GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

# Das Schicksal der begabten Frau im Schatten berühmter Männer

**Stephan, Inge**

**1989**

**https://doi.org/10.25595/2372**

**Veröffentlichungsversion / published version**
**Buch / book**

**Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Stephan, Inge: *Das Schicksal der begabten Frau im Schatten berühmter Männer*. Stuttgart: Kreuz Verlag, 1989. DOI: https://doi.org/10.25595/2372.

**Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

**Terms of use:**

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Inge Stephan

# DAS SCHICKSAL DER BEGABTEN FRAU

## IM SCHATTEN BERÜHMTER MÄNNER

Kreuz Verlag

Dieses Buch ist auch als Hörbuch erschienen.
Blinde können es kostenlos entleihen.
Auskunft erteilt die

Arbeitsgemeinschaft der Blindenhörbüchereien e. V.
Am Schlag 4A, 35037 Marburg
Telefon (06421) 606-260

10 11 97 96

© by Dieter Breitsohl AG
Literarische Agentur Zürich 1989
Alle deutschsprachigen Rechte
beim Kreuz Verlag Stuttgart
Umschlaggestaltung: Jürgen Reichert, Stuttgart
Umschlagbild: Gabriele Münter (1877–1962), Sinnende, 1917
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
Typografie und Herstellung: Brigitte Gnieser
Satz: Typobauer Filmsatz GmbH, Scharnhausen
Reproduktionen: W. Gölz, Ludwigsburg
Druck und buchbinderische Verarbeitung: Ebner Ulm

ISBN 3 7831 0987 6

## Inhalt

Einleitung

*»Die Frau an seiner Seite«*
Zwischen Selbstbehauptung und Selbstaufgabe 7

*Porträts*

*»Uns Frauen fällt in allen diesen Kämpfen der schwerere, weil kleinlichere Teil zu...«*
Das Leben der Jenny Westphalen-Marx (1814–1881) 21

*»...daß ich den Schwerpunkt meines Lebens nicht in mir, sondern in Andern suchen muß...«*
Leben und Werk von Clara Wieck-Schumann (1819–1896) 37

*»Ein Kampf auf Leben oder Tod«*
Die Tagebücher der Sofja Andrejewna Tolstoya (1844–1919) 57

*»Das ist die Ausbeutung der Frau, die Vernichtung der Künstlerin...«*
Leben und Werk von Camille Claudel (1864–1943) 73

*»Ich glaube, daß eine Frau eine Karriere machen kann wie ein Mann...«*
Das Leben der Mileva Marić-Einstein (1875–1947) 91

*»Die greift den Marmor an wie ein Mann«*
Leben und Werk von Clara Westhoff-Rilke (1878–1954) 109

*»Meine stärksten Lebensjahre gab ich Lovis...«*
Leben und Werk von Charlotte Berend-Corinth (1880–1967) 127

*»...daß sie statt ihren Mann bei seinen Arbeiten zu unterstützen, lieber eigene Artikel schrieb...«*
Leben und Werk von Hedwig Guggenheimer-Hintze (1884–1942) 143

*»Ich produzierte nicht Kunst, nur mein Leben: das war mein Werk«*
Die »Lebens-Kunst« der Ninon Ausländer-Hesse (1895–1966) 157

*»Wer aber sagt denn, daß die Stellung der Frau eine unselbständige, ja auch nur geringere sei?«*
Charlotte von Kirschbaums Leben (1899–1975) an der Seite von Karl Barth 177

*»Ich habe Katzengedanken, die auf Mäusegedanken Jagd machen..«*
Leben und Schreiben von Zelda Sayre-Fitzgerald (1900–1948) 193

Lesehinweise 213

Bildnachweis 217

# »Die Frau an seiner Seite«

## Zwischen Selbstbehauptung und Selbstaufgabe

Max Beckmann hat seine Frau am Anfang ihrer Beziehung ganz klar vor die Alternative gestellt: entweder eine eigene Karriere als Geigerin zu machen oder aber ihn bei seiner Karriere als Maler zu unterstützen. Mathilde Beckmann berichtet darüber in ihren Erinnerungen:

*»Ja also, Kind, ich will dir nicht im Wege stehen. Wenn du Karriere machen willst mit der Geige, dann laß' ich dich frei. Aber wir können dann nicht zusammen leben. Entweder du wirst Geigerin, oder du bleibst bei mir. Beides geht nicht. Ich brauche dich ganz oder gar nicht.« – Ich habe dann nicht mehr öffentlich gespielt.«*[1]

Mathilde Beckmann hat sich darauf eingelassen, obwohl aus ihren Tagebuchnotizen deutlich wird, daß ihr der Verzicht auf die Musik nicht leichtgefallen ist.

Ähnlich kategorisch hat auch Gustav Mahler die Position von Mann und Frau in der »Künstlerehe« festgelegt. In einem Brief an seine spätere Frau, die Komponistin war und deren Arbeit Mahler durchaus schätzte, schrieb er kurz vor der Hochzeit:

*»Du hast von nun an nur einen Beruf – mich glücklich zu machen! Verstehst Du, was ich meine, Alma? Die Rolle des ›Komponisten‹ fällt mir zu – Deine ist die der liebenden Gefährtin und verständnisvollen Partnerin.«*[2]

1 Mathilde Q. Beckmann: Mein Leben mit Max Beckmann, München und Zürich 1985, S. 140/141.

2 Vgl. Der Künstler und sein Frauenopfer (Über Theweleits »Buch der Könige«), Spiegel 9 (27. Febr. 89), S. 226. Siehe auch Donald Mitchell (Hrsg.): Alma Mahler-Werfel: Erinnerungen an Gustav Mahler. Gustav Mahler: Briefe an Alma Mahler, Frankfurt und Berlin 1971.

Auf eine solche narzißtische Rücksichtslosigkeit sollte Alma Schindler, die spätere Frau von Mahler, Gropius und Werfel, noch häufiger treffen. Oskar Kokoschka beschrieb die weibliche Position ähnlich wie sein Vorgänger, trat aber noch fordernder auf:

*»Du bist die Frau und ich der Künstler... Ich muß Dich bald zur Frau haben, sonst geht meine große Begabung elend zugrunde. Du mußt mich in der Nacht wie ein Zaubertrank neu beleben... Am Tage brauche ich Dich nicht von Deinen Kreisen wegzunehmen. Da sammelst Du! Ich begreife es vollkommen, daß es so gut und richtig ist. Und ich kann den ganzen Tag arbeiten und ausgeben, was ich in der Nacht eingesogen habe... Ich habe es heute an der Arbeit am roten Bild gesehen, wie stark Du mich machst und was ich sein werde, wenn die Kraft stetig wirkt!«*[3]

Alma Mahler hat für diese Art von künstlerischem Vampirismus Verständnis aufgebracht, auch wenn sie es vorgezogen hat, Kokoschka nicht zu heiraten.

*»Die Frau wird neben einem bedeutenden Künstler immer zu kurz kommen. Er empfindet sich, wie auch sie, nur als Instrument, um seine Art von Herrschsucht durchzusetzen und auslebend zu gestalten, nämlich seine Kunst. Mit einem Wort: um besser arbeiten zu können.«*[4]

In ihren Beziehungen zu Mahler, Kokoschka, Gropius und Werfel hat sie sich mit dem Bewußtsein zu entschädigen versucht, daß es sich um »bedeutende Männer« gehandelt hat, von denen sie »gebraucht« wurde. Aber auch bei ihr schlägt die Trauer über den Verlust der eigenen Produktivität immer wieder durch. Die grandiose Selbstinszenierung als »femme fatale«; die sich die Genies erbarmungslos krallt wie der Geier seine Beute[5], fällt wie ein Kartenhaus zusammen, und es bleibt das schale Gefühl, ein »Gefühlsparasit«

3 Alma Mahler-Werfel: Mein Leben, Frankfurt a.M. 1987, S. 65.

4 Ebd., S. 68.

5 Ebd., S. 181: »Was wißt ihr Erdentrottel von meinen Glückseligkeiten... Mit eisernen Krallen erkralle ich mir mein Nest... Jedes Genie ist mir gerade der rechte Strohhalm... als Beute für mein Nest...«!

zu sein[6], der vom eigenen Ich abgedrängt ist und Bedeutung nur aus fremdem Leben saugt: Nicht sie selbst wird ausgesaugt, sondern sie saugt die Männer aus. In einer solchen Version ist ihr die öffentliche Meinung nur zu gern gefolgt.

Für eine andere Künstler-Frau, Nina Kandinsky, war es anscheinend völlig unproblematisch, die eigene Rolle an der Seite ihres Mannes zu definieren. Sie wußte, wie die perfekte »Karrierebegleiterin« eines berühmten Mannes aussehen muß, und hat sich danach gerichtet, wie folgende Passage aus ihren Erinnerungen zeigt:

*»Wenn eine Frau einen Mann richtig liebt, dann muß sie ihm den Haushalt gewissenhaft führen und auch eine gute Köchin sein. Sie muß hinter dem Mann zurücktreten und vieles aufgeben, damit er sich entfalten und ohne Sorgen arbeiten kann. Ich habe das getan: Deshalb war unsere Ehe so glücklich, deshalb sind wir auch nicht einen Tag unseres gemeinsamen Lebens voneinander getrennt gewesen. Ich habe versucht, Kandinsky das Leben zu erleichtern.«*[7]

Sie war klüger als ihre Vorgängerin, die Malerin Gabriele Münter, die sich zu einer solchen »Erleichterung« nicht bereit fand und auf ihrer eigenen künstlerischen Entwicklung an der Seite Kandinskys bestand.[8] Wie nicht anders zu erwarten, lastete Nina Kandinsky, die »erfolgreiche Gattin«, das Scheitern der Beziehung allein Gabriele Münter an, weil diese es nicht verstanden habe, sich aufzuopfern.

Ebenfalls keine Probleme mit ihrer Rolle als Frau an der Seite eines berühmten Mannes scheint Katia Mann gehabt zu haben, wenn man ihren »ungeschriebenen Memoiren« Glauben schenken darf. Und doch findet sich darin der Satz: »... ich habe in meinem Leben nie tun können, was ich hätte tun wollen.«[9]

6 Ebd., S. 85.

7 Nina Kandinsky: Kandinsky und ich, München 1987, S. 234/235.

8 Gabriele Münter. Hrsg. von Karl-Egon Vester, Kunstverein in Hamburg 1988.

9 Katia Mann: Meine ungeschriebenen Memoiren, Frankfurt a.M. 1987, S. 162.

Daß ihr dieser Verzicht nicht immer leichtgefallen ist, läßt sich nur indirekt aus anderen Zeugnissen erschließen. So warnte Katia Mann Anfang der dreißiger Jahre zum Beispiel Ninon Ausländer, deren Hochzeit mit Hermann Hesse unmittelbar bevorstand, eindringlich davor, ihre Eigenständigkeit in der Beziehung aufzugeben[10], und ermunterte die Freundin, sich eigene Arbeitsbereiche in der Ehe zu schaffen.

Mathilde Beckmann, Alma Mahler-Werfel, Nina Kandinsky, Katia Mann – sie alle sind Variationen des gleichen Typus: der »Karrierebegleiterin«![11] Sie haben diesen Typus in unterschiedlicher Weise verkörpert und in unterschiedlicher Intensität gelebt. Die Erfolge »ihrer« Männer scheinen ihnen nachträglich recht zu geben: Der Einsatz hat sich gelohnt, ein später Abglanz des männlichen Ruhms fällt auf sie als »treue Gattinnen« zurück und vergoldet die Erinnerung.

Wenn in diesem Buch nicht auf die Beispiele dieser Frauen zurückgegriffen wird, so geschieht das, weil ihre Entscheidung für die Karriere des Mannes ein eigenes Leben erst gar nicht hat entstehen lassen. Die Rekonstruktionsarbeit stößt ins Leere: Es ist nichts Eigenes da, über das sich berichten ließe.[12] Zugleich ist der Rechtfertigungsgestus der einmal getroffenen Entscheidung gegenüber in den Lebenserinnerungen der »Karrierebegleiterinnen« so stark, daß eine Reflexion über die eigene Rolle nicht mehr stattfindet. An die Stelle der offenen Auseinandersetzung treten die Verdrän-

10 Vgl. Gisela Kleine: Ninon und Hermann Hesse. Leben als Dialog, Sigmaringen 1982, S. 227.

11 Vgl. dazu das Kursbuch 58 (Dez. 1979) zum Thema »Karrieren«, insbesondere die Beiträge von Marlies Gummert: Rede einer selbstbewußten Professorenfrau. Ein Dokument, S. 85–100, und Marianne Schuller: Erfolg ohne Glück. Über den Widerspruch von Weiblichkeitsrolle und Karriere, S. 101–113.

12 Beispielhaft sind hierfür die Erinnerungen von Toni Cassirer: Mein Leben mit Ernst Cassirer, Hildesheim 1981, die zeitgeschichtlich zwar von einigem Wert sind, aber kein eigenes Profil der Frau erkennen lassen. Siehe auch Cläre Jung: Paradiesvögel. Erinnerungen, Hamburg 1987, wo die Verf. ebenfalls hinter den vielen prominenten Autoren ganz in den Schatten tritt.

gung der eigenen Wünsche und die »Kosten« ihrer Unterordnung.[13] Katia Manns »ungeschriebene Memoiren« sind hierfür ein bedrückendes Beispiel.

Nicht die »Verdrängungskünstlerinnen« also sind Gegenstand dieses Buches, sondern die Frauen, die ihre Rolle reflektiert haben, die in der Beziehung zu Männern um den Erhalt ihrer eigenen Identität gekämpft und nach eigenem Ausdruck gesucht haben, die die hierarchische Strukturierung von Beziehungen abgelehnt und eine »Parallelität«[14] des Lebens mit dem Partner angestrebt haben.

Der Titel dieses Buches, »Das Schicksal der begabten Frau«, spielt auf die besondere Identitätsproblematik von Frauen als Ehefrauen oder Geliebte in der Beziehung zu »berühmten Männern« an. Der Kampf zwischen Selbstaufgabe und Selbstbehauptung nimmt tatsächlich oft schicksalhafte Züge an, weil sie um des Mannes willen auf ihre eigene Karriere verzichten müssen. Er endet häufig in Krankheit, Wahnsinn, Selbstmord. Die Beispiele von Schwestern[15], Töchtern[16] und Müttern[17] berühmter Männer beweisen dies zur Genüge.

Das Interesse in diesem Band liegt auf Beziehungen, in denen Frauen nicht bereits als Schwestern, Töchter, Mütter

13 Diese »Kosten« werden erst dann thematisiert, wenn die Beziehung nicht bis ans Lebensende dauert. Vgl. z. B. Friderike Zweig, Stefan Zweig: Unrast der Liebe. Ihr Leben und ihre Zeit im Spiegel ihres Briefwechsels, Frankfurt a. M. 1987. Deutlich werden sie auch in der Doppelbiographie von Amalie und Theo Pinkus-De Sassi: Leben im Widerspruch, Zürich 1988, ohne daß dies den Beteiligten immer klar gewesen sein dürfte.

14 Vgl. Phyllis Rose: Parallele Leben. Fünf viktorianische Ehen, Reinbek 1987. Die vorgestellten Partnerschaften (Jane Welsh und Thomas Carlyle, Effie Gray und John Ruskin, Harriet Taylor und John Stuart Mill, Catherine Hogarth und Charles Dickens, George Eliot und Georg Henry Lewes) sind z. T. weniger »parallel« verlaufen, als der Titel suggeriert.

15 Luise Pusch (Hrsg.): Schwestern berühmter Männer, Frankfurt a. M. 1985.

16 Dies. (Hrsg.): Töchter berühmter Männer, Frankfurt a. M. 1988.

17 Ein Band »Mütter berühmter Männer«, hrsg. ebenfalls von Luise Pusch, ist angekündigt.

in hierarchische Strukturen eingefügt sind und den Kampf um die eigene Identität bereits verloren haben, bevor er eigentlich begonnen hat. Es liegt vielmehr auf Beziehungen, in denen sich Frauen von der Partnerkonstellation her erst einmal auf der gleichen Ebene bewegen.[18] Freilich treten sie auch in solche Konstellationen nicht unbelastet ein: Als Töchter und häufig auch als Schwestern sind sie bereits in ganz spezifischer Weise konditioniert.

Absichtlich habe ich solche Frauen ausgewählt, die ausgeprägte künstlerische oder wissenschaftliche Interessen in die Beziehung zu Männern einbrachten, ihnen als Musikerin, Malerin, Bildhauerin, Schriftstellerin, als Mathematikerin, Historikerin oder Theologin häufig gleichrangig, manchmal sogar überlegen waren. Ihre große Begabung war nicht zu-

18 Leider war mir dabei das Buch von Françoise Xenakis: Frau Freud ist wieder mal vergessen worden! Fünf fast erfundene Biographien, München 1986, wenig hilfreich. Xenakis behandelt Martha Freud, Xanthippe, Adèle Hugo, Jenny Marx und Alma Mahler. Nicht zu verwenden waren auch die harmonisierenden Bände von Marianne Fleischhack: Frauen als Partner. Drei Lebensbilder, Berlin (Ost) 1976 (Coretta King, Haruko Kagawa, Caroline von Humboldt). Vgl. auch dies.: Helene Schweitzer. Einblick in das Leben einer Frau, der es gegeben war, sich selbstlos und aufopfernd einem großen Werk der Nächstenliebe hinzugeben, Berlin (Ost) 1969. Schon der Titel läßt erkennen, daß die Autorin ihre »Heldin« noch einmal auf dem Altar der »schönen Weiblichkeit« opfert. Vergessen kann man auch die Legion von Titeln nach dem Muster von »Frauen um . . .«.
Siehe auch Conradine Lück: Frauen. Neun Lebensgeschichten, Reutlingen 1937. Der Band, der von faschistischen Einflüssen nicht frei ist, behandelt das Leben von Clara Schumann, Florence Nightingale, Amalie Dietrich, Henriette Schrader-Breymann, Franziska Tiburtius, Helene Luise Klostermann, Selma Lagerlöf, Elsa Brandström und Marie Curie. Anregend dagegen sind Renate Feyl: Der lautlose Aufbruch. Frauen in der Wissenschaft, Darmstadt und Neuwied 1983 (Porträts von Maria Sibylla Merian, Dorothea Christiana Erxleben, Caroline Herschel, Dorothea Schlözer, Betty Gleim, Amalie Dietrich, Henriette Hirschfeld-Tiburtius, Ricarda Huch, Margarethe von Wrangell, Lise Meitner und Emmy Noether), und Renate Berger (Hrsg.): »Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei«. Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18.–20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1987.

letzt der Grund für ihre Attraktivität auf Männer. Die Frage, was aus dieser »Begabung« der Frau in der Beziehung geworden ist, ist eine zentrale Fragestellung, die sich in jedem Porträt neu stellt. Wenn der Anteil der »gebrochenen« Frauen überwiegt, so ist das nicht Absicht gewesen. Im Gegenteil: Ich habe mich bemüht, Beispiele für parallele und dialogische Strukturen zu finden, in denen sich die Begabungen von Frauen und Männern gleichermaßen produktiv weiterentwickelt haben. Gefunden habe ich etwas anderes: die Ausbeutung und die Zerstörung weiblicher Begabung durch die jeweiligen männlichen Partner und die Marginalisierung und Verdrängung der kreativen weiblichen Anteile an den Werken der Männer in der späteren historischen Wahrnehmung. Nur in Ausnahmefällen, wenn die Männer »rechtzeitig« starben oder sich die Beziehung früh löste, blieb den Frauen die Chance, ihre schöpferischen Möglichkeiten wenigstens im Alter für sich selbst zu nutzen (Charlotte Berend-Corinth, Clara Westhoff-Rilke).

Ein solches deprimierendes Ergebnis hängt natürlich mit der Geniekonzeption zusammen, die sich auf den Mann als Künstler, Wissenschaftler und Politiker bezieht. Dieser Geniebegriff ist so grandios, daß er notwendig die vampiristische Ausbeutung anderer voraussetzt. Das »geniale Werk« ist denkbar nur als Synthese einer gewaltigen Kraftanstrengung. Es setzt sich zusammen aus der sichtbaren Arbeit des Künstlers und dem, was Renate Köbler in Anlehnung an Ivan Illich »Schattenarbeit« genannt hat.[19] Gemeint ist damit die Arbeit von Frauen. Sie reicht von Hausfrauen- und Sekretärinnentätigkeit über Liebes- und Beziehungsarbeit als Musen und Mitarbeiterinnen bis hin zur Beteiligung eines ganzen Familienclans am großen Werk, wie das Beispiel des Marx-Haushaltes zeigt, wo Ehefrau, Töchter und Haushälterin lebenslang in den Dienst des »Werkes« gestellt wurden.

19 Vgl. die Einleitung von Renate Köbler in ihrem Buch: Schattenarbeit. Charlotte von Kirschbaum – Die Theologin an der Seite Karl Barths, Köln 1987, S. 17–19.

Es bestätigt sich die These vom »Frauenopfer«[20] als notwendiger Voraussetzung jeglicher kultureller Produktion, die seit langem ein Gemeingut in der feministischen Forschung ist.[21] In Edgar Allan Poes Erzählung »Das ovale Porträt« findet sich für diese These ein einprägsamer Beleg. Poe erzählt die Geschichte eines Malers, dem die eigene Frau Modell sitzt. Während das Bild auf der Leinwand im Verlauf der wochenlangen Arbeit immer lebensähnlicher wird, verfällt die Frau immer mehr und verliert zusehends an Lebenskraft. Als das Bild schließlich fertig ist, ist die Frau tot:

*»Und als dann viele Wochen vorübergestrichen waren und wenig mehr zu tun blieb, noch ein Pinselstrich am Munde – ein Tupfen am Aug', da flackerte der Geist des Mädchens noch einmal auf wie die Flamme in der Leuchterhülse. Und dann war der Pinselstrich getan und der Farbtupfen angebracht; und einen Augenblick lang stand der Maler versunken vor dem Werk, das er geschaffen; im nächsten aber, während er noch starrte, befiel ein Zittern ihn und große Blässe, Entsetzen packt' ihn, und mit lauter Stimme rief er › Wahrlich, das ist das Leben selbst‹ und warf sich jählich herum, die Geliebte zu schaun: – Sie war tot!«*[22]

An diese Szene habe ich im Verlaufe der Arbeit an den Frauenporträts immer wieder denken müssen. Natürlich vollzieht sich die »Tötung« im realen Leben anders als auf der fiktiven Ebene des Textes. Die Lebensgeschichten von Camille Claudel und Zelda Sayre-Fitzgerald zeigen jedoch, daß die Grenzen zwischen Fiktion und Realität fließend sind.

Das »Verschwinden« von Frauen im Werk des Mannes ist nicht auf den Bereich der Kunstproduktion beschränkt. Auch in den Wissenschaften läßt sich dieses »Verschwinden« be-

20 Vgl. dazu Klaus Theweleit: Männerphantasien, Frankfurt a.M. 1977, 2 Bde. Auch das neue Buch von Theweleit: Buch der Könige. Orpheus und Eurydike, Basel und Frankfurt a.M. 1988, Bd. 1, kreist um das Thema des »Frauenopfers«.

21 Vgl. Renate Berger und Inge Stephan (Hrsg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur, Köln und Wien 1987.

22 Edgar Allan Poe: Das ovale Porträt. In: ders.: Das gesamte Werk in 10 Bänden, Zürich 1977, Bd. 2, S. 688.

obachten. Als ungenannte Mitarbeiterinnen und Co-Autorinnen gehen Frauen in die Werke der Männer ein (vergleiche Mileva Marić-Einstein und Charlotte von Kirschbaum), oder aber die Erinnerung an sie wird, wie im Fall von Hedwig Guggenheimer-Hintze, systematisch aus dem Gedächtnis der Nachwelt getilgt. Die verschiedenen Beispiele aus den unterschiedlichen Bereichen von Kunst, Wissenschaft und Politik zeigen, daß auch da, wo ursprünglich von beiden Seiten eine gleichberechtigte Beziehung angestrebt wurde, wie zum Beispiel im Falle von Schumann oder Einstein, die patriarchalischen Strukturen stärker waren als die individuellen Wünsche. Das gilt sicherlich nicht nur für die Generation unserer Großmütter und Urgroßmütter, sondern auch heute noch.

Deshalb greift auch die Frage nach der Schuld zu kurz, auch wenn sie sich den Beteiligten immer wieder gestellt hat und sich uns auch heute beim Lesen der Lebensgeschichten aufdrängen mag. Zelda Sayre-Fitzgerald schrieb darüber an ihren Mann:

*»Ich bin nicht bereit, die Schuld jetzt plötzlich auf mich zu nehmen, nachdem ich mich früher nicht schuldig gefühlt habe. Aber um Schuld geht es sowieso nicht...«*[23]

In dem mörderischen Konkurrenzkampf, der zum Beispiel in den Ehen von Tolstoi und Fitzgerald getobt und der sich in abgeschwächter Form auch bei den Schumanns und Hesses abgespielt hat, ging es nur noch ums Überleben. Gerade an den extremen Beispielen zeigt sich, daß die Frauen nicht nur Opfer gewesen sind, sondern auch Täterinnen.[24] Ihr Versuch, über Männer »Bedeutung« zu erlangen und am »Genie« des Mannes zu partizipieren, führt zu Verkrüppelungen nicht nur bei ihnen selbst, sondern auch bei ihren

23 Nancy Milford: Zelda. Die Biographie des amerikanischen Traumpaares Zelda und F. Scott Fitzgerald, München 1987, S. 166.

24 Christina Thürmer-Rohr: Vagabundinnen. Feministische Essays, 4. Auflage, Berlin 1988. Darin: Aus der Täuschung in die Ent-Täuschung. Zur Mittäterschaft von Frauen, S. 38–56.

Partnern. Dies verweist zurück auf die Ausgangsposition der Frauen als Töchter.

Alle Frauen, deren Lebensgeschichten in diesem Band rekonstruiert werden, waren »Vater-Töchter«, das heißt Töchter, die von ihren Vätern auffällig bevorzugt und entscheidend gefördert worden sind[25] und häufig ein sehr schlechtes Verhältnis zu ihren Müttern hatten[26]. Ihr großes Selbstwertgefühl und ihr hohes Anspruchsniveau, das sie der frühen väterlichen Förderung verdanken, erweist sich als ambivalente »Mitgift«. Die Identifizierung mit dem Vater und die Ablehnung der weiblichen Rolle befähigt die Töchter zwar zu erstaunlichen Leistungen, macht sie aber verführbar gegenüber den Verlockungen eines männlich besetzten Geniebegriffs. Bewußt oder unbewußt suchen sie sich solche Partner, die dem geliebten Vater ähnlich, wenn nicht sogar überlegen sind. Es entsteht ein unlösbarer Konflikt zwischen dem eigenen hohen Selbstanspruch und der Anfälligkeit »starken« Männern gegenüber. Erst dann, wenn die Frauen Bereiche finden, in denen sie sich dem abgelehnten, verdrängten »mütterlichen Erbe« annähern können – wie zum Beispiel Ninon Ausländer-Hesse in der Beschäftigung mit der Rolle des Weiblichen im Mythos und Charlotte von Kirschbaum in der Auseinandersetzung mit der Position der Frau in der christlichen Lehre –, oder »neutrale«, nicht »männlich besetzte« Felder finden, können sie diese Konfliktstrukturen auflösen und zu eigener Produktivität finden, wie die Beispiele von Clara Westhoff-Rilke und Charlotte Berend-Corinth zeigen.

Gerade um die Rekonstruktion der kreativen Potentiale von Frauen geht es in den vorliegenden Porträts. Sie sind nicht geschrieben worden, um erneut die These vom Opferstatus der Frau zu belegen, sondern sie sind verfaßt worden, um die verborgene Produktivität von Frauen freizulegen und

25 Vgl. Margot Lang (Hrsg.): Mein Vater. Frauen erzählen vom ersten Mann ihres Lebens, Reinbek 1979. Linda Leonhard: Töchter und Väter. Heilung und Chancen einer verkehrten Beziehung, München 1985.
26 Vgl. Nancy Friday: Wie meine Mutter selbst, Frankfurt a.M. 1989.

Anteile sichtbar zu machen, die dem Vergessen und Verdrängen anheimgefallen sind. Die Porträts sollen die Frauen aus dem »Schatten« holen, in den sie sich selbst, ihre Männer oder die männliche Geschichtsschreibung sie gestellt haben. »Lernen« können wir nur dann aus diesen Geschichten, wenn wir keine »Heiligenlegenden« entwerfen, sondern uns den Strukturen und der Mittäterschaft von Frauen in diesen Strukturen offensiv stellen.

Die Balance zu halten zwischen positiver Rekonstruktionsarbeit einerseits und kritischer Analysetätigkeit andererseits erwies sich als nicht leicht. Das fängt schon bei den Namen an. Im Gegensatz zu Darstellungen, in denen eine Nähe zu Frauen durch die Benutzung ihres Vornamens gesucht wird, habe ich mich generell für die Benutzung des Vor- und Nachnamens entschieden. Nur wenn ich von den Frauen als Mädchen spreche, habe ich den Vornamen verwendet. Eine Ausnahme stellen die Porträts von Clara Wieck-Schumann und Zelda Sayre-Fitzgerald dar. Hier werden beide Partner zumeist bei ihren Vornamen genannt, weil diese gleichsam zu Markenzeichen in der Legendenbildung vom »Traumpaar« »Clara & Robert« und »Zelda & Scott« geworden sind. Einen Ausnahmestatus hat auch das Porträt von Sofja Andrejewna Tolstoya. Hier bin ich der im Russischen üblichen Form der Feminisierung von Familiennamen gefolgt und habe auf die umständliche Schreibweise »Sofja Andrejewna Behrs-Tolstoi« verzichtet, weil sie im Russischen kein Pendant hat. Ebenfalls im Gegensatz zu sonst üblichen Verfahrensweisen habe ich mich dafür entschieden, die Frauen jeweils zuerst mit ihrem »Vaternamen« und, wenn sie verheiratet sind, zusätzlich mit dem Namen ihres Mannes zu nennen, auch wenn die Frauen diese Reihenfolge häufig umgedreht oder ihren »Mädchennamen« ganz fallengelassen haben. Gerade der »Doppelname« verweist auf die Identitätsproblematik von Frauen zwischen Vätern und Männern und macht deutlich, wie schwierig es ist, sich eine eigene Position dazwischen beziehungsweise unabhängig davon zu erobern.

Das größte Problem war jedoch die unterschiedliche Materiallage. Als »Frauen im Schatten« haben die meisten der

vorgestellten Frauen kaum eigene Spuren hinterlassen, oder diese sind spätestens von der Nachwelt sorgfältig getilgt worden. Im Falle von Jenny Westphalen-Marx sind wir fast ausschließlich auf Briefe, im Falle von Sofja Tolstoya auf Tagebücher angewiesen. Für Mileva Marić-Einstein, Charlotte von Kirschbaum und Hedwig Guggenheimer-Hintze liegt nicht einmal solches Material vor. Die Verführung, auf die Werke der Männer zurückzugreifen, um Lücken zu füllen, ist groß. So findet sich zum Beispiel über Clara Westhoff-Rilke, deren persönlicher Nachlaß immer noch gesperrt ist, eine Fülle von Äußerungen in Rilkes Werken und Briefen. Ich habe aber soweit wie möglich darauf verzichtet, weil dadurch einmal mehr Rilke in den Vordergrund gerückt worden wäre. Bewußt habe ich in Kauf genommen, daß manches Porträt durch den Verzicht auf »männliche Sekundärzeugnisse« im Detail nicht immer ganz ausgeführt ist. Mir kam es darauf an, das Leben und die Leistung der jeweiligen Frauen auf der Grundlage ihres eigenen Materials zu rekonstruieren und nicht durch Äußerungen ihrer berühmten Gefährten erneut in den Schatten zu stellen. Nicht immer liegt ein »Werk« vor, aus dem sich, wenn nicht das Leben, so doch wenigstens das künstlerische oder wissenschaftliche Profil der Frauen rekonstruieren läßt. Und wenn dieses existiert, ist es entweder nicht oder nur teilweise publiziert (wie im Falle von Clara Wieck-Schumann oder Ninon Ausländer-Hesse), nicht oder nur zum Teil katalogisiert (wie zum Beispiel im Falle von Clara Westhoff-Rilke, deren malerisches und zeichnerisches Werk noch gänzlich unaufgearbeitet ist), oder es ist von der Öffentlichkeit nicht wahrgenommen worden (wie zum Beispiel im Falle von Charlotte Berend-Corinth). Daß hier alles andere als Qualitätsgesichtspunkte eine Rolle gespielt haben, zeigt das Beispiel von Camille Claudel, die trotz ihres genialen Werkes der Vergessenheit anheimgefallen ist.

Die Auswahl der zu porträtierenden Frauen war ebenfalls nicht leicht. Viele Recherchen führten nicht zum Erfolg und mußten angesichts der desolaten Materiallage abgebrochen werden. Auf einige Porträts, wie zum Beispiel das von Anna Grigorjewna Dostojewskaja, habe ich – trotz ausreichender

Materialbasis – deshalb verzichtet, weil sie nur eine Verdoppelung gebracht hätten.

Der Umstand, daß fünf der porträtierten Frauen aus jüdischen Familien stammen (Ausländer, Berend, Guggenheimer, Kirschbaum, Marić), ist sicher nicht zufällig. Das ist jedoch nicht Ergebnis einer gezielten Auswahl, sondern Ausdruck für den hervorragenden Anteil der jüdischen Intelligenz am kulturellen und wissenschaftlichen Leben. Von ihrem doppelten Außenseiterstatus her waren jüdische Frauen eher als andere Frauen in der Lage, sich aus Vorurteilsstrukturen zu lösen und unkonventionelle Wege zu beschreiten.

Statt der ursprünglich geplanten zwölf Porträts sind es nur elf geworden. Anna Freud, deren äußerlich erfolgreiches und langes Leben gegen die »Schatten-Frauen« so auffällig absticht, sollte als ermutigendes Beispiel dafür stehen, wie stark und leistungsfähig ursprüngliche »Vater-Töchter« werden können, wenn sie sich nicht in die späteren hierarchischen Strukturen einer heterosexuellen Partnerbeziehung einbinden. Die intensive Beschäftigung mit ihrem Leben und Werk[27] überzeugte mich jedoch, daß Anna Freud, stärker als alle anderen im Band vorgestellten Frauen, den Kampf um das Eigene verloren hat und daß die öffentliche Anerkennung, die sie fand, ihr als »schönste Umsetzung der väterlichen Psychoanalyse ins Weibliche«[28] galt, also nicht ihr selbst, sondern ihrem Vater. Das, was als ihre eigene Leistung gilt, die Kinderpsychoanalyse, ist in Wirklichkeit eine höchst problematische, weil gänzlich unreflektierte Übertragung der Freudschen Lehre auf den Bereich der pädagogischen Arbeit mit Kindern. Die Aufarbeitung dieser proble-

27 Zu Anna Freud siehe: Die Schriften der Anna Freud, München 1981, 10 Bde.; Uwe Henrik Peters: Anna Freud. Ein Leben für das Kind, Frankfurt a. M. 1984; Detlef Berthelsen: Alltag bei Familie Freud. Die Erinnerungen der Paula Fichtl, Hamburg 1987; Sophie Freud: Meine drei Mütter und andere Leidenschaften, Düsseldorf 1988.

28 Äußerung von Lou Andreas-Salomé. Siehe Ursula Welsch und Michaela Wiesner: Lou Andreas-Salomé. Vom »Lebensgrund« zur Psychoanalyse, München und Wien 1988, S. 342.

matischen Übertragung hätte den Rahmen des Porträts gesprengt. Sie ist wohl nur zu leisten im Kontext einer kritischen Auseinandersetzung mit den anderen Pionierinnen der Psychoanalyse, die, trotz ihres unbestreitbaren öffentlichen Erfolges, doch alle mehr oder minder im Status der Töchter gefangen geblieben sind. In ihrer absoluten Loyalität zum Vater hat Anna Freud, die legendäre »Miss Freud«, viele Gemeinsamkeiten mit den sogenannten »Karrierebegleiterinnen«, nur daß diese sich nicht auf den Vater, sondern auf den Mann beziehen. Beide, die »ewige Tochter« Anna Freud und die aufopfernden »Gattinnen«, führen ein äußerlich zwar glänzendes und abgeschirmtes Leben, das aber doch ein Leben aus zweiter Hand ist.

Die jetzige Auswahl beruht auf dem Wunsch, Frauen aus möglichst unterschiedlichen Bereichen (Musik, Literatur, Malerei, Bildhauerei, Mathematik, Geschichte, Theologie, Politik) zu präsentieren, um über die Rekonstruktionsarbeit der jeweiligen Lebensgeschichte hinaus generelle Strukturen sichtbar zu machen. Die zeitliche Eingrenzung auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts ermöglicht es, Vergleiche und Verbindungslinien zu ziehen, die bei einem Gang durch die Jahrhunderte leicht verlorengehen. Der gemeinsame historische Bezugspunkt – nicht zuletzt auf den Kampf der ersten Frauenbewegung – läßt ein Beziehungsgeflecht entstehen, in dem die historischen Bedingtheiten, aber auch die individuellen Besonderheiten klar hervortreten können.

