

Irmtraud Hnilica

Neu aufgelegt: Historische Literatur von Frauen

Helene Böhlau (1899): *Halbtier!* herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Henriette Herwig und Jürgen Herwig, Mellrichstadt 2004 (Turmhut-Verlag, edition GENDER, Bd. 1, 296 S., 16,50 €).

Elsa Asenijeff (1896/1901): *Ist das die Liebe/Unschuld*, herausgegeben von Henriette Herwig, Jürgen Herwig und Stefanie Schatz, Mellrichstadt 2005 (Turmhut-Verlag, edition GENDER, Bd. 2, 290 S., 16,20 €).

Helene Böhlau (1896): *Der Rangierbahnhof*, herausgegeben von Henriette Herwig und Jürgen Herwig, Mellrichstadt 2004 (Turmhut-Verlag, edition GENDER, Bd. 3, 262 S., 14,80 €).

Helene Böhlau und Elsa Asenijeff – in vielen Literaturlexika wird man diese Namen vergebens suchen. Auch in der literarischen Moderne noch hatten es Schriftstellerinnen wesentlich schwerer als ihre männlichen Kollegen, Eingang in die Literaturgeschichtsschreibung zu finden. Wenn der Turmhut-Verlag nun in der Reihe edition GENDER historische Texte von Frauen auflegt, so wird damit auch ein Beitrag zur Korrektur des nach wie vor androzentrischen Kanons geleistet.

Literaturhistorisch lassen sich die Werke der 1856 in Weimar geborenen Helene Böhlau im Kontext des Naturalismus verorten. Die Engagiertheit ihrer Romane ist damit weniger ein Spezifikum weiblichen Schreibens – Böhlau selbst wollte ihre Texte nie als ‚Tendenzliteratur‘ verstanden wissen – sie ist vielmehr naturalistische Programmatik, der es im Sinne Zolas um eine Verbesserung des sozialen Zustandes der Gesellschaft ging. Immer wieder mischen sich in Böhlaus naturalistischen Duktus – charakterisiert durch Dialekt und Soziolekt sowie detaillierte Schilderungen von bis dahin Tabuisiertem – auch expressionistisches Pathos und vitalistische Elemente. *Halbtier!* und *Der Rangierbahnhof* sind damit stilistische Hybride, die über ihre Zeit hinaus auf den sich erst um 1910 formierenden Expressionismus weisen. Doch während es sich bei der expressionistischen Hauptströmung um ein Aufbegehren der Söhne gegen die Väter handelt, in der der Vater zur zu bekämpfenden universalen Metapher sozialer Machtverhältnisse wird, beleuchtet Böhlau die Perspektive von Töchtern und Müttern auf Väter und Ehemänner.

Um 1900 trat mit der ‚Frauenfrage‘ eine Verunsicherung traditioneller Geschlechter- und Familienkonzepte auf, die sich auch literarisch niederschlug. Böhlaus Figuren Isolde und Olly, die sich aus dem im Bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts noch unauflöslich festen Griff der bürgerlichen Kleinfamilie lösen, sind die unbekanntenen Schwestern Noras, der dramatischen Heldin Ibsens, die zur Ikone einer ganzen Generation von Feministinnen wurde. Nicht alleine Böhlau thematisierte zu ihrer Zeit immer wieder den Konflikt der Frau zwischen Beruf und Familie. Doch während Schriftstellerinnen wie Lou Andreas-Salomé einen Mütter-

lichkeitskult betrieben und ihre literarischen Heldinnen die Entscheidung zugunsten der Mutterschaft und gegen die berufliche Karriere fällen ließen, legt Böhlau ihren Werken ein radikaleres Emanzipationsprogramm zugrunde. „Ein Kind und Arbeit!“ lautet Isoldes programmatische Forderung – beides soll der Frau möglich sein. Das Kind jedoch bleibt der arbeitenden Isolde in dem Roman *Halbtier!*, den ich als ersten bespreche, versagt, obschon ihr Wunsch danach ein starker ist:

Mit dem jungen Laubatem, der zur offenen Thür hereinquoll, kam die heiße, seelenüberquellende Sehnsucht nach einem Kinde über sie mit Frühlingsgewalt. (S. 192)

