

## WEIBLICHKEITSIMAGINATIONEN IN DER LITERATUR DER JAHRHUNDERTWENDE

UTE KARLA VARIS-BREMER  
Filozofski fakultet u Zadru  
Faculty of Philosophy in Zadar

UDK/UDC: 830.09  
Izvorni znanstveni članak  
Original scientific paper

Priljeno : 1989-12-28  
Received

Im literarischen Diskurs um die Jahrhundertwende werden die Imaginationen des Weiblichen analysiert. Dabei lässt sich feststellen, dass es sich bei diesen Bildern weniger um die Frau – in ihrer sozialen und familiären Konnotation – sondern um männliche Vorstellungen vom Naturwesen Weib handelt, das einerseits als Herausforderung empfunden, andererseits aber auch als Projektionsobjekt für eigene Unvollkommenheit, für Versagen und Ängste benutzt wird. Es herrscht eine ambivalente Einstellung zum anderen Geschlecht, die Ausdruck der geistesgeschichtlichen Antinomien dieser Zeit ist, der Dekadenz und des Vitalismus. Die literarischen Imaginationen des Weiblichen lassen sich in diesem Zusammenhang sehen, und es werden für sie die Typisierungen »Sinnenteufel«, »femme fatale«, »femme fragile«, »Undine«, »Amazonen« und »Urmutter« aufgezeigt.

Der Zwang, Frauen unter Bilder zu stellen, scheint unwiderstehlich und lässt sich durch die Geschichte der Literatur – von ihren Anfängen bis zur Gegenwart – aus verschiedenen Perspektiven und mit unterschiedlichen Mitteln sowie aus ganz bewußten oder auch unbewußten Beweggründen feststellen. Daß es sich bei diesen Bildern oft um Projektionen, die weniger von der Frau, sondern von dem, was unter Weiblichkeit verstanden wird, handelt, ist bei einer genaueren Analyse von männlicher Frauen-Gestaltung und deren Rezeption offensichtlich. Auch aufgeklärte und (selbst --) kritische Männer wie Ernst Bloch sind noch in solchen Bildern gefangen, wovon der folgende Passus zeugt:

Es/das unentschiedene Durcheinander und Ineinander am Weib/ ist Sanftes und Wildes, Zerstörendes und Erbarmendes, ist die Blume, die Hexe, die hochmütige Bronze und die tüchtige Seele des Geschäfts. Ist die Mänade und die waltende Demeter, ist die reife Juno, die kühle Artemis und die musische Minerva und was noch alles./ . . . / Ist schließlich, mit einem Bogen, den kein Mann kennt, die Spannung von Venus und Maria.« (Bloch, 67/695–697).

Damit versucht Bloch die Natur des Weibes, eben das Unbestimmte, nicht klar Strukturierte, von der des Mannes abzugrenzen und kommt dabei zu dem Schluß, daß das Ungestaltete »verheißungsvoller« ist für die Träume von der Zukunft. Er unterscheidet sich dadurch kaum von der Mehrzahl seiner Geschlechtsgenossen, deren Reflexionen und Klärungsversuche Theodor Adorno kurzweg verlogen nennt:

Nicht darin erst steckt die Lüge, daß Natur dort behauptet wird, wo sie geduldet und eingebaut ist, sondern was in der Zivilisation für Natur einsteht, ist seiner Substanz

nach aller Natur am fernsten, das reine sich selber zum Objekt werden. Jene Art Weiblichkeit, die auf den Instinkt sich beruft, ist stets genau das, wozu jegliche Frau mit aller Gewalt – mit männlicher Gewalt – sich zwingen muß / . . . / (Adorno, *Minima Moralia* /120)

Eben diese Weiblichkeit wird in der Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts und in den Anfängen des 20. vermittelt.

