ bevorzugen? Wir entscheiden uns für „Fin de siècle“, wohl wissend, daß damit längst mehr assoziiert als bezeichnet wird. Mit diesem Begriff verbindet sich die Vorstellung einer gleichermaßen von Zukunftseuphorie und diffuser Zukunftsangst geprägten Gesellschaft im Aufbruch. „Fin de siècle“ wird bereits für Zeitgenossen zu einem „Merkwort der Epoche“ (Hofmannsthal), das sowohl „das Gefühl des *Fertigseins*, des Zu-Ende-Gehens“<sup>5</sup> beschreiben als auch eine begeisterte Aufbruchstimmung wiedergeben konnte.<sup>6</sup> Auf die Seelenlage ihrer Zeit reagierten die Künstler naturgemäß bereits, bevor die eigentümliche Stimmung in das Bewußtsein der Gesellschaft eingedrungen war.

Trotz der augenfälligen Gegensätzlichkeiten kristallisierten sich Gemeinsamkeiten aller Stilrichtungen, Formen und Tendenzen der Literatur um die Jahrhundertwende heraus. Sie betrafen zunächst das Realitätsbewußtsein.<sup>7</sup> Weniger das politische System als wirtschaftliche Entwicklungen, die binnen weniger Jahrzehnte das Reich vom Agrarstaat zur Industriegesellschaft führten, bestimmten die kollektive Sinneswahrnehmung, das „Zeitgefühl“ der „Moderne“. Denn Konkurrenzdruck und die „Philosophie des Geldes“ (Georg Simmel) diktierten nicht nur den Lebenszweck, sondern vor allem auch das Lebenstempo. Zeit wurde sichtbar durch das Aufstellen öffentlicher Uhren, die in ihrer sonderbaren Eigendynamik die Zeit nicht nur zu messen, sondern anzutreiben schienen. Hier zeigte sich nun die neue Zeit nicht nur als tatsächliche Betriebsamkeit der Menschen, sondern als negatives Zeitgefühl, das sich in einem inneren Getriebensein, in einer inneren Unruhe äußerte.

Ohne Frage wurde das Leben de facto beschleunigt, z. B. durch neue Verkehrsmittel wie Fahrrad, Auto und Straßenbahn und dem Telefon als neuem Kommunikationsmedium.<sup>8</sup> Auch die gesellschaftlichen Strukturen veränderten sich im rasanten Tempo. Industrieunternehmen begannen massenhaft technische Güter zu produzieren,<sup>9</sup> Chemiekonzerne florierten, riesige Fabriken für Konfektionskleidung entstanden, und unablässig wuchsen Dienstleistungsunternehmen, die in Banken, Versicherungsanstalten und Warenhäusern unzählige Angestellte beschäftigten. Bessere Löhne und vielfältige Erwerbsmöglich-

keiten ließen die Menschen vom Land in die Städte strömen und riefen eine Wanderungsbewegung der Bevölkerung, die sich infolge hygienischer Neuerungen in den Jahrzehnten zwischen 1850 und 1900 fast verdoppelte,<sup>10</sup> in nie gekanntem Ausmaß hervor. Um den enormen Bedarf an Wohnraum zu befriedigen, wurden eilig Mietskasernen in die Höhe gezogen, die sich schnell zu modernen Ghettos für Fabrikarbeiter entwickelten. Auf der einen Seite breitete sich eine Schicht von Kaufleuten und Industriemagnaten aus, deren Wohlstand sich in einem ungeheuren Prunk präsentierte.<sup>11</sup> Auf der anderen Seite entstand ein Industrieproletariat, das zunehmend verelendete. Verarmung des Proletariats und Prunksucht des reichen Bürgertums schufen unübersehbare soziale Reibungsflächen, die die um 1860 geborenen Söhne und Töchter der Reichsgründergeneration aufstörte. Politisch erzogen im Glauben an Kaiser, Reich und Vaterland und gewöhnt an selbstverständlichen Wohlstand, mochte die junge Generation nicht mehr an den Folgen des Fortschritts vorbeisehen.

„*Naturalismus schlichtweg!*“

Auf diese Töchter und Söhne der Reichsgründungsväter konnte eine literarische Strömung zählen, die sich die „Revolution“ von Kunst und Literatur auf die Fahnen geschrieben hatte – und sich einer Kunsttheorie anschloß, die erstmals wieder europäische Züge trug: dem Naturalismus. Denjenigen, denen der eigene Blick noch nicht geschärft war, wurden die Augen durch einflußreiche Naturwissenschaftler und Philosophen geöffnet. Neue Weltbilder entstanden und ließen die alten, scheinbar unumstößlichen Einstellungen neu bedenken.<sup>12</sup> Charles Darwin hatte aufgeräumt mit der Sonderrolle des Menschen in der Evolution und mit seinem Werk *Über die Entstehung der Arten* neue Diskurse eröffnet, die von Begriffen wie „Kampf ums Dasein“, „Selektion“ und „Vererbung“ geprägt waren. Karl Marx begründete zur gleichen Zeit die materialistische Geschichtsphilosophie, in der er die Abhängigkeit des Lebens von den ökonomischen Bedingungen beschrieb und die revolutionäre Selbstbefreiung des Proletariats einforderte. Schließlich wurde Hippolyte Taine, ein französischer Soziologe, der am entschiedensten die philosophischen und anthropologischen Erkenntnisse des Positivismus vertrat, zum Wegbereiter junger intellektueller Künstler, die sich zum Ziel setzten, die Welt – und das hieß auch das Wesen des Menschen und der ihn umgebenden Gesellschaft – als rein empirisches Faktum darzustellen:

Wie die Naturwissenschaften war der zwar jeder idealistischen Spekulation abholde, letzten Endes aber doch wieder philosophierende Positivismus darauf aus, im Verhalten des Einzelnen wie der Gesellschaft bestimmte, voraussagbare Gesetzmäßigkeiten, Ursachen und Wirkungen, Kausalitäten zu erkennen. Demnach war das Individuelle, der Einzelne von drei Faktoren, von „race“ (Herkunft), „milieu“ (sozialer Umgebung) und „temps“ (den Zeitumständen) bestimmt.<sup>13</sup>

Unerhörtes tat sich in deutscher Kunstszene auf. Michael Georg Conrad rief 1885 in seiner eigens zu diesem Zwecke herausgegebenen Zeitschrift *Die Gesellschaft* zum literarischen Umsturz gegen „spekulative Rücksichtsnahme“, „schöngeistigen Dusel“ und „gefühlvolle Lieblingsthorheiten“ auf. Keine Anstrengung solle die neue Kunst scheuen, „der herrschenden jammervollen Verflachung und Verwässerung des litterarischen, künstlerischen und sozialen Geistes“ mit „starke[n], mannhafte[n] Leistungen“ entgegenzutreten und „die entsetzliche Verlogenheit, die romantische Flunkerei und entnervende Phantasterei durch das positive Gegenteil wirksam zu bekämpfen“. <sup>14</sup> Wem galt die Attacke? Sie galt jener „Epigonenliteratur“, für die Helmut Koopmann in dieser Anthologie die Werke Marie von Ebner-Eschenbachs beispielhaft anführt:

Überall Ehegeschichten und Liebesabenteuer, aber nirgendwo oder doch so gut wie nirgendwo Natürlichkeit. Oder: Wenn Natürliches auftaucht, ist es gleichsam literarisch parfümiert. Vieles ist heruntergekommenes Biedermeier, das Leben miniaturisiert, manchmal ins Märchenhafte umgebogen. Ein paar verschämte Glücksansprüche gibt es noch als Erbschaft des großen 18. Jahrhunderts, aber entweder scheitern sie, oder sie werden bagatellisiert. Eines freilich zieht sich überall hindurch: etwas Harmonisierendes, und wenn die Wirklichkeit sich dieser Neigung zur verharmlosenden Beleuchtung entzieht, dann wird sie kurzerhand ausgeblendet. (S. 163)<sup>15</sup>

In dieser „reichlich frauliche[n] Welt“, in der Helmut Koopmann Schriftstellerin, Werk und Leserin ansiedelt, fand sich das bürgerliche Lesepublikum, „allem heraufziehenden Unheil, das mit den Gründerjahren hochkam, zum Trotz“ (S. 164), gleichermaßen in seinem Bedürfnis nach Distanz zu politischen Fragen und nach heiler Welt zurecht. Und genau im Widerspruch zur Beschaulichkeit jener Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts formierten sich die vielfältigen Programme, die der Naturalismus zusammentrug: im gemeinsamen Protest gegen das Tradierte, gegen die Lebens- und Lesegeohnheiten einer „fraulichen Welt“, in der sich weder die Frauen noch die Männer der jungen Schriftstellergeneration zu Hause fühlten.

