

## Vorwort

Femme fatale und femme fragile: zwei Weiblichkeitsbilder, die um die Jahrhundertwende ihren Höhepunkt erreichten – männliche Selbstschutz- und Abwehrmechanismen gegenüber den gesellschaftlichen Veränderungen und dem zunehmenden Emanzipationsverlangen der Frauen.

Faszinierende, sinnliche, verführerische und dämonische Frauengestalten wie Wedekinds *Lulu* oder Oscar Wildes *Salome* stürzen die Männerwelt ins Verderben. Ihre Komplementärfiguren sind zarte, ätherische und asexuelle Geschöpfe, die ihre Bedürfnisse verdrängen, an der (Frauen-) Krankheit des Fin de siècle, an Hysterie, leiden und aus Verzweiflung an den herrschenden Verhältnissen in den Wahnsinn und in den Tod flüchten. Die Psychoanalyse ist die Wissenschaft der Zeit, Nervosität ein Schlagwort der Epoche.

Mit den in den Werken ihrer männlichen Kollegen verkörperten Bildern einer Femme fatale haben die um 1900 tätigen Künstlerinnen und Schriftstellerinnen wenig gemeinsam, auch wenn sich Legenden um das »Hetärentum« der Franziska zu Reventlow rankten und Lou Andreas-Salomé sich auf einer Fotografie mit Friedrich Nietzsche und Paul Rée mit einer Peitsche in der Hand präsentierte.

Doch mit dem Phänomen der weiblichen Hysterie setzten sich auch Schriftstellerinnen wie Gabriele Reu-

ter auseinander und bezogen literarisch Stellung zur psychologisch-soziologischen Debatte. In ihrem Roman *Aus guter Familie*, der *Leidensgeschichte eines Mädchens*, griff Reuter die bürgerliche Doppelmoral an, die die »Tochter aus guter Familie« in die Hysterie fliehen läßt. Mit ihrem überaus erfolgreichen Buch traf Reuter den »Nerv der Zeit«.

Die Beschäftigung mit Kunst und Literatur war in der bürgerlichen Mädchenerziehung als Vorbereitung auf das künftige Dasein als Ehefrau zwar durchaus vorgesehen, eine Berufsausübung als Malerin oder Schriftstellerin fand jedoch selten Akzeptanz. Ironie des Schicksals, wenn eine Schriftstellerin wie Ida Boy-Ed nach Verlust des Familienvermögens durch einen Firmenbankrott ausgerechnet mit dem Beruf, der zuvor immer Stein des Anstoßes gewesen war, ihre Familie ernähren konnte.

Welche Ausbildungsmöglichkeiten gab es für junge Frauen? Wer ein Universitätsstudium absolvieren wollte, musste dies – wie Ricarda Huch oder Lou Andreas-Salomé – beispielsweise in der Schweiz tun, während die Universitäten und Kunstakademien in Deutschland Frauen verwehrt waren und ihnen dort nur die – von einigen als Übergangslösung aufgegriffene – Möglichkeit der Lehrerinnenausbildung gegeben war.

Es gab neben privaten Malschulen und Ateliers lediglich drei staatlich unterstützte Ausbildungsstätten für Frauen, die eine künstlerische Laufbahn anstrebten: die seit 1868 existierende Mal- und Zeichenschule des Vereins der Berliner Künstlerinnen, die 1884 in München gegründete Damenakademie des Künstlerinnenvereins und die kurz darauf in Karlsruhe ins Leben gerufene Malerinnenschule. Viele der Künstlerinnen studierten an einer der Ausbildungsstätten der Künst-

lerinnenvereine – wie Maria Slavona und Käthe Kollwitz, die sich auf der Berliner Künstlerinnenschule kennen lernten und beide anschließend nach München gingen – oder setzten ihr Kunststudium in Paris fort. Dort konnten sie die neuen Strömungen des Impressionismus oder Fauvismus für ihren eigenen künstlerischen Stil fruchtbar machen.