»Sinnenteufel« – »femme fragile« – »femme fatale«

Die Frau hat für die Dichtung der Jahrhundertwende nur eine geringe Bedeutung, denn die soziale und familiäre Konnotation, die dieser Begriff umschließt, interessiert den schöpferischen Mann der damaligen Zeit wenig. Sein Denken und Fühlen beherrscht das Naturwesen Weib als Herausforderung ebenso wie als Projektionsobjekt für seine eigene Unvollkommenheit, sein Versagen und seine Ängste. So finden wir auf der einen Seite die Imagination des Weiblichen als naturnahes Überwesen, dem Manne durch ihre Vitalität überlegen und darum von ihm ersehnt und als seine Erlöserin empfinden, auf der anderen jedoch gerade wegen ihrer Ursprünglichkeit und Kreatürlichkeit deren misogynen Verteufelung. Diese ambivalente Einstellung zum anderen Geschlecht ist Ausdruck der geistesgeschichtlichen Antinomien dieses Zeitalters, die man mit zwei Lösungsworten der Zeit fassen kann, mit »Vitalismus« und »Dekadenz«, die von der Philosophie Nietzsches geprägt sind.

Der Lebenskult der Jahrhundertwende mit seinem vitalistischen Pathos ist durch den gleichsam hygienischen und sportlichen Übermenschen repräsentiert, durch die Anbetung der Sonne, menschliche Urpaare / . . . / auf der Gegenseite stehen die Zeichen der Verfeinerung und Lebensmüdigkeit, auch der Künstlichkeit, die noch zusätzlich den Gegensatz zu den als reine Natur empfundenen Phänomenen unterstreichen. (Zmaga, *Jahrhundertwende* /x)

Daß allerdings diese beiden Lösungsworte nicht alle Gegensätze umfassen können, ebenso wie die einzelnen stilistischen Strömungen dieser Epoche nicht klar voneinander abgetrennt verlaufen, sondern sich häufig verflechten und überschneiden, muß immer wieder betont werden. Gerade an ihren »Weiblichkeitsimaginationen« läßt sich die ihr selbst eigene Ambivalenz dieser Epoche gut verdeutlichen.<sup>1</sup> Ihre Dichter sind diesen Erscheinungen unterworfen und verarbeiten sie, sowohl bewußt als auch unbewußt, in ihrer Fiktion.

Döblin, ein Autor dieser Zeit, der selbst sehr widersprüchlich ist in seinen Frauengestaltungen, artikuliert diese Tatsache in Bezug auf Strindberg in seinen Theaterfeuilletons folgendermaßen:

<sup>1</sup> Vgl. Ariane Thomalla: *Die femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*. 1972; Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel*. 1963; Jost Hermann: »Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils.« in: *Stilkunst* 1978; Horst Fritz: »Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle.« in: Roger Bauer (Hg.) *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt M. 1972; Alfred Doppler: »Der Wandel der Darstellungsperspektive in den Dichtungen Arthur Schnitzlers. Mann und Frau als sozialpsychologisches Problem.« in: *Akten des Internationalen Symposiums »Arthur Schnitzler und seine Zeit«* Hg. v. Giuseppe Farese. Bern 1985.

Der krankhafte Weiberhaß, diese furchtbare Überschätzung des Weibes, hat sich noch nicht beruhigt. Strindberg ist noch der Troubadour mit negativen Vorzeichen. Er läßt das Weib nicht; glaubt, sie lasse ihn nicht. Seine Schwäche, Unmännlichkeit bricht ihm aus allen Poren. Hat mit 50 noch nicht die Pubertät überwunden. (GiL/134)

Daß der Dichter-Kollege bei dieser typisch döblinschen Überspitzung selbst dem misogynen Zeitgeist huldigt, macht sein Urteil nicht gerade überzeugend, zeigt allerdings, wie sehr er die zeitbedingten Frauenbilder verinnerlicht hat. Die Verbindung von Misogyn und Troubadour begegnet uns häufig in dieser Zeit, und entsprechend diesen Beziehungen zur Frau auch in deren Imagination in dem großen Spannungsbogen zwischen den beiden extremen Charakteren von Hure und Heiliger.