Kunstgesetze sollten das literarische Terrain neu abstecken – basierend auf dem Glauben an eine grundsätzliche Korrespondenz zwischen Kunst und Leben. Die Seele, „also das Denken, Fühlen und Wollen des Menschen im Zusammenhang mit den *natürlichen* Mächten *in* ihm (*Anlagen*) und *außer* ihm (*Verhältnissen*)“, solle dargestellt werden, forderte Eugen Wolff 1888. Ging es ihm noch um einen „künstlerische[n] Naturalismus“<sup>16</sup>, so propagierte Arno Holz drei Jahre später, die Kunst solle sich um eine exakte Wiedergabe der Wirklichkeit bemühen, wobei jener Faktor x, der die künstlerische Subjektivität und die künstlerische Unvollkommenheit symbolisiere, dem Programm zufolge selbstverständlich so gering wie möglich gehalten werden solle. Prägend für den deutschen Naturalismus fand Arno Holz eine Formel, Kunst = Natur – x, die ästhetische Methode und Thema des Naturalismus veranschaulichte: „Die Kunst hat die Tendenz, wider die Natur zu sein. Sie

wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.“<sup>17</sup>

Zutage beförderten die Naturalisten die weniger schönen Seiten des Kaiserreichs: Massenelend, Prostitution, Trunksucht, Familienzerrüttung, Mord. „Man gewöhne sich bitte daran, allenthalben als das Selbstverständlichste von der Welt nur Dreck, Moder, Schweiß, Staub, Kot, Schleim und andere Parfüms zu erwarten“, heißt es in Conradis Roman *Adam Mensch*.<sup>18</sup> Da es ihm um die Darstellung der ungeschminkten Wahrheit ging, die zu übersehen sich viele Mitbürger entschlossen hatten, wohnte dem Naturalismus eine Gesellschaftskritik inne,<sup>19</sup> von der diejenigen Kunstschaftenden profitierten, die vor allem vom skandinavischen Naturalismus beeinflusst wurden: die Frauen. Böse bezichtigte Laura Marholm – selbst als weiblicher Strindberg verschrien – Ibsen, den „Emancipationsdamen“ das Programm formuliert zu haben, noch „ehe sie es selbst stammeln konnten“.<sup>20</sup>

Kaum aber eine Schriftstellerin favorisierte jenes formelhafte naturalistische Grundgesetz. Um die Wirklichkeit der bürgerlichen Frau wiederzugeben, bedurfte es einer künstlerischen Gestaltung, die sich nicht auf die getreue Schilderung des Sichtbaren beschränken durfte. Denn darum ging es ja gerade: Was an *äußerer* Lebenswirklichkeit hier zu beobachten war, entsprach *nicht* der Wahrheit. Stellvertretend für viele Kolleginnen und Kollegen erklärte Gabriele Reuter die Bedeutung der von ihr synonym verwendeten Begriffe Realismus und Naturalismus ausdrücklich als *artifizielle*, d. h. fiktive Präsentation der Wahrheit:

In der Zukunft wurde es mir immer klarer, daß nur die Menschen und die Verhältnisse, die man genau kennt und innerlich selbst durchlebt hat, in der dichterischen Wiedergabe von warmem Lebensblut durchpulst sein werden. Zugleich bilden sie aber doch nur den Ton, der unter den Händen und beseelt vom Geiste des Bildners eine völlig neue Form annimmt. Darum kann von einem sogenannten Photographieren, wie der Laie es gerne ausdrückt, niemals die Rede sein ... Jene Forderung, die dem Künstler meist vom empörten Publikum gestellt wird: er soll, wenn er denn nach dem lebenden Modell arbeite, die Verhältnisse, das Äußere so verändern, daß man es nicht wiedererkenne, wird zum baren Unsinn, zur Unmöglichkeit gegenüber den Forderungen einer wahrhaftigen und ehrlichen Kunst.<sup>21</sup>

Wie alle Schriftstellerinnen, die sich vom Naturalismus inspirieren ließen, richteten sich ihre Schriften zunächst ausdrücklich gegen den Kult des Individuellen: *Die Frau* in *der* bürgerlichen Gesellschaft galt es zu zeigen, mit allen Insignien eines geknechteten Menschen ausgestattet. Helmut Koopmann weist auf den Bündnischarakter der naturalistischen Programmatik hin, die teilweise als Schutzbündnis, teilweise als Versuch, Gleichgesinnte zu gewinnen, zu verstehen sei. Und gerade der kam den Schriftstellerinnen entgegen, die zwischen 1880 und 1890 zu schreiben begannen. Sie hatten verstanden, daß das persönliche (weibliche) Leiden an der Gesellschaft eine kollektive Gemeinschaftserfahrung war, und sahen sich nun berufen, diese Erkenntnis an typisierten

Frauenfiguren darzustellen, um den geplagten Mitschwestern die Augen zu öffnen.<sup>22</sup> Hatte ein Jahr nach jenem theaterdonnernden Aufruf Conrads Julius Hillebrand für die neue Kunst poetologische Konsequenzen gezogen und gefordert, „individualisierte Typen“ in den „charakteristischen Momenten“<sup>23</sup> ihres Daseins „in der Sprache des Lebens“ darzustellen, so griffen die Damen der Feder genau dieses Kunstprogramm auf. „Aude sapere“,<sup>24</sup> rief Hillebrand den aufgeklärten Dichtern seiner Zeit zu – gehört wurde er vor allem von den Frauen.

Niemand konnte den Einfluß Ibsens auf die deutsche Literaturszene bestreiten – am wenigsten die Schriftstellerinnen, die dem berühmten Norweger gleichermaßen mit Bewunderung und Lerneifer entgegentraten. Hier zeigte das *Fin de siècle* das ihm innewohnende Moment der Bewegung, des Suchenden und Grenzüberschreitenden: Für die um 1860 geborenen Schriftstellerinnen boten Dramen wie *Nora* und *Die Frau vom Meere* neue Wege des Selbstverständnisses. In der allgemeinen Atmosphäre des Aufbruchs griffen die Frauen nun zum erstenmal kollektiv zur Feder, um die weibliche Sicht auf die Welt zu beschreiben. Ganz unbeabsichtigt gelten für sie die Worte Musils:

Aus dem öligen Geist der zwei letzten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts hatte sich plötzlich in ganz Europa ein beflügelndes Fieber erhoben. Niemand wußte genau, was im Werden war; niemand vermochte zu sagen, ob es eine neue Kunst, ein neuer Mensch, eine neue Moral oder vielleicht eine Umschichtung der Gesellschaft sein sollte ... Es entwickelten sich Begabungen, die früher erstickt worden waren oder am öffentlichen Leben gar nicht teilgenommen hatten.<sup>25</sup>

Ohne ersichtliches Bemühen, ihre Kunst nach Manifesten auszurichten, entdeckten die jungen Autorinnen rasch die innovativen Möglichkeiten der neuen Kunstrichtung. Schon bald konnte Theodor Klaiber über „dichtende Frauen der Gegenwart“ berichten:

Die Frau fängt an, sich in der Literatur zu regen. Als von allen Seiten auf die geistige Verflachung und Verödung hingewiesen wurde, der die Gesellschaft durch die Pflege ihrer bürgerlichen Vorurteile und ihrer schwachherzigen Erfolgsanbetung immer mehr verfiel, als das Recht der Einzelpersönlichkeit gegenüber den Zumutungen des Übereinkommens überall lauter und lauter verkündet wurde, da gab auch die Frau ihre bisherige Zurückhaltung auf und mischte ihre Stimme in den allgemeinen Chor.<sup>26</sup>

Entstammte die schreibende weibliche Zunft in der Vergangenheit hauptsächlich den Reihen der Aristokratinnen, griffen nun verstärkt die bürgerlichen Frauen zur Feder. Durch die seit den siebziger Jahren aufblühende Frauenbewegung unterstützt, schuf die Generation junger Schriftstellerinnen in der Tat Weiblichkeitsbilder „disharmonischer als die Wirklichkeit“<sup>27</sup> – und erntete folglich nicht nur Lob. Nicht nur der sich in herzlicher Achtung vor der neuen „Frauenliteratur“ verneigende Theodor Klaiber stellte fest, daß hier eine schreibende Generation sich entwickle, der das traurige Verhalten aufstrebender sozialer Schichten eigne: Übertreibung allenthalben. Hatte er noch unmittelbar zuvor von einer dringend gebotenen Bereicherung des deutschen Schrift-

tums durch den weiblichen Blick der schreibenden Damen gesprochen, so rief er denen zu, dem schriftstellerischen Treiben Einhalt zu gebieten, die es mit dem sozialen Engagement gar zu genau nahmen und „Bücher voll grimmigen Hohns und voll derber Tendenz, voll bitterer Klage und trotziger Auflehnung“<sup>28</sup> verfaßten. Klaibers Attacke galt vor allem Helene Böhlau, die sich in ihrem Frühwerk – wie Alyth Grant in ihrem Beitrag zeigt – vom Naturalismus inspirieren ließ und in ihren Romanen, vor allem aber in *Halbtier!* und *Der Rangierbahnhof*, nicht vor Szenen schockierender Brutalität zurückschreckte. Hier kristallisiert sich bereits ein wesentliches Merkmal der Prosa aus weiblicher Hand heraus: Jene die Menschen determinierende *temps*, die der Naturalismus auf seine Fahnen geschrieben hatte, analysiert Alyth Grant anhand der Frauenschicksale in Böhlaus Romanen beispielhaft als kulturellen Diskurs von Weiblichkeit.

