



Autorinnen in der Literaturgeschichte

Konsequenzen der Frauenforschung für
die Literaturgeschichtsschreibung und Literaturdokumentation

Kongressbericht
der 2. Bremer Tagung zu Fragen
der literaturwissenschaftlichen
Lexikographie,
30.9. bis 2.10.1998 in Bremen



Band 3

INTER-LIT

AUTORINNEN IN DER LITERATURGESCHICHTE

Herausgegeben von
Christiane Caemmerer
Walter Delabar
Elke Ramm und
Marion Schulz

Band 3:

Autorinnen in der Literaturgeschichte
Konsequenzen der Frauenforschung für die
Literaturgeschichtsschreibung und
Literaturdokumentation

Kongressbericht der 2. Bremer Tagung zu Fragen
der literaturwissenschaftlichen Lexikographie,
30.9. bis 2.10.1998 in Bremen / hrsg. von
Christiane Caemmerer, Walter Delabar,
Marion Schulz

Autorinnen in der Literaturgeschichte

Konsequenzen der Frauenforschung
für die Literaturgeschichtsschreibung und
Literaturdokumentation

Kongressbericht der 2. Bremer Tagung
zu Fragen der literaturwissenschaftlichen Lexikographie,
30.9. bis 2.10.1998 in Bremen

herausgegeben von
Christiane Caemmerer, Walter Delabar, Marion Schulz

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek
erhältlich

Adresse:
Stiftung Frauen-Literatur-Forschung e. V.
Prangenstraße 88
28203 Bremen

Copyright by Zeller Verlag, Osnabrück 1999

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Inhaltsverzeichnis

Autorinnenlexika und die Männer im feinen Zwirn oder Ermunterung tut weiter Not <i>Christiane Caemmerer, Walter Delabar und Marion Schulz</i>	7
Geschlecht und Kanonbildung am Beispiel der „Autorinnen der Romantik“ <i>Barbara Becker-Cantarino</i>	11
Kann ein Kanon Leerstellen ertragen? Zur Rezeption Marlen Haushofers <i>Elke Brüns</i>	29
Geschlecht als Werbestrategie Verleger, Autor, Frauen auf dem literarischen Markt <i>Helga Meise</i>	45
„der Name allein genügt, um in der Welt zu sein“ Autobiographische Schriften deutschsprachiger Autorinnen um 1800 <i>Elke Ramm</i>	63
Die Welt ist eine Schachtel Literatur ohne Daten von Autorinnen in der frühen DDR <i>Ines Geipel</i>	75
„...können wir auf einem Papierboot bestehen...“? Von Versuchen, Autorinnen der inoffiziell publizierenden Literaturszene des letzten DDR-Jahrzehnts in die nach-89er Literaturgeschichten zu schreiben <i>Birgit Dahlke</i>	105
Trivialität in der deutschen und niederländischen Zwischenkriegsliteratur oder Wie brauchbar sind traditionelle Wertungskategorien der Literaturgeschichtsschreibung? <i>Marianne Vogel</i>	117
Über Nationalität, Kanon und Schweizer Schriftstellerinnen <i>Maya Widmer</i>	133

Die Welt ist doch eine Scheibe! Vom Nutzen und Frommen von Schriftstellerinnen-Datenbanken auf CD-ROM und im Internet Eine Kette von Assoziationen <i>Marion Schulz</i>	145
Johanna und Adele Schopenhauer Von der Weimarer Klassik zum Biedermeier in Weimar <i>Bodo Plachta</i>	157

Autorinnenlexika und die Männer im feinen Zwirn oder Ermunterung tut weiter Not

Christiane Caemmerer, Walter Delabar und Marion Schulz

Die Forschung zur Rolle und zum Anteil von Frauen in der Geschichte der Literatur hat sich in den letzten Jahrzehnten rasant entwickelt und damit begonnen, ihr Profil weiter aufzufächern. Sie hat dabei inzwischen einen hohen Standard erreicht. Allerdings klaffen die Komplexität der Theorien, die literaturhistorische Praxis und die häufig immer noch schlecht dokumentierte und daher, im Verhältnis zum Vorhandenen, kleine Materialbasis immer stärker auseinander, obwohl zu den vielen Publikationen der letzten Jahre auch eine Reihe von Bestandsaufnahmen und literaturhistorischen Studien, Literaturlexika und Datenbanken gehört, die sich mit Frauen als Autorinnen beschäftigen. Im Zentrum dieser Arbeiten stehen die Suche nach vergessenen, verdrängten und/oder nie wahrgenommenen Autorinnen und Texten, die Biographien von Autorinnen unter Einschluss der bibliographischen wie faktischen Sicherung der Texte und die Beschreibung der Rolle von Autorinnen im Literaturbetrieb ihrer Zeit.

Methodisch wie forschungsstrategisch diskussionswürdig ist in diesem Entwicklungsstadium das doppelte Moment von Engagement und Parteinahme auf der einen und wissenschaftlichem Interesse an den jeweiligen historischen Bedingungen, unter denen Frauen als Autorinnen auftreten, auf der anderen Seite. Zumal wenn man bedenkt, dass die einschlägigen Literaturgeschichten, Datenbanken und Literaturlexika als gesicherte und sachliche Information bieten, was unter Umständen aus einem spezifischen Interesse heraus entwickelt worden ist. Dieses Interesse kann durchaus unterschiedlich gelagert sein: bei den Autorinnen und ihren Selbstaussagen, bei ihren BiographInnen oder den LexikographInnen. An alle ReferentInnen der 2. Bremer Tagung zu Fragen der literaturwissenschaftlichen Lexikographie¹ war daher die Frage gestellt, inwieweit das Erschließen des neuen Wissensgebiets ‚Frauen als Autorinnen‘ die Literaturgeschichtsschreibung unter dem Einschluss der all-

1 Die Tagung wurde veranstaltet von BreZeL (Bremer Zentrum für Literaturdokumentation in der Germanistik) an der Universität Bremen, der Stiftung Frauen-Literatur-Forschung e.V. (Bremen) und der Arbeitsstelle Lexikon Die Deutsche Literatur, FU Berlin.

gemeinen Hilfsmittel wie Autorenlexika und Autoren Datenbanken beeinflusst oder verändert hat.

Damit baute die im vorliegenden Band dokumentierte Tagung auf den Ergebnissen der ersten Bremer Tagung im September 1996 auf, in der grundsätzliche epistemologische Fragen diskutiert worden waren.² Es wurden dieses Mal deren konkrete Anwendungen ins Zentrum gerückt. Mit den Beiträgen von Becker-Cantarino, Brüns, Meise, Ramm, Geipel, Dahlke, Vogel und Plachta bildet daher hier die Erörterung von Fragen des Zusammenhanges von Kanonbildung und Geschlecht der Autor(inn)en, sowie von Literatursorte und Geschlecht, bzw. die Diskussion des Verhältnisses von sozialer und politischer Situation, Geschlecht und gewählter Gattung den einen Schwerpunkt des Bandes. Ein zweiter Schwerpunkt liegt mit den Beiträgen von Schulz und Widmer auf der Beschreibung und kritischen Analyse jener Projekte, die eigentlich am Ende der wissenschaftlichen Nahrungskette stehen müssten, jedoch, wie die Erfahrung gezeigt hat, in vielen Fällen erst die Forschung initiieren. In unserem Falle sind dies vor allem die Nachschlagewerke, Datenbanken und Autorenlexika, die ausschließlich weibliche Autoren präsentieren. Deren Legitimation und Motivation, Auswahl- und Rechercheverfahren, deren Präsentationen und die Konsequenzen, die die Projekte für die gesamte Forschung haben, wurden im Zusammenhang mit der ersten Fragestellung untersucht.

Die einzelnen Beiträge zeigen auf unterschiedliche Weise deutlich, dass nach bald zwanzig Jahren frauenspezifischer Literaturwissenschaft die ästhetische und kanonische Orientierung noch immer – oder wieder – männlich konnotiert ist. Was dazu führt, dass in den Beiträgen die Kanondiskussion einen weitaus größeren Raum einnimmt, als die kritische Auseinandersetzung mit den eigenen Nachschlagewerken und ihrer – durchaus auch männlich bestimmten – Rhetorik. Die Verhältnisse sind eben – nicht mehr – so, dass es möglich wäre, jetzt schon den eigenen Kanon weiblichen Schreibens kritisch zu sichten. So stellen z.B. Geipel und Dahlke am Beispiel der frühen und der vergangenen DDR dar, dass auch in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts und in einem Staat, der die Gleichberechtigung als Ziel sich vorgenommen hatte, in Prozessen der Kanonbildung die weibliche Komponente auf vielfältige Weise ausgegrenzt wird. Die Beiträge von Becker-Cantarino und Meise dokumentieren dagegen unter anderem auch, dass am Ende dieses Jahrtausends von weiblicher Seite einmal Erreichtes um der besseren Verkäuflichkeit gerne preisgegeben wird. In ressourcenschwachen Zeiten nehmen nicht nur die RepräsentantInnen der Turnschuhgeneration wieder Zuflucht zu edlem Zwirn, wie die tagesaktuellen Beispiele zeigen, auch die literaturwissen-

2 Die Tagung wurde dokumentiert unter dem Titel: *Die totale Erinnerung. Sicherung und Zerstörung kulturhistorischer Vergangenheit und Gegenwart in den modernen Industriegesellschaften*. Hrsg. von Christiane Caemmerer, Walter Delabar und Marion Schulz. Bern u.a. 1997.

schaftlichen VerfechterInnen der kleinen Formen und der repräsentativen Autoren streben erneut zu einem Höhenkamm von in der Mehrzahl männlichen Autoren zurück, zu denen es meist kaum noch etwas zu sagen gibt, die aber durch die offenkundig nicht mehr hinterfragbaren Kategorien ‚Qualität‘ und ‚Originalität‘ so etabliert sind, dass bei ihnen nichts mehr falsch zu machen ist, da der materiale Höhenkamm durch ein jahrhunderte- oder jahrzehntealtes Qualitätssiegel abgesichert ist und einer Pluralität der Deutungen offen steht. Die Rückkehr zumindest zu den „androzentrischen Lektüre“strategien³ scheint angesagt.⁴ Das bedeutet für diejenigen, die weiterhin auf weibliche Ästhetik und ihre Geschichte setzen, wie Plachta, Ramm, Brüns und Vogel in ihren Beiträgen, eine Rückkehr zur Grundlagenargumentation und Etablierung durch Abgrenzung. Was das erneut zu beobachtende Desinteresse an einer Kanonpluralität jedoch für all diejenigen bedeutet, die – über die Geschlechtergrenzen hinaus – auf die Tiefenerschließung unserer kulturellen Vergangenheit durch Information setzen, wird die Zukunft erweisen.

Der Universität Bremen danken wir herzlich für ihre Unterstützung, ohne die diese Tagung nicht hätte stattfinden können. Unser Dank gilt darüber hinaus der Stiftung Frauen-Literatur-Forschung e.V. und den Mitarbeiterinnen der Datenbank Schriftstellerinnen in Deutschland 1945 ff. für die Betreuung der Tagung, der Tagungsteilnehmer und dieses Bandes.

Berlin und Bremen im September 1999

-
- 3 Zur Übernahme von männlichen Wahrnehmungs- und Verhaltensmustern durch Frauen auch in literaturwissenschaftlichen Berufen vgl. hierzu: Renate von Heydebrand/Susanne Winko: Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Betrachtungen und systematische Überlegungen. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 19 (1994) 2, S. 96 ff. hier S. 120 auch Anm 56.
 - 4 Vgl. hierzu den Beitrag von Barbara Becker-Cantarino in diesem Band.

Geschlecht und Kanonbildung am Beispiel der „Autorinnen der Romantik“

Barbara Becker-Cantarino

Nur ist den Frauen Eins nicht gegeben und wird ihnen nie gegeben sein, die Gabe der Produktion [sic]. Die Produktion ist des Mannes.¹

Die Kanones von Autorinnen – sofern sie sich nachweisen lassen – und von nicht-autonomen Gattungen und Teilsystemen der ästhetischen Kultur wurden kaum untersucht.²

I. Zur neueren Kanon-Debatte in der Germanistik in Deutschland

Während über den Sinn, die Zukunft und die Krise des Fachs, über die *Ansichten einer künftigen Germanistik*³ bis hin zur gegenwärtigen Diskussion über die Frage „Kommt der Literaturwissenschaft ihr Gegenstand abhandeln?“⁴ in den letzten drei Jahrzehnten unheimlich viel philosophiert und gestritten worden war, begann die Debatte über den oder einen Literaturkanon erst im letzten Jahrzehnt wieder aufzuleben. Der Anstoß, über den germanistischen Literaturkanon nachzudenken, kam zunächst aus der akademischen Kanon-Debatte in den USA, wo in den 1980er Jahren eine heftige politische Diskussion um Kanoninhalte und Werte geführt wurde.⁵ Hier ging es vordergründig um die kulturellen, historischen und philosophischen Inhalte und Texte für die Grundkurse am College, die das Erbe der Literatur und Kultur jedem Studenten – diese Kurse in „Western Civilization“ bzw. „World Lite-

1 Hermann Marggraff über Bettine von Arnim. In: Ders.: *Deutschland's jüngste Literatur- und Culturepoche. Charakteristiken*. Leipzig 1839, S. 167.

2 Renate von Heydebrand: Kanon – Macht – Kultur. Versuch einer Zusammenfassung. In: Renate von Heydebrand (Hrsg.): *Kanon - Macht - Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*. Stuttgart, Weimar 1998, S. 612-625, hier S. 624.

3 Jürgen Kolbe (Hrsg.): *Ansichten einer künftigen Germanistik*. München 1969.

4 *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 1998, S. 457-507.

5 Zwischen 1980 und 1994 gab es allein ca. 100 Buchveröffentlichungen, dazu unzählige Aufsätze, zur Problematik des literarischen Kanons in den USA, s. die Bibliographie in John Guillory: *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago 1993.

ature“ sind zumeist obligatorisch – vermitteln sollen. Unterschwellig war es eine Episode in einem Kulturkampf, in dem es um eine elitäre, männliche, „westliche“ Tradition versus demokratische Repräsentation von Frauen und von neuen nationalen, sozialen und ethnischen Gruppen ging. Schon der Anspruch des Globalen („world literature“) und die traditionelle Vorrangstellung der westlichen Kultur stießen auf heftige Kritik der im US-amerikanischen akademischen Bereich neuerdings zahlenmäßig starken Gruppen: der Frauen, der Latinos, der Farbigen, der Afro-Amerikaner, der Orientalen, der Lateinamerikaner. Der Literaturkanon im College vermittelte, so der Vorwurf, die Hegemonie Europas und die Tradition der „dead white men“, der toten weißen Männer. Mit dieser provokanten Analyse wurde gleichzeitig die Aufnahme von Texten aus der jeweils eigenen Tradition gefordert (und vielfach durchgesetzt), was durchaus zur Verdrängung etablierter Texte und Autoren und zu kontroversen Neuaufnahmen (etwa: Virginia Woolf, Joyce Carol Oates, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Ralph Ellison, James Baldwin) führte und keineswegs abgeschlossen ist.

Diese Kanon-Debatte ging weit über Curriculum-Fragen und Lehrstoff für Studenten hinaus, denn in diesen Debatten ging es vielmehr um einen veritablen „Kulturkampf“. Es ging um Deutung und Bedeutung von Literatur in der Konfrontation zwischen der an Europa orientierten geisteswissenschaftlichen Tradition der Elite-Colleges auf der einen Seite und neuen Studenten- und Dozentengruppen, besonders Frauen, Afro-Amerikaner, Latinos und Orientalen an allen Hochschulen auf der anderen; es ging um die symbolische Repräsentation und ideelle Legitimation bislang verdrängter, „kolonisierter“ Gruppen in dem offiziellen, staatlich geförderten und dem privat-elitären Bildungs- und Erziehungssystem der USA; es ging um die Inhalte der kulturellen Allgemeinbildung; es ging um kulturelle Macht und Herrschaft der Elite-Akademiker und Intellektuellen und deren Einfluss auf die nächsten Studenten-Generationen, um das kulturelle Erbe (vgl. Gates⁶, Lindenberger⁷). Spielerisch-ironische Titel wie *Loose Canons* (Lose Kanonen bzw. wackelige Kanonbildungen) oder *Canon Fathers and Myth Universe* (die Kirchenväter bzw. Hüter des Kanons und die Miss Universe [der prominenteste Schönheitswettbewerb der USA] bzw. universale Mythen⁸ waren charakteristisch für

6 Henry Louis Gates: *Loose Canons. Notes on the Culture Wars*. New York, Oxford 1992.

7 Herbert Lindenberger: The Western Culture Debate at Stanford University. In: *Comparative Criticism* 11 (1990), S. 225-234.

8 Lilian S. Robinson: Canon Fathers and Myth Universe. In: Karen R. Lawrence (Hrsg.): *Decolonizing Tradition. New Views of Twentieth-Century „British“ Literature Canons*. Urbana 1992.

die herausfordernde Rhetorik und die Ansprüche der neuen Gruppen in der Kanondebatte.

In der Germanistik-Version in Deutschland spukt heute *Was sollen Germanisten lesen?*⁹ im Kopf des Lehrstuhlinhabers, der Examenskandidaten prüft. Die Frage: „Wollen Germanisten lesen und was?“ dagegen im Kopf seiner – zu 70-80% weiblichen – Studentenschaft in germanistischen Veranstaltungen. So wichtig auch die Studentenschaft und das kulturelle Umfeld (die Leserschaft von Literatur, das Verlagswesen, das Feuilleton, die Medien, die Rezensenten, die Bibliotheken usw.) sind, so werde ich mich hier besonders auf die universitäre, fachinterne Situation und Diskussion konzentrieren, weil für unser Thema der „Literaturgeschichtsschreibung und Literaturdokumentation“ die Universität als Institution zentral ist. Dabei behalte ich durchaus die „Konsequenzen der Frauenforschung“ und deren unterschiedlich etablierte Position und ambivalent-marginale Verhältnis zur institutionalisierten Macht der Lehrstuhlinhaber im Auge – um die Geschlechterpolitik der Kanonbildung mit anzuvisieren.

Einen Kanon in der deutschen Hochschulgermanistik gibt es natürlich nicht, auch keine allgemein verbindlichen *Lektürevorschriften*, selbst einzelne Institute und staatliche Prüfungsämter haben sich selten auf *eine verbindliche* Literaturliste geeinigt. Was als Literaturkanon betrachtet wird, ist historisch gewachsen, veränderbar, kann keinen normativen Anspruch mehr behaupten, ist einer „nur noch empirisch zu ermittelnden Kanonpluralität gewichen.“¹⁰ In der offiziellen Germanistik der Lehrstuhlinhaber und geförderten Forschung herrscht jedoch (wieder oder noch immer?) die Höhenkamm-Literaturvorstellung. Daneben ist hier und da eine Art Gegenkanon von „anderer Literatur“ etabliert worden (DDR-Literatur/politische Literatur/regionale Literatur/Exilliteratur /Frauenliteratur etc.) und Subversion und/oder ein Bestreiten jeglichen Kanons ist auch zu finden. Andererseits scheint ein Bedarf an einem Lektüre-Kanon, d.h. konkrete, für die Lehre verbindliche Lektüreempfehlungen oder Leselisten zu bestehen: Die 1994 erstmals bei Reclam erschienene Publikation *Die Leseliste – Kommentierte Empfehlungen*, die sich nicht als Bestenliste versteht, sondern pragmatisch „als zuverlässiger, fachwissenschaftlich verantwortbarer Einstieg in den Entwicklungsgang der deutschen Literatur,“¹¹ konnte 1995 bereits in zweiter Auflage publiziert werden, d.h. etwa 10 000

9 Wulf Segebrecht: *Was sollen Germanisten lesen? Ein Vorschlag*. Berlin 1994.

10 Renate von Heydebrand und Simone Winko: Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen. In: *Internationales Archiv zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 19 (1994) 2, S. 96-172, hier S. 133.

11 Sabine Griese u.a.: *Die Leseliste. Kommentierte Empfehlungen*. Stuttgart 1994, S. 7.

Exemplare waren wohl verkauft worden, ein Zeichen der Nachfrage nach einer kanonischen Lektüreliste.

Ein konservativer Trend scheint innerhalb der Universitätsgermanistik dominieren zu wollen. Der Symposionband *Kanon - Macht - Kultur* stellt einen Trend zur Rekanonisierung, eine Rückkehr zu den großen Autoren fest und resümiert: „Zu beobachten ist in der neueren deutschen Literaturwissenschaft derzeit ein Methoden-Eklektizismus und eine dadurch provozierte Kanon-Hegemonie,“¹² die auf die Germanistik beschränkt sei, während in den Schulen und in der kulturellen Öffentlichkeit sich die Folgen einer massiven Dekanonisierung der literarischen Werke und der schriftlichen Kultur selbst beobachten ließe. Die theoretisch weitgehend unreflektierten Kanonisierungsmaßnahmen der Universitätsgermanistik stünden im Widerspruch zu der spürbaren Dekanonisierung der literarischen Kultur. Was hier für die Universitätsgermanistik konstatiert wird, ist Besitzstandswahrung, Karriereenden innerhalb der Universitätsgermanistik, Tradition als Besitzstand und Lebensversicherung.

Zu dem uns hier am meisten interessierenden Komplex der Geschlechterdifferenz und Frauenforschung schweigt sich diese Bestandsaufnahme aus, spricht statt dessen von „den schon im Ansatz erfolglosen Bemühungen einer (ohnehin marginalisierten) deutschen feministischen Literaturwissenschaft, eine Kanon-Debatte auch nur zu initiieren“, und dem „Scheitern feministischer Bemühungen um eine Infragestellung einer historisch ausgrenzenden Kanonbildung.“¹³ Eine unterschwellige Schadenfreude über den laut verkündeten Misserfolg der Feministinnen ist in dieser Darstellung nicht zu überhören, die ihrerseits an einigen Denk- und Darstellungsfehlern leidet: *Die „deutsche feministische Literaturwissenschaft“* wird leider nicht näher benannt; wer oder was damit gemeint ist, bleibt im Gegensatz zu ansonsten üppiger, auch namentlicher Dokumentation in diesem Referat ausgespart. *Die „feministische deutsche Germanistik“* wird pauschal mit der literarhistorischen Frauenforschung gleichgesetzt.¹⁴ Die Ergebnisse der Frauenforschung werden einfach

12 Walter Erhart: Kanonisierungsbedarf und Kanonisierung in der deutschen Literaturwissenschaft. In: Renate von Heydebrand (wie Anm. 2), S. 97-121, hier S. 118.

13 Walter Erhart (wie Anm. 12), S. 117 f.

14 Natürlich gibt es Berührungspunkte und Überschneidungen zwischen einer feministischen Literaturwissenschaft, die sich mit ihren Fragestellungen und Interessen am sozialpolitischen Feminismus seit den 1960er Jahren und an theoretischen Konzepten französischer Poststrukturalisten und amerikanischer Dekonstruktivistinnen orientiert hat, auf der einen Seite und auf der anderen der literarhistorischen Frauenforschung, die Autorinnen und ihre Texte und die Stellung von Frauen im Literaturbetrieb erforscht. Die pauschale Verwischung von einem literarhistorischen Forschungsgebiet und theoretisch-ideologischen

unterschlagen und zwei (in diesem Kontext irrelevante) Publikationen aus den USA genannt, während der Verfasser etwa die beiden Frauenliteraturgeschichten von Gnüg / Möhrmann und Brinker-Gabler, die zahlreichen fundierten Arbeiten zu einzelnen Autorinnen, zu Epochen und übergreifenden Themen nicht nennt (nicht kennt?).¹⁵

Im Diskussionsprotokoll wurde dieser Punkt von Gisela Brinker-Gabler aufgegriffen und Kanonerweiterung durch Frauenliteratur und -forschung bejaht, ohne dass ihre Argumente weiter ausgeführt wurden. Von Barbara Hahn, die wie Gisela Brinker-Gabler mit wissenschaftlichen Publikationen den Kanon beeinflusst hat, wurde widersprochen. Ihre Argumente wurden jedoch breit und zustimmend wiedergegeben: „weder gebe es eine Integration von Frauenliteratur in den literaturwissenschaftlichen Kanon noch die Einrichtung eines entsprechenden Gegenkanons.“¹⁶ Leider wurde hier wieder einmal verfälschend verallgemeinert: Die simple Alternative zwischen Scheitern und Integration/Gegenkanon polarisiert und lässt keine Differenzierung, keine Diskussion der Geschlechterpolitik zu. Das „Scheitern“ von Feminismus/Frauenliteratur/Frauenforschung – alles in einen Topf geworfen – wird so vorprogrammiert. Es ist das aus der historischen Geschlechterdifferenz stammende, negative Selbstbild, der Selbsthass der als minderwertig bezeichneten und sich minderwertig fühlenden Frau als Literaturwissenschaftlerin. Die Macht einer innergermanistischen Tradition, die aus dem 19. Jahrhundert stammt, hat gesiegt und hat eine differenzierte Diskussion über Inhalte des heutigen Kanons und unterschiedliche Kanonbildungen der Gegenwart vereitelt: Ein schlagendes Beispiel für die auf Besitzstandswahrung fixierte Universitätsgermanistik.

Dass die neuere Forschung zur Literatur von Frauen in der Tat den traditionellen Kanon erweitert, bereichert, teilweise herausgefordert hat, macht sich auch durchaus in Publikationen, Forschungsprojekten und nicht zuletzt den Lehrangeboten vieler Germanistik-Institute bemerkbar, auf denen die oben dargestellte Kanonbildung der letzten Jahrzehnte mit beruht. Die Unkenntnis oder absichtliche Unterschlagung und Vernebelung sind eher typische Gesten in der germanistischen Kanon-Diskussion, wenn es um Autorinnen oder Frau-

Konstrukten bestätigt nur, das der Verfasser dieses Artikels, der immerhin die Entwicklungen bis 1995 beschreibt, sich nicht ausreichend informiert hat.

- 15 Hier sei ausdrücklich auf die Bibliographien in Gisela Brinker-Gabler (Hrsg.): *Deutsche Literatur von Frauen*. 2 Bde. München 1988-89; Hiltrud Gnüg / Renate Möhrmann (Hrsg.): *Frauen-Literatur-Geschichte. Schreibende Frauen, vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. 2., erweit. Ausg., Stuttgart 1999, Barbara Becker-Cantarino: *Schriftstellerinnen der Romantik*. München 1999 und Ruth-Ellen Joeres: *Respectability and Deviance. Nineteenth-Century German Women Writers*. Chicago 1998 hingewiesen.
- 16 Renate von Heydebrand (wie Anm. 2), S. 131.

entexte geht. Noch immer werden Ausgrenzung und Ignorieren als Machtdiskurs praktiziert.

Den Komplex „Macht“ in der Germanistik, von der subtilen Beeinflussung zur direkten Bedrohung, etwa der Karrierebeeinflussung und ökonomischen Benachteiligung, der Autorität, Ausschluss- und Einschlussmechanismen und der (kommerziellen) Einflüsse spart die ansonsten akribische und weitausgreifende Publikation *Kanon – Macht - Kultur* (mit ihren 630 Seiten und 30 Aufsätzen)¹⁷ gänzlich aus. Auch geschlechterpolitische Aspekte der Gegenwart werden überhaupt nicht und die historische, eklatante Unterrepräsentation von Autorinnen wird nur ganz marginal behandelt. Der Aufsatz zu „Geschlechterpolitik und Zeichenökonomie: Zur Geschichte der deutschen Klassik vor ihrer Entstehung“¹⁸ von Albrecht Koschorke kennt leider die einschlägigen Arbeiten zur Autorschaft um 1800 (u.a. von Honegger,¹⁹ Kord,²⁰ Schabert²¹) nicht, weist lediglich (in Fußnote 1) „neben feministischen Arbeiten“ (Anm. S. 582), ohne diese zu zitieren, auf zwei ältere Arbeiten der Literatursoziologie hin. Diese Darstellung bleibt weit hinter der vielfach dargestellten Geschlechterpolitik um 1800 zurück: Wieder haben wir in der heutigen Diskussion Abwertung (das „neben“ verrät den Stellenwert der feministischen Arbeiten für den Autor) der Frauenforschung, dazu Unkenntnis und Ausschluss der (wissenschaftlichen) Autorinnen in diesem Aufsatz zum Thema „Geschlechterpolitik“, der doch gerade für die Geschlechterpolitik sensibilisiert sein sollte. Es ist ein unreflektierter Machtdiskurs in der hegemonialen Kanonpflege der männlichen Dozenten.

Dabei hatte der 1994 veröffentlichte Aufsatz von Heydebrand und Winko *Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen*²² schon vorgearbeitet und u.a. die geringe Repräsentanz von Autorinnen im Kanon um 1800 und die in Deutschland besonders ausgeprägte Kanonbildung in männlicher Genealogie analysiert. Hier möchte ich noch einmal mit konkreten Beispielen ansetzen, denn Heydebrand/Winko orientierten sich bei der Geschlechterdifferenz weitgehend an poststrukturalistischer Theorie und an amerikanischen Beispielen. Die Machtdiskurse in der Geschlechterpolitik der (heutigen) akademischen Germanistik, literarhistorische Frauenforschung und konkrete Hinweise auf Autorinnen und Texte blieben leider weitgehend ausgespart. Dazu hieß es recht lapidar: „Vor-

17 Renate von Heydebrand (wie Anm. 2).

18 Renate von Heydebrand (wie Anm. 2), S. 581-599.

19 Claudia Honegger: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850*. Frankfurt am Main 1991.

20 Susanne Kord: *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft*. Stuttgart 1996.

21 Ina Schabert und Barbara Schaff (Hrsg.): *Autorschaft. Genus und Genie um 1800*. Berlin 1994.

22 Renate von Heydebrand und Simone Winko (wie Anm. 10).

bereitung für einen materialen Gegenkanon ist ein Hauptgeschäft der sog. ‚Frauenforschung‘ auch in Deutschland: nichtkanonisierte Literatur von Frauen wird der Vergessenheit entrissen und samt ihren Entstehungsumständen und Verbreitungsproblemen dokumentiert. Bibliographien, Ansätze zu Literaturgeschichten und Materialsammlungen dafür sind vorgelegt, Kriterien für die Auswahl durchdacht worden.²³ Die Fülle der Arbeiten, so Heydebrand/Winko in einer Fußnote dazu, sei allerdings in der Form von Magister- und Staatsexamensarbeiten nicht zugänglich und werde – „wenigstens in Deutschland – von den maßgeblichen Bibliographien“²⁴ nicht verzeichnet. Auch die deutschen Arbeiten eines eigenen „Deutungskanons für ‚Frauenliteratur‘“ seien bereits unübersehbar und könnten „hier nicht mehr aufgelistet werden.“²⁵ Heydebrand/Winko bleiben damit gut 15 Jahre hinter dem aktuellen Stand der „sog. ‚Frauenforschung‘“ in Deutschland zurück und auch sie werten unreflektiert und unbewusst ab, indem sie auslassen und ausschalten, wenn es um Autorinnen bzw. Wissenschaftlerinnen in der Literaturgeschichte geht (meistens Magister- und Staatsexamensarbeiten!), während der fast ausschließlich aus Texten männlicher Autoren bestehende Deutungskanon noch immer das Zentrum bildet.

Hier einige Thesen zum heutigen Literaturkanon innerhalb der Germanistik:

1. Der habilitierte Dozent, in der Regel ein Mann (ca. 90% der Germanistik-Dozenten sind männlich), lehrt, prüft, vergibt Arbeiten, forscht und publiziert aus seinem Literaturkanon, bzw. seinen Spezialgebieten nach eigenem Ermessen. Der Dozent verwaltet und hat Macht über den Kanon im akademischen Bereich in Forschung und Lehre. Besonders als C4 und Institutsleiter kann er auch die rangniedrigen Dozenten, vor allem aber den akademischen Nachwuchs in die Bahnen seines Literaturkanons lenken. Hier haben wir akademisch anerkannte Kompetenz, große Kenntnisse auf begrenztem Literaturfeld, Kontrolle und Macht (besonders über jüngere, rangniedrigere Kollegen und Examenkandidaten).
2. Der Literaturkanon des Dozenten ist zumeist seiner eigenen Studentenzeit, oft seinen (bewunderten) Lehrern, dann der eigenen Karriere und seinem Forschungsprofil in akademischen, germanistischen Kreisen

23 Renate von Heydebrand und Simone Winko (wie Anm. 10), S. 150, schreiben 1994 von der „sog. ‚Frauenforschung‘“ – Frauenforschung ist auch noch in Anführungsstriche gesetzt worden – und grenzen sich damit von der Frauenforschung ab, die damit fragwürdig und vorläufig erscheint.

24 Renate von Heydebrand und Simone Winko (wie Anm. 10), S. 150.

25 Renate von Heydebrand und Simone Winko (wie Anm. 10), S. 151.

- verpflichtet: Tradition und akademisches Prestige sind wichtige Faktoren.
3. Die Studentengeneration kommt (aus der nicht-akademischen Welt) mit anderen Lektüren, mit Filmen, Medien, Video- und Computerspielen im Kopf. Sie erscheint als mögliche Herausforderung an den Literaturkanon des Dozenten, der seine Position zu wahren hat, sei es durch Osmose an die neuen Moden (zumeist oberflächlich), echte Kompromisse (selten) und neue Positionen (noch seltener), oder Bestehen auf den eigenen Lehrinhalten (fast immer): Es ist Besitzstandswahrung, oft verbunden mit Unbehagen über andere Gruppen und neue Inhalte, gefolgt von Klagen über die Krise des Fachs und düsteren Zukunftsprognosen.
 4. Dozentinnen und Studentinnen sind, sobald es auch beim Literaturkanon um Besitzstand, Position, Forschungsprioritäten, prestigeträchtige Stipendien usw. geht, zweitrangig gegenüber den männlichen Dozenten/Studenten: Hinter vorgehaltener Hand werden die Professorinnen von ihren männlichen Kollegen als „Quotenfrauen“ bezeichnet. In dem Dilemma zwischen Quote und Kompetenz betonen sie, die Karriere aus eigener Kompetenz geschafft zu haben, indem sie jede Spur von Feminismus und Frauenliteratur ablehnen, empört jegliche Geschlechterdifferenz und Asymmetrie leugnen und für uninteressant und überholt erklären. Damit bleibt das Odium der Minderwertigkeit für Autorinnen und Frauenliteratur, die immer unter dem Beweiszwang von „ästhetischem Wert“ steht, im germanistischen Kanon.
 5. Es bestehen, trotz diverser Bekenntnisse für internationale, multikulturelle, weltliterarische Texte und Autoren, bei den Dozenten feste Ansichten über den Wert des eigenen, d.h. vom jeweiligen Dozenten vertretenen Literaturkanons bzw. der fachlichen Spezialisierung und theoretisch-methodischen Ausrichtung. Dieser Wert wird selten kritisch reflektiert, zumeist wortreich verteidigt mit politischen, philosophischen, (literar)historischen oder, wenn er damit nicht festzumachen ist, mit „ästhetischen“ Argumenten. Handelt es sich jedoch um Texte von Frauen oder Autorinnen, so lautet die erste Frage in der Germanistik vielfach noch immer: „Wie gut ist sie? Wie gut ist der Text?“ Hier soll der literarische, ästhetische Wert erst noch bewiesen werden; er ist nicht, wie bei männlichen Autoren und deren Texten in der Germanistik weitgehend schon vorausgesetzt. Sein Unwert ist im Einzelfall von der Literaturkritik zu beweisen. Die Wertediskrepanz führt uns direkt zurück zu den Anfängen der Germanistik um 1800.

II. Historische Perspektiven zu Geschlechterdifferenz, Kanonisierung und Autorinnen zur Zeit der Romantik. Von der Mythisierung als „Frauen der Romantik“ zu selektiv kanonisierten Autorinnen

Die Wiederentdeckung und teilweise subversive Kanonisierung der Autorinnen zur Zeit der Romantik müsste in einem Forschungsbericht und der Rezeptionsgeschichte zu jeder einzelnen Autorin aufgearbeitet werden, um fest, abgesicherte Feststellungen zu treffen. Da eine solche Forschungslage utopisch ist und auch für die kanonisierten und wesentlich besser erforschten männlichen Autoren der Romantik nur teilweise existiert, kann ich hier zunächst nur auf zwei Phasen im Überblick und dabei als Fallbeispiel auf Bettina von Arnim näher eingehen.

War Literatur spätestens seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert als ästhetische Produktion ein relativ autonomes Feld kultureller Tätigkeit, so galt die Autonomie für Männer als Kultur- und Literaturproduzenten. Sie waren die „Kunstrichter“ über die literarische Tätigkeit von Frauen, denen zumeist die Funktion der „Muse“ zukam (so besonders etwa Caroline Schlegel-Schelling). Die feste *Ordnung der Geschlechter*²⁶ bestimmte wesentlich den Mann zur Literaturproduktion und damit auch zur Kanonbildung. Die zeitgenössischen Frauen wurden auch von den Autoren – etwa Friedrich Schlegel – manipuliert als schöne, liebende Frauen, als Poesie und Inbegriff der Dichtung, als Musen und Anregerinnen, als Zuarbeiterinnen, um das romantische Programm phantasievoller, lebensechter, origineller Literatur zu stützen und durchzusetzen (so Dorothea Schlegel, Caroline Schlegel-Schelling, Henriette Herz).

Als Autorinnen wurden die Frauen von den Autoren und der Literaturkritik oft herablassend behandelt und als minderwertig betrachtet, wie etwa Schillers Verdikt von der „Schreibbegeschicklichkeit der Weiber“²⁷ (über Me-reau) oder Clemens Brentanos Bemerkung: „Sie, Unglückliche, können wirklich nicht schreiben“²⁸ (zu Rahel Levin) zeigen. Die Publikationen von Frauen wurden weitgehend ignoriert, abgewertet und der „Frauenliteratur“ zugewiesen (besonders die Romanautorinnen wie Huber oder Schopenhauer) oder nicht-ästhetischen Formen: So urteilte Jean Paul über schreibende Frauen: „Die Frauen lesen sich am Ende eine schöne Prose in die Feder und machen nichts daraus als höchstens Briefe, aber die Jünglinge sich eine schöne Poesie und

26 Renate von Heydebrand und Simone Winko (wie Anm. 10).

27 Zit. nach Andrea van Dülmen (Hrsg.): *Frauenleben im 18. Jahrhundert*. München, Weimar, Leipzig 1992, S. 262; mehr hierzu in: Barbara Becker-Cantarino: *Schriftstellerinnen der Romantik*. München 1999.

28 Andrea van Dülmen (wie Anm. 27).

machen eben Bücher daraus²⁹. Literatur von Frauen wurde damit von der männlichen, wertvollen Literatur abgesondert. Frauen publizierten unter Pseudonymen oder anonym (siehe die lange Liste bei Kord,³⁰ darunter Rahel Levin Varnhagen) oder unter dem Namen ihres Mannes (Dorothea Schlegel).

Die Vorstellung vom Dichter als Genie war ausschließlich männlich konnotiert und kam aus einem Literaturbegriff, der sich an der Position des Mannes orientierte (siehe F. Schlegel, Fichte, W. v. Humboldt). Frauen wurden in das autonome Literatursystem der Männer nicht eingeführt, da ihnen die sprachliche und literarische Schulung, der Kanon der Antike und die gelehrte Tradition, die in der Lateinschule und auf der Universität vermittelt wurden, verschlossen war. Noch Bettina von Arnims Klagen über fehlenden, systematischen Unterricht waren keine Pose sondern bezeichneten das wichtigste aus der Geschlechterdifferenz resultierende Defizit für Frauen: Die fehlende Schulbildung. Ob ein geschlechtsspezifisches, anderes Lesen, bei Frauen die sogenannte Wiederholungslektüre statt hermeneutischem Lesen wie bei Männern wirklich stattgefunden hat und daher zu einem anderen Textverstehen und einer anderen Textwahrnehmung bei Frauen führte,³¹ ist nicht nachweisbar und mag dahingestellt bleiben. Nachweisbar ist, dass die Literaturproduktion, Publikation und Literaturkritik ausschließlich in der Hand von Männern lag, wodurch die literarische Kanonbildung in männlicher Genealogie stattfand. Folgende herabsetzende Verurteilung weiblicher Autorschaft durch den Jung-Hegelianer Weiße von 1835 war symptomatisch:

Dem Weibe kommt das *Sein* zu, wo dem Manne das *Werden*, das *Wissen* und das *Handeln* zukommt. Die Schöpferkraft des Weibes kleidet sich auch geistig in die Gestalt der Empfängnis, und wird zur zweiten Geburt ihres eigenen, durch die Idee, welche sie in der sinnlich verklärten Gestalt des Geliebten in begeisterter Anschauung ... sich gegenüberstellt, aus der schweren leiblichen Hülle befreien, einem Schmetterlinge gleich dem Lichte entgegenflatternden Selbst. ... Wie daher im wirklichen Leben die ganze Bestimmung des Weibes an der Liebe des Geschlechtes hängt, und ihr dadurch diese eine Bahn sittlicher Thätigkeit und Befriedigung eröffnet wird, die mit Recht für vollkommen gleich edel und würdig mit der Thätigkeit des Mannes im Staate und in der bürgerlichen Gesellschaft gilt: so darf man wohl zu behaupten sich unterfangen, dass auf dem Gebiete des idealen Lebens die rein geistige, die platonische Liebe dem Weibe die

29 Jean Paul: Kleine Nachschule zur Ästhetischen Vorschule. In: Norbert Miller und Wilhelm Schmidt (Hrsg.): *Jean Paul. Sämtliche Werke*. 4. Aufl., Bd. V. München 1987, S. 493.

30 Susanne Kord (wie Anm. 20).

31 Renate von Heydebrand und Simone Winko (wie Anm. 10), S. 143.

Stelle dessen vertreten kann, vertreten soll, was dem Manne die selbstthätige Beschäftigung mit der Kunst, mit der Wissenschaft ist.³²

Lapidarer heißt es dann in *Deutschland's jüngster Literatur- und Culturepoche von 1839*: „Nur ist den Frauen Eins nicht gegeben und wird ihnen nie gegeben sein, die Gabe der Produktion [sic]. Die Produktion ist des Mannes.“³³ Dieses Fiat der Kritiker geht in die um 1840 beginnende Nationalliteraturgeschichtsschreibung ein. Es steht für Generationen von Kritikern, die Literatur von Frauen aufgrund ihres Geschlechtes vehement ablehnen und verurteilen und sich als Kanonwächter einer rein männlichen, nationalen Literatur lautstark betätigen. Sie etablierten eine Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhundert in der Germanistik, die praktisch alle Autorinnen ausgeklammert hat, abgesehen von zwei Aristokratinnen: Droste-Hülshoff und Ebner-Eschenbach. Der Ausgangspunkt der Autorinnen der Romantik ist also ihre qua Geschlecht festgelegte Unfähigkeit, einem professionellen, nationalen, ästhetischen Wertekanon an Literatur anzugehören.

Auch die schreibenden Frauen, die mit der literarischen Elite der Romantik verwandt waren, wurden zu ihren Lebzeiten und durchweg im gesamten 19. Jahrhundert, als der Kanon der deutschen Nationalliteratur in den germanistischen Literaturgeschichten herausgebildet wurde, von der Universitätsgermanistik aufgrund auch der unter Literaten allgemein gültigen Meinung nicht als Autorinnen in den literarischen Kanon zugelassen. Lenaus Bemerkung von 1842 über Bettina von Arnim kann für Generationen von Autoren und Literaturwissenschaftlern des 19. Jahrhunderts stehen: „Ein Weib kann nichts Höheres als ein Weib sein. Die genialen Weiber böckeln alle, sie haben den Bocksgeruch. Auch eine Bettine müsste im Umgange unerträglich werden.“³⁴ Bettina von Arnims Erfolg und Ruhm als Schriftstellerin hatte zu dieser Zeit, zu Beginn der 1840er Jahre, nach der Veröffentlichung ihrer Briefbücher, seinen Höhepunkt erreicht. Unter den professionellen Literaten wurde jedoch Eichendorffs herabsetzende Verurteilung weiblicher Autorschaft in seinem Essay *Die deutsche Salonpoesie der Frauen*³⁵ (1847) tonangebend; er hatte dieses über Bettinas Publikationen, auch im Hinblick auf die von ihm generell bezweifelte schöpferische Fähigkeit von Frauen zu sagen:

32 C. H. Weiße in seiner Rezension von Bettina von Arnims Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, zit. nach: Bettina von Arnim: *Werke und Briefe*. Hrsg. von Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff. Frankfurt 1992, Bd. 2, S. 937.

33 Hermann Marggraff (wie Anm. 1), S. 167.

34 Zitiert nach: Bettina von Arnim (wie Anm. 33), Bd. 2, S. 928.

35 Joseph von Eichendorff: *Werke*. Hrsg. von Hertwig Schultz. Bd. 6. Frankfurt/M. 1990, S. 291-308, hier S. 295.

... wo [Bettina] in ernsten, und namentlich in religiösen oder politischen Dingen, den Männern in's Handwerk pfuscht, ist sie durchaus ungenügend, weil unklar und phantastisch. Die Wurzel auch ihrer Poesie ist doch wieder nur das Gefühl. Ja, das Anomale und Pikante ihrer Poesie besteht eben darin, dass sie gegen die natürliche weibliche Bestimmung und Beschränkung beständig rebelliert, und doch nimmermehr heraus kann.³⁶

Aufgrund der historischen Geschlechterdifferenz qualifiziert Eichendorff Bettina von Arnims Schreiben als „unklar und phantastisch“ ab, und weist ihr lediglich das „Gefühl“ zu; wieder einmal erinnert er an die „natürliche Bestimmung des Weibes“, die undiskutierbar feststeht. Auch weist er mit heimlicher Freude und unterschwelliger Drohung auf die ebenso natürliche „Beschränkung“ hin, gegen die von Arnim rebelliert. Dieser Hinweis und eine Formulierung wie „den Männern ins Handwerk pfuschen“ streicht den Machtanspruch des männlichen Autors als Mann heraus, enthält auch die latente Angst vor Konkurrenz, die Furcht vor Frauen allgemein. Diese missgünstige, anmaßende Geschlechterpolitik in Sachen Literatur wurde zum Signum der deutschen Literaturgeschichtsschreibung, die – warum eigentlich? – unterschwellig in der heutigen universitären Germanistik noch immer existiert.

Vielleicht auch wegen der gespannten Geschlechterpolitik verlief die Rezeption der Autorinnen der Romantik weitgehend *außerhalb* der Bildungsinstitutionen von Schule und Universität. Sie verlief in zwei Phasen, einer persönlich-biographischen und einer werkorientierten, die etwa mit der ersten und der zweiten Frauenbewegung in Deutschland parallel liefen. Noch im 19. Jahrhundert begann eine Mythisierung, eine zumeist biographische Beschäftigung mit den „großen Frauen“ der Romantik, und wertete sie weitgehend biographisch *als Frauen* auf. Erst im Gefolge der zweiten Frauenbewegung wurden auch ihre *literarischen Werke* wieder rezipiert und sie als Autorinnen besser gewürdigt und erforscht. Der Kanon der „Frauen der Romantik“ („Caroline“, „Bettine“, „Rahel“ und „Dorothea“), der sich um 1900 herausbildete, wurde seit den 1970er Jahren um viele zeitgenössische Autorinnen erweitert und eklektisch und unterschiedlich dem Lehr- und Forschungskanon der deutschen Hochschulgermanistik angenähert. Hierzu noch einige Stichworte.

Als eine Art Kompensation für den Ausschluss aus der professionellen Literatur im frühen 19. Jahrhundert wurden die Frauen aus der Elite als außergewöhnliche *Frauen* (nicht als Autorinnen) zum Mythos erhoben. Eine solche Stilisierung hatte schon zu Bettina von Arnims Lebzeiten eingesetzt, als Karl Gutzkow „Rahel, Bettina, die Stieglitz“ mit der Chiffre der „drei Parzen“³⁷ belegte und die Emanzipation der Frau forderte – aber wohlgerne die eroti-

36 Josph von Eichendorff (wie Anm. 35), S. 294-295.

37 Jahrbuch der Literatur I (1839), S. 37-46.

sche, sinnliche Emanzipation der Frau aus den Banden der Ehe. „Auch das Junge Deutschland proklamiert die Emanzipation der Frau letztlich nur unter der Bedingung, daß sie nicht selbst in die nach wie vor Domäne männlichen Gestaltungswillens bleibende Sphäre der Literatur eintritt.“³⁸ Im wissenschaftlich-männlichen Literaturkanon beherrschte die Mythisierung der romantischen Autorin als *liebende* Frau das 19. Jahrhundert mit sich wandelnden Akzenten.

Frauen dagegen knüpften bei den Autorinnen der Romantik besonders an der persönlichen Begegnung mit ihren Schriften, der Lektüre und der inspirierenden Persönlichkeit als *Leserinnen* wieder an. Die Wirkung der Autorinnen der Romantik war eine *individuelle* und *subjektive*. Leserinnen entdeckten sie wieder für sich, fanden in ihren Schriften und Biographien gemeinsame Aspekte. So begann zunächst die persönliche Aneignung als Frauen. Die „erste Frauenbewegung“ hatte auch dazu aufgefordert, sich mit der kulturellen und historischen Rolle der Frau zu beschäftigen, die Biographien einzelner Frauen (wie die Publikationen von Ludmilla Assing zu Rahel Varnhagen und Sophie von La Roche) und Frauengeschichten (wie etwa Hansteins: *Die Frauen in der Geschichte des deutschen Geisteslebens des 18. und 19. Jahrhunderts*, 1899) zu schreiben. Die ersten philologischen und literaturhistorischen Arbeiten zu Bettina von Arnim als Persönlichkeit und als Autorin, die über den Blickwinkel der „Salonpoesie der Damen“ und den der Goethe-Verehrerin hinausgehen und die von Ludwig Geiger und Waldemar Oehlke stammen, sind diesem neuen Interesse an Frauen geschuldet.³⁹

Während der ersten oder bürgerlichen Frauenbewegung und Neo-Romantik wurde besonders in bürgerlichen Kreisen die romantische Liebe zur Selbstlegitimierung und weiblichen Identitätsfindung herausgestellt, eine Idee, die auch in Ricarda Huchs epochemachendem Werk *Die Romantik* von 1899-1900 zentral ist. Huchs viel beachtetes Werk enthält ein Kapitel „Brentano“, in dem sie „Clemens“ und „Bettine“ gegenüberstellt, ähnlich wie Heine in *Die Romantische Schule* (1835) die Gebrüder Schlegel ironisch miteinander verbunden hat. Huchs „Bettine“ entsteht ganz aus ihren Briefbüchern: Ihre „innerliche Sehschärfe, eine außerordentliche Stärke und Helligkeit des Bewusstseins, eine so feine Übersetzerin der Natur in Geist.“⁴⁰ Huch stellt sich

38 Ulrike Landfester: Von Frau zu Frau? Einige Bemerkungen über historische und ahistorische Weiblichkeitsdiskurse in der Rezeption Bettine von Arnims. In: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim Gesellschaft* 8 (1996/97) S. 201-222, hier S. 203.

39 Ausführliche Bibliographie bei Goozé, die die wissenschaftliche B. v. Arnim-Rezeption gut darstellt, und in Babara Becker-Cantarino: Zur politischen Romantik: Bettina von Arnim, die ‚Frauenfrage‘ und der ‚Feminismus‘. In: Hartwig Schulz (Hrsg.): *Die politische Romantik*. Berlin 1999.

40 Ricarda Huch: *Die Romantik*. Tübingen 1951, S. 520.

die junge Bettina in der Phantasie „als etwas bald kobold- bald elfenartiges“⁴¹ vor. Ihre Darstellung der *jungen* Bettina sollte nachhaltig das Bild Bettina von Arnims in der Literaturgeschichte prägen, es kam der Vorstellung der Germanisten von „Frauenliteratur“ entgegen, während Huchs Hinweis auf die „demokratische und feurig nach außen gekehrte Romantik“ wohl als etwas zu unbequem und damals politisch inopportun weniger wahrgenommen wurde.⁴² Dagegen aber wurde Huchs Kanonisierung von Liebe und Hingabe als Wesen der Frau auch in der geistesgeschichtlichen Literaturwissenschaft aufgegriffen und vielfach unreflektiert in die Darstellung übernommen, wie etwa in der detaillierten, auf gründlicher und breiter Lektüre beruhenden Darstellung von Paul Kluckhohn: *Die Auffassung der Liebe in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts und der Romantik* (1919) und noch weitergeführt bis hin zu Gustav Sichelschmidt: *Dichter und ihre Frauen* (1993).

Seit dem späten 19. Jahrhundert erschienen Briefpublikationen zu Karoline von Günderrode, Rahel Varnhagen, Bettina von Arnim, Caroline Schlegel-Schelling. Seit etwa 1900 veröffentlichte eine erste Generation zum Studium zugelassener Frauen wichtige literarhistorische Vorarbeiten, darunter Textausgaben, zu den „Frauen der Romantik“, u.a. die Schwedin Ellen Kay, Otto Berdrow und Emma Graf zu Rahel Varnhagen. Sie prägten den Kanon, der als „Frauen der Romantik“, als „Dorothea“, „Rahel“, „Caroline“, „Bettina“ und „die Günderrode“ in die Literaturgeschichte einging – ein Kanon von fünf faszinierenden weiblichen Persönlichkeiten, wobei deren Zugehörigkeit zur literarischen Elite und Nähe zu großen Männern sicher diese Kanon-Auswahl mitbestimmte. Diese „Frauen der Romantik“, so noch die Darstellungen von Margarete Susman (*Die Frauen der Romantik*, 1923) und Irmgard Tannenberger (*Die Frauen der Romantik und das soziale Problem*, 1928) dienten als Alibi-Frauen für eine erste große Generation von Autorinnen, die bis vor etwa zwanzig Jahren kaum mehr dem Namen nach bekannt waren und heute teilweise erforscht werden: Therese Huber, Johanna Schopenhauer, Caroline de La Motte Fouqué, Caroline Pichler, Auguste Fischer, Fanny Tarnow, Emilie von Berlepsch, Therese Artner, Sophie Tieck usw.

Erst mit der zweiten Frauenbewegung (Feminismus) wurde im Zuge der eigenen Spuren- und Traditionssuche und im Legitimationsprozess eigener

41 Ricarda Huch (wie Anm. 40), S. 526.

42 Huch erwähnt aber auch die „politische Bettine“: „Ein Beispiel demokratischer und feurig nach außen gekehrter Romantik haben wir nun aber in Bettina“, in ihrer Begeisterung für die Französische Revolution, die Tiroler Freiheitskämpfe. „Das Mitleid für die Notleidenden, das sich bei ihr von klein auf als Energie, als Wille zu helfen zeigte, bildete in ihr sozialpolitische Ideen aus, in denen sie sich weit mehr mit den Freunden der Revolution als mit den Vertretern der romantischen Reaktion begegnete. Sie stellte sich allemal auf die Seite der Unterdrückten und Elenden und forderte Verbesserung vorhandener Schäden.“ (wie Anm. 40), S. 640.

Schriftstellerei (etwa bei Ingeborg Drewitz und Christa Wolf und ihrer Leserschaft) die Neuwertung als Autorinnen und eine gewisse Kanonisierung romantischer Autorinnen eingeleitet. In der kreativen Aneignung und Auseinandersetzung werteten moderne, kulturpolitisch wichtige Schriftstellerinnen diese „Frauen der Romantik“ neu, ohne in eine kritiklose Hagiographie zu verfallen. Hier wären besonders Hannah Arendts 1929 begonnene, 1957 zunächst in englischer Sprache publizierte Biographie *Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin* (1959), Ingeborg Drewitz: *Bettine von Arnim. Romantik-Revolution-Utopie* (1969) und Christa Wolf: *Kein Ort Nirgends* (1979) sowie *Karoline von Günderode. Der Schatten eines Traumes* (1979) zu nennen. Diese drei modernen Autorinnen gehören zu der Übergangsgeneration zwischen der ersten und der zweiten Frauenbewegung, wobei alle drei den Faschismus als Jugendliche, bzw. Arendt im Exil als junge, sich etablierende Wissenschaftlerin bewusst erlebt haben. Alle drei stellten gründliche literarhistorische Recherchen an, konnten auch auf neue wissenschaftliche Arbeiten zurückgreifen, wie etwa Ingeborg Drewitz auf die Dissertation von Ursula Püschel: *Bettina von Arnims politische Schriften* (Diss. 1965). Arendts Rahel-Buch war als Habilitation gedacht, was die Hitler-Diktatur vereitelte. Das war jedoch kein Omen für eine etwaige Kanon-Unfähigkeit von Hannah Arendt oder Rahel Levin Varnhagen: Nach mehreren Taschenbuchausgaben der deutschen Version konnte 1997 die englische Fassung wieder in neuer Auflage mit einem detaillierten Vorwort über Hintergrund, Entstehungsgeschichte und Recherchen von Hannah Arendt erscheinen.⁴³ Nach zwei vierbändigen Leseausgaben von Rahels Briefwechseln von Friedhelm Kemp⁴⁴ und einer zehnbändigen Rahel-Bibliothek (Reprint der Ausgaben des 19. Jahrhunderts, denn Rahel hatte für ihren literarischen Nachruhm gesorgt, sie sammelte alle ihre Briefe und bereitete eine (redigierte) Druckfassung von dem Buch des Andenkens zusammen mit Varnhagen vor)⁴⁵, jetzt beginnen die Werke Rahel Levin Varnhagens in einer wissenschaftlichen Edition (mit Teilförderung der DFG) zu erscheinen.

Erst die lebhaftete Rezeption dieser Texte, die auch, aber keineswegs nur aus einer individuellen, biographischen Situation heraus entstanden und dazu einer literarischen Tradition verbunden waren, führte zu einer Kanonisierung von Rahel Levin-Varnhagen, Karoline von Günderode und Bettine von Arnim als Autorinnen der deutschen Romantik (und zu einer intensiveren wissenschaftlichen Beschäftigung sowie zu neuen Texteditionen). Dabei gab es in der Hochschul-Germanistik kritische Stimmen über den ästhetischen Wert dieser

43 Hannah Arendt: *Rahel Varnhagen. The Life of a Jewess*. Baltimore 1997.

44 Friedhelm Kemp (Hrsg.): *Briefwechsel / Rahel Varnhagen*. Bd. 1-4. München 1967.

45 Rahel Varnhagen von Ense: *Gesammelte Werke*. Hrsg von Konrad Feilchenfeldt. München 1983.

Texte ebenso wie eine demonstrative Nichtbeachtung bei einigen Spezialisten. Die meisten Verlage (mit Verspätung auch der für den Literaturkanon einflussreiche Reclam-Verlag) und die Medien betrachteten die neue Leserschaft als Marktücke und förderten die Kanonisierung einiger Elite-Frauen als Autorinnen der Romantik.⁴⁶

III. Geschlecht und Kanon

Diese Entwicklung zu einer freilich keineswegs stabilen Kanonisierung, scheint die keineswegs neue, aber in der Germanistik wenig reflektierte These „Geschlecht macht Kanon“ zu bestätigen, jedenfalls für den traditionsreichen Literaturkanon der deutschen Literaturgeschichte und des Westens überhaupt⁴⁷ (Vergleiche Bloom, der die „Ordnung der Geschlechter“ [Claudia Honegger, 1992]⁴⁸ abbildet). Wenn wir unter dem Begriff „Kanon“ das kulturelle Erbe an Literatur, das kollektive Gedächtnis und das „kulturelle Kapital“ im Sinne von Bourdieu, also den Besitzanspruch auf kulturell wertvolle Literatur als sprachliches und als symbolisches Wertobjekt im Sinne kultureller Werte verstehen (Guillory),⁴⁹ wird deutlich, dass der germanistische Literaturkanon der Universität veraltet und längst nicht mehr repräsentativ ist. Bei der deutschen Kanon-Diskussion werden geschlechtsspezifische Faktoren und der Machtdiskurs der Geschlechter in der sich wandelnden patriarchalen Gesellschaft fast ganz vernachlässigt, obwohl die eklatante Unterrepräsentanz von Autorinnen und ihren Texten bekannt ist und allseitig zugestanden wird. Nur wird diese Tatsache ausgeblendet oder arrogant mit mangelndem „ästhetischen Wert“ weggeschoben. Die Kanon-Diskussion in der heutigen Germanistik ist weniger Diskussion als vielmehr Karriere- und Besitzstandwahrung. Die Frage der Geschlechterpolitik wird umgangen und erscheint seltsam emotionalisiert, irrational, rechthaberisch und selbstgefällig. Die Auswirkungen auf die Institution Literatur, deren

46 Das neue Romantik-Handbuch (Stuttgart 1996) behandelt ziemlich wahllos und (von 788 Textseiten) auf ganzen 12 Seiten „Frauen und romantische Gruppenbildung“ und die „Theorie der Weiblichkeit“, auf 4 Seiten den „Frauenroman“; Rahel Varnhagen wird einmal erwähnt; in den Bio-Bibliographien finden sich Sophie Albrecht, Bettina von Arnim, Sophie Tieck-Bernhardi, Karoline Fouqué, Karoline von Günderode, Fanny Hensel, Louise Maria Hensel, Henriette Herz, Therese Huber, Johanna Kinkel, Sophie Mereau, Benedikte Naubert, Caroline Schelling, Johanna Schopenhauer, Clara Schumann, Rahel Varnhagen, Karoline von Wolzogen.

47 Vgl. Harald Bloom: *The Western Canon. Books and Schools of the Ages*. New York 1994.

48 Claudia Honegger (wie Anm. 19).

49 John Guillory (wie Anm. 5).

Wandel und Krise bei der Kanondiskussion mit in Rechnung gestellt werden müsste (Kernan. *The Death of Literature*. New Haven 1990), sind fatal. Schon bei der amerikanischen Kanondiskussion lautete das Urteil der angesehensten, akademischen (aber nicht-literarischen) Fachzeitung *Chronicle of Higher Education* auf Blooms wortreiche Verteidigung des alten „Western Canon“: „who cares“ und „silly enterprise“ auf den nicht mehr im Trend liegenden Bloom mit seinen gestrigen Theorien (7. Sept. 1994).