Obwohl bei den Autoren des Naturalismus ein verstärktes Interesse an der sozialen Thematik festzustellen ist, wird in ihren Frauengestalten wenig davon spürbar. Zwar will man mit dem Brechen von Tabus die doppelte Moral des wilhelminischen Bürgertums angreifen, aber anstatt bewußter und sich von diesen Moralvorstellungen befreiender Frauen, begegnen uns nun von ihren Trieben gefesselte »Sinnlichkeitsteufel«, die ein Spiegelbild sind der einerseits verdrängten und andererseits infantilen Sexualität ihrer Schöpfer, die auch Otto Rank in seiner Untersuchung zum Inzest-Motiv gerade für das ausgehende Jahrhundert feststellt.<sup>2</sup>

Die Vorliebe für die Gestalt der Dirne läßt sich in diesem Zusammenhang sehen, wodurch die Verlogenheit der öffentlichen Meinung, die diese Frauengruppe mit Verachtung überschüttete, deren Vertreter aber gleichzeitig Hauptnutznießer der Prostitution waren, entlarvt wurde. Durch die Forderung nach freier Liebe und deren fiktive Darstellung wandten sich die Dichter gegen die Konvenienzehe, die schon bei ihren Kollegen des Vormärz starker Kritik ausgesetzt war. Unter Liebe wurde jedoch nicht mehr tief empfundenenes psychisches Erleben als ein Mysterium verstanden, wie es in der prüden Sexualaufklärung der Zeit üblich war, sondern vielmehr das physische Erleben, die sexuelle Erregung, die physiologisch gegeben und Notwendig ist.

Man sagt daher nicht Liebe, sondern Wollust oder Zuchtwahl, oder man verwendet rein medizinisch-fachliche Ausdrücke, die man aus Mantegazzas »Physiologie der Liebe« (1873) entlehnt, um auf die enge Verbindung von Literatur und Naturwissenschaft hinzuweisen. (Hamann, Hermand /68)

Diese Reduktion des Liebesbegriffs auf seine sexuellen Komponenten hat auch eine Einschränkung der Frau auf den Bereich des Geschlechtlichen zur Folge – der »naturalistische Sinnenteufel« ist das Ergebnis. Somit ist die literarische Figur der Dirne, einer Lieblingsfigur des Naturalismus, einerseits der Ausdruck für dessen Kampf gegen doppelte Moral und Prüderie, andererseits jedoch für die Reduktion der Frau auf ein Geschlechtswesen. Auch die im literarischen Diskurs traditionelle Figur des »leidenden Weibes« erhält jetzt den doppelten Aspekt sozialer Determiniertheit und

<sup>2</sup> Vgl. Otto Rank: *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage*. Wien 1912

zugleich sexuellen Gefangenseins in der eigenen Natur und der Objekt-Beziehung zum Manne.

Zum Ende des Jahrhunderts hin werden diese Tendenzen noch deutlicher, und es kommt zu einer Simplifizierung der Frau in den Typen der »femme fragile« und »femme fatale«. Demnach wird versucht, das »Rätsel Weib« nicht durch eine differenzierte Analyse sondern durch eine simplifizierende Aufteilung in zwei extreme Gestalten zu lösen.

Beide »femmes« sind die Transfigurationen erotischer Wünsche, aber sie symbolisieren Tendenzen, die einander diametral entgegengesetzt sind. Der Sexualangst und Sexualablehnung auf der einen Seite entsprechen die Sexualekstase und Sexualüberschätzung auf der anderen. In beiden Fällen ist ein entrealisiertes, enthumanisiertes Kunst-Geschöpf das Resultat. (N. Wagner/138)

Damit war die sogenannte anständige Frau, das Ideal und Vorbild literarischer Schöpfungen der Gründerzeit, für die Dichtung der Jahrhundertwende uninteressant, die in ihrer Tendenz

die Frau zu verniedlichen oder ihre Krankheit zu stilisieren beziehungsweise komplementär dazu das »Weib« zu dämonisieren und als »tierisch« oder »teuflisch« zu verketzern auf »die gesellschaftliche Unsicherheit« und den »Krisencharakter« ihrer Epoche reagierte. (A. Thomalla/74)

In ihrer grundlegenden Studie über den einen der beiden beliebtesten Frauentypen dieser Zeit, die »femme fragile«, zeigt Ariane Thomalla die Zusammenhänge zwischen Zeitgeist, sozial-ökonomischen Bedingungen und Weiblichkeitsimagination sehr überzeugend auf:

Das hinsterbende, hilflos abhängige Weibchen ist eine typisch männliche Erfindung, und nicht zufällig gerade zu einem Zeitpunkt, da männliches Machtgefühl sich zusehends durch die neuen Formen des Wirtschaftslebens, etwa die Entmachtung des Einzelnen durch die Arbeitsteilung und die Umwälzung oder Auflösung alter gesellschaftlicher Normen gefährdet sah. Gleichzeitig kündigte sich auch in den Frauenrechtlerinnen recht militant die Gefahr weiblicher Konkurrenz, Rivalität und möglicher Überlegenheit an. Die Frau in ein kindliches oder ästhetisches Reich zu entrücken, war die sicherste Methode, sie aus der Reichweite der Macht zu verbannen und ungefährlich zu machen. (A. Thomalla/74, 75)

Die Versuche dieser »Kinderfrauen« sich aus ihrem »Puppenheim« zu entfernen, müssen schon aus Gründen des männlichen Selbstwertgefühls von vorneherein zum Scheitern verurteilt sein. Auch der Theaterkritiker Döblin gibt das in seiner Besprechung von Ibsens »Nora« ungeniert zu:

Das Stück hat als Charakterstudie, Interieur, noch Lebenskraft, nur sitzt ihm die – damals revolutionäre Tendenz der Frauenemanzipation faustdick hinter und vor den Ohren. Seitdem sind die Frauen in die Superiorität gelangt, sind als Wählerinnen maßgebend innen und außen. »Sie halten die Herrschaft, wie's ihnen gefällt«. (GiL. 250)

Unerhört! – muß man sich noch dazu denken, und sich klar machen, daß dieses derselbe Mann schreibt, der gleichzeitig sozialengagierte Stücke wie »Hinkemann« und »Die Fahnen« begeistert lobt (GiL/246f, 250). Die Bedrohung des Mannes durch die Emanzipationsbemühungen der Frau ist

also auch 1924 – selbst wenn diese ironisierend als »damals« revolutionär abqualifiziert wird, noch spürbar.

Ganz allgemein trifft sicher zu, daß, durch die Reduzierung der Frau auf ihre sinnlichen und ästhetischen Eigenschaften, von den Literaten versucht wird, – ob bewußt oder unbewußt soll dahingestellt sein –, die zaghaften sozialen, rechtlichen und politischen Emanzipationsbestrebungen der Frauen zu verhindern und zu verhöhnern.

Auffallend ist bei der Tendenz der Ästhetisierung der »femme fragile« das Topos der kränklichen Schönheit und schönen Kränklichkeit. Auch dies ist ein Mittel, den Frauengestalten Aktivität vorzuenthalten, Aktivität, die ja den Mann beunruhigen, wenn nicht gar gefährden könnte. Für das »Fin de siècle« war Krankheit identisch mit geistiger Verfeinerung; der gesunde Mensch war banal und durchschnittlich. Diese Vorstellung bezog sich auch auf die männlichen Helden, – man denke nur an Thomas Manns sensibel-kränkliche Künstlertypen –, in der »femme fragile« jedoch erreichte sie ihre idealste Verwirklichung:

Man stirbt lange und sanft / . . . / und wird während der Agonie sichtbar körperloser und ätherischer. Auch das Fieber steigert nur den Zustand der Sensibilität.« (A. Thomalla/30)

Ästhetisierung findet auch im gesellschaftlichen Bereich statt. Die »femme fragile« als zartes Bauernmädchen oder zierliche Arbeiterin erscheint uns ein Ding der Unmöglichkeit, und so entstammen die zerbrechlichen Geschöpfe meist den obersten Gesellschaftsschichten, werden häufig durch den Typ der überfeinerten Aristokratin repräsentiert. Ihre Existenz hat nur durch das Ästhetische ihren Sinn und jede andere Funktion, die man ihr zuschreiben will – wie z. B. die soziale der Mutter und Ehefrau – kommt einer Zweckentfremdung gleich und muß zum Tode führen.

Der »schöne Tod«, ein häufiges Motiv der Literatur der Jahrhundertwende, ist mit dem der »femme fragile« eng verbunden und nur die letzte Konsequenz ihrer Entmaterialisierung, für die die Figur der Undine im Jugendstil zeugt, worauf noch eingegangen werden soll.