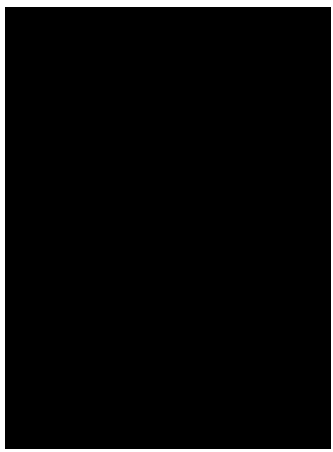
Geschrieben werden konnte dieses Buch nur, weil zahlreiche Frauen (und einige Männer) entscheidende biographische und interpretatorische Vorarbeiten geleistet haben. Ihnen sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

*Im März 1989* *Inge Stephan*

**»Uns Frauen fällt in allen diesen Kämpfen der schwerere, weil kleinlichere Teil zu . . .«**

# Das Leben der Jenny Westphalen-Marx

**(1814–1881)**



*»Wiederum hat der Tod sich ein Opfer geholt aus den Reihen der alten Garde des proletarischen, revolutionären Sozialismus.*

*Am 2. Dezember d.J. starb in London, nach langer schmerzhafter Krankheit, die Gattin von Karl Marx.*

*Sie war geboren in Salzwedel. Ihr Vater, bald darauf als Regierungsrat nach Trier versetzt, wurde dort eng befreundet mit der Familie Marx. Die Kinder wuchsen zusammen heran. Die beiden hochbegabten Naturen fanden sich. Als Marx die Universität bezog, war die Gemeinsamkeit ihrer künftigen Geschicke schon entschieden.*

*1843, nach der Unterdrückung der ersten, eine Zeitlang von Marx redigierten ›Rheinischen Zeitung‹ war die Hochzeit. Von da an hat Jenny Marx die Schicksale, die Arbeiten, die Kämpfe ihres Mannes nicht bloß geteilt, sie hat daran mit dem höchsten Verständnis, mit der glühendsten Leidenschaft Anteil genommen . . .*

*Was eine solche Frau, mit so scharfem, kritischem Verstande, mit solch politischem Takt, mit solcher Energie und Leidenschaft des Charakters, mit solcher Hingabe für ihre Kampfgenossen, in der Bewegung während fast vierzig Jahren geleistet, das hat sich nicht an die Öffentlichkeit vorgedrängt, das steht nicht in den Annalen der zeitgenössischen Presse verzeichnet... Von ihren persönlichen Eigenschaften brauche ich nichts zu sagen. Ihre Freunde kennen diese Eigenschaften und werden sie niemals vergessen. Wenn es jemals eine Frau gab, die ihr größtes Glück darin gesehen hat, andere glücklich zu machen, so war es diese Frau.«*

Dieser Nekrolog stand am 4. Dezember 1881 im »Sozialdemokrat«. Sein Verfasser war Friedrich Engels, der der Marxschen Familie seit mehr als fünfunddreißig Jahren freundschaftlich verbunden war. Mit dem Bild der aufopferungsvollen Gattin und bescheidenen Genossin, die ihr Leben in den Dienst des proletarischen Emanzipationskampfes gestellt hat, faßte Engels – in sicherlich wohlmeinender Absicht – den Mythos zusammen, der sich um Jenny Marx bereits zu ihren Lebzeiten gebildet hatte. Schon früh wurde die »geliebte Frau von Karl Marx«, wie sie auf dem Grabstein hieß, zum Kultobjekt gerade jüngerer Genossen, die, wie Liebknecht, in ihr die »Mutter, Freundin, Vertraute, Beraterin«, kurz: »das Ideal eines Weibes« sahen. Obgleich sie »ganz in der Sorge für die Ihrigen« aufgehe, sei sie »himmelhoch weit von der strumpfstrickenden, den Kochlöffel rührenden deutschen Hausfrau« entfernt, schwärmte der junge Schriftsteller und spätere Arbeiterführer Stephan Born.

Natürlich enthalten alle diese Wahrnehmungen ein gut Teil Realität. Sicher hat Jenny Marx schon von ihrem Aussehen und ihrem Temperament her nie dem Typ des biederen Hausmütterchens entsprochen. Das Bild der treuen Parteigängerin der Revolution, die über vierzig Jahre in den »Reihen der alten Garde des proletarischen, revolutionären Sozialismus« entsagungsvoll gekämpft hat, entspricht ihr aber ebensowenig. Es ist eine Projektion von Männern, die als Revolutionäre für die Abschaffung der Ausbeutung kämpften, für diesen Kampf aber auf die »stillen« Kraftreserven der

Frauen zurückgriffen. Es ist ein Wunschbild, das der Beruhigung des eigenen schlechten Gewissens diente.

Engels hätte es eigentlich besser wissen müssen. Als Freund der Familie wußte er, daß sich der sogenannte Nebenwiderspruch, die Emanzipation der Frau, nicht so einfach dem sogenannten Hauptwiderspruch, dem Kampf zwischen Bourgeoisie und Proletariat, unterordnen ließ. Aber auch bei ihm ist der Harmonisierungswunsch stärker als die Einsicht in die tatsächlichen Verhältnisse. Auch er verdrängt die »stillen Kämpfe« der Frauen, die sich neben den spektakulären Revolutionen der Männer tatsächlich marginal ausnehmen, wie Jenny Marx – kampferprobt und politikerfahren – selbst am besten wußte. Anders als Engels wußte sie jedoch auch, daß es im »täglichen Leben« der Frauen »viel schrecklichere Kämpfe und Leiden gibt als in den Kampfarenen der großen Politik«. An Karl Liebknecht, an dessen Verfolgungen sie lebhaften Anteil nahm, schrieb sie:

*»Aufrichtig gestanden, haben meine sorglichen Gedanken noch mehr bei Ihrer Frau als bei Ihnen geweilt. Uns Frauen fällt in allen diesen Kämpfen der schwerere, weil kleinlichere Teil zu... Ich spreche aus mehr als 30jähriger Erfahrung, und ich kann wohl sagen, daß ich den Mut nicht leicht sinken ließ.«*

Über die »schrecklichen Kämpfe und Leiden des täglichen Lebens« hat aber auch Jenny Marx nur in Andeutungen gesprochen. Zu sehr hatte sie selbst das Bild der tapferen Gefährtin verinnerlicht, die ihren Part im politischen Kampf ohne Murren auf sich nimmt. Und doch sind ihre Erinnerungstexte und Briefe voll von Hinweisen auf die Kosten, die der politische Kampf vor allem den Frauen abverlangt. 1867, als nach mehr als fünfzehn Jahren angestrengtester Arbeit der erste Band des »Kapitals« von Karl Marx erschien, findet sich folgender Stoßseufzer in der Korrespondenz:

*»Mir ist eine Riesenlast damit vom Herzen gewälzt... Ich könnte wohl eine geheime Geschichte dazu schreiben, die viel, unendlich viele stille Sorgen und Angst und Qualen aufdecken würde.«*

Auch wenn Jenny Marx damit in typischer Selbstverleugnung sicherlich in erster Linie auf die Anstrengung und Entbehrungen ihres Mannes anspielt, so umfaßt die »geheime Geschichte« des »Kapitals« doch auch ihr eigenes Leiden, das, wie Engels schrieb, »nicht in den Annalen der zeitgenössischen Presse« verzeichnet ist. Um diese »geheime Geschichte« zu verstehen, muß man sich die Voraussetzungen ansehen, unter denen Jenny Marx ihr gemeinsames Leben mit Karl Marx begann.

Geboren wurde Jenny Marx 1814 als älteste Tochter der alteingesessenen und wohlhabenden Familie Westphalen in Salzwedel im Braunschweigischen. Seit 1764 trug die Familie, die eine ganze Reihe von angesehenen Militärs und Beamten vorzuweisen hatte, den Reichsadelstitel als Dank für die militärischen Dienste, die der Großvater Jennys dem Herzog Ferdinand von Braunschweig-Wolfenbüttel im Siebenjährigen Krieg erwiesen hatte. Jenny hat den Adelstitel nie abgelegt. Auf Visitenkarten, die sie sich im Londoner Exil drucken ließ – nicht zuletzt, um die Gläubiger und Pfandleiher zu beeindrucken –, nannte sie sich: »Mme Jenny Marx, née baronesse de Westphalen«. Jennys Vater, der liberale Ludwig von Westphalen, setzte die glänzende militärische Karriere seines Vaters nicht fort. Als hoher Verwaltungsbeamter hatte er zwar eine wichtige Funktion inne, führte aber trotz vieler Verpflichtungen ein eher zurückgezogenes und unauffälliges Leben. Seine Liebe galt den Sprachen und der Literatur. Er beherrschte fließend das Griechische, Lateinische, Englische, Französische und Spanische und begeisterte sich vor allem für Shakespeare und Homer, aus deren Werken er gerne lange Passagen auswendig rezitierte. Als er 1816 nach Trier versetzt wurde, zog er sich noch mehr als zuvor auf seine privaten Liebhabereien zurück. Den beiden Kindern aus seiner zweiten Ehe, der 1814 geborenen Jenny und dem 1818 geborenen Edgar, galt seine besondere Aufmerksamkeit. Zusammen mit den beiden Kindern der befreundeten Familie des Justizrates Heinrich Marx, Karl und Sophie, erhielten sie Unterricht von Ludwig von Westphalen.

Jenny war die älteste in der Gruppe, Sophie war zwei

Jahre jünger, Edgar und Karl waren sogar vier Jahre jünger. Der Altersunterschied verhinderte nicht, daß die Kinder sich vortrefflich verstanden und unzertrennlich beim Lernen und Spielen wurden. Während der Unterricht beim Vater für die beiden Knaben jedoch nur der Vorbereitung der späteren Gymnasialzeit diente, scheint er für die beiden begabten Mädchen die einzige Form der intellektuellen Förderung gewesen zu sein. Im Gegensatz zu den beiden Knaben, die mit zwölf Jahren gemeinsam auf ein Trierer Gymnasium geschickt wurden, besuchten die Mädchen keine öffentliche oder private Lehranstalt. Zwar wurden sie auch weiterhin von Jennys Vater unterrichtet und erhielten eine Bildung, die für Mädchen der damaligen Zeit ungewöhnlich war, aber sie waren doch abgeschnitten von den außerhäuslichen Erfahrungen, die ihre Brüder machten. Dies muß besonders die temperamentvolle und wißbegierige Jenny, von der ihr späterer Schwiegervater Heinrich Marx schrieb, daß sie »etwas Genialisches« habe, als kränkende Zurücksetzung erlebt haben. Sie, die sich sehr stark am Vater und den beiden Knaben orientiert hatte, wurde plötzlich auf eine Rolle zurückgeworfen, für die sie sich nie so recht interessiert hatte und auf die sie auch vom Vater nicht vorbereitet war. Es entstand eine Leere, die nur kurzfristig durch ihren Ruf als »schönstes Mädchen von Trier« und ihre glänzenden Erfolge als »Ballkönigin« ausgefüllt werden konnte. Ihre überstürzte Verlobung mit einem jungen Leutnant adeliger Herkunft, die sie kurz nach der Einschulung der beiden Knaben einging, war sicherlich ein Versuch, einen abgesicherten, gesellschaftlich akzeptierten Ort zu finden. Es zeigte sich jedoch bald, daß die Verbindung von Jennys Seite aus nicht tragfähig war. Gewöhnt an intellektuelle Herausforderungen und geistige Abenteuer, wurde ihr der Verlobte bald langweilig. Bereits nach wenigen Monaten wurde die Verlobung wieder gelöst, und Jenny schloß sich stärker als zuvor an den um vier Jahre jüngeren Karl an, der auch während seiner Schulzeit regelmäßig weiter im Westphalenschen Haus verkehrte.

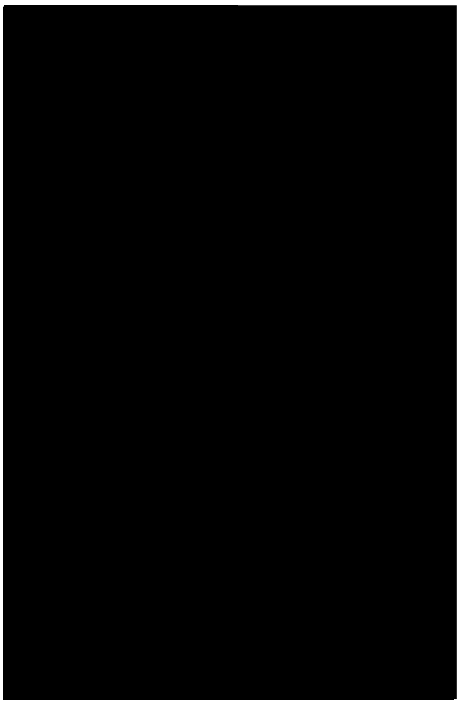
Die Wiederaufnahme der gemeinsamen Studien beim Vater war ein Anknüpfen an alte glückliche Zeiten. Als der

siebzehnjährige Karl das Studium der Rechtswissenschaft in Bonn aufnahm, war die Beziehung der beiden so eng geworden, daß für Jenny und Karl feststand, daß sie immer zusammenbleiben würden. Aber erst 1837 – Jenny war damals dreiundzwanzig, Karl neunzehn Jahre alt – kam es zur offiziellen Verlobung – gegen den Widerstand der gesamten Westphalenschen Familie, die trotz der Hochschätzung für den »Wunderknaben« Karl der Verbindung doch voller Bedenklichkeit gegenüberstand – nicht nur wegen des Altersunterschiedes, sondern auch wegen der noch ungesicherten Berufsaussichten des jungen Karl.

Die siebenjährige Verlobungszeit wurde eine harte Zeit, besonders für Jenny, die die rasante intellektuelle und politische Entwicklung ihres Verlobten nur aus der Ferne verfolgen konnte und dem hämischen Klatsch und Tratsch in dem kleinen Landstädtchen hilflos ausgesetzt war, vor allem als ihr Vater 1842 starb. Es waren Jahre, in denen Jenny und Karl zu einer verschworenen Gemeinschaft gegen den Rest der Welt zusammenwuchsen, in denen sie lernten, Anfeindungen standzuhalten, und in denen sie die emotionale und intellektuelle Substanz erwarben, von der ihre Beziehung mehr als fünfundvierzig Jahre zehren sollte.

Es waren aber auch Jahre, in denen die Überlegenheit Jennys, die sie durch Herkunft und Alter ursprünglich in der Beziehung gehabt hatte, langsam zusammenschrumpfte und sich schließlich in ihr Gegenteil verkehrte: Durch den Weggang des Bruders und des Verlobten und durch den Tod des Vaters geriet sie in ein emotionales und intellektuelles Vakuum, das sie durch eine problematische Übersteigerung ihrer Liebe ins Grenzen- und Zeitlose zu füllen versuchte:

*»Karl, Karl, wie lieb ich Dich! Ich bin heut unfähig und fast ohne Gabe der Mitteilung, und alles, was ich im Herzen trage, all mein Sinnen und Denken, alles, Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, es ist nur ein Laut, nur ein Zeichen, nur ein Ton, und wenn er erklingt, so heißt er nur: ich liebe Dich unaussprechlich, grenzen-, zeit- und maßlos.«*



*Jenny von Westphalen, Jugendbildnis*

Den intellektuellen Vorsprung des fernen Verlobten konnte sie jedoch auch durch fleißiges Selbststudium nicht mehr einholen. Zwar nahm sie begierig die Anregungen auf, die von Karl kamen: Sie las viel, studierte auf seinen Vorschlag hin Hegel und lernte Griechisch. Aber ihr Lernen war jetzt nicht mehr wie früher Selbstzweck, sondern geschah in Hinsicht auf den Verlobten und die Anerkennung, die sie von ihm erhoffte:

*»Schwarzwildchen, wie freu' ich mich, daß Du froh bist und daß mein Brief Dich erheitert und daß Du Dich nach mir sehnst und daß Du in tapezierten Zimmern wohnst und daß Du in Köln Champagner getrunken hast und daß es da Hegel-Klubs gibt und daß Du geträumt hast und daß Du, kurz, daß Du mein, mein*

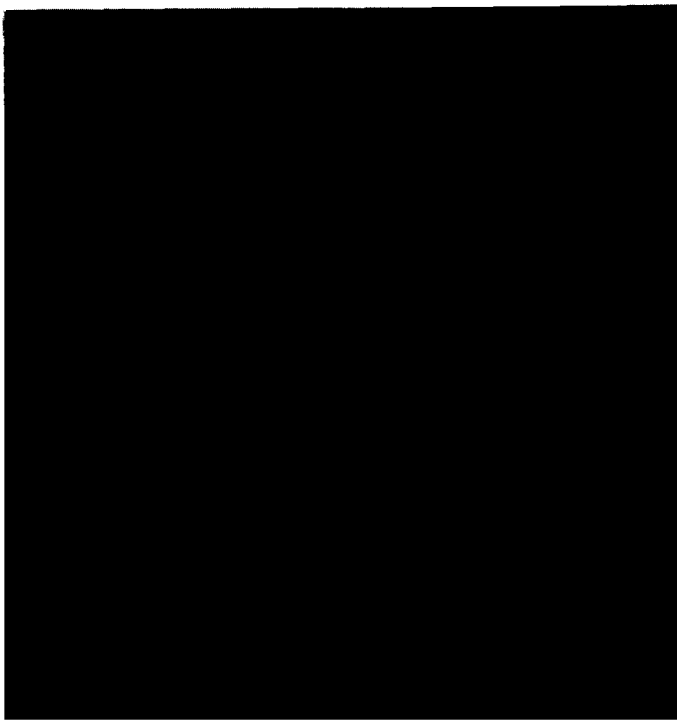
*Liebchen, mein Schwarzwildchen bist. Aber bei alldem vermiß' ich doch eins: Du hättest mich wohl ein bißchen loben können wegen meines Griechischen und meiner Gelehrsamkeit einen kleinen belobenden Artikel widmen können; so seid Ihr aber mal, Ihr Herrn Hegelinge – nichts erkennt Ihr an und wenn es das Allervortrefflichste wäre, wenn's nicht gerade in Eurem Sinne ist, und so muß ich mich denn auch bescheiden und auf meinen eignen Lorbeeren ruhen. Ja, Herzchen, ruhen muß ich leider Gottes noch immer, und zwar auf Federn und Kissen, und selbst diese kleine Epistel wird von meinem Bettchen aus in die Welt gesendet.«*

Der in dem Brief eher zufällig auftauchende Gegensatz zwischen Bett und Welt faßt die unterschiedlichen Lebensbereiche der beiden Liebenden in ein aufschlußreiches Bild, in dem sich alte geschlechtsspezifische Rollenzuweisungen spiegeln: hier der stille Ort äußerster Zurückgezogenheit und vor sich hin kränkelnder Passivität, dort die brausende Welt mit ihren Anregungen und Verlockungen, mit Champagner und Hegel-Klubs. Zunehmend wird Jenny von der Angst geplagt, daß sie Karl eines Tages nicht mehr genügen könnte. Von Selbstzweifeln und Minderwertigkeitsgefühlen gequält, flüchtet sie sich in Tagträumereien. Sie stellt sich vor, Karl habe eine Hand verloren und sie könne sich ihm unentbehrlich machen, indem sie seine Gedanken aufschreibe und »für andere sorglich aufbewahre«. Tatsächlich hat sie später als Ehefrau Tausende von Manuskriptseiten abgeschrieben, so viele, daß ihr die Finger wund wurden. Bemerkenswert an diesen Tagträumereien ist, daß die so strahlende, schreiblustige und denkfreudige Jenny sich bereits in der Verlobungszeit nicht mehr als eigenständiges Wesen wahrnimmt, sondern nur noch als Helferin eines überlegenen Mannes phantasiert. Hier kündigt sich jene Selbstaufgabe an, die ihr in der Ehe zur zweiten Natur werden sollte. In der Verlobungszeit ist Jenny dies nicht immer einfach gefallen. Ihre vielen nervösen Anfälle und Krankheiten weisen darauf hin, daß sie große Schwierigkeiten hatte, sich selbst in der neuen Rolle anzunehmen und ihre totale Abhängigkeit vom fernen Verlobten zu akzeptieren. Stürmi-

sche Liebesbeteuerungen wechseln mit depressiven Verstimmungen und übertriebener Fürsorglichkeit ab.

Als die Hochzeit schließlich im Juni 1843 in Kreuznach stattfand, hatte Jenny den Kampf um die eigene Person längst verloren: Aus der stürmischen, selbstbewußten »Vater-Tochter« Jenny von Westphalen, die sich als gleichberechtigte Partnerin der Männer sah, war eine Ehefrau geworden, die sich nur noch über den Mann definierte. Jennys Konfirmationsspruch »Ich lebe, aber doch nun nicht ich, sondern Christus lebt in mir«, den sie übrigens bis an ihr Lebensende getreulich aufbewahrte, sollte sich bestätigen, freilich mit einer nicht unwichtigen Variante: Nicht Christus lebte in ihr, sondern Karl Marx.

Die sechsunddreißigjährige Ehe bestätigte nur die Strukturen, die sich bereits in der Verlobungszeit eingeschliffen hatten. Freilich wurde Jenny Marx nie ein biederes Hausmütterchen. Unermüdlich versuchte sie Schritt zu halten mit der intellektuellen und politischen Entwicklung ihres Mannes. Sie las viel, auch theoretische und philosophische Texte, unterstützte ihren Mann in seiner politischen Arbeit, exzerpierte für ihn, kopierte Aufsätze, ordnete Materialien, führte Verhandlungen mit Druckern und Verlegern und erledigte die umfangreiche Korrespondenz. Als »Botengängerin der Revolution« und als »Sekretär« von Karl Marx, wie sie sich selbst stolz bezeichnete, war sie unersätzlich. Eine unabhängige Existenz konnte sie sich jedoch nicht aufbauen. Ihre eigenen Veröffentlichungen beschränkten sich auf einige wenige Kritiken und Rezensionen. Das lag sicherlich nicht nur an der erdrückenden Kreativität und Schaffenskraft ihres Mannes, sondern auch an den schwierigen Bedingungen, unter denen sich das gemeinsame Leben vollzog. Die lebenslangen finanziellen Bedrückungen, das ungesicherte Dasein als politische Flüchtlinge in Brüssel, Paris und London, die umstrittene Funktion, die Marx als theoretischer Kopf der sozialistischen Internationale einnahm, die monomanische Verbissenheit, mit der er die theoretischen Grundlagen des Marxismus entwickelte – all dies wäre sicherlich genug gewesen, die Lebenskraft einer Frau zu absorbieren.



*Jenny Westphalen-Marx*

Dazu kamen noch extrem schwierige persönliche Konstellationen: die Geburt von sieben Kindern, von denen vier bereits im Säuglings- beziehungsweise Kleinkindalter als »Opfer der bürgerlichen Misere« starben, wie Marx hellsichtig schrieb. Es ist erstaunlich, wie tapfer sie all diese Schicksalsschläge weggesteckt und wie sie die Unbilden des Alltags gemeistert hat. Vor allem die Sorge um das Lebenswerk ihres Mannes hat sie immer wieder neue Kräfte mobilisieren lassen. Aufopferungsvoll versuchte sie ihrem Mann den Rücken für seine theoretische Arbeit freizuhalten. Störungen im Arbeitsalltag waren vor allem die vielen Schwangerschaften, die sich Jenny Marx als persönliche Schuld anrechnete: Über die zweite Schwangerschaft schrieb sie an Marx:

*»Fiele nur die Katastrophe nicht grade in die Zeit der Ausarbeitung Deines Buches, dessen Erscheinen ich ängstlich entgegenharre.«*

Sie organisierte das Leben so, daß Marx so wenig wie möglich von der wachsenden Kinderschar behelligt wurde:

*»Unten ist dann der Kinderlärm ganz abgesondert. Du bist oben ungestört, ich kann in ruhigen Momenten zu Dir kommen . . .«*

Karl Marx hat diese Rücksichtnahme zu schätzen gewußt und darauf manchmal sogar mit leisen Schuldgefühlen reagiert, wie der Brief zeigt, mit dem er auf den Bericht seiner Frau über ihre von Gläubigern bedrängte Situation antwortete:

*»Du brauchst Dich übrigens gar nicht zu genieren, mir immer alles mitzuteilen. Wenn Du armes Teufelchen die bittre Realität durchmachst, ist es nichts weniger als billig, als daß ich wenigstens ideal die Qual mitdurchlebe. Ich weiß übrigens, wie unendlich elastisch Du bist und wie das geringste Günstige Dich wieder neubelebt.«*

Diese »unendliche Elastizität« zeigte jedoch deutliche Verschleißerscheinungen, auf die Karl Marx unwirsch reagierte. So tadelte er an seiner Frau die »exzentrische Aufregung«, mit der sie auf den drohenden Bankrott der Familie reagierte, und notierte in einem Brief:

*»Die Weiber sind komische Kreaturen, selbst die mit viel Verstand ausgerüsteten.«*

Tatsächlich finden sich in der Familienkorrespondenz der fünfziger und sechziger Jahre viele Hinweise darauf, daß Jenny Marx sich in einem desolaten psychischen Zustand befand. Die Depressionen, nicht zuletzt als Reaktion auf den Tod von vier Kindern und die katastrophale materielle Situation der Familie, steigerten sich bis zu Selbstmordgedanken. 1862 schrieb Marx niedergeschlagen:

*»Meine Frau sagt mir jeden Tag, sie wünschte, sie läge mit den Kindern im Grabe.«*

Jenny Marx schüttete einer Freundin ihr Herz aus:

*»... unterdessen sitze ich da und gehe zu Grunde ... Ich sitze hier und weine mir fast die Augen aus und weiß keine Hilfe ..., nun kann ich nicht mehr.«*

Beigetragen zu der tiefen Verzweiflung hat sicherlich auch die Geburt von Freddy Demuth, den die im Marxschen Haushalt beschäftigte Helene Demuth 1851 zur Welt brachte. Helene Demuth, die seit 1845 in der Familie lebte, war mehr als eine Hausangestellte. Sie war der Familie bedingungslos ergeben und teilte – auch sie eine Meisterin der Aufopferung – alle Höhen und Tiefen. Sie war Ersatzmutter für die Kinder, Vertraute von Jenny Marx und Schachpartnerin für Karl Marx. Eine Mischung zwischen Hausdrachen und guter Fee, war sie die Achse, um die sich der Marxsche Haushalt drehte. Nach dem Tode von Marx 1883 wurde sie quasi als Erbstück von Friedrich Engels in seinen Haushalt übernommen.

Durch Veröffentlichung von Familiendokumenten in den sechziger Jahren dieses Jahrhunderts steht fest, daß Karl Marx der Vater von Freddy Demuth war und nicht Friedrich Engels, der – auch er ein Meister der Aufopferung – die Vaterschaft wohl nur übernommen hat, um seinen Freund Karl Marx zu entlasten. Die DDR-Forschung weigert sich bis heute, die Vaterschaft von Marx zur Kenntnis zu nehmen.

Es ist unklar, ob und, wenn ja, wann Jenny Marx von der Vaterschaft ihres Mannes erfahren hat. Die Korrespondenz weist gerade in den entsprechenden Jahren erhebliche Lükken auf, die wohl nicht zufällig sein dürften. Es ist äußerst unwahrscheinlich, daß Jenny Marx das Spiel mit der fingierten Vaterschaft von Friedrich Engels, das zu ihrer Schonung erdacht worden war – knapp drei Monate zuvor hatte sie ihr fünftes Kind, die Tochter Franziska, zur Welt gebracht –, nicht durchschaut haben sollte. Beide Kinder wurden übrigens sofort nach der Geburt aus dem Hause gegeben. Franziska starb bereits 1853, Freddy lebte bis 1929.

Der Ehebruch ihres Mannes, so verständlich er von Marxens Seite als Reaktion auf die »bürgerliche Misere« auch gewesen sein mag, traf Jenny Marx an ihrer empfindlichsten Stelle: Die angenommene bedingungslose Liebe und Treue ihres Mannes hatte sie in all den Jahren für die demütigenden Erfahrungen des politischen Exils entschädigt. Die Geburt von Freddy Demuth nahm ihr diese letzte Bastion. Sie demonstrierte ihr, daß sie auch sexuell ersetzbar war. Intellektuell ersetzt worden war sie bereits längst durch Friedrich Engels, der seit 1845 – damals waren Jenny und Karl zwei Jahre verheiratet – zum lebenslangen Freund und kongenialen Mitarbeiter von Karl Marx geworden war.

In Wahrheit war Jenny Marx natürlich – trotz des Seitensprungs ihres Mannes und trotz seiner symbiotischen Arbeitsbeziehung zu Friedrich Engels – für ihren Mann unersetzlich. Sie blieb das vergötterte Idol ihres Mannes, der sich bis ans Ende seines Lebens wie ein Kind über die Eroberung des »schönsten Mädchens von Trier« freute. 1865, also Jahre nach der Geburt von Freddy Demuth, schrieb Marx an seine in Trier zu Besuch weilende Frau:

*»Ich habe Dich leibhaftig vor mir, und ich trage Dich auf den Händen, und ich küsse Dich von Kopf bis Fuß, und ich falle vor Dir auf die Knie, und ich stöhne: ›Madame, ich liebe Sie.‹ Und ich liebe Sie in der Tat, mehr als der Mohr von Venedig je geliebt hat... So ist es mit meiner Liebe... Es gibt in der Tat viele Frauenzimmer auf der Welt, und einige darunter sind schön. Aber wo finde ich ein Gesicht wieder, wo jeder Zug, selbst jede Falte die größten und süßesten Erinnerungen meines Lebens wiedererweckt? Selbst meine unendlichen Schmerzen, meine unersetzlichen Verluste lese ich in Deinem süßen Antlitz, und ich küsse mich weg über den Schmerz, wenn ich Dein süßes Gesicht küsse...«*

Jenny Marx war klug genug, einzusehen, wie unersetzlich sie trotz aller Eskapaden für ihren Mann war. Die wilde Verzweiflung der fünfziger und sechziger Jahre ging schließlich über in eine stille Resignation, die gefördert wurde durch die sich allmählich stabilisierende finanzielle Situation, die lang-

same öffentliche Anerkennung des Lebenswerkes ihres Mannes und durch den Stolz auf die drei Töchter, die sich zu ungewöhnlich gescheiten und erfolgreichen Frauen entwikkelten.

Als Jenny Marx Mitte der siebziger Jahre erfuhr, daß sie unheilbar an Darmkrebs erkrankt war, fiel ihr der Abschied vom Leben schwer, wie sie selbst mit Verwunderung feststellte:

*»So halte ich mich an jedem Strohhalm fest. Ich möchte noch gern ein bißchen länger leben... Sonderbar ist's: Je mehr die Geschichte zur Neige geht, je mehr hängt man an dem ›irdischen Jammertal‹.«*

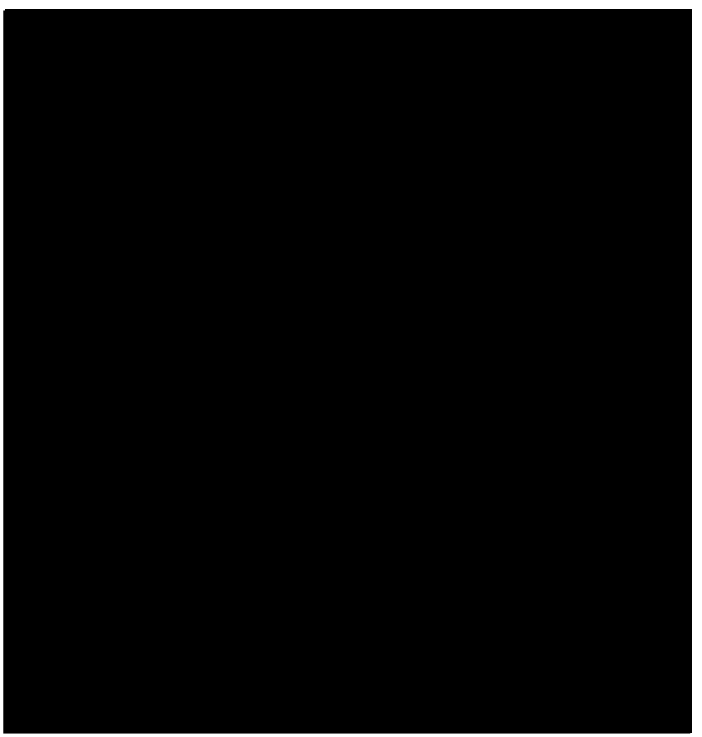
Das Ende war so qualvoll, wie es durch den unerbittlichen Verlauf der Krankheit vorgezeichnet ist. Karl Marx überlebte seine Frau nur um knapp ein Jahr.

Auf die relative Harmonie, zu der Jenny Marx trotz ihrer schweren Krankheit in den letzten Jahren gefunden hat, fällt ein tiefer Schatten, wenn man sich das Schicksal ihrer Töchter ansieht. Das, was Jenny Marx stolz als den »Glanzpunkt« ihres Lebens bezeichnet hat – die drei Töchter –, erwies sich als eine äußerst problematische »Hinterlassenschaft«. Gerade die Lebenswege der Töchter spiegeln die Problematik der Mutter noch einmal in bedrückender Weise. Schön, leidenschaftlich und hochbegabt wie die Mutter, werden sie – auch hierin ein getreues Abbild ihrer Mutter – zu fanatischen »Vater-Töchtern«. Der Vater, der in der Tat ein hinreißender Vater gewesen sein muß – wenn er da war –, wird ihr Abgott, für die Mutter haben sie nur ein hochmütiges, bestenfalls mildes Lächeln übrig. Das hindert sie jedoch nicht, die Fehler der Mutter zu wiederholen. Alle drei übertreffen die Mutter sogar noch in ihrer Selbstaufopferung – dem vergötterten Vater und den Männern gegenüber, die der Vater ihnen aus der Schar seiner Kampfgenossen zu Lebensgefährten bestimmte hatte.

Jenny, die älteste, starb mit achtunddreißig Jahren an Blasenkrebs, nachdem sie sich durch die politische Arbeit für den Vater, durch sechs Schwangerschaften und den frühen

Tod von zweien ihrer Kinder körperlich und psychisch aufgerieben hatte. Der Vater mußte den Tod seiner Lieblingstochter noch miterleben. Danach war seine Lebenskraft gebrochen.

Auch Laura überforderte sich durch die vielfältigen politischen Aktivitäten für das Lebenswerk ihres Vaters und durch extreme familiäre Belastungen. Von ihren drei Kindern überlebte keines das Kleinkindalter, sie selbst setzte ihrem Leben zusammen mit ihrem Mann aus Grauen vor der Perspektivlosigkeit eines kinderlosen Alters mit Zyankali ein vorzeitiges Ende.



*Karl Marx und seine Tochter Jenny*

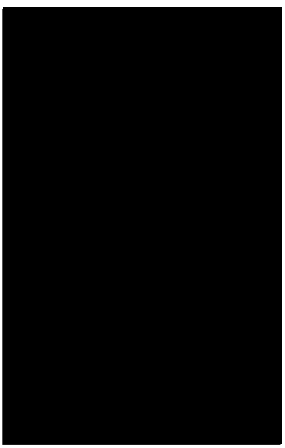
Eleanor, die jüngste der Schwestern, die eine herausragende Rolle in der Zweiten Internationale spielte, nahm sich ebenfalls das Leben, weil sie, wie sie in einer depressiven Phase schrieb, nicht wisse, »wofür es sich lohnt, zu leben«. Zu ihrer Desillusionierung mag beigetragen haben, daß sie nach dem Tod von Friedrich Engels die wahren Umstände von Helene Demuths unehelicher Schwangerschaft erfahren hatte. Sie, die brillanteste und öffentlich erfolgreichste der drei Schwestern, hat wohl am klarsten die Ursache für ihr psychisches Elend gesehen. Offen hat sie eingestanden, wie sehr sie unter den Ansprüchen des Vaters und dem Erwartungsdruck der Umwelt, der auf ihr als Tochter von Karl Marx lag, gelitten hat:

*»Ich klage überhaupt nicht gern – und vor allem gegenüber Papa nicht – denn er schimpft mich dann richtig aus, als ob ich mich auf Kosten der Familie ›gehenließe‹ ... Was weder Papa noch die Ärzte noch sonst jemand verstehen will, ist, daß ich hauptsächlich seelischen Kummer habe ... Sie können und wollen nicht sehen, daß seelische Bedrängnis genauso eine Krankheit ist wie körperliche Beschwerden es wären ... Und noch selbstsüchtiger scheint es, daß ich überhaupt an mich denke, statt nur an unseren lieben Mohr. Wie sehr ich ihn liebe, kann niemand wissen, und doch müssen wir alle schließlich unser eigenes Leben leben ...«*

Dieses eigene Leben ist weder der Mutter noch den Töchtern geglückt.

***»... daß ich den Schwerpunkt meines Lebens nicht in mir, sondern in Andern suchen muß...«***

# Leben und Werk von Clara Wieck-Schumann
## *(1819–1896)*



*»Keine glücklichere, keine harmonischere Vereinigung war in der Kunstwelt denkbar, als die des erfindenden Mannes mit der ausführenden Gattin, des die Idee repräsentierenden Komponisten mit der ihre Verwirklichung vertretenden Virtuosin.«*

Diese Worte von Franz Liszt werden immer wieder zitiert, wenn über die Ehe von Robert und Clara Schumann gesprochen oder geschrieben wird. In ihrem verklärenden Gestus sind sie selbst zum Bestandteil jenes zählebigen Mythos geworden, in dem Robert und Clara als das ideale Paar figurieren, das den Niederungen des bürgerlichen Alltags- und Erwerbslebens entrückt ist und im Reiche der Kunst ein unentfremdetes, partnerschaftliches, gemeinsames Betätigungsfeld gefunden hat. Wie brüchig die Konstruktion einer solchen idealen, auf gleichberechtigte Ergänzung von Fähig-

keiten angelegten Künstler- und Liebesgemeinschaft ist, zeigen nicht nur neue Quellen, die erstmals ein ungeschminktes Bild der Beziehung vermitteln. Bereits die aufmerksame Lektüre des Liszt-Zitates läßt das zentrale Problem der Beziehung deutlich hervortreten. Die angeblich so glückliche und harmonische Verbindung basiert nicht auf der Ebenbürtigkeit der Partner, wie das Zitat von Liszt suggeriert, sondern sie beruht auf einer klaren Verteilung von »oben« und »unten«: Dem »erfindenden« Mann, dem die »Idee repräsentierenden Komponisten« steht die »ausführende« Gattin als »Virtuosin« nicht gleichberechtigt gegenüber, sondern sie ist ihm untergeordnet. Was hier als Verhältnis von »Kopf-« und »Handarbeit« beziehungsweise als Arbeitsteilung zwischen Komposition und Interpretation beschrieben ist, findet seine Entsprechung in den bürgerlichen Geschlechterstereotypen, in denen der Mann stets die Position des Schöpfers einnimmt, die Frau immer auf die des ausführenden Organs festgelegt ist.