Auch andere dem Naturalismus zuzurechnende Schriftstellerinnen fanden kurzfristig Aufnahme in den literarischen Kanon. Als aufrüttelnde, wahrhaftige „Anklageliteratur“, die einen wirkungsvollen Beitrag zur Diskussion der „Frauenfrage“ lieferte, blieben sie die frauenrechtlerische Variante der zeitgenössischen Literatur. Bald erwies sich der ehemals förderliche Aktualitätsbonus ihrer Romane als janusköpfig: Mit zunehmender rechtlicher Gleichstellung der Frau galt die kaum zu übersehende „Tendenz“ ihrer Romane als antiquiert und verhinderte eine dauerhafte Aufnahme in das Reich der *Kunstschaffenden*.<sup>29</sup>

Trotzdem verschrieb sich der überwiegende Teil der Schriftstellerinnen bis zum Ersten Weltkrieg einer – wie auch immer verstandenen – Frauenemanzipation. Auch Bertha von Suttner, so zeigt der Essay von Edelgard Biedermann, ging es um mehr als um *Die Waffen nieder!*, obwohl der 1901 entstandene Aufruf zum Pazifismus den Ruhm der Autorin als mutige Vorkämpferin der Friedensbewegung etablierte. In ihrem umfangreichen Romanwerk, das in seinen antibürgerlichen Zügen konzeptionell dem Naturalismus nahestand, spiegelt sich Suttners Auffassung, „daß die Belletristik höhere Pflichten hat, als die, beschäftigungslosen Leuten eine langweilige Stunde zu vertreiben“ (S. 321). Das führte nicht nur zu didaktisch ausgerichteten Inhalten, wie der Demonstration der notwendigen geistig-intellektuellen Gleichberechtigung der Frau, sondern auch zu einem variierenden Erzählstil, je nachdem, ob die Autorin männliche oder weibliche Leser ankündigte. Kurios, so berichtet Edelgard Biedermann, waren die Folgen: „Als Dame“ wurde Bertha von Suttner abgeraten, ihr eigenes (anonym erschienenenes) Buch zu lesen.

Bei Minna Kautsky verschlug es Theodor Klaiber, dem mutigen Vorstreiter der Frauendichtung, offensichtlich von vornherein die Sprache – er fand sie nicht erwähnenswert. Möglicherweise trug dazu bei, daß diese Autorin sich offensiv der unteren Schichten angenommen hatte und sozialistisches Engagement und Literatur zu verbinden versuchte. Als bekannteste deutsche Romanautorin der Arbeiterbewegung wurde ihr bald ein Markenzeichen verliehen,

das Beliebtheit und Erzählstil gleichermaßen widerspiegelte: die „Rote Marlitt“. Von Bebel inspiriert und von ihrem Sohn Karl<sup>30</sup> ermutigt, bekannte sie öffentlich, daß die Befreiung der Frau nur im Zusammenhang mit dem Kampf des Proletariats erfolgen könne. Allerdings konnte ihr Engagement für die unteren Schichten nicht über die mangelhafte künstlerische Fertigkeit mancher ihrer Produkte hinwegtäuschen, eine bedauerliche Tatsache, die auch der von ihren Themen begeisterte Friedrich Engels nicht übersehen konnte.<sup>31</sup> So bleibt vom sozialgeschichtlichen Standpunkt aus betrachtet Minna Kautskys Verdienst hervorzuheben – hier setzt Heidy Margrit Müller ihren Schwerpunkt – und deutlich zu machen, welche Denkmuster den lesenden Arbeiterinnen nahegebracht wurden und in welcher Weise diese sich im Laufe der Jahre (das Sozialistengesetz galt zur Zeit ihres größten Erfolgs) änderten: „Minna Kautskys Romane und Erzählungen sind ... in mehrfacher Hinsicht außergewöhnlich; auch in Zukunft dürften sie als mentalitätshistorische Dokumente aus einer Zeit des Übergangs von der Handarbeit zu industriellen Verarbeitungsprozessen, des sozialen Wandels und der Neukonzeption des Geschlechterverhältnisses von Interesse bleiben“ (S. 210).

### *Die Wirklichkeit der Seele*

Ohne eigentlich Frucht des Naturalismus zu sein, konnten sich auch Kautskys politisch ausgerichtete Romane erst in seiner Atmosphäre entfalten. Doch noch bevor der Naturalismus sich in Deutschland literarisch durchsetzte, verkündete Hermann Bahr bereits sein Ende: „Die Herrschaft des Naturalismus ist vorüber, seine Rolle ist ausgespielt, sein Zauber ist gebrochen.“<sup>32</sup> Nicht länger solle die Natur des Künstlers ein Werkzeug der Wirklichkeit sein, „um ihr Ebenbild zu vollbringen“, sondern umgekehrt, nun solle die Wirklichkeit wieder zum Stoff des Künstlers werden. Bahr forderte einen „nach innen“ gekehrten Naturalismus, eine neue Sensibilität „der feinsten und leisesten Nuancen, ein Selbstbewußtsein des Unbewußten“<sup>33</sup>, eine künstlerische Wendung „vom Bilde des rings um uns zur Beichte des tief in uns“.<sup>34</sup> Weil aber der Naturalismus prägend gewesen sei, heiße es nun, seine Errungenschaften in die neue Psychologie zu integrieren: „Das moderne Bedürfnis verlangt Psychologie, gegen die Einseitigkeit des bisherigen Naturalismus; aber es verlangt eine Psychologie, welche durch den Naturalismus hindurch und über ihn hinaus gegangen ist.“<sup>35</sup>

Bahrs Kritik galt Paul Bourgets 1879 veröffentlichtem Roman *André Cornélis*, der wegen seiner subtilen psychologischen Argumentation und des klaren rhetorisch geschliffenen Stils von den Zeitgenossen als Gegenpol zu Zolas wildem Naturalismus gelesen worden war. Bourget gestand Bahr zwar zu, das eigentliche psychologische Gewissen des Fin de siècle gewesen zu sein, kritisierte aber nun seine poetologische Konzeption.<sup>36</sup> Nicht gezeigt habe Bourget, sondern erklärt, kein psychologisches Kunstwerk habe er geschaffen, sondern

seinen Lesern eine psychologische Dissertation unterbreitet. Bahr wartete mit Gegenvorschlägen auf; er forderte nun die Synthese von naturalistischer Kunst *und* psychologischem Feingefühl: „Die neue Psychologie wird vom Verstande in die Nerven gelegt – das ist der ganze Witz.“<sup>37</sup>

Für die Schriftstellerinnen sollte die „neue Psychologie“ deshalb maßgeblich werden, weil sie eine Totalität von Wirklichkeit zum Gegenstand der Kunst beschwor, in der ausdrücklich der *psychischen* Wirklichkeit ein dominierender Platz eingeräumt wurde. Diese im Erzählstil zu spiegeln, also nicht, wie der gemäßregelte Bourget „nur“ zu berichten, verlangte nun Bahr. Unerheblich ist in diesem Zusammenhang, ob er dabei das Unbewußte im Sinne Freuds verstand oder nicht,<sup>38</sup> von Wert sind die poetologischen Konsequenzen der „neuen Psychologie“, weil sie ein *Erzählen* dicht an der Grenze des Bewußtseins vorbereiteten.<sup>39</sup> Diese Programmatik wußten jene Schriftstellerinnen für ihre Kunst zu nutzen, die sich der „seelische[n] und soziale[n] Emanzipation“ des Weibes verschrieben hatten und nun nach einem adäquaten Ausdruck für die „Durchsetzung der Persönlichkeit“<sup>40</sup> strebten – allen voran Gabriele Reuter. Durch den Naturalismus an detailgetreue „Wirklichkeitsschilderung“ gemahnt, richtete sie sich in der Wiedergabe ihrer Frauengestalten vor allem nach den eingeforderten Faktoren *milieu* und *temps*, um Dasein und Entwicklung der ihr besonders am Herzen liegenden Menschen darzustellen: der bürgerlichen Mädchen und Frauen. Die „neue Psychologie“ kam ihr entgegen, ging es der „Seelenmalerin“ (Klemperer) Reuter doch in erster Linie darum, die psychischen Belastungen eines gesellschaftlich vorgegebenen Weiblichkeitsideals in typisierten „Mitschwestern“ vorzuführen. Bevorzugte Erzählformen wie Innerer Monolog und Erlebte Rede demonstrierten spiegelbildlich die innere Not, die die scheinbar naturgegebene Forderung nach „Weiblichkeit“ im weiblichen Menschen tatsächlich verursachte. Auf diese Weise verlieh Reuter ihren Frauenfiguren jene Stimme, die den ersten Schritt zur Persönlichkeit ausmachen sollte.