Der Tod als Allegorie für das Weib in der Literatur der Jahrhundertwende kann auch im Zusammenhang mit der gefährlichen, weil als bedrohlich empfundenden »femme fatale«, betrachtet werden. Als Meduse, Sirene und Vampir bevölkert diese das Feld männlicher Imaginationen des »anderen Geschlechts« durch die Jahrhunderte hindurch, wobei das schicksalhaft Todbringende in den Konnotationen aller ihrer Varianten enthalten ist.

Es entwickelt sich ein »Mythos vom Weibe« als ursprünglichste Verkörperung des Elementaren, das in einer ersten Phase als Sinnenfreude am Pikanten und Erotischen projiziert wird, ganz in Übereinstimmung mit »sexuellen Nervosität«, welche »die Kehrseite der enggeschnürten Sexualmoral des 19. Jahrhunderts ausmacht«, als »Ausdruck einer Verkrampfung« und »Versuch. . . mit Hilfe der Literatur eine sexuelle Unruhe zu bewältigen«. (A. Thomalla/60)

In einer zweiten Phase wird die Beunruhigung durch das Elementare zu stark, wirkt nicht mehr erregend sondern kastrierend; die Leidenschaft steigert sich ins Dämonische, Satanische, Morbide und Grotteske, und ihr Gegenstand wird als fatal erlebt. Sinnlichkeit ist nicht mehr befreiend und entspannend wie z. B. bei Schnitzlers »süßen Mädels«, sondern bestrickend und lähmend, d. h. bedrohlich.

»La belle dame sans merci« nennt Praz in seiner Untersuchung über *Liebe, Tod und Teufel in der romantischen Literatur* den Prototyp der dämonischen Frau, den er vorwiegend in der französischen und englischen Literatur analysiert. Als Dahlila taucht dieser Frauentyp in Hans Mayers Außenseiter – Untersuchung auf, und in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende erhält sie in Lulu, die Konnotationen »Männertraum«, »Verderberin« und »Verräterin« (Mayer/ 131). Eine Vorwegnahme dieses Frauentypes ist nach dem Urteil beider Literaturhistoriker die spanische Zigeunerin Carmen, die feurige Verführerin, die sich in ihrer Liebe weder bevormunden noch einschränken läßt und dafür mit dem Leben bezahlt. Zwei andere Gestalten, die durch ihre Unangepaßtheit und Wildheit die Dichter der Jahrhundertwende gleichzeitig faszinierten und erschreckten, sind Salome und Sappho, und nicht nur in der Literatur, sondern auch in der bildenden Kunst.<sup>3</sup>

»Undine« – »Amazone« – »Urmutter«

Besonders an der Malerei und Grafik des Jugendstils ist offensichtlich, wie die oben genannten Motive die Künstler faszinieren und ihnen Gelegenheit bieten durch erotische und exotische Attribute zu einer fortschreitenden Ornamentierung der Frauenfigur zu gelangen, was sie mehrdeutig erscheinen läßt und schließlich ihre Entmaterialisierung bedeutet – man denke nur an die Frauen Klimts.<sup>4</sup>

Die Antinomie der Imagination des weiblichen Geschlechts als reine Natur einerseits und extreme Künstlichkeit andererseits wird gerade in der Literatur des Jugendstils besonders deutlich. Jost Hermand, der das Frauenbild dieser Richtung als »Undinen-Zauber« bestimmt, beschreibt dessen Genese mit folgenden Worten:

Und so verwandelt sich das literarische Bild der Frau immer stärker in ein biologisches Urwesen, das direkt aus dem Schoße der Natur emporzusteigen scheint. Gesellschaftlich-Konkretes, ob nun in der Form des Bürgerlich-Salonhaften oder des Proletarisch-Milieubedingten, wird weitgehend von ihr abgestreift.  
(Hermand, Undinen-Zauber/148)

Allerdings sieht Hermand in dieser Konzentration auf das Elementare und Biologische keine Vertiefung und Aufwertung des Frauenbildes, sondern

<sup>3</sup> Vgl. Phillippe Jullian: *Dreamers of Decandence*. London 1974 – wo diese parallele Erscheinung gut illustriert wird