Im Zusammenhang mit Clara Wiecks Kompositionen hatte ein zeitgenössischer Kritiker geschrieben:

*»Reproductives Genie kann dem schönen Geschlecht zugesprochen werden, wie productives ihm unbedingt abzuerkennen ist... Eine Componistin wird es niemals geben... Ich glaube nicht an das Femininum des Begriffes: Schöpfer. In den Tod verhaßt ist mir ferner alles, was nach Frauenemancipation schmeckt.«*

Die behauptete Ebenbürtigkeit der Partner ist also nur ein ideologischer Schein, der das hierarchische Gefälle verschleiern soll. Bereits die Frage des Bräutigams Robert Schumann, wie sich Clara Wieck denn nach der Heirat nennen würde, zeigt, daß die angestrebte und behauptete Symmetrie von gegenläufigen Wünschen unterwandert wurde:

*»Apropos, wie wirst Du Dich nennen: Wieck-Schumann oder umgekehrt oder nur Clara Schumann – wie schön das sieht, als müßte es so sein.«*

Eine andere Szene läßt die Macht- und Konkurrenzprobleme in einem noch sehr viel grelleren Licht erscheinen.

Auf einem Doppelmedaillon, das der Künstler Ernst Rietschel von den beiden anfertigen wollte, sollte Clara den oberen Platz erhalten. Dagegen protestierte Robert jedoch auf das heftigste, weil er, wie sich sein Sohn erinnerte, der Meinung war, daß »der schaffende Künstler« den »Vorrang vor dem reproducierenden« habe. Tatsächlich zeigt das ausgeführte Medaillon Robert oben, Clara wird von ihm halb verdeckt. Eine solche Anordnung steht in Widerspruch zur Idee der gleichberechtigten Künstler- und Liebesgemeinschaft, als die die Beziehung im Verständnis beider ursprünglich angelegt war und von den Zeitgenossen und der Nachwelt wahrgenommen wurde.

Als der damals noch relativ unbekannte Komponist Robert Schumann die zu der Zeit international berühmte Pianistin Clara Wieck gegen den erbitterten Widerstand ihres Vaters 1840 heiratete, geschah dies in der ausdrücklichen Absicht, einen Liebesbund zu realisieren, der beiden Partnern die harmonische Entwicklung aller ihrer Fähigkeiten ermöglichen sollte. Am Tag der Hochzeit erhielt Clara ein Tagebuch von ihrem Mann, in das dieser folgende programmatische Sätze hineinschrieb:

*»Das Büchlein, das ich heute eröffne, hat eine gar innige Bedeutung; es soll ein Tagebuch werden, über Alles, was uns gemeinsam berührt... Eine Zierde unseres Tagebüchelchens soll – die Kritik unserer künstlerischen Leistungen werden; z.B. kömmt genau hinein, was Du vorzüglich studiert, was du componiert, was Du Neues kennen gelernt hast, und was Du davon denkst; dasselbe findet bei mir statt.«*

Offensichtlich wird Clara hier von Robert nicht nur als »reproducierende Künstlerin« wahrgenommen, sondern als eine Partnerin gesehen, deren Kompositionen die gleiche Aufmerksamkeit verdienen wie seine eigenen Arbeiten. Die Hochschätzung Claras als »productiver Künstler« läßt sich ablesen an einer Auflistung derjenigen lebenden Komponisten, die Schumann für bedeutend hielt. Clara Wiecks Name findet sich dort neben denen von Mendelssohn und Wagner.

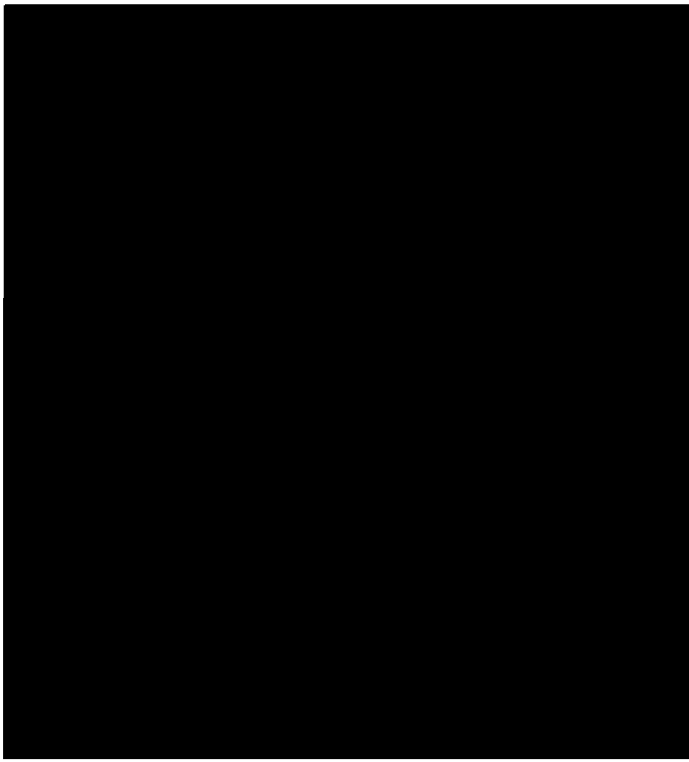
In einem Brief stellt Robert Claras Kompositionen sogar neben seine eigenen. Über eine Romanze von ihr schreibt er 1839, ein Jahr vor der Hochzeit:

*»An Deiner Romanze hab ich nun abermals von neuem gehört, daß wir Mann und Frau werden müssen. Du vervollständigst mich als Componisten wie ich Dich. Jeder Deiner Gedanken kommt aus meiner Seele, wie ich ja meine ganze Musik Dir zu verdanken habe.«*

Immer wieder fragt er vor der Ehe besorgt nach, ob Clara denn auch fleißig komponiert habe, aber auch nach der Eheschließung ermahnt er sie immer wieder, das Komponieren doch nicht zu vergessen. Clara hat auf solche Nachfragen ambivalent reagiert und die Galanterie und die Herablassung des liebenden und werbenden Mannes wohl gespürt. Auf der einen Seite hat sie zwar immer wieder betont, welchen Spaß ihr das Komponieren mache. So hat sie über ihr Trio stolz geschrieben: »Es geht doch nichts über das Vergnügen etwas selbst komponiert zu haben und dann zu hören« – auf der anderen Seite hat sie sich als Komponistin sehr gering eingeschätzt: »Componieren aber kann ich nicht, es macht mich zuweilen ganz unglücklich, aber es geht wahrhaftig nicht, ich habe kein Talent dazu.« Die Ursachen hat sie, getreu der landläufigen Meinung, in der Geschlechterdifferenz gesehen: »Frauen als Komponisten können sich doch nicht verleugnen, dies laß ich von mir wie von anderen gelten.«

Ihr Mann Robert hat das sehr viel differenzierter gesehen und die Vorurteile der Zeitgenossen gegen schöpferisch tätige Frauen nicht geteilt. Gerade weil er selbst auf jede Form von Störung äußerst sensibel reagierte, hat er ein feines Gespür für die erschwerten Bedingungen gehabt, unter denen Clara als Ehefrau und vielfache Mutter produzieren mußte.

*»Clara hat eine Reihe von kleineren Stücken geschrieben, in der Erfindung so zart und musikreich, wie es ihr früher noch nicht gelungen. Aber Kinder haben und einen immer phantasierenden Mann und komponieren, geht nicht zusammen. Es fehlt ihr die*



*Clara Wieck, kolorierte Lithographie von Straub, um 1840*

*anhaltende Übung, und dies rührt mich oft, da so mancher innige Gedanke verloren geht, den sie nicht auszuführen vermag.«*

Eine Lösung des Konflikts hat aber auch er nicht gesehen und sich relativ schnell damit arrangiert, daß Claras kompositorische Arbeit hinter der eigenen zurückstehen müsse. Dies mag ihm um so leichter gefallen sein, als Clara ihn in der Vorrangigkeit seines Schaffens stets bestätigt und eigene Ansprüche nicht angemeldet hat:

*»Clara sieht das auch ein, daß ich mein Talent zu pflegen habe, und daß ich jetzt in der schönsten Kraft bin und die Jugend noch*

*nützen muß. Nun so geht es in Künstlerehen; es kann nicht alles beieinander sein; und die Hauptsache ist doch immer das übrige Glück, und recht glücklich sind wir gewiß . . .«*

Clara hat sich trotz ihrer Kompositionen – das offizielle Werkverzeichnis umfaßt immerhin dreiundzwanzig gedruckte Nummern – nicht als Komponistin, sondern als Virtuosin verstanden. Für die Richtigkeit dieser Selbsteinschätzung spricht ihr ganzer Lebens- und Entwicklungsgang.

Schon vor ihrer Geburt hatte der Vater Friedrich Wieck sie zur Pianistin bestimmt. Der Name »Clara« ist Programm. Mit der Ausbildung der 1819 geborenen Tochter erfüllte sich Wieck einen alten Männertraum: die Produktion eines perfekten Wesens. Seine musikalische Bildung hatte sich Wieck, von Haus aus Theologe, weitgehend autodidaktisch erworben. Es reichte zwar nicht zu einer eigenen pianistischen Karriere, wohl aber zur Gründung einer Pianofortefabrik in Leipzig und zur Tätigkeit als Klavierpädagoge, die ihm große Anerkennung einbringen sollte. In scharfer Ablehnung herrschender mechanistischer Ausbildungsverfahren entwickelte Wieck eine Methode der ganzheitlichen musikalischen Ausbildung, die bahnbrechend wurde. Der lebendige Beweis für die Überlegenheit seiner Methode über alle anderen sollte seine Tochter Clara sein.

Als Clara fünf Jahre alt ist, fordert Wieck die Tochter von der Mutter zurück, von der er sich 1824 getrennt hatte, weil ihm, wie die Stieftochter später schrieb, ihr »Widerspruchsgeist« nicht paßte. Die Mutter, die aus einer alten Musikerfamilie stammte, bei Wieck Unterricht erhalten hatte und erfolgreich als Pianistin in Leipzig aufgetreten war, händigt ihm die Tochter nur ungern aus, hatte sie doch selbst unter der Strenge und Unerbittlichkeit ihres Mannes gelitten. Wieck findet die Tochter zu seinem Entsetzen in ihrem gesamten Verhalten nicht altersgemäß entwickelt – vor allem sprachlich ist sie sehr weit zurück. Er beginnt jedoch trotzdem alsbald mit der Ausbildung. Clara erhält täglich eine Unterrichtsstunde bei Wieck und muß zwei Stunden unter seiner Anleitung üben. Ebensolange geht sie in Begleitung

des Vaters spazieren, um sich körperlich zu kräftigen. Eine öffentliche Schule besucht sie nicht. Zur Ergänzung der pianistischen Ausbildung und als Voraussetzung für eigene Kompositionen, die das musikalische Verständnis vertiefen sollen, lernt Clara Geigespielen, Instrumentieren und Partiturlesen und erhält Gesangs- und Theorieunterricht.

Voraussetzung für Wiecks Unterricht ist die vollständige Unterwerfung unter seinen Willen. Als Kind, das von seiner Mutter getrennt lebt und als einzige Bezugsperson den Vater hat, ist Clara dem Vater völlig schutzlos ausgeliefert. Selbst das Tagebuch wird von Wieck kontrolliert. Er schreibt hinein, was die Tochter lernt, welche Fortschritte sie macht und ob er mit ihr zufrieden ist. Später darf Clara das Tagebuch unter väterlicher Aufsicht selbst führen – da hat sie die väterliche Perspektive schon vollständig verinnerlicht: Als Neunjährige notiert sie:

*»Mein Vater... bemerkte heute nochmals, daß ich immer so faul, nachlässig, unordentlich, eigensinnig, unfolgsam etc. sey, daß ich dies namentlich auch im Klavierspiel und Studieren desselben sey und weil ich Hünten neue Variationen OP. 26 in seiner Gegenwart so schlecht spielte und nicht einmal den ersten Theil der ersten Variationen wiederholte, so zerriß er das Exemplar vor meinen Augen und von heute an will er mir keine Stunde mehr geben und ich darf nichts mehr spielen als die Tonleitern, Cramer Etüden und Czerny Trillerübungen.«*

Daß Wieck nicht nur mit psychischen Pressionen arbeitete, zeigt eine Aufzeichnung von Robert Schumann, die ein bezeichnendes Licht auf die bedrückenden Zustände im Wieckschen Haus wirft. Robert erhielt damals von Wieck Unterricht, war als zahlender Schüler aber in einer weitaus glücklicheren Position als Clara und ihr kleiner Bruder Alwin. Schumann wird Zeuge einer Szene, die ihm einen unauslöschlichen Eindruck macht:

*»Wieck ist doch ein böser Mensch; Alwin hatte nicht ordentlich gespielt. ›Du Bösewicht, Bösewicht, ist das die Freude, die du deinem Vater machen solltest‹ – wie er ihn auf den Boden warf,*

*bey den Haaren zaußte, selber zitterte u. schwankte, stille saß, um auszuruhen zu neuen Thaten, auf seinen Beinen kaum mehr stehen konnte u. deshalb seine Beute niederwarf, wie der Kleine bat und flehte, er solle ihm die Violine geben, er wolle spielen, er wolle spielen, – kann ich nicht sagen – u. zu all diesen – lächelte Clara u. setzte sich mit einer Weber'schen Sonate ruhig an's Clavier. Bin ich unter Menschen?«*

Die Erinnerung von Schumann zeigt, daß Wieck nicht nur ein Sadist seinen Kindern gegenüber war, sondern daß Clara die Lektion des Vaters gelernt hat: Wer nichts leistet, hat auch kein Recht auf Liebe. Bis ins hohe Alter hat Clara die Erziehungsmethode des Vaters immer wieder verteidigt und es bedauert, daß er nicht zuletzt durch ihre Schuld in ein »falsches Licht der Welt gegenüber« gekommen war: »Ich danke ihm Zeit meines Lebens für alle die sogenannten Grausamkeiten.«

Der Erfolg scheint Wieck recht zu geben. Mit elf Jahren hat er Clara so weit, daß sie ihre Karriere als vielbestauntes Wunderkind beginnen kann. Selbstgefällig schreibt Wieck über Claras erstes öffentliches Auftreten an seine Frau:

*»Höre, mein Kind, Claras musikalische Ausbildung (nicht allein als Virtuosin) findet jeder hier für fabelhaft und so will denn jeder ausgezeichnete Spieler dieselbe auch hören und sich von dem nie gehörten überzeugen. Auch wissen nachher die Leute nicht, wen sie mehr bewundern sollen, ob das Kind oder den Vater als Lehrer ... Die allergrößten Klavierspieler wollen bei mir Stunden nehmen ...«*

Besonderes Aufsehen erregt die Tatsache, daß Clara frei phantasieren kann und auch selbst komponiert. Das erhebt sie über alle anderen Wunderkinder, die mehr durch technische Perfektion denn musikalisches Verständnis überzeugen. Clara spielt nicht maschinenmäßig, sondern »seelenvoll«. Sie ist kein »Automat« wie später ihre Stiefschwester Marie Wieck, mit der der Vater nach dem Bruch mit Clara vergeblich an die alten Erfolge anzuknüpfen versuchte. Auch in diesem Fall gilt Claras Mitgefühl nicht der abgerichteten kleinen Schwester, sondern dem Vater:

*»Sie hat alles, was ein Unterricht wie der vom Vater ausrichten kann, doch es fehlt ihr der Spiritus, mir kommt ihr Spiel immer maschinenmäßig vor, immer unlustig, und dann fehlt es ihr auch an Kraft und Ausdauer... Bewunderungswürdig ist die Ausdauer des Vaters, mit welcher er es soweit gebracht...«*

Bis über den Tod hinaus hat Clara dem Vater die Treue gehalten. Aus Anlaß seines Todes schreibt sie 1873 in ihr Tagebuch:

*»Heiß hatte ich ihn geliebt... Stimmten wir auch in manchem nicht überein, so konnte dies meine Liebe nie beeinträchtigen und diese war gehoben durch ein Dankbarkeitsgefühl, das mich durch mein ganzes Leben begleitet hat. Wieviele Jahre hatte er sich mir ausschließlich gewidmet, welchen schönen Einfluß hatte er auf mich gehabt... Seine Natur hatte etwas Großartiges, von Kleinlichkeit wußte er nichts..., er war meiner Kindheit ja alles gewesen.«*

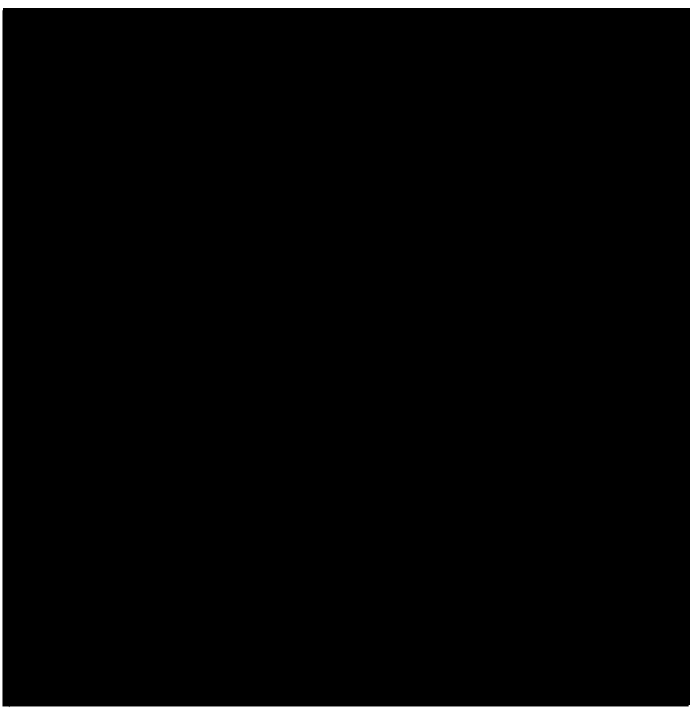
In einem Brief des Vaters an die Tochter anläßlich ihrer Konfirmation hat Wieck genau aufgerechnet, wie viele Jahre er der Tochter »gewidmet« hat:

*»Ich habe Dir und Deiner Ausbildung fast 10 Jahre meines Lebens gewidmet; bedenke, welche Verpflichtungen Du hast.«*

Daß die Anstrengungen des Vaters so selbstlos nicht waren, hat Clara nie sehen wollen und – wenn sie es gar nicht übersehen konnte – immer schnell wieder verdrängt.

Immerhin verdient Wieck an der Tochter nicht schlecht. Die Konzertreisen, die er von 1830 bis 1839 für Clara durch Deutschland und nach Wien, Prag, Budapest und Paris organisiert, bringen nicht nur große finanzielle Reingewinne, sondern befördern auch seine Geschäfte: Immer wenn Clara gut gespielt hat, kann er seine Klaviere, die er als Musterstücke mit auf Reisen nimmt, besonders gut verkaufen. Nicht zu unterschätzen ist aber auch der psychische Gewinn, den Wieck aus den Erfolgen der Tochter zieht: Jedes Auftreten Claras schmeichelt seiner Eitelkeit und steigert sein Ansehen als Klavierpädagoge.

Der erste große öffentliche Erfolg 1830 bekräftigt Wieck in seiner Auffassung, daß es sich lohne, sich ganz auf die Ausbildung der Tochter zu konzentrieren und, wie er seiner Frau schreibt, »Hand ans Werk zu legen«. Das Werk aber ist Clara. – Um so größer ist die Enttäuschung des Vaters, als sich die stets gefügige Tochter mit sechzehn Jahren plötzlich seinem Schüler Robert Schumann zuwendet, der seit einiger Zeit im Wieckschen Hause lebt. Vergeblich versucht der Vater, Clara und Robert zu trennen. Mit einem unglaublichen psychischen Terror, aber auch mit hämischen Diffamierungskampagnen, die für alles andere als die von der Tochter behauptete Großartigkeit sprechen, und mit direkten finanziellen Pressionen versucht er, die Tochter von der Heirat abzuhalten:



*Clara Wieck, Zeichnung von Diez, 1840*

*»Wenn Clara Schumann heiratet, so sag ich es noch auf dem Totenbett, sie ist nicht wert, meine Tochter zu sein.«*

Dennoch hat der Vater die Heirat nicht verhindern können. Auch der Prozeß, den Robert und Clara gegen Wieck anstrengen mußten, um die Heiratserlaubnis zu bekommen, hat sie in ihrer Liebe eher bestärkt denn entmutigt. Es scheint, als habe der Widerstand des Vaters sie erst richtig einander in die Arme getrieben. Da ihnen der persönliche Umgang verboten ist, müssen sie sich in immer erneuten Briefen ihrer gegenseitigen Liebe versichern. Zwischen 1837 und 1840 schreiben sich Robert und Clara weit über vierhundert Briefe. Clara ist meist in Eile und zudem den argwöhnischen Augen des Vaters ausgesetzt. Ihre Briefe sind daher häufig kurz und sprunghaft. Robert dagegen kann seine ganze Eloquenz darauf konzentrieren, die Geliebte mit Worten an sich zu binden. In glühenden Farben malt er ihr die gemeinsame Zukunft aus und entwirft die Utopie eines romantischen Liebesbundes, der für Clara höchst verführerisch sein mußte, weil er mit ihren eigenen Wünschen zusammentraf.

Ähnlich wie für Robert – wenn auch aus anderen Motiven – stellte die Ehe für Clara die Rettung aus einer für sie unerträglich gewordenen Situation dar. Ihre Zeit als Wunderkind war abgelaufen, und als nunmehr bald erwachsene Frau mußte sie sich als Künstlerin neu definieren. Das aber war bei ihrer durch den Vater autoritär geprägten Psyche nur über einen Mann möglich. An die Stelle Wiecks mußte eine neue Autoritätsfigur treten. Aus verschiedenen Gründen bot sich in dieser Situation Robert geradezu an. Erstens kannte Clara ihn bereits aus ihren Kindertagen und glaubte – was sich freilich rasch als Irrtum herausstellen sollte –, daß der Vater ihre Wahl billigen würde. Zweitens hielt sie Robert für den bedeutendsten Musiker seiner Zeit, eine Einschätzung, die Wieck übrigens teilte. Auch in der Zeit des schärfsten Kampfes gegen Robert hat er die Tochter stets angehalten, Stücke von Schumann zu spielen. Sein Widerstand galt nicht dem Künstler Schumann, sondern dem Nebenbuhler, der

ihm seinen Besitz streitig zu machen versuchte. Nicht zufällig benutzten sowohl der Vater wie auch Robert im Zusammenhang mit Clara immer wieder das Wort »Besitz«. Die »Besitzübergabe« vom Vater auf den Liebhaber – an sich ein normaler, fest geregelter Vorgang in der bürgerlichen Gesellschaft – erwies sich im Falle von Clara als komplizierter, als dies die Liebenden voraussehen konnten. Die Investitionen Wiecks in sein »Werk« waren zu groß, als daß er bereit gewesen wäre, die Tochter einfach an einen anderen Mann abzutreten. Durch die Weigerung des Vaters geriet Clara in einen psychischen Konflikt zwischen Vater und Liebhaber, den sie erstaunlich gut überstand. Daß sie sich trotz ihrer ausgeprägten Vaterbindung schließlich für Robert entschied, lag – neben der Liebe, die sie für Robert empfand – vor allem daran, daß Robert ihr eine Produktionsgemeinschaft anbot, die ihr als Künstlerin eine neue Orientierung ermöglichte. Als Frau eines »producierenden Künstlers« – das war Wieck nie gewesen – konnte sie ihrer Kunst in einer ganz neuen Weise leben und gleichzeitig ihren bisherigen Außenseiterstatus als öffentlich tätige Künstlerin in eine gesellschaftlich akzeptierte Form überführen. Roberts Handverletzung, die er sich im Übereifer selbst zugefügt hatte und die ihn daran hinderte, als sein eigener Interpret öffentlich aufzutreten, erwies sich für Clara als Chance: Sie konnte die Hand ersetzen, die Schumann fehlte.

Clara ist also keineswegs Opfer einer Situation, der sie hilflos ausgeliefert ist. Sie vertritt durchaus eigene Interessen, wenn auch zum Teil verdeckt und nicht immer bewußt. Die Verbindung mit Robert ermöglicht zumindest theoretisch die Realisierung divergierender Interessen: Sie kann weiterhin erfolgreiche Künstlerin und gleichzeitig geliebte Frau sein. Als Ehefrau kann sie die anerzogenen Wünsche nach Anpassung und Unterwerfung ausleben, und sie kann zugleich durch Tatkraft das ausgleichen, was Robert aufgrund seiner Weichheit und Sensibilität nicht zu leisten imstande ist. Denn neben allen Anpassungswünschen steckt in ihr eine unbändige Energie, die Goethe zu der Bemerkung veranlaßte, daß in Clara die Kraft von sechs Knaben stecke.

Der Ehealltag dementiert dann sehr rasch die hochfliegenden Hoffnungen Claras. Bedenken an den Realisierungsmöglichkeiten des romantischen Liebesbundes waren ihr bereits während der Brautzeit gekommen. Sehr richtig hatte sie erkannt, daß die Realisierung ihrer Wünsche in erster Linie von der Solidität der finanziellen Basis abhängen würde:

*»Das Eine muß ich Dir doch sagen, daß ich nicht eher die Deine werden kann, ehe sich nicht die Verhältnisse ganz anders gestalten. Ich will nicht Pferde, nicht Diamanten, ich bin ja glücklich in Deinem Besitz, doch aber will ich ein sorgenfreies Leben führen und ich sehe ein, daß ich unglücklich sein würde, wenn ich nicht immerfort in der Kunst wirken könnte, und bei Nahrungssorgen? das geht nicht... Also, Robert, prüfe Dich, ob Du imstande bist, mich in eine sorgenfreie Lage zu versetzen.«*

Daß sie damit auf einen neuralgischen Punkt gestoßen war, zeigt die Reaktion Roberts:

*»... Dein Vater führte dir die Feder; die Kälte jener Zeilen hat etwas mörderisches... Mir träumte, ich ginge an einem tiefen Wasser vorbei, da fuhr mirs durch den Sinn und ich warf den Ring hinein – da hatte ich unendliche Sehnsucht, daß ich mich nachstürzte.«*

Wenn auch die erste Verstimmung der Liebenden durch die Nachgiebigkeit Claras sehr bald aus der Welt geschaffen werden kann, das Problem besteht weiter: Das Geld, das Robert als Komponist und Musikschriftsteller verdient, reicht hinten und vorne nicht, die Wohnungen, die sie sich leisten können, sind zu klein und zu laut, die Entlastung durch Dienstboten ist angesichts der rasch wachsenden Kinderschar – in den vierzehn Jahren des Zusammenlebens bringt Clara acht Kinder zur Welt – nie ausreichend. Damit aber steht Claras künstlerische Existenz auf dem Spiel. Nicht ihre Existenz als Komponistin – darauf hat sie selbst nie viel Wert gelegt –, sondern ihre Existenz als gefeierte Virtuosin. Immer wieder hat Clara Robert zu überzeugen versucht, daß es ihr ein Leichtes wäre, durch öffentliche Konzerte die fi-

nanzielle Basis der Familie abzusichern. Tatsächlich konnte die Familie von den Erträgen, die Clara auf ihrer Rußlandtournee erwirtschaftete, mehr als ein Jahr leben. In Wirklichkeit geht es aber gar nicht um Geld, sondern um Bedürfnisse, die beide sich nicht offen eingestehen. In allen Auseinandersetzungen mit Robert hat Clara das wichtigste Motiv verschleiert, nämlich, daß es ihr großen Spaß machte, öffentlich aufzutreten, und daß sie die Begeisterung und die Bewunderung des Publikums als Lebenselixier brauchte. Getreu der weiblichen Rolle hat sie ein anderes Motiv in den Vordergrund gestellt:

*»... warum sollte ich nicht meinem Robert auch einmal mit meinem Talente ein kleines Scherflein spenden?... Ich tat es aus Liebe zu ihm und dann ist mir kein Opfer zu groß und zu schwer...«*

Robert hat diese »Opfer« nur zähneknirschend angenommen, und auch nur dann, wenn ihm die finanzielle Situation keine andere Wahl ließ. Das erste öffentliche Auftreten Claras nach der Hochzeit im März 1841, das zu einem triumphalen Erfolg für sie wurde, kommentiert Robert mit Worten, in denen sich die Konfliktlinien der nächsten Jahre deutlich abzeichnen:

*»Der Gedanke meiner unwürdigen Stellung in solchen Fällen ließ aber keine Freude in mir aufkommen.«*

Seine Lage als Karrierebegleiter ist denn auch alles andere als rosig, wie eine mehrfach bezeugte Episode verrät. Auf einer Konzertreise nach Holland wird Robert von dem fürstlichen Gastgeber, dem Prinzen Friedrich, gnädig gefragt, ob er denn auch musikalisch sei. Und als er dies gequält bejaht, kommt sogleich die Nachfrage: »Auf welchem Instrument?«

Clara allein reisen lassen will er aber nicht, angeblich, weil er das Gerede der Leute fürchtet. Wichtiger als irgendwelche Lästermäuler oder Rollenerwartungen, die für ihn stets sekundär waren, wird ihm die eigene künstlerische Produktion gewesen sein. Diese aber ist durch Claras Reisen gefährdet, gleichgültig, ob Robert sie begleitet oder zu Hause bleibt.

Jede Trennung von Clara hemmt sein künstlerisches Schaffen nachhaltig. Als Geliebte und Muse ist ihm seine Frau unentbehrlich. Seine Produktion ist ohne ihre stimulierende und entspannende Nähe nicht möglich.

Was immer die Gründe für Roberts Ablehnung von Claras Konzertreisen gewesen sein mögen – Neid auf die erfolgreiche Frau, eigene Versagensängste, Konflikte mit den tradierten Geschlechterrollen oder Abhängigkeit –, die Konsequenzen waren zerstörerisch. Es beginnt jener subtile Kleinkrieg zwischen den Ehepartnern, von denen Roberts Selbstmorddrohung als Reaktion auf Claras Forderung nach finanzieller Absicherung nur eine Vorahnung gibt. Dieser Krieg zermürbt schließlich beide: Robert in seinem psychischen Gleichgewicht und Clara in ihrem künstlerischen Selbstwertgefühl. Robert, der während der Brautzeit das pianistische Können seiner Frau stets neidlos anerkannt hatte, beginnt seine Frau vehement zu kritisieren. Er stellte nicht nur das Virtuosentum als solches in Frage, worin ihm Clara noch bereit war zu folgen, sondern er kritisierte die Spielweise seiner Frau. Bereits 1841 nach einem höchst erfolgreichen Konzert vertraut Clara ihrem Tagebuch an:

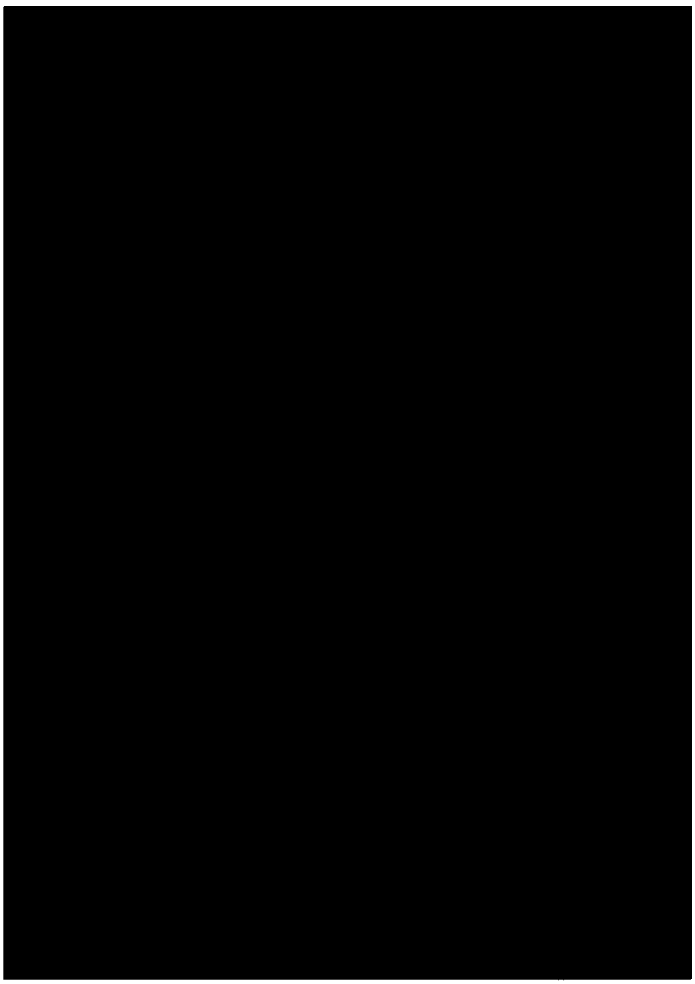
*»Ich war nicht zufrieden, sogar sehr unglücklich diesen Abend und die folgenden Tage, weil Robert von meinem Spiel nicht befriedigt war.«*

1850, nach der Aufführung des D-Moll-Trios von Schumann, beklagt sie sich bitter darüber, daß Robert ihrem Spiel die Schuld an dem Mißerfolg zuschreibt:

*»Es betrübt mich entsetzlich, denn ich hatte es mit aller meiner Kraft und meinem besten Willen gespielt, und dachte für mich, so gut ist es doch noch nicht gelungen, desto bitterer war es daher für mich, statt eines freundlichen Wortes die bittersten, entmutigendsten Vorwürfe zu hören... Ich weiß kaum mehr, wie ich noch spielen soll.«*

Der Traum von der Künstlergemeinschaft – Robert als Komponist und Clara als seine Interpretin, der ja nur der kümmerliche Rest ihres ursprünglichen Plans einer umfas-

senden Produktionsgemeinschaft war, ist ausgeträumt. Robert zieht sogar andere Interpretinnen der eigenen Frau vor, was Clara besonders verunsichern muß. Nicht einmal als »reproducierende Künstlerin« läßt er sie gelten.



*Doppelbildnis von Clara Wieck-Schumann und Robert Schumann, anonyme Lithographie, um 1850*

Sicher, es gibt auch immer wieder Phasen der Annäherung und der Übereinstimmung zwischen den Ehepartnern, aber die emotionale Basis ist nachhaltig erschüttert. Die merkwürdigen Umstände von Roberts Selbstmordversuch 1854, die auf seine Selbstmorddrohung anläßlich des ersten Konflikts mit Clara zurückverweisen, machen es wahrscheinlich, daß Roberts Suizidversuch auch eine Reaktion auf das Scheitern der romantischen Liebesbund-Idee war, auf die er sich und Clara mit der Heirat verpflichtet hatte.

Mit der ihr eigenen Kraft meistert Clara ihr Leben nach Roberts Einlieferung in die Irrenanstalt in Endenich und nach seinem Tod 1856. Noch während seines Aufenthaltes in Endenich nimmt sie ihre Konzerttätigkeit wieder auf und verdient den Lebensunterhalt für sich und ihre sieben Kinder. Freilich gesteht sie sich auch jetzt nicht ein, daß ihr das Konzertieren, trotz aller Unbilden, Spaß macht, sondern sie rechtfertigt es mit der Notwendigkeit, für die Kinder zu sorgen. Ein zweites Motiv kommt hinzu. Nach Roberts Tod kann sie sich in ihrer Rolle als Interpretin seiner Werke ungehindert entfalten. Als seine Witwe avanciert sie quasi zur Gralshüterin des Schumannschen Werkes.