Während Literatur durch neue Technik und neue Medien bedroht wird und als kultureller Wert des Bildungsbürgertums verdrängt zu werden droht, haben neue Generationen und Schichten Zugang zu den einst elitären Institutionen für Bildung und Literatur gewonnen und fordern Repräsentation im Kanon. Darunter sind besonders Frauen (und nicht nur die „höheren Töchter“ und Frauen aus Familien der Gebildeten), die selbst als Kultur- und Literaturschaffende und nicht nur als Konsumentinnen oder Adressatinnen auftreten wollen. Mit dem Anspruch auf die Macht des eigenen Denkens, Schreibens und Entscheidens der jeweiligen LeserIn stellt sich die Werte-Frage anders: Es gibt keinen absoluten, universal gültigen Standard: „No single center of value and hence no absolute standards when we all live in the same culture, then it will be the time for one literature.“⁵⁰ Die Stunde der von allen *gleich* bewohnten Kultur und *einer* Literatur, die für alle in gleicher Weise sprechen könnte, scheint jedoch ebenso utopisch fern zu liegen wie die Vorstellung, dass wir in der Überfülle der Texte und Literaturen *ohne Selektion* auskommen könnten. Aber auch die Zeiten, in denen der Literaturkanon das Selektionsinstrument *eines* Geschlechtes war, nähern sich wohl dem Ende zu. Um so wichtiger sind die Schlussfolgerungen bei Heydebrand/Winko: „Aber auch die Studien an bisher nicht-kanonisierten (und an den wenigen kanonisierten) Autorinnen erschließen Neuland und werfen Fragen auf, die eine sozial- und mentalitätsgeschichtlich interessierte Literaturwissenschaft längst hätte stellen sollen.“⁵¹ Sollte der tradierte Kanon also doch erweitert, ergänzt, verändert werden? Das ist an unsere Adresse gerichtet!

50 Joanna Russ: *How To Suppress Women's Writing*. Austin 1983, S. 120.

51 Renate von Heydebrand und Simone Winko (wie Anm. 10), S. 157.

Kann ein Kanon Leerstellen ertragen?

Zur Rezeption Marlen Haushofers

Elke Brüns

Die Kanonfrage, so Aleida Assmann 1996, wird heute von denjenigen gestellt, die entdeckt haben, dass sie vom Kanon ausgeschlossen sind: Frauen und kulturelle Minderheiten.¹ Vor kurzem wurde ich Zeugin, wie Frauen die Kanonfrage stellen. In einem Seminar kam es zum heftigen Streit darüber, welche Autorinnen in der Uni behandelt werden sollten. Eine Studentin hatte für Hera Lind plädiert, da sie lustig sei und ein positives Frauenbild vermittele. Ihre sehr erboste Kontrahentin entgegnete, diese Literatur sei nicht lustig und positiv, sondern affirmativ, überhaupt sei es eine moralische Frage, was man als Frau und Feministin lese. Auf die Nachfrage, was frau denn lesen dürfte, lautete die Antwort: „Bachmann und Jelinek, ja, was anderes fällt mir da auch nicht ein.“ Entgegnung einer dritten Studentin: „Was, nur Bachmann und Jelinek, na, da kommste ja finster drauf.“

Bachmann und Jelinek gelten mittlerweile als feministische Höhenkamm-Literatinnen, Hera Lind wird es wohl nie werden. Haushofer nimmt eine Mittelposition ein. Sie könnte geradezu als Autorin der „mittleren Sphäre“² gelten, wie sie Bürger als literarpädagogisches Konzept Schillers und Goethes nachgewiesen hat: Zu schlecht für wirklich gute Literatur, zu gut für Trivialliteratur. Weniger salopp ausgedrückt: Haushofers Texte haben ästhetische Schwächen, deren gravierendste wohl die Schreibweise ist, die von der Lühe als „Sprachgefängnis“³ bezeichnet hat. Haushofer selbst hat Formfragen für sich als zweitrangig erklärt, da sie eine „Wahrheit“ habe darstellen wollen, die sie zu sehen glaubte.⁴ Diese Wahrheit betrifft die Frage nach dem Geschlechterverhältnis, dem sie radikal nachging. Ihr Blick-

1 Vgl. Aleida Assmann: Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft. In: von Heydebrand, Renate (Hrsg.): *Kanon – Macht – Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*. Stuttgart, Weimar 1998, S. 48.

2 Vgl. Christa Bürger: *Leben Schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*. Stuttgart 1990.

3 Vgl. Irmela von der Lühe: Erzählte Räume – leere Welt. Zu den Romanen Marlen Haushofers. In: Anne Duden, Jeannie Ebner u.a.: *„Oder war da manchmal noch etwas anderes?“ Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt/M. 1986, S. 102.

4 Vgl. Marlen Haushofer in: Anne Duden u.a. (wie Anm. 3), S. 136.

winkel ist dabei mit ihrem Schreibort gut charakterisiert: Sie schrieb ihre Texte frühmorgens am Küchentisch, bevor sie ihren Pflichten als Mutter von zwei Kindern, als Hausfrau und vermutlich unbezahlte Helferin in der Arztpraxis ihres Mannes nachging.⁵

Bronfen hat in ihrer bekannten Studie zu Weiblichkeit, Tod und Ästhetik die Formen weiblicher und männlicher Autorschaft als komplementäre beschrieben: Präsenz versus Abwesenheit. Wie, so lautet dabei ihre Frage, haben sich Schriftstellerinnen in einer Kultur etabliert, „die diese Rolle nicht vorgesehen hat, es sei denn als Leerstelle, als Aporie?“⁶ Ich möchte diese Frage am Beispiel von Haushofers Rezeptionsgeschichte zunächst umdrehen: Wie wird die Leerstelle als Ausschluss aus dem Kanon produziert? Welche Folgen hat das im Gegenkanon? Wie sieht der Versuch aus, eine Leerstelle dann doch noch zu kanonisieren?

Meine Ausführungen gelten im Folgenden einer diskontinuierlichen Rezeptionsgeschichte.⁷ In ihrem Verlauf zeigen sich Zäsuren und Neuverortungen, die an das Erscheinen bzw. die Wiederauflage der Werke gebunden sind. Zunächst ein Überblick.

In den 50er und 60er Jahren stießen Haushofers Texte auf große Resonanz in der Literaturkritik, Besprechungen finden sich in kleinen Provinzzeitungen ebenso wie in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, der *Süddeutschen* und der *Zeit*. Haushofer wurde mehrfach mit Preisen ausgezeichnet⁸ und 1968 als Würdigung ihres Gesamtwerkes mit dem österreichischen Staatspreis geehrt. Um so erstaunlicher ist es, dass die Autorin direkt nach ihrem Tod 1970 vergessen wurde. Ausgelöst durch die Neuauflage des Werkes ab 1983 kommt es zu einer Wiederentdeckung, die sich auch in wissenschaftlichen Publikationen niederschlägt. 1991 bzw. 1993 erscheint in unterschiedlichen Kontexten ein Band mit Nachlasstexten, der zugleich eine Neuverortung der Autorin unternimmt.

5 Daten zu Haushofer: Sie wurde 1920 in Oberösterreich geboren, studierte mit Unterbrechungen Germanistik, 1945 brach sie das Studium ab. Um 1946 begann sie Kurzgeschichten zu schreiben. 1947 ging sie mit ihrem Ehemann nach Steyr. 1970 starb Haushofer.

6 Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München 1994, S. 577.

7 Ich beschränke mich hier der Übersichtlichkeit halber auf die Rezeption der Romane.

8 1953: Staatlicher Förderpreis für Literatur, 1956: Preis des Theodor-Körner-Stiftungsfonds, 1963: Arthur-Schnitzler-Preis.

1. Phase: Der Ausschluss aus dem Kanon

Zunächst anlässlich des Debüromans *Eine Handvoll Leben* 1955 als junges Talent gelobt, stellen sich die Weichen in der Besprechung des zweiten Romans *Die Tapetentür*, der 1957 erscheint. Er wird häufig als Frauenroman bezeichnet und damit wird betont, dass er nur eine beschränkte Aussagekraft besitze.⁹ In den Besprechungen des 1963 erschienen Romans *Die Wand* findet das Etikett Frauenroman keine Verwendung, obwohl in dieser Untergangspanthasie als einzige Person eine Frau vorkommt – sieht man von dem kurzen Auftritt des sofort erschossenen Mannes ab. Der Grund: Viele Rezensenten verstehen den Roman als Robinsonade und schließen damit an eine andere kanonische Texttradition an. Die positiven Besprechungen der Kindheitsautobiographie *Himmel, der nirgendwo endet* hingegen empfehlen das Buch 1966 wieder für „Frauen und junge Ehepaare,“¹⁰ auch solle er, Bibliotheksmittellungen zufolge, seinen Platz in der Jugendbibliothek finden.¹¹ In den kontroversen Beurteilungen der *Mansarde* 1969 spricht die Kritik, da wo sie positiv ausfällt, von „anspruchsvolle[r] Lektüre, besonders für Frauen“, für „alleinstehende Frauen“, ja, für „Damen mit psychologischem Interesse.“¹² Lorenz bringt die Rezeption des letzten Romans auf die Formel: „Für ein weibliches Publikum [...] lesbar [...], für die Allgemeinheit aber sei die Problemstellung zu begrenzt.“¹³ Ob Kanon oder nicht, entscheidet der Bundesverband der Lehrer. Als Schullektüre wird der Roman mit dem Argument abgelehnt: „Der Jugendliche strebt [...] vorwärts, [...] und verkriecht sich nicht in die Mansarde.“¹⁴

Damit ist die erste Rezeption abgeschlossen und die als Frauenromane deklarierten Texte wurden zunächst vergessen. Tatsächlich muss die Zuordnung des Werkes zur Sparte Frauenliteratur verantwortlich gemacht werden für den Ausschluss des Werkes aus dem Kanon, ähnelt doch Haushofers Schicksal hier demjenigen Gabriele Reuters. Auch deren Kanonisierung wurde, wie von Heydebrand im Vergleich von Reuters *Aus guter Familie* und Fontanes *Effie Briest* nachgewiesen hat, durch die Zuordnung von Reuters Roman zur Frauenliteratur verhindert.¹⁵ Tatsächlich bestätigt der

9 Vgl. Dagmar Lorenz: *Biographie und Chiffre: Entwicklungsmöglichkeiten in der österreichischen Prosa nach 1945, dargestellt an den Beispielen Marlen Haushofer und Ilse Aichinger*. Phil. Diss. University of Cincinnati 1974, S. 51.

10 Dagmar Lorenz (wie Anm. 9), S. 56f.

11 Dagmar Lorenz (wie Anm. 9), S. 57.

12 Dagmar Lorenz (wie Anm. 9), S. 58.

13 Dagmar Lorenz (wie Anm. 9), S. 58.

14 Es handelt sich hier um den Verband der Berufsschullehrer. Zit. nach Dagmar Lorenz (wie Anm. 9), S. 58.

15 Vgl. Renate von Heydebrand, Simone Winko: Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen.

weitere Rezeptionsverlauf bei Haushofer die These von Heydebrands, dass die erste Zuordnung zur Frauenliteratur auch die weitere Wertung des Werkes bestimmt. Dabei muss, so möchte ich ergänzen, das Etikett Frauenliteratur gar keine Verwendung mehr finden, um wirksam zu sein. Es findet seine Entsprechung etwa im biographistischen Paradigma der Forschung. Beispielhaft kommt dies in der ersten größeren Untersuchung zu Haushofer zum Tragen, die Dagmar Lorenz 1974 vorgelegt hat.

Lorenz versteht das Werk so ausschließlich als biographisches, dass sie hinsichtlich des ermordeten Mannes in der *Wand* klarstellt: „Haushofer beseitigt ihn in der *Wand*, nicht aber im wirklichen Leben.“¹⁶ Lorenz vermerkt, dass Haushofer laut Ehemann pro Woche ungefähr drei Bücher gelesen habe, und nennt auch einige Autoren von Rang, die sie geschätzt habe, wie etwa Joyce, Kafka oder Virginia Woolf, hält es aber erklärtermaßen für „müßig“¹⁷ nach Einflüssen zu suchen. Zwar weise Haushofers Tendenz, unerklärliche Phänomene in ihre Geschichten einzubauen, eine Nähe zu Kafka auf, sie unterscheide sich aber in ihrem Bestreben, das Unerklärliche psychologisch deuten zu wollen. Andererseits sieht Lorenz Haushofer in Freuds Denken „befangen.“¹⁸ Dies führe dazu, dass sie das Verhalten der Figuren nicht ausreichend erkläre. Anders gesagt: Die Leserschaft muss sich selbst ihren psychoanalytischen Reim auf gewisse, nicht unerklärliche, aber unerklärte Phänomene machen. Wird Haushofer einerseits für ein Zuviel an Psychologie kritisiert, was sie etwa von Kafka unterscheide, so andererseits für ein Zuwenig, da sie auf Freud rekurriere. Grenzt Lorenz solchermaßen Haushofers Schreiben aus der literarischen Tradition aus, so führt sie im Gegenzug die Werkthematik auf die Lektüre des *Anderen Geschlechts* von Simone de Beauvoir zurück: Haushofer habe sich bemüht, Beauvoirs Thesen zur Hausfrauen- und Mutter-Existenz so „anschaulich darzustellen, bis der Leser dieselben Ermüdungserscheinungen verspürt wie die arbeitende Hausfrau.“¹⁹

In der zeitgenössischen Literaturkritik werden die Weichen einer Rezeption des Werkes als Frauenliteratur gestellt, die diesen Texten allgemeine Relevanz abspricht. Dieses setzt sich in der ersten wissenschaftlichen Forschung zu Haushofer als Ausschluss aus der literarischen Tradition fort. In der Einordnung des Werkes als Darstellung von Beauvoirs *Anderem Geschlecht* wird die Zuordnung zur Frauenliteratur auf ein Theoriefundament gestellt. Als biographisches Schreiben einer von Lorenz als „sexualfeind-

In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. 19 (1994) 2, S. 103f.

16 Dagmar Lorenz (wie Anm. 9), S. 182.

17 Dagmar Lorenz (wie Anm. 9), S. 78.

18 Dagmar Lorenz (wie Anm. 9), S. 114.

19 Dagmar Lorenz (wie Anm. 9), S. 83.

lich²⁰ und „psychisch frigid“²¹ charakterisierten Autorin haben die werk-ästhetisch als dominant erklärten Freud- und Beauvoir-Bezüge einerseits die Funktion, Werkdefizite zu erklären und andererseits die Schreibmotivation zu begründen. Die Ausgrenzung aus der literarischen Tradition führt dabei zu einem folgenreichen Anschluss an die Vorgaben der Literaturkritik und Bildungsinstitutionen, denen Lorenz nun nicht inhaltlich, d.h. im Stichwort ‚Frauenliteratur‘ zustimmt, sondern im *ästhetischen Verfahren*. Die katholische Prüf stelle für Kinder- und Jugendliteratur hatte ebenfalls in Haushofers Erzählungen unerklärliche Phänomene – nämlich „nebulöse Verworrenheit“ – ausgemacht und dies als fehlende Religiosität der Autorin verstanden. Da Lorenz Haushofer ja aus jeder literarischen Tradition und damit auch aus entsprechenden Erklärungsansätzen exiliert, kann sie sich das Unerklärliche nun auch nur noch so erklären: „Das scheint es zu sein, was wiederholt im Zusammenhang mit verschiedenen Werken als ‚Plaudern‘ oder ‚weiblich‘ gekennzeichnet wird – zum Teil zustimmend, zum Teil auf die Beschränkung des Niveaus hinweisend.“²²

2. Phase: Der Gegenkanon

Über ein Jahrzehnt wurde Haushofer nach ihrem Tod 1970 zunächst vergessen, dann setzte in den 80er Jahren – ausgelöst durch die Neuauflage ihrer Texte – eine neue Rezeptionswelle ein.²³ Als dominantes Merkmal erweist sich dabei weiterhin das Stichwort Frauenliteratur – in allerdings neuem Verständnis. Die wohl folgenreichste Neudeutung findet sich in zwei Publikationen, die ausgehend von der in den 70er Jahren entstandenen Frauenliteratur nach weiblichen Traditionslinien fragen: Sigrid Weigels *Stimme der Medusa* und der von Inge Stephan, Sigrid Weigel und Regula Venske herausgegebene Portraitband *Frauenliteratur ohne Tradition?*²⁴ Folgenreich ist der Bezugspunkt zur Frauenliteratur der 70er Jahre für eine Autorin wie Haushofer in zweierlei Hinsicht. Zum einen wird sie nun als „vorfeministische Autorin“ mit entsprechender Thematik verstanden. Dies eröffnet neue

20 Dagmar Lorenz (wie Anm. 9), S. 41.

21 Dagmar Lorenz (wie Anm. 9), S. 40.

22 Dagmar Lorenz (wie Anm. 9), S. 50. Lorenz (ebd.) übersetzt dies in eine „bisweilen“ existierende „Undefinierbarkeit der Absicht, die auf einer Perspektivlosigkeit beruht.“

23 Diese Renaissance wurde immer auch begleitet von kritischen Stimmen, vorrangig dort, wo es um formalästhetische Aspekte geht.

24 Sigrid Weigel: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Dülmen-Hiddingsel 1987; Inge Stephan, Regula Venske, Sigrid Weigel: *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenportraits*. Frankfurt/M. 1987.

Perspektiven auf ihr Werk, das in der Folge auch wissenschaftlich vorrangig unter *gender*-spezifischen Fragestellungen behandelt wird. Nicht unbedingt der Feminismus, sondern die Traditionslinie zur Frauenliteratur der 70er Jahre erweist sich hingegen als problematisch. Anders als etwa Bachmann wird Haushofer nun wiederholt – und zwar im gleichen Begriff – einer Traditionslinie verknüpft, die das Schreiben von Frauen als defizitäres bestimmt. Wie Weigel anmerkt, haben die bürgerlichen Medien denn auch erstaunlich schnell den als Kampfansage etablierten Terminus „Frauenliteratur“ aufgegriffen. Tatsächlich diente ja, wie die Untersuchung von Heydebrands verdeutlicht, dieser Begriff seit je der Ghettoisierung von Schriftstellerinnen.²⁵ Heute ist das Label Frauenliteratur kein Deutungskriterium mehr, sondern hat – wie der Blick auf die Frauenreihen der Verlage zeigt – materielle Existenz, die eine literaturkritische Zuordnung eigentlich überflüssig macht, präsentiert sich das Buch doch schon als solches dem weiblichen Ghetto zugehörig. Eigentlich haben wir damit zwei Klassen von Autorinnen: Die, die in Frauenreihen herausgegeben werden, und die, die auch jenseits davon in Ausgaben repräsentiert sind. Ich erwähne dies, weil – anders als etwa für Bachmann – die Zuordnung zur Frauenliteratur für Haushofer dominant bleiben wird.

Die Festschreibung Haushofers auf eine defizitäre Literatur spiegelt sich auch dort, wo es ausdrücklich darum geht, die Autorschaft von Frauen zu affirmieren. In den zwei großangelegten Frauenliteraturgeschichten von Gnüg/Möhrmann und Brinker-Gabler wird Haushofer nur von letzterer erwähnt. Erika Tunners Kapitel zur „Literatur Deutschlands, Österreichs und der Schweiz nach 1945“ stellt diesen Zeitraum anhand kurzer Autorinnen-Portraits dar. Paradoxerweise – und gegen die Intention der Verfasserin – reproduzieren sich dabei im Gegenkanon genau die kulturhistorischen und gendertypischen Autorschaftskonstruktionen, die Frauen-Literaturgeschichten heute überhaupt erst nötig machen.

Dies möchte ich zunächst verdeutlichen in einer Analyse des Haushofers Portraits. Haushofer wird im Anschluss an Unica Zürn erwähnt. Ich zitiere den ersten Satz: „Krankheit als Metapher“, wie Susan Sontag sagt, Krankheit als Erlebnis, zur Metapher geworden, ist auch das Thema von Marlen Haushofer, die 1970 [...] an Knochenkrebs starb.“²⁶ Vorgestellt wird die Autorin über ihren Tod resp. über ihre Krebskrankheit, die anscheinend

25 Nach Renate von Heydebrand (wie Anm. 15), S. 99, wurde „die Sparte Frauenliteratur [...] in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gebildet.“ Der genaue Hintergrund ist noch unerforscht.

26 Erika Tunner: Tradition und Aufbruch. Literatur Deutschlands, Österreichs und der Schweiz nach 1945. Ein Überblick. In: Gisela Brinker-Gabler (Hrsg.): *Deutsche Literatur von Frauen*. Bd. 2: 19. und 20. Jahrhundert. München 1988, S. 401-417.

thematisch das Werk prägte. Dann beschreibt Tunner den Roman *Die Wand*. Es handle sich um die „Geschichte einer Frau [...], die sich plötzlich als einzige Überlebende wiederfindet, mit ein paar Tieren isoliert auf dem Land wohnt und auf alten Kalenderblättern ihre alltäglichen Erfahrungen zu notieren versucht, um sich selbst nicht zu verlieren – um sich selbst zu finden.“²⁷ Etwas unvermittelt endet diese Inhaltsangabe mit einem Zitat: „Mach dir keine Sorgen – alles wird vergebens gewesen sein – wie bei allen Menschen vor dir. Eine völlig normale Geschichte.“²⁸ Dieses Zitat wird nicht als solches im Text ausgewiesen, und der Kontext legt nahe, dass hier ein abschließender Kommentar die vergeblichen Selbstfindungsversuche im Roman selbst thematisiert. In der Anmerkung stößt man hingegen auf die Angabe „Nachwort zu Haushofer *Die Wand*.“²⁹ Wer nun dieses Vergeblichkeits-Verdikt ausgesprochen hat, weiß man immer noch nicht, da „Nachwort“ ja kein Autoren-Name ist. In der Tat handelt es sich aber nicht um ein Nachwort zum Werk, sondern um eine Nachschrift unter das Leben: Es sind die letzten Worte, die Haushofer kurz vor ihrem Tod geschrieben hat.

Was passiert in diesen zehn Zeilen? Sie resümieren ein Werk und ein Leben, indem sie beides ineinander verschränken und das Resultat ist ein düsteres Bild: Krankheit, Krebs, Tod, Vergeblichkeit und das alles soll auch noch normal sein. Die Autorin, repräsentiert als Kranke und Tote, ein Werk, das Schreiben als Selbstfindung einer einsamen Frau definiert und der anonymisierte Satzesatz von der Vergeblichkeit erzeugen – unabsichtlich – das Bild: Das ganze Schreiben dieser Autorin war eigentlich vergeblich.

Ich greife hier nochmals Bronfens Frage nach den Formen weiblicher Autorschaft auf. Da Frauen, so Bronfen, aus dem „sozialen Tod“³⁰ heraus schreiben mussten, finde sich in vielen Texten der unheimliche Nachhall dieses Todes als Schweigen, Auslöschung und Selbstverleugnung. Haushofers Texte weisen diese Momente auf und könnten so problemlos in eine Kulturgeschichte weiblicher Autorschaft integriert werden. Ja, das Wort eines engen Freundes Haushofers, die Autorin selbst habe sich als „noch nicht bestattungsreifen Leichnam“³¹ gesehen, wäre ein anschauliches Bild der Subjekt- wie Autorposition, die Frauen kulturhistorisch zugewiesen wurde. Für Bronfen bestätigt der Status schreibender Frauen aber gerade nicht Barthes' These vom Tod des Autors, dem sie mit dem Argument widerspricht: „Denn der Impuls zu schreiben, setzt immer auch das Leben des

27 Erika Tunner (wie Anm. 26), S. 415.

28 Erika Tunner (wie Anm. 26), S. 415.

29 Erika Tunner (wie Anm. 26), S. 571.

30 Vgl. Elisabeth Bronfen (wie Anm. 6), S. 578.

31 Zit. nach Dagmar Lorenz (wie Anm. 9), S. 34. Lorenz zitiert hier Oskar Jan Tauschinski.

Autors voraus, eine Unterschrift und eine Position in der Kultur.³² In Tunners Darstellung zu Haushofer reproduziert sich die Verschränkung von Weiblichkeit und Tod nicht nur *expressis verbis* im Bild der Autorin als weiblicher Leiche. Auch die dieser Autorposition, laut Bronfen, entsprechenden Redeformen – hier die „Anonymität“³³ – wiederholen den historischen Ausschluss der Frauen aus den kulturellen Repräsentationssystemen. So erstaunt es nicht, dass Tunner eine letzte Einordnung des Haushoferischen Werkes in ein großes namenloses Heer von Schriftstellern vornimmt: „Das Thema der psychischen und physischen Krankheit wird bei vielen Autoren der siebziger und achtziger Jahren im Mittelpunkt stehen.“³⁴

Die Zuweisung zu einer bestimmten Autorposition deckt sich nicht notwendig mit dem biologischen Geschlecht. Wie der nachfolgende Vergleich der Autorinnen Haushofer, Zürn und Mayröcker in Tunners Darstellung verdeutlichen soll, besteht die Gefahr, dass eine reine Frauenliteraturgeschichte Autorgeschichte als Geschlechtergeschichte en miniature wiederholt.

Die Krankheit, so Tunner einleitend, sei *auch* das Thema Haushofers, wie eben dasjenige der vorher präsentierten Unica Zürn. Nun könnte man annehmen, dass hier eine Autorinnengeschichte als Krankengeschichte geschrieben wird. Dem ist nicht so. Zu Zürn lautet der erste Satz: „Unica Zürn hat nach eigenen Aussagen eine ‚wunderbare Kindheit‘ verbracht, nach ihrem Studium und einer kurzen Ehe beginnt sie, Kurzgeschichten zu schreiben.“³⁵ Wunderbare Kindheit, Studium, kurze Ehe und dann direkt zur Autorschaft: Das ist schon ein anderes Intro als die an Knochenkrebs gestorbene Autorin. Wir erfahren weiter über Zürn, dass sie mit Bellmer in Paris zusammenlebte und dort „die Bewunderung von André Breton erregt, der sie mit der Gruppe der Surrealisten in Verbindung bringt.“³⁶ Dann werden die schizophrenen Schübe erwähnt, Zürns Selbstmord 1970. Von den zwei angeführten Texten – *Dunkler Frühling* und der *Mann im Jasmin* – habe Zürn letzteren in den „gesunden Phasen“³⁷ ihre Lebens verfasst und damit ihren Aufenthalt in der Psychiatrie verarbeitet. Tunner beendet auch dieses Autorinnen-Portrait mit einer Selbst-Aussage der Schriftstellerin. Im Unterschied zur Haushofer-Passage ist das Suchen im Anhang nicht erforderlich und der Text bietet hier Lesehilfe. Tunner erläutert, dass Zürn die Entstehungsgeschichte des Romans in der dritten Person erzählt und schließt damit jede Fremdzuordnung aus. Das Zitat selbst lautet: „Hingegen

32 Elisabeth Bronfen (wie Anm. 6), S. 578.

33 Elisabeth Bronfen (wie Anm. 6), S. 578.

34 Erika Tunner (wie Anm. 26), S. 415.

35 Erika Tunner (wie Anm. 26), S. 414.

36 Erika Tunner (wie Anm. 26), S. 414.

37 Erika Tunner (wie Anm. 26), S. 415.

sind die phantastischen Zustände, in die sie jedesmal durch den Ausbruch einer Krise versetzt wird, faszinierend und reich an Poesie. Diese Eindrücke aus der Geisteskrankheit hat sie nach der Heilung aufgezeichnet.³⁸ Offenkundig ein anderes Bild: Der poetische, faszinierende Wahnsinn, der seine Heilung im Werk findet.³⁹ Anfang gut: Nämlich glückliche Kindheit, Ende gut: Krankheit wird zur Poesie.

Zürn ging Haushofer in der Darstellung voraus, ihr nachfolgend geht es um Mayröcker. Erster Satz zu Mayröcker: „Für Friedericke Mayröcker ist die Welt eine Art Kaleidoskop, dessen bunte Partikelchen ununterbrochen auf sie wirken.“⁴⁰ Ich verrate nun nicht, wie der Satzsatz zu Mayröcker lautet, aber soviel sei gesagt: Es geht gut aus.

Tunner verbindet einerseits Zürn und Haushofer über die Krankheit, die beider Thema sei, aber sie verbindet auch Zürn und Mayröcker. Diese Beziehung findet sich allen drei Einzelportraits vorangestellt. Tunner charakterisiert die beiden als „zwei höchst begabte Schriftstellerinnen, wenngleich völlig entgegengesetzter Art.“⁴¹ Im wahrsten Sinne über Haushofer hinweg bilden diese eine Linie der, wenn man so will, weiblichen Höhenkamm-Autorinnen. Ihnen wird denn auch Autorität und Autorschaft zugestanden – Zitate werden nachgewiesen und bei möglicher Fehllektüre hilfreich kommentiert – Haushofer hingegen geht ihrer Autorschaft buchstäblich verlustig, wird doch der einzige von ihr zitierte Satz – und noch dazu ihr Lebensresümee – einem Nachwort zugeschrieben. Eingebaut in die Passagen zu Zürn und Mayröcker finden sich Anschlüsse an männliche Autoritäten und Traditionen – Bellmer, Breton und die Surrealisten einerseits, Jandl und die Wiener Gruppe andererseits. Entsprechendes fehlt bei Haushofer. Sie wird im Heer der namenlosen Kranken verortet. Kommen wir zum Schlusskommentar des Kapitels. Tunnners Resümee lautet: „Die Literatur hat das Jahr 1968 überstanden und ist erfreulich lebendig geblieben.“⁴² 1968 ist nach Tunnners Angabe auch das einzige von ihr erwähnte Buch Haushofers – *Die Wand* – herausgekommen. Damit hat sie den Text – tatsächlich erschien *Die Wand* 1963 – um fünf Jahre später datiert. Vielleicht hatte die Verfasserin die Befürchtung, dass Haushofers Werk das Jahr 1968 sonst nicht überstehen würde. Denn *dass* die Literatur nach 1968 den von Tunner zitierten

38 Zit. in Erika Tunner (wie Anm. 26), S. 415.

39 Von einer solchen Sicht lassen sich auch Verbindungen etwa zum „kalkulierten Wahnsinn“ der Moderne ziehen, wie ihn Wolfgang Lange beschrieben hat. Vgl. dazu Wolfgang Lange: *Der kalkulierte Wahnsinn. Innenansichten ästhetischer Moderne*. Frankfurt/M. 1992. Psychische „Krankheit“, bei Frauen gerne als Hysterie gedeutet, könnten so einmal anders, nämlich im Anschluss an ein genuin ästhetisches Phänomen verstanden werden.

40 Erika Tunner (wie Anm. 26), S. 415.

41 Erika Tunner (wie Anm. 26), S. 414.

42 Erika Tunner (wie Anm. 26), S. 416.

Schlachtruf „Tod der Kunst“ überstanden hat und lebendig geblieben ist, haben wir wohl eher höchstbegabten, lebenden und lebendigen Autorinnen zu verdanken, die im Notfall auch Wahnsinn zur Poesie transformieren können, aber wohl kaum einer toten, kranken und minderbegabten Haushofer.

Wenn eine zentrale Strategie männlicher Kanonbildung von Heydebrand zufolge darin besteht, dass jemand immer wieder genannt wird,⁴³ dann reicht es – dies sollte mein Beispiel verdeutlichen – als Gegenstrategie nicht aus, nun immer wieder Frauen zu nennen. Schabert hat die bloßen Umkehrverfahren im Rahmen feministischer Kanonrevisionen bereits kritisiert.⁴⁴ So möchte ich meine Ausführung nicht als Kritik an Tunner verstanden wissen, sondern als Kritik an den noch immer wirksamen Autorschaftskonstruktionen, denen es andere Bilder jenseits von Leben und Tod entgegenzustellen gilt.

3. Phase: Der Kanonisierungsversuch

1991 erscheint ein Nachlassband, der zugleich eine Neuverortung der Autorin unternimmt. Statt wieder das bekannte Bild der einsam und isoliert in der Provinz vor sich hin lebenden Autorin zu evozieren, wird Haushofer hier eingebunden präsentiert in eine literarische Region. Der Nachlassband erscheint herausgegeben vom Adalbert-Stifter-Institut als Folge 2 der Reihe „Schriften zur oberösterreichischen Literatur“. Erklärtes Ziel der Reihe ist es, thematisch „die gesamte Literaturgeschichte Oberösterreichs vom Mittelalter bis in unsere Zeit“ aufzuarbeiten, um so „Bausteine“⁴⁵ für eine künftige Literaturgeschichte des Landes zu erstellen. Haushofer steht hier nicht jenseits aller Traditionen, sondern am Anfang einer Literaturgeschichte. Im Gegenbild zur vorfeministischen Autorin, die im Bruch mit allen literarhistorischen Bezügen schreibt, wird diesem Kanonisierungsversuch entsprechend Haushofer nun eines der zwei zentralen Kriterien zugeschrieben, die seit der Autonomieästhetik einen Autor kanonwürdig machen: Repräsentativität. Haushofer stehe in ihrem Versuch einer Verarbeitung der faschistischen Vergangenheit als „Junge Autorin“ nach 1945 „repräsentativ für eine generelle Befindlichkeit der Nachkriegsgene-

43 Renate von Heydebrand (wie Anm. 15), S. 137f.

44 Vgl. Ina Schabert: Gender als Kategorie einer neuen Literaturwissenschaft. In: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hrsg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart 1995, S. 162-206.

45 Johann Lachinger: Vorwort zur Schriftenreihe. In: Marlen Haushofer: *Die Überlebenden. Unveröffentlichte Texte aus dem Nachlass, Aufsätze zum Werk*. Hrsg. von Christine Schmidjell. Linz 1991, S. 223.

ration.⁴⁶ Damit greift der Nachlassband einen Versuch der Neudeutung auf, den Irmgard Roebing bereits in einer weiträumigen Analyse zum Gesamtwerk Haushofers unternahm. In den Nachlassband übernommen wurde ihre Analyse zur Novelle *Wir töten Stella*, mit der sie sich gegen die von Lorenz etablierte und beinahe ausnahmslos von der Forschung übernommene These wendet, nach der Haushofer „keinen Versuch der Bewältigung der Vergangenheit“⁴⁷ unternommen habe. Ich werde fragen, in welchem Sinne Haushofer hier repräsentativ ist und dem Verbleib des zweiten kanonwürdigen Kriteriums nachgehen: Der Innovation.

Haushofers Novelle *Wir töten Stella* wird häufig als Meisterwerk bezeichnet. Knapp zusammengefasst, geht es um folgenden Vorgang: Die Erzählerin Anna erinnert sich an ihre Gasttochter Stella, die von ihrem Mann kurzzeitig zur Geliebten gemacht und dann fallen gelassen wurde. Weder unterbindet Anna das Verhältnis, von dem sie weiß, noch hilft sie der verlassenen Stella. So stirbt diese an einem Unfall, der eigentlich ein Selbstmord ist. Roebing sieht in dieser Novelle über die mehrfach untersuchte Geschlechterthematik hinaus eine weitere Bedeutungsdimension. In Stella konkretisierte sich gleichermaßen die Situation der Frau in der patriarchalischen Gesellschaft wie der Juden im faschistischen System. Darauf verweise der Name Stella (also Stern), ihr Dasein als Fremde in der Familiengemeinschaft und ihr Tod.⁴⁸ Als Beleg folgt das Zitat aus der Novelle: „[U]nd sie lief in dem roten Kleid, das ich ihr geschenkt hatte, in einen gelblackierten Lastwagen. Dieser strahlende gelbe Tod, der wie eine Sonne auf sie zustürzte.“⁴⁹ Hierzu Roebing: „Assoziationen zum gelben Judenstern, den ab September 1941 Juden im deutschen Reich sichtbar zu tragen hatten, liegen nahe.“⁵⁰ Für mich liegen diese Assoziationen nicht nahe. Was aber nahe liegt, ist die Assoziation Bachmann. Als gemeinhin provokanteste und weitreichendste Subjekt- und Kulturkritik ihres Spätwerkes gilt der Faschismusbegriff, der die Tötung des Weiblichen und der Juden im Zeichen der Vernichtung des „Anderen“ analogisiert. Bachmann hat Faschismus erstmals als privates Verhalten – nämlich als Ausdruck des Ge-

46 Christine Schmidjell: Vorbemerkung. In: Marlen Haushofer (wie Anm. 45), S. 6.

47 So Roebing in der umfangreicheren Fassung, aus der die *Stella*-Analyse in den Nachlassband übernommen wurde. Vgl. Irmgard Roebing: *Drachenkampf* aus der Isolation oder *Das Fortschreiben geschichtlicher Selbsterfahrung* in Marlen Haushofers Romanwerk. In: Mona Knapp, Gerd Labrousse (Hrsg.): *Frauenfragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Amsterdam, Atlanta 1989, S. 294.

48 Vgl. Irmgard Roebing: *Wir töten Stella*. Eine Österreicherin schreibt gegen das Vergessen. In: Marlen Haushofer (wie Anm. 45), S. 177.

49 Zit. in Marlen Haushofer (wie Anm. 45).

50 Marlen Haushofer (wie Anm. 45), S. 177.

schlechterverhältnisses – bezeichnet. Zugleich hat sie damit das sogenannte private Verhalten als gesellschaftliches verstanden.

Zunächst möchte ich knapp die Konsequenzen der Übertragung dieses Konzeptes auf Haushofers Novelle beleuchten, wobei ich mich auf die Metaphorik der Todesszene beschränke. Kohn-Waechter hat an anderer Stelle auf die nachträglichen Opferphantasien im Kontext der Juden-Vernichtung aufmerksam gemacht.⁵¹ In den 50er und 60er Jahren wurde der Tod der Juden in den Gaskammern nachträglich zum Flammentod stilisiert – nicht zuletzt findet dies seinen Ausdruck im Wort Holocaust, das Ganzbrandopfer bedeutet. Will man Roebings Interpretation aufgreifen, die in Stella eine Konkretion der Juden im Dritten Reich sieht, so wäre auch ihr Tod in den gelben, strahlenden Flammen der Todessonne – die Sonne ist ja bekanntlich ein Feuer- und Flammenplanet – ein Feuertod. Damit würde Haushofer gerade nicht, wie Roebing postuliert, mit dieser Novelle gegen das Vergessen schreiben, sondern ebenfalls der Stilisierung der Vergasung zum Feuertod zuarbeiten. Das rote Kleid Stellas und die gelben Todessonnenstrahlen erwiesen sich dann als Aufspaltung eines Bildes: Rote Flammen und gelber Feuerschein gehören untrennbar zusammen. Die Stilisierung zum Feuertod ist eine Opferphantasie, die der Tötung der Juden nachträglich Sinn zuschreibt. Zieht man dann ein Zitat aus der Novelle heran, in der die Erzählerin Anna zynisch bemerkt, Stella habe mit ihrem Selbstmord ja allen einen Gefallen getan, tut sich hier interpretatorisch ein wahrer Abgrund auf.

In Roebings, wie ich betonen möchte, herausragenden Arbeiten zeigt sich die Schwierigkeit, eine Autorin im kulturellen Gedächtnisraum zu verankern, die keine Höhenkamm-Literatur produziert hat. Ihre Arbeiten suchen Haushofer über intertextuelle Verweise und Bezüge in einen kanonischen Rahmen einzubinden, und da fallen keine geringeren Namen als Celan, Heidegger, Raabe und andere mehr. Nicht immer sind die Bezüge für mich naheliegend. Der naheliegendste Bezug – nämlich Bachmann – findet sich hier aber nicht, obwohl die Haushofer-Forschung von Anbeginn an auf andere Parallelen aufmerksam machte. Ich vermute, da Bachmann hier nicht genannt wird, könnte dieser Anschluss doch wieder zum weiblichen Gegenkanon führen. So übernimmt Roebing in dem Bestreben, Haushofer aus der Frauenliteratur zu befreien, Bachmann sozusagen implizit. Bachmanns Faschismus-Begriff, wie auch immer er zu bewerten ist, erfüllt nicht nur inhaltlich, sondern auch formalästhetisch als radikalisierte Erinnerungspraxis das Kriterium der Innovation. Symptomatisch nimmt Roebing in ihrer Deutung gerade dieses Kriterium nicht für Haushofer in Anspruch,

51 Gudrun Kohn-Waechter: „... ich liebte ihr Herunterbrennen“. Das Zerschreiben der Opferfaszination in *Gespräch im Gebirg* von Paul Celan und *Malina* von Ingeborg Bachmann. In: Dies. (Hrsg.): *Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert*. Berlin 1991, S. 219-240.

sondern dasjenige der Repräsentativität.⁵² Hier wird ein typisches Merkmal männlicher Kanonbildung wirksam, gelangten doch, wie von Heydebrand ausführt, solchermaßen auch Autoren in den Kanon, die das Kriterium Innovation nicht erfüllten.⁵³ In der Übertragung auf Haushofer wird Bachmanns Innovation aber sozusagen in ihr Gegenteil verkehrt, denn *repräsentativ* sei Haushofer gerade für das zeittypische Verlagern der Erinnerungsvorgänge in den familiären Rahmen.⁵⁴ Man könnte auch sagen: Gerade dadurch zeichnet sich kollektives Verdrängen aus.

Schlussbemerkung

Der Versuch, Autorinnen dem Vergessen zu entreißen, stand von Anbeginn an unter einem Legitimationsproblem. So hat schon 1978 Brinker-Gabler in ihrer Anthologie deutscher Dichterinnen betont, dass die Suche nach einem weiblichen Goethe vergebens sei.⁵⁵ Das hat sich augenscheinlich nicht geändert, verwendet doch auch Hof den nämlichen Topos 1992 in ihrer Frage nach den weiteren Aussichten feministischer Forschung.⁵⁶ Kann diese, wie Osinski meint, den Ausschluss von Frauen nur nachträglich konstatieren, nicht aber verändern?⁵⁷ In der Fixierung auf den Kanon gerät aus dem Blick, was sich bei Haushofer beispielhaft zeigt. Ich zitiere hier Alois Hahn zum Zusammenhang von Kanon und Zensur: „Kanonisierungen schließen nämlich Alternativen häufig nicht definitiv aus, schieben sie nicht ins völlige Vergessen ab, sondern bewahren sie als bedrohliche Möglichkeit im Gedächtnis.“⁵⁸ Die Rezeptionsgeschichte Haushofers ist ein Zeugnis des Vorgangs, dass weibliche Autorschaft als bedrohliche Möglichkeit im kulturellen Gedächtnis eingeschrieben ist. Bedrohlich deshalb, weil sie als al-

52 Roebing betont, dass anders als bei Jandl oder Bachmann „Haushofers Beitrag zu einem kritischen österreichischen Selbstbild [...] bis heute ungehört geblieben“ ist und schließt damit an die Einleitung von Schmidjell an, die Haushofer als repräsentativ für die Jungen Autoren nach 1945 erklärt.

53 Vgl. Renate von Heydebrand und Simone Winko (wie Anm. 15), S. 111.

54 Vgl. Christine Schmidjell: Vorbemerkung. In: Marlen Haushofer (wie Anm. 45), S. 6.

55 Vgl. Gisela Brinker-Gabler: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main 1978, S. 19.

56 Renate Hof: La fête est finie? Literaturwissenschaft und (Post-)Feminismus. In: Frank Griesheimer, Alois Prinz (Hrsg.): *Wozu Literaturwissenschaft? Kritik und Perspektiven*. Tübingen 1992, S. 293.

57 Vgl. Jutta Osinski: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin 1998, S. 181.

58 Alois Hahn: Kanonisierungsstile. In: Aleida und Jan Assmann (Hrsg.): *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie literarischer Kommunikation II*. München 1987, S. 29.

ternative, nämlich historisch andere Form der Autorschaft die über den Kanon geleistete „Selbstthematierung“⁵⁹ der Kultur als ausschließlich männliche in Frage stellt. Das kann, wie in Haushofers Fall als Reinszenierung von Leerstellen verlaufen. Schon Lorenz hatte bemerkt, dass es bei Haushofer nicht einfach nur *inhaltliche* Leerstellen gibt, sondern dass diese Sinn machen. Es sind, so Lorenz, „Phänomene, deren Fehlen sich gerade durch ihr Verschwiegenwerden aufdrängt: Soziologie, Naturwissenschaft, Politik, Wirtschaft etc.“⁶⁰ Über das Einschreiben zentraler kultureller Bereiche als Leerstellen der weiblichen Existenz hat Haushofer zugleich die weibliche Existenz als Leerstelle auf diese Bereiche zurückprojiziert.

Dieses Verfahren der Rückspiegelung lässt sich auch auf die Kanonfrage übertragen. Tatsächlich erweist sich die Leerstelle weiblicher Autorschaft als konstitutiv für den Kanon, denn dieser, so Alois Hahn, braucht das Ausgeschlossene als Moment der Selbstidentifikation. Deshalb kann das Ausgeschlossene auch nie völlig vergessen werden. Solchermaßen lässt sich der zweideutige Titel des Tagungsbandes *Kanon - Macht - Kultur* auch umdrehen: Auch Ausschluss macht Kultur. Ein Kanon kann nicht nur Leerstellen ertragen, er braucht sie sogar.

So ist Haushofer bislang nicht kanonisch, wird es vielleicht auch nie werden, wird aber doch in wechselnden Kontexten tradiert.⁶¹ Wie vergeblich dabei der Versuch ist, sie aus dem Frauenghetto zu befreien, zeigt ein Blick auf das Schicksal des Nachlassbandes. Eine breitenwirksame Lizenzausgabe erschien 1993 bei Ullstein⁶² in der Reihe *Die Frau in der Literatur*; in der Frauenliteratur eben. Da kann es nicht ausbleiben, dass eine Wiederentdeckung gefordert wird, diesmal in Form einer auf dem Umschlag abgedruckten Besprechung aus dem Frauenmagazin *Brigitte*. Das Vergessen ist aber auch wieder nur ein partielles. Denn ironischerweise ist Haushofer als Leerstelle an den Ursprungsort aller Kanonbildung zurückgekehrt.⁶³ Der Umschlag wirbt damit, dass die Autorin „durch die Frauenbe-

59 Alois Hahn (wie Anm. 58).

60 Dagmar Lorenz (wie Anm. 9), S. 18.

61 Als Kanon definiert Renate von Heydebrand (wie Anm. 15), S. 131, „ein Korpus von Werken und von Autoren [...], das eine Gemeinschaft als besonders wertvoll und deshalb als tradierend wert anerkennt und um dessen Tradierung sie sich kümmert.“

62 Marlen Haushofer: *Die Überlebenden. Unveröffentlichte Texte aus dem Nachlass. Aufsätze zum Werk*. Hrsg. Von Christine Schmidjell. Berlin 1993.

63 Das griechische Wort Kanon, aus dem Semitischen übernommen, wurde, so Dieter Conrad, durch den kirchlichen Gebrauch einschneidend verändert, „nicht nur durch die Übernahme der Kanon-Bezeichnung für die kirchliche Einzelschrift [...], sondern vor allem auch durch die Bezeichnung der authentisch apostolischen Schriften und der verstorbenen Heiligen als Kanon, des Heiligsprechungsverfahrens und der Aufnahme in die Heiligen-Liste als Kanonisierung.“

wegung [...] so berühmt“ wurde, dass ihre Kindheitsautobiographie jetzt „in der Dorfkirche“ ihres Geburtsortes verkauft wird. Gegen die Frauenbewegung und die Frauenliteratur ist anscheinend selbst der liebe Gott machtlos, und auf verschlungenen Wegen werden Autorinnen auch jenseits des Kanons tradiert. In diesem Sinne soll hier Haushofers Nachruf auf sich selbst zitiert werden: „Vielleicht wird es ihre Leser interessieren, daß sie immer nur die guten Kritiken aufbewahrte, die schlechten meist gar nicht zu Ende las und sie sofort verbrannte. [...] Zwei negative Kritiken hat sie aber aufbewahrt [...]. Die erste betraf ihren ersten Roman und es hieß darin, er wäre besser ungeschrieben geblieben, die zweite Kritik, einige Jahre später von demselben Rezensenten geschrieben, bedauerte herzlich, daß der zweite Roman in keiner Weise an den ersten heranreiche. Das fand Marlen Haushofer sehr lustig, wie sie ja überhaupt in diesen Dingen merkwürdig anspruchslos, fast primitiv sein konnte.“⁶⁴

Dieter Conrad: Zum Normcharakter von ‚Kanon‘ in rechtswissenschaftlicher Perspektive. In: Aleida und Jan Assmann (Hrsg.) (wie Anm. 58), S. 49.

64 Marlen Haushofer: Für eine vergeßliche Zwillingsschwester. Nachruf zu Lebzeiten. In: Anne Duden (wie Anm. 3), S. 119f.

Geschlecht als Werbestrategie

Verleger, Autor, Frauen auf dem literarischen Markt

Helga Meise

I

Man kann über die Affäre Lewinsky geteilter Meinung sein. In Europa etwa lösten die Vorfälle im Weißen Haus Befremden aus, ja den Unwillen, die Dinge durch die amerikanische Brille zu sehen. Unabhängig davon macht die Befragung Clintons vor allem eins sichtbar, die Bedeutung, die der Bezug auf das Geschlecht hat. Die Affäre ist eines der vielen Indizien dafür, dass dieser Bezug in der westlichen Welt längst eine feste Größe ist. Ob ausgesprochen oder nicht, der Bezug auf das Geschlecht ist auf dem Neuen wie dem Alten Kontinent allgegenwärtig. Er durchzieht jedes Reden im öffentlichen Raum und bestimmt es entscheidend mit.

Dennoch ist der Bezug auf das Geschlecht keineswegs eindeutig. Das zeigt die „Dianamania“¹ nach dem tragischen Tod der Princess of Wales. Als die Nachricht um den Globus ging, brach eine Welle der Rührung los – und die Sucht, das Geschehen, ja das ganze Leben der Toten zu deuten. Es entstand eine „künstliche Figur“ der vielen Bilder,² an der wie in einem Kaleidoskop ihr Geschlecht immer von neuem sichtbar wurde. Dieses hatte für die Projektionen, die sich an die Lady hefteten, immer schon eine besondere Rolle gespielt. Ihre Hochzeit war bereits genauso begierig aufgesogen worden wie die Beerdigung. Jedes Mal bescherten die Feiern der Welt eine „große mythische Erzählung“³ – wie in alten Zeiten. Und wie einstmal den Königen traute man der „Queen of the Hearts“ schon zu Lebzeiten magische Heilkräfte zu, gleichgültig, wo sie Kranke besuchte und um welche Krankheiten es sich handelte. Nach ihrem Tod verklärte man sie endgültig zur Heiligen⁴ und rückte sie an die Seite der Jungfrau Maria⁵. Aufschlussreich ist auch Elton Johns Entscheidung, für die weltweite Ausstrahlung der

1 Jürgen Kramer: Dianamania oder ‚die künstliche Figur‘ der vielen Bilder. In: *Frankfurter Rundschau* Nr. 170. 25.7.1998, S. 8.

2 Jürgen Kramer (wie Anm. 1).

3 *Libération*, 12./13.9.1998.

4 Sibylle Peters, Janina Jentz: *Diana oder die perfekte Tragödie. Kulturwissenschaftliche Betrachtungen eines Trauerfalls*. Köln, Weimar, Wien 1998, S. 116.

5 Rebekka Habermas, zit. nach Barbara Supp: Schwestern im Schmerz. In: *Der Spiegel* Nr. 43, 17.8.1998, S. 97.

Trauerzeremonie kurzerhand eines seiner alten Lieder, *Candle in the wind*, ursprünglich Marilyn Monroe zugeordnet, auf die Verstorbene zu übertragen. Der Tausch schrieb die ausgemachte weibliche Traditionslinie in signifikanter Weise fort: Die selbst aus adeliger Familie stammende Princess of Wales, Mutter des künftigen Königs der Briten, wurde zum universalen Bindeglied. Sie vermittelte zwischen Heiligen im Gefolge Christi und der unglücklichen amerikanischen Filmdiva aus schwierigen Verhältnissen, sie verband soziale Klassen, die Alte und die Neue Welt, Vergangenheit und Zukunft. Was Di mit Maria und Marilyn Monroe teilte, war eine Biographie, die durch ihr Geschlecht vorherbestimmt schien: Zur Verkörperung idealer Weiblichkeit zu werden und dafür mit dem Tod zu bezahlen.

Die Geschichte der „letzten Märchenprinzessin“,⁶ die vor Bezügen auf das Geschlecht beinahe zerbirst, ist aber nicht die Regel, sondern die Ausnahme. Dies belegen einige andere, willkürlich zusammengetragene Beispiele. Wenn etwa der deutschsprachige Schriftsteller Rainald Goetz in seinem Tagebuch, das er ins Internet stellt, die „neunziger Jahre“ zum „Jahrzehnt der schönen Frauen“ proklamiert⁷, so lässt dies den Journalisten Jörg Albrecht sofort an Monica Lewinsky denken, aber auch an Frauen unserer Breiten, an die PDS-Politikerin Sarah Wagenknecht etwa oder an Verona Feldbusch, die Sängerin und Moderatorin, die zum Medienstar wurde. Die Feuilletons sind sich einig, Frau Feldbusch könne weder spielen noch sprechen, ja sie habe eigentlich gar keine Stimme. Für ihren kometenhaften Aufstieg im Fernsehen⁸ stellte dies kein Hindernis dar, im Gegenteil. Bar jeder Eigenschaften, ist sie gewissermaßen Geschlecht pur. Das reicht.

„Geschlecht pur“ – das trifft sogar Männer. Albrecht sieht die 90er Jahre „doch eher als das Jahrzehnt der harten Männer [...] die ihren häßlichen Jobs nachgehen“,⁹ um zu Macht und Ruhm zu kommen. Er denkt an Sportler, aber auch an Politiker wie Gerhard Schröder. Sie alle kommen ihm genauso eigenschaftslos vor wie Frau Feldbusch. Und wo sonst nichts ist – wie im Fall Clinton, der sich unter „Monicagate“ endgültig als positionlos, als „Meister der Beliebigkeit“¹⁰ entpuppt –, muss die Männlichkeit, der implizite Verweis auf das Geschlecht, den Präsidenten retten.

6 Elisabeth, Eva und Robert Menasse, Gerhard Haderer: *Die letzte Märchenprinzessin*. Frankfurt am Main 1997.

7 Jörg Albrecht: *Schöne Frauen – starke Männer*. In: *Zeit-Magazin* 3.9.1998.

8 Oliver Gehrs, die tageszeitung, 1.3.1997. In: *JB Fernsehen* 1997/1998, S. 137.

9 Jörg Albrecht (wie Anm. 7).

10 Michael Schwelien: *Ein Meister der Beliebigkeit. Kann man Bill Clinton anklagen, Bill Clinton zu sein?* In: *Die Zeit* Nr. 39, 17.9.1998, S. 3.

II

Die Reden über Monica Lewinsky und Lady Di, über Clinton, Jan Ullrich und Gerhard Schröder bringen das Geschlecht auf ganz unterschiedliche Weise ins Spiel. Trotzdem weisen sie über alle Unterschiede hinweg zwei gemeinsame Merkmale auf: Zum einen ist jede Rede über das Geschlecht gleichbedeutend mit dessen Inszenierung. Zum andern bleibt der Begriff Geschlecht selbst dabei immer vage und unbestimmt. Während die Geisteswissenschaften seit nunmehr fast 20 Jahren versuchen, eindeutiger als bisher zwischen dem biologisch gegebenen Geschlecht = Sexus auf der einen und dem soziokulturell hergestellten Geschlecht = Gender auf der anderen Seite zu unterscheiden, liegt die Stärke der zitierten Reden wie die jeder Inszenierung gerade darin, die verschiedenen Bedeutungen gleichzeitig ins Spiel zu bringen. Auch die Geschichten, die sich daraus entspinnen, changieren zwischen den Bedeutungen und gehen in keiner von ihnen völlig auf. Das erklärt ihre Anziehungskraft im Alltag, aber auch in öffentlichen Debatten und programmatisch-politischen Kämpfen. Gleichgültig, ob es um genuin weibliche Belange wie die Gleichberechtigung der Frau geht oder um völlig andere Fragen – die unterschiedlichen Bedeutungen des Geschlechts finden sich unvermittelt nebeneinander, sie können sich aber auch ineinander verschränken.

Die Offenheit des Begriffs „Geschlecht“ für die unterschiedlichsten Deutungen lässt den Bezug auf das Geschlecht beinahe zwangsläufig zu einer idealen Werbestrategie werden. Es kann daher nicht verwundern, dass die Rede über das Geschlecht nicht nur bei Mode- und Kosmetikartikeln zur Anwendung kommt, sondern auch bei der Vermarktung geistiger Produkte. Bezogen auf die Literatur, lässt sich dieses Phänomen zumindest für den deutschsprachigen Raum ziemlich genau umreißen. Es entsteht im Verlauf von zwei Phasen, die gegensätzlicher nicht sein könnten: Zuerst, so könnte man sagen, muss die Rede über das Geschlecht überhaupt in der Gesellschaft akzeptabel werden; ist dies erreicht, lässt sie sich auch unabhängig von den Inhalten beliebig aufgreifen und weiter vermarkten. Im Rückblick lassen sich nicht nur die einzelnen Stufen dieses Prozesses ausmachen, auch der Umschlagpunkt von einer Phase in die andere wird in aller Schärfe sichtbar.

Um die Stationen dieser Entwicklung im einzelnen anzugeben, muss man einmal mehr zur Studentenbewegung von 1968 zurückkehren. In ihrem Umfeld sowie in dem der aus der 68er Bewegung hervorgegangenen Neuen Frauenbewegung richteten einige Autorinnen zu Beginn der 70er Jahre erstmals ihre literarische Aufmerksamkeit ausdrücklich auf Frauen, Karin Struck in *Klassenliebe* (1973)¹¹ und Margot Schroeder in *Ich stehe meine*

11 Karin Struck: *Klassenliebe*. Frankfurt am Main 1973.

Frau (1975).¹² Ihre Romane stellten zwar Heldinnen in den Mittelpunkt des Geschehens, konzentrierten sich aber weniger auf diese als auf die Beschreibung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Sie schilderten Klassenkonflikte, weil sie die Spannungen zwischen Männern und Frauen in diesen verankert sahen. Es war Verena Stefan, die in ihrem rückhaltlosen Bericht über die eigene Situation als erste mit dieser Sicht brach. Ihr Roman *Häutungen* (1975)¹³ deckte schonungslos die Herrschaftsverhältnisse auf, die die Liebesbeziehungen prägten, die sie erlebte. In Stefans Aufzeichnungen über diese Erfahrung setzte sich immer mehr die Einsicht durch, dass die geltende gesellschaftliche Norm, in heterosexuellen Beziehungen zu leben, Teil eines Paares zu sein, nur den Interessen der Männer diene, die Frauen aber gerade nicht aus ihrer Abhängigkeit vom Mann befreie, im Gegenteil. Als Frau leben, so formuliert die Autorin an einer Stelle, heißt in einer Welt der Männer, in einem permanenten Ausnahmezustand zu leben. Nur der Aufbruch aus dieser Welt vermöge die Frau aus ihrer Abhängigkeit und gewollten Unselbständigkeit herauszuführen. In der Metapher von den dazu erforderlichen „Häutungen“ fließt das Plädoyer der Autorin für die eigene Subjektivität zusammen.

Das Buch Verena Stefans wurde sofort zur „Bibel“ der Neuen Frauenbewegung,¹⁴ es gab ihren Zielen literarische Gestalt. Gleichzeitig etablierten sich mit Schriftstellerinnen wie Elfriede Jelinek und Christa Reinig, Christa Wolf und Jutta Heinrich – um nur einige zu nennen – weitere Autorinnen. Sie gingen wie Stefan auch in direktem Austausch mit der Neuen Frauenbewegung den Spuren der „Verhinderung und Deformationen weiblicher Subjektivität“¹⁵ nach, indem sie diese in immer neuen literarischen Formen durchspielten. Schon früh begann etwa Jelinek mit der systematischen „Zertrümmerung“ „mythischer Erzählungen.“¹⁶ Sie bediente sich dazu unterschiedlichster literarischer Texte und Überlieferungen, in deren Zentrum Frauen standen, montierte diese ineinander und vermochte so, deren Aussagen gegen den Strich zu kehren. Das Verfahren, von der Schriftstellerin bis heute praktiziert und virtuos weiterentwickelt, steht für ein Spiel mit dem Begriff Geschlecht. Es zielt darauf, die Produktion des Begriffs – verstanden nicht als Sexus, sondern als Gender – in der Literatur aufzudecken. Die verschiedenen Facetten, in denen Geschlecht = Gender in literarischen

12 Margot Schroeder: *Ich stehe meine Frau*. Frankfurt am Main 1975.

13 Verena Stefan: *Häutungen*. München 1975.

14 Klappentext der Neuauflage von *Häutungen* bei Fischer, Frankfurt am Main 1994, in der Reihe *Die Frau in der Gesellschaft*.

15 Ricarda Schmidt: *Arbeit an weiblicher Subjektivität. Erzählende Prosa der siebziger und achtziger Jahre*. In: Gisela Brinker-Gabler: *Deutsche Literatur von Frauen*. 2 Bde. Hier Bd. 2: 19. und 20. Jh. München 1986, S. 459-477, hier S. 462f.

16 Marlies Janz: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart 1995, S. 36.

Texten, aber auch in Gebrauchstexten fassbar wird, sollen sichtbar gemacht, ihre Auswirkungen auf die Frauen aufgedeckt werden, um so die real immer noch vorherrschende Unterwerfung von Frauen unter das so produzierte Verständnis von Geschlecht und die damit einhergehenden Rollenzuschreibungen aufzubrechen.