Im Vergleich mit innovativen männlichen Autoren, die zur gleichen Zeit schrieben, war letzteres freilich ein Schritt in die falsche Richtung. Richteten sich die Frauen mit dem Dienst in eigener Sache schon gegen die (nur im Naturalismus kurzfristig aufgehobene) Zweckfreiheit der Kunst, so erwies sich das Selbstverständnis als autonome Persönlichkeit scheinbar schon als obsolet, als es von den Schriftstellerinnen entdeckt wurde. Beharrlich hielt sich die Meinung, daß die literarischen Subjektentwürfe von Frauen den männlichen immer schon hinterherhinken.<sup>41</sup> Doch ganz abgesehen davon, daß auch in der von Männern produzierten Literatur um 1900 Versuche der Subjektkonstitution neben ihrer grundsätzlichen Infragestellung existierten, bedienten sich die Schriftstellerinnen der vorhandenen Identitätsentwürfe ihrer männlichen Zeitgenossen, um sie nach *eigenem* Ermessen auf den weiblichen Bedarf zuzuschneiden und schließlich auch selbständige Entwürfe zu wagen.

So zeigt Gaby Pailer am Beispiel von Hedwig Dohms Roman *Sibilla Dalmar*, wie das konturlose Selbst der „Sibilla“ im Spiel mit Fremd- und Bild-

zitat, die eine Auseinandersetzung der Frau mit den vorgefundenen Werten ihrer Zeit spiegeln, die (scheiternde) Suche nach weiblicher Identität vorführt. Pailer identifiziert die Romanfigur der „Sibilla“ als „erzählendes Medium“ – also nicht mehr Charakter im traditionellen Sinn –, so daß an die Stelle des „Subjekts“ der Diskurs tritt. Doch nicht nur auf die um 1900 florierenden Ich-Entwürfe nimmt der Roman Bezug; er könnte sich nicht im Untertitel *Roman der Jahrhundertwende* nennen, wenn Dohm sich nicht mit einem entscheidenden Einfluß auseinandersetze: Nietzsche.

### *Der neue Gott*

Für die um 1860 geborenen Schriftstellerinnen war das traditionelle Frauenbild, nach dem sie erzogen worden waren, durch den Einfluß des skandinavischen Naturalismus ins Wanken geraten. Nun boten jene in den achtziger Jahren von Nietzsche bereitgestellten Ich-Entwürfe die Legitimationsbasis für den „culte de moi“ (Maurice Barrès). Für die weibliche Literaturproduktion der Jahrhundertwende ist der Einfluß Nietzsches immens – auch wenn für die Schriftstellerinnen gilt, was Rasch bereits für ihre männlichen Kollegen feststellte:

Dabei ist es nicht eigentlich der philosophische Gehalt seiner Schriften, der rezipiert wird. Dieser bleibt weitgehend unentdeckt. Was wirkt, sind die Grundpositionen, in dreißig oder vierzig Sätzen erkennbar: Die radikale Verdisseitigung, die Destruktion der Transzendenz, die neue Bestimmung des Verhältnisses von Geist und Leben, so daß das Leben das Erkennen, den Geist als ihm selbst zugehörig umgreift.<sup>42</sup>

Alyth Grant entwickelt am Beispiel von Helene Böhlau eine typische Nietzsche- (und Schopenhauer-)Rezeption, die sogar den kühnen Gedanken zuließ, der Übermensch (oder ein Genie Schopenhauerscher Art) könne eine Frau sein. Zeigt Böhlaus Verständnis Nietzsches, wie resp. warum der Philosoph die Aufbruchsstimmung der Frauenrechtlerinnen des Fin de siècle vorangetrieben hatte, so wirkt sich die beharrliche Bewunderung der Schriftstellerin auf die Entwicklung des eigenen Werkes, so Alyth Grant, durchaus problematisch aus. Was die Leserinnen am Anfang der Karriere als innovativ feiern, läßt sie nach der Jahrhundertwende müde abwinken und Böhlaus Werke den Buchhandlungen überlassen. Was bleibt, ist überzeitlich Gültiges: Noch 1907 im *Haus zur Flamm* ist der Humor, für den die Autorin von Anfang an bewundert wurde, ungebrochen. Jetzt gilt er wem? Der Nietzsche-Mode!

Immerhin: Die hatte fast drei Jahrzehnte künstlerischen Schaffens überdauert. Als Rebell gegen die Konvention war Nietzsche gegen die „Bildungsphilister“ angetreten, hatte mit „Gott ist tot! Gott bleibt tot!“ die *Fröhliche Wissenschaft* ausgerufen und aller lebensfeindlichen Religion und Moral eine Absage erteilt. In den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* hatte er die Bewußtseinslage und geistige Situation seiner Zeit einer kritischen Diagnose von unvergleichli-

cher Prägnanz und Schärfe unterzogen und zur „Umwertung aller Werte“ aufgerufen. Leidenschaftlich hatte *Zarathustra* den Abbau der Transzendenz verfolgt und unerbittlich die Orientierung des Menschen in der Diesseitigkeit, in der totalen Bejahung des Lebens gefordert. In der Tat waren das Perspektiven der Selbstbetrachtung, die allen Individuen zugute kamen. Jubelnd empfangen wurde seine Botschaft aber gerade von jenen, die er mit wenig schmeichelhaften Äußerungen bedacht hatte, von den Frauen. Stellvertretend für viele schilderte Gabriele Reuter in ihrer Autobiographie 1921 rückblickend Nietzsches Schriften als Offenbarung:

Unsern Stirner hatten wir alle gelesen. Er hatte uns die Fundamente gelegt mit seiner theoretischen Logik, seiner erzenen, unerbittlich klaren Sprache und der nüchternen Kälte seiner Gedankenwege, die am Ende doch nur – ins aschgraue Nichts führten.

Nun war Friedrich Nietzsche unser Gott geworden, um den sich, wie Planeten um die Sonne, unsre Geister drehen.<sup>43</sup>

Was verkündete aber der Philosoph, daß er zum „Gott“ gerade für die werden konnte, die emanzipatorisches Engagement auf ihre Fahnen geschrieben hatten? Die Antwort hätte sich Nietzsche wohl kaum träumen lassen:

Die Rezeption der Philosophie Nietzsches geschieht als Umwertung der männlichen Weltordnung, die ihrerseits der Anfang einer praktischen Veränderung der Aufhebung des Herrschaftsverhältnisses zwischen den Geschlechtern ist.<sup>44</sup>

Konsequent erweiterten die Frauen die Philosophie Nietzsches um eine weibliche Auslegung. So formulierte Helene Stöcker für viele Frauen ihrer Generation: „[E]r hat uns überlassen, selbst die Lücke auszufüllen, die er ließ. Mag das Glück der Frau, insofern sie Weib ist, auch heißen: ‘Er will!’, insofern sie Persönlichkeit ist, heißt es auch für sie: ‘Ich will!’“ In dem Bewußtsein, frei entscheiden zu können, leisteten die Frauen das, was Nietzsche ganz offensichtlich in bezug auf den weiblichen Menschen „vergessen“ hatte: die konsequente Übertragung der Begriffe vom selbstbewußten Individuum, von Freiheit, Selbstbestimmung und Selbstverantwortlichkeit, von der Schöpferkraft des menschlichen Willens und Bewußtseins auf die Frau. Um dieses Ziel zu erreichen, bedurfte es aber eines Gedankens, der einen zentralen Wert der Gesellschaft umwertete – und der Nietzsche wohl kaum gekommen war:

Alle Werturteile sind bisher im Verlauf der Weltgeschichte so ausschließlich vom Manne geprägt worden, alles Geschehen ist so durchaus von seinem Gesichtspunkt aus geregelt gewesen, daß er jede „Umwertung“, die die Frau von ihrem Standpunkt aus vornimmt, zunächst als einen unerhörten Eingriff in seine Rechte empfindet. ... Damit daß „Gott“ die „absolute Wahrheit“, das „Absolute“ überhaupt fiel: damit fiel auch die absolute Überlegenheit des Mannes ... Unser Gewissen spricht jetzt: „Werde, die Du bist!“<sup>45</sup>

Bereits 1894 veröffentlichte Lou Andreas-Salomé eine Hommage unter dem Titel *Friedrich Nietzsche in seinen Werken*. Hier konstituierte die Muse sich

als Autorin, wie uns der Beitrag von Elke Maria Clauss deutlich macht, indem sie den Freund und Meister in seinen Briefen an sie zu Wort kommen ließ, gleichzeitig aber – wiederum auf der Basis persönlicher Gespräche und Briefe – als Interpretin seiner Werke das Wort ergriff. Lou Andreas-Salomé, die eine Vorstellung vom künstlerischen Menschen favorisierte, in der die Frau als die genuin schöpferische Natur von der Pflicht, künstlerisch tätig zu sein, befreit war, erschrab sich, so Elke-Maria Clauss, gerade in ihren Werken über Nietzsche, Rilke und Freud den eigenen Autorenstatus.