Daß finanzielle Erwägungen immer nur eine zweitrangige Rolle gespielt haben, läßt sich daran ablesen, daß Clara, auch als die Kinder aus dem Gröbsten heraus sind und ihr feste Anstellungen angeboten werden, weiter konzertiert. Auf den gutgemeinten Vorschlag von Johannes Brahms 1868 – Clara war damals fast fünfzig Jahre alt und stand fast vierzig Jahre im Rampenlicht der Öffentlichkeit –, sich doch ins Privatleben zurückzuziehen, antwortet sie nicht ohne Schärfe:

*»Eigenthümlich erscheint mir aber Deine Anschauung des Concertreisens! Du betrachtest es nur als Verdienst, ich nicht; ich fühle mich berufen zur Reproduction schöner Werke, vor allem auch der Roberts . . .«*

Erstmals läßt sie durchblicken, welche Bedeutung die Kunst für sie jenseits aller familiären oder sonstigen Erwägungen hat:

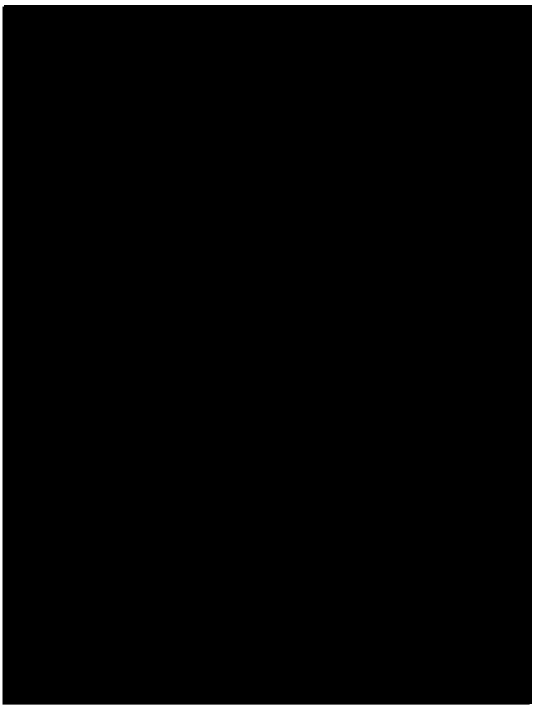
*»Die Ausübung der Kunst ist ja ein großer Theil meines Ichs, es ist mir die Luft in der ich athme!«*

Trotz der Erfolge, die sie in mehr als fünfzigjähriger öffentlicher Konzerttätigkeit hat, ist sie nicht glücklich. Dazu mögen vor allem die Sorgen um die Kinder beigetragen haben – eine Tochter stirbt jung, die drei Söhne entwickeln sich problematisch, zwei von ihnen müssen in Anstalten gebracht werden –, entscheidender aber ist, daß Clara mit zunehmendem Alter die Begrenztheit ihrer nur reproduzierenden Kunst sieht, auf die sie sich durch den Vater, den Ehemann und nicht zuletzt durch sich selbst und das herrschende Frauenbild der Zeit hatte festlegen lassen:

*»Es ist für einen Künstler doppelt schwer alt zu werden ... Wie drängt sich mir wieder jetzt so oft der Gedanke auf, daß ich noch bei Lebzeiten vergessen werde. Das ist eben nicht anders mit den reproducierenden Künstlern ... sind sie mal vom Schauplatz abgetreten, so gedenken ihrer nur höchstens noch die Zeitgenossen. – Die junge Generation weiß schon nichts mehr und – belächelt mitleidig das Vergangene.«*

Es gibt eine Tagebuchstelle, die ein Schlüssel zum Verständnis jener Melancholie sein kann, in die Clara trotz ihrer triumphalen Erfolge, die sie vor allem in den Jahren nach Roberts Tod errang, immer wieder verfiel. Darin beklagt sie sich darüber, daß sie den »Schwerpunkt« ihres Lebens nicht in sich habe, sondern in andern suchen müsse.

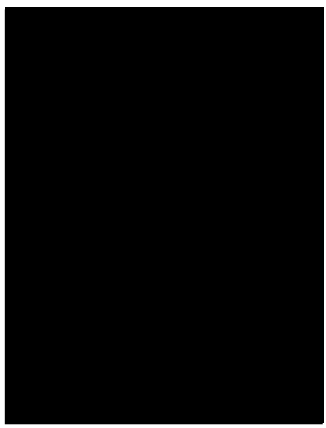
*»Kleinmuth und Zuversicht kämpfen in mir; bald fühle ich mich reich wie ein König, bald arm wie ein Bettler. Das beste in mir sind meine Freunde, mit denen ich mich allerdings so verwachsen fühle, daß ihr Verlust einem Aufhören meiner Existenz gleichkäme; aber oft frage ich mich, womit ich die Freundschaft so bedeutender und schöner Menschen verdiene, und wenn ich dem nachgrüble, überschleicht mich ein Katzenjammer, ein Gefühl der Ohnmacht, das mir noch zur fixen Idee wird. Hat mir die Natur nicht mehr Kräfte gegeben, oder verstehe ich sie nicht auszunützen, daß ich eigentlich Nichts leiste, daß ich den Schwerpunkt meines Lebens nicht in mir, sondern in Andern suchen muß?«*



*Clara Wieck-Schumann*

Das Bild der Marionette, mit dem sie ihren Zustand der Subjektlosigkeit beschreibt, verweist auf ihre Jugend zurück: Zu einer Marionette, die den Schwerpunkt nicht in sich selbst hat, ist sie durch die Erziehung des Vaters geworden. Aufgrund dieser frühen Abrichtung ist sie zeitlebens darauf angewiesen gewesen, Identität außerhalb von sich selbst zu suchen. Hier liegt der tiefere Grund dafür, daß sie jenseits aller sonstigen unbestreitbaren Hindernisse nicht wirklich produktiv sein konnte und auf die »Reproduction schöner Werke« angewiesen war. Wie eine Marionette den Impuls von außen braucht, so brauchte Clara die Autorität von Vaterfiguren und die Resonanz des Publikums, um sich lebendig zu fühlen.

# Die Tagebücher der Sofja Andrejewna Tolstoya (1844–1919)



Leo Tolstois Leben und Werk sind bereits zu seinen Lebzeiten Gegenstand von Legendenbildungen gewesen. Alle seine Biographen klagen darüber, wie schwer es sei, die Tolstoi-Legende zu durchbrechen und auf die Wahrheit seines Lebens zu stoßen. Auch die verschiedenen Erinnerungen der Familienangehörigen haben nicht dazu beigetragen, das Gestrüpp von Lügen, Halbwahrheiten und Verzerrungen aufzubrechen, die sich um das Leben und seine Ehe ranken. Sie sind vielmehr selbst ein Teil dieser Legendenbildung und arbeiten mit an dem Entstehen der Kultfigur Tolstoi. Vollends durch seine späte Flucht aus Jasnaja Poljana – Tolstoi war damals zweiundachtzig Jahre alt –, seine Irrfahrt durch das winterliche Rußland und seinen spektakulären Tod auf der kleinen, abgelegenen Bahnstation Astapovo, der die öffentliche Meinung erregte und zu Schlagzeilen in der

Weltpresse führte, ist das Bild Tolstois in einer ganz spezifischen Weise geprägt. Das Bild des Heiligen aber, das sich durch seine dramatische Flucht endgültig festigte, ist untrennbar verbunden mit dem Bild seiner Frau Sofja Andrejewna, mit der er achtundvierzig Jahre verheiratet war und die verantwortlich gemacht wurde für das schmähliche Ende des Dichters. Von Biographie zu Biographie wurde das Bild der bösen Ehefrau weitergereicht, auch wenn einige Biographen zugestehen, daß es Sofja Andrejewna Tolstoya nicht eben leicht hatte.

Erst seit die Tagebücher von Sofja Andrejewna Tolstoya erschienen sind, ist es möglich geworden, auch die andere Seite wahrzunehmen und sich ein eigenes Bild von der Frau zu machen, die von den Zeitgenossen und der Nachwelt als Xanthippe abgestempelt wurde. Diese Tagebücher, die vom Anfang der Ehe 1862 bis zur spektakulären Flucht Tolstois im Jahre 1910 reichen, erschienen 1978 zuerst in russischer Sprache, seit 1982 liegen sie auch in deutscher Übersetzung in zwei Bänden vor. Erstmals vernimmt man die authentische Stimme der Frau, die stets im Schatten ihres Mannes gestanden hatte, die sich bescheiden und selbstbewußt zugleich als »Amme seines Werkes« begriffen hatte und in Darstellungen zumeist nur als Negativfolie benutzt wurde, um das Genie Tolstoi um so strahlender erscheinen zu lassen.

Wer also war Sofja Andrejewna Tolstoya? Lassen wir sie selbst zu Worte kommen. Etwa ein Jahr vor Tolstois Flucht und Tod hatte die damals Fünfundsechzigjährige in einem Prosagedicht notiert, was sie mochte und was sie nicht mochte:

»WAS ICH MAG

Im Herzen Stille
Im Sinn einen Traum
Wenn Menschen mir geneigt sind
Jedes Kind
Und alle Blumen
Und Sonne und viel Licht

Ich pflanze und schneide, durchwandre so gern
Die Bäume und den Wald
Ich liebe darzustellen, d.h. zu zeichnen,
zu photographieren,
eine Rolle zu spielen;
ich bin gerne schöpferisch
und sei es beim Nähen
Ich liebe die Musik, jedoch beschränkt
Ich liebe in Menschen Klarheit, Einfachheit, Talent
Gewänder und Schmuck
Liebe Frohsinn und Feste, Schönheit und Glanz
Ich liebe Verse
Empfindsamkeit
Liebkosung
Ich arbeite gern produktiv

WAS ICH NICHT MAG

Haß und Unzufriedenheit der Menschen
In Herz und Sinn Hohlheit und wär sie vorübergehend
Den Herbst
Männer (bis auf wenige Ausnahmen)
Finsterheit und Nacht
Kartenspiel und Geld
Menschen verfinstert von Laster und Wein
Geheimnisse, Unehrlichkeit, Verschlossenheit
Die Steppe
Trinkliedergröhlen
Den Prozeß des Essens
Talentlosigkeit und Listigkeit, Lüge und Heuchelei
Ich liebe das Wirtschaften nicht
Liebe nicht die Einsamkeit
Mag keinen Hohn, keine Parodien, keine Scherze, Kritiken und Karikaturen
Mag keine Faulheit und Nutzlosigkeit
Ertrage nur schwer jegliche Flegelei«

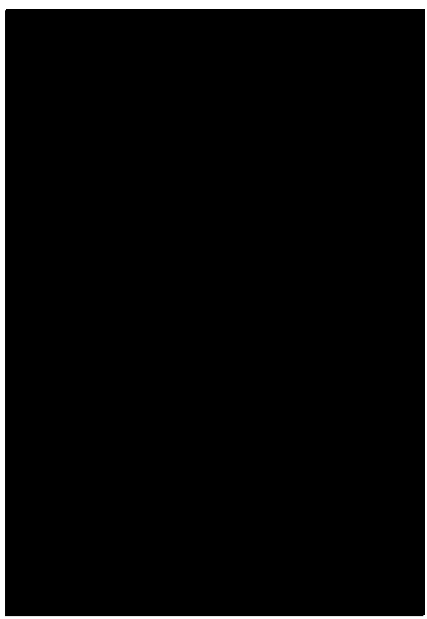
Erkennbar wird aus diesen Zeilen ein starkes Bedürfnis nach Schönheit in jeder Form. Feste, Frohsinn, Kleidung und Schmuck treten gleichberechtigt neben Blumen, Bäume, Sonne und viel Licht. Auffallend ist auch die Liebe zur Kunst und das Interesse an eigener Produktivität, wobei diese eingeschränkt ist auf den familiären Verwertungszusammenhang: Zeichnen, fotografieren, Theater spielen, Klavier spielen, nähen, das waren die Tätigkeiten, die ihr als Ehefrau und Mutter von dreizehn Kindern, die sie im Verlauf der Ehe gebar, möglich waren. Auf der anderen Seite lehnte sie kompromißlos alle finsteren Leidenschaften und Machenschaften ab. Dieser Angriff gegen die sogenannten dunklen Seiten des Menschen richtete sich nicht zuletzt gegen bestimmte Wesenszüge ihres Mannes, der in seiner Jugendzeit ein bewegtes Junggesellendasein geführt und im Alter seine literarische Arbeit weitgehend aufgegeben hatte, um dem asketischen Ideal des Wahrheitssuchers und -verkünders nachzueifern. Gerichtet waren diese Passagen aber vor allem gegen jene Leute in Tolstois Umgebung, die von der Familie nur die »Finsterlinge« genannt wurden und durch deren Einfluß Tolstoi seiner Frau entfremdet wurde. Die spektakuläre Flucht Tolstois 1910 mitten im kalten Winter sah seine Frau vor allem als ein Ergebnis der Einflüsterungen durch die sogenannten »Finsterlinge« an. Wir kommen später darauf zurück. Zunächst wollen wir uns den Anfängen zuwenden.

Sofja Andrejewna Behrs war gerade achtzehn Jahre alt, als sie den damals vierunddreißigjährigen Grafen Tolstoi heiratete. Ihr Vater, der als Arzt in Moskau lebte, war ein alter Freund Tolstois. Sofja war die mittlere von drei Schwestern und wie die beiden Schwestern viel umschwärmt in der Moskauer Gesellschaft.

In den autobiographischen Aufzeichnungen »Die Heirat«, die sie 1912, also zwei Jahre nach Tolstois Tod, niederschrieb, betont sie zum einen, daß sie ein naives, wohlbehütetes Mädchen gewesen sei, auf der anderen Seite wird aber deutlich, daß sie durchaus eigenwillig und selbstbewußt war. Sie war eine begehrte Pianistin und sehr an der Kunst inter-

essiert. Bereits mit sechzehn Jahren hatte sie eine Novelle geschrieben und führte regelmäßig Tagebuch. Als sie Tolstoi davon erzählte, bat er sie, ihm ihre Texte zu geben. Sie aber gab ihm nur die Novelle, von der er stark beeindruckt war. In seinem Tagebuch vermerkte er: »Sie ließ mich ihre Novelle lesen. Welch eine Energie der Wahrheit und Schlichtheit.« Auch später hat Sofja immer – neben dem Tagebuch – Texte geschrieben, die aber bis auf wenige Ausnahmen unveröffentlicht geblieben sind. Sie selbst fühlte sich in ihren letzten Jungmädchentagen frei und stark wie nie zuvor:

*»Mein Ich war unabhängig von Raum und Zeit, frei, grenzenlos und allmächtig. Diese letzten Tage meiner Jungmädchenzeit waren von einer besonderen Lebenskraft und inneren Ergriffenheit bestimmt.«*



*Sofja Andrejewna Behrs in jungen Jahren, Fotografie*

Tolstoi war zu dieser Zeit schon ein berühmter Autor. Vor allem sein autobiographisch geprägter Roman »Kindheit« hatte ihn zu einer anerkannten und umschwärmten Person des literarischen Lebens werden lassen. Vorangegangen war eine kurze Zeit der intensiven Werbung Tolstois um Sofja Behrs. Alle waren sehr überrascht über seine Wahl – nicht zuletzt Sofja selbst –, wie man ihren späteren Aufzeichnungen über Tolstois Werbung, die Verlobungszeit und die Heirat entnehmen kann. Tolstoi schien von der Eile, mit der er auf die Ehe drängte – am 16. September 1862 machte er Sofja einen Heiratsantrag, die Hochzeit fand bereits sieben Tage später, am 23. September 1862, statt –, selbst irritiert zu sein. In seinem Tagebuch notierte er: »Ich bin so verliebt, wie ich es nie für möglich gehalten hätte, daß man verliebt sein kann«, um später einzuschränken: »Was aber, wenn dies nur das Verlangen nach Liebe ist und nicht wirkliche Liebe?«

Die Unsicherheit Tolstois war Ausdruck seiner ambivalenten Einstellung zu Frauen und der eigenen Sexualität. Immer wieder klagte er in seinem Tagebuch über seine schwer zu zügelnde Sinnlichkeit, die ihn fortwährend in Abenteuer verstrickte, auf die bestenfalls moralischer Katzenjammer folgte, die zum Teil aber auch mit venerischen Krankheiten endeten. Am 9. Juni 1851 schrieb er in sein Tagebuch:

*»Der gestrige Tag ist ziemlich gut verlaufen, denn es wurde fast alles durchgeführt. Nur mit einem Punkt fühle ich mich unzufrieden, und dieser Punkt ist die Tatsache, daß ich meine Sinnlichkeit nicht überwinden kann . . .«*

Als er um Sofja Behrs warb, lebte er seit mehreren Jahren mit der Dienstmagd Aksinja Basykina zusammen, die mit einem seiner Leibeigenen verheiratet war und mit der er einen Sohn hatte, der auf seinem Gutshof aufwuchs und später zeitweilig als Stallbursche bei den Tolstois arbeitete.

Sexus und Eros traten immer weiter auseinander und führten zu einem auffälligen Zwiespalt in seiner Haltung Frauen gegenüber. Zur Befriedigung seiner Sinnlichkeit brauchte er Frauen, aber er verachtete sie dafür und machte ihnen Vorwürfe, daß sie seine Begierden erregt hatten. Der

Traum von reiner Liebe und harmonischem Familienglück, den er in jener Zeit seiner Ausschweifungen – wie er es selbst nannte – in seiner Erzählung »Familienglück« ausphantasierte, war ein Versuch, den quälenden Zwiespalt zu überwinden und die eigene Sinnlichkeit in eine gesellschaftlich und moralisch akzeptierte Form zu kanalisieren.

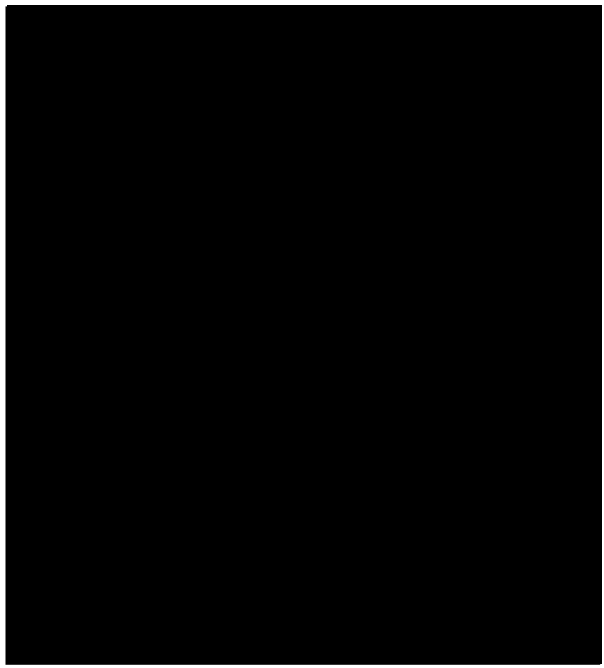
Von diesem Widerspruch Tolstois hatte Sofja Behrs keine Ahnung. Sie hatte seinen Roman »Kindheit« gelesen und hielt den Autor für einen besonders sensiblen und vergeistigten Mann. Die Bekanntschaft mit den dunklen Seiten ihres Mannes war ein großer Schock für sie. Wenige Tage vor dem festgesetzten Hochzeitstermin gab er Sofja Behrs seine Tagebücher zu lesen:

*»Die Lektüre dieser Tagebücher, die er mir aus allzu großer Gewissenhaftigkeit vor der Eheschließung zu lesen gab, erschütterte mich. Hätte er es lieber nicht getan! Ich habe viele Tränen vergossen bei der Enthüllung seiner Vergangenheit.«*

Das Tagebuch aus den Jahren 1862 und 1863 zeigt, wie stark die Lektüre von Tolstois Tagebuch bei Sofja Tolstoya nachwirkte. Sie fürchtet sich vor ihrem Mann und fühlt sich von der körperlichen Seite der Liebe abgestoßen. Bereits am 9. Oktober 1862 notiert sie: »Wie abstoßend ist die körperliche Liebe!« Auch Tolstoi scheint von der Ehe auf sexuellem Gebiet enttäuscht gewesen zu sein. Er wirft seiner Frau Frigidität vor:

*»Ich berührte sie – sie war am ganzen Körper glatt, angenehm anzufassen und kalt, aus Porzellan... Alles nur zum Ansehen bestimmt.«*

Schon aus den wenigen Äußerungen wird deutlich, daß ein gemeinsamer Nenner nicht zu finden war, Tolstoi lehnte Sexualität als etwas Sündhaftes ab und suchte in der Frau vor allem mütterliche Qualitäten. Die Sehnsucht nach der mütterlichen Frau ist nicht zuletzt auch ein Reflex auf einen frühkindlichen Verlust: Seine Mutter starb, als Tolstoi gerade zwei Jahre alt war. Noch als Siebenundsiebzigjähriger machte Tolstoi folgende aufschlußreiche Tagebuchaufzeichnung:



*Sofja Andrejewna Tolstoya, Fotografie von 1885*

*»Den ganzen Tag über ein Gefühl dumpfer Beklemmung. Gegen Abend wandelt sich dieser Zustand der Traurigkeit in zärtliche Rührung, in den Wunsch, gestreichelt, getröstet zu werden. Wie ein Kind möchte ich mich an ein liebendes, mitfühlendes Wesen schmiegen. Tränen der Liebe und Zärtlichkeit vergießen und mich gestärkt fühlen. Aber wo ist jenes Wesen, bei dem ich solche Zuflucht fände ... An wen könnte ich mich also hängen? Wieder ein Kind werden und mich an meine Mutter schmiegen, so wie ich sie mir vorstelle? Ja, du, Mama, die ich niemals beim Namen nannte, weil ich doch nicht sprechen konnte ... Ja, du, das höchste Ideal der reinen Liebe, das ich mir je vorstellen konnte, der menschlichen, warmen, mütterlichen Liebe. Danach verlangt meine müde Seele. Du, Mama, du, tröste mich, erleichtere mein Herz ...«*

Mit den vielen Kindern, die er und Sofja zusammen hatten, legte er seine Frau auf den Typus Mutter fest, ohne dabei auf ihre Wünsche und Kräfte Rücksicht zu nehmen. Die Klage, daß sie schon wieder schwanger sei, zieht sich quer durch ihre Tagebücher. Vergeblich versuchten Sofja Tolstoya und auch die Ärzte, ihren Mann zur Geburtenkontrolle zu überreden. Ihre Versuche der Selbsthilfe scheiterten ebenso wie ihr Versuch, eine unerwünschte Schwangerschaft abzubrechen. Ihr Mann reagierte darauf mit großer Empörung und tiefem Abscheu.

Tolstois mit äußerster Strenge vorgetragene Forderung, daß seine Frau alle ihre Kinder selbst stillen sollte, ist Teil des Mütterlichkeitsideals, mit dem Tolstoi die eigenen Ambivalenzen zu überwinden versuchte. Dieses gelang ihm jedoch immer nur vorübergehend und verwickelte ihn letztlich in immer neue Widersprüche. Schließlich versuchte Tolstoi, das Problem ganz radikal zu lösen: Im Epilog zur »Kreutzersonate« 1890 propagierte er vollkommene sexuelle Enthaltsamkeit in der Ehe und versuchte in der Folgezeit auch selbst danach zu leben – wenn er dabei auch immer wieder Rückfälle hatte. Diese Rückfälle lastete er in erster Linie seiner Frau an.

Die »Kreutzersonate«, in der ein Mann berichtet, wie er durch die Lasterhaftigkeit und Lüsternheit seiner Frau bis zum Mord an ihr getrieben worden ist, ist ein vom blindwütigen Haß erfülltes Pamphlet gegen das weibliche Geschlecht – nicht etwa nur gegen seine Frau. Es ist gewalttätig und mordlüstern in seinen Phantasien und zeigt, daß zwischen den Ehepartnern wirklich die »Hölle« herrschte und nicht nur in der Einbildung von Sofja Tolstoya bestand. Es ging, wie Tolstoi in seinem Tagebuch schrieb, um einen »Kampf auf Leben oder Tod«. Sofja Tolstoya litt sehr unter dem Text, obwohl sie – korrekt wie immer – das Abschreiben und das Korrekturlesen übernahm:

*»Saß heute an den Korrekturfahnen der ›Kreutzersonate‹, und wieder das gleiche niederdrückende Gefühl – wieviel Zynismus und nackte Entlarvung übler menschlicher Eigenschaften!«*

Trotzdem versuchte sie nach außen, sich nichts anmerken zu lassen, und setzte sich sogar für eine Veröffentlichung des höchst umstrittenen Textes ein, um zu dokumentieren, daß sie den Text nicht auf sich und ihre Ehe bezog.

Innerlich aber fühlte sie sich durch den Text beschmutzt und niedergedrückt, in der die Frau als »räudige Hündin«, als »Ratte« – kurz: als »Tier« erschien und in der Sexualität nur als »Verbrechen« und Kinder nur als »Plage« und »Belastung« vorkamen.

Die Frauenverachtung Tolstois nahm immer krankhaftere Züge an: »Seit siebzig Jahren sinken die Frauen beständig in meiner Achtung, und noch immer sinken sie in meiner Achtung tiefer.« Sofja Tolstoya litt unter der Frauenverachtung, die Tolstoi immer unverhohlener in Gesprächen äußerte:

*»Gestern abend machte mich das, was L.N. zur Frauenfrage sagte, sehr betroffen. Schon immer war er gegen die Freiheit und die sogenannte Gleichberechtigung der Frau; gestern aber äußerte er auf einmal, daß eine Frau, wie auch immer sie tätig sein möge - als Lehrerin, in Medizin oder Kunst –, doch nur ein einziges Ziel kenne: die geschlechtliche Liebe. Und sobald sie es erreicht habe, sei's um all ihre Tätigkeit im Handumdrehn geschehen.«*

In einer Tagebuchnotiz von 1890 zieht sie die bittere Bilanz:

*»Kam heute beim Abschreiben von Ljowotschkas Tagebuch an die Stelle, an der er notiert hat: ›Es gibt das Bedürfnis des Fleisches nach Verkehr und das Bedürfnis der Vernunft nach einer Freundin fürs Leben.‹ Ja, hätte ich diese seine Überzeugung vor neunundzwanzig Jahren gekannt, dann hätte ich ihn um nichts in der Welt geheiratet.«*

Die fehlende Harmonie auf sexuellem Gebiet war jedoch nur eines von vielen Problemen, das Sofja Tolstoya belastete und aus ihr schließlich jene frustrierte Frau machte, als die sie von Zeitgenossen und der Nachwelt wahrgenommen wurde. Die Lieblosigkeit ihres Mannes, seine Abkehr von der Literatur, sein politischer Fanatismus und sein moralischer Rigorismus, der Tod von sechs Kindern, darunter ihres

Lieblingssohnes Wanitschka, die Enttäuschung über die Entwicklung der sieben überlebenden Kinder – das alles belastete sie und stürzte sie immer wieder in schwere Depressionen. Ihre Tagebücher zeigen sehr gut den Desillusionierungs- und Verschleißprozeß, der aus einem lebenslustigen, liebenswürdigen und begeisterungsfähigen jungen Mädchen eine verbitterte und zänkische alte Frau machte.

Die Tagebücher sind keine angenehme Lektüre, denn sie zeigen auch Sofja Tolstoya nicht von ihrer Sonnenseite. Sie sind ein Dokument der zunehmenden Vereinsamung, die sich – welch ein Paradox – inmitten einer vielköpfigen Familie vollzieht. Diese Vereinsamung ist von Anfang an unübersehbar. Das Tagebuch wird zum Partnerersatz. Die Beziehung zwischen den Ehepartnern ist von Anfang an so gestört, daß eine Kommunikation nur über das Tagebuch läuft. Beide Ehepartner schreiben, getarnt durch den Anspruch auf absolute Aufrichtigkeit sich selbst gegenüber, in ihren Tagebüchern die Gefühle auf, die sie unmittelbar nicht zu äußern wagen. Durch den gegenseitigen Austausch der Tagebücher findet zumindest in den ersten Ehejahren ein Minimum an Austausch und Auseinandersetzung statt. Gegen Ende der Ehe verbergen die Ehepartner ihre Tagebücher jedoch voreinander. Sie schreiben nicht mehr füreinander, ja nicht einmal mehr für sich selbst, sondern nur noch für die Nachwelt. Jeder versucht, den anderen anzuschwärzen, um selbst möglichst makellos zu erscheinen. Die Tagebücher werden zu einem Instrument der Rechtfertigung, sie sind nicht mehr auf Verständigung und Kommunikation angelegt.

Immer wieder denkt Sofja Tolstoya darüber nach, warum ihre Beziehung zu Tolstoi für beide Teile eine so katastrophale Entwicklung genommen hat. Die Gründe hierin sieht sie vor allem in der Überlegenheit, die Tolstoi als älterer, erfahrener Mann von Anfang an gehabt hat und die sie durch ihre Unterwürfigkeit nur immer wieder neu bestätigte. Sie sieht sehr klar, daß »diese ewige seelische Abhängigkeit« sie um ihre »eigenen Möglichkeiten und Energien gebracht hat«, und sie vermutet wohl nicht zu Unrecht, daß Tolstoi sich ganz bewußt eine »passive ... stumme und willenlose

Frau« ausgesucht hat, die sich vollständig anpaßt und seinem Genie zuarbeitet. In seinem Tagebuch findet sich folgende Definition einer »guten Ehefrau«:

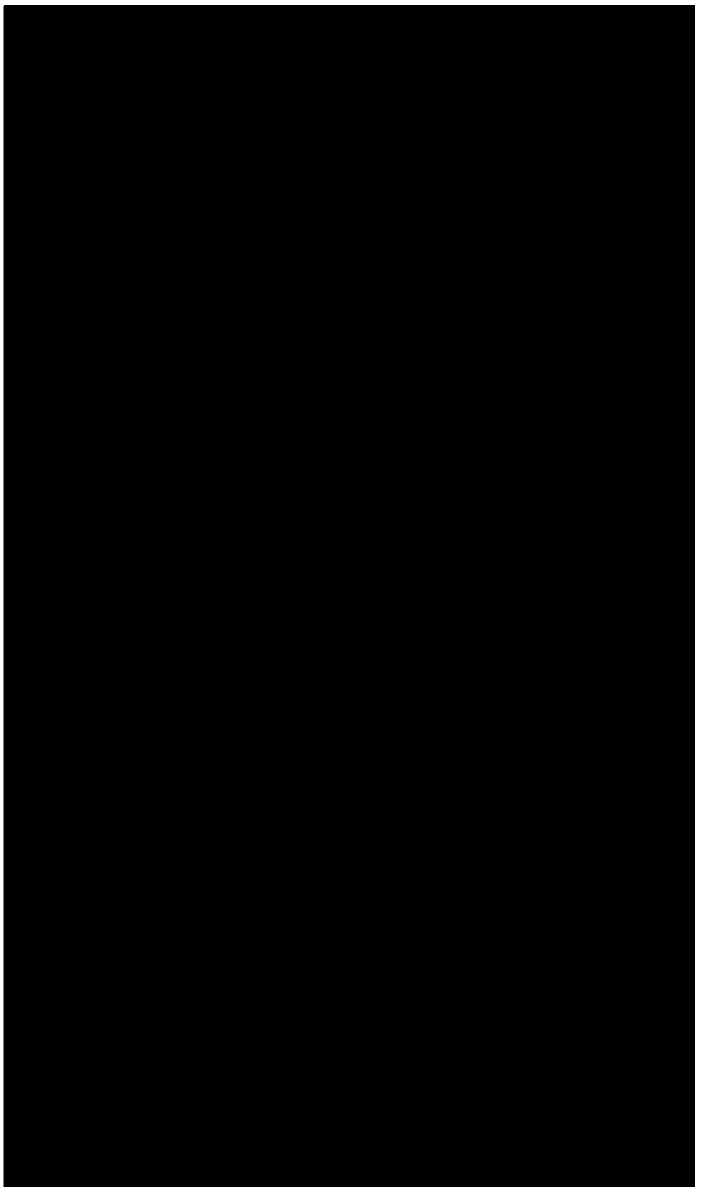
*»Eine gute Ehefrau hat die Fähigkeit, Gedanken zu absorbieren und zu assimilieren, bis sie alles durch die Augen ihres Mannes sieht.«*

Tatsächlich hat sie versucht, genau diesem Idealbild zu entsprechen. Vor allem in den ersten Ehejahren ist sie eine Meisterin der Anpassung und Hingabe gewesen. Sie stellt sich auf seine sexuellen Wünsche ein, und immer wieder und wieder schreibt sie seine Manuskripte ab. »Krieg und Frieden« schreibt sie mehrmals ab, aber auch die Tagebücher nimmt sie sich immer wieder neu vor. Außerdem liest sie sorgfältig Korrekturen und kümmert sich um die Publikation der Werke, die sie in späteren Jahren als Herausgeberin betreut. Ihr tägliches Arbeitspensum ist erstaunlich. Mehr als fünf Stunden Schlaf gönnt sie sich fast nie. Ihr einziger Trost bei all diesen Mühen war die Überzeugung, daß Tolstoi als Genie dieses »Opfer« wert sei. Aber auch diese Überzeugung geriet immer wieder ins Wanken, wenn ihr die Stupidität ihrer Beschäftigungen zum Bewußtsein kam:

*»Ich lebe wie ein Automat: gehe, esse, schlafe, bade, schreibe ab ... Habe kein Privatleben, kann nicht lesen, nicht spielen, nicht nachdenken – und so war das immer. Ist das überhaupt ein Leben? ... Eigentlich lebe ich gar nicht –.«*

Immer deutlicher wird ihr, daß sie unfrei ist und wie im »Gefängnis« lebt. Eigene unterdrückte Bedürfnisse melden sich zu Wort. Sie möchte jeden Tag wenigstens zwei Stunden Klavier spielen, malen und selbst schreiben. Sie fühlt, daß ihre schöpferischen Kräfte in der Ehe brachliegen:

*»Doch wieviel und wie gut kann ich im Grunde arbeiten! Aber es ist so schade, daß diese Fähigkeit nicht einer wichtigeren und erhabeneren als dieser mechanischen Tätigkeit (Korrekturlesen der »Kreutzersonate«) zugute kommt. Wenn ich Novellen schreiben oder Bilder malen könnte, wäre ich äußerst glücklich.«*



*Sofja Andrejewna Tolstoya und Leo Tolstoi, um 1900*

Sie beginnt, eine Gewohnheit ihrer Jungmädchenzeit aufnehmend, eine Novelle als Gegenstück zu Tolstois »Kreutzersonate« zu schreiben und verfaßt vor allem im Alter eine Anzahl von Texten, die zum großen Teil jedoch unveröffentlicht blieben und noch heute für die Öffentlichkeit unzugänglich im Tolstoi-Museum liegen. Aber über all diesen Versuchen stehen die Worte »zu spät«. Diese Einsicht ist deshalb so niederschmetternd, weil Sofja Tolstoya gegen Ende der Ehe immer deutlicher erkennen muß, daß weder ihr Mann noch ihre Kinder ihr »Opfer« würdigen:

*»Ich bin sehr einsam. Meine Kinder sind noch despotischer und herrischer als ihr Vater.«*

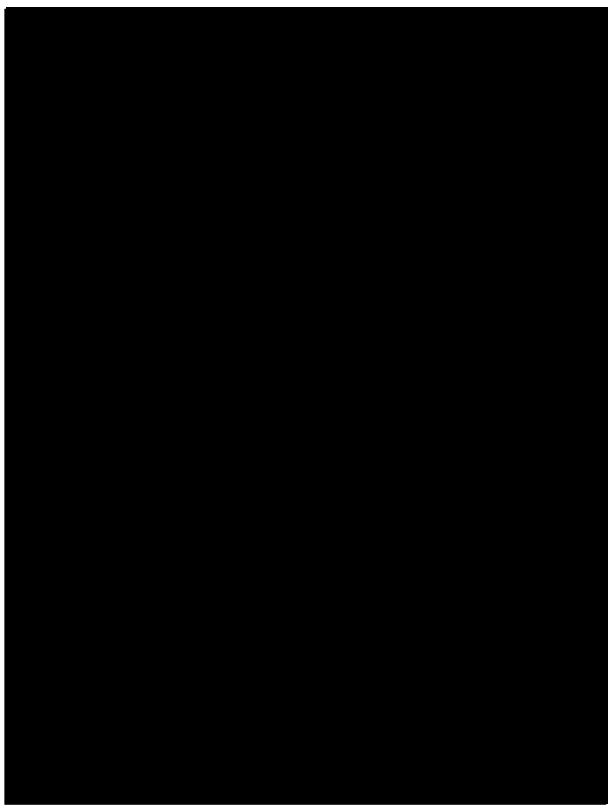
Sie beginnt darüber nachzudenken, warum Frauen nicht schöpferisch sind:

*»Heute überlege ich: Warum gibt es keine genialen Frauen? Weder unter Schriftstellern noch unter Malern oder Komponisten. Das kommt daher, weil eine tatkräftige Frau all ihre Leidenschaft, alle Fähigkeiten an die Familie, die Liebe, ihren Mann verschwendet – und vor allem an die Kinder. Ihre übrigen Fähigkeiten verkümmern, bilden sich nicht heraus oder bleiben in den Ansätzen stecken. Wenn das Kindergebären und die Erziehung zu Ende sind, werden die künstlerischen Ansprüche wach – aber dann ist schon alles zu spät, nun läßt sich nichts mehr heranbilden. Unverheiratete Frauen entwickeln häufig geistige und künstlerische Fähigkeiten und Kräfte; doch diese Entwicklung bleibt vereinzelt, kann in den nächsten Generationen nicht weitergehen, da unverheiratete Frauen keine Nachkommenschaft hinterlassen.«*

Es fällt ihr schwer, sich mit solchen Einsichten abzufinden. Sie rebelliert aber erst, als Tolstoi versucht, sie nach seiner sogenannten religiösen Wende so weit wie möglich aus seinem Leben fernzuhalten und sie schließlich nicht einmal mehr als Abschreiberin an seinen Werken beteiligt.

Als Geliebte und schließlich auch als Mitarbeiterin hat sie endgültig ausgespielt. Sie ist funktionslos geworden. Auch die Kinder brauchen sie nicht mehr und gehen ihre eigenen Wege. Verständlich, daß sie darauf mit Verbitterung und Anwürfen reagiert.