Parallel dazu formierte sich nur wenig später, zu Beginn der 80er Jahre, gleichsam eine ‚Zweite Frauenliteratur‘. Auch ihr geht es um die Situation der Frau, um die Chancen weiblicher Selbstverwirklichung, um die Kritik an den bestehenden Beziehungen zwischen Männern und Frauen. Sie nimmt damit, so scheint es, den gleichen Begriff des Geschlechts für sich in Anspruch. Geht man aber die Texte durch, so wird deutlich, dass es dieser Literatur im Unterschied zu der Stefans oder Jelineks weniger darauf ankommt, den Begriff als solchen auseinander zu legen und auf seine Ambivalenzen aufmerksam zu machen. Die Texte, z. B. Karin Petersens *Das fette Jahr* aus dem Jahr 1978¹⁷ oder Svende Merians *Der Tod des Märchenprinzen* aus dem Jahr 1980¹⁸, beschreiben zwar Brüche und Leiden als typisch weibliche Erfahrungen, zielen aber gerade nicht darauf, diese zur Kritik eingefahrener Sehweisen zu nutzen. Statt dessen beschränken sie sich im Gegenteil darauf, die „schlechte Realität“, in der Frauen leben, „zu verdoppeln, ohne ihr neue Aspekte abzugewinnen.“¹⁹ Die hier vorgeführte weibliche Ich-Suche erliegt dem „Traum nach der einfachen Eigentlichkeit.“²⁰ Das Erschreiben einer Subjektivität, das Verena Stefan noch als autobiographische Wahrhaftigkeit, als schmerzhaften Prozess voller Verletzungen erlebt und literarisch umgesetzt hatte, wird zwar auch hier als literarischer Anspruch reklamiert, bleibt aber in der Durchführung beim gleichsam fixierten Blick auf das eigene Ich stecken. Das Stichwort von der Neuen Subjektivität, das sich in der Nachfolge Stefans als neue literarische Richtung formierte, verkommt zum Schlagwort, zum Etikett. Was literarisch verebbt, bleibt auch inhaltlich leer: Die Ziele der vielbeschworenen Selbstfindung sind tautologisch und stehen immer schon fest: „Ich bin ich.“²¹

Diese Diagnose fällt die Literaturwissenschaftlerin Ricarda Schmidt nach der Lektüre von Karin Petersens *Das fette Jahr*. Ihrem Verdikt ist beizustimmen. Hinzufügen ist, dass gerade durch diese Haltung das Geschlecht zu dem Kriterium aller von Frauen geschriebener Literatur avancierte. Geschlecht, so ist in Erinnerung zu rufen, meinte in diesem Kontext noch allein den Bezug auf das weibliche Geschlecht. Ebenso selbstverständlich war

17 Karin Petersen: *Das fette Jahr*. Köln 1978.

18 Svende Merian: *Der Tod des Märchenprinzen. Frauenroman*. Hamburg 1980.

19 Ricarda Schmidt (wie Anm. 15), S. 464.

20 Ricarda Schmidt (wie Anm. 15), S. 462.

21 Ricarda Schmidt (wie Anm. 15).

damit das biologisch gegebene Geschlecht gemeint. Der Erfolg der unter diesen Prämissen antretenden Texte blieb nicht aus. Den Durchbruch brachte Svende Merians *Tod des Märchenprinzen*. Das Buch schildert die aussichtslose Liebe des weiblichen Ich zu Arne, aber auch den langsamen „Tod“ dieses Helden, der sich immer mehr als unfähig zu der von ihr gewünschten „Beziehung“ erweist. In dem Maße, in dem das Ich Arnes Verhalten als frauenfeindlich und unterdrückerisch entlarvt, steigt die eigene „Stärke“,²² die die Heldin auch die Trennung von ihm ertragen lässt. In ihrem „Nachwort an Frauen“ heißt es:

Ich will mich nicht als besonders emanzipiert profilieren. Ich will andere Frauen, die sich noch nicht so intensiv mit ihrer Unterdrückung auseinandergesetzt haben, nicht als unemanzipierter abstempeln [...] Emanzipation ist kein Wettbewerb. Emanzipation ist ein Prozeß, in dem wir Frauen uns gegenseitig unterstützen sollten. Männer versuchen, dieses Wasser oft auf ihre Mühlen zu lenken, indem sie eine Emanzipationshierarchie aufstellen [...] Was Männer emanzipiert finden, hat uns nicht zu interessieren [...] Wir emanzipieren uns, weil wir endlich frei und selbstbewußt leben wollen [und] nicht, damit Männer uns gut finden.²³

Auch wenn hier also noch der Emanzipation das Wort geredet wird, erweist sich Merians Roman im Nachhinein als Umschlagpunkt: Was hier noch als inhaltliches Programm ausgegeben wird, das auf „Betroffenheit“ zurückgeht, versteht sich bei anderen Texten bereits von selbst. Die bloße Erwähnung des „Geschlechts“ reicht aus. Sie wird zum Signal, das automatisch auf emanzipatorische Inhalte verweist, suggeriert, es handle sich um Literatur, die die Sache der Frauen vertritt. Aber worin besteht diese? Schon bald nach dem Erscheinen von Verena Stefans autobiographischem Bericht hatten die großen Publikumsverlage Reihen eingerichtet, die sich explizit der Situation der Frau in der Gesellschaft widmeten. Jetzt wurden diese auf Sachbücher spezialisierten Angebote um neue Reihen erweitert. Diese boten allein *literarische* Texte von Frauen. Merians Untertitel „Frauenroman“ wurde zum Label. Der Bezug auf das Geschlecht war obligatorisch geworden, aber auch marktfähig.

Der Boom hält seitdem unvermindert an. Und es verzerrt die Entwicklung, wenn die Literaturkritik das Phänomen erst spät und eher widerwillig zur Kenntnis nimmt, wie es nach der Buchmesse 1997 geschah, als ein Redakteur der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* sich mit deutlich spürbarer

22 Svende Merian (wie Anm. 18), S. 346.

23 Svende Merian (wie Anm. 18), unpag.

Verwunderung der Existenz des „neuen deutschen Frauenromans“²⁴ annehm. Zu diesem Zeitpunkt war das Heer der Autorinnen längst unübersehbar geworden. Die Autorinnen, die das Phänomen erhellen sollten – Jil Karoly, Gaby Hauptmann, Tina Grube, Marlene Faro, Ela M., Ellen Fein und Sherrie Schneider – bildeten gleichsam nur die Spitze eines in 15 Jahren gewachsenen Eisberges. Während Autorinnen wie Petersen oder Merian vom Markt verschwunden sind, winken den neuen Namen die gleichen Erfolge. Den Siegeszug, den die Texte beim Publikum bis 1997 verzeichnen konnten, verdeutlichen exemplarisch die Arbeiten von Gaby Hauptmann:

Die Journalistin Gaby Hauptmann hat in den letzten drei Jahren drei Romane veröffentlicht. Ihr letztes Buch, *Die Lüge im Bett*, erschien im August. Vier Wochen später wurde die dritte Auflage ausgeliefert. Vor kurzem feierten Verlag und Autorin eine Gesamtauflage aller drei Romane von mehr als zwei Millionen Exemplaren.²⁵

Hatten sich zuvor schon andere Romane „monatelang auf der Bestsellerliste“ behauptet, etwa Eva Hellers *Der Mann, der's wert ist*,²⁶ etabliert sich der Frauenroman mit Gaby Hauptmann definitiv als „Megaseller.“²⁷ Es ist nur folgerichtig, dass von ihr vor kurzem ein viertes Buch herauskam. Belegt schon dies einmal mehr die Wirksamkeit der Werbestrategie Geschlecht, so demonstrieren die derzeit gängigen Romane auch, dass es mittlerweile bei weitem reicht, wenn der Bezug auf das Geschlecht nur mehr in einer Formel auftaucht. Aber dahinter kann man nicht zurück. Der Name der Autorin muss fallen oder das Stichwort Frauenroman.

Sind Etiketten wie diese nur eine Garantie für hohe Auflagenzahlen, das Geschlecht Werbeträger und Werbestrategie in einem? Überblickt man die ‚Zweite Frauenliteratur‘, die seit der Entdeckung und Thematisierung der eigenen „Betroffenheit“ entstanden ist und die sich, im Gegensatz zu der gerade in den Kanon aufgenommenen Elfriede Jelinek, auch als U-Literatur für Frauen qualifizieren ließe, so sind einige Neuerungen gleichwohl nicht zu übersehen. Zunächst frappiert, dass Männer offensichtlich genauso so wichtig geworden sind wie Frauen, wenn nicht wichtiger. Auf den ersten Blick scheint es, als leite sich der Begriff „neuer Frauenroman“ direkt von seinem neuen Interesse am Mann ab. Tatsächlich vermitteln die Texte weniger Einsichten in die Situation der Frau – diese ist gewissermaßen bekannt

24 Hubert Spiegel: Shopping in Mailand, ja, ja, ja. Wer sich zur Ware macht, muß das Leben fürchten – Der neue deutsche Frauenroman und seine Lehren. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 256, 4.11.1997, S. L1f.

25 Hubert Spiegel (wie Anm. 24).

26 Eva Heller: *Der Mann, der's wert ist*. München 1993. Zit. nach dem Klappentext der Taschenbuchausgabe Knauer 1994.

27 Hubert Spiegel (wie Anm. 24).

und als solche unhinterfragbar: Die Texte erreichen zwar „viele Leserinnen“, weisen aber für ihre Heldinnen nur „ein Gesicht“ auf:

Flora, Carmen, Linda und all die andern sind zwischen fünfundzwanzig und fünfunddreißig Jahre alt. Sie arbeiten [...], und sie wohnen allein. Sie sind attraktiv und tun alles, um es zu bleiben. [...] Kinder sind für sie ein ebenso vager Wunschtraum wie ein vierwöchiger Urlaub auf den Bahamas: nicht unerreichbar, aber mit Nebenwirkungen verbunden.²⁸

Ist die weibliche Identität derart abgesichert, wird der Mann zum begehrten, aber fremden Wesen. Der „Neue Frauenroman“ wird gleichsam zum idealen Einstieg in die erst vor kurzem begründeten und im Zuge der Ausweitung der „Gender Studies“ geforderten „Men Studies“. Die Texte scheinen sich hinter dem Wort „Männer“ geradezu zu verschanzen, sich damit allemal sicherer zu fühlen als mit einem Verweis auf eine oder die „Frauen“. Eva Heller verspricht: *Beim nächsten Mann wird alles anders*²⁹ bzw. *Der Mann, der's wert ist*.³⁰ Gaby Hauptmann beginnt mit *Suche impotenten Mann fürs Leben*³¹ und wird dann deutlicher: *Nur ein toter Mann ist ein guter Mann*,³² *Die Lüge im Bett*.³³ Ihr letzter Roman trägt den Titel: *Eine Handvoll Männlichkeit*.³⁴ Etwas hoffnungsvoller geben sich Jil Karoly mit *Ein Mann für eine Nacht*³⁵ oder Tina Grube mit *Männer sind wie Schokolade*,³⁶ *Ich pfeif auf schöne Männer*³⁷ bzw. *Lauter nackte Männer*.³⁸ Allein Hera Lind entscheidet sich um: Auf *Ein Mann für jede Tonart*³⁹ folgen *Das Superweib*⁴⁰ und *Die Zauberfrau*.⁴¹

Titel wie diese legen nahe, dass es nicht um Heldinnen, sondern um Helden geht. Fragt man auf der Folie der Unterscheidung von Sexus und Gender danach, was die Romane dann aus dem lauthals proklamierten Bezug auf das Geschlecht machen, so wird die Machart schnell deutlich. Im-

28 Hubert Spiegel (wie Anm. 24).

29 Eva Heller: *Beim nächsten Mann wird alles anders*. Frankfurt am Main 1986.

30 Vgl. Anm. 26.

31 Gaby Hauptmann: *Suche impotenten Mann fürs Leben*. München 1995.

32 Gaby Hauptmann: *Nur ein toter Mann ist ein guter Mann*. München 1996.

33 Gaby Hauptmann: *Die Lüge im Bett*. München 1997.

34 Gaby Hauptmann: *Eine Handvoll Männlichkeit*. München 1998.

35 Jil Karoly: *Ein Mann für eine Nacht*. Frankfurt am Main 1997.

36 Tina Grube: *Männer sind wie Schokolade*. Frankfurt am Main 1995.

37 Tina Grube: *Ich pfeif auf schöne Männer*. Frankfurt am Main 1995.

38 Tina Grube: *Lauter nackte Männer*. Frankfurt am Main 1998.

39 Hera Lind: *Ein Mann für jede Tonart*. Frankfurt am Main 1989.

40 Hera Lind: *Das Superweib*. Frankfurt am Main 1994.

41 Hera Lind: *Die Zauberfrau*. Frankfurt am Main 1995.

mer demonstriert der „Paratext“⁴² – alles das, was für den Roman als Buch unverzichtbar ist: Autornamen, Titel und Untertitel, Verlagsname und Reihentitel, Umschlag und Klappentext – einen Bezug auf das Geschlecht – und bleibt entsprechend offen. Als Versatzstück vermag jedes einzeln zu suggerieren, es gehe – ganz im Sinne der „Neuen“, nun aber doch als alt beiseitegeschobenen Frauenbewegung – nur um ein einziges Anliegen, die Darstellung der Situation von Frauen und die Einklagung ihres Rechts auf Selbstverwirklichung aus der Perspektive der Frauen. Von Frauen für Frauen geschrieben, bringe der Frauenroman eben dies zur Sprache.

Was bietet dann der Text, also das Gefüge, das im Innern des Buches aus Handlung und Figuren, Motiven und Erzählweisen entsteht? Schon nach der Lektüre weniger Texte ist festzuhalten, dass ein Motiv und ein Plot vorherrschen: die Suche nach dem Mann. Die weibliche Ich-Suche, die im Umfeld der Neuen Subjektivität noch um den problematischen Stellenwert von Sexualität und Liebe überhaupt kreiste, da alle Erfahrung damit nur die Abhängigkeit der Frauen vom Mann festschrieb, verengt sich dabei auf ein einziges Thema: Die Frage nach den Eigenschaften des Mannes. Hera Lind löst das Problem immer auf die gleiche Weise: Ihre Heldinnen treffen einfach den Richtigen. *Ein Mann für jede Tonart* spielt dabei verschiedene Männertypen ebenso gegeneinander aus wie *Das Superweib* – in beiden Romanen findet sich der Richtige zwar erst nach diversen Wirrungen, aber diese stürzen die Sängerin in Linds erstem und die sich zur Bestsellerautorin mausernde Hausfrau, Gattin und Mutter in Linds zweitem Roman in keinerlei Identitätskrisen, im Gegenteil. Die Charakterschwächen der vielen, ‚falschen‘ Männer enthüllen sich von selbst, den Heldinnen ist alles erlaubt, von beruflicher Selbstverwirklichung über spontane Liebesabenteuer, selbstverständlich „aus Lust“,⁴³ bis hin zu unhinterfragten Zickigkeiten aller Art: Als Belohnung winkt der Richtige, der am Ende wartet und sich über den Fang, den er gemacht hat, freut. Der Märchenprinz ersteht von neuem. Was das „Superweib“ zu Beginn sich selbst gegenüber noch karikiert,⁴⁴ wird 400 Seiten weiter einfach Realität. In *Suche impotenten Mann fürs Leben* von Gaby Hauptmann ist die Sache noch simpler. Die „attraktive“ Carmen Legg sucht per Zeitungsanzeige einen Mann mit der Voraussetzung

42 Gerard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Frankfurt am Main, New York 1989. (Paris 1987).

43 Hera Lind (wie Anm. 40), S. 148.

44 Hera Lind (wie Anm. 40), S. 25: „Da passierte etwas Wunderbares! Viktor Lange kam auf sie zu! ... Nun verwandelte sich Aschenputtel augenblicklich in eine strahlende Prinzessin. Vor den neidischen Augen der anderen schwebte sie leichtfüßig in den Armen des Märchenprinzen über das Parkett davon. Das war der Tag, an dem sie nicht mehr die kleine unscheinbare Franziska war.“

„Intelligenz und Impotenz“⁴⁵ für eine Beziehung voller Freundschaft und Geborgenheit. Sie findet zwar den Mann, den sie sucht, setzt aber dann alles daran, gerade die zweite ihrer Bedingungen wieder außer Kraft zu setzen. Was ihr auch gelingt, weil der Auserwählte sich ihr zuliebe einfach verstellt hatte und selber schon auf die Abschaffung der Bedingung wartete. Womit der Roman wieder von vorne beginnen müsste, denn gerade die Potenz aller Männer, die sie vor und während ihrer Suche kennengelernt hatte, hatte die Heldin ja auf den Gedanken gebracht, es mal mit dem Gegenteil zu versuchen.

Absagen an dieses Konzept sind selten, noch seltener Ironisierungen, die nicht auf das damit immer schon sichere Happy End hinauslaufen. Doris Dörrie etwa weicht nach wie vor wohltuend vom „Mainstream“ ab. In ihrer Erzählung *Ein Mann* heißt es:

Seit in einer Zeitschrift stand, daß die Chancen, von einer Atombombe getroffen zu werden, größer sind, als als Frau über dreißig in New York einen Mann zu finden, sehe ich Panik in den Gesichtern meiner amerikanischen Freundinnen. Die Wahrscheinlichkeit, heutzutage von einer Atombombe getroffen zu werden, ist doch ziemlich hoch, versuche ich sie zu beruhigen, dann kann es mit den Männern auch nicht so schlimm sein, Ja, in Europa vielleicht, erwidern sie, aber doch nicht hier in Amerika. Da ich dreiunddreißig bin, seit fünf Jahren in New York lebe und nicht vorhabe, wegen der größeren Bombenbedrohung und der damit anscheinend statistisch besseren Chancen, sich einen Mann zu angeln, nach Deutschland zurückzukehren, fange auch ich an, mir ernsthaft Gedanken zu machen.⁴⁶

Auch Eva Heller kommen wenigstens zwei Verdienste zu. Zum einen verfügt sie über eine Schreibweise, die beweglich genug ist, um sich von inhaltlichen und sprachlichen Stereotypen der erwähnten Art frei zu machen – ihre Romane, vom *Beim nächsten Mann wird alles anders* über *Der Mann, der's wert ist* bis hin zu *Erst die Rache, dann das Vergnügen*,⁴⁷ zeichnen sich durch überraschende Wendungen und treffsichere Pointen aus: Sie öffnet noch einmal Handlungsraum für Heldinnen, auch wenn diese dabei ebenfalls ihr Verhältnis zu den Männern klären.

Zum ändern benennt sie – dies aber wohl eher unabsichtlich – die Strategie, der sich ihre Romane verdanken, in ihrem ersten Roman gleich selbst.

45 Gaby Hauptmann (wie Anm. 31), 1995, Klappentext: „Wanted: Klaren Männerkopf. Attraktive, erfolgreiche 35erin sucht Mann für schöne Stunden, Unternehmungen, Kameradschaft. Bedingung: Intelligenz und Impotenz. Bildzusehrift: RZ 3417.“

46 Doris Dörrie: *Ein Mann!* In: Dies.: *Was wollen Sie von mir? Und fünfzehn andere Geschichten*. Zürich 1989, S. 7-27, hier S. 7.

47 Eva Heller: *Erst die Rache, dann das Vergnügen*. Rheda Wiedenbrück 1997.

Die Studentin Constanze Wechselburger in *Beim nächsten Mann wird alles anders* ist gezwungen, sich selbst zu finanzieren. Sie jobbt in einer Werbeagentur und kommt dabei so ganz nebenbei auch den Tricks der Werbefirma auf die Schliche, und zwar bezeichnenderweise beim Thema „Frau in der Werbung.“⁴⁸ Die Autorin, Soziologin u. a. mit den Spezialgebieten Medienwirkungsforschung und Verbraucherforschung, ist über das Thema „Werbung“ promoviert worden. Das Kapitel, das ihre Untersuchung *Wie Werbung wirkt. Theorien und Tatsachen*⁴⁹ den Frauen widmet, ist noch ganz den aufklärerischen Idealen und der Kritik an der Werbung verpflichtet. Werbung diskriminiere in der Mehrzahl der Fälle die Frauen. Da es wenig sinnvoll sei, in der Kritik an der Werbung, die sich an Frauen wende, diese noch einmal zu „verachten“, indem die Kritikerin wie die Werbung selbst annimmt, Frauen fielen nur aus Langeweile und Verschwendungssucht auf Werbung hinein oder seien ihr willenlos und hilflos ausgeliefert, empfiehlt die Soziologin als einzig wirkliche Alternative „die Weigerung, Produkte mit frauendiskriminierender Wirkung zu kaufen.“⁵⁰

Diese Kritik ist das eine, ein anderes, mit ihrem eigenen, zwei Jahre später entstandenen Roman einen ganzen Markt zu beliefern. Eva Heller kann zwar die eigenen Figuren mit dieser Einsicht in die Werbung ausstatten und sie den Konsum von eben jenen Produkten verweigern lassen. An der Tatsache, dass der Bezug auf das Geschlecht ungehemmt als Werbestrategie eingesetzt wird, ändert dies nichts. Dies gilt für Hellers Romane ebenso wie für die aller anderen Autorinnen. Die Äußerung aber, mit der Hera Lind ihr „Superweib“ zum Schreiben auffordert, gibt nur mehr diesen Zusammenhang zu erkennen: Der Lektor „... will sich mit dir zusammensetzen. Bei deinem Talent und deinem Witz machst du aus dem Stoff einen amüsanten Frauenroman, sagt er. Er sagt, das liegt genau im Trend.“⁵¹

III

Auf dem Weg nach oben, so ist zusammenfassend festzuhalten, schiebt die ‚Zweite Frauenliteratur‘ also alles beiseite, was ihren Aufstieg allererst ermöglichte. Was sie gleichzeitig zementiert, ist ein Bezug auf das Geschlecht, der Bedeutungs- und Handlungsspielraum für die in den Blick gerückten Frauen aufs neue festschreibt, nämlich „die Realität der Schönheitsfarmen und Fitnessstudios, der Nobelboutiquen und Feinkostgeschäfte,

48 Eva Heller (wie Anm. 29), vgl. u. a. S. 260, 272, 280.

49 Eva Heller: *Wie Werbung wirkt. Theorien und Tatsachen*. Frankfurt am Main 1984, S. 123ff.

50 Eva Heller (wie Anm. 49), S. 137.

51 Hera Lind (wie Anm. 40), S. 98.

der Werbeagenturen und Frauenzeitschriften.⁵² Während die ‚Erste Frauenliteratur‘ mit allen Mitteln der Kunst „Glanz und Elend“⁵³ der hier beschriebenen weiblichen Existenz bloßlegt und derart die Trennung von ‚Erster‘ und ‚Zweiter‘ Frauenliteratur weiter vorantreibt, kann man verblüfft feststellen, dass dieser Prozess große Ähnlichkeit mit dem Beginn der Romanliteratur im bürgerlichen Zeitalter aufweist.

Exemplarisch lässt sich dies am Beispiel der Prager Literatur des späten 18. Jahrhunderts demonstrieren. Auch hier fungierte der Bezug auf das Geschlecht als Werbestrategie, derer sich Verleger, Autoren und Frauen bedienten, um in der Stadt ein System deutschsprachiger Literatur zu etablieren und einen literarischen Markt durchzusetzen. Ausführlicher überliefert ist leider nur die erste Phase, jene, die den Bezug auf das Geschlecht überhaupt gesellschaftlich akzeptabel machte. Geht man die dabei publizierten Texte durch, stößt man gleichsam auf die Archäologie dieses Bezuges.

Auffällig ist zunächst, dass sich der Bezug auf das Geschlecht gleich bei zwei verschiedenen literarischen Produkten findet, die erstmals in der Stadt lanciert werden, den „Moralischen Wochenschriften“ einerseits und den Romanen andererseits. Auffällig ist sodann, dass der Bezug auf das Geschlecht explizit das weibliche Geschlecht meint und dass er in beiden Fällen nicht nur als Paratext Verwendung findet, sondern auch die Texte als solche entscheidend prägt. Jedes Mal geht es um die ausführliche Diskussion des weiblichen Geschlechtscharakters auf der einen sowie um die Erörterung weiblicher Autorschaft auf der andern Seite. Beides mündet in ein Plädoyer für die Möglichkeiten und Handlungsspielräume von Frauen in der Gesellschaft, einmal gedacht als vorbildhafte Rollenzuschreibung, aber auch als Zulassung von Frauen zur Kunst.

So erschienen 1770 in Prag nahezu gleichzeitig zwei „Moralische Wochenschriften“, und zwar in den beiden Zentren der Stadt. „Auf der Kleineseite“ kommt *Die Unsichtbare*⁵⁴ heraus, 9 Wochen später „auf der Altstadt“ *Die Sichtbare*.⁵⁵ Beide nutzen die Präsenz der Frauen, den Bezug auf das weibliche Geschlecht gleich mehrfach: Sie werden von Frauen herausgege-

52 Hubert Spiegel (wie Anm. 24).

53 Hubert Spiegel (wie Anm. 24).

54 *Die Unsichtbare. Eine sittliche Wochenschrift*. Prag, Bey Franz Aug. Höchenberger 1771. Erster Band: das (1) Stück, Prag den 10. Mertz [1770], unpag.; das (50) Stück. Prag den 16. Februarii, 1771, S. 402. *Die Unsichtbaren. Eine sittliche Wochenschrift*, Zweiter Band. Prag, Bey Franz Aug. Höchenberger, 1772: das (1) Stück. Prag den 23. Februarii, 1771, unpag.; das (50) Stück, Prag den 10. Februarii 1772.

55 *Die Sichtbare*. Das (1) Stück. Prag, den 19. Maymonats 1770, S. 1; Das (52) Stück. Prag den 11ten May 1771, S. 415.

ben, und die „Sitten der Frauenzimmer“ sind ihr „Hauptgegenstand.“⁵⁶ Beide machen die „Botschaft der Tugend“⁵⁷ zu ihrer Sache, und zwar, weil sie sich als Frauen dazu legitimiert sehen. So heißt es gleich im 1. Stück der *Unsichtbaren*:

Und damit Sie es wissen, wir [Frauen, H.M.] werden eine gelehrte Gesellschaft errichten, wir werden Zusammenkünfte halten, wir werden – wir werden Euch Mannspersonen Artigkeit, Verstand, Witz lehren, damit Ihr nicht in unsern Gesellschaften gähnet, und von der Witterung spricht, wann ihr nicht von unserem Geschlechte sprechen dürft, oder in unserer Abwesenheit die Rollen der gutherzigen Mädchen durchlaufet, zu welchen ihr nach dem Schauspiele gehet ...⁵⁸

Und *Die Sichtbare* fällt in ihrem ersten Heft vom 19.5. ein:

Da es zur Sitte geworden, daß Frauenzimmer die Moral schreiben – Sitten bessern, und die Thorheiten unserer Zeiten lächerlich zu machen denken – mit einem Worte eine Wochenschrift zum Unterhalte unserer Hauptstadt mit jedem Samstage auszugeben bemüht sind. Durch einige Wochen sehen wir das Beyspiel der *Unsichtbaren*, und lesen ihre Schriften. Künftig wird auch eine *Sichtbare* auftreten, welche sich eben jenen Zweck festsetzet [...] unsere Mitbürger zu bessern, die Laster und Thorheiten lächerlicher, die Tugenden und gute Sitten scheinbarer zu machen.⁵⁹

Beide Unternehmen stellen sich mit diesen Signalen sowie mit ihren Ausführungen in eine bereits 50 Jahre alte Tradition. *Die Patriotin* (1725?) sowie *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, die beiden ersten Unternehmen, die im deutschen Sprachraum als „Moralische Wochenschrift“ gestartet worden waren, hatten sich gleichfalls weiblicher Titel und des Spiels mit der Fiktion von der weiblichen Herausgeberschaft bedient, und zwar mit Erfolg: 1725 erstmals erschienen, brachten es *Die Vernünftigen Tadlerinnen* zeitweilig auf 2000 verkaufte Exemplare und erlebten bereits bis zur Jahrhundertmitte zwei weitere Auflagen.⁶⁰ Im Zuge dieses Erfolges setzten weitere Wochen-

56 *Die Unsichtbare*, St. 35, S. 283.

57 So der Titel der immer noch grundlegenden Untersuchung von Wolfgang Martens: *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*. Stuttgart 1968.

58 *Die Unsichtbare*, St. 1. vom 10. März, S. 2f.

59 *Die Sichtbare*, Vorrede, unpag.

60 Helga Brandes: „Nachwort.“ In: *Die Vernünftigen Tadlerinnen 1725-1726*. Hrsg. v. Johann Christoph Gottsched. Im Anhang einige Stücke aus der 2. u. 3. Aufl. 1738 und 1748. Neu hrsg. und mit einem Nachwort, einer Themenübersicht und einem Inhaltsverzeichnis versehen von Helga Brandes. 2 Bde. Hildesheim, Zürich, New York 1993, hier Bd. 2, S. 1*-47*, S. 1*; Regina Nörtemann:

schriften auf dasselbe Rezept: *Die vor sich und ihre Kinder sorgfältigen Mütter* (Schweidnitz u. Leipzig 1732), *Die Braut* (Dresden 1742), *Die Frau* (Leipzig 1756) oder *Die Neugierige* (Regensburg 1770).⁶¹

Auch die Prager Wochenschriften stellen in jeder Nummer von neuem zur Diskussion, was sie unter Weiblichkeit verstehen. Weder die *Unsichtbare* noch die *Sichtbare* ergreifen explizit für die „schöne Weiblichkeit“ und die „Polarisierung der Geschlechtscharaktere“ à la Rousseau Partei, wie es Helga Brandes für die späten deutschen Wochenschriften der 60er und 70er Jahre gezeigt hat.⁶² Auffallend aber ist, dass sie sich in ihrem Frauenbild stark voneinander unterscheiden.

Die Sichtbare greift in 45 ihrer 52 Stücke durchweg zum Mittel der Typisierung, um Tugend und Laster bei Frauen und Männern zu kennzeichnen. Auf eine moralische Aussage folgt umgehend ein Fallbeispiel, dann muss eine Flut weiterer Fälle die Differenz zwischen guten und schlechten Ehen, richtiger und falscher Erziehung bebildern und die Gefahren von Freigeisterei etwa oder von Müßiggang heraufbeschwören:

Ich habe das Bildniß der Kunigunde mit allem Fleiße entworfen, und war so glücklich, Henrietten, Louisen, Margaritten, Rosen, Mariannen und vielleicht noch zwey oder drey hundert andere Mütter nach dem Leben zu trefen.⁶³

In diesem Verfahren ist die Verzerrung sowohl der Männer- wie der Frauengestalten angelegt. In die Reihe der „Bilder übler Ehen“⁶⁴ gehört auch die ausführliche Schilderung der Ehe von Arist und Cleonte:

Arist ist ein guter Mann, ein sorgfältiger Vater und zu guter Gemahl; er liebt seine Frau auf das zärtlichste, bis zur Ausschweifung. Ihr freundliches Auge entzückt den guten Arist; und ein scheeler Blick setzt ihn in Furcht und Zittern. Cleonte, so heißt die theuerste Hälfte seiner Seele, ist tyrannisch, herrschsüchtig und unversöhnlich. Sie wünscht sich aus dem Blute

Schwache Werkzeuge als öffentliche Richterinnen. Zur fiktiven weiblichen Herausgeber- und Verfasserschaft in Moralischen Wochenschriften des 18. Jahrhunderts. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 72 (1990) 2, S. 381-405.

61 Helga Brandes (wie Anm. 60), S. 28*.

62 Helga Brandes: Der Wandel des Frauenbildes in den deutschen Moralischen Wochenschriften. Vom aufgeklärten Frauenzimmer zur schönen Weiblichkeit. In: *Zwischen Aufklärung und Restauration. Sozialer Wandel in der deutschen Literatur (1700-1740). Festschrift für Wolfgang Martens*. Hrsg. von Wolfgang Frühwald und Alberto Martino. Tübingen 1989, S. 49-64.

63 *Die Sichtbare* (wie Anm. 55), St. 14, S. 113.

64 *Die Sichtbare* (wie Anm. 55), St. 23, S. 186.

der Amazonen gebohren zu seyn, damit der demüthige Mann Küche und Haus bestellen müßte und sie die Gebieterin unumschränkt seyn könnte.⁶⁵

Dass über dem Segen dieses Hauses das Damoklesschwert hängt, macht schon diese Beschreibung deutlich. Und in der Tat, kaum hat sich Arist die „Ruhe des Hauses“ nach einem Streit durch ein großzügiges Geschenk erkauft, da bricht das Unwetter erneut über ihn herein, als er sie, die kein Französisch kann, davon abhalten will, in die französische Komödie zu gehen:

Die kaum gedämpfte Glut brach wieder in volle Flammen aus; nach ihrem Eigensinne zu reden, waren die Worte des Arist's Pfeile, die sie nothwendig verletzen mußten. Hören Sie ihre Rache. Auf ihren Nachttisch lagen etliche hundert der kleinen Stecknadel auf einem Papiere zerstreut. Mit einer tobenden Wuth ergreift sie das Blatt, und schüttet die Stecknadel in die Brühhe der eingemachten Hühner.

Arist ergreift die Flucht, aber Cleonte ‚fasst nach‘:

Auf einmal sträubten sich ihre Haare; das wallende Geblüt stieg ihr ins Angesicht; ein ganzer Wolkenbruch von Flüchen und Lästerungen stürzten auf einmal herab; und Teller und Gläser rollten statt der Donnerkeule im Zimmer herum. Und doch kam Arist nicht zum Vorscheine. Cleonte fiel endlich auf den Sofa; ihre Augen verdrehten sich, und ein dichter Schaum stund auf den Lippen. Schleunig rufte man den Arist. Er kam, er sah das Elend und ward gerührt.⁶⁶

Erst der Hausfreund, der zufällig in dieses häusliche Ereignis platzt, ist fähig, „die verwirrte Begebenheit“⁶⁷ zu zerschlagen. Kaum ist Polyb

Die Natur hat ihm eine sehr dicke Haut im Angesichte verliehen; denn niemals dringet die Röthe durch, wenn er die freye Wahrheit sagt. Er ist ein Mann, der keine Umstände liebet, weil er immer gerade zu seine Meynung eröffnet,⁶⁸

eingetreten, fragt er:

Kriegt sie diesen Zufall oft? ... Ja, so oft sie sich zürnet, antwortete der beklemmte Arist. Das ist nun das Kreuz, das mir in meiner Ehe Gott aufgelegt hat. Diese Ärmste leidet dieses Elend zu ganzen Stunden.

65 *Die Sichtbare* (wie Anm. 55), St. 23, S. 187f.

66 *Die Sichtbare* (wie Anm. 55), St. 23, S. 188f.

67 *Die Sichtbare* (wie Anm. 55), St. 23, S. 191.

68 *Die Sichtbare* (wie Anm. 55), St. 23, S. 191.

Unbeeindruckt davon schreitet Polyb zur Tat: Er zieht

ein großes Taschenmesser aus seiner Tasche, und näherte sich der Betäubten. Ich will nur, sprach er, auf den Ballen ihres linken Fußes einen Kreuzschnitt machen, und mit Salz und Pfeffer die frische Wunde reiben. Macht, daß alles in Bereitschaft ist. Das letzte Wort war kaum geredet, als Cleonte frisch und gesund vom ihrem Sopha aufsprang, den Arist und Polyb Mörder, Tyrannen und Barbaren schalt, und ihnen alles gebrannte Herzeleid, auf den Hals fluchte. [...] Aber es war nun einmal geschehen. Sie gieng trotzig fort, und verschloß sich in ihr Zimmer.⁶⁹

Das hier vorgeführte Drama trägt alle Züge der „Widerspenstigen Zähmung“; das Verhalten der Heldin erscheint als das einer Hysterika *avant la lettre*. Typisierungen und Verzerrungen wie diese kennzeichnen *Die Sichtbare*. Sie finden in der *Unsichtbaren* keine Entsprechung, im Gegenteil, im Unterschied zur *Sichtbaren* bleibt das Frauenbild der *Unsichtbaren* offen. Im Vordergrund der Stücke, die die beiden Jahrgänge der Wochenschrift bieten, stehen nicht Galerien exemplarischer Beispiele, sondern Selbstverständigungsprozesse über das rechte Verhältnis der Geschlechter zueinander, ihre Vorlieben und Verhaltensweisen.

Darüber hinaus hebt die *Unsichtbare* von Anfang an darauf ab, für die Autorschaft von Frauen Partei zu ergreifen, indem sie diese selbst literarisch inszeniert. Im ersten Stück heißt es:

Frauenzimmer wollen Wochenschriften schreiben? Ach! Das wäre gar zum lachen! [...] So zankte ich letzthin mit dem Herrn von ** als er mich eben über den Schreiben antraf [...] Aber sagen sie mir doch mein Herr, warum sie lachen? Wenn unsere Männer nichts schreiben wollen, so müssen doch wohl wir schreiben. „Ey die Männer haben mehr zu thun, als solch dummes Zeug zu schreiben. „Sie haben recht, mein Herr! Dummes Zeug sollten sie nicht schreiben! Es ist eine Schande vor das männliche Geschlecht, daß sie nichts schreiben wollen, als Pasquillen auf unser Geschlecht, Kriticken, Bibliotheken elender Skribenten, Papilloten, und Papillotagen – [...] Doch, ich will hier die Ursache entdecken wodurch ich bewogen worden, ein Wochenblatt zu schreiben, und woran mich der Herr von *** verhindert hatte. Ich laß neulich des Herrn le Sage hinkenden Teufel, und es gieng wohl ohne Zauberey zu, daß bey mir der Wunsch entstand: ein Mittel auffindig zu machen, vermittelst dessen ich die verborgensten Gedanken der Menschen wissen könnte. Die Neugierde ist ja unserm Geschlechte eigen. [...] Ich wünschte mir also ein Mittel – ich wünschte, und wünschte immer so viel, bis ich wünschend einschlief. [...] Plötzlich sahe ich einen Mann [...] Nimm dieses Glas! mit Hülfe dieser Tropfen wirst du dich nicht nur

69 *Die Sichtbare* (wie Anm. 55), St.23, S. 192.

den Augen deiner Mitgeschöpfe entziehen, sondern auch in des innerste ihres Herzens dringen können.⁷⁰

Das Wundermittel funktioniert. Dies beweist die Reaktion des eintretenden Dienstmädchens, aber auch ein erster Gebrauch außerhalb des Hauses, die Entlarvung des „Herrn Selbstlieb“ auf der Straße, unter den Augen einer weiblichen (!) Öffentlichkeit:

Ich nähete mich ihn also um einen Versuch zu machen, und goß unsichtbar einen Tropfen auf ihn, auf einmal flog sein Kleid in die Judenstadt, und seine goldene Uhr hieng sich wieder auf den Nagel an die Wand des Uhrmachers, wovon er sie heute zum erstenmale in seine Beinkleider genommen hatte. Seine blizende Steinschnallen wanderten zurücke in den Tyroler Laden. Die Manschetten löbten sich von seinen Oberhemde ab, und setzten sich wieder in die Stube [...] eines Näthermadgens, welche Herr Selbstlieb unter versprechung der Ehe um ihre Unschuld, und um ihre besten Habseligkeiten betrogen hatte, und in den Augenblick bedeckte seinen Körper ein alter Rok.⁷¹

Immer wenn nun die „Wundertropfen“ zum Einsatz kommen, haben sie eine doppelte Funktion: Sie verbreiten zum einen die „Botschaft der Tugend“, zum andern dienen sie der Inszenierung der Rolle der *Unsichtbaren* und deren Legitimierung.

Beide Anliegen, die Inszenierung und die gleichzeitige Legitimierung weiblicher Autorschaft, fungieren auch als Vorwurf für zwei Romane, die 1771 und 1774 in der Stadt erscheinen. *Die verwechselten Töchter, eine wahrhafte Geschichte in Briefen entworfen von einem Frauenzimmer*⁷² führen am Beispiel eines Kindestausches vor, dass sich der echte, von der Natur vorgegebene und geformte weibliche Geschlechtscharakter immer enthüllt – welche Anstrengungen auch von Seiten des Lasters und der Sünde dagegen unternommen werden. Siegt in diesem Roman der derart überlegene gute Charakter der Heldin, so spielt der kurz darauf erscheinende Roman *Karolinens Tagebuch ohne ausserordentliche Handlungen oder gerade so viel als gar keine*⁷³ gerade mit dieser hier als allgemein gültig aus-

70 *Die Unsichtbare* (wie Anm. 54), St. 1, unpag., S. 2ff.

71 *Die Unsichtbare* (wie Anm. 54), St. 4, S. 36.

72 *Die verwechselten Töchter, eine wahrhafte Geschichte in Briefen entworfen von einem Frauenzimmer*. Prag 1771. Der Roman erscheint anonym. Er wird Maria Anna Sagar zugeschrieben. Vgl. Helga Meise: Das Werk von Maria Anna Sagar – Konstitutionsbedingungen und Probleme des Romans von Frauen im 18. Jahrhundert. In: Helga Gallas, Magdalene Heuser (Hrsg.): *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*. Tübingen 1990, S. 79-92.

73 M.A.S.: *Karolinens Tagebuch ohne ausserordentliche Handlungen oder gerade so viel als gar keine*. Prag 1774. Vgl. dazu Helga Meise: *Die Unschuld und die*

gegebenen weiblichen Identität. Er führt die auf Heirat und Mutterschaft festgelegte Entwicklung der Heldin Karoline ad absurdum, indem er sie selbst eine Geschichte imaginieren lässt, in der sie auf Abenteuer und Reisen, auf alle Entwicklungschancen Anspruch hat. Was sichtbar wird, sind Handlungsräume, die jenseits aller festen, definitiv vorgegebenen Bezüge auf die Weiblichkeit liegen. Hier wird die Literatur bereits zum Raum, mit dem Begriff des Geschlechts zu spielen und die Einschränkungen zu unterlaufen, die jeder Einsatz als Werbestrategie setzt, Einschränkungen, denen sich mehr als 200 Jahre später die Autorinnen wie Heller, Hauptmann, Lind gerne wieder beugen, ihre Leserinnen gleichermaßen.

„der Name allein genügt, um in der Welt zu sein“¹

Autobiographische Schriften deutschsprachiger Autorinnen um 1800

Elke Ramm

In der literaturwissenschaftlichen Forschung ist man sich darüber einig, dass die Gattung Autobiographie im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte. Zahlreiche Zeugnisse von Jung-Stilling (1777) über Ulrich Bräker (1789) bis Goethe (1811/1833) gelten noch immer als vorbildhaft für die autobiographische Gattung, und autobiographische Sammlungen „merkwürdiger“ wie „berühmter“² Männer komplettieren diesen Eindruck. Die Verfasser, meistens Ärzte, Gelehrte, Schriftsteller oder andere Vertreter des Bürgertums, haben der Autobiographie zu einem glanzvollen Höhepunkt verholfen, indem sie dieses Genre als Ausdrucksmöglichkeit für ihre Selbstdarstellung nutzten. Sie haben sich dadurch nicht nur ihrer Einzigartigkeit vergewissert, sondern diese auch vor der Öffentlichkeit demonstriert, und so schreibt sich bis in unsere Tage das sich seiner selbst bewussterwende männliche Subjekt als repräsentatives Persönlichkeits-Vorbild in die Gattung respektive Gattungsgeschichte ein.

Die ich-bewusste Forderung „sapere aude!“ des aufklärerischen Zeitalters nimmt Herder in seinen Gedanken zur vorbildlichen Form der Autobiographie ebenso auf wie Wieland, der vom pädagogisch-praktischen Nutzen dieser Selbstbiographien überzeugt ist. Die Idee von der in sich ruhenden Persönlichkeit, die nach teleologischem Konzept dem Ich das Profil gibt, wirkt gattungsnormierend. Es war Goethe, dem mit *Dichtung und Wahrheit* dieser grandios-narzisstische Entwurf beispielhaft gelang, in dem das Autor-Ich die Position des „Türstehers“³ für die geschaffenen „Götter und Helden“ in den Werken verlässt und selbst als Genie in seiner Autobiographie einzug hält.

Auf den ersten Blick sieht es so aus, als hätten Frauen – gemessen an den zeitgenössischen männlichen Selbst-Darstellungen – keine vergleichbaren Selbstzeugnisse verfasst. Meine zentrale Frage ist: Haben sie tatsächlich keine

-
- 1 Ingeborg Bachmann: Der Umgang mit Namen. In: Christine Koschel u.a. (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Werke*. Bd. 4. München, Zürich 1982, S. 238.
 - 2 Johann Georg Müller (Hrsg.): *Bekenntnisse merkwürdiger Männer von sich selbst*. 6 Bde. Winterthur 1771-1810; David Christoph Seybold (Hrsg.): *Selbstbiographien berühmter Männer*. 2 Bde. Winterthur 1796/1799.
 - 3 Gedacht ist an die Autor-Auffassung Lessings in der *Hamburgischen Dramaturgie*, 36. Stück, worin der Autor noch als Türsteher für Götter- und Heldenschichten dient.

Autobiographien geschrieben, oder hat die Literaturwissenschaft sie nur nicht wahrgenommen?

Die damalige weibliche Zurückhaltung gegenüber der Autobiographie ist deshalb bemerkenswert, weil Frauen zur damaligen Zeit sehr wohl pietistisch ausgerichtete Bekenntnisse an die göttliche Adresse verfasst haben. Sollten sie aber in dem Moment, als sich die Einsicht durchsetzt, dass sich der Mensch einen Himmel bereits auf Erden schaffen kann, darauf mit Schweigen geantwortet haben? Es entsteht der Eindruck, dass das weibliche Geschlecht die allgemeine Befreiung des Individuums von religiöser und ständischer Vormundschaft, die grundlegend ist für das Bewusstsein von individueller Einmaligkeit, anders erlebt hat als das männliche. Die Erkenntnis des aufklärerischen Zeitalters, dass der Mensch jenseits seines Standes, seines Berufs oder seiner Familienzugehörigkeit noch etwas anderes ist, nämlich einzigartiges Subjekt, kommt aufgrund unterschiedlicher Lebensrealitäten von Männern und Frauen bei den Geschlechtern offensichtlich nicht in gleicher Weise zum Ausdruck.

Bekannt ist, dass auch Frauen ab 1770 verstärkt mit literarischen Veröffentlichungen in Erscheinung getreten sind und dass sie durchaus an männliche Literaturtraditionen anknüpften. Aber im Fall der Autobiographie scheint so etwas wie eine Gattungsverweigerung vorzuliegen, die möglicherweise dem Wissen geschuldet ist, dass die Autobiographie um 1800, von einer Frau geschrieben, eine gesellschaftliche Provokation bedeutet hätte. Verstieß nicht schon eine Frau als Schriftstellerin gegen die Ordnung der Geschlechter, und degradierte sich nicht eine weibliche Autobiographin gänzlich zum gesellschaftlichen Outcast, wenn sie mit ihrer Selbstdarstellung an die Öffentlichkeit trat? Andererseits: Was hätte eine Frau den männlichen Vorbildern an Selbst-Entdeckungen und -Entwürfen entgegenzusetzen können?

Die großen und die meisten kleinen Entscheidungen über ihr Leben treffen diese Männer: wen sie heiratet, was sie liest [...], wo sie wohnt, mit wem sie verkehrt, wo ihre Kinder erzogen werden. Sie ist immer von der Zustimmung der männlichen Umgebung abhängig, sei es direkt als Erlaubnis oder indirekt als wohlwollende Anerkennung und Billigung ihres Verhaltens, ihres Auftretens, ihres Wesens, ihrer Ansichten.⁴

Wodurch also hätte eine Frau damals motiviert werden sollen, die autobiographische Frage „Wer bin ich?“ zu stellen?

4 Sophie La Roche: *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*. Hrsg. von Barbara Becker-Cantarino. Stuttgart 1983, Nachwort, S. 411.

Meine Recherchen nach weiblichen Lebensbeschreibungen konzentrierten sich auf einen weitläufig bemessenen Darstellungszeitraum von 1750-1850. In den deutschen Standardwerken zur Entwicklung der Autobiographie⁵ fehlen Selbstzeugnisse von Frauen gänzlich. Bibliographische Quellen- und Literaturverzeichnisse des 18. Jahrhunderts dagegen versprechen eine wahre Fülle von autobiographischen Titeln.

Die Auswertung dieser Kataloge brachte unvorhersehbare Schwierigkeiten mit sich: Wie aus den vorhandenen meist anonymen Titeln erstens auf weibliche Verfasserschaft und zweitens auf autobiographischen Inhalt zu schließen ist. Was ist anzufangen mit Titeln wie *Memoiren einer Ungenannten*, *Molly's Bekenntnisse*, *Marianens Reisen und Schicksale* oder *Bekenntnisse einer schönen Seele*?⁶ Erst der Einblick in die Texte selbst konnte Aufschluss über die Gattung geben. Dieser zeitliche Aufwand war von mir als Einzelforscherin nicht zu leisten, so dass ich auf bereits vorhandene Quellenauswertungen zurückgreifen musste. Nun erwiesen sich auch die meisten Quellenbibliographien für meine Fragestellung als unergiebig, bis auf die Eda Sagarras, in der ausschließlich autobiographische Schriften deutschsprachiger Frauen verzeichnet sind.⁷ Sagarra hat ca. 600 autobiographische Texte von Frauen (aus dem Zeitraum 1730-1918) nachgewiesen, der Zeitraum von 1750-1850 ist mit ca. 300 Texten vertreten.⁸

Zwischen den verschiedenen Formen der Selbstdarstellung – zwischen Erinnerungen, Memoiren, Brief, Tagebuch, fragmentarischer Notiz, persönlichem Nachlass – unterscheidet Sagarra nicht. Ich stand nun vor einem umfangreichen und zugleich unübersichtlichen Konvolut aus weiblichen Selbstzeugnissen. So unkategorisierbare Formen weiblicher Selbstdarstellungen waren durch die Kanonisierungsnetze der Literaturwissenschaft gefallen, denn literaturwissenschaftliche „Texte müssen gehört sein wie Siegfried“, um nicht in Vergessenheit zu geraten oder ausgegrenzt zu wer-

5 Vgl. dazu die bibliographischen Angaben in Günter Niggel (Hrsg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt 1989, S. 539-568.

6 [Anonym:] *Memoiren einer Ungenannten*. Stuttgart und Tübingen 1831; [Judith Rave:] *Molly's Bekenntnisse, oder So führt Unbefangenheit ins Verderben! Eine wahre Geschichte für alle Wildfänge unter den heiratslustigen Mädchen*. Leipzig 1804; [Marianne Sprenger:] *Marianens Reisen und Schicksale. Nicht Roman sondern wahre Geschichte*. Gotha 1801; [Friderike Helene Unger:] *Bekenntnisse einer schönen Seele. Von ihr selbst geschrieben*. Berlin 1806.

7 Eda Sagarra: Quellenbibliographie autobiographischer Schriften von Frauen im deutschen Kulturraum 1730-1918. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 11 (1986) S. 175-231.

8 Sagarra hat alle Schriften autobiographischen Charakters aufgenommen, bei denen das Interesse authentischer Selbstdarstellung vorherrscht.

den, formuliert Gundel Mattenklott.⁹ Ich stellte mir nun die Aufgabe, aus dieser amorphen Masse des recherchierten Materials weibliche Ich-Präsentation herauszuarbeiten und dabei der Antwort näherzukommen, warum die weibliche Autobiographie um 1800 anscheinend nicht vorhanden war.

Bei genauerer Betrachtung zeigte sich, dass für den von mir gewählten Untersuchungszeitraum weit mehr als die Hälfte des Textmaterials aus Briefen bestand – diese lasse ich im Weiteren unberücksichtigt,¹⁰ und aus einem anderen, dem Genre nach uneinheitlichen Teil von 65 noch einzuordnenden, zu kategorisierenden Schriften. Diese 65 verschiedenartigen Schriften waren von 60 Autorinnen verfasst, von denen 2/3 dem Adel und 1/3 dem Bürgertum angehörte.¹¹ Im Vergleich dazu zeigt eine statistische Auswertung der Romanbibliographie von Gallas/Runge, dass von 110 Autorinnen, die zwischen 1771 und 1810 Romane oder Erzählungen veröffentlichten, lediglich 30 % aus dem Adel entstammen.¹² Die Zahlen lassen erkennen, dass autobiographische Schriften im 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts eher von Frauen des Adels verfasst wurden, während sich die Frauen des Bürgertums vorrangig dem Roman zuwandten. Ist daraus nun zu folgern, dass die Gattung Autobiographie mehr dem Selbstbewusstsein und der Lebensform adliger als bürgerlicher Frauen entsprach? Und sollten Frauen aus dem Bürgertum die fiktive Form des Romans für ihre Lebensbeschreibungen bevorzugt, also Autobiographisches eher im Schutz romanesker Fiktion mitgeteilt haben?

In einem nächsten Schritt versuchte ich, die Texte einem Genre zuzuordnen: In der Mehrzahl waren es Mischungen von Briefen und Tagebüchern, Briefen und Erinnerungen, Briefen und persönlichen Aufzeichnungen, Gedichten mit Selbstportrait, Briefen und Nachlassdokumenten, gefolgt von Memoiren, Erinnerungen, Denkwürdigkeiten und schließlich

9 Gundel Mattenklott: Die höflichsten aller Menschen? Frauen schreiben ihre Autobiographie. In: J. Hein u.a. (Hrsg.): *Das Ich als Schrift. Über privates und öffentliches Schreiben heute.* Winfried Pielow zum 60. Geburtstag. Baltmannsweiler 1984, S. 50.

10 Dennoch muss hier wenigstens darauf hingewiesen werden, dass die Briefkultur in Deutschland im 18. Jahrhundert einen herausragenden literarischen und soziokulturellen Stellenwert erlangte und sich Frauen über dieses Genre den Einstieg in die literarische Produktion verschafften. Vgl. z.B. Anita Runge / Liselotte Steinbrügge (Hrsg.): *Die Frau im Dialog. Studien zu Theorie und Geschichte des Briefes.* Stuttgart 1991.

11 Detaillierte Angaben über Autorinnen und ihre autobiographischen Texte siehe in Elke Ramm: *Autobiographische Schriften deutschsprachiger Autorinnen um 1800.* Hildesheim, Zürich, New York 1998.

12 Vgl. Helga Gallas/Anita Runge (Hrsg.): *Romane und Erzählungen deutscher Schriftstellerinnen um 1800. Eine Bibliographie.* Stuttgart, Weimar 1993.

Jugenderinnerungen, Aufenthaltsbeschreibungen sowie Tagebüchern. Hier war besonders auffällig, dass adelige Frauen eher Memoiren, Denkwürdigkeiten, Erinnerungen veröffentlichten, während bürgerliche Frauen über ihr Leben innerhalb der autobiographischen Gattung in „Mischformen“ berichteten.

Der bisher beschrittene Weg einer Systematisierung, Textsorten der Herkunft von Autorinnen zuzuordnen, reicht natürlich nicht aus, um die Frage zu beantworten, wie sich weibliches Selbstbewusstsein in autobiographischen Schriften ausdrückt. Deshalb nahm ich eine Neuordnung des Materials vor, die zusätzlich den Zeitpunkt der Veröffentlichung berücksichtigt. Ich unterschied zwischen zu Lebzeiten der Autorin und posthum veröffentlichten Texten. Danach ergab sich eine überraschende Verteilung: Von den 65 autobiographischen Schriften waren nur 13 zu Lebzeiten der Verfasserinnen, 52 dagegen posthum veröffentlicht worden.

Ist aus diesem Zahlenverhältnis nun zu schließen, dass die Mehrzahl der Frauen sich zu Lebzeiten – anders als Männer – dem Publikum gar nicht präsentieren wollten? Heißt das auch, dass von den insgesamt 60 Autorinnen jene 13, die zu Lebzeiten veröffentlicht haben, die ich-bewusstesten sind, die in ihren Schriften das erstarrte weibliche Ich sogar noch publizieren? Und sind die übrigen 47 Autorinnen diejenigen, die Scheu vor der Öffentlichkeit haben und vielleicht noch aus anderen Gründen kein Interesse daran zeigen, einem größeren Publikum Selbstbiographisches mitzuteilen? Lediglich vier von ihnen bestimmten testamentarisch, dass ihre autobiographischen Schriften posthum an die Öffentlichkeit gelangen sollten. Alle anderen wollten ihre Aufzeichnungen einem Publikum nicht überlassen. Schenkt man den Vorreden dieser Schriften Glauben, so hat ein Teil der Verfasserinnen (11) die Texte für die eigene Familie verfasst. Der größere Teil (32) hatte die Veröffentlichung gar nicht beabsichtigt. Die Initiative zur Herausgabe dieser Texte lag also bei Dritten.

Hier tat sich unerwartet ein neues Problem auf: In den Vorworten der Schriften brachten die Herausgeber zum Ausdruck, dass sie eine Textauswahl getroffen und das Material so bearbeitet hatten, dass es in vielen Fällen ihrem eigenen Verständnis näher stand als dem der Autorin. Sie legten die Inhalte und Schwerpunkte, die Kürzungen und Kommentare sowie die Titel der Texte fest und prägten so nach ihrem Gutdünken das Erscheinungsbild der Autorin. Eigentlich waren sie es, die der Leserichtung den Akzent aufdrückten und entweder die Besonderheit einer Autobiographie herausarbeiteten oder die Autorin nur als Exempel zur Darstellung einer Kulturepoche benutzten. In einigen Fällen waren die Textanteile der Herausgeber mit der autobiographischen Schrift der Autorin so stark verwoben, dass zwischen Autobiographie und Biographie nicht mehr zu trennen war. Aus heutiger Sicht ist schwer nachvollziehbar, wie weit sie damit auch der Intention der Verfasserinnen Rechnung trugen. Authentische Veröffentli-

chungen oder Abschriften der Originale hatten sie nur zu einem geringen Teil zugelassen. Die unterschiedlichen Herausgabepraktiken demonstrieren die Problematik posthum herausgegebenen Materials, in das zahlreiche Veränderungen durch die Herausgeber eingeflossen sind. Deshalb müssen Original und bearbeiteter Text unterschiedlich bewertet werden, wenn nach weiblichem Selbstverständnis in autobiographischen Schriften gesucht wird.

Aus methodischen Überlegungen wandte ich mich den 13 zu Lebzeiten veröffentlichten autobiographischen Schriften zu.¹³ Zu dieser Texteingrenzung führten mich Überlegungen zur Herausgeberschaft und zum Autobiographieverständnis: Ausschlaggebend war die von mir angenommene Übereinstimmung der 13 Texte mit den von den Autorinnen verfassten Urschriften. Denn nur die Urschrift der Autorin konnte die Frage beantworten, wie sich weibliche Selbstwahrnehmung und weibliches Selbstbewusstsein in der Schrift ausdrückt. Im Zentrum der Untersuchung steht die subjektive Interpretation von gelebtem Leben, gefragt wird – mit literaturwissenschaftlicher Intention – nach dem Blick der Autorin auf ihr Ich: Womit

-
- 13 *Lebens-Erinnerungen* von M. Belli-Gontard. Frankfurt/M. 1872; *Wahrheit aus Morgenträumen und Idas ästhetische Entwicklung*. Von Friederike Brun, geb. Münter. Aarau 1824; *Über meinen Aufenthalt in Hannover gegen den ungenannten Verfasser der Schicksale einer theatralischen Abentheurerin* von Elise Bürger. Altona 1801; *Fünf und vierzig Jahre aus meinem Leben*. Von Wilhelmine Eberhard, geb. Köhler; *Eine biographische Skizze für Mütter- und Töchter*. Leipzig 1802; *Lebensbeschreibung der Wittve des Obristen Florian Engel von Langwies in Bündten, geborener Engli von Fluntern, bey Zürich*. Zürich 1821; *Memoires* der Frau v. Lan[geland] geboren v. Burg[wedel]. Von ihr selbst geschrieben. Kopenhagen 1813; [Aufsatz über mein Leben] In: *Melusinens Sommer=Abende* von Sophie von la Roche. Hrsg. von C.M. Wieland. Mit dem Portrait der Verfasserin. Halle 1806; *Apologie der Gräfin Lichtenau gegen die Beschuldigungen mehrerer Schriftsteller*. Von ihr selbst entworfen. Nebst einer Auswahl von Briefen an sie. 2 Bde. [in 1 Bd.] Leipzig, Gera 1808/1808; *Auszüge aus dem Tagebuch einer traurenden Wittve. Nebst einer kurzen Biographie der Verfasserin*. Leipzig 1803; *Die Berufs=Reise nach America. Briefe der Generalin von Riedesel auf dieser Reise und während ihres sechsjährigen Aufenthalts in America zur Zeit des dortigen Krieges in den Jahren 1776 bis 1783 nach Deutschland geschrieben*. Berlin 1800; *Biographie der Dichterin [Johanna Juliana Schubert]*, von ihr selbst entworfen und ohne die geringste Veränderung abgedruckt. In: *Gedichte der Webers=Frau Johanne Juliane Schubert geb. May, zu Würzburg bei Bolkenhain*. Reichenbach 1810; *Das Leben der Frau von Wallenrodt in Briefen an einen Freund. Ein Beitrag zur Seelenkunde und Weltkenntniß*. Bd. 1.2. Leipzig und Rostock 1797/1797; *Kurze Biographie* [der Arnoldine Wolf] In: *Gedichte von Arnoldine Wolf geb. Weissel mit dem Leben und einer merkwürdigen Krankheitsgeschichte derselben* hrsg. von Dr. Wiß. Schmalkalden 1817.

identifiziert sie sich? Wie nimmt sie sich wahr? Wie arrangiert sie ihre Selbst-Aussagen? Welche Probleme bleiben unsichtbar?

Diese „übriggebliebenen“ 13 zu Lebzeiten der Verfasserin veröffentlichten Schriften setzen sich zusammen aus zehn ‚gemischten Schriften‘ und nur drei ausschließlichen Lebensbeschreibungen. Bemerkenswerterweise entstammen zehn der Verfasserinnen einem bürgerlichen Elternhaus, nur drei einem adeligen; für bemerkenswert halte ich das Verhältnis deshalb, weil der Anteil der bürgerlichen Autorinnen, die zu Lebzeiten veröffentlichten, etwa dreimal so hoch ist wie der der Adelligen, während das Verhältnis bei den posthum veröffentlichten Schriften sich fast umgekehrt darstellt.

Wir entnehmen der Systematisierung, dass adelige Frauen wesentlich mehr autobiographische Schriften verfassten als bürgerliche, sie aber nicht der Öffentlichkeit übergaben. Ganz im Gegensatz zu den bürgerlichen Autorinnen.

Dieses Konvolut von dreizehn autobiographischen Texten ist in seiner Heterogenität keinem traditionellen Gattungsbegriff zuzuordnen. Die Frauen griffen zu uneinheitlichen Formen, aus denen sie ihr Ich zusammensetzten. Oft stand ihr autobiographisches Ich nicht einmal im Mittelpunkt, weil die Verfasserinnen anderen Personen breiteren Darstellungsraum gaben als sich selbst. Die Schriften sind berichtend oder bekennd, distanziert oder betroffen, beschreibend oder analysierend. Die methodische Crux meiner Arbeit bestand nun darin, einen Weg zu finden, autobiographische Schriften von Frauen zu kategorisieren und schließlich zu analysieren, ohne sie über den Leisten männlich strukturierter Gattungsvorgaben zu schlagen. Ich suchte nach Bezugspunkten, Vergleichbarem, einem roten Faden, der dem Äußerem und Innerem dieser Texte möglicherweise innewohnte.