<sup>4</sup> Vgl. Fritzs Untersuchung über die Erotik in der Jahrhundertwende, wo er besonders auf die Parallelen zwischen bildender Kunst und Literatur eingeht (s. Anm. 1)

eine deutliche Herabminderung aller geistigen und damit spezifisch humanen Qualitäten, für welche sich die vom Naturalismus unterstützte Frauenbewegung eingesetzt hatte. (S. 149)

Entsprechend der ornamentierenden Entmaterialisierung der Frauen in der bildenden Kunst, sieht er ihre literarische Abstrahierung in der Reduzierung auf ihre Nacktheit als Nymphen, Undinen usw., wodurch auch sie in die Natur eingefügt werden, pflanzenhaft austauschbar und namenlos. Dabei kann man die Nacktheit sowohl als Protest gegen jede historisch-gesellschaftliche Kostümierung auffassen, der ja zweifels ohne zu dieser Zeit als Programm bestand,<sup>5</sup> als auch erotische Kompensation im Schwelgen des naturhaft Weiblichen, das erst durch die Liebe des Mannes besetzt wird.

Erklärungen dafür, wieso es gerade die Wasserwesen sein mußten, die das Elementare symbolisieren, gibt es unterschiedliche. Hermand sieht sie einmal formal in dem Fließenden, das es ermöglicht, »diese Geschöpfe in den allgemeinen Linienfluß ein/zu/beziehen« und in der Realitätsferne der Unterwasserwelt (S. 159). Theweleit räumt dem Begriff des Fließenden und dem Wasser in seinen Untersuchungen über *Männerphantasien* in dem »Kapitel Fluten Körper Geschichte«, einen großen Raum ein, wobei er vor allem psychoanalytische Deutungsversuche anbietet, die durch unzählige Beispiele von Wasser-, Liebes-, Fließ-Phantasien aus der Weltliteratur illustriert werden.

Es ist ein Fluß ohne Ende und riesig breit, der so durch die Literaturen fließt. Immer wieder: die Frau aus dem Wasser, die Frau als Wasser, als brausendes, spielendes, kühlendes Meer, als reißender Strom, / . . . / Was liegt da vor? Ich glaube, es ist eine besondere (historisch relativ neue) Form der Unterdrückung der Frauen und eine besonders unterschätzte Form noch dazu; eine Unterdrückung durch Überhöhung, durch, Entgrenzung und Entwirklichung zu einem Prinzip, dem Prinzip des Fließens, der Weite, der unbestimmten unendlichen Lockung. (Theweleit/291, 292)

Und hinter jeder Entgrenzung vermutet er »die Summe der Leiber von Frauen«, ein

unendliches unbetretenes Wunschterritorium, auf das in jeder Phase historischer Deteritorialisierungen die Wünsche von Männern sich ergießen konnten auf der Suche nach dem Material für die (unkonkreten) Utopien.« (S. 303, 304)

Utopisch versteht sich eine andere Strömung am Anfang unseres Jahrhunderts, was sich allein schon in ihrem Namen »Futurismus« manifestiert. Aus ihrer blinden Verherrlichung des technischen Fortschritts leiten diese italienischen Künstler die Vision eines neuen, dynamischen Menschen, »der das Steuer hält« und einer neuen Ästhetik der »Schönheit der Geschwindigkeit« ab. Die provokativen und antinaturalistischen Ideen dieser Gruppe wirken zwar auch auf einige ihrer deutschen Kollegen, werden

<sup>5</sup> Vgl. Adolf Loos: »Damenmode« in: Otto Basil (Hg.): *Ein wilder Garten ist dein Leib. Die Frau um die Jahrhundertwende*. Wien 1968. S. 28

jedoch für sie durch ihren Absolutheitsanspruch und die messianische Intoleranz ihrer Verkünder ungläubwürdig.