*»Er bringt mich systematisch um, läßt mich an seinem Leben nicht Anteil nehmen. Das verletzt mich sehr. Zuweilen überkommt mich eine geradezu wahnwitzige Verzweiflung. Dann möchte ich mich umbringen, irgendwohin fliehen, mich in jemanden verlieben – wenn ich nur nicht mehr mit diesem Menschen zusammenleben müßte, den ich trotz allem mein Leben lang geliebt habe, obwohl mir jetzt bewußt wird, daß ich ihn idealisiert habe, und daß er ausschließlich von einem starken sexuellen Trieb beherrscht wird. Jetzt aber sind mir die Augen aufgegangen, und ich sehe, daß mein Leben zerstört ist.«*



*Sofja Andrejewna Tolstoya*

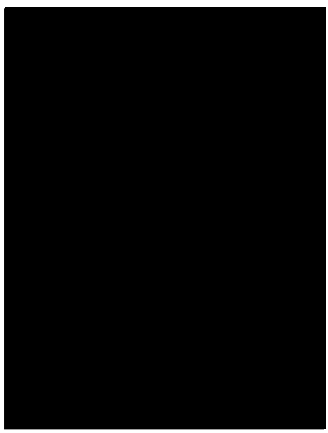
Ihre Wut ist schließlich so groß, daß sie Amok läuft. Sie versucht sich in den Besitz der späten geheimen Tagebücher Tolstois zu setzen, in denen sie – übrigens zu Recht – abfällige Bemerkungen über sich vermutet. Wenigstens ihr Bild bei der Nachwelt will sie retten. Ihre eigenen Aufzeichnungen sind ein verzweifeltes Gegenanschreiben gegen das Bild der hysterischen und zänkischen Alten, als die sie Mann und Kindern am Ende erschien. Es gelingt ihr nicht: Sie verzehrt sich vor Haß, und ihre Handlungen nehmen hysterische Züge an. Ganz offensichtlich ist sie psychisch schwer erkrankt. Sie selbst spricht davon, daß sie fürchtet, »wahnsinnig« zu werden. Die Angst, auch noch über die Familie hinaus mißverstanden und abgelehnt zu werden, läßt sie panisch reagieren. Sie nimmt zu Bosheiten, Verleumdungen und Unwahrheiten ihre Zuflucht, so daß am Schluß ihr Mann als das bedauernswerte Opfer erscheint.

Besonders der zweite Band der Tagebücher ist quälend in der Art, wie Sofja Tolstoya und ihr Mann sich gegenseitig zugrunde richten und wechselweise zu Tätern und Opfern werden. Die Hölle kann nicht schlimmer sein. Hin- und hergerissen zwischen Abscheu und Mitleid, ist es bei der Lektüre schwer, das Beziehungsgestrüpp zu durchstoßen. Beide, Sofja Tolstoya und Tolstoi, drohen immer wieder mit Selbstmord. Sofja Tolstoya versucht mehrmals, Hand an sich zu legen, und Tolstoi versucht mehrmals, aus Jasnaja Poljana zu fliehen. Das dramatische Ende auf dem Bahnhof in Astopovo ist der Schlußstrich unter eine quälende Ehegeschichte, die von Anfang an zum Scheitern verurteilt war. So schrieb Sofja Tolstoya bereits 1863 über ihre Beziehung zu Tolstoi – sie war damals gerade ein Jahr verheiratet –:

*»Ständig denke ich, es sei schon Herbst und alles bald zu Ende. Dabei weiß ich überhaupt nicht, welch ein Winter dem Herbst folgen, ja, ob ihm überhaupt noch ein Winter folgen wird. Es ist schrecklich langweilig, ... ohne irgendwelche Freude zu sein. Ich fühle mich schon alt.«*

**»Das ist die Ausbeutung der Frau,
die Vernichtung der Künstlerin...«**

# Leben und Werk von Camille Claudel
**(1864–1943)**



*»Mein Traum wäre es, sofort nach Villeneuve zurückzukehren und nicht mehr wegzugehen, eine Scheune in Villeneuve wäre mir lieber als ein Platz als Patientin erster Klasse hier.*

*Ich kann es nur bedauern, wenn ich sehe, wie Du Dein Geld für eine Irrenanstalt verschwendest, Geld das mir nützen könnte, um schöne Arbeiten zu machen und angenehm zu leben! Was für ein Unglück! Es ist zum Weinen. Was für ein Glück, wenn ich in Villeneuve sein könnte. Dieses hübsche Villeneuve, das auf der Welt nicht seinesgleichen hat!«*

*»Ich kann die Schreie all dieser Geschöpfe nicht mehr ertragen, es bricht mir das Herz. Mein Gott, wie gern wäre ich in Villeneuve! Ich habe nicht all das getan, was ich getan habe, um mein Leben anonym im Irrenhaus zu beschließen, ich habe etwas anderes verdient.«*

*»Ich gehöre nicht hierher in dieses Milieu, man soll mich herausholen, nach vierzehn Jahren eines solchen Lebens fordere ich lautstark die Freiheit.«*

Diese verzweifelten Hilferufe sandte die Bildhauerin Camille Claudel im Frühjahr 1927 an ihre Mutter und an ihren Bruder Paul, den damals schon berühmten Dichter. Sie war zu dieser Zeit dreiundsechzig Jahre alt und lebte seit vierzehn Jahren in der Irrenanstalt in Montdevergues, in die sie 1913 auf Veranlassung der Familie eingewiesen worden war. Trotz ihrer flehentlichen Bitten holten weder Mutter noch Bruder die Verzweifelte aus der Anstalt heraus. Dies ist um so erstaunlicher, als von ärztlicher Seite keine ernsthaften Bedenken mehr gegen eine Entlassung beziehungsweise Verlegung der Kranken in die nähere Umgebung der Familie bestanden. In der Krankengeschichte von 1920 heißt es:

*»1. Mai: Fräulein Claudel verhält sich ruhig, ihr Verfolgungswahn ist schwächer. Ihr physisches Befinden ist gut. Sie wünscht sich lebhaft, ihre Familie zu sehen und in die Nähe von Paris zu kommen.*

*1. Juni: Fräulein Claudel verhält sich ruhig, ihr Verfolgungswahn ist zwar nicht ganz verschwunden, doch sehr zurückgegangen. Sie äußert lebhaft den Wunsch, zu ihrer Familie zurückzukehren und auf dem Lande zu leben. Ich glaube, daß unter diesen Umständen eine Entlassung versucht werden kann.*

*8. Juni: Wenn Sie Fräulein Claudel nicht aufnehmen können, wäre es meines Erachtens für den Geisteszustand der Kranken vorteilhaft, sie in die Nähe ihrer Familie zu bringen, was sie sich lebhaft wünscht. Sie ist seit langem sehr ruhig, und die Abnahme ihrer Wahnvorstellungen könnte vielleicht zu einem späteren Zeitpunkt einen Entlassungsversuch ermöglichen.*

*1. Juli: Fräulein Claudel ist weiterhin ruhig, ihr Verhalten ist korrekt, und die sehr abgeschwächten Verfolgungsideen treten beinahe nicht mehr auf. Wenn es Ihnen nicht möglich ist, sie wieder aufzunehmen, so könnten Sie sie in eine Pflegeanstalt überweisen lassen, die näher bei ihrer Familie gelegen ist, so daß diese sie von Zeit zu Zeit besuchen könnte. Das Fehlen jeglichen Besuches ist in der Tat für Fräulein Claudel sehr schmerzlich.*

*2. August: Fräulein Claudel verhält sich weiterhin ruhig und wünscht lebhaft, sich Ihnen zu nähern. Ihr physisches Befinden ist gut.«*



*Bronzeskulptur »Das reife Alter« von Camille Claudel, ca. 1899*

Ungeachtet solcher ärztlicher Empfehlungen verblieb Camille Claudel bis zu ihrem Tode 1943 in der Anstalt Montdevergues. Besuche empfing sie in den dreißig Jahren ihrer »Kasernierung« nur selten. Auf ausdrücklichen Wunsch der Familie durfte sie nur mit der Mutter und dem Bruder korrespondieren. Ihre Isolierung war total. Viele ihrer ehemaligen Förderer und Bewunderer mußten annehmen, daß sie längst tot war. Ein Nachhall dieses in der Öffentlichkeit kursierenden Gerüchtes findet sich noch in dem renommierten Künstlerlexikon »Bénizit« von 1976, wo es lapidar heißt, daß die Bildhauerin Camille Claudel um 1920 gestorben sei. Das ist so falsch nicht, denn von Leben kann man in der Anstalt Montedevergues, einem bloßen Aufbewahrungsort für die von der Gesellschaft und von ihren Familien Ausgestoßenen und von den Ärzten Aufgegebenen, nicht sprechen. Ohne Kontakt zur Außenwelt und ohne sinnvolle Beschäftigungs-

möglichkeiten war Camille Claudel zum bloßen Vegetieren verdammt. Daran änderte auch die Tatsache nichts, daß sie Patientin erster Klasse war. Die Versorgung und die Lebensumstände waren auch in der ersten Klasse katastrophal:

*»Zum Schreiben kann ich mich nicht in den Saal setzen, wo alle sich aufhalten und wo ein armseliges kleines Feuer brennt, denn dort herrscht ein Höllenlärm. Ich bin gezwungen, in mein Zimmer im zweiten Stock zu gehen, wo es so eiskalt ist, daß ich blaue Fingerspitzen bekomme, meine Finger zittern und können die Feder nicht mehr halten.*

*Den ganzen Winter konnte ich mich nicht aufwärmen; ich bin durchgefroren bis auf die Knochen, wie entzweigeschnitten von der Kälte. Ich war sehr stark erkältet. Eine Freundin von mir, eine arme Lehrerin vom Lycée Fénelon, die hier gestrandet ist, wurde erfroren in ihrem Bett aufgefunden. Es ist entsetzlich. Nichts läßt sich mit der Kälte in Montdevergues vergleichen. Und das dauert volle sieben Monate.«*

*»Das Essen besteht im wesentlichen aus folgendem: Suppe (das heißt Brühe von halbgarem Gemüse, immer ohne Fleisch), ein altes Rinderragout in einer schwarzen, öligen, bitteren Soße, und das jahrein, jahraus, alte Makkaroni, die in fettiger Schmiere schwimmen, oder alter Reis, in der gleichen Art zubereitet, mit einem Wort, die ganze Zeit nur fetter Fraß, als Vorspeise ein winziges Stückchen roher Schinken, zum Nachtisch alte Datteln oder drei vertrocknete Feigen oder drei alte Kekse oder ein altes Stück Ziegenkäse; das gibt es für Eure zwanzig Francs pro Tag; der Wein ist Essig, der Kaffee Muckefuck.«*

Camille Claudel fühlte sich wie im Exil, oder schlimmer noch, wie im Grab, in das man sie lebendig eingemauert hatte. Dreißig Jahre äußerte sie immer wieder den gleichen Wunsch: endlich wieder ein »normales« Leben außerhalb der Anstaltsmauern führen zu dürfen. Aber die Mutter war unerbittlich. In einem Brief an den Direktor der Anstalt schrieb sie:

*»Sie lebte elend in ihrer Wohnung, verkehrte seit zehn Jahren mit niemandem mehr, ließ sich von all denen ausnehmen, die ihr*



*»Der tiefe Gedanke« von Camille Claudel, Marmor, 1898–1905*

*Nahrungsmittel verkauften. Türen und Fenster waren verriegelt, zugesperrt, und in einer Kiste stellte man ihr das Essen auf eines der Fenster. Sie selbst und die Wohnung waren in schrecklichem Zustand. Sie verbrachte ihre Zeit damit, Briefe an Taugenichtse oder Denunzierungen zu schreiben.*

*Kurz, sie hat alle Laster, ich will sie nicht wiedersehen, sie hat uns zuviel Leid zugefügt. Ich bitte Sie von neuem, Herr Direktor, sich zu informieren, durch wen sie ihre Briefe weiterreicht, und ihr zu verbieten, auf einem anderen als dem administrativen Weg zu schreiben.«*

Aber auch nach dem Tode der Mutter 1929, die bis zum Schluß unversöhnlich blieb, gab der Bruder den flehentlichen Bitten der Schwester nicht nach. Unbeirrt hielt er an der gemeinsam mit der Mutter getroffenen Entscheidung fest und rechtfertigte diese noch 1951 mit den Worten:

*»... man mußte eingreifen, die Mieter dieses alten Hauses am Quai Bourbon beschwerten sich. Was war das für eine Wohnung im Erdgeschoß, deren Fensterläden ständig geschlossen blieben? Wer war diese scheue, verstörte Frau, die man nur am Morgen aus dem Haus kommen sah, um ihre erbärmliche Nahrung zu holen? Eines Tages drangen die Angestellten des Krankenhauses von der Rückseite her in das Zimmer ein und nahmen die verschreckte Bewohnerin mit, die seit langem inmitten von Gipsfiguren und ausgetrocknetem Ton auf sie gewartet hatte. Wie man sagt, waren Unordnung und Schmutz unbeschreiblich. An der Wand waren mit Nadeln die vierzehn Kreuzwegstationen befestigt, die aus der Frontseite der Zeitung der Rue Bayard ausgeschnitten waren. Draußen wartete der Krankenwagen. Und dreißig Jahre lagen nun vor ihr.«*

Im Gegensatz zur Mutter besuchte Paul die Schwester jedoch, wenn auch nur selten. Aus seinen Tagebüchern spricht das schlechte Gewissen, das ihm das Schicksal der Schwester trotz aller Harmonisierungs- und Verdrängungsversuche machte. Seine Werke lassen sich als verzweifelte »Suche nach jener Schwester, unserer Seele« lesen, die, wie er selbstquälerisch schrieb, »wir im Stich gelassen haben, wann eigentlich? Was ist aus ihr geworden?« Sein letzter Besuch fand 1943, wenige Wochen vor Camilles Tod, statt. In seinem Tagebuch notierte Paul:

*»Camille in ihrem Bett! Eine Frau von achtzig Jahren, die viel älter wirkt! Der äußerste Verfall, dabei kannte ich sie als Kind und junges Mädchen, im vollen Glanz der Schönheit und des Genies! Sie erkennt mich und, zutiefst gerührt, mich zu sehen, wiederholt sie unaufhörlich: Mein kleiner Paul, mein kleiner Paul! Die Krankenschwester sagt mir, daß sie sich in der Kindheit befindet. Auf diesem großen Gesicht, dessen Stirn immer noch herrlich, genial ist, liegt ein Ausdruck von Unschuld und Glück.«*

Wer war diese Camille Claudel, die den Bruder noch als Achtzigjährige an jenes »herrliche junge Mädchen im sieghaften Glanz der Schönheit und des Genies« erinnerte, unter deren »grausamer Überlegenheit« er nach eigenem Bekun-

den als Knabe unendlich gelitten hatte, an der er aber trotzdem mit abgöttischer Liebe hing und deren Schönheit er wie ein Liebhaber beschrieben hat:

*»Eine herrliche Stirn, wunderschöne dunkelblaue Augen, und dieser große, mehr stolze als sinnliche Mund, die prächtige, rötlich-kastanienbraune Haarmähne, die ihr bis zu den Hüften herabhing.«*

1905, als die Schwester auf dem Höhepunkt ihrer Karriere stand, hatte Paul eine hymnische Würdigung geschrieben, deren werbender Ton um die Schwester unüberhörbar ist. Der ganze Aufsatz diente nur dem einen Ziel: die geheime Verwandtschaft zwischen sich und Camille herauszuarbeiten. Mit subtiler Kennerschaft hatte er eine Verbindung hergestellt zwischen Camilles »Kunst des Innenraums« und den »verbotenen Träumen« der Dichter. Die Skulpturen der Schwester hatte er als »eine Art Denkmal innerlichen Denkens«, als »lebendiges Fragment eines Vorschlags zu allen Träumen« gefeiert. Für den Bruder war die Schwester eine Verkörperung der »genialen Frau«, die ihm angst machte, die ihn aber auch faszinierte, gegen die er opponierte und der er sich doch immer wieder unterlegen fühlte.

Wer aber war Camille Claudel wirklich?

Geboren wurde Camille Claudel 1864 in Fère-en-Tardenois in der Champagne, wo der Vater seit 1860 als Steuereinnehmer beschäftigt war. Zwei Jahre später wurde die Schwester Louise, zwei Jahre danach der Bruder Paul geboren. Die Mutter scheint die älteste Tochter von Anfang an abgelehnt zu haben, wohl weil sie sich statt ihrer einen Knaben gewünscht hatte, der ihr den erstgeborenen, nach wenigen Tagen verstorbenen Sohn Charles Henri ersetzen sollte. Obgleich die Briefe von Camille Claudel aus der Irrenanstalt voll zärtlicher Erinnerungen an ihre Kindheit und das Elternhaus in Villeneuve-sur-Fère sind, scheint die Kindheit doch unglücklich gewesen zu sein, wenn man dem Bruder Paul glauben darf: »Alle stritten sich in der Familie: mein Vater und meine Mutter stritten sich, die Kinder stritten sich mit den Eltern, und sie stritten sich viel untereinander . . .«

Einer der Hauptstreitpunkte in der Familie war die schon früh erkennbare, besondere Begabung der ältesten Tochter, die von dem Vater bedingungslos unterstützt, von der Mutter aber als unschicklich abgelehnt wurde. Bereits als Kind modelliert Camille wie eine Besessene. Unter ihren Händen wird alles, was sie liest oder hört, in Figuren umgeformt: die Helden aus den antiken Sagen ebenso wie die Gestalten der Bibel. Zwischen ihrem achten und zwölften Lebensjahr modelliert Camille Hunderte von Figuren, mit denen sie sich ihre eigene bizarre Welt schafft. Der Kunstkritiker Matthias Morhardt, der 1898 im »Mercure de France« eine begeisterte Würdigung der Bildhauerin veröffentlichte, hat eine sehr anschauliche Schilderung über die Anfänge des außergewöhnlichen Kindes verfaßt:

*»Die Bildhauerei ist eine heftige Leidenschaft, von der sie ganz in Besitz genommen ist und die sie despotisch ihren Angehörigen, Nachbarn und sogar Hausangestellten aufzwingt. In Unkenntnis aller Verfahrensweisen, aller Vorurteile, der ganzen sinnlosen, gekünstelten Technik, mit der man die allzu leichtgläubigen Anfänger in der Bildhauerei unnötig belastet, in Unkenntnis auch der Natur, die sie einstweilen nur durch ihren ›Muskelmann‹ kennt, schafft sie Skulpturen, und ihr Elternhaus, das schnell von ihrer Kunst überschwemmt wird, ist bald nur noch das Nebengebäude eines Ateliers, in dem sich in Ton, Stein und Holz unzählige tragische oder fratzenhafte Figuren häufen, die Helden aller Zeiten und aller Völker. Zwischen zwei Grammatik-, Arithmetik- oder Geschichtsstunden wird dieses Atelier zum Zentrum allgemeiner Tätigkeit. Unterstützt von ihrer jüngeren Schwester und ihrem kleinen Bruder Paul Claudel – dem zukünftigen Autor der herrlichen Dichtungen ›Goldhaupt‹ und ›Die Stadt‹ –, regiert Fräulein Camille Claudel hier als Alleinherrscherin. Während sie fieberhaft Bällchen dreht, schlägt der eine nach ihrer Anleitung den Modellierton, der andere feuchtet den Gips an, ein dritter steht Modell oder gibt einer Marmorskulptur den letzten Schliff. Sie ist allein die ›Künstlerin‹.«*

Ratlos angesichts der ausgeprägten Begabung der Tochter, wendet sich der Vater an den Bildhauer Alfred Boucher, der

die dreizehnjährige Camille und ihre Plastik »David und Goliath« dem Direktor der Ecole des Beaux Arts vorstellt. Dieser ist beeindruckt und vermutet, daß Camille bei Rodin, dem berühmtesten Bildhauer jener Zeit, Unterricht gehabt haben müsse. Diese Vermutung, obgleich sie falsch war, nimmt einen Teil der späteren Entwicklung prophetisch vorweg. Vorerst hat Camille den Namen Rodin überhaupt noch nicht gehört. Eingesponnen in ihre eigene Welt, schafft sie ihre Werke, unbeeindruckt von irgendwelchen Vorbildern oder Lehrern. Der Wille, Bildhauerin zu werden, erweist sich als so mächtig, daß die Mutter schließlich im Jahre 1881 auf Wunsch des Vaters mit den Kindern nach Paris zieht, um Camille eine Ausbildung zu ermöglichen. Da Frauen zu dieser Zeit an der Ecole des Beaux Arts als Studentinnen nicht zugelassen waren, besucht Camille Kurse an der privaten Akademie Colarossi und mietet mit einigen Freundinnen, die sie dort kennengelernt hat, ein Atelier. Alfred Boucher, der als einer der ersten ihre außergewöhnliche Begabung erkannt hatte, kommt zweimal wöchentlich ins Atelier, um die Arbeiten von Camille und ihren Freundinnen zu korrigieren. Als er 1882 mit einem Preis ausgezeichnet wird, der es ihm erlaubt, sich für längere Zeit nach Italien zu begeben, bittet er Rodin, ihn bei seinen Schülerinnen zu vertreten.

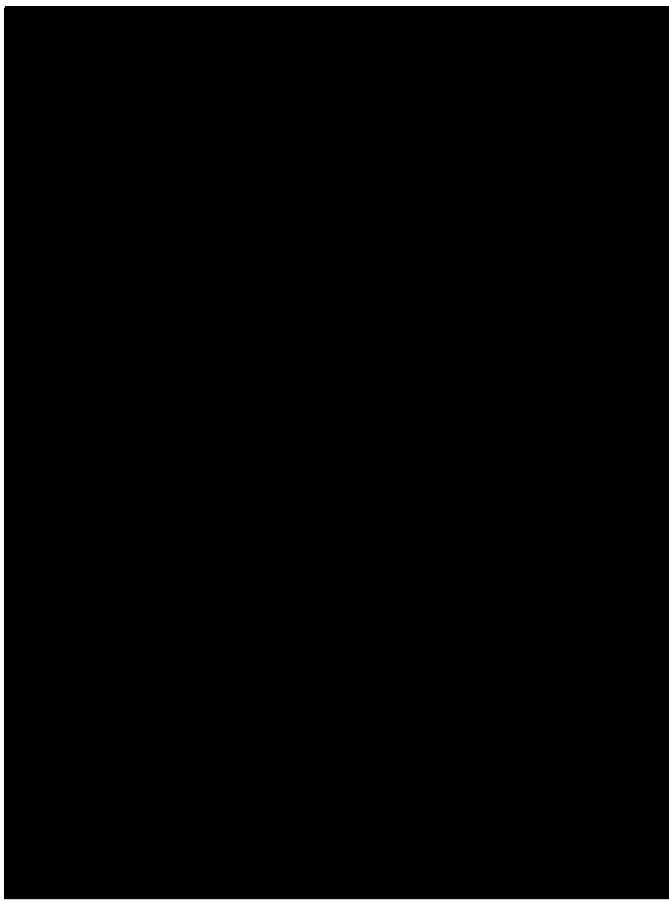
Zu diesem Zeitpunkt ist Camille Claudel achtzehn Jahre alt und hat zwei Skulpturen fertiggestellt, wenn man von den Modellierversuchen der Kindheit absieht: eine Büste ihres Bruders Paul und eine Büste einer alten Frau, einer Hausangestellten ihrer Mutter, die ihr geduldig Modell gesessen hatte. Der damals zweiundvierzigjährige Rodin hat einen ersten Höhepunkt seiner Karriere erreicht: Seine Arbeiten »Das eherne Zeitalter«, »Der schreitende Mann« und »Der Mann mit der gebrochenen Nase« haben in der Öffentlichkeit Furore gemacht und ihn zu einem umschwärmten und anerkannten Künstler werden lassen. Seine »Bürger von Calais« stehen kurz vor der Vollendung, vom Musée des Arts Décoratifs hat er den ehrenvollen Auftrag für das berühmte »Höllentor« bekommen, das ihn fast vierzig Jahre lang beschäftigen wird.

In den Werken Camille Claudels spürt Rodin eine innere Verwandtschaft mit seinen eigenen Plastiken. Er erkennt sofort die geniale Begabung des jungen Mädchens und ist erstaunt über die Sicherheit und die Ausdruckskraft ihrer Arbeiten. Bald schon begnügt sich Rodin nicht mehr damit, Camille Claudels Arbeiten zu begutachten und zu korrigieren. Er versucht sie als Mitarbeiterin zu gewinnen. Nach langem Werben tritt Camille Claudel im November 1885 in dessen Atelier in der Rue de l'Université ein. Unter den zahlreichen Gehilfen, die Rodin beschäftigte, nimmt Camille Claudel eine Sonderstellung ein. Sie ist von vornherein mehr als eine Gehilfin, der der »Meister« die Modellierung noch unfertiger Werke überträgt. Sie ist eine kongeniale Partnerin, die Rodin zu einer ganz neuen Art des Modellierens anregt. Für seine berühmten Skulpturen »Der Kuß«, »Aurora« und »Der Gedanke« steht sie nicht nur Modell, sondern ihre eigenen Skulpturen »Sakuntala«, »Der Walzer« und das »Mädchen mit der Garbe« sind von dem gleichen kühnen Geist beseelt wie die Arbeiten Rodins. Viele der Werke, die Rodin und Camille Claudel in den achtziger und neunziger Jahren schaffen, sind von einer solch verblüffenden Ähnlichkeit, daß es schwierig ist, zu sagen, von wem welches Werk stammt und wer wen inspiriert hat. Dabei handelt es sich jedoch nicht um Abhängigkeiten, sondern um parallele Entwicklungen zweier genialer Künstler, die für eine Zeitlang zu einer produktiven Einheit verschmelzen. Es ist die Zeit, in der Camille Claudel von der Kritik begeistert gefeiert wird:

*»Ich weiß nicht, was man am meisten bewundern soll an dieser Künstlerin, die in der Fülle der Formen, der Führung der Linien, der lyrischen Kühnheit des Denkens, in der unfehlbaren Treue der Ausführung männlicher ist als ein großer Teil ihrer Kollegen ... Camille Claudel ist unbestritten die einzige Bildhauerin, auf deren Stirn das Zeichen des Genies leuchtet.«*

Über ihren »Walzer«, ein vielbeachtetes und gelobtes Werk, schreibt der angesehene Kunstkritiker Octave Mirbeau anläßlich der Ausstellung im »Salon de Mai 1893«:

*»Ist es die Liebe, ist es der Tod? Die Körper sind jung, voll pulsierenden Lebens, doch das sie umgebende und ihnen folgende Faltengewand, das sich mit ihnen dreht, flattert wie ein Leichentuch. Ich weiß nicht, wohin sie tanzen, ob in die Liebe oder in den Tod, ich weiß nur eins: Über diesem Paar liegt eine Traurigkeit, die so ergreifend ist, daß sie nur vom Tod kommen kann, oder vielleicht von einer Liebe, die noch trauriger als der Tod ist.«*



*Bronzeskulptur »Der Walzer« von Camille Claudel, 1893*

Diese Melancholie, die Mirbeau an Camille Claudels Plastik wahrnimmt, hat ihre Entsprechung in der Beziehung der beiden Künstler. Die große Leidenschaft, die beide füreinander empfinden und die sie immer wieder einander in die Arme treibt, ist auf die Dauer nicht lebbar. Rodin fühlt sich an Rose Beuret, eine ehemalige Wäscherin und sein erstes Modell, gebunden, die seit 1864 mit ihm zusammenlebt und mit der er einen Sohn hat, den er aber nicht anerkennt. Trotz seiner zahlreichen Affären bleibt Rodin seiner Lebensgefährtin, die ihn in seinen mühevollen Anfängen hingebungsvoll unterstützt hatte, zeitlebens »treu«. Wenige Monate vor ihrem und seinem Tod 1917 macht er sie nach über fünfzigjährigem gemeinsamen Leben zu seiner rechtmäßigen Frau.

Camille Claudel bleibt angesichts der Fixierung Rodins auf Rose Beuret nur der Status einer Mätresse, der sie gesellschaftlich isoliert. Als ihr Verhältnis öffentlich bekannt wird, muß sie das Elternhaus verlassen. Der Bruder Paul reagiert mit Abscheu und Eifersucht auf Rodin, den er als Nebenbuhler empfindet. Zwar leben Rodin und Camille Claudel immer wieder über kürzere oder längere Zeit zusammen, aber Camille Claudel bleibt immer nur die »Nebenfrau«, auch wenn Rodin ihr immer wieder zu verstehen gibt, daß ihr seine eigentliche Liebe gelte und daß ihn nur Mitleid und Verantwortungsgefühl an Rose Beuret festhalten ließen.

Belastender als das Schwanken Rodins zwischen den beiden Frauen, deren leidenschaftlichen Forderungen er durch kurze Liebschaften immer wieder zu entkommen sucht, ist für Camille Claudel aber die Tatsache, daß sie in der Öffentlichkeit, auch wenn man ihre Arbeiten lobt, immer nur als Schülerin, schlimmstenfalls als seine Geliebte gesehen wird. Auch in positiv gemeinten Besprechungen fehlt fast nie der Hinweis auf den berühmten Lehrer, der manchmal noch um den Hinweis auf den inzwischen auch berühmten Bruder ergänzt wird:

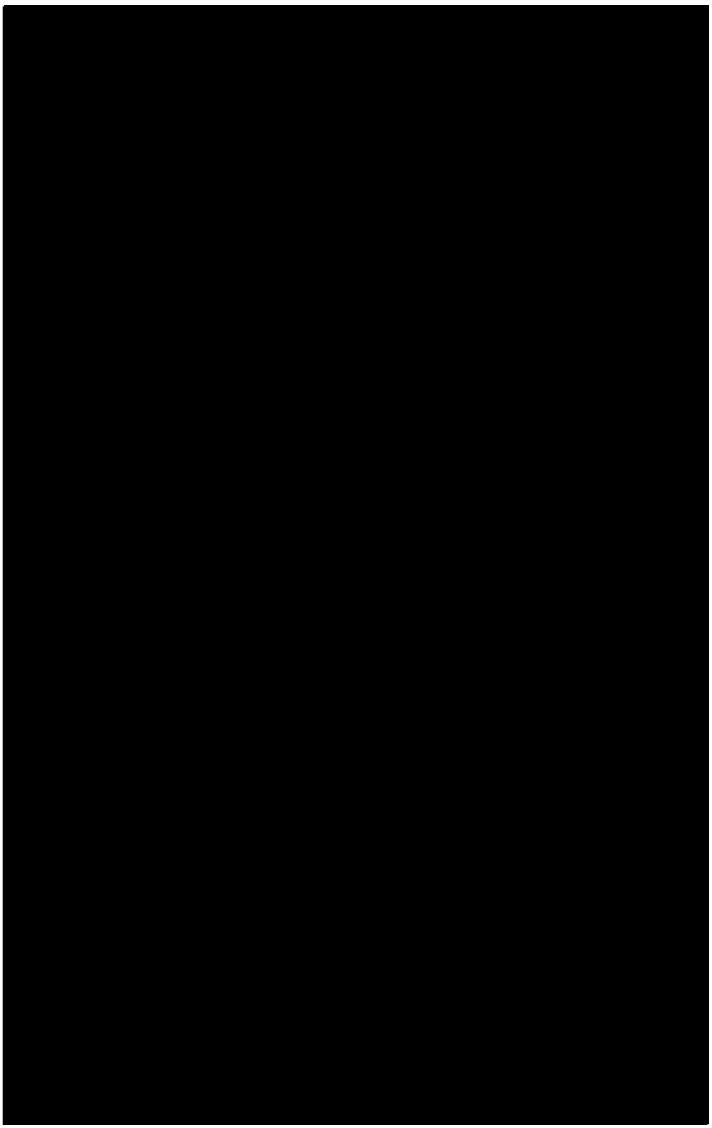
*»Mlle Camille Claudel ist eine der interessantesten Künstlerinnen unserer Zeit. Auguste Rodin kann stolz auf seine Schülerin sein, der Verfasser von ›Goldhaupt‹ auf seine Schwester.«*

Camille Claudel fühlte sich jedoch dadurch nicht geschmeichelt, sondern in ihrer künstlerischen Eigenständigkeit eingeschränkt: Eingezwängt zwischen zwei berühmte Männer, wurde sie nur als Geliebte oder Schwester wahrgenommen. Auch wenn Rodin immer wieder auf ihre Selbständigkeit hinwies und sie kräftig protegierte – für die Öffentlichkeit war eine Frau, die »wie ein Mann« die Bildhauerei berufsmäßig betrieb, eine Provokation, die sich am besten ertragen ließ, wenn man unterstellte, daß Camille Claudel ihre Skulpturen nicht selbst hergestellt, sondern daß der »Meister« Rodin ihr dabei den Meißel geführt hatte. In diesem Gerücht liegt der Keim zu dem späteren Verfolgungswahn, dem Camille Claudel anheimfiel. Als sie sich bereits von Rodin getrennt hatte, verbat sie sich in einem Brief an einen gemeinsamen Bekannten alle weiteren Besuche:

*»Sehr geehrter Herr,*
*ich bitte Sie, Ihr möglichstes zu tun, daß Monsieur Rodin mich am Dienstag nicht besucht. Falls Sie Monsieur Rodin gleichzeitig mit allem Takt und ein für allemal beibringen könnten, daß ich ihn nicht mehr sehen will, würden sie mir damit das allergrößte Vergnügen bereiten. Monsieur Rodin weiß sehr gut, daß viele böswillige Leute sich einfallen lassen, zu behaupten, er habe meine Skulpturen gemacht. Warum also soll dann noch alles getan werden, um diese Verleumdung glaubwürdig erscheinen zu lassen? Wenn Monsieur Rodin mir wirklich helfen will, so könnte er das sehr gut, ohne andererseits zur Verbreitung des Gerüchtes beizutragen, daß ich den Erfolg der Werke, an denen ich mühsam arbeite, nur seinem Rat und seiner Inspiration verdanke.«*

Später in der Irrenanstalt wird sich aus einer solchen rational noch sehr gut nachvollziehbaren Argumentation der rational nicht mehr aufzulösende Wahn entwickeln, Rodin sei der Drahtzieher ihrer Einlieferung in die Irrenanstalt:

*»Alles das entspringt im Grunde Rodins teuflischem Gehirn. Er hatte nur einen Gedanken: Ich könnte nach seinem Tod als Künstlerin zu Ansehen gelangen und berühmter werden als er; deshalb mußte er mich in seinen Klauen behalten . . .«*



*Camille Claudel bei der Arbeit an »Vertumnus und Pomona«, fertiggestellt 1905*

Die Vorstellung, daß Rodin sie um das Eigentliche betrogen habe, enthält jenseits aller wirren Übersteigerung einen realen Kern: Als Mitarbeiterin und Gehilfin hat Camille Claudel jahrelang an den Skulpturen Rodins gearbeitet. Es ist überliefert, daß sie vor allem die Füße und die Hände modelliert und Vorlagen Rodins direkt in Marmor übertragen hat. Diese intensive Zuarbeit für Rodin kostete sie wichtige Zeit, die sie für die Vollendung eigener Werke dringend benötigt hätte. Da sie nicht wie Rodin eine ganze Heerschar von Gehilfen beschäftigen konnte, war sie weitgehend auf ihre eigene Arbeitskraft angewiesen. Hierin liegt auch ein Grund dafür, daß das Œuvre, das Camille Claudel hinterlassen hat, im Vergleich zu dem von Rodin so schmal ist. Die Trennung von Rodin, die Camille Claudel nach dreizehn Jahren der intensiven künstlerischen und privaten Gemeinschaft um 1895 definitiv vollzog, war also eine Form des Selbstschutzes, mit dem sie ihre Person und ihre Werke dem vampirhaften Zugriff des älteren und erfolgreichen Mannes zu entziehen und mit der sie vor allem den Gerüchten über ihre Abhängigkeit entgegenzutreten versuchte.

Sie bezieht ein eigenes Atelier, und es entstehen eine Anzahl von Plastiken, die zum Kühnsten und Avanciertesten gehören, was in der damaligen Zeit überhaupt entstanden ist. Trotz lobender Kritiken gelingt es Camille Claudel jedoch nicht, von ihrer Kunst zu leben. Für eine Karriere, wie sie Rodin in dieser Zeit machte, fehlen ihr der familiäre Rückhalt, die emotionale Unterstützung durch Freunde, die Protektion durch einflußreiche Mäzene und nicht zuletzt die finanziellen Ressourcen. Von vielen ihrer Arbeiten kann sie nur Gipsabgüsse herstellen, für die Ausführung in Marmor oder Bronze fehlt ihr das Geld. Mit Gipsabgüssen aber konnte sie sich an keiner Ausstellung beteiligen.

Hier schließt sich der Teufelskreis: Die Trennung von Rodin hatte ihr zwar die Freiheit zurückgegeben, sie aber zugleich von all dem abgeschnitten, was sie gebraucht hätte, um sich als Künstlerin erfolgreich zu behaupten. Es war eine mörderische Freiheit, wie Camille Claudel rasch erkennen mußte: Als Frau allein hatte sie keine Chance.