In dem Theoriespektrum zur autobiographischen Gattung schien mir Philippe Lejeunes Verständnis von Autobiographie die Möglichkeit zu bieten, das autobiographische Material aus einem Blickwinkel zu betrachten, der eine Antwort verspricht und darüber hinaus noch das Fehlen von Frauenaufautobiographien erklärt.¹⁴ Obwohl sein Ansatz eines „autobiographischen Paktes“ zunächst das Fehlen weiblicher autobiographischer Schriften in der Gattung zu manifestieren scheint, legt er doch den wesentlichen Begründungszusammenhang frei, der eine Autobiographie entstehen lässt und ausmacht. Er sagt: „Man muss also die Probleme der Autobiographie in Beziehung zum Eigennamen setzen“ und schließt per definitionem eine *anonym* verfasste Autobiographie aus der Gattung aus.¹⁵

14 Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt. In: Günter Niggel (Hrsg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer Literarischen Gattung*. Darmstadt 1989, S. 214-257.

15 Philippe Lejeune (wie Anm. 14), S. 226.

Nun haben aber bekanntlich die Frauen um 1800 überwiegend anonym veröffentlicht. Was macht für Lejeune den Namen des Autors einer Autobiographie so bedeutsam, dass er allein über die Gattungszugehörigkeit entscheidet? Er sagt in seiner Pakttheorie, dass der Autor den Leser von der Authentizität der Darstellung überzeugen und ihn nicht im Ungewissen lassen will über die Frage der Autoridentität. Man wisse nur zu gut, wie jeder zu seinem Namen stehe; „autobiographische Berufung und die Leidenschaft für die Anonymität in ein und demselben Wesen zusammen“ können nicht existieren.¹⁶ Das Streben nach Eingang in die Geschichte der Weltliteratur hinterlasse die Leidenschaft für den Eigennamen; die Gier nach Ruhm und Ewigkeit beruhe gänzlich auf dem Eigennamen, der zum Autornamen geworden sei.

Können Frauen unter den Bedingungen des 18. Jahrhunderts überhaupt zu Autorinnen werden, denen ein Werk, noch dazu eine Autobiographie zugeschrieben wird. Bestätigen nicht die angeführten Probleme endgültig, dass eine Frau um 1800 niemals ihre Autobiographie unter ihrem Namen verfasst und veröffentlicht hätte? Das Gegenteil ist bei den zu Lebzeiten veröffentlichten autobiographischen Schriften von Frauen der Fall. Wir haben zwar nur wenige Beispiele für autobiographische Texte von Frauen um 1800 vorliegen, aber entgegen der Gewohnheit in fiktiven Texten ist hier der Autorin-Name fast ausnahmslos genannt. Erstaunlicherweise lassen sich die Ergebnisse über anonyme Veröffentlichungspraktiken, über die Verwendung des Autornamens bei Roman-Veröffentlichungen von Autorinnen, nicht auf autobiographische Schriften von Frauen übertragen. Wie ist dieser Widerspruch zu erklären?

Entscheidend ist, dass aus der Vielzahl all der von Frauen verfassten autobiographischen Schriften nur ein sehr geringer Teil zu Lebzeiten der Autorinnen veröffentlicht wurde. Und das sind genau die Lebensbeschreibungen, die auch den Namen der Verfasserin auf dem Titelblatt tragen. Von den dreizehn Autobiographinnen sind es elf, die das Wagnis eingingen, sich dem Publikum zu Lebzeiten zu offenbaren und ihr Ich namentlich zu kennzeichnen. Nur zwei Autorinnen hielten sich bei der Bekanntgabe ihres Namens bedeckter: Die eine unterschrieb ihre Vorrede mit verkürztem Namen, „Albertine Pf.“, die andere gab auf dem Titelblatt ihren verkürzten Namen an, „Frau von Lan. geboren v. Burg“. Dieses Ergebnis stützt Lejeunes These, dass eine anonyme Autobiographie nicht möglich sei und dass autobiographische Berufung und Leidenschaft für die Anonymität in einer Person nicht existieren könnten.

Ist der innere Wunsch nach „Identifiziertwerden“ so groß, dass selbst weibliche Autorinnen hier die Scheu vor der Namensnennung verlieren? Wenn sie entgegen der üblichen Veröffentlichungspraxis ihren Namen nen-

16 Philippe Lejeune (wie Anm. 14), S. 240.

nen, zeigt das, welche tiefgreifenden Wirkungen die autobiographische Gattung auf den Umgang mit dem eigenen Namen hat und dass sich Frauen bei autobiographischen Schriften viel mehr der Konvention widersetzen als bei Romanen. Auffällig ist, dass die Hälfte der genannten Autobiographinnen neben dem Ehe- auch den Geburtsnamen auf dem Titelblatt angeben. Im Vergleich dazu sind es bei den Romanschriftstellerinnen von 110 nur 16, die Geburts- und Ehenamen angeben. Interessant wäre zu überprüfen, ob die doppelte Namensnennung auf stark autobiographisch geprägte Inhalte zurückzuführen ist.

Offenbar haben Frauen das Gefühl, dass sie zwei Namen nennen müssen, um ihren autobiographischen Text zu autorisieren. Ihr zweiter Name, der Ehe-name, reicht offensichtlich als Identitätstiftende Instanz allein nicht aus. Zusätzlich wird der erste, der Name der Kindheit und Jugend benötigt, um ein weibliches Leben zu umschließen. Bedeutet es, dass sich die weibliche Autobiographin mit ihrem „eigentlichen“ Namen, mit ihrer als Kind und Jugendliche erworbenen Identität, mehr verbunden fühlt als mit dem danach erworbenen als Ehefrau, der für Romane, nicht aber für Autobiographisches ausreicht? Oder weisen die beiden Namen vielleicht auf das Empfinden eines Bruchs in der weiblichen Identitätsbildung hin? Der auffällige Umgang mit dem Doppelnamen deutet an, dass sich Frauen niemals nur mit der Geschichte eines Namens identifizieren. Zuschreibungen bzw. Identifikationen von außen ordnen Frauen ein als Tochter von ***, Ehefrau von *** oder Geschiedene von ***. Chamäleonartig wechselt der Name und wirkt zurück auf die weibliche Identität.

Wenn Frauen unter ihrem Namen veröffentlichen, stellt sich die Frage, welchen (Eigen-)Namen sie wählen sollen.¹⁷ Die in der Romanbibliographie von Gallas/Runge erfassten Autorinnen sind durchschnittlich bei ihrer ersten selbständigen Veröffentlichung älter als 35 Jahre. Da fast drei Viertel von ihnen, deren Lebensdaten bekannt sind, mindestens einmal verheiratet waren, ist daraus zu schließen, dass sie bei der Veröffentlichung unter mindestens zwei Namen wählen konnten. Therese Huber, gesch. Forster, geb. Heyne beispielsweise standen drei Namen zur Verfügung, ebenso achtzehn weitere Autorinnen. Hier zeigt sich besonders deutlich, dass eine Frau mehrere Namen hat und der Eigenname eben nicht ein „vollkommen passendes Kleid, ja wie die Haut selbst“ ist, wie Goethe es für sich festgestellt hatte.¹⁸ Selbst wenn die Autorin unter einem Namen veröffentlicht, ist es selten ihr Eigenname, sondern er ist meistens ein für das weibliche Ich fremder Name, der des Ehegatten. Es ist ein zufälliger Name, mit dem sich

17 Vgl. Susanne Kord: *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900*. Stuttgart, Weimar 1996.

18 Johann Wolfgang Goethe: *Dichtung und Wahrheit*. Bd. 2. Frankfurt/M. 1975, S. 454.

die Geschichte des weiblichen Ich und die Entwicklung des weiblichen Selbst nicht nahtlos verbinden oder fortführen lässt wie die des männlichen Ich.

Bei Lejeune wird die Frage des Eigennamens für weibliche Autorschaft nicht problematisiert. Es hat sich nun aber gezeigt, dass die Geschichte des weiblichen Eigennamens nicht mit den Kriterien der Geschichte des männlichen Eigennamens zu erfassen ist. Der eine Name, der Eigenname, wird für Frauen durch die Namensvielfalt, die Namensbrechung, zur unerreichbaren Instanz. Autorschaft ist eben keine neutrale Kategorie. Ihr ist das Geschlecht eingeschrieben. „Indem der schreibenden Frau der Name des Ehemannes bereits in die Wiege gelegt wird, erhält ihr Leben eine absurde Finalität. Sie wird also erst recht ihres ‚eigenen Namens‘ beraubt.“¹⁹ Identifikation über den einen Namen, der zugleich auf die Genealogie verweist, kann bei Frauen – wenn überhaupt – ungebrochen nicht stattfinden.

Lejeune erklärte die Selbstdarstellung im Eigennamen zur zentralen Motivation autobiographischen Schreibens. Das Selbst und sein Werden wurde zum alleinigen Gegenstand der Erinnerung und Darstellung gemacht. Die Ich-Idee des 18. Jahrhunderts fand ihren Ausdruck in Berufs-, Abenteuer- und Gelehrtenautobiographien, in denen das männliche Ich das Vorhandensein in der Welt demonstrierte und repräsentatives Ich-Bewusstsein nach außen trug. Der Eigenname wurde für männliche Autoren zum Autorname, wurde zum Markenzeichen und Identitätsbeweis, zum Platzhalter. Um mit Ingeborg Bachmann zu sprechen: „der Name allein genügt, um in der Welt zu sein. (...) Wir entdecken plötzlich, dass wir nur so an Boden gewinnen, dass die Personen uns sonst für immer verborgen blieben.“²⁰ Während das männliche Ich also den empfangenen Namen, den Namen des Vaters, vor sich herträgt, um ihn in einer Genealogie fortzuschreiben, gerät das weibliche Ich nicht in diese Verpflichtung. Die Frau muss kein repräsentatives Ich-Bewusstsein entwickeln, geschweige denn, es in einer Autobiographie „klassischer“ Form zum Ausdruck bringen. Dennoch nahmen einige wenige von ihnen die Spielregeln auf, um ihre autobiographischen Texte zu autorisieren. Bewusst oder unbewusst befolgten sie die geheimen Gattungsgesetze, indem sie ihre Schriften namentlich kennzeichneten, wenn sie zu Lebzeiten veröffentlichten. Doch den unterschiedlichen autobiographischen Zeugnissen zufolge sind Frauen ganz andere literarische Wege gegangen als Männer, um ihr Ich auszudrücken. Sie haben anders und anderes geschrie-

19 Barbara Hahn: *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*. Frankfurt/M. 1991, S. 18.

20 Ingeborg Bachmann: Der Umgang mit Namen. In: Christine Koschel u.a. (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Werke*. Bd. 4. München, Zürich 1982, S. 238 und 252.

ben, als man allgemein in einer Autobiographie an subjektiver Darstellung eigener Entwicklung und Empfindung erwartet.

Ich ziehe den Schluss, dass Autobiographie erweitert als autobiographische Schriften verstanden werden muss, damit einerseits das Genre von der männlich geprägten Tradition entlastet und andererseits die von Frauen verfassten autobiographischen Texte in die Gattung einbezogen werden können. Denn die besonderen, eigenwilligen Schreibweisen und Formgebungen weiblicher Autorinnen gehören ebenso zur autobiographischen Schreibpraxis des 18. Jahrhunderts wie die immer wieder als Muster angeführten Zeugnisse der männlichen Autoren. Die Vielfalt weiblicher Ich-Darstellungen erweist sich als Bereicherung im Spektrum der Selbstzeugnisse und Selbstpräsentationen und stellt die Aufrechterhaltung des Kanonbegriffs an dieser Stelle erneut in Frage.

Die Welt ist eine Schachtel

Literatur ohne Daten von Autorinnen in der frühen DDR

Ines Geipel

Vielfältiger, aber auch ambivalenter war die Literatur von Frauen in der DDR, als es die publizierten Texte aus dieser Zeit vermitteln. Angesichts der bekannt gewordenen Zensurpraktiken und politischen Restriktionen in der DDR wird diese Tatsache kaum erstaunen. Doch bisher nicht veröffentlichte literarische Entwürfe, die möglicherweise ein anderes Bild des Regimes wiedergaben, gelangten nach 1989 eher selten an die Öffentlichkeit.

Nach dem Ende der DDR-Diktatur und der Öffnung der Archive seit 1990 besteht für die Forschung die Möglichkeit und Aufgabe, fundiert zu bestimmen, welche Institutionen oder auch welche politischen Kräfte für die historisch je dominante Version der kulturpolitischen Ausrichtung in der DDR verantwortlich zeichneten. Für die Literaturlandschaft des Landes ist in diesem Zusammenhang grundlegend, dass alle literarischen Arbeiten – letztlich der gesamte geistige Raum – unter dem Druck totalitärer Literatur- und Gesellschaftsverhältnisse standen und entstanden.

Von Autorinnen begründete eigenständige Schreibweisen in der DDR waren deshalb in ihrem Versuch der ästhetischen Emanzipation in Konflikt mit der Umklammerung durch patriarchalische Gewalt, die sich in den Machtstrukturen dieser Diktatur äußerte.

Aktuelle theoretische Debatten zur Konstruktion des Geschlechts, insbesondere im angelsächsischen Raum, erfassen in ihren Fragestellungen weibliche Existenzen in der Diktatur nicht, da sie nicht konstitutiv in ihren Diskurs aufnehmen, inwieweit Sozialisierungen von Frauen durch strukturelle Gewalt in einer Diktatur überlagert werden können. Will sich engagierte feministische Theorie anhaltend glaubwürdig etablieren, wird sie grundlegender als bisher diesen Aspekt mit Blick auf die Situation von Frauen in noch bestehenden Diktaturen der Welt und zugleich auch in einer begründeten Reflexion zusammengebrochener Gewaltssysteme gleicher Struktur zu thematisieren haben.

Bei der Betrachtung des Literatur-Raums in der DDR muss davon ausgegangen werden, dass die literaturpolitischen Institutionen des Landes gemeinsam mit der marxistischen Literaturwissenschaft an Strategien zum Umbau der literarischen Öffentlichkeit arbeiteten, die darauf zielten, sich die Literaturproduktion für die Umstülpung des Lexikons einer ganzen Gesellschaft dienstbar zu machen. Aktuelle Recherchen verdeutlichen, dass im institutionalisierten Literaturkonnex der DDR zahlreiche Autorinnen verschwiegen und ausge-

grenzt wurden oder sich nicht etablieren konnten, da sie sich diesem Versuch zu widersetzen wussten. In Rückbezug auf das meist unveröffentlichte Material bisher eingesehener Nachlässe dieser Autorinnen sollte eine Korrektur des aufgebauten Kanons weiblichen Schreibens in der DDR möglich werden können.

Die bisherige Sichtung des Materials macht deutlich, dass es sich in diesem Kontext ursächlich um ein politisch kalkuliertes Aussondieren dieser Stimmen handelte, da die Frauen nachhaltig nicht bereit waren, kulturpolitisch angetragene stofflich-gegenständliche, thematische, aber auch formal-ästhetische Verformungen in Bezug auf die eigenen Schreibexistenzen zu gestatten. Diese Konsequenz forderte bei vielen der Autorinnen – meist erschreckend schnell – den eigenen literarischen Suizid; ging einher mit staatlichen Zugriffen: Knast oder Observation von seiten der Staatssicherheit; zeigte sich in unterschiedlichsten existentiellen Brüchen: Alkohol, Schizophrenie, nicht selten Selbstmord. Eine solch gelebte Konsequenz demonstriert erschreckend, inwieweit die Versuche zu eigenständigen, nicht staatlich verformten Ästhetiken in unmittelbarer Weise verbunden waren mit den Existenzen der Frauen. Die Literatur dieser verschwiegenen Autorinnen, die – nicht in öffentlichen Archiven, vielmehr meist in Privatarchiven – aufgefunden wird, kann für immer nur mehr ein Ausschnitt, ein Fragment, eine Trümmerschrift sein. Wie viele künstlerische Versuche abgebrochen, wie viele Lebensentwürfe eben gerade auch von Frauen in der DDR-Diktatur zerstört wurden, wird zu keiner Zeit mehr zu beantworten sein.

Das Bild, das sich nach Sichtung des jedenfalls bestehenden Materials herausheben könnte, ist derzeit kaum zu konturieren. Eindeutiger zumindest wirft diese irritierend unförmige Figur, gleich einem fotografischen Negativbild, ihre Kraft zurück und fragt darin auch nach den Grenzen des ritualisierten Wissenschaftsbetriebs. Sind wir zum einen mehr als gewohnt, uns am gesicherten Kanon des publizierten Nachlasses von DDR-Literatur noch und noch abzuarbeiten, häufen sich beispielsweise die Biografien zu den Leitsternen des Sozialismus, steht andererseits der vor allem mit Unsicherheiten, Anstrengungen und Ambivalenzen ausschlagende Weg zu einer Literatur ohne Daten in der DDR im Wissenschaftsbetrieb nicht sonderlich hoch im Kurs: Unsere Tentakeln sind kaum ausgebildet, die Kategorien greifen nicht, um einen solch disparaten Literatur-Körper zwischen Splittern eigenfundierter ästhetischer Formung, also besonderen Ausdrucksmaterien, und von vielfach außerhalb des staatlich Vorgegebenen gesuchten Thematiken erfassen zu können.

In einer Zeit, da die äußeren Zeichen der zweiten deutschen Diktatur sukzessive verschwinden, wird es gerade die in den Texten aufgenommene Erfahrung sein, aus der das Verschwundene zurückfragt und darin seine Substanz wach hält. Das Vorbeiblicken an eben diesen Schreibrealitäten würde ein weiteres Mal enorme Kreativität, fundierte Ästhetiken, aber auch individuelle Unbedingtheit, Widerstehen und Zivilcourage dieser Frauen ignorieren und damit

auch – eingedenk der Jahrhundert Erfahrungen auf lange Sicht gewiss nicht ungestraft – die Anstrengungen kritischer Kulturwissenschaften kompromittieren.

Susanne Kerckhoff

Gestern habe ich meine Sterne verbrannt. Ich besaß mehrere von diesen gelben Sternen, für den Herbstmantel, für meinen Pelz, für mein Kostüm. Gestern habe ich sie verbrannt und bin getaucht. Unter Wasser muß ich leben. Ich darf gar nicht mehr wissen, wie ich heiße und wo ich geboren bin. „Selbstverständlich kannst du kommen,“ haben drei gesagt. Bei Hugo geht es jetzt doch nicht, weil der Sturmführer eingezogen ist. Christa blieb standhaft, aber sie wurde ganz weiß unter den Augen, als sie hörte, daß es nun nicht anders ist. Conny hat drei Kinder. Niemandes Schlaf will ich unruhig machen, weil ich heiße und geboren bin. Ich habe jetzt mein Haar mit Rot verwandelt. Ich bin einfach hinausgegangen. Ich habe mich dem Geschick wie ein Ball hingeworfen, und es wird mich werfen. Eine junge Dame saß an einer Bar. Sie hatte rotes Haar, dunkelrot, und lange, lackierte Fingernägel. Sie trug ein schwarzes Kostüm. „Whisky – aber nicht zu knapp!“, sagt die Garbo.¹

Susanne Kerckhoff, die 1918 als Susanne Harich in Berlin geboren wird, kommt aus einer Berliner Künstlerfamilie. Die Mutter, Eta Harich-Schneider, nimmt 1933 eine Professur für Cembalo an der Berliner Hochschule für Musik an; ihr Vater, Walther Harich, ist Schriftsteller, in seiner Zeit vor allem als Herausgeber der Texte von E. T. A. Hoffmann und Jean Paul bekannt. Er stirbt bereits 1931. Die Wohnung von Eta Harich-Schneider am Kurfürstendamm ist ein Treffpunkt des literarischen, musikalischen und philosophischen Berlin der späten zwanziger Jahre. Früh begegnet Susanne Harich Klabund, Gottfried Benn, Carl Sternheim und Erich Kästner; Kurt Hiller nennt sie das ‚bedeutendste Kind von Mitteleuropa‘, das auch bald darauf in der *Weltbühne* publiziert.

In Opposition zu den politisch affirmativen Gebärden der Mutter gegenüber den Nationalsozialisten sucht Susanne Harich bereits in ihrer Schulzeit kommunistisch-konspirative Aktionen und die Nähe zur sozialistischen Arbeiterjugendbewegung. Als sie kurz darauf in den Katholizismus einlenkt, werden ihr die politischen Aktivitäten als Mädchenschwärmerei nachgesehen. 1937 macht Susanne Harich Abitur, im gleichen Jahr heiratet sie den Buchhändler Hermann Kerckhoff; der erste Sohn Hermann wird geboren, ein Jahr darauf, 1938, die Tochter Dina, 1945 der Sohn Christian. 1939 zieht die Fami-

¹ Susanne Kerckhoff: Die verbrannten Sterne. In: *Ende und Beginn*. Berlin 1947, S. 81-90.

lie Kerckhoff nach Berlin-Karolinenhof. Über die Kriegsjahre nimmt sie dort, trotz permanenter Gefährdung, immer wieder verfolgte jüdische Menschen auf, versorgt sie mit Pässen, Kleidung und Essen. Diese Aktionen, immerhin von der Umgebung toleriert, sind ihr dabei selbstverständliche Zivilcourage.

Zwischen 1940 und 1944 veröffentlicht Susanne Kerckhoff drei Romane: 1940 *Tochter aus gutem Hause*, 1941 *Das zaubervolle Jahr* und 1944 *In der goldenen Kugel* – flüssig erzählte Unterhaltung, in der immer weibliche Figuren das Erzählfeld bilden und jede sich ihre Existenz als freie Künstlerin zu begründen sucht. Bald nach Kriegsende, das Susanne Kerckhoff mit ihren Kindern im Emsland erlebt, im Jahr 1946, macht sie ernst mit den bis dato lediglich im Inneren ihrer Romane Geltung findenden Entwürfen. Sie entscheidet sich, ohne ihre Familie nach Berlin zurückzugehen, nach Ostberlin. Als Sozialistin hofft sie gerade hier auf Veränderungen, auf einen demokratischen Aufbau und auf Selbständigkeit als Autorin und Journalistin.

Nach nur kurzer Redakteursarbeit, nach ‚frechen Chansons und kleinen Satiren‘, beim amerikanisch lizenzierten *Ulenpiegel* wird Susanne Kerckhoff 1948 Feuilletonredakteurin bei der *Berliner Zeitung*. Die publizistische Produktivität steht der literarischen nicht nach. Wie sie es gehofft hatte, war ihr die Existenz als Autorin schnell gelungen. Nach den *Berliner Briefe(n)* sind es vor allem ihre Gedichte und die *Porträts Menschen in unserer Zeit*, die seit September 1948 in der *Berliner Zeitung* erscheinen und die man in Berlin diskutiert.

Es ist Ende des Jahres 1948, da in der *Berliner Täglichen Rundschau* zwei Artikel *Über die formalistische Richtung in der Malerei* – geschrieben von Alexander Dymshitz, dem wichtigsten Kulturoffizier der Sowjetischen Militäradministration –, etwa drei Wochen später im *Neuen Deutschland* der Artikel *Dichter im Niemandsland* erscheinen. Mit ihnen beginnt im Osten Deutschlands eine weitreichende Kampagne gegen die künstlerische und literarische Moderne, letztlich gleich ganz Europas. Waren auf Susanne Kerckhoffs Feuilleton-Seite in der *Berliner Zeitung* bis Mitte 1948 Texte von Else Lasker-Schüler oder Klubund, Abbildungen von Picasso, Schmitt-Rottluff, Jawlensky, Heckel oder Chagall erschienen, verschwinden diese Ästhetiken nun vollständig. Sie werden ausgetauscht durch einen scholastischen Realismus, dessen dumpfe Körperlichkeit bald systemweit dominiert.

Susanne Kerckhoff, mit breitem Literaturbegriff ausgestattet, mit dem Arsenal einer lebensbejahenden, wandlungsfähigen geistigen Welt – einer, wie sie in den *Berliner Briefe(n)* Helene schreiben lässt: „sublimen, international ausgerichteten, künstlerischen Erziehung“ – reagiert in ihrer Schreibweise auf den sich verengenden politischen und ästhetischen Raum gespalten: Einerseits haben ihre Zeitgedichte wie *Moskau*, *Zur Arbeit*, *An den Kulturbund* oder *Ums Volk Verdiente* den Ton der um sich greifenden tönernen Propaganda-Sprache, schreibt sie im Trend der ‚neuen Zeit‘ über Becher, Puschkin, Bach oder Thälmann. Dann wiederum sind ihre Polemiken herausfordernd, hintergründig

und streitbar, wie in den meisten Passagen der *Berliner Briefe*. Unabänderlich kritisch bleibt dennoch ihr Nachdenken über den Zustand der Nachkriegssprache und der aktuellen Literatur, die sie den Umbrüchen der Zeit entsprechend ‚klarer, wahrhafter und einfacher‘ fordert. Susanne Kerckhoffs Literaturideal will, dass sich die Sprache mische, ‚die mit Goethe Zwiesprache hält und ferner – it’s just nature – Proletarier aller Länder vereinigt euch‘. Aus einer kosmopolitischen Welt kommend, die wohl zuallererst auf Ent- als auf Begrenzung baute, konnte so schnell keine Begründung bestehen, warum ein anzustrebender Universalismus nicht auch die Forderungen des Proletariats integrieren könne. Anspruchsvoll wie die Goethesche Kunstästhetik, in allen Genres gültig zu schaffen, sucht Susanne Kerckhoff in der Tagespolitik und zugleich in allen Medien der Literatur hörbar anwesend zu sein.

Susanne Kerckhoff, aus einer liberal gesonnenen Künstlerfamilie des Berlins der zwanziger Jahre kommend, idealistisch und in ihrem Lebens- und Schreibanspruch umfassend, trifft auf eine Realität des Ostens, in der ihre Haltung zunehmend unvereinbar und dementsprechend existentiell wird. Der Versuch, ihre Entwürfe in die ‚neue Zeit‘ zu retten, stößt auf die im Osten offenkundige Machtforcierung des Jahres 1949, dem Gründungsjahr der DDR, in dem verschiedene DDR-Mythen ihre Legitimität erhalten sollen. Im Konflikt um das Buch von Nico Rost *Goethe in Dachau*, der sich über das gesamte Jahr 1949, letztlich bis 1954, hinzieht, überdecken sich vielsträngige Machtinteressen, deren Kollisionen für zahlreiche wichtige publizistische und literarische Stimmen folgenreich werden: Nachdem vor allem Anna Seghers durch ihr Vorwort zu Nico Rosts Buch dessen Rezeption in der deutschen Öffentlichkeit maßgeblich angeregt hatte, startet Susanne Kerckhoff, am 19. Oktober 1949, in der *Berliner Zeitung* eine Polemik mit dem Titel *Ein offener Brief an Nico Rost*, die den Untertitel *Über polenfeindliche Tendenzen in dem Erlebnisbuch „Goethe in Dachau“* trägt. Durch wiederholtes Zitieren aus Rosts Buch versucht sie, ihm antisemitische Neigungen nachzuweisen, obwohl die Autorin bemerkt, dass sie dessen Buch anfangs ‚geblendet und interessiert‘ gelesen hat. Die Reaktion kommt prompt und zwar durch Stephan Hermlin am 22. Oktober 1949 in der *Täglichen Rundschau*, die den Konflikt schon etwas deutlicher macht: In überbordend giftiger Polemik schreibt der seinen *Offene(n) Brief an die falsche Adresse*. Nachdem er Nico Rost gehuldigt und Susanne Kerckhoff als ‚Berliner Redaktrice ... mit tantenhaftem Ton‘ eingeführt hat, kommt er nach einigem Umstand am Ende seines Briefes zur Sache:

Sämtliche von Frau Kerckhoff angeführten Zitate beziehen sich auf die Gruppe der Revierpfleger und der Kapos. Man muß nur noch die Frage stellen, was Frau Kerckhoff bewogen haben mag, ihr miserables Produkt in einem denkbar günstigen Moment an die Öffentlichkeit zu bringen. Ich glaube, dass eine mechanische Uebertragung des Prinzips einer kompromisslosen progressiven Kritik im Spiel ist, die ein alarmierender Beweis

für die Rückständigkeit unserer Kritiker ist. Hier muß etwas getan werden, und zwar gleich.

Was in Susanne Kerckhoffs Schreiben höchstens mit Mühe herauszulesen ist, Stephan Hermlin gibt die Argumentationslinie und zwar gleich mit Forderung nach Konsequenz vor. Sein *Offener Brief an die falsche Adresse*, mithin auch ein wohlbedachter Titel, ruft unverblümt den eigentlichen Adressaten auf: eine größere Zahl der kommunistischen Prominenz im Osten Deutschlands. Sie wusste, sich nach Kriegsende wichtige politische Positionen u. a. mit dem expliziten Interesse zu sichern, die eigenen Verbrechen als Kapos in den Lagern vorsätzlich zu leugnen und nicht öffentlich werden zu lassen. Im Kern betraf der Konflikt demnach zuerst einmal den in dieser Zeit im Osten politisch-kriminell geführten Kampf um das Deutungsmonopol gegenüber den Geschehen in deutschen Lagern. In dessen Folge wird sich ein zentraler Pfeiler der DDR etablieren, ein vollständig anonymisierter Antifaschismus, der, exzessiv instrumentalisiert, zur moralischen Überwältigung der Menschen in der DDR führen wird.

Das Erscheinen von Nico Rosts *Goethe in Dachau* 1948 in der SBZ ist in diesem Zusammenhang demnach kein Zufallsprodukt. Es kann gerade in dieser Situation Dachau, Goethe und Buchenwald in entsprechender symbolischer Dimension miteinander koppeln. Ein holländischer Kommunist, der sein Überleben in Dachau mit einer in ihm unverbrüchlichen Anwesenheit von deutscher Literatur und Sprache verbindet, war für den Osten willkommen, um etwa Dachau durch Buchenwald, um Kapos durch legendäre Kommunisten, um am Ende gar manchen Romantiker durch den vorgeblich realistischen Goethe ersetzen zu helfen.

Vom „denkbar günstigen Moment“ spricht Hermlin in bezug auf Susanne Kerckhoffs Einspruch gegen die angelaufene Entdifferenzierungspolitik der Ost-Politgarde allerdings noch aus einem anderen Grund. Denn Hermlin, immer in Nähe zur Staatsmacht, dürfte um die Anordnung gewusst haben, die am Tag vor Susanne Kerckhoffs Einspruch, am 18. Oktober 1949, vom Kleinen Sekretariat des ZK der SED verabschiedet worden war und die die Überprüfung wichtiger Parteifunktionäre aus westlicher Gefangenschaft oder Emigration befahl. Die betraf ihn persönlich und zwar existentiell.² Die Erklärung für die Notwendigkeit von Hermlins eigener Legendenbildung, die Karl Corino in seinem Buch *Außen Marmor, innen Gips*³ jüngst nachgewiesen hat, findet sich

2 Protokoll Nr. 57 der Sitzung des Kleinen Sekretariats des ZK der SED, 17. 10. 1949, Punkt 7: [...] Überprüfung sämtlicher Parteifunktionäre, die länger als 3 Monate in englischer, amerikanischer o. jugoslawischer Kriegsgefangenschaft oder in westlichen Ländern in Emigration waren. SAPMO, Berlin: DY/30JIV/2/3/57.

3 Karl Corino: *Außen Marmor, innen Gips: die Legenden des Stephan Hermlin*. Köln 1996.

am ehesten in diesen Zeiten stalinistischer Ausrichtung, in denen die Informationen über Zuchthausstrafen oder gar tödlich endende Zugriffe längst auch in Berlin in Umlauf waren. Entbehrung und existentielle Angst im Exil waren soeben überwunden, da bahnte sich erneut Terror an. Dass er für Hermlin tatsächlich werden konnte, demonstriert auch seine sofortige Reaktion. Hermlins Brief als öffentliche Treuebekundung gegenüber der Partei eignete sich vor allem, die anbefohlene Überprüfung an seiner Person überflüssig zu machen. Deutlich wird, dass Hinweise und Argumentationsstrategien zu liefern bereit sind, die selbst im Zusammenhang mit Überprüfungen unter politischen Druck gerieten. Stephan Hermlin, Bruno Kaiser, Ursula Wiebach und alle, die den Nico Rost-Konflikt aufgriffen und sich gegen Susanne Kerckhoff öffentlich verwandten, standen zumeist im Bannkreis drohender Zugriffe. Diese Art rituelle Offerte an die Macht beschleunigte den in Kraft getretenen politischen Sondierungsprozess, der zwischen Moskau-Emigranten, Westemigranten, zwischen den in Lagern Inhaftierten und während der Zeit des Nationalsozialismus in der „Inneren Emigration“ Ausharrenden stattfand.

Dieser Prozess betraf schließlich auch einen in engster persönlicher Beziehung zu Susanne Kerckhoff stehenden Freund: Georg Stibi, zu dieser Zeit stellvertretender Leiter des Informationsamtes. Über seine Person rückt die im Grunde völlig willkürliche Kampagne gegen Noel H. Field, vermeintlich amerikanischer Agent und Kernperson inszenierter Schauprozesse beinahe in ganz Osteuropa, ins Blickfeld der Auseinandersetzung um das Rost-Buch. Georg Stibi war gemeinsam mit Henny Stibi ‚wegen sehr ernster Fehler in Mexico‘ (oder auch enger Beziehungen zu italienischen und mexikanischen Kommunisten) noch in Mexiko aus der KPD ausgeschlossen worden. Beide kehrten 1946 aus der Emigration nach Deutschland, nach Ostberlin, zurück. Georg Stibi arbeitete ab Juli 1947 bis September 1949 als Redakteur, dann als Chefredakteur der *Berliner Zeitung*, seine Umbesetzung macht ihn darauf zum stellvertretenden Leiter des Amtes für Information; Henny Stibi war Personalchefin der *Berliner Zeitung*. Nachdem beide im März 1949 politisch rehabilitiert worden waren, gerieten sie, wie auch der Reichsbahnchef Willi Kreikemeyer oder die Journalisten Rudi Feistmann und Lex Ende nun erneut in äußerste Gefahr und zwar wegen ihrer Beziehungen zu Noel H. Field. Die drei Letztgenannten überlebten diesen Konflikt nicht.

Susanne Kerckhoffs Brief an Nico Rost versammelt demnach in sich die Überlagerung verschiedener, politisch zentraler Konflikte im Moment der Gründung der DDR: das Problem der Kapo-Vergangenheit der kommunistischen Häftlinge, die Verfolgung von Westemigranten für einen geplanten Schauprozess in der DDR, den Antisemitismus in der DDR, das Problem der Schuld Deutschlands gegenüber Polen, aber auch die 1949 inszenierte kulturpolitische Ausrichtung mit Goethe-Feiern und Nationalpreisen, die in ihrer Symbolik die DDR-Nation begründen helfen sollte.

Aus der politisch umworbenen Jung-Literatin war über Nacht eine den parteiintern geltenden Strategien des Opfertauschs überantwortete Autorin geworden. Susanne Kerckhoff, im Vorstand des Verbandes Deutscher Autoren, im Vorstand des Demokratischen Frauenbundes und des FDGB und nach ihrem Eintritt 1948 in die SED auch in deren Kulturarbeit engagiert, hatte sich nunmehr in mehreren Anhörungen Paul Wandel, aber auch Walter Ulbricht zu stellen. In der *Berliner Zeitung*, in der sie fast täglich veröffentlicht hatte, erscheinen ihre tages- oder kulturpolitischen Artikel kaum mehr; Zeitzeugen erinnern sich, dass Susanne Kerckhoff auf Sitzungen des Kulturbunds oder des Kulturvorstands der SED vehement angegriffen wird.

Am 6. Februar 1950 wurde der Konflikt um das Rost-Buch nun auch Gegenstand der Sitzung des Sekretariats der SED, mit dem Auftrag, „die Stellungnahme unserer Partei zu dem Buch von Nico Rost ‚Goethe in Dachau‘ darzulegen. Nach Vorlage derselben im Sekretariat ist diese gegebenenfalls als offizielle Stellungnahme der SED der holländischen Partei zu übermitteln.“ Wann und wodurch dieser Fall gegeben sein sollte, bleibt zweifelhaft. Susanne Kerckhoff zumindest war nach anhaltenden Disputen, Anwürfen und unverrückbarer Ablehnung vollkommen erschöpft und desillusioniert. Sie konnte bereits wissen, dass ihre wichtige Stelle an der Spitze des Feuilletons einer der auflagenstärksten Zeitung des Landes zunehmend gefährdet war. In letzten Briefen und Äußerungen gegenüber ihrer Familie hatte sie den politischen Konflikt thematisiert, ohne noch die Kraft zum öffentlichen Bekenntnis für ihre politische Wende zu finden. Die im Herbst 1949 über ihren Verlag abermals geführten Verhandlungen um das Sorgerecht für ihre drei Kinder, das letztlich Hermann Kerckhoff zugesprochen wird, kann sie nur als eine weitere Niederlage empfunden haben. In ihrer über den Winter 1949/50 auszumachenden Isoliertheit und damit auch Abwesenheit von der Tagespolitik findet die Lyrikerin Susanne Kerckhoff zurück zu ihrer poetischen Sensibilität. Ihr Gedicht *Vorfrühling*, das in dieser Zeit entsteht, will vielleicht noch einmal an ihren Fürsprecher aus Kindertagen erinnern, an Klabung und sein Gedicht *Vorfrühling 1923*. Der bitter-gebundene Ton und starke Naturbezug ihres Gedichts steht dabei unübersehbar in Kontrast zu Klabung's politischem „Zeitgedicht“. Die schmerzhaft Stille ihrer letzten Lyrik wiederholt sich in dem Gedicht *Volkslied*, das am 11. März 1950 in der *Berliner Zeitung* erscheint:

War es im Walde,
waren die Wege verschneit,
gingen die Kinder,
gingen im Walde zu weit.

Über die Heide
sangen sie, lachten sie gern,
hörten vom Berge
Stimmchen wie Silber so fern.

Schön sind die Tannen,
duftig das funkelnde Eis.
Furcht auf den Wangen
glüht wie ein Öfchen so heiß.

Daß ich dich liebe
bin wie die Kinder im Wald
Sie sind erfroren
folg' ihnen bald.

Es ist ihr poetischer Abschied. Vier Tage später, am 15. März 1950, ist Susanne Kerckhoff tot. Nach offizieller Verlautbarung verübt Susanne Kerckhoff Selbstmord in ihrer Wohnung in Berlin-Karolinenhof.⁴

Susanne Kerckhoffs Texte verschwinden sukzessive aus den Bibliotheken der DDR, in die Literaturgeschichte des Landes wird sie nicht aufgenommen, in keiner nach 1950 publizierten DDR-Auswahl ist ihre Name zu finden, erst nach 1989, genauer 1991, erhält sie wieder einen Eintrag, bezeichnenderweise in einer englischsprachigen Enzyklopädie.

Inge Müller

Der Tod hat alle Schrecken verloren und ist das Schrecklichste noch immer und immer. Aber er ist nicht mehr unsichtbar, ungreifbar, anonym. Er hat Gestalt angenommen, wir werfen ihn hin und her über der Erde wie einen Fangball, wir haben ihn in der Hand: wir haben den Tod in der Hand. Gra-

4 Zur Auseinandersetzung um Nico Rosts Buch *Goethe in Dachau* mit Rosts Ausweisung aus der DDR 1951 und dem Verbot seines Buches 1953 siehe: Ines Geipel (Hrsg.): *Die Welt ist eine Schachtel. Vier Autorinnen in der DDR*. Berlin, 1999, S. 79 ff. – Im Herbst 1999 veröffentlichte der Verlag Volk und Welt, Berlin, Nico Rosts Buch, hrsg. von Wilfried F. Schoeller.

naten, Bomben, Gas. Von Geburt an tragen wir den Tod in uns, fürchten ihn, hassen ihn und wollen ihn von uns schütteln, stoßen, aus uns reißen; wir wollen töten, um ihn loszuwerden: nimm, nimm den, die andern, nicht mich. Töte, friß, einmal wirst du tot sein, zu satt, und ich bin gerettet. Übrig. Und er gehorcht uns, frißt, schlingt, wir mästen ihn, jagen ihn um den Globus, locken ihn mit den Leibern unserer Brüder, Schwestern, Kinder. Und Mütter. Und Mütter. Wir sind unsterblich! Wir sind der Tod. Wer? Bruder, töte mich nicht! Schwester rette mich! – Wieviele Tote werden denn noch gebraucht zum Leben?⁵

Inge Müller, als Ingeborg Meyer im Osten von Berlin 1925 geboren, hat Kindheit und Schulzeit in der Stadt verbracht. Im Januar 1945 noch als Wehrmachtshelferin eingezogen, erlebt sie die Kämpfe um Berlin und seine Zerstörung. Unter einem Haus der Stadt liegt sie drei Tage und drei Nächte verschüttet, währenddessen über ihr hinwegschlachtet, was später das Ende genannt werden wird. Berlin ist eine stürzende, schreiende Stadt, Hauptstadt der Niederlage und Stadt der Befreiung. Ende April 1945 birgt die gerade Zwanzigjährige ihre Eltern tot aus den Ruinen von Lichtenberg. Sie hofft auf das Ende des Krieges und ist beteiligt am Wiederaufbau der Stadt. Für einige Jahre siedelt sie nach Lehnitz, an den Rand von Berlin über. 1959 zieht sie, verheiratet mit dem Dramatiker Heiner Müller, mit ihm zurück in die Stadt, nach Pankow.

Die ersten literarischen Versuche von Inge Müller sind noch klar als Lyrik und Prosa getrennt. Ihre frühe Lyrik, in Lehnitz geschrieben, im Ton spielerisch, naiv, ist nicht zufällig Naturlyrik und hält das Kriegsmaterial streng entfernt. In der frühen Prosa dann wird in konstruierter Einfachheit aus Sentiment und Schwere präzise erzählt; für eine deutsche unmittelbare Nachkriegsgeschichte haben die Texte auch dokumentarischen Wert. Dabei ist meist Winter und fast immer ist es in Berlin, wie in ihrem Fragment gebliebenen ersten Romanentwurf *Es ging ein Kind*:

Langsam kommt nun der Winter. Feuchtkalte Luft hängt über den spät-abendlichen Straßen. Die wenigen Menschen, die noch vorübergehen, haben es eilig, aus der unbehaglichen Atmosphäre hinaus in die Wärme ihrer Zimmer zu kommen. So hasten sie vorbei an den unheimlichen, mahnen-den Ruinen rechts und links der Straße ... Die vor uns liegende Straße im Osten Berlins war ehemals eine Prachtstraße. Hell beleuchtet, von schwatzenden, eilenden Menschen passiert – schien sie selbst zu leben. Mit den strahlenden Augen der grell erleuchteten Schaufenster und schimmernden Leuchtreklamen. Mit dem Gebrumm der unzähligen flinken Automobile und dem Gekreis der Straßenbahnen. Ist das schon so lange her – ist es schon vergessen? Es scheint so, tot, ausgelöscht liegt sie da. Hie und da

5 Inge Müller: *Der Tod ... Unveröffentlichtes Fragment*. Berlin, Archiv der Akademie der Künste.

flackert eine einsame Straßen-Laterne am Straßenrand, die anderen recken ihren schwarzen zerstörten Arm anklagend zum Himmel, stumme Wächter, verglühte Freudenspender einer vergangenen Zeit. Aus den wenigen, meist mit Pappe vernagelten Fenstern dringt hier und da ein matter Lichtstreifen. Stumm und schamhaft verborgen scheinen die Ruinen und Trümmer der gänzlich zerstörten Häuser im Dunkel der Nacht.“⁶

Ein Stück Geschichte Ostberlins im Winter 1946; in anderen frühen Erzählungen – Kälte, Hunger, Entbehrungen Haus an Haus, Schiebergeschichten gen Westberlin, Diebstähle von Kindern aus Not und Tristesse, stillgelegte Jugend – viel Berlin-Exteriores aus bereits abgeschnittener Geographie. In den frühen Narrationen von Inge Müller – sich selbst fremd bleibende Artikulationen, viele Außenaufnahmen, also Raum, und ein in Erstarrung verharrendes, sich immer wieder verlierendes und abgebendes literarisches Selbst.

Und dann arbeitet Inge Müller an einem Jona-Vorhaben, einem Roman, der bereits in den Anfängen ihres Schreibens konzipiert, erst in der letzten Phase ihrer künstlerischen Produktion Gestalt erfährt und Splitter bleibt. 1962 heißt es dazu knapp in ihrem Tagebuch: „Jona – was wird aus einem weiblichen Faust. Im Kreis ‚geschützt‘ (u. fixiert) ...“⁷. *Jona, Zäsuren im Alltag* oder *Das neunte Leben* nennt sie ihr Fragment abwechselnd, dessen unterschiedliche Entwürfe Versuche zu einem großen Text mit sinfonischem Bau sind, so jedenfalls zeigen es die fünfsätzigen, durchkomponierten Konzeptionen für *Jona*, die die passionierte Akkordeonspielerin zu der Frage führen lässt: Was wird mit einer weiblich-faustischen Jona-Figur, die durch die Katastrophe muss; wie ist Leben, Überleben nach einer solchen Katastrophe möglich?

In diesem Prosa-Fragment ist die Schrift geführt vom Tod: Sprache formt sich, ihre Existenz vollzieht sich nur noch aus einer Dimension – der des Todes. Diese Konversion bedeutet das Ende der Schrift, ist sie doch ursächlich als Atem unmittelbarer Nachweis von Leben. Inge Müllers Schreiben wird damit zum Angriff auf die traditionellen Koordinaten der Schrift, von Raum und Zeit. Ihr Schreiben verweist auf etwas außerhalb: größer, mächtiger, gewaltsamer, etwas, was Atmen verhindert, was Gehen und Stehen unmöglich macht, was die verschiedenen textuellen Ich in die Verstumung abtreiben lässt. Vor dieser sich unausgesetzt ereignenden Entmächtigung, auf die die Dichterin poetologisch mit einer immer kleiner werdenden Sprache, mit kaum noch im Schriftraum aushaltbaren Spannungen in den Wortfeldern reagiert, liegt eine

6 Inge Müller: *Es ging ein Kind. Unveröffentlichtes Romanmanuskript*. Berlin, Archiv der Akademie der Künste.

7 Inge Müller: *Irgendwo; noch einmal möchte ich sehn*. Hrsg. v. Ines Geipel. Berlin, Weimar 1996, S. 182.

individuell-künstlerische, eine sehr persönliche Auseinandersetzung: „Alles Leben stirbt alle Tode.“⁸

Die bereits 1957-1959 in Lehnitz geschriebenen handschriftlichen Skizzen für den Jona-Roman bleiben suchend, wirken ungelenkt, doch sie haben den ‚Zwischenraum‘ Lehnitz – Natur, Musik, Liebe – als Ton ganz in sich.

Inge Müller kommt aus dem Krieg, bevor sie eine eigene Sprache hat, lebt in den Gefahren des Sprachlochs: „Mein schlechtes Gedächtnis macht mir immer mehr und immer ernsthaftere Sorgen. Liegt es an der Krankheit und ist also zu heilen? Oder ist es Schlimmeres?“⁹ Die ausgearbeiteten Sätze des *Jona-Fragments* von *Bunker* oder *Der Vogel* schreibt Inge Müller erst kurz vor ihrem Tod. Die zusammengetragenen 27 Textsplitter ihres Fragments auf nicht mehr als 24 Druckseiten: wenig für etwa zehn Jahre poetischer Arbeit? Doch als Versuch stehen sie solitär in der deutschen Nachkriegstextlandschaft; ästhetische Folge historischer Nötigung. In der Spannung zwischen Selbstvergessenheit und Entäußerung, zwischen Natur und Krieg, zwischen verspieltem Mädchen und der Soldatin, im Schreiben des Todes: dem sich im Spiel des Wassers verlierenden Mädchen, der aus ohnmächtiger Angst schießenden Soldatin ... , versucht Inge Müller, erfahrener Gewalt einen artifiziellen Ausdruck zu geben, und konzentriert ihr Material im entstehenden Binnenraum eines sich fundierenden Schriftkörpers. Dabei weiß sie um das Problem der Gestaltung von Schmerz und löst es in der späten Prosa ihres *Jona-Fragments* durch die radikale Ablösung vom Sentiment: Finale Klänge, ohne allegorische Alibis, das Ästhetische nie Ornament, nichts mehr zur kurzfristigen Linderung.

Als passionierte Akkordeonspielerin wusste Inge Müller um Klang, Rhythmus und Melodie, bei Hans Henny Jahnn suchte sie nach Möglichkeiten, musikalische Formen in der Poesie durchzuführen. John Cage konnte sie nicht kennen, nicht die ‚absurde‘ Literatur der Russen, eines Vvedenskij oder Charms, nicht Sylvia Plath oder Hertha Kräftner und dennoch: Inge Müllers Tagebucheinträge bezeugen ihre Wachheit, gar exzessive Aufnahme gegenüber den ästhetischen Aufbrüchen unterschiedlichster Zeiten. „Bei Gertrude Stein, deren Stil, deren Art zu denken, die wirklich weiblichste Art zu denken ist, die ich als Frau, als Frau, die schreibt, als wirklich empfinde ...“¹⁰, begegnet Inge Müller der Idee vor dem Wort als ästhetischer Gestaltungsvorgabe. Sie findet zu ihrem Staccato-Stil, als der Rhythmus ihr ‚Erzähler und Handlungsführer‘ geworden ist. Berlin ist für Inge Müller: „Begegnung in der Sekunde zwischen S-Bahntürschließen + Zugabfahrt. (Skizze: 45) Nachts: auf der Straße. (die Gedichte nachlesen).“¹¹ Großstadtpoesie der Bewegung, des

8 Inge Müller (wie Anm. 7), S. 187.

9 Inge Müller (wie Anm. 7), S. 103.

10 Inge Müller (wie Anm. 7), S. 173.

11 Inge Müller (wie Anm. 7), S. 174.

Flüchtigen, unsteter Blick – Bildschnitte – Raumentzug, das Ausbleiben und Verschwinden: der Ort ist nun Phänomen, wird Mittel.

Unmittelbar nach dem August 1961 schreibt Inge Müller wohl eines der frühesten Mauer-Gedichte *Ein Mensch steht an der Mauer*, erneut in den Realien des Krieges, und aus diesem Raum treibt sie ihre Sprache, bereits in der Isolation schreibend, zunehmend in ein privates, poetisches Sprechen. Im *Jona-Fragment* arbeitet Inge Müller mit dem Prinzip der Selbstvertextung, einem ästhetischen Versuch von Gestaltwandel, mit dem sie ihr inneres Kriegsmaterial zu bearbeiten versucht – konkret-absurde, gleichsam rapportierende Szenarien, knappe Sätze, metallische Intonationen, kürzer und kürzer werdender Atem. Der einzig ausgeführte Teil des *Jona*-Stückes wird der *Bunker*, tiefster Punkt des Textes, wie aus der Hohle, in massivster Komprimierung von Raum und Zeit gelingt ihr das Sprechen. Nach langem Suchen hatte Inge Müller kurz vor ihrem Tod den Ort ihrer literarischen Stimme gefunden.

Ingeborg Bachmann, die sich zu dieser Zeit in Westberlin aufhielt, hatte ihr, so scheint es, zeitgleich von der anderen Seite der Stadt Zwiesprache gegeben: „Die Kunst kommt erst nach dem zweiten Tod, nach der zweiten Unschuld, wenn sich die zweite Unschuld macht, wenn man sich den zweiten Tod macht, wenn das Geröchel, wenn die Epilepsie überwunden ist, wenn das abgetan ist, also tägliche Übung wird ...“¹²

Der Mauerbau 1961, die ebenfalls in diese Zeit fallenden Auseinandersetzungen um *Die Umsiedlerin*, das Verbot des Stückes, Heiner Müllers Schreibverbot und sein Ausschluss aus dem Schriftstellerverband, der massive Druck auf Inge Müller, sich von Heiner Müller zu trennen, die existentielle Not beider, eine Krankheit Inge Müllers mit häufiger werdenden manisch depressiven Schüben stifteten das Klima an zu ihrem Selbstmord am 1. Juni 1966. Ihren Tod wertete die Staatssicherheit als ‚öffentliches Zeichen gegen unseren sozialistischen Staat‘.

Inge Müller, als Kinderbuchautorin kulturpolitisch zunächst einmal gefördert, entscheidet sich konsequent und schmerzvoll für einen eigenen poetischen Weg und verlässt darin zunehmend staatlich vorgegebene Kommunikationskreise. Ihre Rezeption, lange Zeit behindert, wird mit einer ersten, obgleich dennoch zensurierten Ausgabe erst Mitte der achtziger Jahre in größerem Umfang möglich.¹³

12 Ingeborg Bachmann: *Todesartenprojekt*. Bd. 2. Unter Leitung von R. Pichl. Hrsg. v. M. Albrecht und D. Götsche. München 1995, S. 174.

13 Ausführlicher dazu im Nachwort zur Inge Müller-Ausgabe. Ines Geipel (Hrsg.) (wie Anm. 7), S. 336.

Eveline Kuffel

Ansicht

Die Welt
ist eine Schachtel.
Ich lach den aus,
den ersten, der behauptete,
sie sei rund und
daß sie sich bewegt,
ich kann dem Kosmonauten nicht glauben, der sie
umfliegen haben will.
In einer Streichholzschachtel
liege ich, das ist die Welt!
Was ist denn das - Australien,
China. Afrika, Amerika?
In einer Schachtel liegend,
sehe ich auf Briefmarken –
Spanien, Italien, Frankreich,
die schöne Schweiz
und Deutschland.
Ich klage meine Mutter an!
(Sie wohnt in der Schachtel
gleich nebenan.)
Warum hat sie mich, in
siebzehn Teufels Namen,
nicht als Holzwurm
zur Welt gebracht.¹⁴

Eveline Kuffel wird 1935 in Hennigsdorf im Osthavelland geboren. Ihr Vater, Wladislaus Kuffel, ist Blechwalzer im Stahlwerk Hennigsdorf, die Mutter arbeitet als Näherin in Heimarbeit. Beide sind Kommunisten. Für sie, hieß es dann, sollte er nach dem Mai 1945 entstehen, der neue Staat im Osten, für Menschen wie Anna und Wladislaus Kuffel, für die Arbeiter und Bauern und für ihre Kinder. Sie waren es, die endlich Bildung, Essen, Wohnung und jeder die gleichen Rechte erhalten sollten. Bereits zwei Jahre nach Kriegsende, 1947 – Eveline Kuffel geht gerade zur Grundschule – wird der Vater wegen öffentlicher Kritik an der politischen Situation in der sowjetischen Besatzungszone und an den Zuständen im Werk aus dem Stahlwerk entlassen. Eveline Kuffel schreibt darüber in einem Lebenslauf für ihre spätere Immatrikulation an der Weißenseer Kunsthochschule:

14 Ines Geipel (Hrsg.) (wie Anm. 4), S. 100.

Mein Vater, ein alter Kommunist von der Sorte, die begeistert auf den Umschwung 1945 gewartet hatten und sich dann enttäuscht gegen den von Osten kommenden Sozialismus wandten, wurde auf Grund einiger Äußerungen gegen die bestehenden Verhältnisse aus dem Betrieb, in dem er über zwanzig Jahre beschäftigt war, entlassen.

Die Familie muss aus Hennigsdorf wegziehen und geht nach Velten. Doch auch dort kommt es bald zu Konflikten. „Bald darauf musste mein Vater die DDR verlassen, er wurde wegen Beleidigung des Präsidenten Wilhelm Pieck verfolgt. Mein Vater befand sich nun ohne Arbeit in Westberlin und meine Mutter mit uns, drei schulpflichtigen Kindern, allein in Velten. Sie war gezwungen arbeiten zu gehen, und wir Kinder waren meist ohne Aufsicht“, schreibt die Tochter.

Aus Hunger oder vielleicht auch Langeweile beginnt der Bruder Udo mit einem Freund kleine Schiebereien. Sie wickeln sich Metalldrähte um den Bauch und tauschen die gegen Essbares in Westberlin ein. Eveline begleitet sie zweimal. Als die Sache aufgedeckt und alle drei verhaftet werden, kann Udo Kuffel entkommen. Eveline Kuffel wird jedoch Anfang 1951, sie ist gerade fünfzehnjährig, inhaftiert.

Sie kommt zunächst in den Jugendwerkhof Schenkendorf bei Potsdam, ab Sommer 1952 ist sie im Jugendwerkhof Rotes Luch, danach muss sie nach Müncheberg. Als sie 1953 aus der Haft entlassen wird, sind die Mutter und ihre Schwester Edeltraud, über die Grenze in die BRD gegangen. Der Vater ist noch in Westberlin.

Eveline will nicht in den Westen, sie ist knapp 18 Jahre und hofft, in der DDR eine Ausbildung zu erhalten. Sie bewirbt sich 1953 zum ersten Mal an der Kunsthochschule Weißensee. 1954 wird Eveline Kuffel dort endlich in der Fachrichtung Plastik immatrikuliert. „Ihre künstlerische Begabung ist unzweifelhaft“ heißt es mehrfach in den Studienunterlagen, doch die Auseinandersetzungen, vielleicht eher Eveline Kuffels Renitenz wegen der Ausbildungspolitik der Hochschule, sind von Beginn an unvermeidlich. 1958 wird sie relegiert, es folgt ein Jahr Produktion wegen ‚mangelnder Studiendisziplin‘. Im Sommer 1960 kann sie letztlich doch das Studium mit einem Diplom zu einem projektierten Gedenkstein für die Opfer des Faschismus am Weißen See in Ostberlin beenden.

Im gleichen Jahr, 1960, heiratet sie, im August 1961 wird der Sohn Simon geboren. August 1961: Die Spaltung der Stadt und des Landes, für Eveline Kuffel auch gleichbedeutend mit der Unmöglichkeit, Eltern und Geschwister noch sehen zu können. Die ohnehin schon seltenen Kontakte zu ihrer Familie, die sich in Westfalen angesiedelt hatte, werden nun gänzlich abgeschnitten. Vielleicht ist es eben auch diese endgültige Trennung, die Eveline Kuffel neben der bildnerischen Arbeit in ein anderes künstlerisches Medium treibt. Denn kurz nach dem Mauerbau beginnt sie zu schreiben. Die wenigen erhalten

gebliebenen Texte der Dichterin sind zwischen 1963 und 1968 entstanden und haben zuallererst radikal die Teilung von Berlin zum Thema. ‚In der Stadt ohne Wind‘ sucht der Blick einer Trinkerin nach ästhetischen Gestaltungsmöglichkeiten. Windschiefe, expressive Slapsticks entstehen, rotzig derbes Milieu, das unwillkürlich an die im Osten bis dahin nicht publizierten Vorkriegsmo-
 dernen wie Jakob Haringer oder auch Peter Hammerschlag erinnern. Doch deren grob-erotische Szenarien mit ihren zahllosen Wirtshäuslern, verlassenem Mädchen und abgewiesenen Liebhabern, ihre poetischen, gern provozierenden Melancholien scheinen bei Eveline Kuffel noch um einige Grade verrutscht. Nicht dieser hintergründig-abgründig überbordende Sprachwitz des Vorkriegs klingt bei ihr an, hier torkelt Leben, das an seiner eigenen Logik baut: immerzu Zerplatztes, Zerfallenes, ‚eine Stadt mit leeren Straßen‘, ‚die Last der Stille‘, ‚nichts als das Bröckeln des Steiges‘, am Ende etwas noch von außen, was die ganze Chose irgendwie zusammenhält. Da grölt jemand, da gluckst und spuckt es, es sabbert, schreit und flucht; ‚Das große Kotzen‘ hatte Eveline Kuffel einen ihrer Ostberlin-Texte nennen wollen. Suchte Eveline Kuffel bereits in ihrer bildhauerischen Diplomarbeit alles Tragische zu tilgen, scheint dieser Vorsatz in ihren Gedichten noch stärker. Ihre Gedichte sind ein Lächeln wie nach der Zerstörung, abgerungen, unwiederholbar. Als ginge es allein um den Moment des Zerfallens, nur in ihm zeigt sich, wofür es sich lohnte, einen ganzen Tag um die Häuser zu ziehen: Sinnlose, oft unhaltbare Szenen und ohne Rechtfertigungsversuch dann dieses Lächeln, darin bestimmt sich Eveline Kuffels Poetik.

Ihre Sprache ist dabei klar und unmissverständlich, manchmal nur nutzt sie Crashworte – sprachliche Bruchlandungen – wie in dem Gedicht *Mauer* den Neologismus ‚Knickkrachkriegsknackknochenstäbe‘. Der ‚knöcherne Käfig‘, die ‚feuchtzitternden Hände‘, ‚Schweiss‘ und ‚Tod‘ führen wie Leitworte zu der überlängten sprachlichen Fügung aus Berstungen, die die paradoxe Funktion erhält, Schutz zu sein und zwar gegen das lyrische Ich selbst: die unauflösbar-gespenstige Kehre, bei der Sinn ein Problem bekommt. Dann aber, in den Momenten des gewaltsamen Zugriffs, gelingt dem weiblichen Text-Ich der Zerstörung-bannende-Gestus gegenüber dem eigenen Kind, der ohne Sprache ist, privat, still, ein Blick eben, darin unausgesetzt unter dem Gewicht dessen, das größer, mächtiger ist als das lyrische Ich selbst. Nähe und Identifikation in den Momenten unwiederbringlicher Niederlage, unerbittlichen Überdrucks, diese Art Kopplung, wie nennt sich die?

Eveline Kuffels gänzlich unkathartische Schreibweise, mit der Thematisierung von gesellschaftlicher Gewalt als Kern, ist in der DDR unveröffentlicht geblieben. Hatte die überwiegende Mehrheit der DDR-Künstlerschaft den Bau der Mauer wegen vermeintlich geschützterer Arbeitsmöglichkeiten begrüßt, thematisierte sie dieses Ereignis als einen erneuten Kriegszustand.