So z. B. für Döblin, der sich zuerst begeistert über die Entmystifizierungsversuche der Italiener geäußert hat<sup>6</sup> und sich nach einem näheren Kennenlernen an ihrer Intoleranz stört:

Wir wollen doch nicht alle brüllen, schießen, knattern, Marinetti; Sie werden mir doch gestatten, eine heiße Mandelmilch zu trinken, oder eine Torte mit Sahne zu essen / . . . / (Döblin AzL/12)

Dem aktivistischen Menschenbild entspricht selbstverständlich das Harte, Männliche, und diese Eigenschaften werden auch von der Frau gefordert. Die Begriffe Liebe, Erotik und Wollust lehnt man ab – sie entsprechen ja auch zu sehr der »heißen Mandelmilch«, von der Döblin spricht – und statt einer zärtlich emotionalen zwischenmenschlichen Kommunikation werden die Auseinandersetzungen zwischen den Partnern betont, der Kampf der Geschlechter findet noch immer statt. Dabei werden allerdings beiden Geschlechtern sowohl männliche als weibliche Eigenschaften zugeschrieben, von denen die männlichen, dh. die rohen, »knatternden« und »brüllenden« positiv bewertet werden, die weiblichen als unterwerferisch und tierisch.

Für die Futuristen besteht nur eine Frau und Mutter, die mit ihrer gewaltigen Natur und Energie die ganze Welt übernimmt. (Katalog, Futur./473)

Auch hier werden die Leiber der Frauen, in dieser Variante allerdings nicht nixenhaft unfassbar, sondern amazonenhaft kräftig und trainiert, für utopische Träume benutzt. Und eine Gruppe von Frauen ist stolz darauf und baut ein Image der Macht auf ihrer Naturfunktion auf, wovon ein Manifest der Frauen des Futurismus zeugt, das mit folgendem Aufruf schließt:

Statt die Männer unter das Joch der erbärmlichen sentimentalischen Bedürfnisse zu bringen, treibt eure Söhne, eure Männer, sich selbst zu übertreffen. Ihr schafft sie. Ihr kennt alles über sie. Ihr schuldet der Menschheit Helden. Gibt sie ihr! (Der Sturm 3, 1912)

Der Expressionismus versteht sich ebenfalls antibürgerlich wie der Futurismus, doch dessen Technik-Faszination schlägt bei den expressionistischen Literaten in Angstvisionen um, die vorwiegend durch die existenzielle Frage der Entfremdung begündet werden können, die Thomas Anz im Verhältnis des Subjekts zur Gesellschaft, zur Natur und zu sich selbst feststellt, und deren Konkretisierung er u. a. in »gestörten Interaktions- und Kommunikationsabläufen im zwischenmenschlichen Bereich« feststellt, die sich auch in den Weiblichkeitsimaginationen spiegeln (Anz, 1977/64, 89 f).

<sup>6</sup> Vgl. A. Döblin: »Die Bilder der Futuristen«. in: *Der Sturm*. Jg. 3, Nr. 110 Mai 1912. S. 41 f. wo er unter anderem äußert.« / . . . / Der Futurismus ist ein großer Schritt. Er stellt einen Befreiungsakt dar. Er ist keine Richtung, sondern eine Bewegung. Besser: er ist die Bewegung des Künstlers nach vorwärts. / . . . /«

In ihren Bemühungen, zum Wesen des Menschen vorzudringen, entwickeln die Expressionisten vor allem neue ästhetische Kriterien und Strategien. Daß dabei die Imaginationen der Frauen auch noch weitgehend bestimmt sind von vordergründiger Durchbrechung bürgerlicher Moraltabus, zeigt der folgende Passus aus Kasimir Edschmids Programmschrift *Expressionismus in der Dichtung* (Neue Rundschau 1918), wo er die Tendenz, in der Dichtung, die »eigentliche« Realität zu zeigen nicht an einer beliebigen Frauengestalt zeigt, sondern gerade an einer Dirne:

Eine Hure ist nicht mehr ein Gegenstand, behängt und bemalt mit den Dekorationen ihres Handwerks, Sie wird ohne Parfüme, ohne Tasche, ohne wiegende Schenkel erscheinen. Aber ihr eigentliches Wesen muß aus ihr herauskommen, daß in der Einfachheit der Form doch alles gesprengt wird von den Lastern, der Liebe, der Gemeinheit und der Tragödie, die ihr Herz und ihr Handwerk ausmachen. Denn die Wirklichkeit ihres menschlichen Daseins ist ohne Belang. Ihr Hut, ihr Gang, ihre Lippe sind Surrogate. Ihr Wesen ist darin nicht erschöpft. (in: Žmegač 1980/429)