Schon bald sieht sie das Aussichtslose ihrer Situation. Resigniert schreibt sie 1902:

*»Ich hätte mir lieber schöne Kleider und schöne Hüte kaufen sollen, die meine natürlichen Vorzüge zur Geltung bringen, anstatt mich meiner Leidenschaft für zweifelhafte Kunstwerke und mehr oder minder abstoßende Gruppen hinzugeben.«*

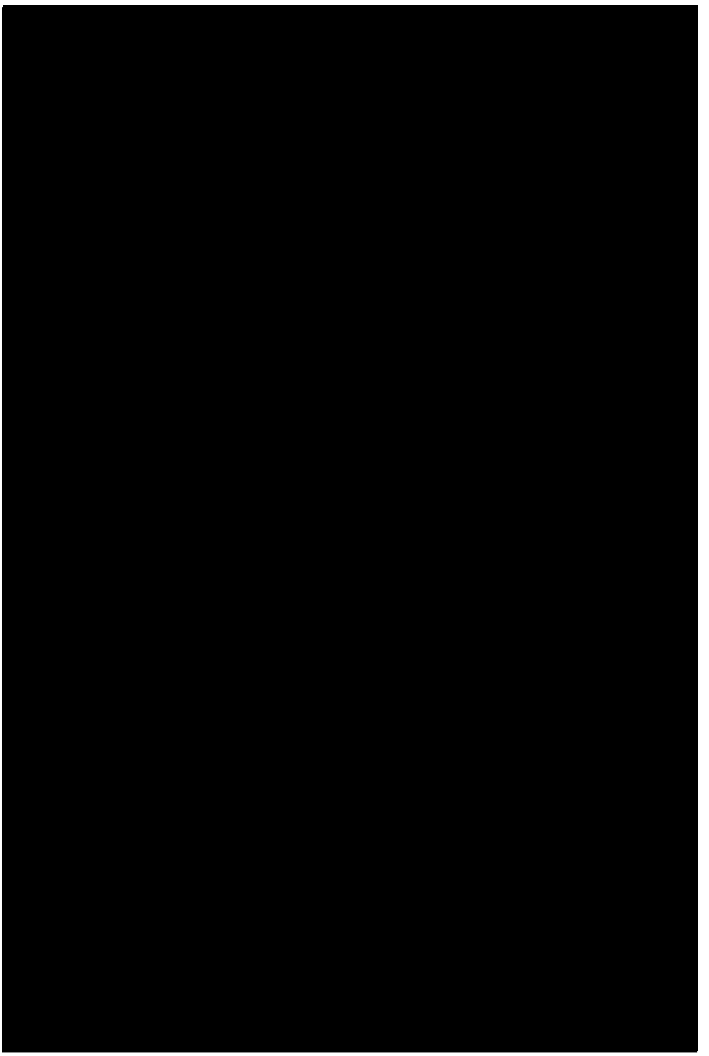
Trotzdem beteiligt sie sich 1905 mit dreizehn Skulpturen an einer Ausstellung, unter anderem auch einer Büste ihres Bruders Paul. Es sollte die letzte öffentliche Präsentation ihrer Arbeiten sein.

Nach 1905 hat sich Camille Claudel immer stärker zurückgezogen und auch den Kontakt zu alten Freunden und Förderern abgebrochen. Es kommt zu jener Form der Verstörung, die die Familie schließlich zum Eingreifen veranlaßt. Aber immer noch ist Camille Claudel produktiv. In den Jahren 1906/07 arbeitet sie an einer Gipsplastik »Niobide«, die erst kürzlich aufgefunden wurde und die zeigt, daß das Gerücht, Camille Claudel habe nach der Ausstellung von 1905 nur noch unförmige Gipsplastiken modelliert, nicht stimmt. Tatsache ist aber auch, daß Camille in dieser Zeit einen fanatischen Haß auf Rodin entwickelt. Sie geht so weit, ihn des Diebstahls zu beschuldigen:

*»Nachdem er mit allen Mitteln versucht hat, bestimmte Ideen von mir an sich zu bringen, bestimmte Skizzen, auf die er sein Auge geworfen hat, und nachdem er bei mir auf erbitterten Widerstand gestoßen ist, möchte er mich gewaltsam, durch das Elend, mit dem er mich zu ruinieren weiß, dazu bringen, ihm das auszuhändigen, was er haben will, das ist seine übliche Methode. Da sieht man, zu welcher infamen Ausbeutung sich dieses Genie herbeilassen muß, um zu den Ideen zu gelangen, die ihm fehlen.«*

Camille Claudel kommt sich vor wie »ein Kohlkopf, an dem die Raupen nagen«: »Jedesmal wenn ich ein Blatt hervorbringe, fressen sie es auf...« Sie sieht sich als Opfer einer Verschwörung, die ihr als Frau und Künstlerin gelten:

*»Sie haben mich extra dazu erzogen, ihnen Ideen zu liefern, weil sie wissen, daß sie selbst keine Phantasie haben ... Das ist die Ausbeutung der Frau, die Vernichtung der Künstlerin ...«*



*Camille Claudel in Montdevergues (ca. 1931)*

Der Verfolgungswahn, der immer stärker von ihr Besitz ergreift, zehrt allmählich das auf, was ihre geniale Besonderheit ausgemacht hatte: ihren Ideenreichtum, ihre produktive Kraft und ihr gestalterisches Vermögen. Um ihre Arbeiten vor dem befürchteten Diebstahl zu schützen, hört sie ganz auf zu modellieren, weil sie nicht länger Zulieferin für fremden Ruhm sein will. Als sie 1913 in die Anstalt eingeliefert wird, ist sie künstlerisch eine gebrochene Frau. Aber noch ist ihr Lebenswille ungebrochen. In den ersten Jahren der »Internierung« begehrt sie immer wieder auf, geht zum Angriff über und fordert »lautstark die Freiheit«. Im Laufe der Jahre aber wird sie immer »ruhiger« und angepaßter, wie aus der Krankenakte hervorgeht. An ihren Bruder Paul schreibt sie im April 1932 resigniert:

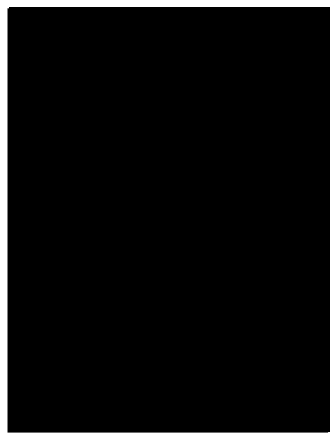
*»Ich würde gern in Villeneuve am Kamin sitzen, aber leider glaube ich nicht, daß ich je wieder aus Montdevergues herauskomme, so wie die Dinge stehen! Es sieht nicht gut aus!«*

Es sollte noch mehr als ein halbes Jahrhundert vergehen, bis Camille Claudel als Bildhauerin wiederentdeckt wurde. Erst die große Pariser Ausstellung von 1984 und die sich daran anschließenden Veröffentlichungen haben Camille Claudel aus jenem Schatten des Vergessens herausgeholt, in den sie als Schwester, Geliebte und schließlich als Wahnsinnige geraten war.

***»Ich glaube, daß eine Frau eine Karriere machen kann wie ein Mann...«***

# *Das Leben der Mileva Marić-Einstein*

***(1875–1947)***



*»Liebes Schatzerl!*
*Schon wieder sind ein paar träge öde Tage an meinem schläfrigen Auge vorübergelaufen, weißt Du, solche Tage, an denen man spät aufsteht, weil man nichts Rechtes zu thun weiß, dann fortgeht, bis das Zimmer gemacht ist, dann studiert, so einige Stunden bis man zu müde ist. Dann drückt man sich so herum und freut sich so halb aufs Essen, wobei man noch über hochwichtige philosophische Fragen schlaffen Geistes nachsinnt & ein bischen dazu pfeift... Wie hab ich nur früher allein leben können, Du mein kleines Alles. Ohne Dich fehlt mirs an Selbstgefühl, Arbeitslust, Lebensfreude – kurz ohne Dich ist mein Leben kein Leben.«*

Dieses Geständnis seiner Liebe schickte der damals einundzwanzigjährige Albert Einstein im Sommer 1900 an Mileva Marić, eine Kommilitonin in Zürich, die 1903 gegen den

erbitterten Widerstand seiner Eltern seine erste Ehefrau werden sollte. Der Brief findet sich neben zahlreichen anderen wissenschaftlichen und privaten Dokumenten im ersten Band der »Gesammelten Werke«, die 1987 in Princeton herausgekommen sind. Die Innigkeit der Beziehung zu Mileva Marić, von der die bisherigen Einstein-Biographen bislang nur Nebensächliches oder Abfälliges zu berichten wußten, ist die eigentliche Sensation, die die Dokumente der frühen Jahre Einsteins bereithalten.

Die Briefe zeigen in großer Eindringlichkeit die Entwicklung einer Liebe, die in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich war: Erstens war Mileva Marić älter als Einstein, zweitens entsprach sie nicht dem gängigen weiblichen Schönheitsideal, und drittens war sie eine Frau mit eigener wissenschaftlicher Ausbildung und eigenem wissenschaftlichen Ehrgeiz. Das Überraschende ist, daß Einstein von diesen Besonderheiten nicht abgestoßen war, sondern daß sie vielmehr dazu beigetragen haben, daß Mileva Marić auf ihn einen unwiderstehlichen Reiz ausübte. Im September 1900 schrieb er an die Geliebte:

*»Ich freu mich auch sehr auf unsere neuen Arbeiten. Du mußt jetzt Deine Untersuchung fortsetzen – wie stolz werd ich sein, wenn ich gar vielleicht ein kleines Dokterlin zum Schatz hab & selbst noch ein ganz gewöhnlicher Mensch bin!«*

Einen Monat später faßte er das Besondere ihrer Beziehung folgendermaßen zusammen:

*»Wie glücklich bin ich, daß ich in Dir eine ebenbürtige Kreatur gefunden habe, die gleich kräftig und selbständig ist wie ich selbst! Außer mit Dir bin ich mit allen allein.«*

Die gegenseitige intellektuelle Hochschätzung schloß Zärtlichkeit und Leidenschaftlichkeit nicht aus.

Von Mileva Marić ist ein kurzes Billet überliefert, das sehr gut den zärtlichen und vertrauten Ton zeigt, der zwischen den beiden damals üblich war:

*»Mei liebs Johonesl!*
*Da ich Dich so gern hob und du so weit bist, daß ich dir keins Putzerl kann geben, schreib ich Dir jetzt dieses Brieferl und frag dich ob du mich auch so gern host, wie ich Dich? Antworte mir sofort. Tausend Küßerline von deins*
*D(oxerl)«*

Der gleiche zärtliche, verspielte Ton findet sich auch in den Briefen Einsteins. Immer neue Kosenamen erfindet er für die geliebte Frau. Mal ist sie das begehrte »Doxerl«, mal der kumpelhafte »Gassenbub«, mal die anschmiegsame »Miez«, mal ist sie »lieber Engel«, mal »wüste Hex« oder »Lüderchen«. Immer aber ist sie ernstgenommene Partnerin im wissenschaftlichen Diskurs. Unvermittelt neben den leidenschaftlichen Geständnissen der Liebe finden sich Reflexionen über Differentialgleichungen, Doppelintegrale oder elektromagnetische Lichttheorie. Wissenschaft und Liebe gehörten für Einstein untrennbar zusammen. Er sah die Geliebte stets als Partnerin der gemeinsamen Forschung:

*»Wie glücklich und stolz werde ich sein, wenn wir beide zusammen unsere Arbeit über die Relativbewegung siegreich zu Ende geführt haben.«*

Wer war diese Mileva Marić, der Einsteins leidenschaftliche Liebe und intellektuelle Hochschätzung galt? Was ist aus der ungewöhnlichen Beziehung zweier »ebenbürtiger« Partner geworden?

Hierauf geben weniger die jüngst publizierten Briefe eine Antwort als vielmehr das Buch von Desanka Trbuhović-Gjurić »Im Schatten Albert Einsteins. Das tragische Leben der Mileva Einstein-Marić«, das 1983 in einem kleinen Schweizer Verlag erschienen ist. Es erzählt das Leben der Mileva Marić-Einstein in einer wenig professionellen, aber dennoch anrührenden Weise. Wenn ihr Buch auch in entscheidenden Partien durch die jüngst publizierten Briefe korrigiert wird, hat es trotzdem weiter seinen Wert als erste Rekonstruktion einer vergessenen weiblichen Geschichte. Zusammen mit dem Briefwechsel stellt es eine unverzichtbare Grundlage für alle diejenigen dar, die sich für das verborgene Leben der

Mileva Marić interessieren und es aus dem Schatten herausführen wollen, in den Einsteins erste Frau nicht zuletzt durch die Schuld jener Biographen geraten ist, die das Bild des Genies auf Kosten seiner ersten Frau entworfen haben. Aus der Biographie von Desanka Trbuhović-Gjurić tritt uns eine ungewöhnliche Frau entgegen, die so gar nichts gemein hat mit dem Bild der unattraktiven, mürrischen und ein wenig dümmlichen Person, das die Einstein-Biographen Frank, Seelig, Flückiger und andere von ihr entwerfen.



*Mileva Marić-Einstein und Albert Einstein*

Hören wir ihre Geschichte:

Am 19. 12. 1875 wurde Mileva Marić als erstes Kind des serbischen Korporals Milos Marić und seiner Frau Marija Ruzić in dem kleinen Ort Titel geboren, der zur Habsburger Monarchie gehörte und hauptsächlich von Serben, aber auch von Ungarn und einer deutschen Minderheit bewohnt war. Die Eltern der Mutter gehörten zu den reichsten Bewohnern des Ortes, aber auch die Eltern des Vaters waren wohlhabend. So hatte schon der Vater eine relativ gute Ausbildung

genossen und sehr gut Deutsch gelernt. Die kleine Mileva wurde nach sieben Ehejahren geboren, ihr folgte 1883 eine weitere Tochter, Zorka, und schließlich 1885 der ersehnte Sohn Milos. Über ihre Jugendzeit gibt es nur spärliche Informationen. Sie scheint sehr zart gewesen zu sein, und die Eltern waren ihretwegen ständig besorgt. Diese Besorgnis steigerte sich, als sich herausstellte, daß Mileva einen angeborenen Hüftschaden hatte und deshalb nur mit Schwierigkeiten laufen lernte. Obwohl die Eltern alle Anstrengungen machten, das Leiden zu verbessern, blieb eine lebenslange Gehbehinderung nach: Mileva hinkte.

Diese Behinderung hatte eine große Bedeutung: Die kleine Mileva konnte nur mit Schwierigkeiten an den Spielen der anderen Kinder teilnehmen. Daher schloß sie sich weitgehend von ihnen ab. Die ersten acht Jahre, bis die Schwester geboren wurde, stand sie im Mittelpunkt der elterlichen Fürsorge und wurde insbesondere vom Vater, der ihre rasche Auffassungsgabe bald erkannte, besonders gefördert. Sie scheint kein unglückliches Kind gewesen zu sein, obgleich sie sicherlich manchmal unter der erzwungenen Isolierung und unter den Hänseleien der Dorfkinder zu leiden hatte. Sie lebte in einer Phantasiewelt. Stundenlang zog sie sich auf den elterlichen Dachboden zurück, wo sie sich ihren Tagträumereien überließ, oder sie saß versteckt im hohen Gras und beobachtete das Leben am Fluß und auf der Wiese.

Bereits als kleines Kind begann sie sich für Zahlen zu interessieren. Stundenlang konnte sie sich allein damit beschäftigen, zu addieren, zu subtrahieren, zu multiplizieren und zu dividieren. Außerdem zeigte sie ein lebhaftes Interesse an der Musik, so daß ihre Eltern ihr schon früh Klavierunterricht erteilen ließen. Die von ihr erhaltenen Zeichnungen zeigen, daß sie auch eine ausgeprägte zeichnerische Begabung hatte. Den Eltern war die besondere Begabung der Tochter nicht unlieb. Ihr Hüftleiden machte es unwahrscheinlich, daß man die Tochter gut verheiraten konnte. Wohl nicht zuletzt aus diesem Grund stellten die Eltern schon früh die Weichen für eine sinnvolle Ausbildung der Tochter und scheuten weder Geld noch Mühen, ihr einen

guten Unterricht zu ermöglichen. 1882 begann Mileva Marić die Schule in dem größeren Nachbarort Ruma zu besuchen. Sie lernte schnell und rasch. Sehr bald beherrschte sie die deutsche Sprache, die auch der Vater sprach.

Nach der Beendigung der Volksschule ging sie 1886/87 auf die Höhere Töchterschule in Novi Sad; kurz darauf wechselte sie auf die Realschule über, weil dort der Unterricht auf deutsch erteilt wurde, was dem Vater besonders wichtig war. Aber weder die Höhere Töchterschule noch die Realschule boten dem begabten Kind genügend Anregung, so daß der Vater nach anderen Möglichkeiten Ausschau hielt. In Österreich-Ungarn konnten Mädchen damals noch keine Gymnasien besuchen. Also beschloß der Vater, sie nach Serbien zu schicken, wo solche geschlechtsspezifischen Beschränkungen nicht bestanden. Das bedeutete die Trennung von ihren Eltern und den beiden Geschwistern, denen sie zärtlich zugetan war. 1890, also mit fünfzehn Jahren, wurde sie Schülerin des königlich-serbischen Gymnasiums in Sabač, das einen ausgezeichneten Ruf hatte. Auch hier lernte Mileva Marić rasch und avancierte alsbald zur besten Schülerin. Immer deutlicher zeichnete sich ab, daß es für ein Mädchen ihrer Begabung in der Heimat nichts mehr zu lernen gab. Die Frage, was mit ihr werden sollte, wurde unausweichlich. Eine Heirat wurde weder von den Eltern noch der Tochter als eine mögliche Zukunftsperspektive gesehen. Für Mileva gab es nur eine Entscheidung: Sie wollte weiter lernen. Das aber war nur im Ausland möglich. Als einziger Ort in Europa kam damals Zürich in Frage, wo Frauen zum Studium zugelassen waren.

Bereits im Herbst 1894, sie war damals erst achtzehn Jahre alt, traf sie mutterseelenallein in der Schweiz ein. Die weite Reise scheint sie ohne familiäre Begleitung gemacht zu haben, was damals sehr ungewöhnlich war. Ungewöhnlich war auch, daß sie sich ganz allein in dem fremden Land orientierte, sich Unterkunft suchte und Ausschau nach dem optimalen Ausbildungsgang für sich hielt.

Nach der Erlangung der Matura begann sie im Sommersemester 1896 mit dem Studium der Mathematik und Physik

an der Eidgenössischen Polytechnischen Schule in Zürich. Sie war die fünfte Frau seit Bestehen der Schule und die einzige in dem Jahrgang.

Zu ihren Mitstudenten gehörte Albert Einstein, der sich rasch für seine strebsame und begabte Kommilitonin interessiert zu haben scheint. Auch Mileva Marić fand Gefallen an dem genialischen Außenseiter, der durch seine große Musikalität und sein unorthodoxes Auftreten auffiel. Mileva Marić war fasziniert von dem Ideenreichtum Einsteins und scheint ihn ebenso als einen Gegenpol bewundert zu haben, wie Einstein sie als Gegenpol zu sich selbst bewunderte. Gemeinsam besuchten sie alle Kurse, und gemeinsam arbeiteten sie an der Lösung verschiedener Aufgaben, die ihnen von ihren Lehrern gestellt wurden. Sie gingen aber auch ihre eigenen Wege und beschäftigten sich mit Problemen, die weitgehend aus dem offiziellen Lehrbetrieb ausgeschlossen waren. Aus der intensiven Arbeitsbeziehung entwickelte sich bereits nach kurzer Zeit eine tiefere emotionale Beziehung, die Mileva Marić jedoch erschreckte. Noch wies sie jeden Gedanken an Heirat entschieden von sich. In einem Gespräch äußerte sie: »Ich zweifle, ob ich je heiraten werde. Ich glaube, daß eine Frau eine Karriere machen kann wie ein Mann.« Scharfsichtig erkannte sie, daß Ehe und eventuell Kinder sie von ihrem eingeschlagenen Weg abbringen könnten. Die Annahme der traditionellen Frauenrolle war ihr unvorstellbar. Die Werbungen Einsteins versuchte sie mit den selbstbewußten Worten abzuwehren: »Ich glaube, daß ich ein ebenso guter Physiker wäre wie meine männlichen Kollegen.«

Daß Einstein daran nicht zweifelte, zeigen seine Briefe an Mileva Marić, in denen er sie selbstverständlich als gleichrangige Partnerin behandelte. Vielleicht liegt hierin auch ein Grund dafür, daß der Widerstand von Mileva Marić gegen eine engere Bindung schließlich schmolz. Sie fühlte sich als Wissenschaftlerin und als Frau gleichermaßen von Einstein akzeptiert. Ihre Beziehung intensivierte sich so sehr, daß eine Entscheidung über eine gemeinsame Zukunft nicht länger aufgeschoben beziehungsweise verdrängt werden

konnte. Als Einstein sich seinen Eltern erklärte, stieß er jedoch auf erbitterten Widerstand, wie aus einem Brief an die Geliebte vom Juli 1900 hervorgeht:

*»Mama warf sich auf ihr Bett, verbarg den Kopf in den Kissen und weinte wie ein Kind. Als sie sich von dem ersten Schreck erholt hatte, ging sie sofort in eine verzweifelte Offensive über: ›Du vermöbelst Dir Deine Zukunft und versperrst Dir Deinen Lebensweg.‹ ›Die kann ja in gar keine anständige Familie.‹ ›Wenn sie ein Kind bekommt, dann hast Du die Bescherung.‹ Bei diesem letzten Ausbruch, dem noch mehrere vorangegangen waren, brach mir endlich die Geduld. Ich wies den Verdacht, daß wir unsittlich zusammen gelebt hätten, mit aller Energie zurück und schimpfte tüchtig...«*

Die Mutter opponiert gegen Mileva Marić, die sie persönlich gar nicht kennt, vor allem aus zwei Gründen: Sie findet sie zu alt und zu intellektuell – in ihren Augen beides Todsünden für eine Frau. Immer wieder hält sie dem Sohn vor:

*»Sie ist ein Buch wie Du – Du solltest aber eine Frau haben.«*
*»Bist Du 30, ist sie eine alte Hex.«*

Auch wenn Einstein im Sommer 1900 die Anwürfe der Mutter, er habe mit Mileva »unsittlich« gelebt, entrüstet zurückgewiesen hatte, so sollte doch bald eine Entwicklung eintreten, die die Ahnungen der Mutter bestätigte. Erst der jetzt veröffentlichte Briefwechsel hat etwas aufgedeckt, was bislang ein gut gehütetes Geheimnis gewesen ist: 1901 wurde Mileva Marić schwanger, Anfang 1902 brachte sie zu Hause bei ihren Eltern ein Mädchen zur Welt. Einstein schwankte zwischen Freude und Besorgnis. Angesichts seiner ungesicherten finanziellen Situation und angesichts des anhaltenden Widerstandes seiner Eltern gegen eine Verbindung mit Mileva Marić waren ihm die Hände gebunden. Außer Treueschwüren und liebevollen Briefen hatte er der Geliebten nichts zu bieten. Mileva Marićs Lage war katastrophal. Auch wenn sich ihre Eltern in dieser Situation als wenig philiströs erwiesen und die schwangere Tochter bei sich aufnahmen, so war diese doch vollkommen aus ihrer Lebens-

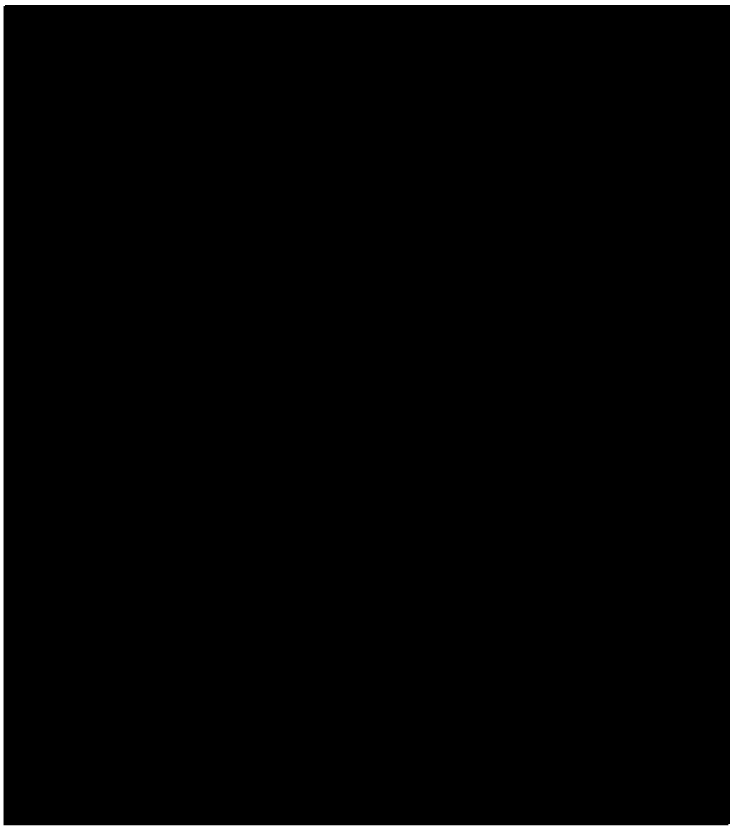
bahn geworfen. Die oft gestellte Frage, warum die so begabte Mileva Marić ihre Ausbildung nicht wie Einstein mit dem Diplom abgeschlossen hat, findet eine banale Erklärung: Ihre fortgeschrittene Schwangerschaft, die sie zudem verheimlichen mußte, ließ ihr nur die Möglichkeit, die bereits angefangene Diplomarbeit zurückzuziehen und das Polytechnikum, das sie mit so weitreichenden Hoffnungen betreten hatte, mit dem einfachen Abgangszeugnis zu verlassen.

Was aus dem »Lieserl« – so nannte Einstein das Kind in seinen Briefen – geworden ist, liegt im dunkeln. Im Laufe des Jahres 1902 ist Mileva Marić ohne das Kind nach Zürich zurückgekehrt. Ob sie es bei ihren Eltern oder bei fremden Leuten zur Pflege in Serbien zurückgelassen hat, ist unklar. Den Plan, das Kind zu sich zu nehmen, sobald dies möglich wäre, haben Einstein und Mileva Marić nicht ausgeführt, obwohl sich bereits kurz nach der Geburt des Kindes Einsteins berufliche Situation stabilisierte. Im Juni 1902 erhielt er eine Stelle im Patentbüro in Bern, und im Januar 1903 heiratete er Mileva Marić – gegen den Willen beider Elternpaare. Die Ordnung war wiederhergestellt – aber um welchen Preis: Mileva Marić-Einstein hatte sich von ihrem Kind trennen müssen, und sie hatte Abschied nehmen müssen von einer eigenständigen wissenschaftlichen Karriere. Die Düsternis und die Schwermut, die die Freunde zunehmend an ihr wahrnahmen, rührt aus dieser Zeit. Aus dem lustigen »Gassenbub«, der immer zu Späßen und Neckereien aufgelegt war, war eine ernste und melancholische Frau geworden, die ihren doppelten Verlust mit einem lebenslangen Tabu belegte: Über das »Lieserl« und ihre Karrierehoffnungen hat sie nie wieder gesprochen. Fortan verstand sie sich nur noch als Mitarbeiterin ihres Mannes.

Dennoch ließ sich das neue Leben zunächst gut an. Es ließ zumindest in Umrissen noch etwas von dem Enthusiasmus ahnen, mit dem die beiden begonnen hatten. Einstein forschte, und Mileva Marić-Einstein unterstützte ihn. »Vor kurzem haben wir ein sehr bedeutsames Werk vollendet, das meinen Mann weltberühmt machen wird«, schrieb Mileva Marić-Einstein an eine Bekannte.

Vor der Eheschließung waren die gemeinsamen Veröffentlichungen mit »Einstein-Marić« unterzeichnet gewesen, nach der Hochzeit trat an die Stelle der gemeinsamen Unterzeichnung der Name Einstein, was Mileva Marić-Einstein angeblich nicht störte, weil, wie sie erklärend schrieb, »wir ja beide nur ein Stein sind«.

Die gemeinsame Arbeit wurde auch dann kaum unterbrochen, als im Mai 1904 der Sohn Hans Albert geboren wurde, das »Hanserl«, das sich Einstein statt des »Lieserls« bereits 1901 gewünscht hatte. Was die Geburt dieses Kindes für Mileva Marić-Einstein bedeutete, kann man nur erahnen. Natürlich konnte der Sohn das »Lieserl« für Mileva Marić-Einstein nicht ersetzen, aber er milderte doch den Verlust und half Schuldgefühle zu überdecken. Auf der anderen Seite schränkte er die ohnehin begrenzten wissenschaftlichen Betätigungsmöglichkeiten weiter ein, was aber anfangs wenig auffiel, da er ein freundliches und pflegeleichtes Kind war und den Eltern weiterhin Zeit für gemeinsame Arbeit ließ. 1905, der Sohn war gerade ein Jahr alt, erschienen von Albert und Mileva Einstein fünf Arbeiten, allerdings alle unter dem Namen Einstein, die den Weltruhm von Einstein begründeten und ihm in den folgenden Jahren eine internationale Universitätskarriere eröffneten. Der Anteil von Mileva Marić-Einstein wird sich wohl nie mehr genau bestimmen lassen, da die Manuskripte und die dazugehörigen Notizen vernichtet worden sind. Gesichert aber ist durch verschiedene Aussagen – auch von Einstein selbst –, daß seine Frau ihm bei der Lösung mathematischer Probleme half und seine Ideen mathematisch umsetzte, da Einstein gerade auf mathematischem Gebiet kein Systematiker war und auch später – nachdem er nicht mehr mit seiner Frau zusammenarbeitete – immer der Hilfe von Mathematikern bedurfte, die seine Ideen nachrechneten und umsetzten. Die ersten Ehejahre gehörten zu der produktivsten Phase, die Einstein überhaupt hatte. Auch der Nobelpreis, den er später erhielt, ging zurück auf eine Veröffentlichung aus dieser Phase.



*Mileva Marić-Einstein und Albert Einstein mit ihrem ersten Sohn Hans-Albert, Zürich 1904*

Eine Veränderung im Verhältnis der Eheleute zeichnete sich ab, als 1910 der zweite Sohn Eduard geboren wurde. Er war ein zartes, kränkliches Kind und benötigte viel Aufmerksamkeit. Mileva Einstein konnte nicht mehr in dem Maße an der Arbeit ihres Mannes teilnehmen wie zuvor. Zudem war – verursacht durch den beruflichen Aufstieg Einsteins – die Haushaltsführung erheblich aufwendiger als in den Anfangsjahren. Die Mutter- und Hausfrauenrolle begann zur Belastung zu werden. Sie litt stark darunter, daß sie an der Arbeit

ihres Mannes nicht mehr in dem gewohnten Maße teilnehmen konnte. Zudem litt sie unter den Ortswechseln, die der Familie durch die Karriere Einsteins aufgezwungen wurden. Besonders die beiden Semester in Prag 1911 verdüsterten ihre Stimmung. Den gesellschaftlichen Erwartungen nach Eleganz und Repräsentation, die die neue Stellung ihres Mannes mit sich brachte, war sie nicht gewachsen, und sie weigerte sich auch, die Rolle der weltgewandten Gastgeberin einzunehmen. Außerdem wurde sie als Serbin diskriminiert. Es kam zu Konflikten zwischen den Ehepartnern. Einstein selbst war ein geselliger Mann, der trotz aller verbissenen Arbeit seine neu errungene Popularität genoß. Auch als die beiden nach Zürich zurückkehrten, veränderte sich die Lage nicht grundlegend, aber sie entspannte sich doch fühlbar, weil Mileva Einstein sich hier in Kreisen bewegen konnte, in denen sie als Wissenschaftlerin ernst genommen und nicht nur als wenig attraktive Frau eines berühmten Mannes angesehen wurde.

1914, kurz vor Kriegsausbruch, entschloß sich Einstein dann, gegen den erklärten Willen seiner Frau, einen Ruf nach Berlin an die dortige Universität anzunehmen. Mileva Einstein begleitete ihn dennoch mit den Kindern, obwohl sie sich vor einem abermaligen Ortswechsel fürchtete. Berlin versprach noch schwieriger als Prag zu werden, weil dort die Verwandtschaft Einsteins lebte, die Mileva Einstein ablehnte und sie – besonders jetzt, da der Ruhm Einsteins strahlend aufging – für eine nicht adäquate Karrierebegleiterin hielt, womit sie wohl so unrecht nicht hatten. Trotz der schwierigen Konstellation kam es jedoch zu keinem offenen Bruch zwischen den Ehepartnern, dieser wurde vielmehr durch die politischen Verhältnisse besiegelt. In den Sommerferien 1914 befand sich Mileva Einstein mit den beiden Kindern auf Besuch in der Schweiz, als der Erste Weltkrieg ausbrach und sie plötzlich doppelt abgeschnitten war: von ihrem Mann in Deutschland und von der Familie in Serbien.

Es kam eine schwere Zeit. Bedingt durch die Verhältnisse, war der Kontakt zu ihrem Mann längere Zeit abgerissen, und die finanzielle Unterstützung kam sehr unregelmäßig. Auch

auf Unterstützung von ihren Eltern konnte sie in der ersten Zeit nicht rechnen. Sie mußte Schulden machen und versuchte, sich und die Kinder mit Klavierunterricht durchzubringen. Die entscheidende Belastung war aber natürlich, daß sie sehr bald erkennen mußte, daß Einstein an einem gemeinsamen Leben nicht mehr interessiert war und ihr deutlich zu verstehen gab, daß er es für das beste hielt, wenn sie mit den Kindern in der Schweiz bliebe. Eine solche Lösung war für ihn optimal: Er wußte seine Kinder in einem neutralen Land und konnte unbelastet von allen familiären Erwägungen seinen Forschungen nachgehen, bei denen seine Frau ihm keine Partnerin mehr sein konnte, nicht zuletzt deshalb, weil sie vor allem mit der Sorge um das jüngste Kind vollkommen beschäftigt war.

Dieses Kind, das auch Einstein sehr liebte, entwickelte sich von Anfang an nicht normal. Zweifellos war Eduard ein ungewöhnlich begabtes Kind. Er lernte sehr rasch und schien auch außerordentlich musikalisch zu sein, aber seine genialen Abweichungen von der Norm ließen doch schon früh vermuten, daß er immer ein Sorgenkind bleiben würde. Zuerst war er nur zart und kränklich und löste deshalb Besorgnisse aus. Später, noch bevor er ins schulfähige Alter kam, löste sein wahlloser Wissensdurst Ängste bei der Mutter aus, die ihn vergeblich zu bremsen versuchte. Alles Gelesene und Gehörte merkte er sich, auch Belangloses. Er war im Übermaß rezeptiv, die produktiven Kräfte dagegen waren kaum ausgebildet. Das zeigte sich auch auf dem Gebiet der Musik. Bereits als Siebenjähriger spielte er sehr gut Klavier, aber es fehlte die innere Beteiligung am Spiel, wie der Vater mit Sorge vermerkte. Obwohl also auch dem Vater nicht verborgen blieb, daß sich der jüngste Sohn zu einem Problemkind entwickelte, überließ er trotzdem seiner Frau die Sorge für ihn. Zwar machte er immer wieder kurze Stippvisiten in Zürich und verbrachte auch die Ferien mit den Kindern, aber – im ganzen gesehen ließ er seine Frau mit den Problemen vollständig allein.

Sie fand sich in einer Rolle wieder, die sie nie gewollt hatte: Abgeschnitten von der Wissenschaft – und zwar so-

wohl auf produktiver wie rezeptiver Ebene –, war sie nur noch Hausfrau und Mutter, und das unter extrem schwierigen Bedingungen. Die ungeklärte Beziehung zu ihrem Mann, die durch die Kriegswirren bedingten schwierigen finanziellen Verhältnisse und die Sorge um das jüngste Kind zehrten an ihren Kräften und verstärkten den Ernst und die Strenge, die ihrer Umgebung schon lange an ihr aufgefallen waren. Aus Briefen jener Zeit spricht die Verbitterung einer Frau, die sich um das Eigentliche ihres Lebens betrogen fühlt:

*»Mein großer Albert ist unterdessen ein berühmter Physiker geworden, der in der physikalischen Welt sehr geehrt und bewundert ist. Er arbeitet unermüdlich an seinen Problemen, man kann ruhig sagen, daß er nur für sie lebt.«*



*Mileva Marić-Einstein mit ihren beiden Söhnen Hans-Albert und Eduard*

Aus dem wissenschaftlichen Leben ihres Mannes war sie seit der Geburt des zweiten Kindes ausgeschlossen, der Ausschluß aus seinem privaten Leben stand ihr noch bevor. Nach einer längeren Zeit der Ungewißheit klärte sich die Situation: Einstein verlangte die Scheidung, um eine andere Frau zu heiraten, eine enge Verwandte, die er schon aus seiner Kindheit kannte und die ihm jenes repräsentative Ambiente bot, das seine erste Frau ihm nicht hatte geben können. Beigetragen zu seinem Entschluß, die Ehe mit Mileva Marić-Einstein zu beenden, haben sicherlich auch die vielfältigen Einflüsterungen und Beeinflussungen durch die Verwandtschaft, die »die Serbin« von Anfang an als nicht passend empfunden hatte. Es scheint, als sollte die frühe Prophezeiung ihrer Eltern, daß die Tochter aufgrund ihres körperlichen Defektes und ihres ernsten Wesens keinen Mann finden würde, eine späte Erfüllung finden. In die Konkurrenz mit einer anderen, attraktiven Frau gestellt, unterlag sie und konnte den Mann nicht halten.

Es kann hier nicht darum gehen, weitergehende Mutmaßungen über die Ursachen für das Scheitern der Ehe, die 1919 wegen »natürlicher Unverträglichkeit« geschieden wurde, anzustellen oder moralisierende Schuldzuschreibungen vorzunehmen. Wichtig für unseren Zusammenhang ist, daß die gleichberechtigte Arbeits- und Lebensgemeinschaft, die – wenn auch mit Einschränkungen – am Anfang der Ehe bestanden hatte, nicht lebbar war und daß es in erster Linie die Frau war, die die Kosten des Scheiterns zu tragen hatte: Sie blieb mit leeren Händen zurück. Für einen wissenschaftlichen Neuanfang war es zu spät, zudem erforderte die Betreuung des jüngsten Sohnes alle Kraft und erlaubte ihr nur, stundenweise Klavier- und Mathematikunterricht auf privater Basis zu geben. Ihre finanzielle Situation verbesserte sich erst, als ihr Einstein 1922 das mit der Verleihung des Nobelpreises verbundene Geld persönlich überbrachte. Ob sich darin auch das schlechte Gewissen seiner Frau gegenüber ausdrückt oder nicht sogar das weitergehende Zugeständnis, daß sie an seinem wissenschaftlichen Erfolg einen Anteil hatte, ist nicht zu entscheiden. Mileva Marić-Einstein jeden-

falls konnte das Geld gut gebrauchen. Sie legte es in drei Häusern an und war vorerst von finanziellen Sorgen befreit.