Für Eveline Kuffel kommt es 1963 zur Scheidung der Ehe mit Thomas Heidolph. Das Erziehungsrecht für den Sohn Simon, so entscheidet das Ge-

richt, wird dem Vater zuerkannt. Die seit Mitte 1967 belegte Kriminalakte „Poeten“, Dokument für eine über dreijährige Observation von Eveline Kuffel und Horst Hussel wegen vermuteter staatsfeindlicher Hetze, verweist auf Eveline Kuffels unzweideutige politische Haltung, auf verlorengegangene Überlegungen zu eigenen literarischen Versuchen, gibt Auskünfte über ihre Lebenssituation.

Die thematische Orientierung – Eveline Kuffels Realitätsprinzip als poetisches Prinzip – war sicherlich einer der Gründe, dass eine Publikation ihrer Texte in der DDR unmöglich war. Ihre artifiziell ungelungenen Textgebilde, deren spröder Ton, enorme Spannungen in den Wortfeldern, mitunter ein zerrissener oder auch komprimierter Sprachraum zeigen dabei Parallelen zu den Texten der Dichterin Inge Müller, die zu gleicher Zeit und ebenfalls in Ostberlin an eigenen poetischen Versuchen schrieb.

Eveline Kuffel geht ihren Weg des Widerstehens: Die sie betreffende Kriminalakte „Poeten“ aus den Jahren 1967-1970 zeigt anschaulich, dass sie nicht bereit war, die Teilung des Landes zu akzeptieren. In einem Observationsbericht heißt es: „Sie erzählte mir, dass die Mauer für sie nicht existiere“. Energisch unternimmt sie über verschiedene Wege den Versuch, die eigenen Texte im Westen zur Veröffentlichung zu bringen.

Ende der sechziger Jahre arbeitet Eveline Kuffel, wie allein noch die Kriminalakte „Poeten“ belegen kann, an einem Theaterstück *Die Revolution der Igel*, das ‚symbolisch das Schicksal des revolutionären Proletariats‘ darstellt. ‚Es mache seine Revolution, besitze Stacheln (Waffen) und werde dann trotz seiner Illusionen über eine bessere Zukunft von der Geschichte überfahren (Sich verselbständigende Apparate, Diktatur etablierter Führungsschichten etc.).‘

Eveline Kuffel dürfte keinerlei Illusionen darüber gehabt haben, dass sie als Künstlerin – ob als Bildhauerin oder Autorin – in der DDR keine Existenzmöglichkeit erhalten würde. So souverän sie künstlerisch auch hätte sein können: Als Jugendliche wegen der politischen Haltung des Vaters kriminalisiert und über zwei Jahre inhaftiert, im Studium ein Jahr relegiert, das Sorgerecht für den Sohn aberkannt, ohne künstlerische Existenzmöglichkeit, dabei nonkonform gegenüber allen Vorgaben gewollter Gleichschaltung, ist es vor allem ihr Lebensentwurf, der konträr zum Leitbild des Sozialismus steht und der sie immer stärker an den Rand drängt.

Eveline Kuffel ist unterwegs, in den Kneipen von Berlin malt und schreibt sie in zahllose Skizzenbücher, von denen nicht eines erhalten geblieben ist. Irgendwann zieht sie los, übers Land; in der Folge sind ihre Zigeunerlieder entstanden. Abgekoppelt von jeglicher Öffentlichkeit ist diese Zeit vielleicht erst einmal ein notwendiger, blinder Sturz in die Ortlosigkeit. Nach nicht endenkönnenden Disziplinierungen sollte der Sturz in die Leere sie erst einmal schützen, als Zigeunerin, Vagantin, Närrin. Mit den Mitteln der Selbststigmatisierung verlässt Eveline Kuffel zunehmend Schrift und Bild und greift nach

dem eigenen Körper als verbliebener Ausdrucksmöglichkeit. Die Symbolik des Kreatürlichen gerinnt zu bitterbösen Versuchen, denn hinter ihnen steht allein noch der Tod.

Die Kriminalakte „Poeten“, die die operative Bearbeitung von Eveline Kuffel und Horst Hussel wegen staatsfeindlicher Hetze dokumentiert, bezieht sich immer häufiger auf die zunehmende Desolatheit und Isolierung der Autorin. Mit der Aufgabe ihres öffentlichen Sprechens ist Eveline Kuffel für die Staatssicherheit am Ende nicht mehr interessant. Erst dieser Status, im Grunde bereits ihre Nichtexistenz, gestattet Eveline Kuffel den Raum zu einem ohnmächtig entschlossenen, versehrten Artefakt: ihr Körper als Gegenzeichen zur bestehenden Macht. Als Eveline Kuffel Anfang der siebziger Jahre an Kehlkopfkrebs erkrankt, werden die lila-schwarzen Bestrahlungskreuze in ihrem Gesicht zur demonstrativen Aufforderung an andere, sie als Figur des Todes anzuerkennen; beladen mit Bierflaschen zieht sie in die Ostberliner ‚Schulen des Sozialismus‘ und befragt deren Insassen, Schüler wie Lehrer, was sie da eigentlich tun; höhnend und zotig greift sie Polizisten an, die sie dann meist laufen lassen: Spiegelbildlich für das chronisch endende System waren Eveline Kuffels Gesten und ihr zugleich aggressives und ohnmächtiges Erscheinungsbild, ihre Existenz jenseits aller Moral oder gesellschaftlicher Vorgaben, bereits Zeichen der eigenen Selbstausschöpfung geworden.

Aus dem öffentlichen Raum ausgesondert, sucht die Künstlerin nach einem elementaren Mittel: keine Masken, keine schützenden ästhetischen Figuren, keine Rhetoriken, keinerlei kulturelle Vermittlung, keine Versöhnung, allein Kreatur, Rohheit, Deformation und deren Zeichen. Sich verweigern, das heißt auch gegenüber sich selbst versteinern und dabei immer weiter – und wenn es noch so unhaltbar ist – agieren: Körperteile, die Instrumente sind, Bewegungen, die schreiend und sabbernd auslaufen, viel Alkohol, Erbrechen, Delirien, Hunger in Büchsen, manchmal noch Fraktur reden. Was an Zeichnungen und Texten in dieser Zeit in die Arbeitsbücher kommt, überlebt kaum den nächsten Tag. Zu fremd schon sind ihr die Formen des Konservierens, zu fremd die verdeckende, künstliche Ordnung ästhetischer Welt. Ohne Rückhalt, ganz nackt, roh und brutal, absurd und anarchisch: diese so geschaffenen Regeln brauchen keine stillzulegenden Worte mehr.

Das Lächeln als Übertretung, das ihre Gedichte so skurril und auch leicht gemacht hatte, wird zur aggressiven Groteske, endlos verzerrt. Von ihrer auf sich selbst zurückbezogenen Sprache, von dem, was Eveline Kuffels Leben in den Jahren nach 1965 war, weiß niemand, trotz aller Legenden. Ihre Agonie dauert mehr als zehn Jahre. Eveline Kuffel stirbt 43-jährig, am 15. Januar 1978, an einem Schwelbrand im Bett. Es ist ein Tod durch Erschöpfung.

Jutta Petzold

Da die Erzählerin weibliche Form hat, kann sie das verwirrte, tief verzwickte Problem der Schlechten Welt nur auf weibliche Art lösen. Die weibliche Art ist aber die einzige, die die Wahrheit in den lebendigen Dingen nahe genug zu umkreisen vermag, sie hilft die Grundursachen des Lebens verweben. Darin ist keine Mystik.

Männer plätschern im Seichten; sie versuchen das Unlösbare mit hundert Ideen auszuflicken. Oder sie ziehen das Schwert. Es fehlt ihnen die Verwachsenheit mit den Ursachen. Ihre Ohren sind nicht demütig genug, um das Gras zitternd aufsprießen zu fühlen. Sie schweben losgelöst und darum haltlos, und all ihr plätscherndes Vielwissen, mit dem sie sich blähen, rauscht an den wahren Wahrheiten vorbei. Sie sind begrenzsichtige Unmündige, für Wettkampf und fürs Sportliche in jeder Form (auch im Geiste) begeistert, sie sind wie die Blinden, aber ohne Tastvermögen, und sie sind hitzige Kinder, bis über die Ohren in Lärm und Geräusche verstrickt. (...)

Ich bin die Weberin am Webstuhl der Ewigkeit, meine Leichtigkeit täusche mich nicht über meinen Verstand hinweg. Der alte, dummgute, böse Brummbär, er brummt. Er brummt, ich haue ihn aufs Schnurrbart-Suahelihaar, da zit stärker tert sein Katzenhaar, schnurrt und wird weich. Mit Absicht hat er die schlechtestmögliche aller möglichen Welten geschaffen, aber nun komme ich. Eine Million Jahre ist nichts, Zeit ist relativ, sagt Einstein. Und ich sage euch: Wahrlich, wahrlich, ihr werdet euch wundern.¹⁵

Wie Eveline Kuffel ist Jutta Petzold Mitte der dreißiger Jahre geboren und zählt somit zur Generation der Kriegsmädchen. Der Vater seit 1939 im Krieg, die Mutter im kommunistischen Widerstand, verlebt Jutta Petzold eine unruhige Kindheit, an unterschiedlichsten Orten, oft auch in Heimen. 1945 wird die Ehe der Eltern geschieden; Jutta Petzold bleibt bei der Mutter, die nach Kriegsende rasch von einer Direktorin an einer Berufsschule und ABF, zur Oberreferentin im Ministerium für Volksbildung der DDR, schließlich zur Dozentin an einer Parteihochschule avanciert. Seit Sommer 1949 leben Jutta und ihr fünf Jahre jüngerer Bruder Volker mit der Mutter in Potsdam. Nach dem Abitur 1951 beginnt Jutta Petzold 1953 ein Studium der Germanistik an der Philosophischen Fakultät der Humboldt-Universität Berlin, doch das hält sie nicht lange aus. Zu genau wusste sie schon, dass die literarische Welt, nach der sie auf der Suche war, ihr auf diese Weise nicht vermittelt werden würde. Wichtiger waren da schon die tatsächlichen Begegnungen mit Literatur, wenn möglich mit denen, die sie verfassen und die mit ihr leben. Sie begegnet in dieser Zeit Arnold Zweig, der sie aner-

15 Ines Geipel (Hrsg.) (wie Anm. 4), S. 180.

kennend ‚Poetessa‘ betitelt, Peter Huchel und Erich Arendt schätzen ihre Gedichte, kurz darauf lernt sie Eberhard Hilscher kennen. 26-jährig gelingt ihr 1959 unter dem Pseudonym Ruth Corduan in der FDJ-Zeitschrift *Junge Kunst* eine erste Veröffentlichung. Die historische Erzählung *Zola*, eine über die europäische literarische Avantgarde des ausgehenden 19. Jahrhunderts handelnde Prosa, ist der ansonsten geltenden Besetzung des Heftes jedoch kaum einzuordnen. In der *Junge(n) Kunst* dominiert einfalllos eine starre scholastische Schreibweise, deren erkenntnisdienliche Auswahl wenig Zufälle erlaubt. Es ist vermutlich allein der Durchsetzungskraft und Vermittlung ihres Künstlerfreundes Werner Kilz – für kurze Zeit einer der Redakteure der Zeitschrift – zu danken, dass der Text dort platziert werden konnte. Für Jutta Petzold bleibt es die einzige selbständige Publikation in der DDR.

Die Erzählung *Zola* – fiktive Repliken zwischen Zola und seinem Kritiker Jules Desmont, die das dialogische Prinzip der Texte von Jutta Petzold, die Auseinandersetzung um stilistische Fragen und ihren an der literarischen Moderne geformten Literaturbegriff offen legen. Die frühe *Zola*-Erzählung, das fiktive Streitgespräch zweier Literaten um Wahrheit, Schönheit, Stil und Ideale lässt Zola ausrufen: „Wahrheit ist Schönheit. Fort mit dem aristokratischen Künstlerstil, er liefert Kunstleckerbissen, die menschlich nicht mitzählen! Fort mit den Schnörkeln! Antikisch geschichtete Blöcke, die ineinander greifen! Große, klare Linien! Aber immer Wärme und Emotion.“ Das klingt wie ein poetisches Konzept, ist es wohl auch, und wird in den frühen Texten von Jutta Petzold gern männlichen Leitgrößen unterlegt. In der benannten Sentenz ist es nun einmal Zola, der imperativisch sein ästhetisches Selbstverständnis ausrufen darf, in einem ähnlich frühen Text, 1958, wird Klabunds *Li Tai Po*-Übertragung von 1915 rezipiert und findet bei Jutta Petzold zu der eigenen Prosafassung *Li Tai Po*. In ihr erzählt sie die Lebensgeschichte des chinesischen Dichters, der, ohne nach der Macht zu schießen, trotz Haft, Isolation und Verfemung unbeirrt seine Lieder singt und damit die Geschichte einer nicht-korruptierten Kunst.

Jutta Petzolds Interesse für die ostasiatische Dichtung und Philosophie ist natürlich ein Mittel, hinter der Maske des Fremden aktuelle Literaturverhältnisse zu beschreiben. Die häufig wörtlichen Zitate des ‚Fernost-Rilke‘ Klabund, dessen begeisterte Entdeckungen fernöstlicher Poesie gerade Bertolt Brecht gut zu nutzen wusste, könnte darin einen aktuellen Bezug auch auf direkterer Ebene herstellen.

Klabund jedenfalls ist ein Schlüssel für Jutta Petzolds literarischen Weg, und sein atemloses Ausbrennen die Konterstimme zu den anfangs rezipierten Goethe, Thomas Mann, Stefan George, Keller oder Rilke. Und über Klabund ist es auch ein kurzer Weg nur zu den literarischen Aufbrüchen der weiblichen Avantgarde im Vorkriegs-Berlin, deren Rezeption – wie die der gesamten Moderne aus dieser Zeit bereits seit 1948 aus der DDR-Literaturlandschaft ver-

bannt sind – und deren Fehlen Jutta Petzold für ihre eigene literarische Auseinandersetzung als besonders schmerzlich empfunden haben muss. In ihrem *Brief aus der Ferne*, der ursprünglich den Titel *Brief aus meinem Irrenhaus* trug, schreibt sie: „Glaubst du, hier schreibe ich einen Brief aus meinem Irrenhaus? Nein. Meine Hände sind feucht, weil mein Herz späten Gang hat. Ich habe die Lasker-Schüler geliebt.“ Else Lasker-Schüler, die hinter den Masken ihrer ‚Sternenkunde‘ die eigene Bedrohung zu verbergen suchte, deren Poesie unwegsam, emotiv, sphärisch ist und deren Leben sie selbst als ‚Verscheuchte‘ beschrieb – ungewiss, oft ausgeliefert, am Ende heimatlos – wird Jutta Petzold ein zentraler Bezug. Besonders in ihrer *Epigonale(n) Lyrik* wird der Lasker-Schüler-Ton immer wieder aufgenommen, aber auch in ihrer späteren Prosa scheint es, als brauche sie die Stimme der Expressionistin, um gemeinsam mit ihr eine poetische Gegenwelt zu erschreiben. In der Spannung männlich ästhetisierenden Verwehens und weiblichen Zersetzens werden in Jutta Petzolds *Brief aus weiter Ferne* innerliterarische Strategien offenkundig, die den vagabundierenden Sinn als das widerständig Dauernde gegenüber der ‚strahlenden, verwehenden Lüge‘ des männlichen Poeten zeigt. Zersetzen und Ausweiten werden die Grundbewegungen der Grottenolmin, hier einem vom Wasser an Land gegangenen weiblichen Prinzip, dem möglich ist, eine lange Dürrezeit zu überstehen. So kann dieses Prinzip sogar ruhig auch Hotel sein, funktionabel und ohne wahrgenommen zu werden. Über allem erschöpfenden Gebrauch besteht das nicht zu erschöpfende ‚unermessliche Bedürfnis, sich auszuweiten.‘ Das überlegene Begehren ‚Ich will‘ – als Finale des Briefes verabschiedet das Text-Ich aus dem Schriftraum und begründet die ästhetische Ausführung: Erweckung der Sinne durch das Erleben von Sprache.

Die von der Autorin selbst als ‚Frauengeschichten‘ autorisierten frühen Erzählungen *Die Häßliche*, *Erna*, *Die kleine Kunstgewerblerin* und *Die Geheimratsgattin* aus den Jahren 1958 und 1959 sind in geschlossener Form gebaute Prosastücke, die den Versuch unternehmen, aus eher traditionellem, meist familiären Gefüge herauszufinden. Da gibt es unabsehbare Konflikte und dann mindestens genauso unabsehbare nonkonforme Lösungen, Parodien einer nachgerade nicht sonderlich ernst zu nehmenden kleinbürgerlichen Welt, deftig und dabei wenigstens in einem Detail tragisch, also unlösbar. Man glaubt, sie lange schon zu kennen: ‚Erna‘, ‚Die Häßliche‘ und all die anderen Frauen mit ihren Spleens und den unsäglichen Bemühungen, diese endlich loszuwerden. Hat die eine es einmal geschafft, konsequent zu sein, hat sich an einer unsichtbaren Kette schon die nächste Vergeblichkeit gefügt; natürlich anders, zumindest nicht vergleichbar, immerhin so, dass niemand ohne Beklemmung verabschiedet wird.

Im Grunde noch ebenso ungeschoren kommen auch Zola, Cézanne oder Majakowski in den historischen Erzählungen aus gleicher Zeit davon. Noch ist es, dass die eherne Kunstwelt, ein dezidiertes ästhetisches Selbstverständnis, in Jutta Petzolds Texten allein männlichen Stimmen zugeschlagen wird. Da es

sich meist um frankophone Stimmen handelt, ist die Irritation nicht sonderlich groß, wenn immer wieder von Gefühl, von Wärme, von Liebe entgegen des kalten ästhetischen Blicks die Rede ist. Der noch ungelöste Konflikt zur dichterischen Selbstfindung, in der Folge Jutta Petzolds bestimmtere Suche nach einer weiblich fundierten Poetik, kann noch um einiges weiter verschoben werden. Dass gerade die ausdrückliche Freisetzung einer weiblichen Variante von Literatur schnell existentiell werden konnte, ist durch den Druck totalitärer Literatur- und Sozialverhältnisse in der DDR verursacht. Er galt umfassend, sicherlich. Doch insbesondere nach dem Mauerbau im August 1961 wird auffällig, dass Autorinnen, die sich den Mechanismen von Zensur und Selbstzensur nicht beugten, mit einem ihren Texten eingeschriebenen Bekenntnis zu weiblichem Schreiben antworteten. So Inge Müller, so Eveline Kuffel, so die bisher nicht veröffentlichten Ursula Großmann und Ursula Weiland, Christa Reinig fand mit ihrem Weggang aus der DDR 1964 ohnedies eine grundsätzlichere Lösung, Helga M. Novak wird 1966 aus der DDR ausgebürgert. Die frühe Christa Wolf, Irmtraud Morgner, auch Brigitte Reimann äußerten sich in Selbstzeugnissen später häufig genug zu den eingeräumten Verbiegungen ihrer Ästhetiken.

Jutta Petzold weiß, sich diesen von außen vorgegebenen Umbauten ihres Schreibens zu entziehen. Auch ist sie sich im Klaren darüber, dass diese Entscheidung bedeutet, ihre Texte nunmehr außerhalb der Öffentlichkeit zu schreiben, und dass es für sie keinen literarischen Durchbruch geben wird.

Im Herbst 1961 gelingt ihrem Künstlerfreund Werner Kilz durch die Gulyanlage von Ostberlin nach Westberlin die Flucht aus der DDR. Der etwas später geplante Fluchtversuch von Jutta Petzold, von Ingeborg Bachmann und Sebastian Haffner von Westberlin aus mit vorbereitet, jedoch missglückt.

Die von ihr gesuchte Künstlergemeinschaft - oder die vielleicht lebenserhaltende Konstruktion der Dichterin - zwischen Werner Kilz, Norbert Randow, Henryk Bereska und noch einigen anderen zerreißt vollends, nachdem Norbert Randow 1962 für drei Jahre ins Gefängnis kommt. Alle, die mit diesen Ereignissen zu tun haben, auch Jutta Petzold selbst, werden über längere Zeit von der Staatssicherheit observiert.

Diese Geschehen können dabei die bereits getroffene Entscheidung, ihr eigenes Schreiben jenseits der üblicherweise in der DDR eingeforderten volkspädagogischen Verpflichtung von Literatur zu fundieren, höchstens noch bekräftigen. Betonten die früheren, eher essayistischen Prosaarbeiten zu Zola oder Cézanne z. B. die wesentliche stilistische Vielfalt von Literatur, bleibt diese Methode vor dem Hintergrund eines sich mehr und mehr verengenden Literaturbegriffs unumgänglich erhalten. Mehr noch kommt hinzu: Die um 1961 in aller Deutlichkeit vollzogene Radikalisierung ihres Schreibens betrifft zunehmend auch die sprachliche Struktur der Texte. Syntax wird aufgelöst, Satzzeichen verschwinden, Neologismen entstehen en masse, im Verlust der sprachlichen Regie zeigt sich Disparates: Gewalt, viel Gewalt, ist hier im

Sprachraum. Auf gesellschaftliche Regression antwortet Jutta Petzold mit Sprachexplosion, mit irritierenden Fügungen einer neu entstehenden Sprache. Überhaupt sieht es so aus, als hätte die Dichterin den staatlichen Vorgaben im Ästhetischen auffällig direkt widersprochen, als hätte sie immer das andere gemacht, das andere geschrieben. Wird die Sprache um sie herum ideologischer und starrer, weitet Jutta Petzold sie aus, vervielfacht oder sprengt sie sie. Heißt es flächendeckende Bolschewisierung, gibt es eine enge Bindung an die verfemte Moderne. Geht es als Staatsdoktrin nur noch um Realismus, gibt es erst recht anderes: Parodie, Grotteske, Spiel, Wut, Traum, französisch und englisch, Naturwissenschaften, chinesische Mythologie, die Sprache des Notensystems, den alten Poesiebegriff von Sappho, unbändige erotische Sprachlust, Demontage und Deformation, Dialogisches und Phantastisches. Kommt die Religion in gesellschaftlichen Misskredit, wird das Nachdenken über Gott und Moral zu einer Konstante ihres Werks.

1961 schreibt Jutta Petzold das Minidrama *Vaticinantur nox caliginis visus*, das *Jodelgedicht in Systemen*, arbeitet an ihrer Prosa *Sappho in Berlin* und an dem vesperschen Fragment *Kore*. Sie arbeitet mit äußerster Intensität. Ihr Lektüreplan hält sich zielgerichtet fern von den einengenden Vorgaben sozialistischer Bewusstseinsbildung. Stattdessen liest sie Sappho und Pindar, Tennessee Williams, Ingeborg Bachmann und Samuel Beckett, Heidegger, Nietzsche und immer wieder aktuelle naturwissenschaftliche Ausführungen, Philosophie, Mythologie und Religion.

Seit dieser Zeit auch entfaltetete sich die Figur der Schreibenden in den Texten von Jutta Petzold immer konturierter. Keine närrischen Spiele mehr, hinter denen weibliche Figuren ihr Reales mühelos verbergen und in eigengebaute Welt abtauchen können. Das Spiel wird ernst. ‚Die kleine, dicke Frau ohne Liebe‘, die Schriftstellerin, die sich in den Tod spielt, die ‚Hungernde‘, die ‚Seherin‘, ‚Sappho in Berlin‘, die ‚Magd im Regen‘, die ‚Frau, deren Haar grau wurde‘, die ‚Erzählerin, die weibliche Form hat‘, alle sind sie Gezeichnete. In Jutta Petzolds schöner Lyrik scheinen die Schreibphasen herauslesbar, in denen ihre Gedichte entstanden sind. Eingangs willentlich epigonal, voller literarischer Bezüge zu Gertrud Kolmar, deren Gedichte sie in ihre Schreibbücher übertragen hat, zu Else Lasker-Schüler, Gottfried Benn, Klabund, Heinrich Heine – Gereimtes, hymnisch Schräges, Sinn, noch einmal festgezurr, gleichsam wie zurückdatiert – entstehen daraus allmählich die freigegebenen Einbrüche in eine gewaltsam zerrissene Welt. Aus den noch eingewickelten kleinen Wünschen, leeren Träumen werden explosive freie Rhythmen, speiend aus ‚gebrochener Mitte‘. Sehnsucht, Wärme, Gefühl, Liebe – nicht die Kinderkrankheiten einer systematisch blockierten Schreibexistenz sind noch thematisiert, Sehnsucht wird zur Brisanz, nicht mehr zu beruhigen, ohne neutrale Streifen, zum nicht mehr auflösbaren Motiv.

Zersetzen und Ausweiten sind die generellen Bewegungen im Schreiben von Jutta Petzold, deren Ingredienzien und Metamorphosen in jedem Text neu entschieden werden.

1965 schreibt Jutta Petzold an einer etwa 100-seitigen Prosa, die mit den Mitteln der Selbstvertextung den literarischen Suizid beschreiben wird. *Die Verfolgung. Eine Krankengeschichte* erzählt den Übergang einer Frau aus einer sie bedrohenden, sie verfolgenden Welt in die Psychiatrie: „Irgendwie bemerkte ich plötzlich, dass alles im Zug gelenkt war, die Reisenden waren Statisten. Da gingen mir endlich die Augen auf, und ich sah, dass ich bisher wirklich schwachsinnig gewesen war.“ Die Normalität der Psychiatrie und die Schwachsinnigkeit der Welt, in der sie bisher lebte, werden in bedrückender Ununterscheidbarkeit beschrieben. Wie in ihrem Minidrama von 1961 der surreale Raum zum eigentlichen Raum des Geschehens wird, sind in der Krankengeschichte die äußeren Verhältnisse in einer Weise determinierend, dass sie dem Einzelnen jegliches Individuelle und jeden Differenzierungswunsch zerstören. Gegen die „Macht äußerer Verhältnisse in Gestalt der Mauer“ versucht die Figur der Schreibenden trotz allem ein künstlerisches System, die „Idee eines gemeinsamen Kunstwerkes“ unter ihren Künstlerfreunden aufzubauen. Ihre Idee wird jedoch nicht erkannt, die Frau wird als Schreibende zunehmend isoliert, ihr Einschluss wird von Passage zu Passage totaler, die Struktur des Textes solipsistisch.

Die nur für kurze Zeit möglichen intensiven Spracheruptionen von Jutta Petzold enden mit diesem Text und mit dem Jahr 1965. Seit dieser Zeit hält sich die Dichterin bis 1974 wiederholt in der Nervenlinik der Berliner Charité auf. Jutta Petzold lebt heute in einem Seniorenheim in Berlin-Buch.

Hannelore Becker

SCHROFF FÄLLT DAS EIS die steine dauern
zeit wellen wind sind wider sie im bund
und unterliegen doch Komödie zeit

die fratze altweib blüht in nackter jugend
die alte tanzt die junge schaut und schweigt

Zwiespalt leben doppelmaske Die kugel
trifft sie
schlägt mir ins gesicht Und zeugt ein neues

traum unruhe zweifel Traut mir
nicht¹⁶

16 Ines Geipel (Hrsg.) (wie Anm. 4), S. 222.

Hannelore Becker, am 3. Januar 1951 in Leipzig geboren, ist in ihren Lebensdaten ein Kind der DDR. Als der Vater für den Bau des Ostberliner Fernsehturmes zur Projektierung in die Hauptstadt gerufen wird, ziehen die anderen drei Familienmitglieder – die Mutter, die Bibliothekarin in der Berliner Stadtbibliothek wird, der drei Jahre ältere Bruder Reinhardt und Hannelore Becker – bald nach.

Von 1957 bis 1965 besucht sie die 23. Oberschule Berlin-Friedrichshain, von 1965 bis 1969 die Erweiterte Oberschule „Carl von Ossietzky“ in Pankow, die für ihre staatskonforme Ausbildung, für die hohe Zahl von IM-Anwerbungen landesweit berüchtigt ist. Ebenfalls 1965 beginnt sie eine parallellaufende Lehre als Hochbauzeichnerin. Hannelore Becker weiß, die Ausbildungsvorgaben problemlos zu bedienen. Sie gilt als überdurchschnittlich begabt und verantwortlich; auf jedem Schulappell wird sie ausgezeichnet und beinahe jedes Jahr wird sie zur Gruppensekretärin gewählt. Als 16-jährige, 1967 also, mit ihren ersten Schreibversuchen wird sie in den Kulturbund der DDR aufgenommen. Im September 1969 beginnt Hannelore Becker ein Volontariat am Berliner Verlag, in der Redaktion der *BZ am Abend*. Ab 1970 arbeitet sie in der Kulturbundkreisleitung des Stadtbezirks Friedrichshain und dann, nach ihrer Volontariatstätigkeit, nimmt sie 1970 an der Humboldt-Universität Berlin das Studium der Kulturwissenschaften auf. Ihr linearer Weg in staatlich gesteuerte Kommunikationskreise scheint sich früh abzuzeichnen.

Im Reflex auf die Ereignisse in Prag im Sommer 1968 war die Staatssicherheit zu einer Art Mobilmachung im Bereich der Kultur übergegangen. Aus der Haltung der DDR-Künstlerschaft zu Prag 1968 schlussfolgernd hatte das Ministerium für Staatssicherheit konstatiert: „Es ist einzuschätzen, dass der politisch-ideologische Einfluß der Staatsorgane auf einen erheblichen Teil der im kulturellen Bereich Tätigen völlig ungenügend ist und vernachlässigt wird.“ Seit Sommer 1968 folgten zahllose Dienstweisungen; am 18. Juni 1969 ein Befehl von Erich Mielke, der die Einrichtung von Referaten in den einzelnen Bezirken des Landes mit der alleinigen Funktion anordnete, neue Informelle Mitarbeiter anzuwerben und die Kulturarbeit des Landes noch umfassender zu observieren.¹⁷ Im Ergebnis dieser forcierten Politik greift die Staatssicherheit gerade auch nach jungen Autorinnen und Autoren, macht sie – oft ohne ersichtliche Gegenwehr – zu ihren Mitakteuren. Hannelore Beckers MfS-Anwerbung im Frühjahr 1971 zeigt unverkennbare Analogien zu den Anwerbungen der Autorinnen Gabriele Eckart, Maja-Michaela Wiens oder Gabriele

17 Aus dem Referat von Erich Mielke auf der Dienstkonferenz vom 13. 7. 1972, BStU, ZA, DST, 008-390/72: „Eine sehr wesentliche Aufgabe besteht darin, unser IM-Netz in den Bereichen Kunst und Kultur, in den Massenmedien und Verlagen zu qualifizieren und zu komplettieren, die noch vorhandenen Lücken zu schließen. Es gibt hier noch einen Nachholbedarf, der zu einem wesentlichen Teil durch Neuwerbungen gedeckt werden muß.“

Berthel. Nach meist systematischen Analysen des MfS zu den jeweilig mentalpsychologischen Dispositionen der Autorinnen erfolgte die gezielte Anwerbung. In dieser Zeit konnte die Staatssicherheit bereits mit den Deformationen in den Familien, bedingt durch zwei deutsche Diktaturen, arbeiten und zu subtileren Unterwerfungsmechanismen greifen. Der oft vorausseilende Gehorsam, das vielfach umstandslose Binden an die Abstrakta der Macht sind bereits Auswirkungen in einer Generation, die aus ihrer eigenen Welterfahrung heraus kaum noch zu unmittelbarem Einspruch gegen das Regime finden kann. Doch so wirkmächtig und extensiv sich die Diktatur auch der Menschen in ihr zu bedienen wusste, gab es immer die anderen, die, die dagegen waren und die nicht mittaten. Und so ‚treffsicher‘ sich auch die perverse Strategie des Beschuldens von Kreativität manifestieren konnte, bestand zu jeder Zeit in der DDR eine eigene Form des Widerstehens: im Existentiellen, im Ästhetischen, so auch im Sprachlichen.

Hannelore Becker wird im Frühjahr 1971 unter dem Decknamen ‚Clementine‘ verpflichtet. Ungebrochen beflissen, wie aus ihrer Ausbildungszeit bekannt, bedient Hannelore Becker die Anforderungen des MfS. Sie berichtet von der Universität, von Singclubwerkstätten, vom Poetenseminar in Schwerin, von ihrer Arbeit im Literaturklub. Regelmäßig gibt sie ihre distanziernten, strukturell klaren Stimmungsberichte, in denen die gerade Zweiundzwanzigjährige auch über Vorlesungen von Wolfgang Heise und über Franz Fühmann schreibt. Hannelore Beckers Einsatzkonzeption verändert sich schnell. Sie erhält konkrete Aufträge, sich oppositionelle Kreise zu erschließen, um daraus zu berichten. Denn innerhalb der kulturpolitischen Ausrichtungen nach 1968 hatte die Staatssicherheit den ‚IM neuen Typus‘ etabliert, der, als Opposition aufgebaut, diese unterlaufen sollte und über den weite Teile des literarischen Prozesses gesteuert werden konnten. Die ‚Öffnung und Weite der Literatur‘ in dieser Zeit wird linear verkoppelt mit der systematischen erkennungsdienstlichen Behandlung von Literatur.

Nach der ursprünglichen Vorgabe der Staatssicherheit, Hannelore Becker als Forschungsstudentin an die Sektion Literatur- und Kunstwissenschaften in Jena zu vermitteln und sie damit in die Nähe von Jürgen Fuchs zu lancieren, wird das Forschungsstudium in Jena im September 1974 kurzerhand abgesagt und an die Sektion Ästhetik und Kulturwissenschaften an der Humboldt-Universität verlegt. In Berlin waren wohl für das MfS die relevanteren Kontakte, nachdem sich abzeichnete, dass Jürgen Fuchs für die junge Autorin kein Interesse zeigte.

Die intensiven Begegnungen mit Wolfgang Heise, Franz Fühmann und auch mit Karl Mickel in Berlin, vielleicht auch ihr stärker werdendes Selbstverständnis als Autorin verhinderten jedoch, dass Hannelore Becker sicherheitsdienstliche Anforderungen weiterhin bediente. Seit Mai 1974 setzen ihre Berichte aus; den vereinbarten Terminen in der konspirativen Wohnung kommt sie kaum noch nach; das Forschungsstudium in Berlin nimmt sie zwar

an, erscheint aber selten am Institut. Seit Herbst 1974 arbeitet sie als Verkäuferin im Ostberliner „Haus der Mode“ in der Rathausstraße.

Nach etwa vier Jahren Zuarbeit für das MfS bittet sie dann um ihre Entpflichtung. Der Bitte wird stattgegeben, es kommt zu einer ‚Stilllegung‘ ihrer Tätigkeit.

Dass der Bruch nicht äußerlich war, zeigen die Veränderungen in Hannelore Beckers Schreiben, das nach dem Sommer 1974 einen spürbaren Umbruch erfährt. Der anfänglich eher affirmativ verspielte, beinah volksliedhafte Ton ihrer Lyrik wird ein spürbar anderer. Ihr innerliterarisches System wird kompakter, konzentrierter; das lyrische Ich spricht direkter, der poetische Raum wird ausgeschritten, als müsste noch einmal gehen gelernt werden, als würde über dem endlich gefundenen Ton die Haltbarkeit einer Welt befragt.

Ihren Texten aus dem Jahr 1975 ist der Kampf um Stille, um Nicht-Bewegung, ein Nachdenken über Klang, über Ermüdung von Räumen und Verformung von Zeit anzumerken. Aus der Stille, nicht aus einem von vornherein normierten, besetzten Raum sollte Resonanz für die eigene Sprache möglich werden. Das Sprachmaterial, das Hannelore Becker in ihren Gedichten einsetzt, ist genau geformt, nunmehr von hoher Transparenz und stark körperlich. Die Gliederung der einzelnen Verse, die Schreibweise ihrer Worte, die Interpunktion sind so verändert, dass eine assoziationsreiche Rhythmisierung der Gedichte entsteht. Die Besinnung auf das Materialhafte von Sprache, Licht, Schritte, Geräusche und Landschaft suchen tastend nach der Wiedergabe des Inneren.

Dieses ästhetische Bemühen sieht sich in deutlichem Kontrast zu einer als Opposition bewerteten Richtung weiblicher Selbstverständigung, die gerade nach 1968 möglich wurde und über die DDR hinaus als ‚sozialistische Frauenliteratur‘ rezipiert wird. Deren Besonderheit liegt sicherlich in der thematischen Öffnung, mag sein auch in einer Vielheit der Schreibweisen, bei genauerem Blick überwiegt dennoch eher ein beschreibender Alltagsgestus, ohne stilistische Eigenheit.

Hannelore Beckers Texte sind nicht dokumentarisch, auch nicht fiktional, ihre Versuche steuern ohne Ausflucht, schmerzhaft auf ein Thema, das erst in ihren letzten Texten zu seiner Ausformung findet. In dem Gedicht *Schroff fällt das Eis* kippt ein monumentales Naturszenario in einen Zeithorizont, der einzig noch als Komödie fassbar wird. Analog zu dem massiven Naturbild exponiert sich eine kraftvolle, nun aber bühnenreife Szene, die eine Frau in Doppelgestalt – aus alter Fratze und schweigender junger – zeigt. ‚Die Alte tanzt, die Junge schaut und schweigt‘ macht die Ambivalenz sinnbildlich, in der beide sich bedingen, aussichtslos miteinander bestehen müssen. Komplizierter wird die Gedichtbewegung allerdings, als eine von außen kommende, anonym bleibende Kugel zwar dieses Doppel trifft, letztlich jedoch dem Ich ins Gesicht schlägt. Diese abgelenkte Bewegung zeugt ein Neues: ‚Traum, Unruhe, Zweifel‘. Die harten und unvermittelten Gegensätze in jeder Sentenz des Gedichts

werden durch den Zwiespalt im letzten Wortfeld: ‚Traut mir / nicht‘ erhärtet, dessen konträre Aussage zwischen vagem Hoffen und einem belasteten Imperativ allein durch den Versprung entschieden werden muss. Das Zusammenzwingen von ansonsten Auseinanderstrebendem, auch Unmittelbares, Unverbundenes, gar Übermächtiges bestimmen die Diktion des Gedichts. Ähnlich wie in den reduzierten Versen *Aber die Stille* gelingt es Hannelore Becker zunehmend, Zerrissenheit und Anonymität in ihren Texten zu gestalten.

1975, acht Jahre immerhin vor Christa Wolfs *Kassandra*-Veröffentlichung – in vielen Ländern nachhaltig rezipiert und vielleicht das meistbeachtete Stück Literatur der DDR –, sitzt eine 24 Jahre junge Autorin, Hannelore Becker, in Ostberlin und schreibt an ihrem *Kassandra*-Entwurf, einem Drama, das ohne Öffentlichkeit bleiben wird. Die Gründe dieser Nichtveröffentlichung dürften dabei mehrschichtig und von ambivalenter Art gewesen sein, doch kaum eine andere antike Figur eignete sich offenbar besser als Projektionsfläche als die der Priesterin *Kassandra*, um das gebrochene Selbstverständnis einer Frau unter ungebrochen patriarchalischen Verhältnissen aufnehmen zu können.

Christa Wolf hatte ihrer artifiziiell wandelbaren, auf der Ebene umfassender feministischer Kultur- und Zivilisationskritik gebauter *Kassandra* zuerst die Form des Lehrstücks angedacht, sich dann aber für die geschlossene Form der Erzählung entschieden. Es ist nicht Formales zuerst – Hannelore Beckers Versuch basiert auf der traditionellen Versform –, das beide *Kassandra*-Texte so verschieden macht. Christa Wolf wird ohngeachtet der eigenen Einwände gegenüber der erstarrten Wirklichkeit in der DDR, aber auch in Bezug auf das brisante Europa Anfang der achtziger Jahre auf einem ‚Utopie-Rest, nie ganz aufgezehrt‘ bestehen. Von dem bleibt nichts in Hannelore Beckers derbem, milieubezogenen Stück, in dem Handlungs- und Sprachregie durch die schematische Wirkweise eines Plans unabwendbar bestimmt sind und der nichts anderes vorsieht als Schrecken und Zerstörung.

Um den von den Göttern entworfenen Vernichtungs-Spielplan umsetzen zu können, wird *Kassandra*, nachdem sie zum Verrat gegenüber ihrem Vater Priamus nicht bereit ist, durch Apollon zur Seherin gemacht: „Der Plan ists, wie du siehst, für euer und der / Griechen Schicksal, dumme Pute, da / steht dein Name, sieh, den ich jetzt streiche / aus der Liste meiner Helfer“. Der Plan regiert infolge das Geschehen, in das *Kassandra* durch ihr Sonderwissen unent-rinnbar involviert ist. Er ist das Normativ, von *Kassandra* bis in den eigenen Tod hinein gewusst.

Gerade dieser *Kassandra*-Stoff schien Hannelore Becker offenbar ad-äquat, Inszenierungen von Macht und agonalen Sprachverhältnissen zu thematisieren. In ihr Stück führt sie drei frei entworfene, nicht mythologische Figuren ein: Köropus, Euphemus und Antimachus. Die letzten beiden stehen im Gefolge von Priamus und sind die Ausführenden der im Stück bestimmen-

den Machtränke. In einem Gespräch verhaspeln sie sich, verraten sich durch einen Namen, der hinter beiden steht. Es ist Apollon, der im Raum dahinter anweist und alles Handeln nach Plan bestimmt.

Hannelore Beckers Versuche unterscheiden sich unverkennbar von Susanne Kerckhoffs literarischer Arbeit, aber auch von den Texten Eveline Kuffels, Inge Müllers und Jutta Petzolds. In einem Gespräch, veröffentlicht in der Zeitschrift *Neue deutsche Literatur* vom Juni 1975, weist sie auf den ihr Schreiben bestimmenden Welt- und Generationskonflikt hin: „Das Leistungsvermögen der jüngsten Lyriker ist nicht nur auf Grund geringerer Schreib- erfahrung, sondern vor allem auf der Basis einer anderen – kleineren – Welt- und Wirklichkeitserfahrung erheblich anders als das Vermögen der mittleren und älteren Lyrikergeneration.“

Hannelore Beckers Kreativität wird, bevor sie eine eigene Sprache gefunden hat, kalkuliert missbraucht; sie folgt den Vorgaben. Nach etwa vier Jahren Spitzeltätigkeit unternimmt Hannelore Becker den Bruch, versucht sich zu entziehen. Doch dem labyrinthischen System ihres Doppellebens: von Tarnung, Selbsttäuschung, Verachtung und Resignation zu entrinnen, hätte einen Entwurf, hätte der Freunde und Hilfe bedurft. Doch so wie IM ‚Clementine‘ konspirativ tätig war, wird auch ihr Bruch unbemerkt geblieben sein. Das Aufrichtigste in ihrer Situation war möglicherweise zuerst der Rückzug in die eigene Sprachlosigkeit, in ein Schweigen, das die inneren Konditionierungen sprengen sollte. Die Komposition der Stille, der Wunsch noch einmal zu beginnen, gründete dabei von vornherein nicht auf Fülle, er blieb ohne Halt. Das Immaterielle der Sprache war ersichtlich nicht die Kraft, um den eigenen selbstzerstörerischen Antrieben Wirksames entgegenhalten zu können.

Hannelore Becker war keine Vielschreiberin, das spürt man sofort. Die Sprache in ihren letzten Texten ist qualvoll geformt und zerrissen, auf komprimiertestem Raum bleiben Zerstörung und Konstruktion aneinander gekoppelt, werden so ineinandergeschoben, dass sie die Verletzungen und den eigenen aggressiven Determinismus aufzeigen. Ihre Impulse, sich zu erinnern und Schuld zu benennen, sind offenkundig, doch sie erhalten keinen Ort. Die Intensität ihres Schreibens, ihrer Suche, ihrer Unauflösbarkeiten führen Hannelore Becker binnen kurzer Zeit in schwere Tablettenabhängigkeit. Im Alter von fünfundzwanzig Jahren, am 13. Februar 1976, begeht Hannelore Becker Selbstmord.

„...können wir auf einem Papierboot bestehen...“?

Von Versuchen, Autorinnen der inoffiziell publizierenden
Literaturszene des letzten DDR-Jahrzehnts in die nach-89er
Literaturgeschichten zu schreiben

Birgit Dahlke

Mit dem Titel, einer Zeile aus dem Gedicht *Papierboot* von Barbara Köhler, zuerst in der inoffiziell publizierten Leipziger Zeitschrift *Anschlag* 7/1987 veröffentlicht, wird auf *den unsicheren Status von Texten* angespielt, die aus einer Position *doppelter Randständigkeit* produziert worden sind: am Rande der DDR-Gesellschaft und ihres staatlichen Literaturbetriebs und am Rande des sogenannten literarischen Undergrounds. Denn Autorinnen und ihre Texte blieben im Unterschied zu bildenden Künstlerinnen auch innerhalb der doch so „unabhängigen“, „subkulturellen“ oder gar „gegenkulturellen“ Literaturszene in der DDR (alles umstrittene Begriffe) marginalisiert.

Diese Marginalisierung wurde nach 1989 in den vielfältigen, vorrangig von Männern herausgegebenen Anthologien und Dokumentationen dieser Literatur nicht nur verlängert, sondern potenziert: Nun, da das Phänomen Samisdatliteratur aus der DDR soziologisch, kulturgeschichtlich und nicht zuletzt literaturgeschichtlich vermessen, geordnet und bewertet wurde, erschien die Szene als reine Männerdomäne. Nachfolgende literaturgeschichtliche Darstellungen stützten sich weitgehend auf diese ersten Dokumentationen und Sammlungen, denn die Originalquellen waren aufgrund ihres Unikatcharakters kaum für jede ForscherIn verfügbar. Interpretiert, systematisiert, diskutiert und somit auch einer größeren LeserInnenschaft überhaupt erst zugänglich gemacht (bzw. als gesamtdeutsches Kulturgut existent) wurde vorrangig Lyrik, Prosa und Essayistik männlicher Autoren. Das gilt z.B. auch für die erweiterte Neufassung der *Kleinen Literaturgeschichte der DDR* von Wolfgang Emmerich von 1996: Im Kapitel 7 wird ein Bild der „neue(n) Literatur der 80er Jahre“ konstruiert, das sich von der Materialbasis her natürlich auf zugängliche Quellen stützt:

1. auf die ab 1989 (also noch in der DDR) gedruckten Bände *Außer der Reihe* im Aufbauverlag (unter deren ersten acht Bänden ein einziger von einer Autorin war),
2. auf in Westdeutschland gedruckte Bücher,

3. auf einzelne Nummern oder auch Reihen inoffiziell publizierter Zeitschriften und Lyrik-Grafik-Bücher, die im Osteuropa-Archiv Bremen immerhin über Jahre gesammelt und archiviert worden waren,
4. auf nach 1989 schnell aus den Boden gestampfte Auswahlbände zur sogenannten „unabhängigen Literatur aus der DDR.“

Da es von außen kaum möglich war, sich wirklich einen Überblick über das ungeordnete Feld neben- oder nacheinander in wechselnden Zusammensetzungen und anarchisch in Leipzig, Karl-Marx-Stadt, Rostock, Dresden, Berlin oder Weimar produzierter Publikationsprojekte einander überlappend, aber auch untereinander konkurrierender Kommunikationskreise zu verschaffen, wurde meist, durchaus nicht nur von Emmerich, „ein Teil fürs Ganze“ genommen. Wenn man eine Zeitschrift kannte, so „kannte“ man das ganze Feld. Aus drei Gedichten von Anderson, Schedlinski und Döring speisten sich kulturtheoretische Aufsätze über „die andere DDR-Literatur“, „die autonome Kunst“, die „gegenkulturelle Offensive“. Zitate aus Sascha Andersons im Westen gedruckten und also leicht verfügbaren Lyrikbänden *Jeder Satellit hat einen Killersatelliten* und *brunnen randvoll* mussten eine Flut politischer, sozialer und ästhetischer Verallgemeinerungen tragen: „Avantgarde in der DDR heute?“, „Outcast in Berlin“, „die dritte Literatur“, „Bohemia in East Berlin?“, „Die Kunst der Rebellion“ – die Metaphern und Mythen gediehen. Die Konjunktur der Ortsbezeichnung „Prenzlauer Berg“ (touristendeutsch auch „Prenzlberg“ genannt) zur Szene-Chiffre schlechthin führt diesen Konzentrations- und Verallgemeinerungsdrang auch sprachlich vor Augen. Ein solches Schlagwort funktionierte dann auch in der Negation, beim gewitterartigen Entwertungsprozess 1991/92: Der „Prenzlauer Berg“ wurde zur „Stasizüchtung“. Damit war alles gesagt über eine zehnjährige Geschichte, über ein höchst widersprüchliches Feld von dreißig selbstverlegten Zeitschriften in ca. zehn Städten und einigen hundert KünstlerInnenbüchern.

Die Strukturen sind literaturgeschichtlich nicht neu. Gewachsen ist höchstens die Deutungsmacht von JournalistInnen im Auf und Ab der Wertungen und Verallgemeinerungen. Akademische Forschung und publizistische Praxis fallen offensichtlich immer weiter auseinander.

Doch zurück zur problematischen Quellenlage und deren Folgen für die Literaturgeschichtsschreibung. Da also die meisten Texte im Original gar nicht zugänglich sind, sind die LiteraturgeschichtsschreiberInnen weitgehend auf Überblicksbände und Auswahl-Dokumentationen angewiesen. Der eigentlichen Kanonisierung aber geht somit bereits eine nicht reflektierte Kanonisierungshandlung voraus: diejenigen, die die Textauswahl getroffen haben, mussten über ihre Auswahlkriterien keinerlei Rechenschaft ablegen, zumal kaum jemand diese beurteilen konnte. Hier beißt sich die Katze in den Schwanz: die meisten Texte von Autorinnen wurden einer öffentlichen

Wertung gar nicht erst ausgesetzt, weil sie schon vorher für weniger literarisch erklärt worden waren als diejenigen ihrer männlichen Kollegen:

Von den 158 Textbeiträgen im Überblicksband *Vogel oder Käfig sein*, 1992 von Klaus Michael und Thomas Wohlfahrt herausgegeben, stammen ganze 23 von Autorinnen. In einer 1980 von Franz Fühmann innerhalb der DDR angeregten, nie veröffentlichten Anthologie unpublizierter Texte waren es noch 7 von 30, in der 1985 von Anderson und Elke Erb zusammengestellten Anthologie *Berührung ist nur eine Randerscheinung*, die nur im Westen erscheinen konnte, waren es nur noch 4 von 29 und in *Sprache & Antwort*, 1988 von Egmont Hesse zusammengestellt, war unter 13 Autoren gar keine Frau mehr.

Zur Information sei gesagt, dass sich auch wirklich weniger Autorinnen zur Beteiligung an inoffiziellen Publikationen entschlossen hatten, meine Recherchen ergaben bisher 21 Textbeiträge bis 1985 und 51 nach 1985. Der Einschnitt 1985 erklärt sich wahrscheinlich aus der zunehmenden staatlichen Duldung dieser selbstverantworteten Aktionen. Frauen entschieden sich, nicht nur, weil viele von ihnen mit Kindern lebten, seltener für den radikalen Aussteigerstatus des Bohemien. Sie nahmen offensichtlich vor allem bis Mitte der 80er Jahre Integrationsangebote des Staats in größerem Maße an als ihre männlichen Kollegen. Das wird z.B. daran deutlich, dass in der Zeitschrift *Temperamente* des Verlags Neues Leben mehr als ein Drittel der Debüts in den 80er Jahren von Autorinnen stammt. Auch im kirchlichen Rahmen entstanden einige wenige Frauenzeitschriften wie *Lila Band* in Dresden, *Frau anders* in Jena oder *Frauenblätter* in Leipzig erst nach 1985.

Es gab also sehr wohl ein Ungleichgewicht von Texten männlicher und weiblicher Autoren in den Zeitschriften, das sich aus mangelndem Vertrauen in die Qualität der eigenen Texte, aus der weitgehend männlich dominierten Herausgeberschaft, aus dem Fehlen von Herausgeberinnen oder eigenen Zeitschriften erklärt. Auf dieses komplexe Feld von Ursachen will ich hier jetzt nicht eingehen. Auffällig ist allerdings, dass sich dieser Prozess in dem Moment radikalisierte, als sich Strukturen etablierten. Solange die Lesungen, Ausstellungen, Performances und Konzerte noch relativ spontan stattfanden, schien es kaum Unterschiede zwischen männlichen und weiblichen Beteiligten zu geben. Erst mit der Institutionalisierung und Vermarktung der Aktionen, die vor allem mit dem organisatorischen Wirken Sascha Andersons ab 1984 von Berlin aus verbunden ist, rückten die Autorinnen merklich an den Rand. Dies gilt wiederum für die Berliner Szene in weitaus stärkerem Maße als für die sogenannten Provinz-Szenen.

In unserem Zusammenhang wichtiger als das reale Ungleichgewicht ist, dass es in den das Bild der Szeneliteratur prägenden Dokumentationen der ersten Welle radikal verstärkt wurde. Das konnte man zuletzt Ende 1997 in der viel besuchten Ausstellung *Boheme und Diktatur in der DDR* im Deut-

schen Historischen Museum in Berlin erleben: Bevor man die Ausstellungsräume betreten hatte, erschlugen einen wuchtige Porträtfotos von oben: „natürlich“ zu 100% männlich bestückt. Die AktivistInnen des „Untergrunds“ alles Männer? Die prägende Rolle, die Frauen als Künstlerinnen, Autorinnen, Buchbinderinnen, Fotografinnen, geldverdienende Ehefrauen und Geliebte, Gastgeberinnen riesiger Feste und Lesungen gespielt haben, wird überhaupt nicht deutlich. Frauen kommen weiter hinten in den Ausstellungsräumen, beim Thema Mode und – Teetassen.... Der Boheme-Begriff scheint ein weitgehend männlicher zu sein. Frauen sind immer am Rand, als Muse, Medium, Geliebte. Noch als Fotografierte sind sie außerhalb des Bildes. „Jürgen Schweinebraten mit seiner Lebensgefährtin“ heißt die Bildunterschrift, wenn doch mal ein Weib drauf ist.

Auch dort, wo gar nicht speziell diese Szeneliteratur den Gegenstand der Systematisierung bildet, sondern z.B. die DDR-Lyrik der siebziger/achtziger Jahre, wie in der Reclam-Anthologie *Ein Molotowcocktail auf fremder Bettkante* von Peter Geist (1991), wird Dichterinnen nur eine Randposition eingeräumt. Unter 198 aufgenommenen AutorInnen sind ganze 17 weiblich. Im umfangreichen Nachwort wird nur selten auf eine Dichterin Bezug genommen, und wenn, dann in einer auffällig weniger respektvollen Weise gegenüber ihrem Text als im Falle der meisten zitierten Dichter.¹

Von Beginn des systematisierenden Redens und Schreibens über die „neue“ AutorInnen-Generation an werden die daran beteiligten Autorinnen nicht wahrgenommen. Ausblendungen der ersten Darstellungen schreiben sich sozusagen „von selbst“ weiter.

Die Verallgemeinerung mittels des Generationenkonstrukts hat daran einen großen Anteil. Ob nun von der Generation der „Hineingeborenen“ (nach Uwe Kolbe) oder derjenigen der „Ausgestiegenen“ (nach Sascha Anderson) gesprochen wird, beides sind Repräsentanzmodelle, die sich vorrangig auf Texte männlicher Autoren stützen.

Die Strukturierung, die Wolfgang Emmerich schließlich in seiner Literaturgeschichte vornimmt, wird von einer Vielzahl internationaler DoktorandInnen erst einmal übernommen, nach den von ihm zitierten Texten wird gesucht, die von ihm genannten Namen dienen als Pfade für die eigene Recherche. Die Interpretationen beziehen sich alle, noch in der Polemik, auf den vorausgewählten Textkorpus und AutorInnenkanon.

1 Siehe Peter Geist: „mit würde holzkeke kauen“. *Neue Lyrik der jüngeren Generation* nebst Seiten- und Rückblicke. In: *Neue Deutsche Literatur* (1993) H. 2, S. 132-153. Erst auf den letzten Seiten werden Kerstin Hensel und Barbara Köhler in wenigen Textstellen zitiert, während an die dreißig männliche Autoren zum Teil mehrfach präsent sind.

Ein Schlüsselmoment der Rezeption und Wirkung bildet also die Publikationsform, erst wenn aus den kollektiv produzierten Zeitschriftenunikaten Bücher einzelner AutorInnen formiert werden, kann diese literarische Erscheinung „als Literatur“ wahrgenommen werden.

Texte von Barbara Köhler, Annett Gröschner, Gabriele Stötzer-Kachold, Heike Willingham, Elke Erb, Kerstin Hensel, Katja Lange-Müller u.a. erschienen im Verlauf der 90er Jahre schließlich auch in einzelnen Bänden und drangen also doch noch auf den gesamtdeutschen Buchmarkt vor. Ihre Texte wurden damit jedoch aus den Zusammenhängen ihrer Produktion herausgelöst. Das hatte Folgen nicht nur für das literaturgeschichtliche Bild der sogenannten „unabhängigen Literatur der DDR“, sondern vor allem auch für die Rezeption dieser Texte. In einem Suhrkamp-Lyrikband stoßen Texte auf eine andere Lektürepraxis als in einem Lyrik-Grafik-Buch und sind wohl auch härteren literaturkritischen Maßstäben ausgesetzt. Texte, die wie viele Beiträge der damaligen Projekte gängige Genre Grenzen zwischen Essay und Tagebuch, Lyrik und Prosa, Brief und Kritik überschreiten und oft in enger Zusammenarbeit mit bildenden KünstlerInnen und FotografInnen entstanden waren, werden nun in der spärlichen Suhrkamp-Ausstattung auf ihre „reine“ Textgestalt reduziert. Manche verlieren dadurch wirklich an Originalität und werden vielleicht auch zurecht übersehen. Über den „Oppositionsbonus“, der männlichen Szene-Autoren massenhaft zugestanden wurde und der publizistische Aufmerksamkeit und interpretatorische Anstrengung auslöste, verfügen sie nicht.

Die Literaturpreise und Stipendien, die ostdeutsche Autorinnen inzwischen einheimen konnten (aus dem Kreis der hier von mir diskutierten Literaturszene sind Katja Lange-Müller, Barbara Köhler, Kerstin Hensel, Heike Willingham und Annett Gröschner darunter) zeigen m.E., dass sie keinesfalls auf diesen „Oppositionsbonus“ zu reduzieren sind. Ich spreche hier deshalb nicht aus missionarischen Gründen, sondern um darauf aufmerksam zu machen, dass sich trotz zwei Jahrzehnten feministischer Literaturwissenschaft die Mechanismen männlich dominierter Kanonisierungspraxen in aktuellen Prozessen noch immer wiederholen: Praktische Behinderungen, interessegebundene Voreingenommenheit, Verweigerung der Anerkennung, Lächerlich- und Verächtlichmachen der weiblichen Schreibfähigkeit, Abwertung der Gegenstände, Abwertung der Werke durch – zutreffende wie unzutreffende – Zuordnungen zu minder gewerteten Arten und Gattungen von Literatur, Abwertungen der Autorinnen durch Negativstereotype, Übersehen und Fehlen weiblicher Traditionslinien.² Aus

2 Joanna Russ 1983, zitiert nach Renate von Heydebrand und Simone Winko: Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 19 (1994) 2, S. 96-172, hier S. 101.

meiner Arbeit an der Dissertation über inoffiziell publizierte Texte von Autorinnen aus der DDR könnte ich Beispiele für jede dieser einzelnen Strukturen nennen, sie reichen von einer internen Debatte um weibliches Schreiben in der Berliner inoffiziell publizierten Zeitschrift *Schaden* 14/16/1987 über Strategien der Pathologisierung z.B. der Autorin Gabriele Stötzer-Kachold (durch die Stasi, aber auch durch Kollegen oder gar Rezensenten) bis hin zur Ausgrenzungspraxis unter der Rubrik „Frauenliteratur“.

Rezeptionshürden waren die Texte weiblicher Autoren ja bereits von seiten der männlich dominierten Redaktionen inoffiziell publizierter Zeitschriften in den frühen 80er Jahren ausgesetzt gewesen: die ästhetischen Brüche, auffälligen Metaphern, spezifischen Themen und mit dem Umstand weiblicher Autorschaft verbundenen poetischen Schwierigkeiten entzogen sich dem Verständnis vieler Herausgeber, Literaturkritiker und Publizisten. Während männliche Autoren ganz zeitgemäß den Zerfall des postmodernen Subjekts gestalteten, kämpften Autorinnen noch immer um Ausdrucksformen weiblicher Identität.

Wenn die Geschlechterdifferenz die Lektüre der Texte prägt, so hinterlässt das Spuren nicht nur im materialen Kanon, sondern auch im *Deutungskanon*.

Hoch bewertet wurde unter allen inoffiziell publizierten Texten vor allem Lyrik. Den Wertmaßstab bildet dabei übereinstimmend die Kategorie „poetische Innovation“. Wolfgang Emmerich z.B. begründet die Vernachlässigung bestimmter AutorInnen in seinem literaturgeschichtlichen Überblick damit, dass diese „kein neues literarisches Paradigma initiierten.“³ Das seit der Moderne die Kanonisierungsprozesse bestimmende Innovationspostulat aber ist (nicht nur bei ihm) ausgerichtet an Lyriktraditionen der Moderne, die weitgehend männlich verstanden wurden und werden: der konkreten Poesie, dem Futurismus, Dadaismus oder russischen Formalismus. Wie schon in Bezug auf die historischen Avantgarde-Bewegungen wurden auch in der Beschreibung der sogenannten unabhängigen DDR-Literaturszene mittels der Kategorie Avantgarde die Autorinnen ausgenommen. (Dass Texte von Autorinnen von Beginn an Teil der hier maßstabbildenden literarischen Moderne waren, sich mit denjenigen männlicher Autoren berührten und dabei zugleich eigene Positionen behaupteten, wie Johanna Bossinade⁴ es formuliert, ist offensichtlich aus den Kreisen feministisch-orientierter Literaturwissenschaft noch immer nicht in die Breite vorge-drungen.)

3 Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erw. Neuausg., Leipzig 1996, S. 415.

4 Johanna Bossinade: Wem gebührt die Moderne? Sondierungen eines Problemfeldes. In: Helga Grubitzsch u.a. (Hrsg.): *Frauen – Literatur – Revolution*. Pfa-fenweiler 1992, S. 345-361.