Das Bild, das Böhlau von gelebter Mutterschaft zeichnet, ist allerdings ein desillusionierendes. Böhlau schildert Familienszenen mit einer Intensität des Grauens, wie sie heute Elfriede Jelinek in ihren Werken erreicht. Schon die Entbindungen sind bei Böhlau schwer und traumatisch. Das missfiel dem Verleger, der – unter anderem – von Böhlau forderte: „Wiederholte Schilderungen der Entbindungsqualen müssen sehr gemildert werden“ (S. 259). Die kleinen Kinder, das zeigt Böhlau mit psychologischem Scharfsinn, werden von den verzweifelten Müttern instrumentalisiert und zum einzigen Lebensinhalt stilisiert:

In diesem Augenblick klammerte sich ihre verachtete Seele an die Liebe zu ihren Kindern, und diese Liebe wurde zu einer Extase, die jede Marter des Herzens überwuchs. (S. 185)

Diese Kinder sind es, zu denen allein die Mütter offen sprechen können: „Den ganz kleinen Kindern vertraute Marie sich an, nahm sie auf den Schoß und klagte es ihnen leise in die Ohrchen, was ihr gethan worden war“ (S. 185). Die halbwüchsigen Söhne dann gebärden sich ihren Müttern gegenüber nicht anders als andere Männer gegenüber Frauen, so dass die Engländerin Mrs. Wendland etwa bekennt: „Leider mein einziger Tyrannen hab ich mir selbst ausgebrutet“ (S. 67).

Die Auflehnung der Frauen verläuft in einer Radikalität und mit einem Potential an Aggression und Gewalttätigkeit, wie sie selten formuliert wurde. In letzter Konsequenz erscheint gar Mäntermord als einzig mögliche Lösung.

„Ich würde eine Bombe nehmen und auf die Schlafrock von meinem Mann werfen und auf die Schlafrock von alle Männer, die schreiben und philosophieren und sprechen von die Frau“ (S. 47),

sagt Mrs. Wendland, die gar nicht erst versucht, zu verleugnen, wie froh sie über den Tod ihres Mannes ist: „Mir geht es so wohl, Henry, wenn ich wieder zur Erde komme, werde ich wieder als unabhäng[.]ige Witwe geboren. Ich bin ein freier Mensch“ (S. 67). Die Handlung kulminiert darin, dass Isolde ihren früher von ihr verehrten Schwager Mengersen tötet, der sich ihr in der Absicht einer Vergewaltigung nähert und dabei selbst zum Tier wird, für das er Frauen immer gehalten hat: „Waren das Henry Mengersens kühle Augen? Diese gierigen Raubtierblicke?“ (S. 193). Als sie ihn erschießt, schreit sie: „Wie einen Hund!“, ein Ausruf, der verschiedene Interpretationen zulässt. Wie einen Hund hat Mengersen Isolde behandelt, aber sie erschießt ihn wie einen wilden Hund. Der Text macht deutlich, dass mit

dieser Exekution paradigmatisch alle sich gegen Frauen versündigenden Männer gemeint sind:

Sie hat Gericht gehalten. Tief ernst ist sie. Sie empfindet sich nicht als kleines Lebewesen, als ein Tropfen im Nichts. Sie steht hier vor dem Toten als der Begriff Weib. Sie hat einen großen Künstler, einen Geistesmenschen, einen schöpferischen Menschen brutal getötet. Das beunruhigt sie nicht. (S. 195)

Am Ende steht Isoldes Freitod, und über den Stellenwert dieser Tatsache kann mit Recht gestritten werden. Einerseits kann Selbstmord als feministische Utopie kaum taugen. Andererseits wird Isoldes Leiche, anders als die ihres Vaters oder die Mengersens, nicht inszeniert – es gelingt ihr also im Tod, ihre Körperlichkeit abzustreifen, was in der Ekstase kurz vor ihrem Tod bereits antizipiert wird: „Das Herz schlug ihr, die Pulse klopften und ihre Seele lief auch durch ungemessene Räume – körperlos“ (S. 200). Isoldes einzige Chance auf Selbstbestimmung liegt darin, ihren Tod zu wählen: „So stand sie unerschütterlich, Herrin über Leben und Tod – in der Wonne ihrer großen Kräfte schon entrückt – und wartete auf die Sonne“ (S. 201). Gisela Brinker-Gabler hat *Halbtier!* zu Recht als den „provozierendste[n] Frauenroman der Jahrhundertwende“ bezeichnet. Als 1915 die erste Werkausgabe in 6 Bänden erscheint, verfasst Helene Böhlau ein distanzierendes Vorwort zu *Halbtier!*, in der zweiten Werkausgabe 1927/29 fehlt der Roman gar – ihre eigene Radikalität scheint ihr, deren feministische Phase auf die 1890er Jahre beschränkt blieb, selbst nicht mehr geheuer gewesen zu sein.