Überschattet wurde ihr Leben aber weiterhin durch die Sorge um den zweiten Sohn. Als Eduard 1929 sein Abitur ablegte, war das auch ein Ergebnis der aufopfernden Fürsorge seiner Mutter, die sich selbst und ihre eigenen Wünsche vollständig zurückgenommen hatte, um dem Sohn einen normalen Entwicklungsgang zu ermöglichen. Ihre Anstrengungen sollten aber vergeblich sein: Gleich nach dem Abitur verschlechterte sich der Gesundheitszustand Eduards dramatisch. Er bekam Anfälle und wurde gewalttätig gegen die Mutter. Er versuchte sich das Leben zu nehmen, und als die Mutter ihn daran zu hindern versuchte, würgte er sie. Nur mit knapper Not entging sie seinen Attacken. Eduard kam vorübergehend in die Psychiatrie. Die Mutter reiste umgehend nach Berlin, um sich mit dem Vater darüber zu verständigen, was mit dem Sohn geschehen sollte. Aber Einstein wußte auch keinen Rat, war die Krankheit doch unter anderem auch Ausdruck der gestörten Vater-Sohn-Beziehung, was er selbst wohl sah, nicht aber seine Familie, die die ausbrechende Schizophrenie ausschließlich als Erbe mütterlicherseits zu interpretieren versuchte.

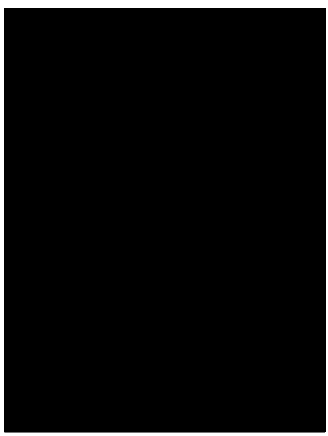
Anders als der ältere Sohn, der sehr früh eine praktische Orientierung nahm und sich als Ingenieur ein vom erdrükkenden Vorbild des Vaters unabhängiges Leben aufbauen konnte – er wurde später Professor für Hydraulik an der Universität Berkeley –, blieb der jüngste Sohn lebenslang auf den Vater fixiert und konkurrierte mit ihm. Er schrieb dem Vater haßerfüllte Briefe und machte ihn für sein Schicksal verantwortlich. Es gelang ihm nicht, aus dem Schatten des berühmten Vaters herauszutreten. Hier wiederholte sich das, was auch der Mutter schon passiert war. Nur verarbeitete der Sohn den Konflikt viel dramatischer. Während sich der Gemütszustand der Mutter nur verdüsterte, wurde der Sohn durch den Konflikt vollständig in seiner Identität zerstört. Zwar versuchte er am Anfang noch, sein Medizinstudium fortzusetzen und sich selbst als interessanten medizinischen Fall zu betrachten, aber er brauchte eine ständige ärztliche

Überwachung, mit der die Mutter vollkommen überfordert war. Immer wieder mußte Eduard zurück in die psychiatrische Klinik und war schließlich auch nicht mehr in der Lage, sein Studium weiterzuführen. Zwischen Apathie und Aggressivität hin- und herschwankend, war er durch die ständigen Klinikaufenthalte und die medikamentöse Behandlung schließlich zu einem intellektuellen und menschlichen Wrack geworden.

Mit der Mutter und dem Wärter lebte er zurückgezogen in der Züricher Wohnung. Seine Pflege, Bewachung und seine zeitweiligen Aufenthalte in der Heilanstalt verschlangen große Summen, so daß die Mutter zwischendurch immer wieder Klavier- und Mathematikstunden geben mußte. Sie fürchtete, die finanzielle Belastung nicht tragen zu können, nachdem sie zwei der Häuser, die sie von dem Nobelpreisgeld erworben hatte, hatte verkaufen müssen und auch in dem dritten Haus nur noch als Mieterin lebte. Sie wurde geizig und wunderlich. Doch schließlich, nach fast zwanzigjährigem Zusammenleben mit dem wahnsinnigen Sohn, waren ihre Kräfte erschöpft. Sie war den Aufregungen nicht mehr gewachsen. Als Reaktion auf einen der üblichen nächtlichen Anfälle des Sohnes erlitt sie einen Schlaganfall und war linksseitig gelähmt. Im Hospital galt ihre einzige Sorge dem kranken Sohn; vergeblich versuchte sie, in das Krankenhaus verlegt zu werden, in dem sich auch Eduard aufhielt. Aber alle Anstrengungen waren vergeblich: Am 4. August 1947 starb sie, eine erschöpfte Greisin, allein und von allen verlassen. Einstein überlebte sie um sieben Jahre.

Der kranke Sohn lebte noch mehr als siebzehn Jahre in der psychiatrischen Anstalt. Von der Mutter hat er nie mehr gesprochen. Als er 1965 starb, stand in der Todesanzeige, die der in Amerika lebende Bruder aufgegeben hat, kein Hinweis auf die Mutter, sondern nur ein Hinweis darauf, daß Eduard der »Sohn des verstorbenen Prof. Albert Einstein« gewesen sei. Die Spuren von Mileva Marić-Einstein waren gründlich getilgt; nicht einmal als Mutter wurde ihr Name noch genannt.

# Leben und Werk von Clara Westhoff-Rilke
## (1878–1954)



*»Nun will ich Dir aber auch noch etwas erzählen, was mich ganz besonders mit Freude erfüllt. Ich bin nämlich jetzt ganz mit mir ins Klare gekommen, daß ich Bildhauer werden will. Ich bin darüber sehr glücklich.«*

Diese Zeilen richtete Clara Westhoff am 21. November 1898, ihrem zwanzigsten Geburtstag, an ihren Vater. Wohl nicht zufällig schrieb sie »Bildhauer« und nicht »Bildhauerin«, galt die Bildhauerei doch als Domäne der Männer. Wenn überhaupt, konnte man sich Frauen in der bildenden Kunst bestenfalls als Malerinnen kleiner Stilleben, Porträts oder Tier- und Landschaftsbilder vorstellen. Ein Zeitgenosse faßte die Vorurteile folgendermaßen ironisch zusammen:

*»Blumen und Früchte, eine idyllische Landschaft oder zart beseelte Mädchenköpfe mit dem rosigen Lächeln der Jugend mögen*

*die Frauen wohl mit Geschmack und Empfindung malen können. Aber für die großen Hauptgebiete der Kunst, für die Darstellung der Szenen aus der Geschichte, der Mythologie oder der dramatischen Ereignisse der biblischen Geschichte, da fehlt den Frauen der männliche Charakter, um den vollen Inhalt des Lebens in seinen Höhen und Tiefen zu erfassen. Das wird... immer Sache der Männer bleiben.«*

Daß das immer wieder vorgebrachte Argument, Frauen mangele es für bildhauerisches Arbeiten an körperlicher Kraft, nur vorgeschoben war, zeigt der Diskurs über die angebliche »Natur der Frau«. Da nach landläufiger Meinung »der Farbsinn des Weibes... stärker (sei) als der Formsinn«, könne es keine bedeutenden Bildhauerinnen geben, und wenn, dann als Ausnahmeerscheinungen höchstens im Bereich der Kleinplastik. Von solchen ideologischen Zuschreibungen zeigte sich selbst eine Frau wie Ricarda Huch, bereits eine anerkannte Schriftstellerin zu der Zeit, nicht unbeeindruckt. In ihrem Aufsatz »Die Beurteilung der Frauendichtung« gab sie folgende Definitionen von »männlich« und »weiblich« in der Kunst:

*»... männlich ist die hervorbringende Kraft, das Gestalten und Formgeben; das Ausfüllen und Beseelen des Bildes ist weiblich. Männlich ist das Architektonische und Plastische, weiblich das Malerische und Musikalische, und innerhalb dieser Künste ist männlich wieder das Konstruktive, weiblich das Dekorative.«*

Man muß sich diese Vorurteilsstruktur vor Augen halten, um ermessen zu können, welche Kühnheit für eine Frau um 1900 dazu gehörte, Bildhauerin werden zu wollen.

Clara Westhoff ließ sich jedoch von den Vorurteilen ihrer Zeit nicht beirren. Bereits als Achtzehnjährige hatte sie sich trotzig-selbstbewußt in Briefen an die Eltern als »regelrechtes emancipiertes Fin-de-siècle-Weib« und als »Malweib« bezeichnet und darum gekämpft, eine qualifizierte künstlerische Ausbildung zu bekommen.

*»Ich glaube, bei Künstlerinnen ist es sehr schwer, daß sie es zu etwas bringen, viel schwerer als bei Männern... Daher hat es*

*auch noch so wenig wirklich tüchtige Frauen gegeben. Also ich meine tüchtig in dem anderen Sinne, nicht als Frau tüchtig –, sondern als Künstler oder überhaupt als Mensch im Beruf. Unter welchen Bedingungen die Frauen nun eigentlich was leisten können, weiß ich nicht, ich weiß nur, daß ich was leisten will.«*

Bereits als Siebzehnjährige verließ sie ihre Heimatstadt Bremen und ging zum Studium nach München, das als künstlerisches Zentrum galt und wo sich Clara Westhoff bessere Ausbildungsbedingungen erhoffte als zu Hause. Sehr bald wurde sie jedoch darauf gestoßen, daß sie als Frau gegenüber den Männern benachteiligt war. Die privaten Malschulen, in denen Frauen unterrichtet wurden, vermittelten eine sehr viel schlechtere Ausbildung als die staatlichen Akademien, die von männlichen Studenten besucht wurden. Darüber hinaus waren sie auch noch teurer. Erbittert schrieb sie an die Eltern:

*»Aber man muß bedenken, wie billig die Herren studieren, dann kriegt man doch 'ne Wut.«*

Vergeblich bemühte sie sich durch ein Gesuch beim zuständigen Ministerialrat darum, zu den Anatomiekursen zugelassen zu werden, die für die männlichen Studenten einmal in der Woche abgehalten wurden:

*»Jetzt sag mir einer, warum nur für Herren? Das muß anders werden... Wenn der Staat sich verpflichtet fühlt, für die männlichen Künstler ganz ungeheure Unterstützung zu leisten, warum tut er es nicht für die weiblichen?«*

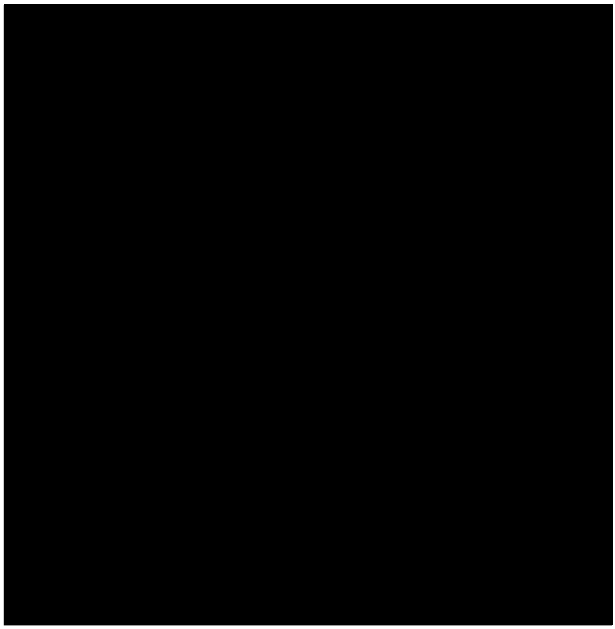
Wenn Clara Westhoff in der Sache auch keinen Erfolg hatte, so blieb sie doch beharrlich in der Durchsetzung ihres Wunsches, Bildhauerin zu werden. Als sie nach drei Jahren Ausbildung – davon zwei an der renommierten Malschule Fehr/Schmid-Reutte und ein Jahr zusätzliches Studium bei dem Landschaftsmaler Buttersack – 1898 nach Hause zurückkehrte, begann sie mit einer bildhauerischen Ausbildung bei dem Maler Fritz Mackensen in der Künstlerkolonie Worpswede. Den Kontakt zu Mackensen hatte der Maler

Heinrich Vogeler hergestellt, den sie in München kennengelernt hatte und der zusammen mit Mackensen, Modersohn, am Ende und Overbeck den Kern einer der bekanntesten künstlerischen Gemeinschaften jener Zeit bildete. Seit die Maler 1895 mit einer gemeinsamen Ausstellung an die Öffentlichkeit getreten waren, war Worpswede zu einem nationalen Begriff geworden. Ein zeitgenössischer Kunstkritiker schrieb angesichts der triumphalen Ausstellung in München:

*»Der Erfolg, den die Maler von Worpswede auf der heurigen Jahresausstellung im Münchner Glaspalast errangen, hat in der Geschichte der neueren Kunst nicht seinesgleichen. Kommen da ein paar junge Leute daher, deren Namen niemand kennt, aus einem Ort, dessen Namen niemand kennt, und man gibt ihnen nicht nur einen der besten Säle, sondern der eine (Mackensen) erhält die große goldene Medaille und dem anderen (Modersohn) kauft die Neue Pinakothek ein Bild ab. Für den, der irgend weiß, wie ein Künstler zu solchen Ehren sonst nur durch ein langjähriges Streben und gute Verbindungen kommen kann, ist das eine so fabelhafte Sache, daß er sie nicht glauben würde, hätte er sie nicht selbst erlebt. Niemals ist eine Wahrheit so unwahrscheinlich gewesen.«*

Worpswede stand für die Abkehr von der akademischen Ateliermalerei, für eine geänderte Naturauffassung und für eine neue Lebensform intensiver künstlerischer Zusammenarbeit Gleichgesinnter. In Worpswede machte Clara Westhoff die Bekanntschaft mit Paula Becker, die seit 1898 ebenfalls Schülerin bei Mackensen war. Zum Teil arbeiteten Paula Becker und Clara Westhoff nach denselben Modellen. In einem Brief schilderte Paula Becker, welchen großen Eindruck ihr Clara Westhoff machte:

*»Inniges Nachbilden der Natur, das soll ich lernen ... Da ging mir heute ein Licht auf bei Fräulein Westhoff. Die hat jetzt eine alte Frau modelliert, innig, intim. Ich bewunderte das Mädel, wie sie neben ihrer Büste stand und sie antönte. Die möchte ich zur Freundin haben. Groß und prachtvoll anzusehen ist sie und so ist sie als Mensch und so ist sie als Künstler.«*



*Porträtbüste Paula Beckers von Clara Westhoff, Worpswede 1899*

Ein Produkt der Freundschaft zwischen den beiden Künstlerinnen ist eine Porträtbüste von Paula Becker (1899), die zeigt, wie sehr sich Clara Westhoff in ihrer bildhauerischen Arbeit inzwischen vervollkommnet hatte. Ihr Lehrer Makkensen hatte von ihrer Begabung eine so hohe Meinung, daß er sich bei Max Klinger, dem damals bedeutendsten Bildhauer in Deutschland, für sie verwendete. Obgleich Klinger für seine Abneigung gegen Bildhauerinnen berüchtigt war, erklärte er sich bereit, Mackensens Schülerin zu unterrichten. In einem Brief an die Eltern jubelte die Tochter:

*»Zu Klinger zu kommen, das ist ja ein ganz fabelhaftes Glück für mich. Wenn man bedenkt, was ein Mann wie Klinger alles anfängt – das ist ja unheimlich – und da ist man wirklich beneidenswert, wenn man Gelegenheit haben kann, das in der Nähe zu sehen und womöglich da mitzuarbeiten.«*

Obwohl sie keine direkte Schülerin Klingers war, hatte sie doch die Möglichkeit, mehrere Wochen lang täglich unter seiner Anleitung zu arbeiten. Sie lernte verschiedene bildhauerische Techniken kennen und arbeitete mit verschiedenen Materialien. Klinger war beeindruckt von ihrer Begabung. Anerkennend soll er geäußert haben: »Die greift den Marmor an wie ein Mann!« Er riet ihr ab, nach Worpswede zurückzugehen, weil sie dort, unter lauter Malern, in ihrer bildhauerischen Arbeit nicht genügend gefördert würde. Statt dessen schlug er ihr vor, nach Paris zu Rodin zu gehen, in dessen Ateliers sich die bildhauerische Elite der ganzen Welt ein Stelldichein gab. Von ihm unterrichtet oder auch nur korrigiert zu werden galt als höchste künstlerische Weihe.

Ende 1899 ging Clara Westhoff nach Paris. Wenig später folgte ihr die Freundin Paula Becker nach, und es begann eine intensive Zeit der Ausbildung für die Künstlerinnen. Der Höhepunkt des Pariser Aufenthalts für Clara Westhoff war zweifellos die Begegnung mit Rodin. Es gelang ihr, in das gerade gegründete »Institut Rodin« aufgenommen zu werden. Paula Becker berichtete darüber nach Hause:

*»Rodin hat eine Bildhauerschule eingerichtet, die Clara Westhoff besucht. Zwar hat sie monatlich nur ein bis zwei Korrekturen von ihm, sonst kommen seine Schüler. Aber sie ist eben ein Mensch, der überall lernt.«*

Trotz der vielen Anregungen, die die Kunstszene in Paris ihr vermittelte, sehnte sich Clara Westhoff sehr bald in das ruhige Worpswede zurück:

*»... und doch höre ich durch all den Lärm und alles das Leben immer wieder meine große Sehnsucht hindurch und überall sehe ich sie wieder trotz Menschen, Frühlingslüfte und Kunstwerken. ...wie gut, daß man ein Worpswede kennt und besitzt. Ich wüßte garnicht, wie man sich durch dieses ganze Leben hier hindurch leben sollte, wenn man das nicht immer mit sich herumtrüge.«*

Bereits im Juli 1900 kehrte Clara Westhoff nach Worpswede zurück und gründete im Nachbarort Westerwede ein eigenes Atelier.

Die Künstlerkolonie Worpswede befand sich zu dieser Zeit auf dem Höhepunkt nationaler Berühmtheit. Vogelers Barkenhoff wurde zum Mittelpunkt des geistigen und kulturellen Lebens. Feste, Lesungen, Konzerte und Theateraufführungen schufen eine Atmosphäre des gesteigerten Lebensgefühls, die Vogeler in dem berühmten Gemälde »Das Konzert« eingefangen hat. Zu Vogelers prominentesten Gästen gehörten die Schriftsteller Carl und Gerhart Hauptmann, Richard Dehmel, René Schickele, Otto Julius Bierbaum und Rudolf Alexander Schröder. Von Hauptmann, Dehmel und Schröder schuf Clara Westhoff wenige Jahre darauf sehr eindrucksvolle Porträtbüsten.

Otto Modersohn erinnerte sich an den Sommer:

*»Mit wunderbarem Gefühl denke ich an das letzte Vierteljahr September bis Dezember 1900. Ich glaube, daß ich nie eine angeregtere, reichere Zeit erlebt habe. Bildersehen, Kunst, Musik, Literatur, ... glückliche Arbeit, alles vereinigte sich, um eine wahrhaft ideale Zeit zu bilden.«*

Angezogen von dem Ruf Worpswedes als einem Ort, in dem sich die Utopie eines neuen Paradieses abzeichnete, stößt im Sommer 1900 auch Rainer Maria Rilke – damals ein schon recht bekannter Dichter – zu den Worpswedern. Er kommt auf Vogelers Einladung, den er 1898 in Florenz kennengelernt hatte, auf den Barkenhoff. Rilke schließt sich vor allem an Paula Becker und Clara Westhoff an, die ihm wie »Schwestern seiner Seele« erscheinen. In einer Tagebuchaufzeichnung vom 10. September heißt es:

*»Ganz in Weiß kamen die Mädchen vom Berg aus der Heide. Die blonde Malerin zuerst, unter einem großen Florentiner Hut lächelnd ... Dann begrüßte ich alle ... Als wir eben in der dunklen Diele standen und uns aneinander gewöhnten, kam Clara Westhoff. Sie trug ein Kleid aus weißem Batist ohne Mieder im Empirestil. Mit kurzer, leicht unterbundener Brust und glatten langen Falten. Um das schöne dunkle Gesicht wehten die schwarzen, leichten, hängenden Locken, die sie, im Sinn ihres Kostüms, lose läßt zu beiden Wangen. – Das ganze Haus schmeichelte ihr,*



*»Das Konzert«, Gemälde von Heinrich Vogeler, Worpswede 1905*

*alles wurde stilvoller, schien sich ihr anzupassen, und als sie oben bei der Musik in meinem riesigen Lederstuhl lehnte, war sie die Herrin unter uns. Ich sah sie an diesem Abend wiederholt schön. Im Lauschen, wenn die manchmal zu laute Charakteristik des Gesichts gebunden ist an Unbekanntes...«*

Deutlich wird an einer solchen Eintragung die Stilisierung, der Rilke sowohl das »blonde« wie das »dunkle Mädchen« unterwirft. Es entwickelt sich eine flirrende erotische Beziehung à trois, in der die wesentlichen Gefühle unausgesprochen bleiben. Rilke scheint unsicher gewesen zu sein, wem seine Zuneigung eigentlich galt. Von einer Fahrt nach Bremen schreibt er:

*»Unterwegs holte uns Clara Westhoff atemlos ein. Sie fuhr zu Rad... und sprach einige kurze bewegte Worte mit dunklen Augen und zitterndem Mund in unseren Wagen hinein... Mir gegenüber saß die blonde Malerin... Und so genoß ich die Stärke des einen Mädchens mit meinen hochgehaltenen Händen, und aus dem lieben Gesicht der andern kam mir etwas Mildes und zu aller Demut Mutiges zu.«*



*Ausschnitt aus »Das Konzert«, von r. nach l.: Clara Westhoff-Rilke, Otto Modersohn, Agnes Wulff und Paula Becker-Modersohn*

In den Aufzeichnungen Rilkes gewinnen die beiden Frauen kein eigenes Profil, sie sind bloße Stimmungsträger. So ist es wohl auch nicht zufällig, daß man Clara Westhoff und Paula Becker vergebens in dem »Worpswede«-Buch von Rilke sucht, das 1903 erscheint. Nur den Männern, Mackensen, Modersohn, Overbeck, am Ende und Vogeler, ist dort ein Denkmal gesetzt. Die beiden Frauen, obwohl Rilke zumindest zu dieser Zeit Clara Westhoff als Bildhauerin sehr schätzt, werden nicht primär als Künstlerinnen wahrgenommen, sie verkörpern für ihn ein Stück mythischer Heimat. Paula Becker hat sich später sehr negativ über das Buch geäußert: »Da sind viele Phrasen und schöne Sätze, aber die eigentliche Nuß ist hohl.«

Die Landschaft und die beiden Frauen verschmelzen in Rilkes Erinnerung zu einem poetischen Bild. Über Clara Westhoff schreibt er so, daß man unwillkürlich an die Bilder Vogelers denken muß:

*»... und einmal stand Clara licht schilfgrüne Schlankheit vor Landschaft und umgeben von grau dämmernder Luft, so unsag-*

*bar rein und groß, daß wir alle vereinsamten und jeder ganz ergriffen war und hingegeben an reines Schauen. Ich konnte mich kaum mehr zu den anderen zurückfinden, so sehr hatte mich dieser Eindruck aus allen Zusammenhängen gehoben.«*

Wichtig sind die Gefühle, die Stimmungen, die in Rilke ausgelöst werden. Ihnen gilt die Zuneigung, nicht den konkreten Frauen, die nur zum Stimulanz poetischer Inspiration werden:

*»Wieviel lerne ich im Schauen dieser beiden Mädchen, besonders der blonden Malerin, die so braune schauende Augen hat! Wieviel näher fühl ich mich jetzt wieder allem Unbewußten und Wunderbaren... Wieviel Geheimnisvolles in diesen schlanken Gestalten, wenn sie vor dem Abend stehen oder wenn sie, in samtenen Sesseln lehnend, mit allen Linien lauschen... Langsam lege ich Wort für Wort auf die silberne, zarte Waage ihrer Seelen, und ich bemühe mich, aus jedem Wort ein Kleinod zu machen.«*

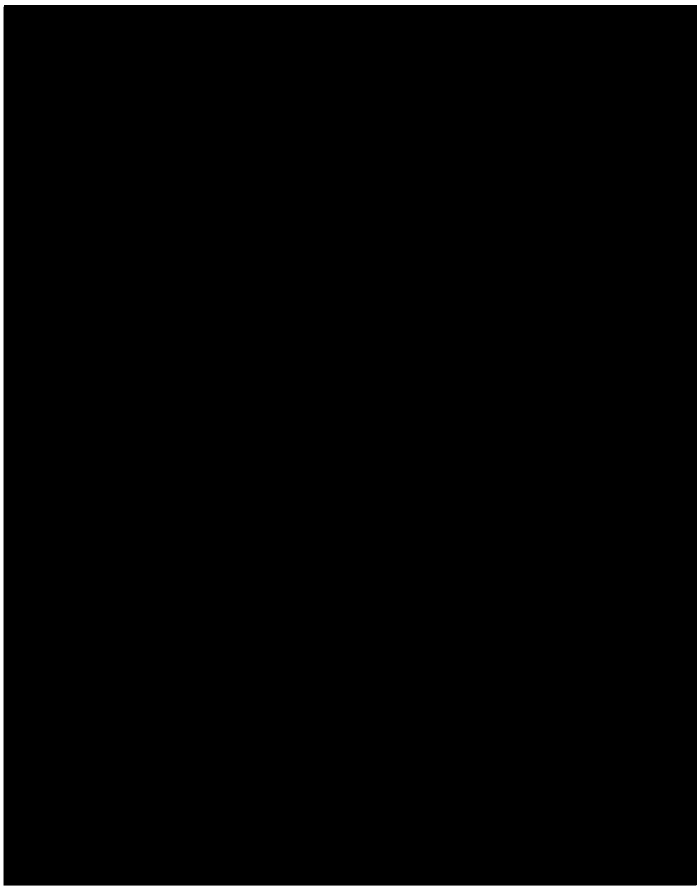
Die Verlobung Paula Beckers mit Otto Modersohn zerstört die schöne Stimmung und gefährdet den Balanceakt der Gefühle, mit denen Rilke seine widersprüchlichen Neigungen zu neutralisieren und einer Entscheidung auszuweichen versucht hatte.

Entgegen seinem ursprünglichen Plan, den Winter in Worpswede zu verbringen, reist Rilke bereits im Oktober 1900 überstürzt nach Berlin. Clara Westhoff besucht ihn dort im Februar des nächsten Jahres, wo es zu einer Begegnung gekommen sein muß, die die Lebensweichen neu stellt. Clara Westhoff und Rilke beschließen zu heiraten, gedrängt sicher durch die Tatsache, daß Clara Westhoff schwanger ist.

Die Worpsweder Freunde sind von der übereilten Verbindung überrascht und mokieren sich über das »ungleiche Paar«. Otto Modersohn schreibt an Paula Becker nicht ohne Bosheit:

*»Und am Freitag Nachmittag – wer kam da? Du ahnst es schon: Clara W. mit ihrem Rilkchen unterm Arm.«*

Bereits im April 1901 findet die Trauung statt. Wenn man den Aussagen von Paula Beckers Mutter glauben darf,



*Clara Westhoff-Rilke und Rainer Maria Rilke in Rom, Ende 1903*

scheint Clara Westhoff von den sich überstürzenden Ereignissen gleichsam überrollt gewesen zu sein. Sie soll geäußert haben: »Vor vierzehn Tagen hätte ich noch drauf geschworen, es sei nur Freundschaft.«

Über ihre Gefühle weiß man so gut wie gar nichts. Ihre Tagebuchaufzeichnungen und ihre Briefe aus dieser Zeit, die im Rilke-Archiv in Gernsbach liegen, sind noch immer für die Benutzung gesperrt. Über die Gründe kann man nur

spekulieren. Sind die Aufzeichnungen so unerheblich, oder kratzen sie an der Legende, die Rilke selbst über die Beziehung gelegt hat? Wie dem auch sei. Tatsache ist, daß die Verbindung zu Rilke das Leben Clara Westhoffs in ganz entscheidender Weise prägte. In der Wahrnehmung der Zeitgenossen, vor allem aber in der Rezeption der Nachwelt wurde aus der Künstlerin Clara Westhoff »Frau Rilke«. Bereits die Worpsweder Freunde registrierten sehr sensibel die Veränderungen, die die Ehe für Clara Westhoff bedeutete. Für Rudolf Alexander Schröder war es einfach eine Mesalliance:

*»Es war ein seltsam ungleiches Paar. Die junge Frau, ein stolzes hochgewachsenes Menschenkind ... in der glühenden Lieblichkeit ihrer Reife anzuschauen wie ein übervoller Kirschbaum; der Mann in allem das Gegenteil, in allem Äußeren völlig unscheinbar. Neben der Frau erschien er klein.«*

Noch schärfer urteilte Heinrich Vogeler. Er warf Rilke vor, den »lebensfrohen, freien, offenen Charakter« seiner Frau zu verschütten und sie menschlich und künstlerisch zu lähmen. Auch Carl Hauptmann machte sich Sorgen um die Wesensveränderungen der ehemals »heiter stürmenden« Freundin:

*»... und die wundervolle, fliegende Clara Westhoff ist still geworden und saust nicht mehr einher wie ein Sturmwind ... Nein, das kann ja nicht sein. Oder wenigstens nicht so bleiben.«*

Die Geburt der Tochter Ruth im Dezember 1901 reduzierte die Möglichkeiten Clara Westhoffs noch weiter. Otto-Modersohn, der sich nicht eben als großzügig gegenüber der eigenen Frau Paula Becker erwies, notierte voller Schrecken in seinem Tagebuch:

*»Wie hat sie ganz ihre Individualität eingebüßt. Wo sie vor einem Jahr tobte, in ihrem einfachen bäuerlichen Kram saß, zwanglos und ungeschlacht – da sitzt sie nun, ein Vogel, dem man die Flügel geschnitten, still in ihrem Sessel, in einem kühl, äußerst pedantisch, übermäßig ordentlichen Zimmer ...«*

Vor allem Paula Becker litt unter den Veränderungen, die sie an der Freundin wahrnahm:

*»Clara Westhoff hat nun einen Mann. Ich scheine zu ihrem Leben nicht mehr zu gehören ... Ich sehne mich eigentlich danach, daß sie noch zu meinem gehöre, denn es war schön mit ihr.«*

In einem Brief an die beiden Freunde greift sie das Problem der Beziehung sehr direkt auf:

*»Aus Ihren Worten spricht Rilke zu stark und zu flammend. Fordert das denn die Liebe, daß man werde wie der andere? Nein und tausendfach nein ... Ich weiß wenig von Ihnen Beiden, doch wie mir scheint, haben Sie viel von Ihrem alten Selbst abgelegt und als Mantel gebreitet, auf daß Ihr König darüber schreite. Ich möchte für Sie, für die Welt, für die Kunst und auch für mich, daß Sie den güldenen Mantel wieder trügen. Lieber Reiner (sic!) Maria Rilke, ich hetze gegen Sie. Und ich glaube es ist nötig, daß ich gegen sie (sic!) hetze. Und ich möchte mit tausend Zungen der Liebe gegen Sie hetzen, gegen Sie und gegen Ihre schönen bunten Siegel, die Sie nicht nur auf Ihre feingeschriebenen Briefe drükken.«*

Rilke hat diese Entwicklung selbstverständlich ganz anders gesehen. Er erstrebte eine Künstlerehe, in der jeder »den anderen zum Wächter seiner Einsamkeit bestellt«.

*»Ein Miteinander zweier Menschen ist eine Unmöglichkeit, und, wo es doch vorhanden scheint, eine Beschränkung, eine gegenseitige Übereinkunft, welche einen Teil oder beide Teile ihrer vollsten Freiheit und Entwicklung beraubt.«*

Rilke wollte keine Unterordnung und keine Anpassung, sondern eine starke Frau, die *ihn* stärken sollte, ein »Gegenspiel«, keinen »Spiegel«. Daß er selbst es war, der Clara Westhoff durch die Art der Lebensführung, die er ihr aufzwang, zur Unkenntlichkeit umformte, hat er nicht sehen wollen, ebensowenig wie die Belastung, die sie als Mutter und Hausfrau in der ungesicherten finanziellen Situation der Ehe allein zu tragen hatte. Bereits ein halbes Jahr nach der Geburt der Tochter löst sich die eheliche Gemeinschaft auf.

Sicher hat dabei die finanzielle Misere eine Rolle gespielt. Beide konnten von ihrer Kunst nicht leben und waren von der Unterstützung durch die Eltern abhängig. Entscheidender ist aber wohl gewesen, daß die »mystische Feierlichkeit«, mit der Rilke sich, seine Frau und die kleine Tochter zur »heiligen Familie« zu stilisieren versuchte, im Alltag nicht durchgehalten werden konnte.

Der Aufbruch Rilkes nach Paris im August 1902 ist quasi eine Flucht und ein Neuanfang ohne die Familie. Ironischerweise ist es Clara Westhoff, die ihm die Richtung weist. Sie hat die Verbindung zu Rodin hergestellt. Vergessen ist der ursprüngliche Plan, gemeinsam ein Buch über Rodin zu schreiben. Ein Jahr später wird Rilke dieses Buch, mit dem Rodin zum Mythos wird, allein schreiben. Immerhin widmet er es seiner Frau. Clara Westhoff bleibt die schwere Aufgabe, den Haushalt in Westerwede aufzulösen. Noch schwerer wird ihr die Trennung von der kleinen Tochter gefallen sein, die zur Pflege zu den Großeltern gegeben wird.



*Clara Westhoff-Rilke mit ihrer Tochter Ruth, um 1906*

Es beginnt – mal mit, mal ohne Rilke – jene unruhige Zeit des Reisens, des Pendelns zwischen Worpswede, Paris, Rom, Kopenhagen und Berlin, in der Clara Westhoff versucht, sich eine eigene Existenz als Künstlerin aufzubauen. Rilke beobachtet die Bemühungen seiner Frau mit Sympathie und fördert sie, soweit es ihm möglich ist, aus der Ferne:

*»Ich freue mich, daß sie wieder ganz in ihre Arbeit überströmt, ihr Leben muß sich dort abspielen: im Stein, im Holz, das sie formt, denn ich glaube von ihrer Kunst ganz Großes erwarten zu dürfen.«*

Für das Leiden seiner Frau an der Beziehung und vor allem für die aufgezwungene Trennung von der Tochter scheint er keinen Blick gehabt zu haben. In den zahlreichen Briefen an seine Frau kommt die Tochter so gut wie nicht vor. Gegenstand der Korrespondenz sind zumeist Rilkes gerade in Produktion befindliche Arbeiten, seine Gefühle, seine Gedanken. Die Arbeiten seiner Frau werden zwar registriert, zum Teil auch sehr positiv aufgenommen, für die Probleme des Alltags gibt es jedoch keinen Raum.

Clara Westhoff gelingt es erst nach mehreren Jahren, wieder ins Gleichgewicht zu kommen. Ihr Selbstbildnis von 1905 zeigt, stärker noch als das Porträt, das die Freundin Paula Modersohn-Becker 1906 von ihr macht, eine depressive, verschlossene Frau, die in ihrem Lebensmut und ihrer Schaffenskraft gebrochen scheint. 1911 hat sie sich jedoch so weit stabilisiert, daß sie die Tochter endgültig zu sich nach München nehmen kann. Im Frühjahr 1911 bis zum Sommer 1912 begibt sie sich in psychoanalytische Behandlung, um ihr Leben »wirklich einmal in die Hand zu bekommen«. Sie wird selbstsicherer in ihrer Kunst, und es entstehen eine Reihe von eindrucksvollen Porträtbüsten, zum Beispiel die von Ricarda Huch. Aber auch in Hinsicht auf Rilke gewinnt sie an Selbstsicherheit: Sie verlangt von ihm die offizielle Scheidung, die realiter ja längst vollzogen war. Diese unterbleibt jedoch wegen bürokratischer Schwierigkeiten. Aber auch ohne offizielle Scheidung verlaufen die Lebenswege bis zum Tode Rilkes 1926 weiter getrennt.

Der Ausbruch des Krieges 1914 verschlechtert die Existenzbedingungen Clara Westhoffs. Sie bekommt kaum noch Aufträge und ist angewiesen auf die Zuschüsse, die sie über Rilkes Verleger Kippenberg erhält. Nach dem Ende des Krieges geht Clara Westhoff nach Norddeutschland zurück und siedelt sich 1919 in Fischerhude, einem kleinen Ort in der Nähe von Worpswede, an. Dort bleibt sie bis zu ihrem Tod 1954.