Als „literarisch-innovativ“ wurden bereits von den Szeneinsider-Kritikern wie Peter Böthig, Egmont Hesse und Klaus Michael einerseits und von älteren MentorInnen wie Elke Erb, Adolf Endler und Gerhard Wolf oder Autoren-Theoretikern wie Gert Neumann oder Rainer Schedlinski vorrangig sprachexperimentelle lyrische Texte von Bert Papenfuß, Stefan Döring, Jan Faktor, Frank Lanzendörfer, Andreas Koziol u.a. bewertet. Das war noch in den Zeitschriften selbst zu lesen und verwundert im Falle von Gerhard Wolf und Adolf Endler um so mehr, als diese in Bezug auf die ältere AutorInnen-Generation keineswegs mit solcher spezifischen Blindheit geschlagen waren, wie ihr frühes Engagement für Inge Müller, Irma Traud Morgner oder Sarah Kirsch zeigt.

Die eindringliche Nachfrage vor allem der älteren Autorin Elke Erb nach poetologischen Reflexionen hatte zu Beginn der 80er Jahre eine regelrechte Theoriewut ausgelöst, allerdings nur unter männlichen Autoren: An einer Interviewreihe der inoffiziell publizierten Berliner Zeitschrift *Schaden*, die dann 1988 in Frankfurt am Main als Anthologie unter dem bereits erwähnten Titel *Sprache & Antwort* erschien (und also durch Ort und Zeit der Veröffentlichung eine entscheidende Rolle für die Rezeption im Westen – und darüber zurück im Osten spielte) beteiligten sich ausschließlich männliche Autoren.⁵ In der 1986 eigens als Organ theoretischer Selbstverständigung von Rainer Schedlinski gegründeten Szenezeitschrift *Ariadnefabrik* war bis auf Elke Erb keine Autorin wirklich tonangebend.⁶ Erb selbst wurde in ihrer (von ihr selbst nicht gesuchten) Mentorinnenrolle eher als „geschlechtsneutrales“ Wesen wahrgenommen, nicht zuletzt deshalb, weil sie Fragen weiblicher Autorschaft zu dieser Zeit weniger interessierten: „In der DDR war nicht die Frage ‚Mann oder Frau‘ die entscheidende, sondern: Was ist das für eine Herrschaft, was ist los mit dem Gemeinwesen?“, sagt sie rückblickend dazu.⁷ Die Selbstbeschreibungen der Szene wurden in der westdeutschen Publizistik weitgehend übernommen und mit ihnen deren Ausblendungen.

Als „sprachexperimentell“ verstanden wurden Texte der erwähnten männlichen Szene-Protagonisten, nicht aber die von Gabriele Kachold, die sich auch der Zuordnung zur Lyrik bereits entziehen. Auch Lyrik, die eher mit konventionellen poetischen Mitteln arbeitet, wurde der Qualitäts-Kategorie „sprachexperimentell“ zugeschlagen, soweit sie von Männern stammte. Dagegen ist gar nichts zu sagen, nur erklärt sich dann nicht, war-

5 Vgl. Egmont Hesse (Hrsg.): *Sprache & Antwort. Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR*. Frankfurt am Main 1988.

6 Vgl. Andreas Koziol, Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriss der Ariadnefabrik*. Berlin 1990.

7 Interview am 25.10.1993. In: Birgit Dahlke: *Papierboot. Autorinnen aus der DDR – inoffiziell publiziert*. Würzburg 1997, S. 237-252.

um zwar Sascha Anderson, Andreas Koziol oder Ulrich Zieger wahrgenommen und in ihren poetischen Ansätzen ernstgenommen wurden, nicht aber Barbara Köhler, Raja Lubinetzki, Gabriele Kachold.

Dabei arbeiteten insbesondere Köhler und Stötzer-Kachold durchaus sprachkritisch, nur stand im Zentrum ihrer Sprachkritik weniger die offizielle Zeitungssprache als vielmehr das, was Köhler später als „Syntax der Geschlechter“ bezeichnen und in ein Sprachbild fassen wird wie dieses:

Vogelbild

Aber uns ist kein Schnabel gewachsen:

wir reden, wie uns der Mund gestopft wurde.⁸

Gabriele Stötzer-Kachold benutzte syntaktische und rhetorische Mittel, um die geschlechtsspezifische Dimension der Machtspiele innerhalb der ach-so-freien Szene zu entlarven: „setz dich reiß auf steh setz dich“, hinter der harmlosen Begrüßungsformel steht eine Befehlsform, „das gesetz der scene heißt verrat.“⁹

Ähnliche Strukturen sind zu beobachten, wo es um ein Thema wie Sexualität und Körper geht. Während aggressive Schwanzlyrik in Anlehnung an Bukowski genauso als kraftvoll-ursprünglich anerkannt wird wie die Körper-Sezier-Texte Durs Grünbeins ganze Heere von Interpreten anspornen, wird den aggressiven „Votzen-Orgasmus“-Texten Gabriele Kacholds der Status des Literarischen von vornherein aberkannt. An die Ausgrenzungspraxis eines Sascha Anderson schließen die meisten AufsatzschreiberInnen an, durch die „weibliche“ metaphorische Konkretetheit verunsichert und abgestoßen. Diese Beobachtung gilt für beide Geschlechter und spitzte sich noch zu, sobald die Texte in Wohngalerien, Ladenwohnungen und auf Hinterhoflesungen vorgetragen wurden: während so manche dilettantische Punkrockversion Andersons bejubelt wurde, löste Kachold bereits durch ihre selbstgenähte Kleidung und offensive Bühnenhaltung Ablehnung aus. Das eine kann eingeordnet werden in Traditionen, das andere nicht.

Als ein Beispiel dafür, wie der männlich tradierte Innovationsmaßstab Blindheit in Bezug auf originäre poetische Formen und Konzepte in Texten von Autorinnen erzeugte, würde ich auch die Verzögerung nennen, mit der das umfassende und innovative Werk der 1938 geborenen Elke Erb wahrgenommen wurde und wird. Obwohl ihre autoreflexive sprach- und ideologiekritische Poetologie nicht nur innerhalb der DDR seit den siebziger Jahren wirklich ausgelöst hat, was Emmerich einen literarischen Paradig-

8 Barbara Köhler: *Blue Box. Gedichte*. Frankfurt am Main 1995, S. 38.

9 Gabriele Kachold: *Das Gesetz der Szene*. In: *Kontext 5* (1989); später – in von Gerhard Wolf als Lektor veränderter Fassung – auch in Gabriele Stötzer-Kachold: *grenzen los fremd gehen*. Berlin 1992, S. 133-136.

menwechsel nennt, dringt ihr Name nur zögerlich in die Literaturgeschichten vor. Während sie seit zwei Jahrzehnten von einer Generation Schreibender den Platz einer Anregerin und Mentorin zugestanden bekommt, konnte ihr Generationskollege Volker Braun sie 1985 im Zuge seiner Polemik gegen eine „poésie pure“ in der renommierten Zeitschrift *Sinn und Form* auf eine so emotionale Weise angreifen, wie es gerade Frauen oft geschieht: als „Outorin“ und „Flipout-Elke“. Dabei war ihr von vornherein die Möglichkeit einer Entgegnung an ebenso exponierter Stelle genommen.¹⁰

Zum männlich bestimmten Innovationsmaßstab trat die *Poetologieverweigerung* von Autorinnen hinzu: kaum eine von ihnen konstruierte ein theoretisches Gebäude um die eigenen Texte herum, kaum eine meldete sich mit einem poetischen Manifest, sei es einem Gruppenmanifest (wie *zoro in skorne* von Faktor, Döring, Papenfuß) zu Wort. Die poetologischen Debatten um spezifische Probleme weiblicher Autorschaft und Subjektivität, die vereinzelt doch einmal in einer der Kleinstzeitschriften zu finden waren, wie ein Briefwechsel zwischen Kerstin Hensel und Barbara Köhler in der *Karl-Marx-Städter A3*, wurden nicht als solche anerkannt. Da sie in Gestalt von Briefen, noch dazu im Übergang zum Lyrischen, gehalten waren, also einem als „weiblich“ tradierten Genre, wurde ihnen nicht der Status einer poetischen Konzeption oder eines poetischen Manifests zugestanden. Die beiden Autorinnen waren allerdings auch an dieser Verniedlichungspraxis beteiligt, da sie ihre Auffassungen betont fragend und vorsichtig, sich immer wieder selbst relativierend vertraten, wo ihre männlichen Kollegen laut tönten. Zwei Beispiele:

ich rede mir die angst aus den gliedern, die sätze, die sich auflösen, wenn man sie anfasst. so lerne ich mich zu bewegen, so lerne ich dem zu vertrauen, was mich bewegt. ich trete aus der deckung des WIR aus dem schützengraben der poesie objective aus dem phrasendschungel der gestrigen zeitung.¹¹

und

Deutlich gesagt, ich halte es für nötig, dem Niedergang der Sprache, mit der wir zu leben haben, weil sie mit ihrem Mangel unser Bewusstsein bildet..., mit Nachrichten über die Ethik des Denkens der Praxis zu begegnen: die ein Ort

10 Volker Braun: Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität. In: *Sinn und Form* (1985), 5, S. 978-998.

11 Barbara Köhler, Kerstin Hensel: Landschaft der Argwohnauten oder Die Abwaschküche der Nation. Ein Dialog. In: *A3 Kontakte* 1 (1986) o.S.

ethischer Schönheit sein kann, ohne deshalb die Zeichen realistischer Sprache berühren zu müssen.¹²

Der Gestus des Gesagten unterscheidet sich enorm: fragende, kreisende Suche hier, selbstsichere Setzung dort. Wenn eine der Autorinnen einmal explizit auf die Frage nach ihrer Poetologie eingeht, so tut sie es ironisch-abweisend wie z.B. Katja Lange-Müller:

Über mein Schreiben soll ich schreiben?! Eine Poetik verfassen?! Welch eine Aufgabe!? – Ich höre so gern auf die Wörter [...] ich wollte immer Brühwürfel herstellen, möglichst kompakte Extrakte; das auflösen, heißes Wasser draufgießen, bis es richtig für ihn ist, möge jeder (Leser) dann selbst. Nur kein Wort zu viel, keine Wiederholung.¹³

Die Antwort ist eher pragmatisch als theoretisierend. Dass ein männlicher Autor zu einem Vergleich mit dem Brühwürfel greifen würde, ist unwahrscheinlich. Auf die Selbststilisierung mittels halsbrecherisch-abstrakter Konstruktionen fallen aber alle herein, diese werden in späteren Literaturgeschichten und Aufsätzen zitiert. Wegen der Quote noch ein „männliches“ Beispiel, von Rainer Schedlinski:

all diese gedichte sind produkte einer ariadnemaschine, die in der gegenwärtigen leere zu arbeiten beginnt. indem sie sich bewusst einer mechanisierten induktiven kombination bedienen, gewinnen sie die freiheit, den gegenstand zu bedenken, ohne seiner diskursiven befangenheit zu verfallen.¹⁴

Der Dialog zwischen den beiden Autorinnen (Hensel und Köhler) wird in die spätere Auswahl *Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979-1989*¹⁵ nicht aufgenommen. Der Monolog bleibende „Dialog“ zwischen Köhler und einem Mann, Fritz-Hendrik Melle (*Schaden* 8/9/1985/86), sehr wohl. Die Statements zu den Konzepten der verschiedenen inoffiziell publizierten Zeitschriften, die in dieser Auswahldokumentation nachzulesen sind, stammen alle von Männern. Obwohl Frauen auch an Redaktionen beteiligt waren: Angelika Klüsendorf und Wiebke Müller im *Anschlag* (Leipzig 1984-89); Ina Kutulas in *Bizarre Städte* (Berlin 1987-89); Ulrike Markert in *Galeere* (Halle 1985-86); Catrin Drogi in *Glasnot* (Naumburg und Leipzig 1987-89); Susanne

12 Gert Neumann in: Egmont Hesse (Hrsg.) (wie Anm. 4), S. 138.

13 Katja Lange Müller: Ein Hang zum Brühwürfel. In: Ulrich Janetzki, Wolfgang Rath (Hrsg.): *Tendenz Freisprache. Texte zu einer Poetik der achtziger Jahre*. Frankfurt am Main 1992, S. 99-103.

14 Rainer Schedlinski in: Egmont Hesse (Hrsg.) (wie Anm. 4), S. 163.

15 Berlin 1992.

Schleyer in *Liane* (Berlin 1988-90); Heike Drews-Willingham in *Schaden* (Berlin 1984-87), Heidemarie Härtl, Cornelia Briel, Constanze Wolf in *Zweite Person* (Leipzig 1987-89).

Unter der Rubrik „Debatten“ tauchen Standpunkte von Frauen in der selben Auswahl nur dort auf, wo es um soziale Vorgänge innerhalb der Szene geht (offensichtlich „Frauensache“), oder aber, um das Fehlen von Autorinnen nachträglich zu konstatieren.

Noch immer also sind Frauen für (geschlechts-)spezifische Fragen zuständig (und erklären sich selbst dafür zuständig), Männer aber für das Umfassende. Leider erfolgt auch das Einschreiben in die Literaturgeschichte nach demselben Muster: Die männlichen Szene-Protagonisten gehen im Diskussionszusammenhang Avantgardismus in die literaturwissenschaftlichen Aufsätze ein, die weiblichen unter der Kategorie Frauenliteratur.¹⁶ Die einen werden in den allgemeinen gesamtdeutschen Kanon adoptiert, die anderen im speziellen Frauenliteraturkanon geparkt.

16 Ute Brandes (Hrsg.): *Zwischen gestern und morgen. Schriftstellerinnen der DDR aus amerikanischer Sicht*. Bern, New York, Paris u.a. 1992.

**Trivialität in der deutschen und niederländischen
Zwischenkriegsliteratur
oder
Wie brauchbar sind traditionelle Wertungskategorien der
Literaturgeschichtsschreibung?**

Marianne Vogel

Wer sich mit dem Gebiet „Frauen als Autorinnen“ beschäftigt – ob er oder sie dabei Sammelwerke wie Datenbanken und Lexika oder literaturwissenschaftliche Produkte wie Studien, Monographien und Literaturgeschichten verfasst –, wird häufig zu einer Legitimierung aufgefordert. Denn aus der Perspektive der sogenannten „klassischen“ Literaturwissenschaft, die sich selbst als neutral oder objektiv versteht, ist eine solche Beschäftigung parteiisch und subjektiv. Die Perspektive derjenigen, die sich mit dem Bereich „Frauen als Autorinnen“ befassen, ist jedoch oft eine andere, wobei es meines Erachtens zwischen drei verschiedenen Sichtweisen zu differenzieren gilt:

1. Man kann sich als Teil einer literaturwissenschaftlichen Forschung verstehen, die sich gleichsam zufällig mit Autorinnen befasst und damit ebenso nichtfeministisch und neutral ist wie die sogenannte „klassische“ Literaturwissenschaft.
2. Man kann sich zu den Forschern und Forscherinnen rechnen, die davon ausgehen, dass es keine Geschlechterneutralität gibt. Sowohl die „klassische“ als auch die feministische Perspektive werden dann als subjektiv betrachtet, sie haben einen männlichen bzw. weiblichen Blick und rücken die Leistungen von Männern bzw. Frauen in den Vordergrund.¹
3. Man findet die Ansicht, dass gerade die „klassische“ Literaturwissenschaft die parteiische ist, weil sie eine Männergeschichte konstruiert, während die feministische Literaturwissenschaft eine neutrale, nämlich geschlechtergerechte Sichtweise vertritt. Insgesamt handelt es sich hier um vier unterschiedliche Postulate, die in literaturwissenschaftlichen

1 Es finden sich auch feministische Publikationen, die die „klassische“ Perspektive vertreten und somit eine eigenartig defensive und apologetische Haltung einnehmen. Diese scheint mir typisch für die deutsche Forschungslandschaft. Auch Schabert 1995, S. 184 konstatiert einen Gegensatz zwischen der deutschen und der selbstbewussteren anglo-amerikanischen feministischen Forschung.

Kreisen zwar nicht denselben Status haben, trotzdem aber in gleichem Maße Postulate sind.

Die kritische Frage, ob Datenbanken, Lexika, Studien und Literaturgeschichten, die sich mit Frauen als Autorinnen befassen, gesicherte und sachliche Informationen enthalten und die auch auf dieser Tagung gestellt wird, versteht sich selbst als Ausdruck eines logisch methodisch korrekten Zweifel. Implizit aber basiert sie auf dem ersten der vier genannten Postulate. Die Antwort darauf muß, abhängig von der theoretischen Position der Sprechenden Person, jeweils wie folgt ausfallen:

1. Da diese Publikationen im Gegensatz zu den anderen aus einem besonderen Interesse heraus entwickelt worden sind, sind sie subjektiv und enthalten – mindestens zum Teil – unsachliche Informationen.
2. Diese Publikationen sind aus einem ebenso wissenschaftlichen Interesse heraus entstanden wie die anderen, da jedes Füllen einer literaturwissenschaftlichen Lücke legitim ist, so dass sie objektive und sachliche Informationen enthalten.
3. Klar ist, dass die anderen Publikationen ebenfalls aus einem besonderen, nämlich männlichen – fälschlich als universal verstandenen – Interesse heraus entwickelt worden sind; insofern sind die Publikationen, die sich mit Frauen als Autorinnen beschäftigen, genauso sachlich oder unsachlich wie jene.
4. Klar ist, dass die anderen Publikationen aus einem besonderen, nämlich männlichen – fälschlich als universal verstandenen – Interesse heraus entwickelt worden sind; die von Autorinnen handelnden Publikationen dagegen sind neutral, weil sie lediglich Gerechtigkeit anstreben und die Geschlechterabweichung mitreflektieren, die unsere Kulturgeschichte strukturiert.

Im Rahmen dieser Tagung ist der Teilbereich „Literaturgeschichtsschreibung“ von speziellem Interesse. Traditionell stützt sich diese für die Darstellung der literarischen Ereignisse einer Periode auf den bestehenden Kanon, wobei die ungenannte Voraussetzung ist, dass Texte unterschiedliche ästhetische Qualität besitzen, die sich im Laufe der Zeit von selbst durchsetzt. Das historiographisch-strukturierende Prinzip ist meistens eine Mischung der zwei Kriterien Innovation und Wichtigkeit bzw. Repräsentativität.² Nach diesem Prinzip werden Autorinnen, Autoren und ihre Texte hierarchisch in eine chronologische Beschreibung eingeordnet. Zu fragen ist, inwiefern es sich bei dieser Art Literaturgeschichtsschreibung um gesicherte und sachliche Informationen handelt. Sie selbst erhebt diesen An-

2 Vgl. dazu auch von Heydebrand/Winko 1994.

spruch immer wieder, indem sie suggeriert, dass ästhetische Qualität, Innovation und Wichtigkeit Merkmale der Texte und der schreibenden Personen und somit offenkundig sind. Die präsentierten Selektionen und Wertungen werden nicht reflektiert, sondern als natürlich vorausgesetzt und damit objektiviert. Dieses Selbstverständnis ist freilich problematisch, was schon deutlich wird, wenn man einige ältere und neuere Literaturgeschichten miteinander vergleicht und ohne weiteres feststellt, dass die Darstellungen sich verändert haben und einander teilweise sogar widersprechen. Sie *scheinen* also lediglich in einem bestimmten Dezennium und innerhalb einer bestimmten theoretischen Position gesicherte und sachliche Informationen zu enthalten. Die Ansichten über historische Prozesse können sich rasch wandeln.

Viele stimmen diesem Standpunkt heutzutage in der Theorie auch zu und würden deshalb das Postulat von der literaturgeschichtlichen Objektivität oder Neutralität nicht mehr explizit verteidigen. Trotzdem wird in den Literaturgeschichten meistens immer noch implizit davon ausgegangen. Obwohl neuerdings in Einführungen manchmal von „Intersubjektivität“ die Rede ist, verfährt man danach auf die übliche Weise.³ Ein Grund hierfür ist sicherlich der Vorteil, dass die vorgenommenen Selektionen und Wertungen auf diese Weise keiner weiteren Begründung bedürfen. Zudem dient das Neutralitätspostulat bestimmten dominanten gesellschaftlichen Gruppen als Legitimation dazu, ihre eigenen Wunschbilder über unsere Kulturgeschichte zu konstruieren.⁴

Darüber hinaus, und auf diesen Aspekt soll hier weiterhin eingegangen werden, sind literarische Urteile institutionell gebunden, wie der Kultur- und Literatursoziologe Pierre Bourdieu und andere nachgewiesen haben.⁵ Diese Forschungsrichtung, der in Frankreich und den Niederlanden eher vertreten wird als in Deutschland,⁶ geht von einem „literarischen Feld“ aus, das aus literarischen Institutionen – Verlagswesen, Buchhandel, Literaturkritik, Bibliothekswesen, Preisverleihungssystem, Literaturwissenschaft, Literaturunterricht usw. – besteht, die durch bestimmte Normen, Verhaltensregeln und Praktiken strukturiert sind. Die literarischen Institutionen

3 Eine Ausnahme bildet Schabert 1997.

4 Vgl. u.a. Assmann 1987, Gorak 1991, Guillory 1993, Herrlitz 1967, Hermstein Smith 1988, von Heydebrand/Winko 1995, von Heydebrand/Winko 1996, Kochan 1990, Lindenberger 1990, Newton/Rosenfelt 1985, Raitz/Schütz 1976, Schabert 1995 und 1997, Schmid-Bortenschläger 1986, Schmidt-Dengler et al. 1994.

5 Vgl. u.a. Bourdieu 1993, 1997 und 1998; Janssen 1994; de Nooy 1993; van Rees 1983, 1987 und 1989; Segers 1994. Diese Richtung ist nicht gleichzusetzen mit der institutionellen Theorie von Peter Bürger.

6 Vgl. aber deutsche Publikationen wie Gaiser 1993, von Heydebrand/Winko 1996.

sind in sich und in ihren gegenseitigen Beziehungen durch wechselnde Machtverhältnisse gekennzeichnet, wobei der Kampf um den Erwerb des knappen symbolischen Kapitals – Status, Ruhm, Legitimationsgewalt u.ä. – eine große Rolle spielt. Die Literaturgeschichtsschreibung wird meistens als Teil der Institution „Literaturwissenschaft“ aufgefasst. Im textuellen Selektions- und Kanonisierungsprozess gilt sie als einer der letzten Filter, der in hohem Maße das Konsekrationsrecht besitzt – die Befugnis, zu bestimmen, welche Texte zur Literatur gehören und wie sie interpretiert und evaluiert werden müssen. Die Literaturgeschichtsschreibung ist somit Teil einer äußerst wichtigen Institution.

Innerhalb dieser Institution versuchen die Beteiligten möglichst viel symbolisches Kapital zu erwerben. Dazu ist es einerseits wichtig, bestimmte institutionelle Codes – unter anderem Schreibweisen, die als wissenschaftlich akzeptiert sind, und Betrachtungsweisen der Literaturgeschichte, die als plausibel akzeptiert sind – nicht zu verletzen, um nicht an Überzeugungskraft zu verlieren; andererseits aber sind kleinere Abweichungen notwendig, weil man sonst keinen Beitrag zum literaturgeschichtlichen Diskurs liefert und den eigenen Status nicht handhaben oder erhöhen kann. Diese Gratwanderung ist ein wichtiges institutionelles Verhaltensmerkmal; je höher und gesicherter die eigene Position, desto größer die Abweichungen, die man sich erlauben kann. Auch von dieser institutionellen Perspektive aus ist klar, dass ein Pochen auf die Subjektivität der eigenen Darstellung den wissenschaftlichen Schreibcode verletzen würde und anderen Beteiligten die Gelegenheit zum Angriff böte.

Der Prozess der Konsensherstellung bzw. Eroberung oder Verlust von symbolischem Kapital ist für die Literaturgeschichtsschreibung noch nicht gründlich untersucht worden, aber es gibt erste Analysen über die Institution „Literaturkritik“ und über die Zusammenarbeit von Literaturkritik, Essayistik und Literaturwissenschaft. Der niederländische Forscher Kees van Rees zum Beispiel hat vor allem die Literaturkritik untersucht (vgl. van Rees 1983, 1987, 1989). In dieser Institution erfreut sich die sogenannte „Kontinuumthese“ allgemeiner Beliebtheit, nämlich die Auffassung, dass deskriptive Aussagen die Grundlage für interpretative Aussagen bilden, die beide in der Folge Grundlage für die evaluierenden Aussagen sind. In dieser Weise präsentiert sich die Kritik als objektive Spezialistin, die aufgrund ihrer reichen Erfahrung künstlerische Qualität feststellen kann. Van Rees legt jedoch dar, dass es sich bei der „Kontinuumthese“ um einen Mythos handelt. Man geht von einer normativen Literaturauffassung aus, in der bestimmte Begriffe als deskriptiv betrachtet werden, die tatsächlich aber evaluierend sind („ausgewogene Komposition“, „differenzierte Charakterzeichnung“ u.ä.). Deskriptive, interpretative und evaluierende Aussagen sind untrennbar miteinander verbunden, so dass die Beurteilung von Texten nicht wissenschaftlich verifizierbar ist. Der Mythos der „Kontinuumthese“

hat vornehmlich den strategischen Zweck, die Kennerschaft und damit die Legitimationsgewalt der Literaturkritik zu verteidigen.

Die Frage ist dann natürlich, wie trotzdem Konsens über einen Text zustande kommt, wenn dies nicht von textimmanenten Eigenschaften abhängt. Van Rees argumentiert, dass diejenigen, die das Urteil über einen Text bestimmen, die dominantesten Kritiker und Kritikerinnen sind.⁷ Ihre Autorität fußt unter anderem auf ihrem Bildungsniveau, auf professionellen Aktivitäten außerhalb der Literaturkritik, auf der Wichtigkeit des Mediums, in dem sie publizieren, auf der Frequenz der publizierten Rezensionen sowie auf dem Zeitraum, in dem sie schon in diesem Metier tätig sind. Wenn die an der Institution Literaturkritik Beteiligten einen Text beurteilen, passen – vereinfacht gesagt – die weniger Wichtigen sich der Meinung der Dominantesten an, während die Dominantesten sich untereinander abstimmen, bis im Großen und Ganzen ein Konsens über die ästhetische Qualität eines Textes vorliegt. Van Rees demonstriert diesen Prozess überzeugend anhand einer detaillierten Analyse der Rezeption eines wichtigen modernen niederländischen Dichters, Hans Faverey, sowohl was die Beurteilung der einzelnen Gedichtbände als auch was die Beurteilung des Dichters Faverey im Laufe der Zeit angeht.⁸

In seinen Studien hebt van Rees hervor, dass ästhetische Qualität institutionell produziert wird und dass der Konsens über einen Text nicht durch literarische, sondern durch außerliterarische Faktoren erreicht wird: „What is generally but incorrectly termed ‚the assessment of value‘ of cultural goods is actually a long-term process of assignment of value.“⁹ Pierre Bourdieu hat dies als „symbolische Produktion“ bezeichnet, die sich auf „Glauben“ gründet.¹⁰ Von Heydebrand/Winko (1995) beispielsweise vertreten die ähnliche Auffassung, „dass Texte keine Werte transportieren (...), sondern dass die Merkmale, die ein Text aufweist, als Werte *in potentia* – ebenso wie als Träger eines Bedeutungspotentials – aufgefasst werden können.“¹¹ Von Heydebrand/Winko (1996, S. 222-250) zeigen am Beispiel der Autorin Annette von Droste-Hülshoff, wie Wertungshandlungen institutionell verlaufen. Im Gegensatz zu van Rees analysieren sie dabei auch, welche Rolle der Faktor „Geschlecht“ dabei spielt. Droste-Hülshoff wird von der Literaturkritik und der Literaturgeschichtsschreibung als Frau gelesen, wodurch sie dem separaten Bereich der „Literatur von Autorinnen“ zugeordnet wird; zu-

7 Auch u.a. von Heydebrand/Winko 1996 zeigen, dass es „einen ‚Kanon‘ innerhalb der Literaturkritik“ (S. 242) gibt.

8 Vgl. van Rees 1987.

9 Ebd., S. 280.

10 Vgl. Bourdieu 1993, darin „The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed“, S. 29-73.

11 Von Heydebrand/Winko 1995, S. 221.

dem erhalten sie und ihr Werk geschlechtsspezifische Werte wie Phantasie-reichtum, politischer Konservatismus und Religiosität. Obwohl diese meist lobend gemeint sind, zählen sie zugleich weniger als Werte, die der männlichen Produktivität zugeschrieben werden. Die Weise, in der hier Konsens hergestellt wird und symbolische Produktion entsteht, ist von Geschlechter-auffassungen und dazugehörigen Hierarchien mitbestimmt.

Besonders wichtig für die Literaturgeschichtsschreibung ist, dass die institutionelle Literaturwissenschaft darauf aufmerksam gemacht hat, dass es in allen Bereichen des literarischen Feldes, also auch im ursprünglichen Produktionskontext, um Legitimationsgewalt und andere Formen von symbolischem Kapital geht. In mehreren Publikationen ist nachgewiesen worden, dass auch poetologische Aussagen von AutorInnen und LiteraturwissenschaftlerInnen, als Strategie aufzufassen sind. Programme, Manifeste, Interviews, Essays und Anthologien repräsentieren keine neutrale literarische Wirklichkeit, sondern eine Methode, das literarische Angebot hierarchisch zu ordnen und dabei selbst Status und Ruhm zu erwerben. Problematisch ist von daher, dass die Klassifikationen und Zuschreibungen, die für AutorInnen und für die zeitgenössische Literaturkritik immer auch strategische Zwecke haben, später in der Literaturwissenschaft und in der Literaturgeschichtsschreibung objektiviert werden, indem man sie für exakte Daten über Einteilung, Absichten und Position von schreibenden Personen hält.¹²

Nico Laan hat in *Het belang van smaak* (Die Bedeutsamkeit des Geschmacks), einer detaillierten Studie über die niederländische Literaturgeschichtsschreibung der letzten zwei Jahrhunderte, nachgewiesen, dass diese sich zu einem großen Teil einerseits von der Literaturkritik und der Essayistik, andererseits von den poetologischen Aussagen der Schriftsteller und Schriftstellerinnen hat bestimmen lassen. Wenn man sich dabei vor Augen hält, dass diese drei Institutionen ihre eigenen Interessen verfolgten und dass laut Kees van Rees und anderen die Konsensherstellung innerhalb dieser Institutionen nicht von der Qualität der Texte, sondern von der Dominanz der beteiligten Personen abhängig ist, gerät die Glaubwürdigkeit der ganzen Literaturgeschichtsschreibung ins Wanken.

Einige Aspekte dieser Problematik, verbunden mit der Frage nach dem Einfluss des Faktors „Geschlecht“, sollen am Beispiel von zwei Autorinnen

12 Vgl. u.a. van den Akker/Dorleijn 1996, de Nooy 1993, S. 24 und 28 sowie Vogel 1998. Vgl. ferner die interessante Studie Grüttemeier 1995, in der mit Bezug zur niederländischen Strömung der Neuen Sachlichkeit gezeigt wird, „daß das heutige Bild (...) weitestgehend von der Sicht zweier zeitgenössischer [genderischer, MV] Literaturkritiker (...) bestimmt wird. Die Fragwürdigkeit einer Geschichtsschreibung, die bei der Nieuwe Zakelijkheid auf die Standpunkte der poetologischen Gegner derselben vertraut, liegt auf der Hand“ (S. 27).

erläutert werden. Dafür werden zwei Kolleginnen aus der Zwischenkriegszeit verglichen, eine Deutsche und eine Niederländerin: Irmgard Keun und Willy Corsari. Gerade die Unterschiede in der Rezeption der beiden Frauen, die an sich vieles gemeinsam haben, werfen ein Licht auf einige wichtige literaturgeschichtliche Fragen.¹³

Beide Autorinnen wurden um die Jahrhundertwende geboren, Willy Corsari 1897, Irmgard Keun 1905. Beide besuchten die Schauspielschule – Corsari in Amsterdam, Keun in Köln. Corsari trat zwischen 1915 und der Mitte der dreißiger Jahre erfolgreich als Chansonnière und Kabarettistin auf. Keuns Karriere als Schauspielerin verlief weniger glücklich; nachdem sie in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre in Köln, Hamburg und Greifswald aufgetreten war, musste sie aus Mangel an Engagements wieder als Stenotypistin arbeiten, wie sie das vorher auch gemacht hatte. Beide Frauen fingen neben ihrer Haupttätigkeit zu schreiben an: Corsari debütierte 1927, Keun 1931.

Die Autorinnen hätten mehrmals die Gelegenheit gehabt, sich in Deutschland oder in den Niederlanden zu treffen. Corsari lebte als Kind mit ihren Eltern genau zu der Zeit in Berlin, zu der auch die Familie Keun dort noch wohnte, bevor sie 1913 nach Köln umzog. In den zwanziger und dreißiger Jahren trat Corsari unter anderem in Kabarettis in Berlin und München auf, und wer weiß – vielleicht ist sie auch in Köln gewesen. Danach lebte Keun als Exilautorin von Mitte 1938 bis Mitte 1940 in den Niederlanden, in Amsterdam. Dorthin hatte sich mittlerweile auch Willy Corsari als Schriftstellerin zurückgezogen. Trotzdem haben sie sich, soweit mir bekannt, nie kennengelernt.¹⁴

So wie beide Autorinnen biographische Parallelen aufweisen, hat auch ihr Œuvre Gemeinsamkeiten. Corsaris frühe Romane spielen in Deutschland – u.a. *Jij en ik* (Du und ich, 1928), *Chimaera* (Chimäre, 1929), *Nummers. Roman uit het cabaretleven* (Nummern. Roman aus dem Kabarettleben, 1932), *Alleen maar Peter* (Nur Peter, 1935) – und zeigen ein Universum, das in der zeitgenössischen niederländischen Literatur kaum vorkommt: arme junge Künstler und Künstlerinnen, ausgebeutete und abhängige Varietégesellschaften, das Nacht- und Kneipenleben, Intrigen im Literatur- und im Filmbetrieb. Diese typische Zwanziger-Jahre-Welt zeigen auch *Gilgi, eine von uns* (1931) und *Das kunstseidene Mädchen* (1932) von Keun. Corsari und Keun schrieben beide auch über zeitgenössische gesell-

13 Vgl. für Keun u.a. Beutel/Hagin 1995, Krechel 1979, Lorisika 1985, Rosenstein 1991, Steinbach 1985; für Corsari existiert bis jetzt lediglich Vermij 1993. 1999 erscheint von Verf. im *Kritisch lexicon der nederlandstalige literatuur* (Groningen) einen Beitrag über Corsari.

14 Allerdings ist bis heute unerforscht geblieben, wie das Leben Irmgard Keuns in den niederländischen Exiljahren ausgesehen hat.

schaftspolitische Probleme. Keun stellte unter anderem die Arbeitslosigkeit, den Nationalsozialismus (*Nach Mitternacht*, 1937) und die Exilproblematik (*Kind aller Länder*, 1938; *Bilder und Gedichte aus der Emigration*, 1947) dar; Corsari behandelte Themen wie Sterbehilfe (*De man zonder uniform*, *Der Mann ohne Uniform*, 1933), die indonesischen Kolonien (*Terugkeer tot Thera*, *Rückkehr zu Thera*, 1934) sowie den flämischen Sprachkampf im Ersten Weltkrieg und die psychologischen Folgen des Kriegs für den Mann (*Schip zonder haven*, *Schiff ohne Hafen*, 1938). Beide Autorinnen behandeln die thematischen Komplexe der „neuen Frau“, des „alten Mannes“ und der Emanzipation. Corsaris Hauptpersonen, die oft selbständige, arbeitende Frauen sind und nach einer neuen Moral der freien Liebe und Sexualität leben, ähneln denen von Keun. Sowohl die deutschen als auch die niederländischen Protagonistinnen kennen die Schwierigkeiten mit dem traditionellen und konventionellen Mann, den zuviel weibliche Selbstsicherheit und zuwenig erotische Suggestion verärgern. Darüber hinaus haben beide Autorinnen eine pessimistische Sichtweise; sie bieten keine Lösungen an, kennen kein Happy End und glauben nicht an ein autonomes Subjekt, das sein eigenes Schicksal bestimmt.

Anfang der dreißiger Jahre hatten Corsari und Keun eine umfangreiche Leserschaft, sie waren sehr populär und lebten als freie Schriftstellerinnen. Aber beide Frauen waren mit der Literaturkritik in unterschiedliche strategische Kämpfe verwickelt. Die grundlegende Studie van Boven 1992 zur Rezeption der niederländischen Literatur von Frauen im ersten Drittel dieses Jahrhunderts hat gezeigt, dass alle Autorinnen, wie und worüber sie auch schrieben, an erster Stelle als Verfasserinnen von „Frauenromanen“ gesehen wurden. Das Prädikat „Frauenroman“ sei damals von der älteren Literaturkritik durchaus positiv im Sinne einer menschlichen, ethischen, warmen, empfindsamen Literatur benutzt worden. Mit diesem Lob habe man die Frauen jedoch auch aus der allgemeinen Literatur ausgegrenzt, denn man habe für ihre Literatur besondere Normen und Bewertungen entwickelt, die für die „normale“ Literatur nicht galten. Die Lage der Autorinnen habe sich noch verschlimmert, als die junge, hauptsächlich männliche Generation nach 1920 unter Führung der meinungsbildenden Literaten Eduard du Perron und Menno ter Braak angefangen habe, das Prädikat „Frauenroman“ abwertend zu benutzen, so dass die ganze Literatur von Frauen bald in den trivialen Randbereichen verschwunden sei und heutzutage lediglich eine Autorin – Carry van Brugge – als literarisch bedeutend anerkannt sei.

In diesem Kontext debütierte Willy Corsari. Zwar lobten mehrere Kritiker und Kritikerinnen ihr schriftstellerisches Talent, ihre Kompositionsgabe oder ihren Stil, aber die Tendenz, dass man ihre Prosa doch als Teil der „Frauenromane“ betrachtet, ist unübersehbar; mehrmals auch wird durch Vergleiche mit der als trivial geltenden Vicky Baum das niedrige Niveau verdeutlicht. Die Meinungsbildner du Perron und ter Braak ignorierten ihr

Werk sogar vollständig. Du Perron hat sich nur in seinen Briefen einige Male abwertend über Corsari geäußert.¹⁵

Van Boven kommt zu dem Ergebnis, dass der massive Angriff auf niederländische Autorinnen in den zwanziger Jahren eine Folge davon ist, dass ihre Anzahl schnell wuchs, sie in hohem Tempo Romane publizierten und viel Erfolg beim Publikum hatten. Die Kritik und die jungen Autoren waren verärgert und verängstigt, wie van Boven mit eindeutigen Zitaten belegt, und sie grenzten sich mit neuen, modernistischen Literaturlauffassungen von den Autorinnen ab.¹⁶ Sandra Gilbert und Susan Gubar haben für die englische Literatur der ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts denselben Mechanismus beschrieben. Sie stellen plausibel dar, dass der dortige Modernismus eine Reaktion auf den Aufstieg von erfolgreichen Schriftstellerinnen war, wogegen sich Schriftsteller wie Eliot, Joyce, Pound und andere mit exklusiven Erneuerungen zu verteidigen suchten. In diesem Zusammenhang bemerken Gilbert und Gubar: „Von daher ist es nicht verwunderlich, dass Joyce, als er *Das wüste Land* zum erstenmal las, sagte, T.S. Eliots Meisterstück setzt ‚der Vorstellung, dass Poesie etwas für Damen sei, ein Ende.“^{17 18}

In Deutschland ist die Zwischenkriegszeit diesbezüglich, soweit mir bekannt, noch nicht so umfassend untersucht worden, aber vermutlich war die Lage hier etwas differenzierter. Zwar finden sich auch in der deutschen Literatur deutlich männliche modernistische Strömungen.¹⁹ So hat der Literaturwissenschaftler Helmut Lethen dargelegt, wie in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre die Neue Sachlichkeit entstand und wie diese sich auf die Marginalisierung der Autorinnen und des Weiblichen richtete.²⁰ Man verkündete die Parole „Schafft Männer“, übte Kritik am Expressionismus als einer femininen Strömung und orientierte sich am Boxsport und am Autorennen. Trotzdem wurden die neusachlichen Autorinnen, die Anfang der dreißiger Jahre debütierten, meines Erachtens nicht so unseriös rezipiert wie in den Niederlanden, wenn auch ambivalent. Der dominante Literat Kurt Tucholsky beispielsweise nannte Keun „Deutschlands einzige Humoris-

15 Vgl. Eduard du Perron: *Verzameld Werk*. Bd. 2. Amsterdam 1955, S. 734 sowie Bd. 6, Amsterdam 1980, S. 13.

16 Van Boven 1992, S. 109-126.

17 Gilbert/Gubar 1987, S. 248.

18 Christa Bürger hat für das 18. Jahrhundert in Deutschland auf denselben Mechanismus hingewiesen. Sie analysiert Goethes und Schillers Verwendung des Wortes „Dilettantismus“, womit die beiden Autoren die Literatur bezeichnen, die sie als Nicht-Kunst empfinden. Bei dieser scheinbar geschlechtsneutralen Strategie werden in der Praxis „Dilettantismus“ und weibliche Literaturproduktion gleichgesetzt, so dass vornehmlich Autorinnen marginalisiert werden (Bürger 1990, S. 19-31).

19 Vgl. u.a. Gerhardt 1986 und Stephan 1987.

20 Vgl. Weyergraf 1995, S. 376ff.

tin.“²¹ Ursula Krechel hat zurecht auf den strategischen Wert dieser Bezeichnung hingewiesen – Tucholsky errichtete damit zwar ein Podest für Keun, aber ein Nebenpodest, das er überdies nach dem Erscheinen ihres zweiten Romans mit Hilfe von Plagiatvorwürfen rasch wieder wegräumte.²²

Klaus Mann, ebenfalls ein wichtiger Meinungsbildner, äußerte sich über *Nach Mitternacht* auch mit ambivalentem Lob.²³ Er meinte, Keun würde die deutsche Wirklichkeit mit ihrer scharfen Beobachtungsgabe sehr gut wiedergeben. Sie erreiche dies nicht durch einer kritischen Analyse, sondern mit Hilfe von vielen subjektiven Perspektiven. Dadurch sei nicht feststellbar, ob es ihr eigener Stil und ihre gedankliche Logik seien, die manchmal mangelhaft seien, oder nur die ihrer Hauptpersonen. Sowohl Tucholsky als auch Mann lasen Keun sehr stark als Frau – Klaus Mann z.B. schreibt ihre Beobachtungsgabe (und implizit also auch ihren Mangel an Analysen) ihrem Frausein zu –, und beide hielten sie für zu unpolitisch. Die zwei Charakterisierungen, Keun sei humoristisch – ein Wort, das, wie Lorisika 1985 bemerkt, in der Wiederverwendung die Assoziationen „unterhaltend“ und „trivial“ bekommt²⁴ – sowie subjektiv und ohne kritische Analysen und Lösungen,²⁵ werden bis heute in der Literaturwissenschaft und in der Literaturgeschichtsschreibung wiederholt.

Das heißt, dass – wie im Falle Corsaris – damals gängige Klischees über Autorinnen, die eingesetzt wurden, um ihnen einen bestimmten, hierarchisch nicht zu hohen Platz zuzuweisen, sowie poetologische Auffassungen von kritischen oder gegnerischen Literaten bis heute das Bild von Keun mitbestimmen. Trotzdem aber wurde Keun nicht endgültig ausgegrenzt. Ende der siebziger Jahre wurde sie von progressiven literaturwissenschaftlichen Strömungen, die eine Position zu erobern suchten, indem sie sich mit der Weimarer Republik, der Exilliteratur und/oder der feministischen Literatur beschäftigten, wieder entdeckt und neu gedeutet. Die Beschäftigung mit Keun passte also in das jeweilige strategische Konzept. Im Falle Corsa-

21 Peter Panter [= Kurt Tucholsky]: Auf dem Nachttisch. In: *Die Weltbühne*, 28, 1932.

22 Krechel 1979, S. 113-114.

23 Klaus Mann: Deutsche Wirklichkeit. In: *Die Neue Weltbühne*, 17, 1937.

24 Vgl. Lorisika 1985, S. 123-124 und 234-236.

25 Dieses Urteil findet sich z.B. in Walther Killy (Hrsg.): *Autoren und Werke deutscher Sprache*. Bd. 6, München 1990, Stichwort „Irmgard Keun“; Lorisika 1985, S. 253-254; Steinbach 1985. Auffällig ist auch der Eintrag zu Keuns Roman *Nach Mitternacht* in *Kindlers Neues Literaturlexikon* (Bd. 9, S. 329-330), wo es heißt, dass die „zu ambitioniert[e]“ Autorin das komplizierte formale Konzept „nicht immer (...) überzeugend zu realisieren“ weiß. Ferner wird ihre Wiederentdeckung lediglich der „feministischen Literaturkritik“ zugeschrieben, womit suggeriert wird, Keun sei für andere literaturwissenschaftliche Richtungen nicht von Interesse.

ris hingegen sitzen die Etiketten „Frauenroman“, „Unterhaltungsroman“ und „Liebesroman“ dermaßen fest, dass niemand sein symbolisches Kapital aufs Spiel setzen möchte, indem er oder sie Corsari neu liest.²⁶ Sie erscheint in Literaturgeschichten allenfalls noch als Beispiel für Nicht-Literatur.

Ein interessantes Beispiel dafür, wie sehr sich das Bild Keuns und teils auch der Neue Sachlichkeit verschoben hat, ist der eben schon zitierte Helmut Lethen, ein Kenner der Zwischenkriegszeit. Lethen stellte 1970 eine deutsche Neue Sachlichkeit dar, die – abgesehen von einem Unterkapitel zu Marieluise Fleißers Roman *Mehlreisende Frieda Geier* (1931) – vollständig männlich war.²⁷ Die Neue Sachlichkeit wird geschildert als Produkt von Bertolt Brecht, Eugen Diesel, Hans Fallada, Lion Feuchtwanger, Heinrich Hauser, Erich Kästner, Hannes Küpper, Emil Utitz, Carl Zuckmayer und anderen Autoren. Dreizehn Jahre danach schrieb Lethen im neunten Band der *Deutschen Literatur. Eine Sozialgeschichte* über die Autorinnen der Neuen Sachlichkeit: „Weibliche Autoren wie Elisabeth Hauptmann (1897 bis 1973), Marieluise Fleißer (1901 bis 1974) und Irmgard Keun (1905 bis 1982) sind es, die die sachliche Attitüde nicht sentimental in ihren Sprachhabitus übersetzen.“²⁸ Einerseits fällt auf, dass zwei Namen von Autorinnen, Elisabeth Hauptmann und Irmgard Keun, hinzugekommen sind. Andererseits aber enthält der Satz eine abwertende Interpretation, da die Autorinnen erstens nicht mehr zur Strömung der Neuen Sachlichkeit gerechnet werden, sie übersetzen lediglich „die sachliche Attitüde“; zweitens beinhaltet „übersetzen“, dass es sich nicht um eine ursprüngliche Leistung, sondern um epigonale Literatur handelt. Wiederum zwölf Jahre später hat Helmut Lethen in Hansers *Sozialgeschichte der deutschen Literatur*²⁹ noch einen vierten Frauennamen, den Gabriele Tergits, hinzugenommen, und die Autorinnen werden jetzt viel ausführlicher und positiver beurteilt:

Der Zeitpunkt der Erschöpfung der Sachlichkeits-Parolen ist auch der Moment, an dem die neusachlichen Schriftstellerinnen (Marieluise Fleißer, Irmgard Keun, Elisabeth Hauptmann, Gabriele Tergit) intervenieren. Sie geben zu bedenken, ob der neusachliche Männlichkeitskult nicht letzten

26 Dies passt auch zur allgemeinen Tendenz, dass man an Texte von Frauen eingeschränktere Erwartungen heranträgt und sie trivialer liest (vgl. von Heydebrand/Winko 1995, S. 210 ff.).

27 Von der nichtdeutschen Literatur kommt ferner Anita Loos' *Gentlemen Prefer Blondes* zur Sprache.

28 A. von Bormann und H.A. Glaser (Hrsg.): *Weimarer Republik - Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil 1918-1945*. Hamburg 1983, S. 175.

29 Weyergraf 1995.

Endes dazu dient, die Frau zu verurteilen, die Sachlichkeitsideale, an denen die männlichen Helden scheiterten, ihrerseits realisieren zu müssen.³⁰

Fleißer, Keun, Hauptmann und Tergit gehören jetzt eindeutig zur Neuen Sachlichkeit; ferner „übersetzen“ sie nicht mehr, sondern sie „intervenieren“ und zeigen eine kritische, selbständige Reflexion, wie Lethen auf mehreren Seiten eingehend ausführt. Gleichzeitig interpretiert er, wie vorher schon erwähnt, die neusachlichen Texte der Männer nicht mehr als allgemein menschlich, sondern als männlich. Lethen betrachtet ihre Literatur als eine Weise, männliche Ordnungsprinzipien zu schaffen, wobei Autorinnen ausgegrenzt werden und Weiblichkeit negativ dargestellt wird.

Insgesamt fördert der Vergleich der literaturgeschichtlichen Schicksale von Irmgard Keun und Willy Corsari einerseits die Gemeinsamkeit zutage, dass sich bei beiden von der Literaturkritik an sie herangetragene Stereotypen bis heute bewährt haben. Andererseits wurde aus unterschiedlichen strategischen Interessen heraus im Laufe des Literarisierungsprozesses die eine in den Kanon aufgenommen, die andere nicht. Aufnahme oder Ausschluss ist, wie auch Segers betont, „keine inhärente Eigenschaft textueller Aktivitäten auf irgendeinem Niveau: es ist kein Euphemismus für ‚gute‘ oder ‚schlechte‘ Literatur“³¹ (1994, S. 164). Die in der Literaturgeschichtsschreibung benutzte Polarisierung von „guter“ und „schlechter“ oder von „hoher“ und „trivialer“ Literatur sowie die Kriterien Innovation³² und Wichtigkeit sind eben nicht eine Folge der literarischen Wirklichkeit, sondern ein Raster, das die literarische Wirklichkeit erst konstituiert. Dieses Raster wird offenbar zu einem großen Teil von der Literaturkritik und Essayistik vorgegeben, deren Aussagen subjektiv und parteiisch sind. In der Literaturgeschichtsschreibung sollte man die angebotenen Vorstellungen von daher nicht unreflektiert wiederholen, sondern sie, wie auch Lethen dies im letzten Zitat machte, auf Metaniveau als Strategie benennen und analy-

30 Ebd., S. 376-77.

31 Segers 1994, S. 164.

32 Zwar ist Innovation vor allem seit dem 18. Jahrhundert auch im literarischen Produktionskontext wichtig, sie spielt aber in der Literaturgeschichtsschreibung eine ungleich größere Rolle, wie auch Gottlieb Gaiser 1993, S. 144 hervorhebt: „Die Betonung von Innovationsprüngen ignoriert jene bedeutend stabileren Phasen kontinuierlichen Schaffens in einem annähernd allgemein akzeptierten System kultureller Werte ebenso wie die zu allen Zeiten gegebene Stratifikation von Literatur. Es wird eine lineare Entwicklung fingiert (...). Unterschlagen werden alle anderen (...) Ebenen literarischen Schaffens, das Nebeneinander einer Vielzahl von Strömungen und Traditionen und, ironischerweise, auch die Werke, die tatsächlich innovatorisch intendiert waren, denen es aber nicht gelang, sich durchzusetzen und die so für immer vergessen bleiben.“

sieren. Als Strategie, die vermutlich *immer* geschlechtsspezifische Elemente enthält.³³

Bibliographie

- Akker, Wiljan van den en Gillis Dorleijn: Over de geschiedschrijving van de moderne Nederlandse poëzie. Problemen, getallen, suggesties. In: *Nederlandse letterkunde*, 1 (1996) 1, S. 2-29.
- Assmann, Aleida und Jan: Kanon und Zensur. In: Aleida und Jan Assmann (Hrsg.): *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*. München 1987, S. 7-27.
- Beutel, Heike und Anna Barbara Hagin (Hrsg.): *Irmgard Keun. Zeitzeugen, Bilder und Dokumente erzählen*. Köln 1995.
- Boven, Erica van: *Een hoofdstuk apart. „Vrouwenromans“ in de literaire kritiek 1898-1930*. Amsterdam 1992.
- Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Edited and introduced by Randal Johnson. Cambridge 1993.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst*. Frankfurt am Main 1998.
- Bourdieu, Pierre: Das literarische Feld. In: Louis Pinto und Franz Schultheis (Hrsg.): *Streifzüge durch das literarische Feld. Texte von Pierre Bourdieu, Christophe Charle, Mouloud Mammeri, Jean-Michel Péru, Michel Pollak, Anne-Marie Thiesse*. Konstanz 1997, S. 33-147.
- Bürger, Christa: *Leben Schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*. Stuttgart 1990.
- Gaiser, Gottlieb: *Literaturgeschichte und literarische Institutionen. Zu einer Pragmatik der Literatur*. Konstanz 1993.
- Gerhardt, Marlies: *Stimmen und Rhythmen. Weibliche Ästhetik und Avantgarde*. Darmstadt, Neuwied 1986.
- Gilbert, Sandra und Susan Gubar: Tradition und das weibliche Talent. In: Karen Nölle-Fischer (Hrsg.): *Mit verschärftem Blick. Feministische Literaturkritik*. München 1987, S. 225-252.
- Gorak, Jan: *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*. London, Atlantic Highlands 1991.
- Grüttemeier, Ralf: *Hybride Welten. Aspekte der „Nieuwe Zakelijkheid“ in der niederländischen Literatur*. Stuttgart 1995.
- Guillory, John: *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago, London 1993.

33 Vgl. dazu auch Schabert 1997. Hier wird zwar kein institutioneller Ansatz benutzt, dem strategischen Aspekt von literarischen Texten und poetologischen Aussagen – vor allem hinsichtlich der Geschlechterbeziehungen – jedoch viel Aufmerksamkeit geschenkt.

- Herrlitz, Hans-Georg: Lektüre-Kanon und literarische Wertung: Bemerkungen zu einer didaktischen Leitvorstellung und deren wissenschaftlicher Begründung. In: *Deutschunterricht*, 19 (1967) 1, S. 79-92.
- Herrnstein Smith, Barbara: *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge (Mass.), London 1988.
- Heydebrand, Renate von und Simone Winko: Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 19 (1994), S. 96-172.
- Heydebrand, Renate von und Simone Winko: Arbeit am Kanon: Geschlechterdifferenz in Rezeption und Wertung von Literatur. In: Hadumod Bußmann und Renate Hof (Hrsg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart 1995, S. 206-261.
- Heydebrand, Renate von und Simone Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik - Geschichte - Legitimation*. Paderborn et al. 1996.
- Janssen, Susanne: *In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken*. Hilversum 1994.
- Kochan, Detlef C. (Hrsg.): *Literaturdidaktik - Lektürekanon - Literaturunterricht*. Amsterdam, Atlanta 1990.
- Krechel, Ursula: Irmgard Keun. Die Zerstörung der kalten Ordnung. Auch ein Versuch über das Vergessen weiblicher kultureller Leistungen. In: *Literaturmagazin* (1979), 10, S. 103-128.
- Laan, Nico: *Het belang van smaak. Twee eeuwen academische literatuurgeschiedenis*. Amsterdam 1997.
- Lethen, Helmuth: *Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des „Weißen Sozialismus“*. Stuttgart 1970.
- Lindenberger, Herbert: *The History of Literature: On Value, Genre, Institutions*. New York 1990.
- Lorisika, Irene: *Frauendarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers*. Frankfurt am Main 1985.
- Newton, Judith und Deborah Rosenfelt (Hrsg.): *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture*. London, New York 1985.
- Nooy, Wouter de: *Richtingen & Lichten. Literaire classificaties, netwerken, instituties*. Rotterdam 1993.
- Raitz, Walter und Erhard Schütz (Hrsg.): *Der alte Kanon neu: Zur Revision des literarischen Kanons in Wissenschaft und Unterricht*. Opladen 1976.
- Rees, C.J. van: How a Literary Work Becomes a Masterpiece: On the Threefold Selection Practised by Literary Criticism. In: *Poetics* 12 (1983) 3/4, S. 397-417.

- Rees, C.J. van: How Reviewers Reach Consensus on the Value of Literary Works. In: *Poetics* 16 (1987) 3/4, S. 275-294.
- Rees, C.J. van: The Institutional Foundation of a Critic's Connoisseurship. In: *Poetics* 18 (1989) 1/2, S. 179-198.
- Rosenstein, Doris: *Irmgard Keun. Das Erzählwerk der dreißiger Jahre*. Frankfurt am Main et al. 1991.
- Schabert, Ina: „Gender“ als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung. In: Hadumod Bußmann und Renate Hof (Hrsg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart 1995, S. 162-204.
- Schabert, Ina: *Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*. Stuttgart 1997.
- Schmid-Bortenschläger, Sigrid: „La femme n'existe pas“. Die Absenz der Schriftstellerinnen in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung. In: Georg Schmid (Hrsg.): *Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft*. Wien et al. 1986, S. 145-154.
- Schmidt-Dengler, Wendelin, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer (Hrsg.): *Die einen raus – die anderen rein. Kanon und Literatur: Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs*. Berlin 1994.
- Segers, Rien T.: Durchbruch und Kanonisierung: Eine neue Provokation für die Literaturgeschichtsschreibung? In: Achim Barsch, Gebhard Rusch, Reinhold Viehoff (Hrsg.): *Empirische Literaturwissenschaft in der Diskussion*. Frankfurt am Main 1994, S. 157-175.
- Steinbach, Dietrich: Irmgard Keun. In: *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Literatur*. München 1985.
- Stephan, Inge: Zwischen Provinz und Metropole. Zur Avantgarde-Kritik von Marieluise Fleißer. In: Inge Stephan und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Weiblichkeit und Avantgarde*. Hamburg 1987, S. 112-132.
- Vermij, Lucie Th.: *De verrukkelijke kunst van het verhaal. Leven en werk van Willy Corsari*. Amsterdam 1993.
- Vogel, Marianne: Betrokkenheid en beeldvorming in het literaire circuit. In: *Nederlandse letterkunde*, 3 (1998) 1, S. 15-30.
- Weyergraf, Bernhard (Hrsg.): *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*. München 1995. (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 8.).

Über Nationalität, Kanon und Schweizer Schriftstellerinnen

Maya Widmer

Nationen als „imagined communities“ definieren sich über „vorgestellte“ Gemeinsamkeiten.¹ In der Forschung ist die Annahme unbestritten, dass die Kultur ein wichtiger Faktor dieser identitätsstiftenden Gemeinsamkeiten ist.² In meinem Beitrag möchte ich die Funktion der Literatur als Teil der „common public culture“, die eine Nation prägt und sie von andern unterscheidet,³ am Beispiel der Schweiz untersuchen. Anhand nationaler Literaturgeschichten und Bibliographien will ich zeigen, auf welche Weise Literatur als identitätstiftendes Moment im Nationalbewusstsein eingesetzt werden kann. Angesichts der politischen Situation Europas am Ende des 20. Jahrhunderts ist es nur billig, sich auch Gedanken darüber zu machen, in welcher Form über die Literatur Vorstellungen von Gemeinsamkeiten transportiert werden. Im Vordergrund sollen hier nicht die inhaltlichen Aspekte stehen – beispielsweise wie eine nationale Geschichte durch und über den historischen Roman konstruiert wird –,⁴ sondern die Funktionalisierung der Literatur als spezifischer Ausdruck nationaler „Eigenart“.

Die 1910 publizierte schweizerische Literaturgeschichte von Ernst Jenny und Virgile Rossel beginnt einleitend mit der Gründung der Eidgenossenschaft im Jahr 1291. Es folgt ein kurzer Abriss geschichtlicher Ereignisse, der ihr Eingangsstatement „Die Schweiz ist ein altes Land, bewohnt von einer jungen

1 So der Titel von Benedict Andersons wegweisendem Buch. (Dt.: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts*. Erw. Ausg., Berlin 1998).

2 Siehe dazu den folgender Forschungsüberblick: Reinhard Stauber: Nationalismus vor dem Nationalismus? Eine Bestandesaufnahme der Forschung zu ‚Nation‘ und ‚Nationalismus‘ der Frühen Neuzeit. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* (GWU) 3, (1996), S. 139–165, und speziell Klaus Garber (Hrsg.): *Nation und Literatur im Europa der Frühen Neuzeit*. Tübingen 1989, S. 1–55 (Einleitung des Herausgebers).

3 „The people who share it [national identity, MW] should have something in common, a set of characteristics that in the past was often referred to as a ‚national character‘, but which I prefer to describe as a common public culture. [It is] not easy to pin down what this entails.“ (David Miller: *On Nationality*. Oxford 1995, S. 25).