### *Nerven! Nerven!*

Hatte das Image als Muse berühmter Männer, an deren Überlieferung Lou Andreas-Salomé kräftig mitwirkte, sie mit der Aura sprühender Intellektualität und reizvoller Weiblichkeit umgeben, die kaum ein Kritiker zu stören wagte, so gerieten andere schreibende Frauen ins Kreuzfeuer der Kritik, deren Ziel „weniger (von der) Durchsetzung der Persönlichkeit als (von der) Erforschung der weiblichen Seele in ihrem besonderen Ausdruck“ geprägt sein sollte. Sie folgten zwar einem allgemeinen Trend in der Literatur, handelten sich damit aber gleich jenen Tadel ein, der von weniger aufgeschlossenen Kritikern als Hermann Bahr auf sie ausgeschüttet wurde: „Nervosität – um es zu wiederholen – ist das gemeinsame Kennzeichen dieser Werke.“<sup>46</sup>

Bereits die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte unter dem Zeichen bürgerlicher Selbstbeobachtung gestanden.<sup>47</sup> Diese Bereitschaft zur Ich-Analyse und rasante Veränderungen in den tatsächlichen Lebensbedingungen gingen nun eine eigenartige Allianz ein, die sich in einem psychosomatischen Krankheitsbild zeigte: Neurasthenie. Als zeittypisches Leiden an sich und der Zeit war sie nicht nur Folge eines gesellschaftlichen Wandels, sondern auch ihr Motor, der in seiner Wechselwirkung von Leidenserfahrung und *Zeitbewußtsein* die Epoche erheblich mitprägte.

Wie weitgehend die Neurasthenie den medizinischen und populären Diskurs zwischen 1880 und 1914 bestimmt, ja in der Verbindung von kulturellem Konstrukt und tatsächlicher Erfahrung das *Fin de siècle* zum *Zeitalter der Nervosität* werden läßt, belegt Radkau in einer eindrucksvollen Studie. Die „Nerven“ beschäftigten über drei Jahrzehnte nicht nur den einzelnen Menschen und veranlaßten ihn zu übertriebener Selbstbeobachtung, sondern sie machten ein Heer von Ärzten und Psychiatern mobil, die die Betroffenen kurieren und die Krankheit wissenschaftlich ergründen wollten. Nervosität wurde zum Signum der Zeit, beeinflusste Mentalität und Lebensstil großer Teile der Gesellschaft und wurde selbst zum Wirtschaftsfaktor – Badeorte expandierten, Kurkliniken und Sanatorien florierten. So ist es letztlich unerheblich, ob das Phänomen der Nervosität als modische Neurose oder ernstzunehmende Krankheit zu beurteilen ist, „entscheidend ist, daß sie ein kulturelles

Phänomen ersten Ranges war, das auf einer breiten emotionalen Grundlage eine heftige Dynamik entwickelte und eine neue Welt- und Zeiterfahrung schuf, mit der sich einiges anstellen ließ<sup>48</sup>.

Waren die „[k]ausalen Wirkungen des Zivilisationsmilieus“<sup>49</sup> auf die Nerven auch unumstritten, so konnte man doch verwundert feststellen, wie die Nervosität bald ein Eigenleben entfaltete, das durchaus angenehme Seiten anbot. Ganz abgesehen von luxuriösen Klinikaufenthalten, die sich der reiche Neurastheniker, wie er sich ohne Beschämung im Gegensatz zum bloßen Nervenkranken nennen konnte, gönnen durfte, hob die um sich greifende Nervenschwäche eine ihrer Ursachen scheinbar wieder auf und schuf dort, wo Individualisierung Einsamkeit produzierte, ein Gefühl der Gemeinsamkeit.<sup>50</sup> Da nahezu die gesamte Bevölkerung eine besondere Empfänglichkeit für die Schwingungen ihres Nervensystems besaß, entwickelte sich die Neurasthenie, vielmehr das Wissen über neurasthenische Zustände, zu einem allgemein verfügbaren medizinischen Wissensschatz. Mehr und mehr geriet zur Jahrhundertwende der Neurastheniebegriff der Wissenschaft in den Sog des populären Nervositätsbegriffs und führte schließlich im allgemeinen Sprachgebrauch zu einer freigebigen Handhabung des Wortes „nervös“: „Man konnte bei den ‘Nerven’ an das Gehirn oder die Genitalien denken: Der Begriff ließ beide Möglichkeiten dezent in der Schwebe.“<sup>51</sup> Auch eine dritte Variante war durchaus denkbar: Man konnte Genitalien meinen und deren Gebrauch in taktvolle Bezeichnungen kleiden, wenn es galt, das Wort „Sexualität“, Schreck- und Lieblingwort des wilhelminischen Bürgertums, zu vermeiden. Manch liederlicher Lebensführung gelang es auf diese Weise, die Kosten der Nervenschwäche in Rechnung zu stellen.

Zweifellos war aber das Erscheinungsbild der Krankheit selbst ambivalent. Ursprünglich mit Symptomen wie Antriebslosigkeit und Schwäche in Verbindung gebracht, rangierte bald die Reizbarkeit, bzw. die reizbare Schwäche, zum charakteristischen Indiz. Einigkeit herrschte in einem Punkt: Neurasthenie war nicht in erster Linie ein medizinisches, sondern ein Kulturproblem, „im Kern“ hervorgerufen durch „Technik und Tempo, Akkord und Lärm“<sup>52</sup> des nervösen Zeitalters.<sup>53</sup> Gerade aber die kulturelle Tragweite der Neurasthenie führte vor allem außerhalb der Medizin dazu, ihre potentielle Bedeutung nicht in der *Krankengeschichte* der Gesellschaft, sondern in einer notwendigen Überlebensakt des menschlichen Organismus festzulegen. Vorwiegend als Anpassungsleistung an großstädtisches Leben definiert, wurde das gestreifte Nervenleben aus dem pathologischen Diskurs entlassen und als *Steigerung* der Empfindungsmöglichkeiten des Menschen entdeckt. Das war nun in der Tat eine neue Richtung, die das Zeitalter der Nervosität von seinem geschwächten Modus als Degenerationsprozeß<sup>54</sup> in eine Epochen*qualität* mit Fortschritts-glauben und „innovatorische[r] Potenz“ transferieren konnte.<sup>55</sup>

Besonders angetan von dieser Auslegung nervöser Unruhezustände zeigten sich die Angehörigen der literarischen Zunft. „Bedenken Sie“, schrieb Gon-

court an seinen Freund Zola, „daß unser Werk – und das ist vielleicht seine Originalität, seine teuer bezahlte Originalität – auf der nervösen Krankheit beruht.“<sup>56</sup> Ausgestattet mit einem hochsensiblen Nervengerüst und entfremdet von der als bedrohlich empfundenen Gesellschaft, sah der sich selbst beobachtende Künstler nur eine adäquate Position: als Außenseiter. In einem offenen Brief bekannte der junge Thomas Mann der berühmten älteren Kollegin Gabriele Reuter:

Mag er (der Künstler) auch seine Leiden, die seine schöne und empfindliche Seele in dieser Welt zu erdulden hat, in noch so beweglicher Anklage schildern: einmal, sofern er die schmerzliche Tugend der Ehrlichkeit besitzt, einmal im Jahre wird er zu sich selber sagen: „Wir Poeten und Artisten sind bei Tage besehen eine ziemlich zweifelhafte Sippe. Wir würden uns schon mit fünfzehn Jahren auch auf der reformiertesten Schule schlecht benehmen, wir würden auch in einer bis zum Ideal verbesserten Welt immer voll Opposition, Protest, Ironie stecken, immer fremd, anders, ‘besser’, bürgerlich untauglich sein und uns im Kampf mit dem Seelenvoll-Bestehenden befinden. Diejenigen, welche die menschliche Gesellschaft nicht durch die Ergötzlichkeit ihres Talentes für ihrer totale Unbrauchbarkeit zu entschädigen vermögen, täten gut, möglichst rasch zugrunde zu gehen, anstatt durch allerlei ausschweifende Forderungen den Bürger in verständnisloses Staunen zu versetzen! ... Und wenn er seinen Typus vollkommen darstellt, wird er obendrein eine Schwäche für sein Gegenteil haben, eine kleine perverse Liebhaberei für das Leben, die ihn zum ernsthaften Weltverbesserer vollends untauglich macht.“<sup>57</sup>