Auch bei der Entindividualisierung der Frau zu einem Symbol, bleibt dieses in den negativen Imaginationen ihrer Schöpfer verhaftet, denn um das wirkliche Wesen der Frau geht es auch den Expressionisten nicht, dazu sind sie zu sehr gefangen in den antierotischen und antifeministischen Vorstellungen ihrer Zeit. Das Verhältnis der Geschlechter wird bestimmt vom Kampf des Helden um Selbstverwirklichung und Selbstentfaltung mit dem Ziel eines höheren Menschseins. Die Frau in ihrer sinnlich-kreatürlichen Determiniertheit steht diesem Streben entgegen, will den Mann nur für sich haben. Demzufolge ist das Weib-Mann-Verhältnis äußerst gespannt. Wenn die Frau gegen ihre Natur handelt, durch Askese oder gar Selbstzerstörung, kann sie Teil haben an der Idee des »neuen Menschen« oder als Archetypus der »Großen Mutter« kann sie zu seiner Gebärerin werden.

#### LITTERATUR

- Adorno, Theodor W., *Minima Moralia*. Frankfurt/M. 1964.  
 Anz, Thomas, *Literatur der Existenz. Literarische Psychopatographie und ihre soziale Bedeutung im frühen Expressionismus*. Stuttgart 1977.  
 Bloch, Ernst, *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt/M. 1973.  
 Döblin, Alfred, *Aufsätze zur Literatur*. Olten 1963.  
 Döblin, Alfred, *Griffe ins Leben. Berliner Theaterberichte 1921-1924*. Berlin (Ost) 1974. (GiL)  
*Futurismo + Futurismi* (Ausstellungskatalog). Milano 1986.  
 Hamand, R., Hermand, J., *Naturalismus*. München 1976.  
 Hermand, Jost, *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*, Frankfurt/M. 1972.  
 Mayer, Hans, *Außenseiter*, Frankfurt/M. 1975.  
 Theweleit, Klaus, *Männerphantasien*, Reinbeck 1980.  
 Thomalla, Ariane, *Die femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, München 1972.  
 Wagner, Nike, *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Wiener Moderne*, Frankfurt/M. 1982.  
 Žmegač, Viktor, (Hrg) *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, BdII/2, Königstein/T. 1980.  
 Žmegač, Viktor, (Hrg), *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, Königstein/T. 1981.

*Ute Karlavaris – Bremer: IMAGINACIJE ŽENSTVENOSTI U KNJIŽEVNOSTI OKO PRIJELAZA STOLJEĆA*

Sažetak

U književnom diskursu oko prijelaza stoljeća analiziraju se imaginacije ženstvenosti. Može se utvrditi, da se u tim slikama radi manje o ženi – u njenoj socijalnoj i obiteljskoj konotaciji – a više o muškoj predodžbi prirodnog bića žene, što se s jedne strane osjeća kao izazov, a s druge strane kao objekt projekcije za vlastitu nesavršenost, neuspjeh i strahove. Vlada ambivalentni stav prema drugom spolu koji je izraz duhovno-povijesne anatomije tog vremena, dekadencije i vitalizma. Književne imaginacije ženstvenosti mogu se promatrati u tom kontekstu, i za njih su prikazane tipizacije *Sinnenteufel* (demon putenosti), *femme fatale*, *femme fragile*, *Undine*, »amazonka« i »pramajka«.

*Ute Karlavaris – Bremer: THE IMAGINATIONS OF FEMINITY IN LITERATURE AT THE TURN OF THE CENTURY*

Summary

Literary discourse around the turn of the century analyses the imaginations of femininity. It can be asserted that these images have less to do with women – in her social and familial connotations – than with the masculine notion of the woman's natural being, which is on the one hand felt as a challenge and on the other as an object of projection for one's own imperfection, failure and fear. There exists an ambivalent attitude towards the other sex which expresses the spiritual-historical antinomy of the time, its decadence and vitality. In this context one can observe the literary imaginations of femininity and their represented types: »Sinnenteufel« (the demon the flesh), »femme fatale«, »femme fragile«, »Undine«, »Amazons« and the »primordial mother«.