Kaum weniger faszinierend als *Halbtier!* liest sich Helene Böhlau's *Rangierbahnhof*. Der Roman thematisiert die Ehe der jungen Malerin Olly mit dem ebenfalls malenden Gastelmeier. Der erste Teil fokussiert Friedel Gastelmeier, einen jungen Mann von 28 Jahren, der als Karikatur seiner selbst vorgestellt wird. Er ist – obwohl er sich als starker Mann empfindet – vom gesellschaftlichen Diskurs ausgeschlossen. „Der junge Mann saß schweigend und ruhig um sich schauend in den Schlitten zurückgelehnt“ (S. 15). So wird Gastelmeier eingeführt, und es braucht etliche Seiten, bis er im Sinne wörtlicher Rede überhaupt in Aktion tritt. Situationen, in denen er sich nicht äußern kann, kehren immer wieder. Nicht nur durch seine Sprachlosigkeit, auch durch die Leibesfülle erweist sich der Mann als effeminierte Figur. Immer wieder wird Gastelmeier von Frauen ausgelacht, etwa, als er nach der ersten Nacht in der viel zu lauten neuen Wohnung ausziehen möchte, „aber da lachte meine Hauswirtin und ihre Tochter“ (S. 17). Gastelmeier antizipiert seine eigene Lächerlichkeit sogar schon. So erzählt er Anna einmal davon, dass er wütend war und fügt hinzu: „Wie Du gelacht haben würdest, wenn Du mich hättest sehen können!“ (S. 17). Auch die Erzählerstimme amüsiert sich über die Figur, nennt ihn den „kleinen Gastelmeier“ oder „Speckmeier“ oder bezeichnet ironisch eine banale Äußerung Gastelmeiers als „tiefsinnige Bemerkung“.

Während Böhlau die Männerfiguren in einer entlarvenden Art und Weise gestaltet und mit Tante Zänglein und ihrem jugendlichen Liebhaber („Mein Gott, so ein alt's Weiberl muß halt nehmen, was sich bietet. Und was Junges muß es sein. Wissen Sie, Altes hab' ich selbst genug“ (S. 57), erläutert sie) eine erfrischend unkonven-

tionelle Liebe gezeigt wird, bleibt ihre Heldin ambivalent. Olly verkörpert den um 1900 populären Typus der schwindsüchtigen Frau oder *femme fragile*:

Blütenjung – zierlich – fast schwächling – ein feines blasses Gesicht, dunkles lockiges Haar, das nachlässig in einen Knoten geschlungen war, und dunkle, heiße lebhaftige Augen, sie erinnerten ihn ein wenig an die Mutter. (S. 34)

Das Feiern femininer Zerbrechlichkeit wirkt merkwürdig deplatziert im Kontext von Böhlau feministischem Anliegen. Olly geht dann auch den für die *femme fragile* obligaten Weg in den Tod, während ihr Mann am Leben bleibt und in seine Heimat zurückkehrt. Die Radikalität des Textes liegt damit etwas weniger offen zu Tage als in *Halbtier!*.

Auch hier werden allerdings die Familienbeziehungen von Böhlau fern jeglicher Idealisierung gestaltet. Olly selbst wird nicht zur Mutter, sie erleidet eine Fehlgeburt – und ist erleichtert darüber. Hatte Isolde „Ein Kind und Arbeit!“ gefordert, so ist Olly bewusst, dass sie beides nicht bewältigen kann. Auf ihre Arbeit verzichten möchte sie jedoch nicht. Damit bildet sie, wie Cornelia Mechler im Nachwort konstatiert, „einen Gegenpol zur Mütterlichkeitsideologie der Zeit“ (S. 220).