Gabriele Reuter, die nach der überraschenden Hommage Thomas Manns in ihren sensiblen Frauengeschöpfen die Künstlerin per se zu entdecken glaubte, entwickelte im Laufe ihres Schaffens einen weiblichen Typus des kunstschaftenden Menschen, in dessen Natur Feinnervigkeit, Schönheitssinn und Leidensfähigkeit gleichermaßen vertreten waren. Ohne sich mit dem Nimbus des Nervenkünstlers zu schmücken, ließen sich auch andere Schriftstellerinnen zur Nervenkunst inspirieren. Auf diese Weise entstanden Frauenfiguren, die im Trend der Zeit vor allem eines spürten: ihre Nerven. Ohne den Sitz des quälenden Übels genauer beschreiben zu können, beobachteten Hedwig Dohms Sibilla Dalmar, Franziska zu Reventlows Ellen Olestjerne, Gabriele Reuters Ellen von der Weiden und Lou Andreas-Salomés Ruth sich in ihrer hypersensiblen psychischen Labilität und zeichneten ein schönes Bild der „Zeitkrankheit“. Buchstäblich diagnostizierten sie die Ursache aber als Ausdruck einer „kranken“ Zeit, die der Frau jegliche Entfaltung zur Persönlichkeit absprach. Entsprechend ließ im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen kaum eine Schriftstellerin Zweifel an den möglichen Heilmitteln. So wie sie übereinstimmend den Grund des Leidens eindeutig im herrschenden Diskurs von Weiblichkeit sahen, so einig waren sie sich im empfohlenen Rezept: Selbständigkeit und Selbstbewußtsein – Leib und Seele betreffend.

*Lebenssprache – Sprachkunst*

Kaum aber eine der Schriftstellerinnen hatte Veranlassung, weitere Schritte in der Kunst der Ichauflösung mitzutun. Zwar sahen sie durchaus das Problem einer Substanzlosigkeit des Ich, verankerten die Aussichtslosigkeit, es zu konturieren, aber ausschließlich in herrschenden Strukturen. Ganz anders manche ihrer männlichen Kollegen. Sie führten den Ichverlust auf ein grundsätzliches Unvermögen des Menschen zurück: Noch während die Naturalisten die Darstellung ungeschminkter Wirklichkeit gefordert hatten, waren Stimmen laut geworden, die eine auch nur annähernde Erfassung der Wirklichkeit überhaupt anzweifelten. Genährt wurden diese durch die Philosophie Ernst Machs. Scheinbar empirischen Fakten hielt er seine *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* entgegen. Erfahrungen seien Sinneserfahrungen, lehrte er, und die seien subjektiv. Rundweg leugnete er die ordnende Funktion des Geistes bei der Verarbeitung von Sinneseindrücken und verneinte konsequent die Existenz einer konstanten Wirklichkeit. Statt dessen sei sie das Ergebnis fortlaufender wechselhafter Empfindungen und Sinneseindrücke, die für die Wahrnehmung der äußeren Welt und für das Ich gleichermaßen bestimmend seien:

Somit setzen sich die Wahrnehmungen sowie die Vorstellungen, der Wille, die Gefühle, kurz die ganze innere und äußere Welt, aus einer geringen Zahl von gleichartigen Elementen in bald flüchtigerer, bald festerer Verbindung zusammen. Man nennt diese Elemente gewöhnlich Empfindungen ... Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen). Die Elemente bilden das Ich.<sup>58</sup>

Konsequent weitergedacht, bedeutete das die Dissoziation des Ich, die in dem spektakulären Satz Machs mündete: „Das Ich ist unrettbar.“ Die Theorie Machs fiel auf fruchtbaren Boden, erschien doch das „Ich“ des modernen Menschen, der sich im klassischen Sinne noch als selbstbestimmende Persönlichkeit verstanden hatte, zur Reaktion und Funktion verdammt und von Auflösung und Zerfall bedroht. Auch für Hermann Bahr führten die Überlegungen Machs zu einer gradlinigen Fortsetzung seiner eigenen Gedanken:

Hier habe ich ausgesprochen gefunden, was mich die ganzen drei Jahre her quält: ‘Das Ich ist unrettbar.’ Es ist nur ein Name. Es ist nur eine Illusion. Es ist ein Behelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen.<sup>59</sup>

Die aus diesen Gedanken folgenden Implikationen einer neuen impressionistischen Kunst<sup>60</sup> Hermann Bahrs kamen jenen „spätgeborenen“ Künstlern entgegen, die ein grundsätzliches Unbehagen an der herrschenden Kultur quälte und für die der Naturalismus in seiner lauten Gesellschaftskritik nie eine Alternative geboten hatte. Nur zwei Dinge habe die Generation der Väter hinterlassen, klagte Hofmannsthal in einem Essay dem italienischen Décadent Gabriele D’Annunzio, „hübsche Möbel und überfeine Nerven“<sup>61</sup>. Und jene Nerven rief nun Bahr auf, Mittler einer neuen Ästhetik zu sein. Im französi-

schen Symbolismus sah er die Lösung, die neue Kunst auch technisch umzusetzen – und fand ein wunderbares Beispiel, das auch zu verdeutlichen:

Einem Vater stirbt sein Kind. Dieser wilde Schmerz, die ratlose Verzweiflung sei das Thema. Der rhetorische Dichter wird jammern und klagen und stöhnen: „Ach, wie elend und verlassen und ohne Trost bin ich! Nichts kann meinem Leide gleichen. Die Welt ist dunkel und verhüllt für mich“ – kurz, einen genauen und deutlichen Bericht seiner Tatsachen. Der realistische Dichter wird einfach erzählen: „Es war ein kalter Morgen, mit Frost und Nebel. Den Pfarrer fror. Wir gingen hinter dem kleinen Sarg, die schluchzende Mutter und ich“ – kurz, einen genauen und deutlichen Bericht aller äußeren Tatsachen. Aber der symbolische Dichter wird von einer kleinen Tanne erzählen, wie sie gerade und stolz im Walde wuchs, die großen Bäume freuten sich, weil niemals ein junger Gipfel sich verwegener nach dem Himmel gestreckt: „Da kam ein hagerer, wilder Mann und hatte ein kaltes Beil und schnitt die kleine Tanne fort, weil es Weihnachten war“ – er wird ganz andere und entfernte Tatsachen berichten, aber welche fähig sind, das gleiche Gefühl, die nämliche Stimmung, den gleichen Zustand, wie in dem Vater der Tod des Kindes zu wecken. Das ist der Unterschied, das ist das Neue.<sup>62</sup>

Bereits 1894 hatte Bahr ein Loblied auf die *Décadence* gesungen, deren erstes Merkmal er in der „Romantik der Nerven“ vertreten sah: „Diese neuen Nerven sind feinfühlig, weithörig und vielfältig und teilen sich untereinander alle Schwingungen mit. Die Töne werden gesehen, Farben singen und Stimmen riechen.“<sup>63</sup> Neben der Hingabe an das Nervöse definierte Bahr das Künstliche, in welchem alle Spur der Natur getilgt sein sollte, als Zeichen der dekadenten Kunst, und als drittes eine „fieberische“ Suche nach dem Mystischen.<sup>64</sup> Dieser neue Mystizismus, der das Leben und die Urkräfte des Lebens verherrlichte, äußerte sich zunächst in der Suche nach der verlorengegangenen existentiellen Einheit. Ausdruck fand er in der um 1900 grassierenden Sehnsucht nach „Entgrenzung“:

Dichtung ist kein Spiegelbild des Lebens, sondern das Gegenteil, der Versuch nämlich, über die Grenzen der Wirklichkeit hinwegzuspringen zu einer visionären, eigengesetzlich strukturierten Welt, in der das nicht einmal als möglich Vorstellbare als wirklich gegeben ist.<sup>65</sup>

Dieser Definition entsprach auch Lou Andreas-Salomés Vorstellung von Entgrenzung, die ihr in zwei Aspekten möglich schien: in der Kreativität des Künstlers und in der Intensität leidenschaftlich Liebender. Beide Momente sah sie in außerordentlich glücklicher Synthese in der Person Rainer Maria Rilkes zusammengeführt – auch im Hinblick auf den eigenen Status als *Mentorin des Künstlers*, den sie wiederum, so zeigt uns Elke Clauss, nach Rilkes Tod in einem Autorenbuch festschrieb.