4 Siehe dazu Maya Widmer: Nachwort zu Silvia Andrea: *Violanta Prevosti. Eine historische Erzählung*. Bern 1995.

Nation“⁵ untermauern soll. Diese „junge Nation“, so das Credo der beiden Literaturhistoriker, hat trotz zweier (!) Sprachen *eine* nationale Literatur: „Der allgemeine Charakter der einheimischen Literatur ist trotz aller Varietäten fast der nämliche in der deutschen wie in der französischen Poesie.“⁶ Der Impetus ist klar: die Konstruktion einer schweizerischen Literatur, welche die „national[e] Eigenart“ wie „Bodenständigkeit, Persönlichkeit, Charakter“⁷ unter dem alles verknüpfenden Band der „Freiheit“⁸ repräsentiert. „Das Kraftvolle, Trotzige,“⁹ welches das Schweizervolk auszeichne, sei gleichsam der Abdruck der umgebenden Natur und zeige sich unverändert in der Literatur:

Wenn es ein Naturgesetz gibt, wonach ein Volk das Spiegelbild seines Heimatlandes ist, dann dürfte unsere Dichtung vor jeder Monotonie bewahrt bleiben. Ein frischer, gesunder Zug, so frisch wie der Hauch unserer Berge, ist schon mehrmals von ihr ausgegangen.¹⁰

Jenny und Rossel sind keine Ausnahmen unter den Literaturhistorikern. Auch Josef Nadler stellt seine 1932 publizierte Literaturgeschichte der deutschen Schweiz in den Zusammenhang der Entstehung der Eidgenossenschaft. Nicht zufällig beschränkt er sich – im Gegensatz zu Jenny und Rossel – auf die deutschsprachige Schweiz. Sein Vokabular orientiert sich erschreckend an nationalsozialistischem Gedankengut. Bezeichnend dafür ist allein schon die Titelgebung des einleitenden Kapitels: „Held und Spielraum.“¹¹ Nadlers „Spielraum“ ist die Deutschschweiz, „eine geschlossene Einheit von seltener Abrundung,“¹² wo sich aber trotz der von ihm behaupteten Natürlichkeit der Grenzen eine „völkische Spaltform“ zeige, in welcher „der treibende Keim für die zwiespältige und gegensätzliche staatliche Entwicklung lieg[e].“¹³ Als Ausdruck solch „völkischer Spaltform“ bringt er abstruse physiologische Unterschiede der „Menschenart“ in der Deutschschweiz, die sich eindeutig auf die nationalsozialistische Rassentheorie abstützen.¹⁴ In bezeichnenden Fließmetaphern wird dann von den geistigen Vorgängen gesprochen, die als „Urmächte[]“, die Art und Kunst des eidge-

5 Ernst Jenny und Virgil Rossel: *Geschichte der schweizerischen Literatur*. Bern 1910, S. 1.

6 Ernst Jenny und Virgil Rossel (wie Anm. 5), S. 8.

7 Ernst Jenny und Virgil Rossel (wie Anm. 5), S. 11.

8 Ernst Jenny und Virgil Rossel (wie Anm. 5), S. 10.

9 Ernst Jenny und Virgil Rossel (wie Anm. 5), S. 7f.

10 Ernst Jenny und Virgil Rossel (wie Anm. 5), S. 14.

11 Josef Nadler: *Literaturgeschichte der deutschen Schweiz*. Leipzig/Zürich 1932, S. 7–11.

12 Josef Nadler (wie Anm. 11), S. 7.

13 Josef Nadler (wie Anm. 11), S. 9.

14 Josef Nadler (wie Anm. 11), S. 9.

nössischen Volkes im Werdegang der Jahrhunderte beding[t]" haben sollen.¹⁵

Diese Verbindung von Natur, Kultur und Staat macht explizit auch Emil Ermatinger in seiner 1933 erschienenen schweizerischen Literaturgeschichte. Er stellt sie als „Geschichte des deutschschweizerischen Geistes in seinem Schrifttum aus den naturgegebenen Bedingungen des Gesamtvolkes, also aus der staatlichen Idee der Schweizerischen Eidgenossenschaft“ dar.¹⁶ Dieser „staatlichen Idee“ könne sich niemand entziehe; für die Dichter postuliert Ermatinger, „daß jeder Schriftsteller der Schweiz, sei es bejahend oder verneinend, irgendwie durch die Staatsidee und das Verhältnis zur Volksgemeinschaft [...] bedingt“ sei.¹⁷ Das Verhältnis Eidgenossenschaft und Demokratie bestimmt er als naturgegeben: „Die Schweizerische Eidgenossenschaft ist eine nicht künstlich geschaffene, sondern naturbestimmte Demokratie.“¹⁸ Und genau wie den Schweizern demokratische Züge von Natur aus als „Eigenart“ beigegeben seien, würden sich diese Züge seiner Meinung nach ebenfalls in der Literatur zeigen. Diese enge Verknüpfung von Staatsidee und Literatur legt er im ersten Kapitel ausführlich dar. Bei aller Differenziertheit, die Ermatinger doch von den vorgenannten Literaturhistorikern auszeichnet, will auch er die (deutschschweizerische) Literatur als „den getreueste[n] Spiegel des jeweiligen politischen Zustandes“ verstanden wissen.¹⁹ Und das kann für ihn nur heißen, dass die Schweizer Literatur „nur von der Idee des demokratischen Staatslebens aus begriffen“ werden könne.²⁰ Ermatingers Literaturgeschichte steht deutlich im Zeichen der sogenannten „Geistigen Landesverteidigung“, auch wenn wir heute klar sehen, in welchem Ausmaß seine Ausführungen ebenfalls von der LTI,²¹ der Sprache des Dritten Reiches, geprägt sind. Von dieser politisch motivierten Abgrenzung der Schweiz gegenüber Deutschland ist sein Beharren auf einer Demokratie verständlich; eine Demokratie, die eben gewissermaßen als urwüchsige nicht zu zerstören sei und den „Wurzelgrund der deutschschweizerischen Dichtung“²² darstelle. „Bei aller ursprünglichen Stammes- und Spracheinheit“²³ mit Deutschland und den eingestandenen engen kulturellen Beziehungen insbesondere der deutschsprachigen Schweiz, besteht Ermatinger auf der Besonderheit und das ist für ihn vor allem die

15 Josef Nadler (wie Anm. 11), S. 11.

16 Emil Ermatinger: *Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz*. München 1933, S. V (Vorwort).

17 Emil Ermatinger (wie Anm. 16), S. VI.

18 Emil Ermatinger (wie Anm. 16), S. VI.

19 Emil Ermatinger (wie Anm. 16), S. 22.

20 Emil Ermatinger (wie Anm. 16), S. 22.

21 So der Titel von Victor Klemperers scharfer Analyse und eindrucklicher Kritik der Sprache des Dritten Reiches.

22 Emil Ermatinger (wie Anm. 16), S. 22.

23 Emil Ermatinger (wie Anm. 16), S. 23.

„befruchtende Selbständigkeit“ der schweizerischen Literatur. Dementsprechend lautet sein Fazit zum einleitenden Kapitel:

Die Schriftsteller bleiben auch jetzt ihrer wirklichen Naturverbundenheit treu. Sie stehen dem theoretisch-technischen Naturalismus der Zeit völlig verständnislos gegenüber. [...] Aus dem gleichen Grunde eines naturhaften Realismus hat die Schweiz, von versprengten Versuchen abgesehen, auch die Moden der Neuklassik, der Neuromantik und des Expressionismus nicht mitgemacht. So weit man die Augen nach allen Teilen der Welt offen hat, in ihrem Eigensten und Innersten erfüllt die Literatur der deutschen Schweiz gemächlichen Schrittes ihr naturbestimmtes Schicksal.²⁴

Man könnte argumentieren, dass die ‚Nationalisierung‘ der Literatur im späten 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Hand in Hand geht mit einer allgemeinen Ausbreitung des Nationalismus in Europa.²⁵ Aber noch 1991 besteht eine neue Literaturgeschichte der deutschsprachigen Schweiz auf der Besonderheit der Literatur aufgrund der historisch-politischen Situation und positioniert sich als Versuch, „sowohl die Spezifik der Literaturverhältnisse als auch [...] diese sprachlich-kulturellen Besonderheiten zu erfassen.“²⁶ In den Vordergrund werden auch hier einmal mehr die „demokratische[n] Traditionen“ gestellt, wobei zusätzlich das Konzept der sogenannten „Willensnation“ betont wird.²⁷ So selbstverständlich die nationale Ausrichtung der Literatur als gegebenes Naturphänomen darzustellen, wie die Literaturhistoriker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts das gemacht haben, wird im deutschsprachigen Raum wohl niemand mehr versuchen. Nationale Literaturgeschichtsschreibung wird zwar immer noch betrieben, aber das Problem wird in den überwiegenden Fällen mindestens reflektiert. So schreibt beispielsweise Ralf Schnell in seiner Einleitung zur *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945* im Zusammenhang mit der Repräsentativität der Auswahl der Werke und Autoren:

Womit zugleich das prekäre Problem einer nationalstaatlichen Zuordnung deutschsprachiger Literatur angesprochen ist. In der DDR und der Bundesrepublik Deutschland hatten sich in den Jahren zwischen 1945 und 1990 sehr verschiedenartige politische und gesellschaftliche Strukturen heraus-

24 Emil Ermatinger (wie Anm. 16), S. 31.

25 Vgl. dazu Eric J. Hobsbawm: *Nations and Nationalism since 1780*. London 1992, S. 101–162.

26 Klaus Pezold u.a.: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert*. Berlin 1991, S. 9.

27 Klaus Pezold (wie Anm. 26), S. 12.

gebildet. Daraus ergaben sich für die Literatur in beiden deutschen Staaten sehr unterschiedliche Konsequenzen.²⁸

Will man die Literatur im Kontext ihrer jeweiligen historischen, politischen und sozialen Entstehungsbedingungen nachzeichnen, ist dem sicher zuzustimmen, allerdings ist damit dem ‚Prekären des Problems‘ die Spitze nicht gebrochen. Zudem kann eine „Geschichte der deutschsprachigen Literatur“, die sich an nationalen Grenzen orientiert, die deutschsprachige Literatur Österreichs und der Schweiz nicht völlig auslassen; in der Literaturgeschichte Schnells werden sie dementsprechend als „Exkurse“ wahrgenommen.²⁹

Ein Zusammenhang zwischen der Entstehung der deutschsprachigen Nationalbibliographien und der Entwicklung des Nationalismus ist ebenfalls zu beobachten. Mit der Herausbildung der Nationalstaaten im 19. Jahrhundert tritt auch die an die jeweilige Landessprache gebundene Kultur in den Vordergrund. Die bibliographischen Bedürfnisse des expandierenden Buchmarktes lassen den neuen Verzeichnistyp der Nationalbibliographien entstehen, der sich auf die Erfassung des „Schrifttums eines Landes“ konzentriert.³⁰ Der Begriff der Nationalbibliographie wird nicht einmal in der Fachliteratur einheitlich gebraucht. Im Allgemeinen sind damit Verzeichnisse gemeint, welche die Buchproduktion eines Landes *oder* eines Sprachkreises auflisten. Interessant ist hier wieder das Problem, dass sich Nation und Sprache – obwohl im nationalstaatlichen Sinne durchaus erwünscht – in vielen Fällen nicht decken.³¹ In Deutschland wird 1793 das erste relevante Verzeichnis von Wilhelm Heinsius herausgegeben. Es orientiert sich nicht an den nationalen Grenzen, sondern am Sprachkreis. Für die Schweiz wird 1901 die erste Nummer des *Bibliographischen Bulletins* herausgegeben. Voraussetzung war die Gründung der Schweizerischen Landesbibliothek 1895. Interessanterweise wurde der Name „Landesbibliothek“ gegen die Bezeichnung „Nationalbibliothek“ mit der Begründung durchgesetzt, „die Schweiz könne nicht als Nation bezeichnet werden und deshalb keine Nationalbibliothek besitzen.“³² Diesem Verzeichnis vorausgegangen war die 1871 erstmals erschienene *Bibliographie der Schweiz*, die allerdings nur eine Übersicht über die literarische Produktion bot, mit dem ausdrücklichen Hinweis, „in periodischer Weise mit möglichster Sorgfalt und

28 Ralf Schnell: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart/Weimar 1993, S. X (Vorwort).

29 Ebd.

30 Siehe dazu den Abschnitt „Nationalbibliographien“ in: Helmut Allischewski: *Bibliographienkunde*. 2. Aufl., Wiesbaden 1986, S. 79–113, hier S. 79.

31 Vgl. Benedict Anderson (wie Anm. 1), S. 63–76.

32 Pierre Louis Surchat: *Die Schweizerische Landesbibliothek 1895–1995. Geschichtlicher Überblick*. In: *1895 – das Buch zum Jubiläum der Schweizerischen Landesbibliothek*. Bern 1995, S. 28–41, hier S. 29.

Vollständigkeit die neuen Erscheinungen der vaterländischen Literatur zu registrieren“ (Nr. 1, Jan. 1871).

Dieses „Vaterland“ scheint in Bezug auf die Literatur tatsächlich nur ‚Väter‘ zu kennen: Die ‚Mütter‘ der Literatur sind in den Literaturgeschichten auffällig abwesend. Dass unter den vielen Ausgrenzungsmechanismen der Literaturgeschichtsschreibung das Geschlecht eine nachhaltige Rolle spielt, ist nach rund dreißig Jahren feministischer Literaturwissenschaft mittlerweile bekannt und als Faktum unbestritten. Bei dem Nachdruck, den die Literaturhistoriker auf das Zusammenwirken zwischen der nationalen bzw. der Staatsidee und der Literatur legen, drängt sich der Verdacht auf, dass Frauen in diesem Zusammenhang nicht vorkommen dürfen, wenigstens nicht als Literaturproduzentinnen. Ermatinger, bei dem immerhin doch noch einige wenige Schriftstellerinnen Erwähnung finden, wenn auch meistens abwertend, hat die Existenz von Schweizer Autorinnen, die historische Romane geschrieben haben, schlicht verneint. Da historische Romane als ideale Träger nationaler Ideologien fungieren, indem sie geschichtliche Ereignisse aufgreifen, nacherzählen, Lücken füllen und dem Geschehenen damit Bedeutung verleihen, scheint es nicht unerheblich zu sein, wer diesen Prozess mitbestimmt. Frauen werden offensichtlich gerade da ausgeschlossen, wo die Idee der Nation durch die Vorstellung einer gemeinsamen, wie auch immer definierten „Eigenart“ zentral ist. Die schweizerischen Literaturgeschichten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts legen diesen Zusammenhang sehr nahe.

Das Ausmaß der Ausgrenzung von Schriftstellerinnen in den Literaturgeschichten war denn auch Anstoß für ein Forschungsprojekt mit dem Titel „Literatur von Frauen in der deutschsprachigen Schweiz von 1700 bis 1945“, das an der Universität Basel von 1988 bis 1992 durchgeführt wurde.³³ Bereits der gewählte, etwas umständliche Titel signalisiert nicht nur die ganz spezifischen Probleme eines ‚schweizerischen‘ Projekts hinsichtlich der Sprach- und Landesgrenzen, sondern auch von allem Anfang an das Unbehagen des Forschungsteams bei einem national ausgerichteten Projekt. Ein Unbehagen, das sich in den vergangenen zehn Jahren eher verstärkt hat. Im Folgenden soll im Anschluss an grundsätzliche Überlegungen das Forschungsprojekt kurz dargestellt und vor allem spezifische Lösungsansätze rund um das Problem des nationalstaatlichen Aspekts skizziert werden.

Als Voraussetzung umfassender, d.h. die Frauen mit einbeziehender Literaturgeschichtsschreibung ist bibliographische Erschließungsarbeit sicher eine notwendige literaturhistorische Basisarbeit, da die Praktiken des ‚Vergessens‘ bereits auf den untersten Stufen der Überlieferung, der bibliographischen und lexikalischen Erfassung, beginnen, um sich dann in der Literaturgeschichtsschreibung fortzusetzen und zu verstärken. Zu dem in den letzten Jahrzehnten

33 Ausgearbeitet hatten es Lisbeth Herger, Sabine Kubli, Doris Stump und Verf. Bei der Durchführung trat Regula Wyss an die Stelle von Lisbeth Herger.

mit Hilfe historischer Forschung und literaturtheoretischer Analysen ermittelten Prozess der Verdrängung, dem die Literatur von Frauen generell unterlag, ist die Geschichte der Literatur deutschsprachiger Schweizer Autorinnen aber noch von spezifischen Problemen betroffen. Diese gelten für die deutschsprachige Schweizer Literatur insgesamt und sind bis heute wirksam: Sie bewegt sich nämlich in der Klemme zwischen nationalliterarischer Begrenzung einerseits und der Vereinnahmung durch die bundesrepublikanische Perspektive andererseits. Ähnlich wie die bekannteren, sogenannt großen Schweizer Autoren gern in eine Gesamtdarstellung deutschsprachiger Literatur subsummiert werden, geraten Schweizer Autorinnen in den Darstellungen deutschsprachiger Literaturproduktion von Frauen nur am Rande und ausgesprochen zufällig in den Blick. Im von Gisela Brinker-Gabler herausgegebenen Nachschlagewerk *Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (1976) findet sich eine Schweizerin unter 61 Namen,³⁴ im *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800–1945* (1986) von Gisela Brinker-Gabler, Karola Ludwig und Angela Wöffen sind es 10 von 200.³⁵ Nicht die Anzahl ist das Problem, sondern vor allem die Zufälligkeit, warum gerade diese Autorinnen aufgeführt werden und andere nicht. Diese Zufälligkeiten können auch mit der mangelnden Grundlagenforschung erklärt werden. Das Forschungsprojekt schien so nicht nur nötig, sondern in mehrfacher Hinsicht geradezu überfällig.

Dieser Argumentation konnten sich vor zehn Jahren die entscheidenden Forschungsgremien durchaus anschließen: Das Forschungsprojekt wurde bewilligt und finanziert. Ich möchte die auch noch heute einleuchtenden Argumente keineswegs jetzt einfach aushebeln. Forschungstaktisch waren sie auf jeden Fall richtig: Nationale Forschungsvorhaben stoßen bei nationalen Finanzierungsinstitutionen und -gremien wohl eher auf offene Ohren als zum Beispiel ein übernational rein feministisch ausgerichtetes Projekt. Die Beschränkung auf einen kleineren geographischen Raum, wie die deutschsprachige Schweiz ihn darstellt, war vom Rechercheaufwand zu begrüßen, da das Ziel des Projekts eine Bestandsaufnahme der Literatur von Frauen in der deutschsprachigen Schweiz für den Zeitraum von 1700 bis 1945 war, um sie anschließend in einer Bio-Bibliographie zu publizieren.

Grundlagen und Informationen zu Autorinnen und ihren Werken für den Zeitraum von 1700 bis 1945 lieferten insbesondere jene Bibliographien und wissenschaftlichen Arbeiten, die ein ausdrückliches Erkenntnisinteresse an Autorinnen und deren Werk formulierten. Aufgefallen ist eine Tradition von Literaturhistorikerinnen, die vor allem dann deutlich hervortritt, wenn die Frauenbewegung als starke politische Bewegung wirksam ist, also um 1900, in

34 Francisca Stöcklin.

35 Silvia Andrea, Isabella Kaiser, Cécile Lauber, Cécile Ines Loos, Meta von Salis-Marschlins, Johanna Spyri, Francisca Stöcklin, Regina Ullmann, Maria Waser, Lisa Wenger.

den zwanziger Jahren und seit den siebziger Jahren. Festzustellen ist aber auch, dass diese Tradition der Frauenforschung ihre Brüche aufweist und teilweise in Vergessenheit geriet. Eine Arbeit, die sich als besonders hilfreich erwiesen hatte, war das *Verzeichnis der Publikationen von Schweizerfrauen*, das von der Gruppe Wissenschaft, Literatur und Musik der SAFFA herausgegeben wurde. Die SAFFA war die erste schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit in Bern im Jahre 1928. Sie markiert für die Schweiz den Höhepunkt der Frauenbewegung, die bekanntlich in den dreißiger Jahren, auch der sogenannten „Geistigen Landesverteidigung“ wegen, rapide an Bedeutung verlor. Engagierte Bibliothekarinnen der Schweizerischen Landesbibliothek führten diesen Katalog in freiwilliger Arbeit weiter. Er befindet sich heute im Gosteli-Archiv, dem Archiv zur Geschichte der schweizerischen Frauenbewegung in Worblaufen bei Bern. Auch dieser Katalog, der über das Jahr 1945 hinausgeht, war eine wichtige Quelle, ebenso das zweibändige *Lexikon der Frau*, das 1953/54 in Zürich herausgekommen ist, und das Lexikon von Elisabeth Friedrichs zu den deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. Ebenfalls eine wichtige Quelle war der Autoren- und Titelkatalog in der Schweizerischen Landesbibliothek. In mühevoller Arbeit wurden die vielen Karteikästchen nach Namen von Frauen durchforstet, wobei das Forschungsteam immer wieder auf typische Ausgrenzungsbeispiele stieß. Die zweibändige Briefausgabe mit dem Titel *Sämtliche Briefe. Die Briefe an und von Anna Schulthess* figurierte nur unter dem Namen Johann Heinrich Pestalozzi. Obwohl die Briefe von Anna Schulthess den größeren Teil ausmachen, gab es nirgends einen Verweis auf ihren Namen.

In der publizierten Bio-Bibliographie³⁶ sind Namen und Werke von Autorinnen aufgeführt, die innerhalb des genannten Zeitraums mindestens ein selbstständiges literarisches Werk publiziert hatten. Kein Kriterium war die literarische Qualität des Textes. Ausgehend von einem umfassenden Literaturbegriff, wie er in neueren Literaturlexika mittlerweile üblich ist, fanden auch Autorinnen von Reisebeschreibungen, Briefen, Biographien, religiösen Schriften sowie von Kinder- und Jugendliteratur Aufnahme. Gerade diese Gattungen wurden von der traditionellen Literaturwissenschaft aus dem literarischen Kanon häufig ausgeschlossen oder als zweitrangig behandelt. Aufgenommen wurden ebenfalls fremdsprachige Texte von Autorinnen, die in deutscher Sprache schrieben, z. B. Isabelle Kaiser, sie schrieb sowohl auf deutsch wie auf französisch. (Ein Grund übrigens, warum sie laut dem Literaturhistoriker Emil Ermatinger nicht ernst zu nehmen sei.)

Eingrenzungen waren bei diesem Forschungsprojekt unerlässlich. Über die Aufnahme oder Nichtaufnahme einzelner Autorinnen musste immer wieder diskutiert werden. Das Forschungsteam hatte sich zum Grundsatz gemacht,

36 Doris Stump / Maya Widmer / Regula Wyss: *Deutschsprachige Schriftstellerinnen in der Schweiz, 1700–1945*. Zürich 1994.

Zweifelsfälle nicht aus der Datenbank zu entfernen, da gerade ‚Grenzgängerinnen‘ häufig durch alle Maschen fallen und so letztlich in keinem Nachschlagewerk erscheinen.

Eine grundsätzliche Schwierigkeit bedeutete bei den Recherchen der häufige Namenswechsel der Frauen durch Zivilstandsänderungen. In den gesichteten Bibliographien und Katalogen sind Autorinnen fast immer unter ihren verschiedenen Familiennamen erfasst (z.B. Steinmann, geb. Brunner, später verh. Banchini, Elsa); einen ‚offiziellen‘ Verfasserinnennamen haben die wenigsten. War nur ein einziges Werk unter einem Namen verzeichnet, gelang es häufig nicht, die biographischen Daten zu ermitteln.

Ein rein ‚schweizerisches‘ Projekt war das Forschungsprojekt schon deshalb nicht, weil eine entscheidende sprachliche Eingrenzung vorgenommen wurde. Grundsätzlich wurden ja nur Autorinnen berücksichtigt, die in deutscher Sprache publiziert hatten. Diese Eingrenzung wurde in manchen Fällen überschritten, indem beispielsweise auch französischsprachige Autorinnen aufgenommen wurden, z. B. Julie Bondeli. In diesem Falle war die geographische Lage von Bern entscheidend und der Umstand, dass im höheren Bürgertum des 18. Jahrhunderts das Französische als Umgangs- und als Korrespondenzsprache allgemein verbreitet war.

Bei einem historischen Projekt über einen so großen Zeitraum von rund 250 Jahren stellt sich das Problem der Verschiebung der nationalen Grenzen. Die Schweiz von 1700 ist bekanntlich nicht identisch mit der Schweiz um 1945. Das Problem wurde insofern pragmatisch gelöst, als von den heutigen nationalen Grenzen ausgegangen wurde. *Das Westfälische Autorenlexikon* beispielsweise löste das Problem der Eingrenzung des Raumes Westfalen durch den Rückgriff auf die Geschichte bzw. geschichtliche Werke: „Als Westfalen wird mithin die alte historische Landschaft zwischen Rhein und Weser und zwischen Hessen und Friesland bezeichnet.“³⁷

Solche nationalen Grenzen wurden aber durch die Migration der schreibenden Frauen immer wieder gesprengt. Viele Autorinnen lebten und publizierten außerhalb der Schweiz (z. B. Laura Gonzenbach in Italien) oder waren Ausländerinnen, die sich – alleinlebend oder mit einem Schweizer verheiratet (z.B. Claire Goll) – vorübergehend oder länger in der Schweiz aufhielten. Das Forschungsteam war der Meinung, dass alle diese Autorinnen berücksichtigt werden sollten, zumal die Migration gerade auch für Frauen ein wesentlicher Bestandteil des Lebens ausmachen kann. Damit konnte auch die als problematisch angesehene nationale Komponente etwas entschärft werden. Dafür stellte sich das Problem der Aufenthaltsdauer. Was heißt „in der Schweiz“ bzw. „in der deutschsprachigen Schweiz“? Ein Jahr Aufenthalt oder mindestens zehn, wie sie für die staatliche Einbürgerung notwendig sind? Auch hier wurde wenn

37 Walter Gödden: *Westfälisches Autorenlexikon 1750 bis 1800*. Paderborn 1993, S. 12.

immer möglich nach pragmatischen, aber überprüfbaren Kriterien gesucht, wie z. B. Publikationen in der Schweiz.

Bei der zugegeben nur stichprobenartigen Überprüfung, welche Kriterien neuere nationale oder regionale Bibliographien für die Aufnahme zugrunde legen, bin ich im wesentlichen auf vier Lösungsansätze gestoßen, die ich zum Schluss kurz zusammenfassen möchte, um die Problematik nationaler Bibliographien nochmals zu verdeutlichen:

1. Die einfachste Variante: Man thematisiert das Problem überhaupt nicht und gibt kein Kriterium an. So im Katalog *Lexikon zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts* (IG-Autoren – Autorensolidarität, 1995 anlässlich der Buchmesse Frankfurt). Zum Teil eins, der die AutorInnen alphabetisch auflistet, heißt es lapidar „lebende österreichische AutorInnen.“ Auch die *Kommentierte Bibliographie österreichischer Autorinnen und Autoren* von 1993 schweigt sich über Zugehörigkeitskriterien aus.
2. Die unproblematische Variante: Man setzt zweieinhalb klare Kriterien fest. So in der *Bibliographie der Berner Schriftstellerinnen und Schriftsteller von 1950–1993*, die 1997 herausgekommen ist. Hier wurden die SchriftstellerInnen aufgenommen, die entweder im Kanton Bern heimatberechtigt sind³⁸ und/oder dem Berner Schriftstellerverein angehören. Und da man gemerkt hat, dass damit einige durch die Maschen fallen, wurden noch berühmte Autoren aufgenommen, die als Berner gelten, z. B. Walter Vogt.
3. Die grenzüberschreitende Variante: Man problematisiert den Sachverhalt und trägt der Migrationsbewegung Rechnung, wie das *Westfälischen Autorenlexikon* es gemacht hat.
4. Und schließlich die ärgerliche Variante: So in einem Buch mit dem Titel *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*, 1994 herausgekommen, allerdings keine Bibliographie, sondern ein Sammelband. Der Herausgeber schreibt notabene im ersten Satz des Vorworts: „Für einen Anhänger der „political correctness“ verbindet der Titel Anstößiges mit Ungenauem: besser würde er etwa lauten: Deutschsprachige Schriftstellerinnen und Schriftsteller vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in

38 Die Staatszugehörigkeit der Schweiz ist gekoppelt mit der sogenannten Heimatberechtigung in einer bestimmten Ortschaft, z. B. Zürich. An diesem Heimatort werden die Personaldaten archiviert. Frauen wechseln bei der Heirat in den Heimatort des Gatten über. Über die auf amtlichen Dokumenten notwendige Angabe des Heimatortes hinaus hat dieser heute keine Bedeutung mehr.

die neunziger Jahre. Der Herausgeber bekennt sich ohne größere Skrupel zur unkorrekten Titelversion.³⁹ Seine Argumente sind einerseits die Tradition und andererseits die Abwertung der weiblichen Autoren durch die Zuweisung in die Frauenecke, z.B. mit dem Wort Dichterinnen. Schaut man sich dann aber die Verteilung auf das Geschlecht an, findet man unter den sechzig Deutschen Dichtern gerade mal acht Frauen, und von den sechzig Porträts wurden sieben von sechs Frauen verfasst.

Dieses letzte Beispiel scheint mir symptomatisch für eine traditionell orientierte Germanistik zu sein, in der man im besten Fall die Diskussion über Geschlecht, Kanon und Nationalität zur Kenntnis nimmt, um sich dann wieder dem Altbewährten zuzuwenden.

39 Hrsg. von Hartmut Steinecke. Berlin 1994.

Die Welt ist doch eine Scheibe! Vom Nutzen und Frommen von Schriftstellerinnen-Datenbanken auf CD-ROM und im Internet

Eine Kette von Assoziationen

Marion Schulz

Die unendliche Geschichte von der Erweiterung des Gedächtnisses

PC, Internet, World Wide Web, CD-ROM: Dies sind Schlagworte, die wir alle täglich selbstverständlich benutzen. Die mit ihnen bezeichneten Neuen Medien sind inzwischen so vertraut wie z.B. die Schreibmaschine. Die Schreibmaschine? Diese Maschine begeht gerade ihr 100jähriges Bestehen. Sie hat unser Schreiben, die Organisation von Schreibearbeit und insbesondere die Arbeitsplätze von Frauen nachhaltig beeinflusst, verändert, revolutioniert und nun gerät sie gerade in Vergessenheit.¹ Sie ist ersetzt worden von den „schnellen“ Maschinen, flimmernden Kästen und grauen Mäusen. Heute werden keine Texte mehr getippt, sondern „erfasst“, „erkennungsdienstlich“ registriert und auf der Festplatte abgelegt und dort entweder vergessen oder – möglicherweise erst nach Jahren – wieder hervorgeholt.

Wir tragen auf CD-ROMs ganze Bibliotheken des Wissens mit in unsere Wohnstube oder ins Büro, wie z. B. die *Encyclopedia Britannica*. Wer hat schon den Platz im Bücherregal für eine Gesamtausgabe des immerhin 32 Bände umfassenden Werkes? Einmal abgesehen von den Kosten! Aber die CD-ROM ist erschwinglich, beansprucht nur geringen Raum, vergilbt nicht wie Papier, kann beliebig reproduziert werden, sichert die Daten – jedenfalls nach heutigem Wissensstand – auf unabsehbare Zeiten, erleichtert die Suche (nicht einmal mehr das Alphabet müssen wir beherrschen), bietet bewegliche Bilder, Klänge, Interaktion und vielleicht bald auch Düfte und Gerüche.

Ganze Werkausgaben großer AutorInnen, Kataloge von Bibliotheken oder umfangreiche Bibliographien passen auf die kleine runde Scheibe mit dem schönen Namen CD-ROM. Kompakt zusammengepresst werden die Daten unserer Welt oder zumindest eines Teilbereiches unserer Welt „abgebildet.“

1 Karl Unger: Der Tod der Schreibmaschine. Abschied von einem Zeitalter. In: *Radio Bremen, Forum Kultur*, 19.10.1997.

Wir surfen im Internet – manchmal nächtelang. Auf Knopfdruck sind wir mit Kollegen oder Freunden in Indonesien oder Peru verbunden, finden wir Informationen, die wir sonst mühsam in Bibliotheken und Archiven aus verstaubten Folianten unter funzlicher Glühbirne herausfiltern mussten, „laufen“ wir durch die virtuellen Räume von Museen und Kunstgalerien. Wir benötigen keine Ablage, keine Wege mehr, unser Gedächtnis wird erweitert um nahezu unendlichen Speicherplatz: Der Zugang zu Informationen aus Vergangenheit und Gegenwart, die Verbindung mit der „Welt“ stellt sich über eine kleine Maschine auf unserem Schreibtisch her.

Längst haben wir uns verabschiedet von der Idee, der Mensch könne das universale Wissen in seinem natürlichen Speichermedium – dem Gedächtnis – aufbewahren und abrufen – und dies nicht nur weil unsere Welt so komplex und umfassend geworden ist, sondern auch, weil wir unsere natürlichen Speicherkapazitäten um mechanische mit angeblich unendlichem Speicherplatz erweitert haben. Jetzt genügt der richtige Code für den Zugriff auf die gewünschte Information – schnell, exakt, zuverlässig. Ist unser Gedächtnis noch abhängig von Assoziationen, teilt es sich gar in Kurz- und Langzeitgedächtnis, funktioniert es in Abhängigkeit von Gefühlen, Situationen, Verdrängungen, dem unergründlichen Unterbewusstsein, so scheint unser „CD-ROM-Gedächtnis“ hingegen präzise und unbestechlich. Wir gehen davon aus, dass die gewünschte Information vorhanden und abrufbar ist, dass das Retrievalsystem niemals versagt.

Da die Neuen Medien erstmals die Möglichkeit bieten, alles (Un-) Sinnige aufzubewahren, muss heute nicht mehr aus Gründen der Raumknappheit oder des Zeitmangels nach dem Motto „die Guten ins Töpfchen, die Schlechten ins Kröpfchen“ verfahren werden. Wir können uns dank der Mikrochips und der Reduzierung unserer Welt auf Nullen und Einsen auf unsere Wurzeln besinnen und uns von der „Wegwerfgesellschaft“ wieder hin (oder zurück?) zu einem Volk der „Sammler“ entwickeln. Alle Güter und Informationen werden bewahrt, konserviert, rekonstruiert, in virtuelle Zeichen umgewandelt. Nichts verschwindet mehr im Dunkel der Vergessenheit.

Moderne Zeiten

Die modernen Industriegesellschaften zeichnen sich unter anderem dadurch aus, dass sie auf der einen Seite die sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Traditionen und Konventionen zum Teil mit einer bis dahin nie gekannten Konsequenz vernichten, beseitigen und überflüssig machen.² Das

2 Christiane Caemmerer, Walter Delabar, Marion Schulz: Germanistik auf dem Weg in die Informationsgesellschaft. In: Dies. (Hrsg.): *Die totale Erinnerung*.

„beste“ Beispiel für eine konsequente Vernichtung von Literatur ist die jüngste Erfahrung in unserem eigenen Land: Nicht lange nach 1989 begann die „Abwicklung“ der Verlage der DDR. Ohnmächtig und hilflos mussten viele Menschen zusehen, wie hier Verlagsproduktionen und Verlagsarchive, die wichtiges – auch historisch wertvolles – Material beinhalteten, entweder verramscht wurden oder einfach auf der Müllhalde landeten und dadurch der kritischen Sichtung für immer entzogen wurden.

Andererseits machen sich die modernen Industriegesellschaften jedoch mit einer ebenfalls historisch neuen Intensität daran, dieselben Kulturen und kulturellen Elemente aufzubewahren, in Ordnungsschemata zu zwingen, zu katalogisieren und als museale Stücke zu präsentieren. Dieses Phänomen der gleichzeitigen Destruktion wie der Musealisierung bezieht sich freilich nicht allein auf die zerstörten und unterworfenen, historisch gewordenen Kulturtraditionen, sondern auch auf die von der modernen Gesellschaft selbst produzierten.

Dies wird am Beispiel der Schriftkultur deutlich. Verschriftlichung der Kultur und Industrialisierung stehen in Europa in einem engen Zusammenhang. Das Schlagwort vom Wissen, das Macht bedeutet, bezieht sich darauf, dass die Industrialisierung die schulische Ausbildung und eine besondere Sozialisationsform institutionalisiert, da sie beide benötigt und damit die Literarisierung betreibt. Literatur ist eines der wichtigsten Medien der Reflexivität, der Selbstverständigung und des Austausches. Es ist daher konsequent, dass dieses Medium in zunehmendem Maße auch von denjenigen Bevölkerungsteilen in Anspruch genommen wird, die zuvor davon weitgehend ausgeschlossen waren. In der Industriegesellschaft, die die Vereinzelung der Individuen betreibt, sind es vor allem die Frauen, denen teils neue Positionen im gesellschaftlichen Gefüge zugewiesen werden, die sich teils aber erst neue Bereiche und Rechte erobern (müssen).³

Der Anteil belletristisch schreibender Frauen ist im 20. Jahrhundert wesentlich höher als in den davor liegenden Zeiträumen. Die Dokumentation dieses historisch neuen Phänomens in speziellen Lexika, Literaturgeschichten und Datenbanken ist bestimmt durch unterschiedliche Bedingungen. Unbestritten ist die Notwendigkeit, das historisch Vergangene aufzubewahren, um es vor Vergessen und Vernichtung zu schützen. Die Aufbereitung des Vergehenden für die Historisierung gegenwärtiger Phänomene wird für wünschenswert erklärt und für die Erforschung von Entwicklungszusammenhängen und -ursprüngen für unabdingbar erachtet. Die Probleme stellen sich jedoch ein, wenn es um Finanzierung und wirtschaftlichen Nutzen geht.

Sicherung und Zerstörung kulturhistorischer Vergangenheit und Gegenwart in den modernen Industriegesellschaften. Bern u.a. 1997, S. 9.

3 Dies. (wie Anm. 2), S. 9-10.

Eine Gesellschaft, in der nahezu jegliche Handlung und Entscheidung am wirtschaftlichen Nutzen und Profit gemessen wird, deren Postulat es ist, dass wissenschaftliche Innovationen zur Sicherung bzw. Verbesserung der ökonomischen Position führen müssen, diese Gesellschaft, in der Politik und Wirtschaft anscheinend nichts oder zumindest wenig mit kulturellen oder gar literaturwissenschaftlichen bzw. hier germanistischen Fragestellungen zu tun haben, scheint Kultur oder eben Literatur und die Reflexion darüber als Luxus zu definieren. So ist es denn kein Wunder, dass die Subventionierung von wirtschaftlichen Unternehmungen Konsens ist, jedoch Diskussionen über Erhalt bzw. Förderung von Bibliotheken, Museen, Theater oder gar Rundfunkanstalten im „besten Fall“ folgenlos bleiben. Das Schlagwort von der „Kultur als ein Wirtschaftsfaktor“ bleibt leer, solange sich hier die Lobby nicht entsprechend formiert.

Die Natur- und Ingenieurwissenschaften haben parallel zur Entwicklung der Informationstechnologien die Sicherung der Daten und Fakten ihrer Wissenschaft betrieben. Hier vereinigen sich die Notwendigkeit schneller Zugriffe auf neueste Erkenntnisse und Ergebnisse mit der rasanten medialen Veränderung der Umwelt auf das Günstigste. Gewohnt, ihre Bedürfnisse zu definieren, Lösungen zu entwickeln, systematisch auf definierte Ziele hinarbeiten, ihre Erfindungen und Produkte zu vermarkten und verbrauchergerecht anzupreisen, hatten und haben diese Wissenschaften keine Probleme, ihr Wissensgebiet auf Datenbanken zu sichern, zu erneuern und rund um die Uhr und rund um die Welt zur Verfügung zu stellen. Die frühzeitige und andauernde finanzielle Förderung der Fachinformationszentren und deren Ausbau durch die Bundesregierung ist ein unübersehbarer Beweis dafür.

Lobby und Literaturbetrieb?

Dem kulturellen Sektor und – in unserem Falle – der Literatur ist eine derartige Aufmerksamkeit geschweige denn Förderung bislang versagt geblieben. Zugegeben, die Literatur und ihre Begleiterin, die Literaturwissenschaft oder die Germanistik und deren RepräsentantInnen, gehören eher nicht zu den schrillen, innovativen, aggressiven und extrovertierten VertreterInnen in „eigener Sache“. Jedes neue Produkt, sei es die „selbstputzende Zahnbürste“, der „Schuhanzieher für Linkshänder“ oder die finale „Medizin gegen rote Nasen im Winter“, wird mit einem ausgeklügelten PR-Konzept vorgestellt und unter die Konsumenten gebracht. Können wir uns eine ähnliche PR-Kampagne auch für Literatur vorstellen? Natürlich gibt es die jährlich zelebrierte Buchmesse! Aber auch hier geht es mehr um Geschäft und Zahlen, als um die Literatur selbst.

Vergegenwärtigen wir uns einmal den gesamten Prozess: Ein Roman entsteht in der abgeschiedenen Dachkammer der „armen Poetin“, nach langen und mühsamen Verhandlungen mit einem Verlag ist er endlich gedruckt und gebunden und landet schließlich im Schaufenster einer Buchhandlung. Dort entdeckt ihn die begeisterte Leserin, erwirbt ihn und nimmt ihn mit nach Hause in das stille Lesezimmer. Im günstigen Fall wird er noch von einem der wenigen Literaturpäpste wahrgenommen und rezensiert, wobei seine Verkäuflichkeit nicht so sehr von Lob oder Verriss abhängig ist. Wird der Roman gelobt, kaufen ihn die RezipientInnen, weil er so gut sein soll, wird er verrissen, kaufen sie ihn erst recht. Ganz zum Schluss seines Daseins wird er entweder vergessen (und möglicherweise ein Jahrhundert später wieder entdeckt!) oder er wird gleich in den Kanon aufgenommen, dann gerät er in die Hände und unter die kritischen Augen der LiteraturwissenschaftlerInnen. Einige wenige StudentInnen und ProfessorInnen beginnen, nach allen Regeln der Kunst den Text zu prüfen, zu beurteilen, zu kritisieren, zu analysieren, zu dekonstruieren, zu rekonstruieren, zu dechiffrieren. Er wird zum Thema für Diplom- und Doktorarbeiten – und schließlich steht er still und ruhig im Regal des Bücherwurms oder der Bibliothek. In diesem Prozess gibt es nur bedingt PR-Aktionen: Es seien nur die Rezensionen in den Literaturjournalen, in Funk und Fernsehen zu oft schlechten Sendezeiten erwähnt oder die öffentliche Lesung, die natürlich mit musikalischen Einlagen aufgewertet wird, denn Literatur alleine kann man den Menschen so doch nicht zumuten. Fazit: Literatur ist eher ein stilles Gewerbe und alle, die sie lieben und mit ihr leben, müssen noch lernen, sich lautstark für sie zu Wort zu melden.

Der große Sprung nach vorn: Von der Naturwissenschaft lernen

Auch heute ist immer noch zu beobachten, dass die LiteraturwissenschaftlerInnen im Vergleich zu den NaturwissenschaftlerInnen in der Nutzung moderner Informationstechnologien und -methoden Zurückhaltung zeigen.

Für ihre Recherche, die in anderen Fächern längst in Datenbanken vorgenommen wird, wenden sich GermanistInnen weiterhin an die gedruckten Bände von Eppelsheimer-Köttelwesch (*Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*) oder an das Referateorgan *Germanistik*. Andere Informationsmöglichkeiten werden kaum frequentiert oder ihr Erscheinen wird nicht wahrgenommen: So ist z.B. die inzwischen erschienene CD-ROM-Ausgabe des Eppelsheimer-Köttelwesch an vielen Universitätsbibliotheken noch nicht einmal vorhanden, geschweige denn von NutzerInnen gefragt. Informationen über AutorInnen und Werke legen auch die Verlage meist ausschließlich in Handbüchern und Lexika vor und nicht in Form von Datenbanken, die jederzeit aktualisiert, ergänzt und korrigiert

werden könnten. Das Ergebnis sind Nachträge zu den Nachträgen, unübersichtliche Supplemente und Ergänzungsbände.

Die Schwierigkeiten bei der Informationsbeschaffung vergrößern sich auffallend, wenn es nicht um Themen und AutorInnen geht, zu denen es eine umfassende Forschung gibt, sondern um solche, die bislang noch unerforscht geblieben sind oder uninteressant schienen. Vor allem bei der großen Zahl der AutorInnen, die nicht in die gängigen Literaturlexika aufgenommen wurden, ist der Rechercheaufwand enorm. Es ist kaum erklärbar, dass die Literaturwissenschaft im Zeitalter von Datenautobahn und Mediennetzen den hohen Zeitaufwand, der für die Erhebung der Basisdaten notwendig ist, immer noch akzeptiert. Anstatt die zur Verfügung stehende Zeit für die Konzentration auf den Forschungsgegenstand einzusetzen, muss ein Großteil davon für Recherchen in Archiven und Bibliotheken verwandt werden. Zeitanalysen, wie sie für Arbeitsabläufe in Produktion oder Verwaltung üblich sind und hier durchaus zu Verbesserungen von Wegen und Organisationen geführt haben, würden möglicherweise in der Literaturwissenschaft zu erstaunlichen Erkenntnissen führen.

Negiert die Germanistik weiterhin die von den elektronischen Informationstechnologien geschaffenen Möglichkeiten, so bringt sie sich um wichtige Forschungsmöglichkeiten und entfernt sich auf diese Weise zunehmend vom Standard der wissenschaftlichen Arbeit anderer Fächer. Damit träte sie selber die Beweisführung böser Unterstellungen an, eine antiquierte Wissenschaft zu sein.

Die neuen Speicher- und Datenverarbeitungsmittel offerieren neben den typographisch-editorischen allerhand andere Einsatzmöglichkeiten. Dass diese in den Institutionen der Germanistik und in den Literaturarchiven bislang wenig Anklang finden, liegt an dem augenscheinlich eingeschränkten Anwendungsbereich für EDV in den Geisteswissenschaften. Aber nur auf den ersten Blick gehören Statistiken und quantitative Fragestellungen ausschließlich in vermeintlich unbestechliche, an „reinen“ Fakten orientierte Forschungsbereiche, wie z.B. die Naturwissenschaften.

Als einen Versuch einer „oberflächlichen“ Erklärung für die gerade beschriebene Zurückhaltung der Literaturwissenschaft den Neuen Medien gegenüber biete ich folgende Überlegungen an:

Wir haben es im Vergleich mit den Naturwissenschaften bei der Literaturwissenschaft mit einem besonderen Phänomen zu tun. Die Naturwissenschaften beschäftigen sich mit den Erscheinungen der Natur, sie untersuchen deren Vorkommen, Gesetzmäßigkeiten und Bedingungen. Die Phänomene sind vorhanden, ob sie nun beobachtet und beschrieben werden oder nicht. Es gibt keinen Produzenten, der dafür sorgt, dass die zu untersuchenden Naturerscheinungen und -gesetze auch tatsächlich zur Verfügung stehen. Der Untersuchungsgegenstand der Naturwissenschaft existiert sozusagen „an sich.“ Die NaturwissenschaftlerInnen setzen sich unmittelbar mit

den Phänomenen ihrer Wissenschaft auseinandersetzen, ohne dass ein Mittler oder Produzent die Voraussetzungen schaffen müsste.

Literatur hingegen wird vom Menschen, d.h. einem Produzenten, erstellt. Sie ist abhängig von der Entwicklung von Sprache und Schrift, von literarischen Äußerungen von Personen. Ohne die Produzenten von Literatur gäbe es auch keine Literaturwissenschaft. Das heißt, anders als die Naturwissenschaft, deren Forschungsgegenstand per se vorhanden ist, wird der der Literaturwissenschaft erst geschaffen, ist hier eine ProduzentIn Voraussetzung und unvermeidliche Notwendigkeit. Die LiteraturwissenschaftlerInnen können sich nicht ganz der Existenz von LiteraturproduzentInnen verschließen: Nämlich dann, wenn sie sich zur Literatur von noch lebenden AutorInnen äußern, denn diese könnten widersprechen!

Gehen selbst die NaturwissenschaftlerInnen inzwischen davon aus, dass die jeweils beobachteten Phänomene und deren Beschreibung von der Anordnung der Beobachtung und von der Person des Beobachtenden beeinflusst werden, wenn nicht sogar von ihnen abhängig sind, gibt es noch immer eine Reihe von LiteraturwissenschaftlerInnen, die diesen Wechselbezug nicht anerkennen. Für sie existiert die Literatur „an sich“ und kann demnach „naturwissenschaftlich“, will sagen „rein“ betrachtet werden.

Wir können feststellen, dass die Literaturwissenschaft sich durchaus um den Nachweis ihrer eigenen Produkte, d.h. ihrer wissenschaftlichen Äußerungen, kümmert. Dem Gegenstand ihrer Betrachtungen aber, also der Literatur selbst und damit ihrer eigentlichen Existenzberechtigung, schenkt sie eher wenig Aufmerksamkeit, wenn es um die Sicherung dieses Kulturgutes und um einen zeitgemäßen Zugriff darauf geht.

Vom Nutzen und Frommen von Datenbanken

Abgesehen von der Praktikabilität könnte die Literaturwissenschaft auch inhaltlich von einem technischen Innovationsschub profitieren. Mit Hilfe der neuen Informationstechnologien rückt das Ziel von der Vollständigkeit bei der Bewahrung und Aufbereitung von Textdokumenten und deren bibliographische Verzeichnung in greifbare Nähe: Bisher beschränkt sich die literaturhistorische Forschung nämlich lediglich auf einen Bruchteil der AutorInnen. Nach Schätzungen der Arbeitsstelle Lexikon *Die Deutsche Literatur* sind nur etwa 5-10% der deutschsprachigen AutorInnen des 20. Jahrhunderts in den großen literaturhistorischen Lexika und damit einigermaßen zuverlässig verzeichnet.⁴ Bei einer solch unausgewogenen literatur-

4 Walter Delabar: Einstieg in die Informationsgesellschaft? Das Konzept der Germanistischen Datenbank (GERDA) im Kontext der Modernisierung der

historischen Forschung ist es wenig verwunderlich, dass umfassende Informationsinstrumente fehlen, und zwar sowohl als gedruckte Ausgaben als auch als Datenbanken, die auch auf detaillierte Fragen zu den verbleibenden 90% der AutorInnen Antwort geben könnten.

Dass in der Germanistik immer wieder nur anhand einiger weniger Beispiele der Literatur Aussagen getroffen werden, kann jedoch nicht akzeptiert werden. Auch literaturwissenschaftliche ForscherInnen sollten auf eine umfassende und objektive Datenbasis zugreifen können – und wollen.

Ein elektronisches Gedächtnis vergisst nichts und wertet nicht, es hält zunächst einfach fest und kann einen funktionalen Zugriff zu den Daten gewährleisten. Die große Menge an Informationen zu strukturieren, ist dann Aufgabe der ForscherInnen. Je nach Arbeitsgebiet müssen sie ihre Materialsuche definieren und ggf. eingrenzen. Dieses darf nicht schon von ArchivarInnen, BibliothekarInnen, LexikonautorInnen oder DatenbankproduzentInnen übernommen werden.

Dass es für eine große Zahl von Fragestellungen außerdem wichtig ist, nur ein Informationsmedium frequentieren zu müssen, zeigt z. B. der Erfolg von Kompilationen wie der des Deutschen Biographischen Archivs und dem Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums. Solch ein umfassendes Informationsmedium hätte GERDA,⁵ die Germanistische Datenbank, sein können, die Anfang der 90er Jahre in mehreren Expertenrunden diskutiert wurde. Die Planungen zu GERDAs Struktur und Durchführung basierten bereits auf den technischen Errungenschaften wie Internet und Netzwerken allgemein, die eine feste Anbindung an die Forschungslandschaft ermöglichen bzw. garantieren sollten. Aber wie so oft scheiterte dieses Unternehmen bislang – obwohl von hochrangigen FachwissenschaftlerInnen konzipiert – auch an den finanziellen Mitteln. Die integrierende germanistische Datenbank bleibt zunächst einmal ein Desiderat.

Datenbank Schriftstellerinnen in Deutschland: Exotik oder Chance?

Welche neuen Chancen bieten die Neuen Medien, den gewohnten, traditionellen Umgang mit der Kultur oder hier der Literatur zu erweitern und zu ergänzen? Welche Veränderungen der Rezeption werden ermöglicht? Inwieweit verändert z.B. der Aufbau *einer Datenbank Schriftstellerinnen in Deutschland* den kulturellen bzw. literarischen Kanon?

Die Antwort ist schnell gegeben: Mit der retrospektiven Sicherung und gleichzeitigen Wahrung der gegenwärtigen Literaturproduktion von Schrift-

germanistischen Literaturwissenschaft. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 28 (1996) S. 102-121, hier: S. 115.

5 Walter Delabar (wie Anm. 4), S. 114-121.

stellerinnen wird das Verschwinden eines wesentlichen Anteils der literarischen Produktion verhindert. Aber interessanter: Inwieweit beeinflusst dieses Unterfangen, die Daten außerdem digitalisiert der Öffentlichkeit und der Literaturwissenschaft zur Verfügung zu stellen, die Rezeption eben dieser Literatur?

Da nun nicht auf eine GERDA (vielleicht wäre ein GERNOT erfolgreicher?) gewartet werden kann und endlich auch weiblichen Literaturschaffenden Platz im literarischen Gedächtnis gesichert werden soll, baut die Stiftung Frauen-Literatur-Forschung e. V. seit 1986 die *Datenbank Schriftstellerinnen in Deutschland 1945 ff.*⁶ auf.

Mit dieser Datenbank stehen biographische Daten zu rund 15.000 Schriftstellerinnen und Übersetzerinnen zur Verfügung, die seit 1945 in Deutschland publiziert und dort auch zumindest zeitweise gelebt haben. Im bibliographischen Teil sind z. Z. (Anfang 1998) mehr als 80.000 Titel von Monographien und 15.000 Beiträge aus Anthologien nachgewiesen.

Die *Datenbank Schriftstellerinnen in Deutschland 1945 ff.* bietet mit ihrem Datenpool die Möglichkeit zur Ergänzung und Erweiterung der tradierten Methoden und Theorien. Die inhaltlich neuen Forschungsansätze, die sich für die Germanistik mit der Datenbank eröffnen, sind empirischer und interdisziplinärer Natur. Zunächst beantwortet die Datenbank natürlich alle traditionellen Fragen, die schon immer an Bibliographien gestellt wurden. Aber darüber hinaus erweist sich ihre ganz eigene und außergewöhnliche Stärke bei größer angelegten vergleichenden Untersuchungen. Erstmals sind umfassende literatursoziologische Fragestellungen und die Einbeziehung statistischer Ansätze denkbar.

Forschungsansätze von NutzerInnen zeigen, dass diese neuen Ansätze aufgegriffen und bearbeitet werden wollen. Dazu einige Beispiele:

- Welche Schriftstellerinnen wurden in der Zeit zwischen 1920 und 1925 geboren und welches sind ihre Werke? Eine solche Zusammenstellung ergäbe einen Querschnitt durch die literarischen Äußerungen der Großmüttergeneration der derzeitig Studierenden.
- Die Literatur, die direkt nach 1945 in Deutschland entstand, ist allgemein unter den Begriffen „Heimkehrer-“ und „Trümmerliteratur“ be-

6 Vgl. Marion Schulz: *Datenbank Schriftstellerinnen in Deutschland 1945 ff.* In: Klaus Barckow und Walter Delabar (Hrsg.): *Neue Informations- und Speichermedien in der Germanistik. Zu den Perspektiven der EDV als Informationsträger für die literaturwissenschaftliche Forschung.* Bern u.a. 1994, S 117-136; Dies.: *Frauenliteratur in Deutschland ab 1945 – eine bio-bibliographische Datenbank.* In: *nfd Information – Wissenschaft und Praxis* 48 (1997) 6, S. 371-373.

kannt und bezeichnet in der Regel Literatur männlicher SchriftstellerInnen (!). Ob und was diejenigen, die nicht heimkehrten, sondern „daheim“ geblieben waren, geschrieben haben, liegt bis auf wenige Ausnahmen noch unter den Trümmern der Literaturgeschichtsschreibung verborgen. Gibt es also auch „Trümmerliteratur“ von Schriftstellerinnen? Was haben Frauen in der Nachkriegszeit veröffentlicht? Wie geht die Literaturgeschichtsschreibung mit ihnen um?

- Welche Situation finden die Schriftstellerinnen bei den Verlagen vor? Beginnen sie mit ihren Veröffentlichungen in Selbstverlagen und werden dann „entdeckt“? Sind es kleine oder große Verlage, die Schriftstellerinnen in ihre Programme aufnehmen? Kann man über einen Zeitraum von 40 Jahren Tendenzen beobachten?

Die *Datenbank* beantwortet diese Fragen natürlich nicht auf Knopfdruck, aber sie stellt das Material zur Verfügung, mit dem ihnen nachgegangen werden kann. Mit ihrem Datenfundus lässt sich u.a. ein detailliertes Publikationsprofil der von Frauen in den vergangenen 50 Jahren geschriebenen Literatur zeichnen.

Die *Datenbank Schriftstellerinnen in Deutschland 1945 ff.* ist innerhalb der Germanistik und ihrer Dokumentation leider immer noch etwas Exotisches. Mit dem Exotischen wird das Fremde, Unbekannte bezeichnet, das einerseits fasziniert, andererseits verunsichert. Die Beispiele zeigen deutlich das Interesse an bisher mit konventionellen Informationsmitteln nicht beantwortbaren Fragen. Aber um diese fremde neue Welt zu betreten, zu erforschen und zu erfahren bedarf es des Mutigen und der Neugier, bisher in der Germanistik ungewohnte mediale Wege zu beschreiten.

Frauenliteratur + Männerliteratur = Literatur

Natürlich sind Datenbanken nur so gut, wie die Kriterien, nach denen sie erstellt werden und die Mittel, die zu ihrer Erarbeitung zur Verfügung stehen. Immer wieder wird kritisch angemerkt, dass in der *Datenbank Schriftstellerinnen in Deutschland 1945 ff.* die Werke der Schriftsteller fehlen. Die Stiftung Frauen-Literatur-Forschung e.V. geht jedoch davon aus, dass solange zwischen „Literatur“ und „Frauenliteratur“ und nicht etwa zwischen „Literatur“ und „Männerliteratur“ unterschieden wird, die Existenz einer *Datenbank Schriftstellerinnen in Deutschland* gerechtfertigt ist.

Es wird keineswegs die Notwendigkeit eines umfassenden und vollständigen Werkverzeichnisses aller Literaturschaffenden, Frauen wie Männer, geleugnet. Haben doch die Schriftsteller gleichermaßen ihre spezifischen Probleme, im Literaturbetrieb Fuß zu fassen, werden die Werke von

unbekannten oder nicht gewürdigten Schriftstellern ebenfalls dem Vergessen anheim gegeben und sind daher für die Forschung nur schwer zu ermitteln. Gerne wird die Stiftung Frauen-Literatur-Forschung einem entsprechenden Projekt mit Rat und Tat zur Seite stehen oder – bei entsprechender Finanzierung und personeller Ausstattung – diese Arbeit mit übernehmen. Das literarische „old-boys-network“ könnte von dem Know-how des „old-girls-network“ profitieren.

Und sie dreht sich doch!

Seit Frühjahr 1997 steht nun mit der CD-ROM DaSinD den NutzerInnen ein wesentlicher Datenpool aus der Datenbank Schriftstellerinnen in Deutschland 1945 ff. für die Recherche am heimischen PC zur Verfügung. Dieser direkte Zugriff ist für alle von Interesse, die mit und über Literatur arbeiten: LiteraturwissenschaftlerInnen und -studentInnen und all jene, die in der Kulturvermittlung tätig sind, wie z. B. Literaturbüros, Schreibwerkstätten, Presse, Funk- und Fernsehanstalten, Verlage und Kulturbehörden.

Schon bei der Gründung dieses gigantischen Unternehmens wurde davon ausgegangen, dass die Neuen Medien in vollem Umfange genutzt werden. Zunächst wurde noch auf dem Großrechner der Universität Bremen mit einem der ersten Datenbankprogramme gearbeitet, heute passen alle Daten auf einen Arbeitsplatzrechner und auch das Erfassungsprogramm ist komfortabler geworden. Dass die Daten nun auf CD-ROM und demnächst auch im Internet der Allgemeinheit zugänglich sind, ist nur eine konsequente Entwicklung.

Schierlingsbecher oder Nobelpreis?

Inzwischen hat die *Datenbank Schriftstellerinnen in Deutschland 1945 ff.* demonstriert, dass es möglich ist, große Datenmengen auch innerhalb der Germanistik zu kompilieren und zu nutzen. Die Frage nach der Wahrung des literarischen Erbes und der Bedeutung der Datenbank für das kulturelle Gedächtnis beantwortet sich durch die Fakten: Mit der *Datenbank Schriftstellerinnen in Deutschland 1945 ff.* ist bereits heute sichergestellt, dass die literarischen Schätze, die wir den zeitgenössischen Schriftstellerinnen zu verdanken haben, nicht der Vergessenheit anheim fallen.

Die Datenmengen sind durch die Datenbanken zu bewältigen und weit davon entfernt, pure Erbsenzählerei zu sein. Im Gegenteil: Erst die Gesamtmenge erlaubt die sinnvolle Verknüpfungen der Einzelteile. Damit ermöglichen uns die Neuen Medien, einen neuen Blick auf die Literatur und ihre Entstehungsbedingungen und -zusammenhänge zu werfen. Ganz sicher

wird eine Veränderung in der Rezeption der Literatur stattfinden; ob der Kanon dadurch verändert wird, mag eine Generationen- und – möglicherweise – eine Geschlechterfrage sein. An einer Veränderung kann schon heute niemand ernsthaft vorbeisehen: Die Zahlen sprechen für sich. Die Stiftung Frauen-Literatur-Forschung war einmal angetreten nachzuweisen, dass sich mehr Frauen an der literarischen Produktion beteiligen, als gemeinhin angenommen und angegeben wird. Sie hat diesen Beweis erbracht. Durch den Aufbau eines umfassenden Werkverzeichnisses aller Schriftstellerinnen, ist so mancher Frau „ihr Werk zurückgegeben worden“.

Mit den Neuen Medien und ihren nahezu unbegrenzten Kapazitäten erschließen sich neue Gedächtnissysteme in unserer Gesellschaft. Wir befinden uns mitten in einem Prozeß der Klärung unseres Umganges mit diesen Medien. Können bzw. sollen wir wirklich alles kompilieren und dokumentieren? Wann und an welchem Punkt ist die Dokumentation dann nur noch Selbstzweck, dient die Dokumentation letztlich nur noch der Selbstdeutung, der Selbststeuerung? Schließlich ist zu fragen nach vorrangigen und nachrangigen Themen, Beständen, Autoren, nach dem Kanon des Wissens und seiner Totalität. Der Wunsch, die Welt als Ganzes zu dokumentieren, abzubilden, wiederzugeben, darf nicht dazu führen, die derart „festgehaltene“ Welt für real zu halten. Allein Datenmengen sagen noch nichts über den Inhalt der Daten und deren Bedeutung aus. Erst deren Interpretation führt zu qualitativen Aussagen.

Die Daten in einer Datenbank sind solange „leer“, solange sie nicht auf ihre Bedeutung für Erinnerung und Erkenntnis überprüft werden, solange sie nicht für eine Kritik geschlechtsspezifischer Strukturen des Erinnerns einsetzbar sind, solange sie nicht immer wieder neu strukturiert und organisiert werden und dadurch Fakten und Fiktion einer stets erneuten Überprüfung und Interpretation unterzogen werden.