Ihre Auseinandersetzung mit den fortschrittlichen, antiakademischen Kunstströmungen führte sie auch zur Teilnahme an den Ende des 19. Jahrhunderts einsetzenden Secessionsgruppierungen. Diese entstanden als »moderne« Gegenbewegungen zum als verstaubt empfundenen Akademismus und Traditionalismus in der Kunst seit Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland und Österreich. Die erste »Abspaltung« manifestierte sich 1892 mit der u.a. von Franz von Stuck und Fritz von Uhde gegründeten Münchner Secession, bei der allerdings noch keine Künstlerinnen vertreten waren. Zwar waren diese auch in der 1898 von Max Liebermann und Walter Leistikow ins Leben gerufenen Berliner Secession gegenüber den männlichen Kollegen deutlich in der Minderheit, doch gehörten die Malerinnen Sabine Lepsius, Dora Hitz und Julie Wolfthorn, allesamt zu dieser Zeit bereits etablierte und angesehene Künstlerinnen, zu deren Gründungsmitgliedern. Der weitaus jüngeren und zu dieser Zeit am Beginn ihrer Karriere stehenden Elena Luksch-Makowsky, die bereits ein Studium an der St. Petersburger Kunstakademie vorzuweisen hatte, gelang es als erster Frau, die männliche Vorherrschaft der 1897 ins Leben gerufenen Wiener Secession um Gustav Klimt und Kolo Moser – der übrigens die österreichische Variante des Jugendstils den Namen »Secessionsstil« verdankt – zu durchbrechen und seit 1900 an deren Ausstellungen und wichtigsten Projekten teilzunehmen.

Hatten sie sich gegen zahlreiche Widerstände durchgesetzt, konnten sich einige Künstlerinnen und Schriftstellerinnen in der Kunst- und Literaturszene als »Ausnahmsweiber«, wie es bei Helene Böhlau heißt, behaupten. Der Zwiespalt zwischen unabhängiger künstlerischer Existenz und der gesellschaftlichen Rechtlosigkeit als Frau spielte jedoch immer wieder eine Rolle.

Die Stellung der Frau in der Gesellschaft beschäftigte die meisten von ihnen, auch wenn einige – wie Lou Andreas-Salomé oder Franziska zu Reventlow – heftig gegen die bürgerliche Frauenbewegung polemisierten.

Zwar waren die Gegnerinnen der Frauenbewegung alles andere als Verfechterinnen eines traditionellen Frauenbilds, doch sahen sie eine Gleichheit der Geschlechter nicht als erstrebenswert an. Auch Elsa Asenijeff, ebenfalls eine Vertreterin weiblicher Unabhängigkeit und Verfasserin von Werken wie *Aufbruch der Weiber und das Dritte Geschlecht* oder *Tagebuch einer Emancipierten*, kritisierte den Kampf um Gleichheit. Sie plädierte stattdessen – eine immer wieder aktuelle Debatte – für eine explizit weibliche Position und für eine Polarität der Geschlechter.

Gemeinsam scheint Gegnerinnen wie Unterstützerinnen der Frauenbewegung zu sein, dass sie die herrschende sexuelle Doppelmoral anprangerten – ob es sich nun um Elsa Asenijeff handelt oder aber um die mit der bürgerlichen Frauenbewegung sympathisierenden Schriftstellerinnen Helene Böhlau, Gabriele Reuter oder Clara Viebig. Mit dem Konflikt zwischen Künstlerinnenidentität und Mutterschaft setzten sie sich in ihren Romanen ebenso auseinander wie die Malerin Elena Luksch-Makowsky in ihren Selbstporträts.

Auch die Porträtmalerin Sabine Lepsius, die in Berlin einen Salon führte und sich für Stefan George

begeisterte, engagierte sich in der Frauenbewegung und gehörte 1904 zu den Referentinnen des Internationalen Frauenkongresses – ein Beispiel für die scheinbare Widersprüchlichkeit, aber auch für den Facettenreichtum eines Künstlerinnendaseins um die Jahrhundertwende.

Wer mit seinem Werk den Anspruch hatte, sich für die Belange seiner Geschlechtsgenossinnen einzusetzen, befand sich jedoch in einem Dilemma. Auch wenn diese Texte heutigen LeserInnen oft noch nicht »tendenziös« genug sein mögen, liefen die Werke Gefahr, als »Tendenzliteratur« abgestempelt zu werden. Dieses Verdikt bedeutete automatisch eine Abqualifizierung der literarischen Qualität und ist sicherlich auch mit ein Grund für die geringe Präsenz der Autorinnen in der Literaturgeschichtsschreibung. Es ist auch heute noch für – zu Recht oder zu Unrecht – mit dem Etikett »Frauenliteratur« versehene Bücher ein nicht ganz unbekanntes Dilemma.

»Denn da ist nichts mehr, wie es die Natur gewollt« – in Elsa Asenijeffs *Tagebuch einer Emancipierten* als Kritik an der »Verformung« der Frau durch den Mann gemeint – steht hier nicht nur für die Frage nach Geschlechtsidentitäten und der »Natur« der Frau sowie für einen tiefgreifenden Wandel in der Frauenrolle im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, sondern zugleich für einen Wandel in Kunst und Literatur auf dem Weg in die Moderne.