Um aufzuzeigen, wie sich gegen den herrschenden Positivismus um 1900 ein neuer Mystizismus in der Literatur entwickelte, sind auch die Ergebnisse Sigrid Schmid-Bortenschlagers und Theresia Klugsbergers, die sie in der Analyse der Werke von Maria Janitschek ermitteln, in hohem Maße aufschlussreich. „Die Texte Janitscheks“, so die Beiträgerinnen, „stellen Variationen

einiger weniger grundlegender Verfahren einer Subjektwerdung dar, die den Bruch und die Negativität nicht ausschließt und oftmals ihre mystische Erfüllung im Tod oder in der *unio mystica* mit Gott findet“ (S. 193). Der Prozeß des Lebens offenbart sich nach Schmid-Bortenschlager und Klugsberger bei Janitschek als (lebenslange) Suche des Individuums, einer Suche, die erst dann wirklich beginnt, wenn das Ziel unbestimmt, unbenennbar wird. Erst in dieser Suche – und ihrer narrativen Präsentation – realisiert sich das Subjekt. Das Ende der Suche bedeutet dann nicht nur das Ende des Textes, sondern eben auch das des Subjekts.

In den Werken anderer Schriftstellerinnen fand die Suche nach mystischer Einheit ihren Ausdruck vor allem im emphatisch gesprochenen Wort „Leben“<sup>66</sup>. In diesem Lebensbegriff, wie Rasch formuliert, Grundwort und Grundwert der Epoche, trafen sich Wirklichkeit und Werte, „metaphysische wie psychologische, sittliche, wie künstlerische“<sup>67</sup>. Als Rezipientin Schopenhauers nahm Ricarda Huch<sup>68</sup> die Symbolik des Meeres zum Ausgangspunkt ihres 1893 erschienenen Romans *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren*: „Das Leben ist ein grundloses und ein uferloses Meer; ja, es hat wohl auch ein Ufer und geschützte Häfen, aber lebend gelangt man dahin nicht. Leben ist nur auf dem bewegten Meere, und wo das Meer aufhört, hört auch das Leben auf.“<sup>69</sup> Und auch Franziska zu Reventlow gelang es in ihrem 1902 erschienenen Roman *Ellen Olestjerne*, die Geschichte ihrer freudlosen Jugendjahre mit einer Vision der Zukunft zu verknüpfen, die diesen zentralen Begriff der Epoche aufnahm. Legitimiert wird das Lebenspathos bei Reventlow im direkten Bezug auf Nietzsche – ohne daß sich Reventlow freilich von seiner „Leidenschaft der Erkenntnis“ stören ließ.<sup>70</sup> Für sie verband sich mit dem Lebensbegriff vor allem eine pathetisch formulierte Lebensaufgabe in der Mutterschaft und – immer wieder im Symbol des ekstatischen Tanzes versinnbildlicht – die Idee des Rausches.

Bald waren die Grenzen erreicht, der Sehnsucht nach Entgrenzung sprachlichen Ausdruck zu verleihen. Zweifler erhielten in der Theorie Fritz Mauthners Unterstützung, der nicht an eine Vermittlung dieser Welt durch die Sprache glaubte, sondern behauptete, Sprache sei nur ein soziales Phänomen, eine willkürliche Regel, um die Kommunikation des Menschen zu organisieren.<sup>71</sup> Unmöglich sei es, den Begriffsinhalt der Worte auf Dauer festzuhalten: „Darum ist Welterkenntnis durch Sprache unmöglich.“<sup>72</sup> Wohl aber ließe sich „Stimmungsgehalt“ durch Sprache wiedergeben: „Darum ist Kunst durch Sprache möglich, die Wortkunst, die Poesie.“<sup>73</sup> So ungebrochen positiv sahen viele Schriftsteller die Verbindung von Kunst und Sprache keineswegs. Bereits 1899 hatte Rilke seine Zweifel, die im übrigen von den Expressionisten wieder aufgegriffen und weitergeführt wurden, ins Wort gesetzt:

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.  
 Sie sprechen alles so deutlich aus:  
 Und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus,  
 und hier ist Beginn und das Ende ist dort.

Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,  
 sie wissen alles, was wird und war;  
 kein Berg ist ihnen mehr wunderbar;  
 ihr Garten und Gut grenzt gerade an Gott.

Ich will immer warnen und wehren bleibt fern.  
 Die Dinge singen hör ich so gern.  
 Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.  
 Ihr bringt mir alle die Dinge um.<sup>74</sup>

Hatte noch 1884 Hofmannsthal im *Weltgeheimnis* den Ästhetizismus als Gegengewicht zum drohenden Ich-Zerfall heraufgeschworen, so formulierte er 1902 im berühmt gewordenen (fiktiven) *Brief* des Phillip Lord Chandos an seinen Freund Francis Bacon nun seine Absage an die Sprachmagie. In das Zentrum seiner Sprachkritik setzte er die seiner Meinung nach sinnentleerten Abstrakta wie „Geist“, „Seele“ und „Körper“. Mit dieser Erkenntnis geht ein Sprachverlust einher, der die grundsätzliche Abbildung der Wirklichkeit in Frage stellt bzw. als sinnloses Unterfangen bewertet:

Mein Geist zwang mich, alle Dinge ... in einer unheimlichen Nähe zu sehen ... Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.<sup>75</sup>

Entweder erschaffe die Sprache also eine Einheit, die nicht existiere, oder sie könne die zerfallene Wirklichkeit nicht mehr „mit einem Begriff umspannen“, d. h. zu einer neuen Einheit zusammenfügen. Das sei nun um so problematischer für die Kunst, als es ihr nicht – wie im Sinne Mauthners – um den Bezug der Wörter zueinander, sondern um eine Darstellung des Inneren gehe. Sprachkritik führte hier zur Verzweiflung über die Grenzen der Kunst, da „das Tiefste, das Persönliche“ ausgeschlossen bleiben müsse und zu einem „Gefühl furchtbarer Einsamkeit“ führe.<sup>76</sup>

Ganz andere Akzente setzte Ricarda Huch. So konzipierte sie in ihrer Kritik an Maeterlincks *Schatz der Armen* einen poetologischen Ansatz, der sich gegen die weitverbreitete Meinung richtete, „das Kennzeichen des wahren Dichters sei, wenig zu denken, immer in einem traumhaften Zustande umherzuwandeln und aus diesem heraus dunkle, ahnungsvolle Dinge zu stammeln“<sup>77</sup>. Während Maeterlinck die allgemeine sprachkritische Bewußtseinslage artikulierte, spürte Huch die Sprachskepsis in ihren geschichtlichen Ursprüngen der Romantik auf. Zwar erkannte sie an, daß im „Wunderbaren“, „Unbewußten“ und in der „Mystik“ der „Urquell des Lebens und der Kunst“ zu suchen sei, verwies die Aufgabe des Dichters jedoch gerade darauf, dieses Dunkle aufzuhellen.<sup>78</sup> Als poetologisches Postulat, das, gegen die Mystik gerichtet, zur Jahrhundertwende eine ganz eigene Leistung darstellt, formulierte sie: „Dichten ist ja ... verdichten, das Bewußtmachen des Unbewußten, das Gestaltmachen des Ungreifbaren, Zerflatternden, das Aussprechen des Unsäglichen.“<sup>79</sup> Bereits die

Romantiker, so zeigte Huch in ihrer zweibändigen Romantikstudie, hatten die Sprache „als drückende Fessel“ empfunden,<sup>80</sup> aber auch weiterentwickelt und in eine Perspektive des Fortschreitens überführt: „In Zeiten, wo große Massen von Unbewußtem sich ablösen und das Bewußtsein zu erfüllen beginnen, muß die Sprache mitwachsen.“ Für ihr Zeitalter hob Huch die absolute Sprachskepsis auf und forderte statt dessen eine Sprache der Zukunft: „Wenn nun das Ideal der Zukunft Einswerden von Instinkt und Geist, Trieb und Absicht ist, so muß die Sprache der Zukunft Prosa-Poesie, das heißt eine poetische Prosa oder prosaische Poesie sein.“<sup>81</sup>

Während Huch als Literaturhistorikerin und -theoretikerin einen unumstrittenen Platz in der Literaturgeschichtsschreibung erwarb, blieb ihr umfangreiches Prosawerk lange Zeit nahezu unerschlossen. Ein eigenwilliges Dichtungsverständnis zeigte sich hierfür verantwortlich. Denn „trotz ihres Plädoyers für die psychologische Innensicht und impressionistische Stimmungsschilderungen“, so Ortrud Gutjahr in diesem Buch, „hat sich Huch mit ihrem Schreiben nicht nur dezidiert vom Naturalismus abgesetzt, sondern sie hat auch die Entwicklung der sogenannten Gegenströmungen kritisch betrachtet und sich insbesondere gegen die sogenannte Nervenkunst verwahrt“ (S. 252). Weisen ihre frühen Romane und Gedichte wesentliche Merkmale des neuromantischen Stils auf, so Ortrud Gutjahr, so verknüpfte Huch in ihrem weiteren Schaffen Denkmodelle und Stilformen der Romantik mit Grundannahmen des Historismus zu einer neuen poetologischen Position, die Gutjahr den „romantischen Historismus“ nennen möchte.