Datenbanken sind ein Werkzeug zur Unterstützung unserer kulturellen Erinnerung. Solange wir ‚nur im Gedächtnis *lesen*‘ und uns nicht der Mühe unterziehen zu fragen, zu zweifeln, zu interpretieren, zu bewerten, zu revidieren, also mit dem ‚Gedächtnis‘ und seinen ‚Fakten‘ zu arbeiten, solange haben Datenbanken kaum einen Wert für die kulturelle Erinnerung. Wenn sie jedoch als Instrumente, als Schlüssel, als ‚Sesam öffne Dich‘ verstanden werden, bieten sie eine Fülle von Informationen, die in ihrer Anwendung verhindern, dass ‚selektiv‘ erinnert wird.

Johanna und Adele Schopenhauer

Von der Weimarer Klassik zum Biedermeier in Weimar

Bodo Plachta

1.

Obwohl Johanna und Adele Schopenhauer zuerst in Goethe und später in Thomas Mann bedeutende Fürsprecher gefunden hatten, konnte dies den Weg ihrer Werke in den heutigen literarischen Kanon nicht ebnet.¹ Aber schon zu Lebzeiten beider Autorinnen gab es auch skeptische Stimmen zu ihrer Wirkung in der literarischen Öffentlichkeit, besonders zu der von Johanna Schopenhauer. Als Arthur Schopenhauer im Herbst 1813 seiner Mutter ein Exemplar seiner Dissertation *Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde* überreichte, reagierte diese verständnislos und verspottete das Werk als etwas „für Apotheker“. Der Sohn entgegnete: Man werde seine Dissertation auch dann noch lesen, wenn von den literarischen Werken der Mutter „kaum ein Exemplar mehr in einer Rumpelkammer stecken“ würde.² Der anekdotische Charakter dieser Äußerung und sein Hintergrund in der schon zu diesem Zeitpunkt heillos zerrütteten Mutter-Sohn-Beziehung machen ein Problem deutlich, das zu überwinden kaum möglich schien: Johanna und Adele Schopenhauer gehörten unbestritten zur literarischen Prominenz, weltumspannende Berühmtheit jedoch erzielte der Philosoph Arthur Schopenhauer. So werden Johanna und Adele Schopenhauer immer wieder zuerst als Mutter und Schwester des berühmten Sohnes und Bruders apostrophiert.³ Aber diese Ausgrenzung hat noch andere Gründe.

-
- 1 Schon im (Arthur) „Schopenhauer-Jahr“ 1988 beklagte Doris Maurer in einem Artikel zur Erinnerung an Johanna und Adele Schopenhauer diese Tatsache: Bestseller und Scherenschnitte. Johanna und Adele Schopenhauer – auch ein Kapitel Frauengeschichte. In: *Die Zeit* Nr. 1, 30. 12. 1988, S. 37.
 - 2 Zitiert nach Wilhelm Gwinner: *Schopenhauers Leben*. 3. Aufl., Leipzig 1910, S. 85f.
 - 3 So z.B. der pointierte, wenngleich in seinen Schlussfolgerungen etwas überspitzte Aufsatz von Elke Frederiksen und Birgit Ebert: Johanna Schopenhauer 1766-1838. „Du hast mir oft bei andern Gelegenheiten mit Recht gesagt, wir beide sind zwei, und so muß es auch sein“. In: Luise F. Pusch (Hrsg.): *Mütter berühmter Männer. Zwölf biographische Portraits*. Frankfurt am Main 1994, S. 125-158.

Die Biographien beider Frauen und deren Spiegelung in umfangreichen autobiographischen Aufzeichnungen und einem weitläufigen, wenn auch nur noch fragmentarisch erhaltenen Briefwechsel dürfen als exemplarische Fälle in der Geschichte weiblicher Sozialisation angesehen werden. Sie liefern auch heute noch ausgiebig Material für Popularisierungen und sentimentale Verzeichnungen auf der Grundlage des unendlich reproduzierbaren Schemas von der gebildeten, jedoch unverstandenen und letztendlich unglücklichen literarischen Frau.⁴ Die Bedeutung Johanna Schopenhauers als Salonière in Weimar bzw. Adele Schopenhauers als literarische Vermittlerin ist entgegen solchen Darstellungen unbestritten, und ihre einflussreichen Kontakte zu den Schaltstellen des damaligen Literaturbetriebs sind nicht zu unterschätzen. Ebenso groß waren aber auch Neid, Distanz oder gar Abneigung, die ihnen von verschiedenen Zeitgenossen entgegengebracht wurden.⁵

Bei Verlegern und Herausgebern von Zeitschriften, Taschenbüchern oder Almanachen hatten die Namen beider Frauen allerdings einen guten Klang. Die 24bändige Ausgabe der *Sämmtlichen Schriften* von Johanna Schopenhauer erschien 1830/31 in den renommierten Verlagen von Brockhaus und Sauerländer, und in allen wichtigen Zeitschriften und Taschenbüchern – von Cottas *Morgenblatt* über die *Zeitschrift für die elegante Welt*, die *Minerva*, die *Penelope*, den *Phönix*, den *Frauenpiegel* bis zum *Rheinischen Taschenbuch* – waren beide Autorinnen mit ihren Texten präsent. Noch 1835 hieß es in einer Anzeige für eine „Wohlfeile Ausgabe“ von Johanna Schopenhauers *Sämmtlichen Schriften im Rheinischen Taschenbuch*:

Die geistige Bildung unserer Nation geht mit Riesenschritten voran und durchdringt alle Stände. Das intellectuelle Leben spricht die Theilnahme der deutschen Frauen mehr als je an. Besser, gedeihlicher läßt es sich aber nicht fördern, als wenn edle Frauen die Vermittlerinnen der geistigen Fortschritte bei dem weiblichen Geschlechte werden.

-
- 4 Hierzu ist in erster Linie zu zählen: Kurt Schleucher: *Das Leben der Amalia Schoppe und Johanna Schopenhauer*. Darmstadt 1978. Aber auch die Arbeit von Gertrud (Meili)-Dworetzki: *Johanna Schopenhauer. Biographische Skizzen*. Düsseldorf 1987, muß letztlich als gescheitert angesehen werden. Hier wird eine Biographik fortgesetzt, die in der Dissertationsliteratur zu Beginn des Jahrhunderts ihre Wurzeln hat. Vgl. Laura Frost: *Johanna Schopenhauer. Ein Frauenleben aus der klassischen Zeit*. Berlin 1905.
- 5 Vgl. z.B. die Äußerung Charlotte von Schillers gegenüber Karl Ludwig Knebel in einem Brief vom 26. Juli 1823: „Sie lieben vielleicht auch die ‚Gabriele‘? Ich hätte es nicht sagen sollen, aber ich gestehe, daß ich diese Urtheile von Goethe mehr einer demüthigen Vorstellung seiner weiblichen Umgebung zuschreibe, und glaube, er hat sich erbitten lassen, als daß er seinem Geschmack selbst folgte“ (*Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen*. Zusammengestellt von Wilhelm Bode. Neu hrsg. von Otto und G. Wenzlaff. Bd. 3, 1817-1832. Berlin, Weimar 1979, S. 151f.).

Insbesondere Johanna Schopenhauer bediente mit ihren Reiseschilderungen sowie mit vier Romanen und 35 Erzählungen „fast fabrikmäßig“⁶ ein breites Publikum und befriedigte damit die gestiegene Nachfrage nach Lesestoff, besonders die einer weiblichen Abnehmerschaft. Die im 19. Jahrhundert geläufige Charakterisierung, die in ihr die erste Berufsschriftstellerin sieht, wurde auch durch Selbstaussagen genährt, in denen sie den Erwerbscharakter ihrer Tätigkeit hervorhob; an den Verleger Friedrich Arnold Brockhaus schrieb sie am 24. Februar 1817:

Ich arbeite jede Zeile, die ich für den Druck bestimme, drei- bis viermal durch, darum schreibe ich auch für kein Journal mehr; nichts soll aus meinen Händen kommen, dem ich nicht die mir möglichste Vollkommenheit gebe; nur so kann ich hoffen, daß meine Arbeiten nicht von einer Messe zur andern vergessen werden.

So kann ich aber nicht schnell arbeiten und muß daher verlangen, Ersatz für meine Zeit und meine Geduld zu erhalten.⁷

Aber schon in den späten 30er Jahren verebbte das Interesse an ihren Texten. Die nach dem weitgehenden Verlust des Familienvermögens im Jahr 1819 als Broterwerb notwendig gewordene schriftstellerische Tätigkeit konnte Mutter und Tochter nicht mehr ernähren. Johanna Schopenhauer lebte mehr und mehr auf Kosten ihrer Tochter, der immerhin ein Teil ihres Familienerbes geblieben war. 1837 musste Johanna Schopenhauer in Weimar um eine herzogliche Pension nachsuchen, um ihren Lebensabend einigermaßen standesgemäß bestreiten zu können. Als Adele Schopenhauer 1839 postum die Lebenserinnerungen der Mutter herausgegeben hatte,⁸ stieg die Nachfrage nach deren Werken noch einmal kurzfristig an, um dann endgültig zu versiegen. Gegenwärtig sind nur noch zwei literarische Werke Johanna Schopenhauers auf dem Markt erreichbar, der Roman *Gabriele*⁹

6 Jens Stüben: Nachwort. In: Johanna Schopenhauer: *Der Schnee. Eine Erzählung*. Hrsg. von Jens Stüben. München 1996, S. 107.

7 *Johanna Schopenhauer. Im Wechsel der Zeiten, im Gedränge der Welt. Jugenderinnerungen, Tagebücher, Briefe*. Hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Rolf Weber. München 1986, S. 401.

8 *Johanna Schopenhauer's Nachlaß*. Hrsg. von ihrer Tochter. Jugendleben und Wanderbilder von Johanna Schopenhauer. 2 Bde. Braunschweig 1839. Die Memoiren sind heute wieder erreichbar unter folgendem Titel: *Jugendleben und Wanderbilder. Johanna Schopenhauer*. Hrsg. mit einem Nachwort von Willi Drost. O.O. 1958.

9 Johanna Schopenhauer: *Gabriele. Ein Roman*. Vollständige Ausgabe nach den „Sämtlichen Schriften“ (1830/31). Hrsg. und mit einem Nachwort, einer Zeittafel, Anmerkungen und Literaturhinweisen versehen von Stephan Koranyi. München 1985 (diese in der Reihe „dtv Klassik“ erschienene Ausgabe wird allerdings nicht mehr aufgelegt).

und die Erzählung *Der Schnee*.¹⁰ Aus dem umfangreichen Reisewerk sind in unterschiedlichen Varianten jeweils nur mehr oder weniger ausführliche Auszüge veröffentlicht worden. Für sämtliche Texte scheint zu gelten, dass sie offenbar nur in thematischen Reihen überleben können: Die Danziger Herkunft Johanna Schopenhauers und das allenfalls am Rande bedeutsame polnisch-kurländische Kolorit der Erzählung *Der Schnee* favorisierten z.B. deren Aufnahme in die *Deutsche Bibliothek des Ostens*. Auszüge aus der Reiseprosa, insbesondere aus dem 1831 erschienenen *Ausflug an den Niederrhein und nach Belgien im Jahr 1828*, finden Aufnahme durchweg in Verlage, die ein Programm mit regionalen Schwerpunkten verfolgen.¹¹

Um die Resonanz der literarischen Arbeiten Adele Schopenhauers war es schon zu deren Lebzeiten schlecht bestellt, allerdings waren ihre literarischen Ambitionen über das Verfassen von Gelegenheitsversen hinaus nie besonders ausgeprägt oder mussten sich – was wahrscheinlicher ist – von Anfang an denen der Mutter unterordnen. Erst 1838, nach dem Tod der Mutter, begann Adele Schopenhauer eine eigene literarische Produktion, die als solche erkennbar ist. Wiederum spielte der finanzielle Aspekt eine Rolle, aber ihr Schreiben verfolgte auch selbsttherapeutische Absichten: Literarische „Produktivität [sei] ein Schutz gegen den Andrang des Lebens“, bekannte sie im Juni/Juli 1841 Annette von Droste-Hülshoff gegenüber.¹² Dabei musste sie sich auch immer wieder von Freunden motivieren lassen, ihre größer werdende Distanz zum vormärzlichen Literaturbetrieb zu überwinden.

Nur zögernd entschloss sich Adele Schopenhauer zur Publikation eigener Arbeiten. 1844 erschienen ihre *Haus-, Wald- und Feldmärchen*, 1845 folgte der Roman *Anna*, und 1848 publizierte sie noch einen weiteren Roman mit dem Titel *Eine dänische Geschichte*. Auf dem heutigen Buchmarkt sind nur noch die *Haus-, Wald- und Feldmärchen* erreichbar;¹³ eine bibliographisch-dokumentierende Sichtung ihrer in zahlreichen Periodika verstreuten Texte, insbesondere der in den 40er Jahren in Italien verfassten

10 Johanna Schopenhauer (wie Anm. 6). Diese Ausgabe ist ein Musterbeispiel für eine philologisch seriöse Edition, die den Text auch durch ein instruktives, wichtige literaturgeschichtliche Perspektiven eröffnendes Nachwort erschließt.

11 Zum Beispiel folgende Ausgaben: Johanna Schopenhauer: *An Rhein und Maas*. Bearb. und eingeleitet von Ernst-Edmund Keil. Duisburg 1987, oder Johanna Schopenhauer: *Ausflug an den Niederrhein und nach Belgien im Jahr 1828*. Kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Karl Bernd Hepp und Annette Fimpeler. Essen 1987.

12 Annette von Droste-Hülshoff: *Historisch-kritische Ausgabe. Werke. Briefwechsel*. Hrsg. von Winfried Woesler. Bd. XII,1: Briefe an die Droste 1841-1848. Text. Bearb. von Stefan Thürmer. Tübingen 1995, S. 43.

13 Adele Schopenhauer: *Haus-, Wald- und Feldmärchen*. Hrsg. von Karl Wolfgang Becker. Hanau 1987.

Berichte und Feuilletons, steht aus. Ansonsten ist Adele Schopenhauer als Tagebuchschreiberin sowie als Produzentin von filigranen Scherenschnitten und kunstvollem Buchschmuck gegenwärtig. Ihre autobiographischen Aufzeichnungen hat Heinrich Hubert Houben 1921 unter dem nicht authentischen, aber seitdem perspektivbildenden Titel *Tagebuch einer Einsamen* herausgegeben; sie sind immerhin seit 1985 als Reprint wieder erreichbar.¹⁴ Bibliophilen Ansprüchen genügt eine ebenfalls von Houben besorgte zwei-bändige Sammlung der Gedichte und Scherenschnitte (1920), deren Einführung immerhin die Autorin auch vor ihrem kulturgeschichtlichen Hintergrund zu würdigen versuchte und den Beginn einer Auseinandersetzung mit den Originalquellen markierte.¹⁵

Mit der Publikation des Familienbriefwechsels¹⁶ durch Ludger Lütkehaus steht seit 1991 wenigstens ein Hilfsmittel zur Beurteilung der komplizierten finanziellen Auseinandersetzungen zwischen Mutter, Tochter und Sohn Schopenhauer zur Verfügung, das den „Zerfall einer Familie“ – so Lütkehaus in pointierter Anspielung auf den Untertitel der *Buddenbrooks*¹⁷ – immerhin annähernd rekonstruieren und verstehen hilft. Was den Briefwechsel von Johanna und Adele Schopenhauer mit Freunden oder Verlegern angeht, ist man entweder auf Houbens aus dem Jahr 1924 stammende Zusammenstellung von entsprechenden Dokumenten unter dem Titel *Damals in Weimar!*¹⁸ oder auf zahlreiche Einzelpublikationen an nicht immer leicht zugänglichen Orten angewiesen. Insbesondere im Bereich der Briefüberlieferung sind noch viele, bislang in öffentlichen und privaten Archiven verborgene Schätze zu heben.¹⁹

14 Adele Schopenhauer: *Tagebuch einer Einsamen*. Hrsg. und eingeleitet von H[einrich] H[ubert] Houben. Mit Scherenschnitten der Autorin und einem Anhang von Rahel E. Feilchenfeldt-Steiner. München 1985.

15 Adele Schopenhauer: *Gedichte und Scheerenschnitte*. Hrsg. von H[einrich] H[ubert] Houben und Hans Wahl. 2 Bde. Leipzig 1920.

16 *Die Schopenhauers. Der Familienbriefwechsel von Adele, Arthur, Heinrich Floris und Johanna Schopenhauer*. Hrsg. und eingeleitet von Ludger Lütkehaus. Zürich 1991.

17 *Die Schopenhauer* (wie Anm. 16), S. 12.

18 *Damals in Weimar! Erinnerungen und Briefe von und an Johanna Schopenhauer*. Hrsg. von H[einrich] H[ubert] Houben. Leipzig 1924. Auf dieser Ausgabe basiert: Johanna Schopenhauer. Im Wechsel der Zeiten, im Gedränge der Welt (wie Anm. 7).

19 Handschriftliche, teilweise unpublizierte Materialien befinden sich nicht nur im Goethe- und Schiller-Archiv (Weimar), im Düsseldorfer Goethe-Museum und im Schopenhauer-Archiv (Frankfurt am Main), sondern auch in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, den Universitätsbibliotheken von Jena und Leipzig, der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, im Staatsarchiv Hannover, im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg,

2.

Diese eher negative Bestandsaufnahme trifft auch für die Präsenz von Johanna und Adele Schopenhauer im gegenwärtigen literaturgeschichtlichen Diskurs trotz einer Reihe von einschlägigen Untersuchungen zu. Beide Frauen werden nach wie vor weniger als Literatinnen denn als kulturhistorisch interessante Persönlichkeiten im Umkreis Goethes – vergleichbar Charlotte von Ahlefeld, Karoline von Wolzogen oder Amalie Ludecus – wahrgenommen,²⁰ wobei Adele Schopenhauer zusätzlich im Schatten ihrer Mutter steht und nur biographische Würdigungen erfährt.²¹ (Dass weder für Johanna noch für Adele Schopenhauer im neuen *Goethe-Handbuch*²² ein Lemma vorgesehen ist, verwundert dann allerdings doch.)

Das aktuellste Beispiel dieser ambivalenten Rezeption war 1997 eine Ausstellung im Düsseldorfer Goethe-Museum aus Anlass des 200. Geburtstages Adele Schopenhauers. Unter dem Titel *Schopenhauers in Weimar* wurde eine Vielzahl von hochinteressanten und bislang unpublizierten Dokumenten ausbreitet, wobei allerdings dem Schaubedürfnis der Besucher mehr Rechnung getragen wurde als der wissenschaftlichen Kommentierung. Die Ausstellung wurde erstaunlicherweise nicht von einem Katalog begleitet, nur ein als *Anmerkung*⁷⁹ betiteltes und sparsam bebildertes Faltblatt – zugegebenermaßen anschaulich geschrieben von Heike Spies – informierte über den biographischen und zeitgeschichtlichen Rahmen. Eine m.E. vertane Gelegenheit, die dem Verdacht Vorschub leistet, die ausgestellten Materialien reichten allenfalls zur musealen Präsentation.

Derzeit erlebt die Erforschung der literarischen Salons um 1800 eine Hochkonjunktur und hat Johanna Schopenhauer zu erneuter, auch ein breiteres Publikum ansprechenden Beachtung verholfen, gleichzeitig aber die Perspektive auf die ‚dienende‘ Rolle als Gastgeberin ihrer Weimarer „Theeabende“ verengt, bei denen sie Goethe dominieren und den Ton angeben ließ. Gern werden diese „Theeabende“ als schlicht-bürgerliches Pendant zu

der Bayrischen Staatsbibliothek München, der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel sowie in der in Krakau verwahrten Sammlung Varnhagen, der Annette von Droste-Gesellschaft (Münster), der Universitäts- und Landesbibliothek Münster und in Privatbesitz.

20 Vgl. u.a. Detlev W. Schumann: Goethe und die Familie Schopenhauer. In: *Studien zur Goethezeit. Erich Trunz zum 75. Geburtstag*. Hrsg. von Hans-Joachim Mühl und Eberhard Mannack. Heidelberg 1981, S. 257-280.

21 Vgl. z.B. Gabriele Büch: Adele Schopenhauer. Ein Leben zwischen Anspruch und Resignation. Zum 200. Geburtstag der Schriftstellerin. In: *Palmbaum. Literarisches Journal aus Thüringen* 5 (1997) 2, S. 92-101.

22 *Goethe-Handbuch in vier Bänden*. Hrsg. von Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto und Peter Schmidt. Stuttgart, Weimar 1996-1998.

den Berliner Intellektuellensalons der Henriette Herz oder Rahel Varnhagens gesehen, eine Einschätzung, der Johanna Schopenhauer mit sicherem Kalkül für die eigene Selbstdarstellung Vorschub geleistet hat: „Ich gebe ihnen Thee und Butterbrod, im strengsten Verstande des Wortes“, berichtet sie im Oktober 1806 dem Sohn Arthur.²³

Gründe für solche Rezeptionsweisen sind allerdings auch in der allgemeinen Geschichte der Goetherezeption und -forschung zu suchen. Diese Sichtweise hat sich besonders in den seinerzeit verdienstvollen Arbeiten Houbens niedergeschlagen, der mit der Sichtung und Präsentation von Quellen und darauf aufbauenden biographisch-geistesgeschichtlichen Skizzen das Paradigma lieferte, von dem sich auch heutige Arbeiten zu den Schopenhauers nur schwer zu lösen vermögen, zumal sie nach wie vor gezwungen sind, auf die Quellensammlungen Houbens zurückzugreifen. Obwohl Houben sich nicht nur auf die Weimarer Zeit von Johanna und Adele Schopenhauer konzentrierte, sondern auch dem Aufenthalt in Bonn (1829-1837) mit entsprechenden Kontakten zum Kreis um Sibylle Mertens-Schaaffhausen sein Augenmerk schenkte und dabei besonders die Rolle Adele Schopenhauers betonte,²⁴ blieb der Rekurs auf Goethe und das klassische Weimar stets Ausgangspunkt seiner Betrachtungen. Werner Milch folgte trotz der erklärten Absicht, „Johanna Schopenhauers literarischen Arbeiten einen festen Platz in der Geistesgeschichte zu geben“, 1935 Houben mit seiner Einschätzung, der Autorin sei eine „strömende Inspiration versagt“ gewesen, so dass sie sich damit „begnügt“ hätte, „gegebene Formen nachzubilden.“²⁵

Die Texte beider Schopenhauer-Frauen stehen seitdem im Ruf, epigonal zu sein,²⁶ wobei allenfalls unentschieden bleibt, wie die Abhängigkeit von literarischen Traditionen, von dem Vorbild Goethe oder von den in den Teegesellschaften gewonnenen kulturellen Erfahrungen zu gewichten und zu werten seien. Auch das Phänomen der Folgenlosigkeit ihrer Aktivitäten vor dem Hintergrund einer weiblichen Geschichtsschreibung wurde dabei erörtert. Der feministischen Literaturwissenschaft ist es seit den 80er Jahren zu verdanken, dass wenigstens Johanna Schopenhauer wieder in das Blick-

23 *Die Schopenhauers* (wie Anm. 16), S. 102.

24 H[einrich] H[ubert] Houben: *Die Rheingräfin. Das Leben der Kölnerin Sibylle Mertens-Schaaffhausen*. Essen 1935, S. 39-71, auch S. 226-231.

25 Werner Milch: Johanna Schopenhauer. Ihre Stellung in der Geistesgeschichte. In: *Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft* 22 (1935), S. 201-239, hier S. 206 und 208.

26 „Man hat Adele Schopenhauer als ‚Epigonennatur‘ bezeichnet und geglaubt, damit ihre künstlerischen Äußerungen einzureihen unter Werke, die der Nachfolge Goethes ihren Ursprung und Charakter verdanken“ (Anna Brandes: *Adele Schopenhauer in den geistigen Beziehungen zu ihrer Zeit*. Diss. Frankfurt am Main 1930, S. 15).

feld der Germanistik gelangte.²⁷ Anfangs galt die Aufmerksamkeit im wesentlichen ihren autobiographischen Äußerungen, aus denen durch die „Wegbeschreibung ihrer Persönlichkeitsentfaltung“ spezifisch weibliche „Deutungsweisen“ und „Selbstinterpretationen“ abgeleitet wurden.²⁸

Das Interesse der Forschung an der weiblichen Romanproduktion um 1800 beleuchtete auch Johanna Schopenhauers populären Romanerstling *Gabriele*. Einen ersten Vorstoß unternahm 1985 Stephan Koranyi im Nachwort seiner Ausgabe der *Gabriele*, indem er den Roman auf der Folie von Goethes Romanschaffen las und in ihm den „Bildungsroman eines Engels“ sah.²⁹ Die beiden Dissertationen von Friederike Fetting und Astrid Köhler sowie die Studie von Christa Bürger, die Johanna Schopenhauers literarischen „Ort“ im Umfeld von Bettina von Arnim, Charlotte von Kalb, Sophie Mereau, Caroline Schlegel oder Rahel Varnhagen ausmacht und den Roman *Gabriele* an den Normen der Autonomieästhetik misst,³⁰ stellen gegenwärtig die intensivsten Beschäftigungen mit der Autorin dar.

Während Fetting insbesondere an mentalitätsgeschichtlichen Aspekten interessiert ist und aufgrund der Analyse des autobiographischen und literarischen Materials für Johanna Schopenhauer vor einer Verengung der Perspektive warnt, die allein frauenspezifische Aspekte verfolgt – sie spricht sogar von der Gefahr einer „Ghettoisierung“³¹ –, versucht Köhler auf der Basis einer Konturierung der „Theeabende“ Johanna Schopenhauers als ästhetischer und sozialer Raum zu erläutern, welchen Niederschlag das dort praktizierte Geselligkeitskonzept in Goethes *Wahlverwandtschaften* und in

27 So etwa in dem instruktiven, Biographie und Werk gleichermaßen berücksichtigenden Aufsatz von Katherine R. Goodman: Johanna Schopenhauer (1766-1838), or *Pride and Resignation*. In: *Out of Line / Ausgefallen. The Paradox of Marginality in the Writings of Nineteenth-Century German Women*. Ed. by Ruth-Ellen Boetcher Joeres and Marianne Burkhard. Amsterdam 1989, S. 187-209.

28 Vgl. Friederike Fetting: „*Ich fand in mir eine Welt*“. *Eine sozial- und literaturgeschichtliche Untersuchung zur deutschen Romanschriftstellerin um 1800: Charlotte von Kalb, Caroline von Wolzogen, Sophie Mereau-Brentano, Johanna Schopenhauer*. München 1992, S. 10, 76.

29 Johanna Schopenhauer (wie Anm. 9), S. 413.

30 Christa Bürger: *Leben Schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*. Stuttgart 1990, S. 53-79.

31 Friederike Fetting (wie Anm. 28), S. 92. Fetting stützt sich zu Recht auf eine Äußerung Johanna Schopenhauers in ihren Memoiren: „Die Zeiten wo man für Frauen wie für Kinder eigene Bücher schreiben durfte, sind längst vorüber. Der weibliche Geist ergreift jetzt jede Blume im Gebiet der schönen Litteratur, betrachtet alles und behält das Beste, mit nicht minderem Gelingen und nicht minderer Auswahl als der männliche, und schon die Anmaßung nur für Frauen schreiben zu wollen, würde die gebildetsten und geistreichsten Leserinnen uns verschrecken“ (*Damals in Weimar!* [wie Anm. 18], S. 242).

Schopenhauers *Gabriele* gefunden hat.³² Trotz einer etwas engen Fragestellung kann sie belegen, dass *Gabriele* nicht nur als eine Reminiszenz an Goethes Roman zu lesen ist. Beide Romane werden als fiktionale Gegenentwürfe zur Geselligkeitspraxis in Schopenhauers Salon interpretiert, wobei in ihnen – wenn auch aus jeweils unterschiedlicher Perspektive – der Anspruch scheitert, „Geselligkeit als Form einer offenen, beweglichen sozialen Ordnung“ zu verstehen, „die eine Gruppe Gebildeter miteinander praktiziert.“³³ Fetting gelingt es in ihrer Studie anhand der exemplarischen Betrachtung der Protagonistinnen in den Romanen *Gabriele* und *Sidonia* zu zeigen, wie sich die Weiblichkeitsentwürfe der Autorin verändern. Für beide Romane sei das Modell des Goetheschen Bildungsromans zwar uneingeschränkt gültig, doch während *Gabriele* noch das gesellschaftlich sanktionierte Muster eines von Harmonie bestimmten und die eigenen Wünsche hintanstellenden Frauenbilds verinnerliche und bis zur Selbstaufgabe perfekt vorlebe, versuche *Sidonia* ansatzweise Elemente eines Selbstkonzepts zu verwirklichen, die zwangsläufig in Konflikt mit den gesellschaftlichen Normen der Fremdbestimmung geraten müssen und schließlich unterdrückt werden.³⁴ Mit dem Tod beider Heldinnen wird das Normengefüge trotz aller immanenten Kritik, die Fetting zu Recht herausstellt, bestätigt. Eine „potentielle Chance zur Neubestimmung der weiblichen Existenz in der Gesellschaft“³⁵ werde damit wieder abgeschwächt.

Sämtliche neueren Studien stützen sich auf eine nur eingeschränkte Textbasis und vermeiden eine eindeutige literarhistorische Einordnung; sie sehen die „literarische Existenz“ Johanna Schopenhauers sich allenfalls „inselhaft“ aus dem „Chaos der napoleonischen Kriege“ herausheben.³⁶

3.

Doch sowohl Goethe als auch Thomas Mann haben Ansatzpunkte geliefert, die eine auch heute noch aktualisierbare, literaturgeschichtlich angemessene Betrachtungsperspektive für Johanna wie für Adele Schopenhauer ermöglichen könnten. Goethe hatte in seiner Zeitschrift *Über Kunst und Alterthum* 1823 den bereits 1819 erschienenen Roman *Gabriele* besprochen, nachdem er sich schon im Sommer 1822 brieflich enthusiastisch über ihn geäußert

32 Astrid Köhler: *Salonkultur im klassischen Weimar. Geselligkeit als Lebensform und literarisches Konzept*. Stuttgart 1996.

33 Astrid Köhler (wie Anm. 32), S. 232.

34 Vgl. Friederike Fetting (wie Anm. 28), S. 140f.

35 Friederike Fetting (wie Anm. 28), S. 141.

36 Christa Bürger (wie Anm. 30), S. 53.

hatte.³⁷ Bei diesem Text handelt es sich um keine Rezension im eigentlichen Sinne, sondern vielmehr um aphoristische Notizen, wie sie für die Prosa des ‚alten‘ Goethe so charakteristisch sind. Darüber hinaus enthalten sie wichtige Hinweise für sein allgemeines Romanverständnis. Aus sorgfältig gewählter Distanz werden nur einzelne Stichworte aufgegriffen und wird jegliche Wiedergabe des Romaninhalts vermieden. Goethe lobt das „Ethisch-Allgemeine“ der Figurencharaktere, diskutiert den Erziehungswert des Romans und betont mit Blick auf vergleichbare Romane dessen Echtheit, die „Gemüthsruhe“ und den Erlebnischarakter, die er aus dem Bemühen der Autorin resultieren sieht, das Typische im Handeln und Fühlen ihrer Figuren herauszuarbeiten:

Durchaus wohlthätig ist die Freiheit des Gemüthes, kraft welcher allein die wahre Rührung möglich wird. Daher denn auch die Facilität der allgemeinen Anordnung, des innern Ausdrucks, des äußern Stils. Ein heiteres Behagen theilt sich dem Leser mit.

Einsichtige Anthropologie, sittlich-physiologische Ansichten, sogar durch Familien und Generationen durchgeführt. Abstufung der Verhältnisse und Ableitung: Verwandtschaft, Gewohnheit, Neigung, Dankbarkeit, Freundschaft, bis zur leidenschaftlichsten Anhänglichkeit.

Keine Spur von Parteisinn, bösem Willen, Neckerei, vielmehr anmutiges Gefühl eines allgemeinen Wohlwollens; kein böses Princip, kein verhaßter Charakter, das Lobens- und Tadelnswerthe mehr in seiner Erscheinung, in seinen Folgen als durch Billigung oder Mißbilligung dargestellt.³⁸

Auch der Protagonistin scheint Goethes Sympathie zu gehören, wenn er sie von den Heldinnen der romantischen Literatur und deren Hang zur Aufzehrung abhebt, eine Auffassung, in der ihm Johanna Schopenhauer mit ihrer

37 Brief an August von Goethe vom 29. Juni 1822: „Auch versäume nicht Schopenhauers ein freundlich Wort zu sagen. Ich habe Gabriele mit viel Vergnügen gelesen; die Mama soll gelobt seyn daß sie das Buch geschrieben, die Tochter daß sie es mit gegeben hat. Es ist gut, sehr gut“ (*Goethes Werke*. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abt. 4, Bd. 36. Weimar 1907, S. 83).

38 Gabriele von Johanna Schopenhauer. In: *Goethes Werke*. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abt. 1, Bd. 41,2. Weimar 1903, S. 5-10, hier S. 7f. Vgl. hierzu auch Hildegard Emmel: *Der Romandichter als Leser. Goethes Rezension von Johanna Schopenhauers Roman Gabriele*. (1823). In: *Dies.: Kritische Intelligenz als Methode. Alte und neue Aufsätze über sieben Jahrhunderte deutscher Literatur*. Hrsg. und eingel. von Christiane Zehl Romero. Bern, München 1981, S. 64-70.

Beurteilung romantischer Liebesvorstellungen als „Alfanzereien“³⁹ folgte. Gabriele sei daher für den „tragischen Roman“ prädestiniert, weil sich in ihrem Schicksal das „Natürlich-Rührende“ als alte poetologische Kategorie des Tragischen Bahn bricht.

Eine gewisse Kränklichkeit gibt man der Hauptfigur als ihrer Individualität angehörig gerne zu, ja man fordert sie. Die schweren Krankheitsparoxysmen betrachtet man wie eine Art längeren tieferen Schlafes, ohne den eine solche Organisation nicht bestehen könnte.

Die übrigen Personen sind körperlich gesund, allenfalls verwundet; sie leiden nur an der Seele, nirgends wird man Schwächlichkeit gewahr.⁴⁰

Gerade diesen Mangel an Vitalität, das „nach innen gerichtete stille Mit-sich-selbst Ringen“⁴¹ und nicht die Auseinandersetzung mit den von außen an die Heldin herangetragenen Normen und Erwartungen – hier das Eingehen einer Konvenienzehe mit einem ungeliebten Mann – oder eine Diskussion der Gründe für das Leiden betrachtet Goethe als Voraussetzung für das Auftreten der Frau als tragische Romanprotagonistin. Johanna Schopenhauer gelänge es damit, den Roman in seiner spezifischen Ausprägung als Frauenroman weiterzuentwickeln:

Epische, halbepische Dichtung verlangt eine Hauptfigur, die bei vorwaltender Thätigkeit durch den Mann, bei überwiegendem Leiden durch die Frau vorgestellt wird. Diesmal ist einem anziehenden weiblichen Wesen die schwerste Rolle zugeteilt, die sie mit höchster Zartheit und Anmut durch unerträgliche Leiden durchführt.⁴²

Nicht nur Gabriele, sondern auch Sidonia, Marie (in der Erzählung *Der Schnee*) und Angelika (in *Die Tante*) werden von ihren Vätern mit subtilem Druck oder mit brutaler Gewalt gezwungen, sich mit Männern zu verbind-

39 In den autobiographischen Aufzeichnungen lautet diese Stelle über das Eheversprechen mit Heinrich Floris Schopenhauer folgendermaßen: „Aus freiem Entschluß sprach ich in Gegenwart meiner Eltern das erbetene Ja sogleich aus, sogar ohne die damals gewohnte Bedenkzeit von drei Tagen mir vorzubehalten. Alfanzereien dieser Art strebten meinem geraden Sinn immer entgegen, und ohne es zu wissen, stieg ich durch dieses mein ungeziertes Benehmen in der Achtung des vorurteilsfreiesten Mannes, den ich je gekannt“ (*Jugendleben und Wanderbilder* [wie Anm. 8], S. 150).

40 Goethes Werke (wie Anm. 38), Abt. 1, Bd. 41,2, S. 8f.

41 Lydia Schieth: *Die Entwicklung des deutschen Frauenromans im ausgehenden 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1987, S. 155.

42 Goethes Werke (wie Anm. 38), Abt. 1, Bd. 41,2, S. 6.

den, die ihnen geistig unterlegen und auch sonst ihrer unwert sind.⁴³ Klaglos ertragen diese Frauen ihr Schicksal in einer hochkultivierten Umwelt, die „Lust am Leiden“ wird zur „Sucht“ und als solche offensichtlich gemacht.⁴⁴ Zu Märtyrerinnen idealisiert weigern sie sich, ihr Ich in die „Welt hineinzubilden“,⁴⁵ wie es der bürgerliche Roman in der zweiten Jahrhunderthälfte in seinen Konfliktszenarien darstellen wird.⁴⁶ Für Johanna Schopenhauers Protagonistinnen gilt, was die mütterliche Freundin Frau von Willnangen Gabriele als Modell weiblichen Handelns empfiehlt:

Jedes stille heimliche Opfer läßt sich bringen, das fast Unleidliche läßt sich ertragen, wenn wir es nur den Augen der Welt verheimlichen können. Shakespeares ‚*Smiling at grief*‘ ist mehr oder weniger das Los und die Tugend der besten unsers ganzen Geschlechts; wir sind dazu geboren.⁴⁷

Bei aller Klassizität, die Goethe dem Roman attestiert, moniert er an *Gabriele* Abweichungen von diesem Ideal und erkennt in ihm ein Werk des historischen Übergangs, geprägt von der „neusten Welt“ und mit einer Orientierung, die „sich rationell an’s Wirkliche“ hält.⁴⁸ Christa Bürger hat in ihrer Studie, deren Ergebnisse sich auch auf andere Texte Johanna Schopenhauers übertragen lassen, von „Dissonanzen“ gesprochen, die die „kulturelle Botschaft“ des Romans begleiten, wonach die „Ich-Askese“ der Heldin, der Mangel an Wirklichkeit und an „gelebtem Leben“, das „Ruhe nur im Tod“⁴⁹ finde, nur mit „Kompensation durch Kunst“ zu ertragen sei.⁵⁰ Kunst und Leben werden nie deutlich genug gegeneinander abgegrenzt, die Beschäftigung der Romanfiguren mit Kunst ist immer Kompensation von Lebensdefiziten. Daher sind letztlich weder eine versöhnliche Geste noch das Versprechen einer besseren Zukunft möglich. Etwaige Orientierungen, die das in den Werken Johanna Schopenhauers aufgegriffene Entsagungsmodell aus Goethes *Wahlverwandtschaften* und *Wilhelm Meister* bereitzuhalten scheint, sind trügerisch, weil der Tod der entsagenden Heldinnen eigentlich nur Trostlosigkeit hinterlässt und die „Vorbildwirkung der perfektiblen Heldin“⁵¹ untergraben wird. Bürger erläutert dies anschaulich an der Endkonstellation des Romans *Gabriele*, als Ernesto die Nachricht vom

43 Vgl. Jens Stüben im Nachwort zu Johanna Schopenhauer (wie Anm. 10), S. 130f.

44 Friederike Fetting (wie Anm. 28), S. 131.

45 Christa Bürger (wie Anm. 30), S. 68.

46 Vgl. Christa Bürger (wie Anm. 30), S. 68.

47 Johanna Schopenhauer (wie Anm. 9), S. 180.

48 *Goethes Werke* (wie Anm. 38), Abt. 1, Bd. 41, 2, S. 9.

49 Johanna Schopenhauer (wie Anm. 9), S. 390f.

50 Christa Bürger (wie Anm. 30), S. 79.

51 Friederike Fetting (wie Anm. 28), S. 133.

Tod von Gabrieles Ehemann Moritz überbringt. Die kurz aufscheinende Aussicht auf ein ‚Happy End‘ wird aber jäh zerstört, als Frau von Willnangen aufgelöst in das Zimmer stürzt:

„Gabriele ist tot!“ schrie Frau von Willnangen mit dem klanglosen Tone des wildesten Schreckens und sank neben ihr hin.⁵²

Die Verzweiflung von Gabrieles Freunden und die Auflösung des einst Rückhalt gebenden geselligen Kreises begleiten die Sterbeszene, in der Gabriele ein zweites Mal, diesmal jedoch im Bewusstsein des Verlustes, der Liebe zu einem Mann entsagt:

Ihr Auge strahlte von neuem himmlisches Feuer, ihre Wangen färbten sich, alle ihre Züge verklärten sich zu unaussprechlicher Schönheit. „Ja dich, dich habe ich geliebt!“ sprach sie mit vor Entzücken bebender Stimme, „dich liebe ich, dich allein, du Einziger, Geliebtester, du mein Hippolit, nur dich! Ich liebe dich wie du mich liebst und lange schon trage ich dein Bild im Herzen. Ich sterbe, weil ich dich liebte, ich sterbe beglückt, daß ich nur einmal mein Herz dir öffnen darf, entzückt, beglückt, und nun laß mich enden. Die Erde beut mir nichts mehr nach dieser Stunde, die alle meine Fesseln zerreißt! Ich darf dem Leben nicht mehr angehören, aber ich gehöre dein! Dein! Von nun an, und an diesen Moment grenzt eine wonnevolle Ewigkeit!“⁵³

Dieses Entsagungsmodell hat im 19. Jahrhundert immer wieder Anlass gegeben, die Romane und Erzählungen Johanna Schopenhauers, in denen es sich varianten- und nuancenreich wiederholt, der Trivialität zu verdächtigen. In Anspielung auf Peter von Winters Oper *Das unterbrochene Opferfest* (1796) wurde sogar parodierend von einem „ununterbrochenen Opferfest“ gesprochen.⁵⁴ Der Kritiker Wolfgang Menzel hat 1836 in seiner Literaturgeschichte das Phänomen „Entsagungsroman“ folgendermaßen definiert und mit dieser Polemik für eine lange Zeit dessen Rezeption bestimmt:

Die bei weitem größere Menge der Familienromane blieb [...] dem Anstand und der guten Sitte treu und verband die Sentimentalität mit einer frommen Schwärmerei für die Tugend, mit einer Liebe zu Opfern für die Tugend. Dieß rief eine neue Gattung von Romanen hervor, die Entsagungsromane, die besonders von Damen geschrieben wurden. Ein edles Mädchen liebt, aber sie opfert die Befriedigung ihrer Neigung einer höhe-

52 Johanna Schopenhauer (wie Anm. 9), S. 398.

53 Johanna Schopenhauer (wie Anm. 9), S. 397.

54 Hinweis bei E. Mentzel: *Ungedruckte Briefe und Billette von Ludwig Börne an Jeanette Wohl*. In: *Euphorion* 15 (1908), S. 522-535, 725-238, hier S. 727.

ren Pflicht der Ehre auf und entsagt freiwillig. Oder sie liebt, wird ver-rathen und rächt sich durch die edelste Großmuth etc. Dies ist der wesentliche Inhalt der zahlreichen Romane dieser Art.⁵⁵

Friedrich Sengle hat in seinem Standardwerk zur *Biedermeierzeit* festgestellt, dass in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das strenge Ethos der Entsagung allenthalben anzutreffen und die Selbstvervollkommnung auf der Grundlage von Selbstlosigkeit und Opfermut vorherrschendes Prinzip auch in der Romanproduktion sei: „Im biedermeierlichen Deutschland fordert die Vorsehung Entsagung und immer wieder Entsagung.“⁵⁶ Indem Johanna Schopenhauer den Entsagungsgedanken mit dem individuellen Glücksanspruch des Menschen konfrontiert, demonstriert sie über die Diskussion weiblicher Selbstentwürfe hinaus jenes zeitgeschichtliche Phänomen der „Zerrissenheit“, das Sengle und andere Literaturhistoriker als Signum der Epoche zwischen 1815 und 1848 beschrieben haben. „Ergebenheit“ und „Selbstbehauptung“ sind auch die Pole,⁵⁷ zwischen denen sich die Aktivität weiterer Schriftstellerinnen entfaltet, zu denken ist dabei an Annette von Droste-Hülshoff, Ida Hahn-Hahn oder Therese von Bacheracht. Das unbedingt um Ausgleich bemühte Bedürfnis des Biedermeiers nach Ruhe, Harmonie und Ordnung spiegelt sich trotz aller Rückgriffe auf das Bildungs- und Gesellschaftsideal der Goethezeit schon in den Romanen und Erzählungen Johanna Schopenhauers. Allein die Suche nach einem „liebeerfüllten Gemüth“ (*Sommerliebe*)⁵⁸ oder nach dem „Frieden des Gemüthes“ (*Der Schnee*)⁵⁹ scheint den weiblichen Selbstverlust aufhalten zu können, der utopische Gestus im idealisierten Konzept des Goetheschen Bildungsromans verliert sich dabei in das „normative Regelwerk der Gesellschaft.“⁶⁰ „Weimarer Klassik“, so befindet Lütkehaus, „scheint bruchlos in Weimarer Biedermeier überzugehen.“⁶¹

55 Wolfgang Menzel: *Die deutsche Literatur*. 4 Theile. Zweite vermehrte Aufl. Stuttgart 1836, hier Th. 4, S. 53.

56 Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. 3 Bde. Stuttgart 1971-1980, hier Bd. 2, S. 873.

57 Astrid Köhler (wie Anm. 32), S. 231.

58 Johanna Schopenhauer: *Sämmtliche Schriften*. 24 Bde. Frankfurt am Main, Leipzig 1830-1831, hier Bd. 6, S. 193.

59 Johanna Schopenhauer (wie Anm. 10), S. 50.

60 Friederike Fetting (wie Anm. 28), S. 141f.

61 *Die Schopenhauers* (wie Anm. 16), S. 18.

4.

Das literarische Denkmal, das Thomas Mann Adele Schopenhauer, der Tochter der „Literatorin“ Schopenhauer und einer „ergebenen Freundin des Meisters“ Goethe, im vierten und fünften Kapitel seines Romans *Lotte in Weimar* errichtet hat, porträtiert dagegen mit Ironie, zuweilen geradezu boshaft spöttisch, eine neunzehnjährige, nicht gerade schöne Frau, deren „sächsisch gefärbter Redefluss“ auch von der ansonsten nicht zimperlichen Charlotte Kestner kaum zu bremsen ist.⁶² Die „Demoiselle Schopenhauer“ hat der prominenten Weimarbesucherin allerdings auch wichtige Neuigkeiten aus dem Haus am Frauenplan zu berichten, nämlich die bevorstehende Verbindung Otilie von Pogwischs mit August von Goethe. Aber sie hat auch von zahlreichen „Brouillieren“ Nachricht zu geben, die diese Hochzeit mit dem „Sohn des Einzigsten“ beinahe zum Platzen gebracht hätten, wobei die Rettung des jungen, blondgelockten, als „Freiwilliger Jäger“ in den Scharmützeln der Befreiungskriege verwundeten Ferdinand Heinke durch die beiden Freundinnen Adelmuse und Tillemuse – so die in ihrem „Musenverein“ gebräuchlichen Namen – nur der Auslöser für die schwärmerischen Abwege war, auf die Adele und besonders Otilie zu geraten drohten.⁶³ Sie hatten aber immerhin die Abwendung Otilies von August zur Folge.

Der Weimarer Klatsch und die jungmädchenhafte Schwärmerei für den Freiheitskrieger werden vor dem Hintergrund eines Epocheneinschnitts entwickelt, wie er 1806 durch den Zusammenbruch Preußens, 1813 durch die Niederlage Napoleons in der Leipziger Völkerschlacht und die sich anschließende restaurative Neuordnung der feudalen Gesellschaft hervorgerufen worden war – eine Stimmung, die auch den „sensiblen Kosmos“⁶⁴ des literarischen Weimars erheblich tangierte. Goethe – so berichtet Adele der erstaunten Charlotte Kestner – habe in Napoleon auch dann noch das „weltordnende Haupt“ und den Garanten für „etwas Neues, Frisches und Hoffnungsvolles“ für das „deutsche Geistesleben“ gesehen, als dessen Niederlage sich abzeichnete.⁶⁵ Über allen „Welthändeln“ stehend und in „classischer Distanz zum Popularischen“ der Befreiungskriege verharend, habe Goethe auch die Ansichten und Einstellungen seines Sohnes August bestimmt, die dadurch zwangsläufig in Gegensatz zu den „Flügeln des Entzückens“ gerieten, auf denen Otilie und Adele schwebten, als sie den verwundeten Heinke im Weimarer Park gefunden

62 Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. 2. Frankfurt am Main 1974, S. 476, 558.

63 Thomas Mann (wie Anm. 62), Bd. 2, S. 506, 551, 520.

64 Dieter Borchmeyer: *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*. Weinheim 1994, S. 461.

65 Thomas Mann (wie Anm. 62), Bd. 2, S. 511.

hatten, einen Kämpfer, von dem August nur abschätzig als „Teutomanen“ oder „teutschen Michel“ spricht.⁶⁶ Aber in dem Maße wie sich die Weltgeschichte wieder beruhigt, findet auch Ottilie zu kompromissbereitem Handeln zurück. Nach einem Gespräch mit „Deutschlands großem Dichter“ bei einer zufälligen Begegnung an der Ackerwand, über dessen Inhalt auch Adelmuse keine Auskunft zu geben vermag, willigt sie schließlich doch noch in die Ehe mit August von Goethe ein.⁶⁷

Thomas Manns Roman spielt im Jahr 1816. Der Wiener Kongress ist beendet und man beginnt sich in den neuen alten Verhältnissen wieder einzurichten, der Rückzug in die bürgerliche Privatsphäre kennzeichnet auch das Leben in Weimar. Obwohl „Adele's Erzählung“ zunächst nur eine Episode zur Illustration der komplizierten Beziehung zwischen Goethe und seinem Sohn August ist, markiert sie auch einen allgemeinen Konflikt um die Anerkennung von Autorität und Einhaltung von Normen vor dem Hintergrund von allgemein als verunsichernd empfundenen gesellschaftlichen Veränderungen. In der Figur der Adelmuse lässt Thomas Mann diese Orientierungslosigkeit immer wieder dann aufscheinen, wenn diese sich zwischen den Repräsentanten der unterschiedlichen Gesellschaftsauffassungen – auf der einen Seite der das Bestehende verteidigende Patriarch Goethe, auf der anderen Seite die Sympathisanten der nationalen Bewegung der Befreiungskriege – entscheiden soll. Dies gelingt ihr eigentlich nie, und sie eilt plappernd über diese Gegensätze hinweg.

Diese Zeitgeschichte bildet auch den Hintergrund für Adele Schopenhauers Roman *Anna*, der sogar den Untertitel „Ein Roman aus der nächsten Vergangenheit“ trägt. Obwohl sich die Autorin eine von den Eltern stets vorgelebte republikanische Gesinnung auch in diesem Roman erhalten hat und die Ständegesellschaft des ancien régime in ihren ideologischen Voraussetzungen als zerrüttet darstellt, beherrscht die Suche nach einem Ausgleich zwischen Adel (Kronfeld, Frau von Waldau, Leontine) und Bürgertum (Anna, Gotthard), zwischen Royalisten (Sophie), Republikanern, Bildungsbürgern (Otto) und nationalistischen Freiheitskämpfern (Jean Carlo) den erzählerischen Gestus des Romans. Gerade diese Vision von Ausgleich macht ihn aber auch beliebig: Obwohl die Zeit nach den Befreiungskriegen noch als „Verdämpfung“ geschildert wird,⁶⁸ werden die

66 Thomas Mann (wie Anm. 62), Bd. 2, S. 527, 536, 560, 546, 549.

67 Thomas Mann (wie Anm. 62), Bd. 2, S. 558.

68 Kronfeld äußert sich in einem Gespräch mit Anna folgendermaßen über die Umstände des Jahres 1822: „Warum, fragte er weiter, sollten sie nicht eben so lebhaft an ihrem Vaterlande hangen wie ich? Warum sollen die Jungen zu ihrer Zeit nicht auch für die Freiheit schwärmen und sie jubelnd begrüßen, ohne daß sie deshalb gerade Wartburgenser zu werden brauchen, oder gar ihr Ehrenwort brechen, wie leider, leider so Mancher unserer jetzigen Jugend? Ist es mir selbst doch schwer genug geworden, den Glanz jener Tage in uns Allen nach und

Spuren der weiteren Zeitereignisse allenfalls oberflächlich kommentiert. Sogar der italienische Carbonaro Jean Carlo, der wegen der Ächtung in seinem Heimatland nur heimlich mit der Adligen Leontine verheiratet sein kann, „verschmerzt“ das Scheitern der Julirevolution nach Auskunft des Erzählers so wenig „wie ein junges Mädchen den ersten Ball, den man ihm versagt.“⁶⁹ Leontine, deren Ehemann Jean Carlo schließlich im italienischen Freiheitskampf verschollen ist, begibt sich mit einer englischen Lady auf die Reise in den vorderen Orient, um – ganz touristisch – „den Herd der Knechtschaft, wie sie die Türkei nannte, [...] in Augenschein [zu] nehmen“, denn „nur so, demonstrierte sie, sei es möglich, sich ein deutliches Bild der Gegenwart zu verschaffen.“⁷⁰ Die Banalität solcher Formulierungen baut jeglicher Versuchung vor, den Roman als Zeitroman zu verstehen, denn schon in der Roman-„Vorrede“ hatte Adele Schopenhauer beteuert:

Das Allgemeine gewährt so vielfachen, so reichen Stoff, daß mir das Umbilden zur Einzelheit zu angenehm und zu leicht scheint, um es gern mit einer Copie täglicher Begegnungen zu vertauschen.⁷¹

Politisch ist der Roman allenfalls dort, wo er sich als Sittengemälde versteht, wobei allerdings die emanzipatorischen Ansätze der Figuren durch das ‚Happy End‘ eines kleinen, privaten Glücks wieder verdeckt werden. Ähnlich wie in den Romanen und Erzählungen Johanna Schopenhauers spielt sich das Geschehen in der Sphäre des Salons ab, der trotz aller gesellschaftlichen Etikette als bürgerliche Insel gegen die eindringende, moralisch zweifelhafte aristokratische Außenwelt verteidigt wird, auch dann noch, wenn das Verhältnis von Annas adligem Ehemann zur spanischen Sängerin Capacelli nicht mehr zu ignorieren ist. Kurz vor dem Höhepunkt des Romans versichern sich Anna und ihr Jugendfreund, der Naturforscher Otto, sehnsüchtig ihrer bürgerlichen Herkunft, die ihnen in allen schwierigen Lebenssituationen immer wieder Halt geboten habe:

Und Beide entwarfen sich das Bild eines Sonntags der kleinen Stadt, wie ihn nur die Jugend kennt, mit all seiner Poesie und all seinen Einschränk-

nach ermatten und verdampfen zu sehen. Warum sollte ich nicht hoffen, daß meinen Kindern auf der nämlichen Bahn ein besseres Loos blühen werde?“ (Adele Schopenhauer: *Anna. Ein Roman aus der nächsten Vergangenheit*. 2 Theile. Leipzig 1845, hier Th. 1, S. 121f.).

69 Adele Schopenhauer (wie Anm. 68), Th. 2, S. 324.

70 Adele Schopenhauer (wie Anm. 68), Th. 2, S. 346.

71 Adele Schopenhauer (wie Anm. 68), Th. 1, S. XI.

kungen, seinen Freuden und seinem Sonnenglanz, den die enge Bürgerhaushaltung widerstrahlt – nichts hatten sie vergessen.⁷²

Obwohl die Ehe zwischen der Bürgerlichen Anna und dem Adligen Kronberg weniger aus gegenseitiger Abneigung als vielmehr aufgrund von zunehmender Gleichgültigkeit scheitert, wird die Option auf einen Ausgleich zwischen den gesellschaftlichen Ständen dadurch keineswegs aufgegeben, da im Salon und in der Familie gerade die Vertreter der unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen zusammenkommen und in allen komplizierten Situationen fast immer zu lebenspraktischen Entscheidungen und Lösungen finden. Dabei begegnen sie sich noch in Extremsituationen mit gegenseitiger Achtung und sind sogar zu hochherzigen Handlungen fähig. Und wenn das Geschehen wirklich in Aussichtslosigkeit zu münden scheint wie in dem unvermeidbaren Duell zwischen dem Grafen Kronfeld und Gotthard, dann verhindert der plötzliche Herzschlagtod Kronfelds, dass einer der Duellanten Schuld auf sich lädt. Besonders deutlich zeigen sich diese Modelle der Konfliktlösung oder -vermeidung in der Figur Gotthards. Seine persönliche Entwicklung, sein pädagogisches Geschick bei der Erziehung von Annas Söhnen und seine unerschütterliche Geduld zeichnen ihn vor allen anderen Figuren aus. Gotthards Erscheinung ist mit allen Charakteristika eines wahren Aristokraten versehen, die ihn neben der ‚engelsgleichen‘ Anna zum Hoffnungsträger unter den Romanfiguren machen. Sie prädestinieren ihn auch für eine erfolgreiche und immer wieder soziale Gegensätze ausgleichende Karriere vom Hofmeister zum Diplomaten und preußischen Beamten:

Die Verschmelzung großer That- und Geisteskraft ist selten, und dennoch bedarf unsere industrielle Zeit derselben so sehr. Gotthards Uneigennützigkeit, sein bürgerlicher Fleiß und seine aristokratische Nichtachtung des Einzelnen, wo es die Masse galt, gaben ihm einen immer ausgedehnteren Wirkungskreis, ja eine in manchem Bezug fast herrschende Gewalt über seine Mitbürger und Untergebenen.⁷³

Den weiblichen Figuren des Romans, allen voran der entsagungsbereiten Anna, dann der leidenschaftlichen Leontine und schließlich der schlicht-einfachen Vrenely wird in ihrem Liebesverlangen sogar der „Ruf des Herzens“⁷⁴ erlaubt, und nach vielen Prüfungen des Schicksals gelingt es allen drei Frauen, ihr Liebes- und Lebensglück – wenn auch mit Abstrichen – zu realisieren. Sämtliche Konflikte, sowohl die persönlich-privaten als auch die politisch oder gesellschaftlich motivierten, lösen sich in harmonischem

72 Adele Schopenhauer (wie Anm. 68), Th. 2, S. 308.

73 Adele Schopenhauer (wie Anm. 68), Th. 2, S. 343.

74 Friedrich Sengle (wie Anm. 56), Bd. 2, S. 876.

Wohlgefallen auf, wobei die familiäre Ordnung am Romanschluss in Weimar, dem Ausgangspunkt des Romans und von Annas Lebensgeschichte, Triumphe feiert:

Wer diese Menschen so zusammen sah in ihrer heiteren Liebe, wenn Annens strahlendes Gesicht, Gotthards so geistig-schönes Dankgefühl, der Kinder und Freunde Jubel damals die Empfindung des dankbaren Glaubens an mögliches Menschenglück in die Brust gesenkt, wie ein schützendes Amulet gegen das Mißtrauen des Ueberdrußes, der wird ein solches Begegnen nicht vergessen haben. Möge sein Erinnern desselben das Samenkorn eines inneren heiligenden Segens für den werden, der am Leben verzweifelt.⁷⁵

5.

Weder Johanna noch Adele Schopenhauer haben in ihren Werken mit der Vergangenheit und mit der „Goetheschen Kunstperiode“ gebrochen. Dennoch finden sie ihren historischen Ort in der Restaurationsepoche, obwohl sie sich nicht wie andere an Werten orientierten, die die bürgerliche Aufklärung verfernten und nun Bekenntnisse zu einer restaurierten vorrevolutionären Gesellschaft abgaben. Während bei Johanna Schopenhauer stärker als bei ihrer Tochter Spuren der Autonomieästhetik der Goethezeit zu erkennen sind, deutet sich doch in ihren Romanen epochentypisch die Rückkehr zu vernunftorientierten Vorstellungen an, was sich besonders deutlich an ihrer Auffassung von Liebe und Ehe ablesen lässt.⁷⁶ Aber das sowohl von Johanna als auch von Adele Schopenhauer bestätigte traditionelle Ordnungsgefüge als weltfern, harmlos oder idyllisch zu interpretieren, wie es immer wieder in abschätziger Weise für Autorinnen und Autoren dieser Epoche versucht wurde, trifft nicht den Aussagegehalt dieser Texte. Auch der Hang beider Autorinnen, die Wirklichkeit zu poetisieren, zeigt letztlich die Spannung auf, die sich zur Realität der historischen Umbrüche seit 1806 aufgebaut hatte und auf die sie mit ihren Stoffen und mit einer empfindsamen, sich bis ins Enthusiastische steigernden Literatursprache wiederum epochenspezifisch reagiert haben. Eine Aufarbeitung dieses Epochenkontextes auf der Grundlage ihrer Werke dürfte für beide Autorinnen lohnenswerter sein, als sie museal zu verklären. Damit würde auch für die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung eine Perspektive nutzbar gemacht, die schon im Familienwappenspruch der Schopenhauers so eminent politische Bedeutung hatte und auch die literarische Produktion Johanna und Adele

⁷⁵ Adele Schopenhauer (wie Anm. 68), Th. 2, S. 354.

⁷⁶ Vgl. Christa Bürger (wie Anm. 30), S. 65.

Schopenhauers historisch geprägt hat: „Point de bonheur sans liberté“ –
Kein Glück ohne Freiheit.⁷⁷

77 Vgl. *Die Schopenhauers* (Anm. 16), S. 12.

INTER

INTER-AKTION
INTER-DISZIPLINÄR
INTER-FRAKTIONELL
INTER-NATIONAL
INTER-KONTINENTAL
INTER-GALAKTISCH
INTER-STELLAR
INTER-NET

INTER-POLATION
INTER-LINEAR
INTER-PRETATION
INTER-VENTION

INTER-MEDIÄR
INTER-FACE

INTER-FERENZ

LIT

LITERA
LITERAR-HISTORISCH
LITERARISCH

LITERAT
LITERATUR
LITERATUR-SPRACHE

LITERATUR-GATTUNG
LITERATUR-GESCHICHTE

LITERATUR-DENKMAL
LITERATUR-PREIS
LITERATUR-HINWEIS

LITERATUR-VERZEICHNIS
LITERATUR-WISSENSCHAFT

LITERATUR-KRITIK



ZELLER