Wie in *Halbtier!* mit Lu und Helwig Geber, so wird auch in *Rangierbahnhof* durch die Beziehung zwischen Olly und Köppert eine mögliche Harmonie zwischen Mann und Frau suggeriert. Wie jedoch der Maler auf seine junge Schülerin im Grunde genommen herabsieht, sich letztlich auch weniger für Ollys Kunst denn für ihre Schönheit interessiert, ist kaum zu übersehen. Und Olly? Die stilisiert ihren Freund gar zum „Messias“, eine Rolle, die dieser gerne annimmt. Böhlau verarbeitet hier, wie auch in *Halbtier!*, eine Erfahrung aus ihrer eigenen Ehe mit dem Philosophen Friedrich Arnd, der sich nach seinem Übertritt zum Islam Omar al Raschid Bey nannte. Er war ihr Mentor, zu ihm sah sie auf – und blieb, hier liegt die Tragik im Leben dieser emanzipatorisch gesinnten Frau, zeitlebens im Bezug auf den idealisierten Mann gefangen.

Ist das die Liebe? und *Unschuld*, zwei Erzählensammlungen von Elsa Asenijeff (1867-1941), bilden den dritten Band der Reihe. Asenijeff war lange Zeit nur als Modell und Lebensgefährtin des berühmten Malers und Bildhauers Max Klinger bekannt. Ihr faszinierendes literarisches Oeuvre wird erst in jüngster Zeit neu entdeckt und gewürdigt. Die beiden nun in einem Band greifbaren Sammlungen von Erzählungen, Dialogen, Prosaskizzen rahmen das Frühwerk Asenijeffs gleichsam ein. *Ist das die Liebe?* aus dem Jahre 1896 ist ihre erste Veröffentlichung, *Unschuld* erscheint fünf Jahre später. Darin wendet Asenijeff sich mit einem „Einleitewort“ explizit an ihre Leserinnenschaft, „an die jungen Mädchen“. Um deren Bildung, Erziehung, ja Aufklärung ist es ihr zu tun. An sie richten sich die in beiden Werken eindringlichen Schilderungen von Prostitution, Männergewalt und Vergewaltigung in der Ehe, vom Sterben im Kindbett. Asenijeff wendet sich damit gegen eine Mädchenerziehung, die diese in Naivität und Unschuld belässt und sie damit den Ehemännern schutzlos ausliefert. Ihre feministische Vision freilich war eine differenztheoretische, sie bestand auf der radikalen Andersartigkeit der Frau. Dabei definierte sie die postulierte Differenz in *Das Rätsel* ausgesprochen unkonventionell:

Das Weib ist nüchtern; der Mann eine poetische Natur. Die Gottdichtung des Unsichtbaren und die Gottdichtung Geliebte sind Mannespoesie. Die erhabenen Wahnvorstellungen Glauben (ob religiöser oder wissenschaftlicher) und Wahrheit sind dem Manneshirne entsprungen, die Dichtung, vielleicht im letzten Grunde ein pathologischer Vorgang – als gestörte Wiedergabe eingelagerter Vorstellungen – alles Manneseigentümlichkeit! Im Gebiete der Dichtung, der Kunst hat das Weib niemals etwas Bedeutendes geleistet und wird es auch nur ausnahmsweise können, da es wider ihre nüchterne Natur ist. Wo wüßte die Litteratur ein Weib aufzuweisen, welches soviel geleistet hätte als Sonja Kowalefsky in Mathematik? (S. 72f.)

Am stärksten ist Elsa Asenijeffs Literatur aber, wo sie die kommentierende Ebene aufgibt und sich, wie etwa in *Daseinselend. Episoden aus dem Weibesleben*, ganz auf die Psychologie ihrer Figuren konzentriert. Dann erreichen die Erzählungen eine Dichte und Intensität, die sich selbst mit Texten von Arthur Schnitzler messen lassen kann. Auf das Erscheinen des vierten und letzten Bandes, Elsa Asenijeffs *Tagebuchblätter einer Emanzipierten*, darf man sich also freuen.

Die Edition GENDER ist ein längst überfälliges Projekt. Dem Turmhut-Verlag ist es zu verdanken, dass diese Texte nun greifbar sind, und das in einer Ausgabe, die durch hilfreiche Anmerkungen zum Text, wunderbar informierte Nachworte und Bibliografien im Anhang besticht. Doch auch dies muss gesagt werden: Man merkt es den Texten zum Teil an, dass die Autorinnen keine Möglichkeiten hatten, ihre Begabung systematisch zu schulen. So machen sich Holprigkeiten und Stilbrüche immer wieder bemerkbar. Doch literarästhetische Mängel können nicht darüber hinweg täuschen, dass hier kulturhistorisch faszinierende Zeugnisse vorliegen, denen eine große LeserInnenschaft zu wünschen ist.