Mit ihren sprachtheoretischen Überlegungen zur Kunst blieb Ricarda Huch in den Reihen schreibender Frauen eine singuläre Erscheinung, was heißen soll: Zur Sprache hatten die meisten ihrer Kolleginnen ein weitgehend unkompliziertes Verhältnis und nutzen sie zur Entfaltung der ihnen am Herzen liegenden Themen ungeniert so, wie sie sie vorfanden.

Auch jener strenge Ästhetizismus<sup>82</sup> wurde offenbar für keine Frau zu einer Alternative künstlerischen Schaffens. Vielleicht darum gingen die Schriftstellerinnen eben diesen Weg nicht mit: Nur oberflächlich scheint der um 1900 herrschende Kunstenthusiasmus der Verherrlichung des Lebens zu widersprechen. „Das Interesse gilt dem ‚Leben‘ – aber zugleich damit der Kunst, die allein, wenn auch mit letztlich unzulänglichen Mitteln, das Leben einfangen kann ... So führte, scheinbar paradox, die Suche nach dem Leben zur Intensivierung der Kunstmittel.“<sup>83</sup> Von hier ging ein direkter Weg in die Welt des Ästheten, für den die Kunst noch eines bedeuten konnte: Surrogat des Lebens.<sup>84</sup> Und so fand sich zur Persönlichkeit Georges zum Beispiel, mit dem sich neben der Vorstellung eines persönlichen Kultes die eines auserlesenen Kunstbegriffs verknüpft, der, „alles staatliche und gesellschaftliche ausscheidend“, Dichtung frei von allen Bezügen zur Wirklichkeit als *L'art pour l'art* propagierte, zur Jahrhundertwende kein weibliches Pendant. Die meisten der Schriftstellerinnen, die die Literatur ihrer Zeit mitprägten, taten es als Frauen

für Frauen. Entscheidend blieb ein sozialpsychologisch geschulter weiblicher Blick, der als Deutungsmuster von Wirklichkeit nicht nur die Themenwahl bestimmte, sondern auch struktur- und formbildend für eine Literatur aus weiblicher Hand wirkte. Entsprechend widmeten sich die Schriftstellerinnen den spezifisch weiblichen Fragestellungen der Jahrhundertwende: Sexualität, Ehe, Mutterschaft, Bildung und Beruf. Sämtlich wurde diese frauenspezifische Ausrichtung der Literatur allerdings von einem entscheidenden Diskurs der Zeit überlagert: War „Weiblichkeit“ eine naturgegebene Eigenschaft der Frau oder eine kulturelle Konstruktion?

*„Männer männlich, Weiber weiblich!“*

Die Parole „Männer männlich, Weiber weiblich!“, die Fontane den alten Briest (aus Effis Munde) mit aller Überzeugung verkünden ließ, deutete auf eine unumstößliche Wahrheit – für die Generation, die *er* vertrat, oder anders: für die Generation der Väter und Mütter der um 1860 geborenen Schriftstellerinnen. Dieser feste Glaube an eine naturgerechte Verknüpfung von gesellschaftlicher Rolle und Geschlecht prägte eine Vorstellung von Geschlechtsidentität, über die seit der Neuzeit Einigkeit herrschte. Verdienst des 18. Jahrhunderts war es zweifellos gewesen, eine Diskussion zu entfachen, die diesen Konsens mit der Forderung der Frühaufklärer nach einem breiteren Bildungsangebot für Frauen ins Wanken gebracht hatte – bis er mit Hilfe versierter Theoretiker wieder in der traditionellen Denkweise fest verankert werden konnte. Rousseaus Anteil an der folgenschweren Bestimmung des weiblichen Menschen als dem Manne untertan war nicht gering: Die rechte Erziehung, propagierte er, solle der natürlichen Bestimmung der Frau auf die Sprünge helfen. Ideologisch gelang Rousseau ein wertvoller Schachzug, von dem mancher Nachfolger in seinem Geiste profitieren konnte, verkündete der große Pädagoge doch Gleichwertigkeit bei aller Verschiedenheit.

Seit mehr als hundert Jahren hatte das Preußische Allgemeine Landrecht (1794) wie auch das Allgemeine Bürgerliche Gesetzbuch Österreichs (1811) die Kontrolle über Tochter und Ehefrau in die nicht immer gütigen männlichen Hände gelegt. Während hier argumentiert wurde, die lediglich ohnehin geltenden Naturgesetze nun der Jurisprudenz übergeben zu haben, hatten auf philosophischer Ebene äußerst langlebige Kampagnen stattgefunden, die jeder klugen Frau die freiwillige Unterwerfung unter die Gesetze der Geschlechterdichotomie empfahlen.<sup>85</sup> Scheinbar unveränderliche geschlechtsspezifische Charaktereigenschaften lieferten die Begründung, Frauen bei gleichzeitiger Qualifizierung als Mutter und Ehefrau rigoros vom öffentlichen Leben auszuschließen. Um das Angebot einer freiwilligen Identifizierung zu erhöhen, tat Idealisierung not. Jegliches Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern ignorierend, wurde nun aus dem biologischen Unterschied die natürliche Disposi-

tion der Frau zur Unterordnung unter den Mann hergeleitet. Folgte sie diesem Naturgesetz (frei)willig, wurde sie als Krone der Schöpfung bejubelt.

Und die Männer? Gewiß waren sie nicht weniger „substantiell“ bestimmt. 1818 fügte Hegel den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* einen Passus bei, in dem er dem Mann „sein wirklich substantielles Leben im Staate, der Wissenschaft u. dergl., und sonst im Kampfe und der Arbeit mit der Außenwelt und sich selbst“ beschied und der Frau – in überaus platzsparender Präzision – „in der Familie“.<sup>86</sup> Offensichtlich wurde den männlichen Zeitgenossen bei allen Versuchen der Festlegung Handlungsspielraum zur Gestaltung ihrer Persönlichkeit eingeräumt. Denn während Frauen ja gerade in der Pflege und Fürsorge nächster Angehöriger ihre individuellen Bedürfnisse vergessen bzw. gar nicht erst entwickeln sollten, bot sich Männern, ihr Rollenprofil entscheidend selbst zu schärfen. Unterdessen wurde aber auch am männlichen Charakter heftig gefeilt und die (auch heute noch) durchaus berechtigte Frage gestellt: „Wann ist der Mann ein Mann?“<sup>87</sup> Die Beantwortung hatte einen ganzen Katalog typisch männlicher Eigenschaften zur Folge:

Es entstand ein neuer patriotisch-militärischer Männlichkeitsentwurf, der um solche Schlüsselbegriffe wie „Ehre“, „Freiheitssinn“, „Frömmigkeit“, „Kraft“, „Kameradschaft“, „Manneszucht“, „Mut“, „Ruhm“, „Treue“, vor allem „Patriotismus“ und „Wehrhaftigkeit“ kreiste.<sup>88</sup>

Da hatte *er* es nun. Mit der diskursiven Bestimmung der mentalen Geschlechtsunterschiede waren auch dem männlichen Menschen Richtlinien an die Hand gegeben, die manchem Hasenfuß das Leben vergällen sollten. Aktivität, Aggressivität, Kraft, Kreativität, Leidenschaftlichkeit, Mut, Stärke, Tapferkeit sollten noch weit bis in das 20. Jahrhundert hinein Orientierung für zögernde Mannsbilder bieten.

In dem Maße nun, wie die polarisierten Geschlechtscharaktere zur Jahrhundertwende vor allem von streitbaren Frauenrechtlerinnen in Frage gestellt wurden und sich in den öffentlichen Diskurs einschlichen,<sup>89</sup> tauchten in der von Männern produzierten Literatur Frauentypen auf, die, von geisterhafter Schwäche heimgesucht, herumirrten (*femme fragile*) oder mit bedrohlicher Sexualität die männlichen Protagonisten in ihrer Existenz gefährdeten. Weiblichkeitsimaginationen entstanden, in denen die Frau auf Geschlechtlichkeit, Naturhaftigkeit, Irrationalität und Kreatürlichkeit reduziert wurde und die vor allem in drei Bildtypen der Frau, die als „Resonanzkörper“ eines kulturellen Zeitgeistes Anspruch erheben können, nachzuweisen sind: dem Bild der Ehefrau, der Kindfrau und der *femme fatale*<sup>90</sup>:

Vor dem Hintergrund des erschütterten Sicherheitsgefühls des bürgerlichen Individuums im Zeichen der Modernisierung, des latenten Machtverlustes im privaten wie im öffentlichen Leben und einer ersatzweisen Rückbesinnung auf „Ehe“ und „Familie“ als Orte von Stabilität und Ordnung wird deutlich, wie die dämonischen Weiblichkeitskonstruktionen einer Mischung aus Angst und Faszination entspringen und das zu bannen bemüht sind, was sich in der Sozialhierarchie zu entziehen droht.<sup>91</sup>