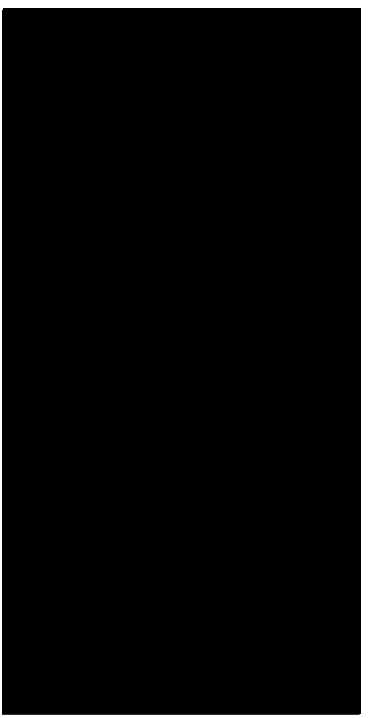
Über die Jahre in Fischerhude ist wenig bekannt. Nach dem Auseinanderbrechen der alten Worpsweder Zusammenhänge und nach dem Tod Rilkes 1926 werden die ohnehin spärlichen Lebenszeugnisse noch spärlicher. Hier macht es sich besonders schmerzlich bemerkbar, daß der Nachlaß von Clara Westhoff-Rilke immer noch nicht freigegeben ist. Kann man bis zu Rilkes Tod wenigstens auf ihn, wenn auch als unzuverlässigen Chronisten zurückgreifen, so fehlen für die letzten dreißig Lebensjahre entsprechende Materialien fast ganz.

Dennoch zeichnen sich die Lebenslinien in groben Zügen ab: Äußerlich verlaufen die Jahre in Fischerhude erlebnisarm, künstlerisch sind sie jedoch sehr spannungsreich und wechselvoll. Ab 1925 wendet sich Clara Westhoff der Malerei zu, die eine immer stärkere Bedeutung für sie bekommt und zeitweise die Bildhauerei verdrängt:

*»Jetzt wird mir langsam wieder freier und froher, weil ich mir sage: auch wenn ich modelliere – habe ich Zeit – kann es von mir abrücken – kann warten – kann es anders probieren – warum macht das Malen so glücklich? Warum sitze ich stundenlang vor der kleinsten dummsten Sache – in dem Gefühl vor der ganzen Weite der Zukunft zu sitzen? Ich bin so ungeschickt im Malen und doch bedeutet jeder Pinselstrich einen Fortschritt – auch wenn er ganz mißglückt ist.«*

Um sich in ihren malerischen Fähigkeiten zu vervollkommnen, besucht sie von 1927 bis 1929 zusammen mit ihrem jüngeren Bruder Helmuth Westhoff eine private Malschule in Berlin. Hier empfängt sie so viele Anregungen, daß die Malerei einen immer größeren Raum in ihrem künstleri-

schen Schaffen einnimmt. Neben Ölbildern entstehen Hunderte von kleinformatigen Temperabildern. Eines ihrer Lieblingsmotive ist der Blick aus dem Fenster auf die weite Wümmelandschaft, den sie zu jeder Jahreszeit malt. Die Malerei hilft ihr, die Krise, in die sie als Bildhauerin ohne den Austausch und den Kontakt mit anderen Kollegen in den zwanziger Jahren gerät, zu überwinden. Mitte der dreißiger Jahre beginnt sie wieder zu modellieren. 1936 entsteht eine postume Rilke-Büste, die eine neue Sicherheit in der Auffassung und Bearbeitung verrät. Offensichtlich ist es ihr mit dieser Büste, die an die beiden früheren Rilke-Büsten von 1901/05 anknüpft, gelungen, das Rilke-Trauma endgültig hinter sich zu lassen.



*Porträtbüste Rainer Maria Rilkes von Clara Westhoff-Rilke, Fischerhude 1936*

Mit der Rilke-Büste beteiligt sich Clara Westhoff an der »Großen Deutschen Kunstausstellung« im »Haus der Deutschen Kunst« in München. Hier wird ihr eine zweifelhafte Ehre offizieller Anerkennung zuteil: Die Reichskanzlei kauft die Rilke-Büste an. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um eine Anerkennung der künstlerischen Leistung Clara Westhoffs, sondern um ein politisches Kalkül der Machthaber: Die Vereinnahmung Rilkes für den Faschismus sucht die Besetzung des Sudetenlandes ideologisch mit vorzubereiten.

Abgesehen von den politischen Fatalitäten hat dieser Erfolg noch eine weitere problematische Seite: Was biographisch und künstlerisch als Ablöseprozeß von Rilke gedeutet werden kann, wird durch das Kalkül der Machthaber wieder zusammengeführt, wobei sich alte Strukturen bestätigen: Die Künstlerin erringt Anerkennung nur vermittelt über den Mann. Noch nach seinem Tod zieht Rilke die Aufmerksamkeit auf sich, die Leistung der Frau tritt in den Schatten.

Clara Westhoff hat aus diesem Ankauf für sich kein Kapital geschlagen. Sie läßt sich nicht für die Kunstpolitik der Nationalsozialisten vereinnahmen, sondern führt ein Leben der »Inneren Emigration«, zurückgezogen in ihre Kunst, die sie unbeeindruckt von allen Moden und Entwicklungen vorantreibt, der aber auch erkennbar die Anregungen von außen fehlen. Die Fotos, die aus dieser Zeit von ihr existieren, zeigen ein kraftvolles Gesicht, in dem die frühen Erschütterungen zwar ihre Spur hinterlassen haben, das aber eine ganz eigentümliche Ruhe, Sicherheit und Schönheit ausstrahlt. Es scheint, als habe Clara Westhoff in ihrer abgeschiedenen Arbeit als Malerin und Bildhauerin in Fischerhude die Harmonie eines »gelebten Lebens« gefunden, von der die Worpsweder Freunde um die Jahrhundertwende geträumt haben.

Es ist an der Zeit, dieses »gelebte Leben«, auch in seinen Widersprüchen, nicht nur biographisch weiter aufzuhellen und Clara Westhoff-Rilke in ihren Tagebüchern und Briefen endlich selbst zur Sprache kommen zu lassen, sondern auch ihr Werk zu entdecken und der Malerin neben der Bildhauerin Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

# Leben und Werk von Charlotte Berend-Corinth
## (1880–1967)



»Malen ist das Schönste in diesem Leben« – dieser Satz findet sich in dem Erinnerungsbuch »Mein Leben mit Lovis Corinth« (1947), das die Malerin Charlotte Berend über ihre Ehe mit Corinth nach dessen Tod verfaßte. Eine solche Aussage ist mehr als die Huldigung an das Werk des Mannes, in ihr steckt das Lebensprogramm einer Frau, die sich zeit ihres Lebens als Künstlerin verstanden und für die die Kunst stets im Mittelpunkt ihrer Wünsche gestanden hat. Der Satz »Ich will nichts anderes mehr als malen«, den Charlotte Berend mehr als dreißig Jahre nach dem Tode Corinths in ihrem zweiten Erinnerungsbuch »Lovis« (1957) niederschrieb, ist nicht Ausdruck resignierender Weltflucht einer alternden Witwe, sondern er steht in lebendigem Zusammenhang mit einer Fülle von ähnlichen Äußerungen, die von der frühen Jugend bis ins hohe Alter reichen.

Bereits als kleines Mädchen wollte Charlotte Berend Malerin werden. Ihrer verdutzten Schulfreundin erklärte sie kategorisch: »Wenn ich erwachsen bin, male ich Bilder. Ich will keinen Mann und keine Kinder haben.« Gegen den Widerstand der Eltern, die ihre Tochter lieber großbürgerlich verheiratet gesehen hätten, erkämpfte sie sich eine Ausbildung als Malerin. Für die damalige Zeit ein kühner Schritt! Als ihr Lehrer Lovis Corinth, dessen Lieblingsschülerin sie nicht zuletzt wegen ihrer großen Begabung wurde, sie nicht ganz ohne Eigeninteresse nach ihren Zukunftsplänen befragte, antwortete die damals Einundzwanzigjährige, daß sie niemals heiraten werde, weil sie kleine Kinder nicht ausstehen könne. Als Corinth amüsiert nach dem Grund forschte, erwiderte sie: »Weil sie quieken und quaken und mich beim Malen stören würden.«

Wenn sie auch in bezug auf die Entscheidung gegen Ehe und Kinder nicht konsequent geblieben ist, die Malerei hat sie zeit ihres Lebens nicht aufgegeben. Trotzdem ist sie als Malerin relativ unbekannt geblieben. Wer sich über ihren Mann, den Maler Lovis Corinth, informieren will, stößt auf eine Fülle von Veröffentlichungen, repräsentativen Katalogen, umfassenden Dokumentationen und nicht zuletzt auf die Erinnerungsbücher, die seine Frau über ihr Leben mit ihm verfaßt hat. Wer sich aber für die Malerin Charlotte Berend interessiert, wird nur eine schmale Ausbeute machen: Ein Sammelsurium von kleineren Ausstellungskatalogen, überwiegend mit Schwarzweiß-Reproduktionen, die wenig von der Qualität der Bilder ahnen lassen, zeugt immerhin davon, daß es die Malerin Charlotte Berend gegeben hat, aber eine Übersicht über das Gesamtwerk gibt es nicht, und biographische Details müssen mühsam recherchiert werden.

Präsent ist Charlotte Berend jedoch als »Schutzgeist« von Corinth, als die »Bewahrerin seiner künstlerischen Hinterlassenschaft«. Das von ihr in jahrzehntelanger Arbeit zusammengestellte Werkverzeichnis (1958) ist die Grundlage jeder ernsthaften Beschäftigung mit Corinths Malerei. Kein Wunder, daß ihre Leistungen auf diesem Gebiet immer

wieder gepriesen werden. Wie aber steht es mit der Malerin Charlotte Berend selbst? Hier ist die Kunstkritik sehr viel zurückhaltender in ihrem Urteil. Wenn überhaupt von ihrer eigenen Malerei im Zusammenhang mit Corinth die Rede ist, dann nur nebenbei und meistens gönnerhaft und sehr oft mit dem Hinweis darauf, daß sie in ihrer Malerei von ihrem Mann abhängig gewesen sei. Vergeblich hat sich Charlotte Berend gegen eine solche Sichtweise zur Wehr gesetzt: »Manche Menschen meinen, ich wolle so malen wie er! Wie niedrig sie mich einschätzen.« Die Fixierung der Kunstkritik auf Corinths Werk ist ihrer Meinung nach die Ursache dafür, daß ihr als Künstlerin nicht die genügende Aufmerksamkeit geschenkt worden sei: »Wie schwer hatte ich es, weil andere mich stets nur in Verbindung mit Corinth sahen und beurteilten.«

Sicherlich liegt hier ein Grund für ihre fehlende Anerkennung als Künstlerin; es gibt meines Erachtens aber noch andere Gründe, die dafür verantwortlich sind, daß die Malerin Charlotte Berend in der öffentlichen Wahrnehmung hinter der Ehefrau Charlotte Corinth so sehr zurückgetreten ist, daß sie als eigenständige Person kaum mehr erkennbar ist: Die Kunstkritik exekutiert nur das, was Charlotte Berend-Corinth selbst mit vorbereiten half.

Der Schlüssel liegt – wie so häufig bei begabten Frauen ihrer Generation – in Erfahrungen der frühesten Jugend, die sie in die Verbindung mit einem Mann hineintrieben, der ihre Begabung zwar anerkannte und anfangs auch förderte, diese Begabung in der Ehe jedoch so kanalisierte, daß sie ihm für sein eigenes Werk zugute kam. Als Muse und Modell war Charlotte Berend von unschätzbarer Bedeutung für ihn: Die vielgerühmte »titanische Kraft« des Meisters speiste sich nicht nur aus der eigenen Person, sondern auch aus der Begabung seiner Frau.

Geboren wurde Charlotte Berend 1880 als zweite Tochter einer wohlhabenden jüdischen Kaufmannsfamilie in Berlin. Zusammen mit der fünf Jahre älteren Schwester Alice wuchs sie in einem großbürgerlichen liberalen Ambiente auf, das jedoch weniger harmonisch war, als die glänzenden äußeren

Umstände vermuten lassen. Die Ehe der Eltern war nicht glücklich. Die Schuld daran gaben die beiden Töchter der Mutter, die es ihrer Meinung nach nicht verstand, den Vater zu fesseln. Obgleich der Vater als vielbeschäftigter Geschäftsmann kaum Zeit für die Töchter hat, ist er der strahlende Mittelpunkt ihres Lebens. Sie sind beeindruckt von seiner Großzügigkeit und der selbstverständlichen Eleganz, mit der er sich in Gesellschaften bewegt. Für die beiden Mädchen verkörpert der Vater ein Stück der großen weiten Welt, die ihre Phantasie bewegt. »Mein Vater war für mich das schönste, was es auf der Welt gab«, schreibt Charlotte Berend noch als Siebzigjährige in der Rückschau. Das Leben der Mutter im engen häuslichen Kreis erscheint den beiden Mädchen dagegen wenig verlockend. Sie verbinden es mit Langeweile, schlechter Laune, Sparsamkeit und öder Perfektion. Wie die Mutter werden – welch ein Alptraum für die beiden kleinen phantasievollen und begabten Mädchen! Und doch liebt die kleine Charlotte auch die Mutter und erträumt sich eine harmonische Beziehung zu beiden Elternteilen. In ihren Erinnerungen »Als ich ein Kind war« findet sich eine aufschlußreiche Passage, die von einem Gespräch zwischen ihr und der Schwester berichtet. Vorangegangen ist eine der üblichen Streitereien der Eltern, die die beiden Kinder hilflos zurückgelassen haben.

*»Abends im Bett: ›Alice? wer hat recht, wenn sie sich zanken, Papa oder Mama?‹ ›Immer Papa, Papa ist wundervoll.‹ ›Mama doch auch!‹ Ich bekam keine Antwort. Ich weinte im Dunkeln. ›Mama auch‹, schluchzte ich.«*

Während die ältere Schwester bereits eine treue Verbündete des Vaters geworden ist, fühlt sich die kleine Charlotte noch hin- und hergerissen zwischen der Liebe zu Vater und Mutter. Auf die Dauer hat die Mutter gegen den »wundervollen Papa« aber keine Chance. Auch die jüngere Tochter wechselt schließlich in das väterliche Lager und entwickelt erhebliche Aggressionen gegen die Mutter, die sich später bis zu Tötungsphantasien steigern. Der Vater jedoch bleibt lebenslang ihr Idol. Mit kleinen koketten Spielchen versucht

sie bereits als kleines Mädchen seine Aufmerksamkeit zu erregen. In ihren Erinnerungen berichtet sie von einem Spaziergang im Garten mit dem Vater:

*»Langsam gingen wir Hand in Hand auf den gelben Kieswegen. Ich wollte den Vater recht glücklich machen ... Grade sah ich, wie der Gärtner weit entfernt von uns über die Rasenfläche ging und sorgfältig hier und da etwas vom saubergeschnittenen Rasen aufhob. Er bückte sich recht kunstvoll, so schien es mir. Der alte Mann hob dabei ein Bein hoch in die Luft. ›Pappi – hast du das gesehen?‹*

*›Was?‹*

*›Wie der Gärtner sich bückte. Warte mal, Pappi, ich zeige es dir. Sieh, so‹, und ich hob das Bein so hoch, daß der gestärkte Rock über den Kopf fiel und die weiße Hose zu sehen war, die auch mit schöner Schweizer Stickerei umrahmt war.*

*›Laß das‹, sagte mein Vater und rüttelte mich an der Hand. ›Du bist ein kleines Mädchen und kein alter Gärtner.‹«*

Ohne eine solche Szene interpretatorisch zu überfrachten, ist es sicherlich legitim, daraus Schlüsse für das spätere Verhalten der erwachsenen Charlotte Berend gegenüber Männern zu ziehen. Charlotte Berend selbst schreibt dazu in ihren Kindheitserinnerungen: »Die Fähigkeit, einen Mann zu lieben, wird vorbereitet in der Liebe zum Vater.« Die Art, wie sich die kleine Charlotte vor dem Vater in Szene setzt, wird später von ihr zu einer regelrechten Kunst des Posierens ausgebaut: Als Modell Corinths nimmt sie immer wieder neue Stellungen ein, um ihn als Maler zu stimulieren. In der Selbstinszenierung des kleinen Mädchens vor dem Vater wird der spätere Objektstatus als Muse und Modell vorweggenommen. Wenn dem kleinen Mädchen eine alte Tante eher säuerlich prophezeit, daß sie einst eine »Männerschönheit« werden würde – ein Begriff, mit dem die kleine Charlotte nichts anfangen kann und von dem auch der Vater vorgibt, nicht zu wissen, was das sei –, zeigt dies, daß das kleine Mädchen bereits das »bestimmte Etwas« hat, das sie in den Augen ihrer Umgebung erfolgreich in der Männerwelt machen wird.

Freilich ist die kleine Charlotte mehr gewesen als ein kokettes Mädchen, das um die Aufmerksamkeit des Vaters buhlt und die Mutter auszustechen versucht. Ebenso wie bei der Schwester hat die Ablehnung der Mutter und ihrer untergeordneten Rolle auch bei der kleinen Charlotte dazu geführt, daß sie sich sehr früh einen Bereich suchte, in dem sie etwas leisten und eine Position erreichen konnte, die der des Vaters ebenbürtig war. Beide Töchter haben diese Bereiche sehr früh gefunden. Die ältere Schwester Alice in der Literatur, die jüngere Schwester in der Malerei. Alice Berend wurde eine zu ihrer Zeit sehr produktive Unterhaltungsschriftstellerin, die sich auf dem Markt durchsetzte und deren Bücher bis in die fünfziger Jahre hinein immer wieder neu aufgelegt wurden. Ähnlich zielstrebig wie die ältere Schwester verfolgte auch Charlotte Berend ihren Lebensplan, sich als Künstlerin eine eigene Existenz aufzubauen.

In ihrem Mädchentagebuch finden sich zahlreiche Eintragungen, die von Kunsteindrücken berichten und ihre immer stärker werdende Neigung zum Zeichnen und Malen beleuchten. Sehr bald kristallisiert sich daraus ein Berufswunsch. In ihren Erinnerungen beschreibt Charlotte Berend sehr anschaulich, wie der Vater auf die Eröffnung seiner Tochter, daß sie Malerin werden wolle, reagiert hat:

*»Papa saß am Tisch und legte Patience. Ich saß ihm gegenüber. ›Willst du mir etwas sagen, Kind? Die andern sind schlafen gegangen, und du?‹ Ich stellte mich dicht neben ihn. ›Papa, ich möchte nach dem Schulabgang studieren.‹ ›Drücke dich nicht so überaus wichtig aus. Was meinst du damit? Ein Blaustrumpf werden? Nicht heiraten?‹ Seine Stimme war drohend. Ich blieb tapfer. ›Man ist kein Blaustrumpf, weil man nicht einfach dasitzen will, bis ein Freiersmann daher kommt. Ich will nicht Klavier klimpern, Deckchen sticken, Französisch parlieren.‹ ›Dann willst du eine Emanzipierte werden?‹ ›Ich will Malerin werden, Papa.‹ ›Eine Künstlerin? So eine von diesen verwahrlosten?‹ ›Papa!‹ ›Es mag sein, daß darunter auch ordentliche und anständige Menschen sind; ich kenne sie eigentlich nicht. Aber wenn ich mir*

*denken soll, daß meine Tochter – es ist schwer, mir so etwas vorzustellen.‹ ›Es ist ein Lehrgang, strenger als auf der Schule. Man muß ein Examen bestehen. Man kann froh sein, wenn man überhaupt aufgenommen wird.‹ ›Wie lange dauert der Lehrgang?‹ ›Viele Jahre.‹ ›Viele Jahre? Jahre? Darüber vergeht deine Jugend! Also dann doch ein Blaustrumpf? Eine alte Jungfer!‹ ›Eine Künstlerin, Papa. Eine Malerin.‹ Längst hatte er die Karten beiseite geschoben. Er vergrub seinen Kopf in die Hände. Es war, als ob er sich ins Dunkle vergraben wollte. Als er den Kopf hob, sah ich, daß seine Augen gerötet waren. Er blickte mich mit dem Ausdruck so unverhüllter tiefer Liebe an, daß es mich noch jetzt ergreift, wenn ich daran denke. Leise und sehr langsam sagte er: ›Du wünschst es dir so sehr. Es wird mir schwer. Schwerer als du verstehen kannst. Kind, du! Ich will deinem Glück nicht im Wege stehn. Folge deinem Ideale. Ich willige ein. Vergiß deinen Vater nicht.‹ Er küßte mich auf die Stirn.«*

Mit dem Einverständnis des Vaters – was die Mutter gesagt hat, wird nicht berichtet – beginnt eine aufregende Zeit für Charlotte Berend. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, wurden Frauen bis 1914 zu einem Kunststudium an deutschen Akademien mit dem Hinweis auf die »erfahrungsgemäß geringere Veranlagung des weiblichen Geschlechts für die großen Aufgaben der hohen Kunst« nicht zugelassen. Die Ausbildung erfolgte normalerweise in Privatschulen, deren Niveau im allgemeinen sehr gering war. Nur in Berlin, München und Karlsruhe gab es um die Jahrhundertwende staatlich subventionierte Lehranstalten für Frauen. Der Andrang war entsprechend groß. Nur zwei von fünfundachtzig Bewerberinnen des Jahrgangs 1898 bestanden die Aufnahmeprüfung an der Staatlichen Kunstschule in Berlin, eine von ihnen war Charlotte Berend. Sie gehörte damit zu den wenigen privilegierten Frauen, die eine einigermaßen professionelle Ausbildung erhielten. Trotzdem waren die Ausbildungsbedingungen deutlich schlechter als an den Kunstakademien für den männlichen Nachwuchs. Im Vergleich zu den Kunstakademien war der Lehrplan an der Staatlichen Kunstschule in Berlin, sowohl was die Anzahl der Unterrichtsstun-

den als auch was das Angebot der verschiedenen Fächer betraf, wesentlich begrenzter, die Kosten aber weitaus höher. Erschwerend zu den schlechten Ausbildungsbedingungen kamen die Vorurteile gegen die sogenannten »Malweiber« hinzu. Die Bestimmung der Frau wurde in ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter gesehen, künstlerisch tätig sein sollte eine Frau nur insoweit, wie es diese Rollen nicht beeinträchtigte. Ein Zeitgenosse brachte die gängigen Vorstellungen zum Ausdruck, wenn er folgendes Idealbild der malenden Frauen entwarf:

*»Sie haben über Pinsel und Palette nicht die Sorge für den Mann und die Kinder, über den Farbentöpfen nicht die Kochtöpfe, über der aufgespannten Leinwand nicht die im Kasten liegende vergessen... So lange sie so treffliche Töchter, Gattinnen und Mütter sind, mögen wir, dünkt mich, es leichter ertragen, wenn sie keine Raffaels und Michelangelos werden.«*

Eine solche Rollenzuschreibung erlaubte malenden Frauen nur den Status der Dilettantin, auf den sie durch den Ausbildungsbetrieb sowieso schon verwiesen waren. Repressive Ideologie und reduzierte Ausbildungsmöglichkeiten griffen nahtlos ineinander über. Freilich hielten die männlichen Ideologen auch ein Trostpflaster für die Frauen bereit. Wahre Bedeutung könne die Frau gewinnen, wenn sie das eigene Schöpfertum der Kunst des geliebten Mannes opfern würde:

*»Beglückt im Schatten des Größeren sich mit der zweiten Rolle zu bescheiden, versteht sie es, seinem Gestaltungsdrange herbeizuschaffen, was er ersehnt, zahllose Hemmnisse wegzuräumen. Sie lernt mit seinen Augen sehen, weckt in sich Vorstellungen seiner Einbildungskraft.«*

Über den Ausbildungsgang Charlotte Berends an der Staatlichen Kunstschule ist wenig bekannt. Die Jahre zwischen 1898, dem Beginn des Studiums, und dem Jahre 1901, dem Eintritt in die private Malschule bei Lovis Corinth, sind überschattet von der Katastrophe, die 1900 über die Familie hereinbrechen sollte und die so traumatisch gewesen sein muß, daß Charlotte Berend darüber noch aus der Distanz



*»Familie Lovis Corinth«, Gemälde von Lovis Corinth, 1909*

von mehr als fünfundzwanzig Jahren nur in Andeutungen sprechen konnte: Im Jahre 1900 nahm sich der Vater das Leben. Was das für die Tochter, in deren Armen der Vater starb, bedeutete, ist kaum zu ermessen. In der Erinnerung an den toten Corinth bricht erstmals die Erinnerung an den toten Vater auf. Über die Phantasie eines Todesengels werden die beiden Männer in eine geheime Verbindung zueinander gebracht. Tatsächlich sah Charlotte Berend kurz nach dem Tode des Vaters zum ersten Mal Bilder von Lovis Corinth in einer Ausstellung, wenige Monate später wurde sie seine Schülerin, im Frühjahr 1903 heirateten sie. In dem zweiundzwanzig Jahre älteren Mann scheint sie eine Vaterfigur gesucht und gefunden zu haben.

Die unter dem Eindruck des toten Vaters eingegangene Verbindung zu Corinth setzte eine Struktur fort, die nicht auf der Gleichberechtigung, sondern auf der Disparität der Partner basierte. Das sollte sich jedoch erst im Laufe der Jahre zeigen. Zunächst ließ sich die Beziehung als produktive Künstlerverbindung sehr verheißungsvoll an. Der gesicherte finanzielle Rahmen, den der erfolgreiche Corinth Charlotte Berend als Ehefrau bieten konnte, ermöglichte einen großzügigen Lebensstil, der sie von häuslichen Verpflichtungen weitgehend freistellte. Sie hatte ihr eigenes Atelier und wurde von Corinth zu eigenen Arbeiten ermuntert. Er arrangierte für sie sogar Motive, animierte sie zum Malen, reiste mit ihr und unterstützte ihre Arbeit durch konstruktive Kritik. Er stellte sich ihr sogar als Modell für ein Ölbild zur Verfügung, was Charlotte Berend jedoch nur ein einziges Mal in Anspruch nahm, um ihn zeitlich nicht zu sehr zu belasten.

Die Geburt der beiden Kinder 1904 und 1909 veränderte jedoch die Situation. Zwar malte sie auch jetzt noch weiter und beteiligte sich auch mit Erfolg an öffentlichen Ausstellungen, Corinths Interesse an ihr verlagerte sich aber immer mehr: Aus der Schülerin, für deren Ausbildung er sich väterlich verantwortlich fühlte, wurde das erotisch attraktive Modell, das als Geliebte, Ehefrau und Mutter gleichermaßen seine künstlerische Phantasie ansprach. In mehr als neunzig großformatigen Ölbildern und ungezählten Zeichnungen hat er seine Frau in immer neuen Posen gemalt. Für die gewandelte Beziehung am aussagekräftigsten ist das Bild, das Corinth von sich und der Familie 1909, nach der Geburt der Tochter malte. Er selbst stellte sich mit Pinsel und Palette bei der Arbeit dar, seine Frau ist im Vordergrund mit dem Säugling auf dem Schoß ganz als hingebungsvolle Mutter inszeniert. Ihr zur Seite steht der inzwischen fünfjährige ältere Sohn. Durch Haltung, Kleidung, Farbgebung und Malweise gehören Vater und Sohn zusammen. Sie bilden einen Kontrast der Strenge und Ernsthaftigkeit zu der in duftige Spitzen gekleideten, im Vordergrund sitzenden Mutter mit der Tochter. In seltener Deutlichkeit sind hier die Bereiche

zwischen den Geschlechtern aufgeteilt und Aussagen über den Mann als Bilderproduzenten formuliert: Corinth hat sich selbst als denjenigen in Szene gesetzt, der das Bild als Künstler schafft. Welch ein Unterschied besteht zu frühen Bildern, auf denen er Charlotte Berend als Malerin dargestellt hatte, und welch ein Unterschied besteht auch zu den Bildern, die Charlotte Berend von sich selbst als Malerin geschaffen hat!

Die Arbeit als Modell kostete sehr viel Zeit, Zeit, die von Charlotte Berends eigener Malzeit abging und zudem viel Kraft kostete. Mehrmals bezahlte sie ihren Einsatz mit schweren Erkältungen und stand bis zur Erschöpfung für ihren Mann Modell: »Ich habe noch Modell gestanden zwei Tage vor meiner Niederkunft, ganze Figur, obwohl mir die Beine etwas zittrig waren.« Dazu kam die Zeit, die sie darauf verwendete, Motive für Corinth zu arrangieren, seine Phantasie durch ausgefallene Garderoben anzuregen oder aber über seine Bilder mit ihm zu sprechen und seine Depressionen abzufangen. Wenn man sich die Briefe zwischen Charlotte Berend und Corinth ansieht, fällt auf, wie das Interesse Corinths an den Bildern seiner Frau kontinuierlich abnimmt. In den Anfangsjahren der Ehe fragt er noch nach ihren Arbeiten und zeigt Interesse an ihren Fortschritten, später spricht er nur noch von eigenen Projekten. Charlotte Berend scheint diese Veränderung nicht so einfach geschluckt zu haben. Es kommt zu ernsthaften Verstimmungen zwischen den Ehepartnern, die sich an der Unzufriedenheit Charlotte Berends mit ihrer Arbeitssituation entzündeten. Auf Forderungen seiner Frau reagierte Corinth nicht ohne Schärfe:

*»Ich beurteile doch deinen Charakter neben warmer Empfindung als sehr egoistisch, und ist nicht alles, wie du es im Augenblick möchtest, gleich bist du die mißverstandene Nora und glaubst dich vollständig verraten.«*

Immer unverhüllter setzt Corinth seinen Prioritätsanspruch durch. Charlotte Berend hat in ihren Erinnerungen von einer Szene erzählt, die auf den Machtkampf in der Beziehung ein bezeichnendes Schlaglicht wirft. Um eine

wichtige Auftragsarbeit fertigzustellen, geht sie in das Atelier ihres Mannes, um ihn um eine Tube Farbe zu bitten:

*»Um ihn nicht zu stören, schlich ich mich zu seinem Malkasten hinter ihm vorbei. ›Was machst du denn da ...?‹ fragte er, während ich kramte. ›Ich nehme mir eine Tube Weiß.‹ ›So? Du nimmst dir? Lege die Tube gefälligst zurück!‹ Wie angewurzelt blieb ich stehn. ›Na, das ist ja allerhand!‹ erwiderte ich. ›Du holst dir bei mir Farben, Pinsel und Leinwand, sooft und wann immer es dir paßt – und ohne mich lange zu fragen!‹ Corinth sprang auf. Aus funkelnden Augen blitzten wir einander an. ›Was! Hier in meinem Atelier!‹ schrie er, ›hier in meinem Atelier erlaubst du dir, so mit mir zu sprechen!‹ ... ›Raus!‹ stammelte er, zur Tür zeigend – mehr brachte er nicht hervor. Ich wankte in mein Atelier. Nachdem ich die Tür hinter mir geschlossen hatte, sank ich ermattet auf den Fußboden hin. Es dauerte einige Minuten, bis der Schwächeanfall überwunden war. Die Tube Weiß hielt ich jedoch tapfer in der Hand! Ich drückte ein wenig Farbe auf meine Palette und brachte die Tube sodann zurück. Corinth stand, als ich seinen Raum wieder betrat, am Fenster und betrachtete seine Kupferplatte; ostentativ wandte er mir den Rücken zu.«*

Gelöst wird der Konflikt durch das Nachgeben der Frau:

*»Gleich nach dem Essen ging ich zu Bett. Schlafen konnte ich nicht. Ich hörte Corinth in sein Schlafzimmer gehen und die Verbindungstür zu dem meinigen schließen, die sonst stets offenblieb. Die Stunden krochen dahin, ich quälte mich mit mir selbst fürchterlich ab. Wie elend mir war! Längst wußte ich nicht mehr, auf wessen Seite das Recht eigentlich lag. Am Ende war das doch völlig egal. Ich ertrug diesen schrecklichen Zustand nicht länger und tastete mich im Dunkeln zur Tür. Wenn Lovis schlafen sollte, dachte ich, kuschle ich mich einfach neben ihn. Ich schlüpfte in sein Zimmer hinein und tat einen Schritt – und seine Arme umschlossen mich und zogen mich an seine Brust.«*

Der Schlaganfall Corinths im Jahre 1911 verschlechterte die Arbeitsbedingungen für Charlotte Berend weiter. Corinth, der von einem Freund auf die unhaltbare Situation angesprochen wurde, sagte:

*»Ich weiß, daß der Verzicht für sie hart ist. Es tut mir leid. Aber ich wäre ohne sie nicht durchgekommen. Und auch jetzt noch komme ich ohne sie nicht aus. Sie ist noch jung. Sie kann das nachholen. Aber mit mir ist's was anderes.«*

Gerade aber in der Kunst kann man nichts nachholen. Das mußte Charlotte Berend an sich selbst und noch mehr an anderen Frauen erfahren, die sie später unterrichtete:

*»Viele talentierte Frauen scheitern als Künstlerinnen an der Belastung, die eine Ehe mit sich bringt. Manch ältere Dame, die sich bei mir zum Malunterricht anmeldete, hat mir bekannt, sie habe ihre künstlerischen Ambitionen in der Zeit ihrer Ehe rigoros zurückstellen müssen. ›Jetzt, da mein Mann gestorben ist und die Kinder verheiratet sind, habe ich endlich viel Zeit – nun möchte ich nachholen, was noch nachzuholen ist.‹ Ich glaube allerdings, daß man in der Malerei nichts nachholen kann.«*

Lebensrettend für Charlotte Berend als Künstlerin ist die Selbstdisziplin gewesen, mit der sie sich immer wieder zur Arbeit gezwungen hat:

*»In den Jahren, in denen ich tagsüber durch meine Hausfrauenpflichten vollauf in Anspruch genommen war, habe ich nachts noch gezeichnet, um mich in Übung zu halten. Hunderte von Selbstporträts sind so entstanden. Ich habe sie später verbrannt, weil sie mir nicht mehr gefielen – sie waren wirklich nicht gut, doch gleichwohl, der Zweck war erreicht; ich hatte das Handwerkliche nicht verlernt.«*

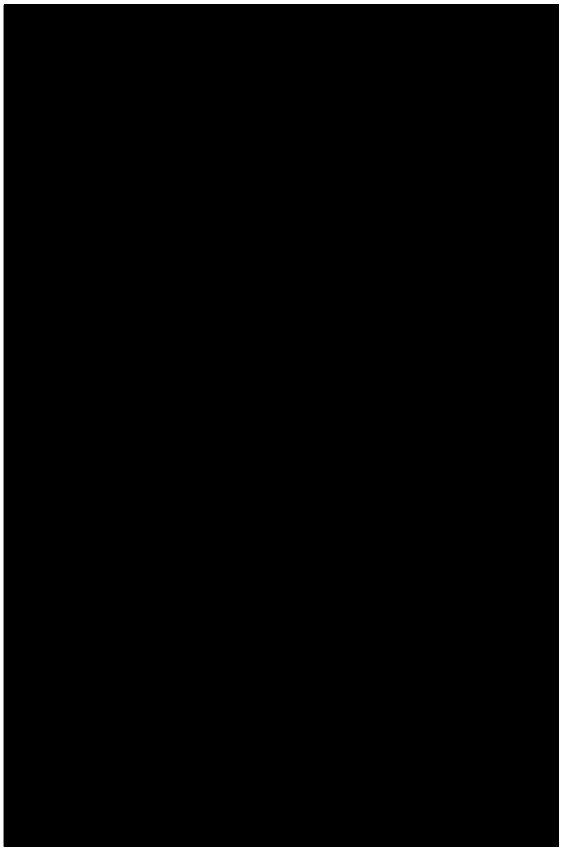
Als es ihre häusliche Situation nicht zuließ, an großen Ölbildern zu malen, verlegte sie sich auf Illustrationen und kleinformatige Mappen. Sobald es Corinth wieder besser ging und als die Kinder größer waren, begann sie wieder in Öl zu malen und öffentlich auszustellen. 1925 machte sie zum ersten Mal allein eine größere Studienreise nach Paris und Spanien und kehrte mit einer Fülle von Bildern zurück, mit denen sie großen, auch finanziellen Erfolg hatte.

Der Tod Corinths im Jahre 1925 setzte dieser Entwicklung in Richtung Unabhängigkeit ein jähes Ende. Das Identifika-

tionssystem, in dem Charlotte Berend seit dem Tod des Vaters gelebt hatte, brach zusammen. Zurück blieb eine Frau, die sich selbst erst finden mußte. Die beiden Erinnerungsbücher an Lovis Corinth zeigen, wie schwer Charlotte Berend dieser Selbstfindungsprozeß fiel. Letztlich war die Liebe zur Malerei aber stärker als die Fixierung auf die Toten. Auf zahlreichen Reisen, die sie nach Corinths Tod bis in die Türkei und nach Ägypten führten, sammelte sie Anregungen für die eigene Arbeit. Ihre eigene Malerei profitierte von diesem Zuwachs an Welt: Die Bilder gewinnen an Farbigkeit und Ausdrucksstärke, zugleich verändert sich der Pinselstrich, und die Experimentierfreude steigt.

Mit ihrem Entschluß, 1939 in die USA überzusiedeln, zu dem die politische Lage und ihre prekäre Situation als Jüdin sicherlich beigetragen haben, beginnt ein neues Kapitel ihrer künstlerischen Entwicklung. Bis zu ihrem Tod 1967 hat Charlotte Berend in den USA gelebt, zuerst in Kalifornien, später in New York. Für ihre Malerei war dieser Wechsel positiv, vor allem deshalb, weil ihre Arbeit in den Staaten »unvoreingenommen aufgenommen« wurde und sie nicht länger, wie sie selbst erleichtert konstatierte, mit der stereotypen Frage gequält wurde, ob sie »die Malerei Corinths fortzusetzen suche oder einen eigenen Weg zu gehen willens sei«. Ihrer Rezeption als Malerin in Europa hat die Übersiedlung in die USA zweifelsohne geschadet. Auch wenn sie nach dem Kriege immer wieder in die alte Heimat zurückkehrte, für den deutschen Kunstmarkt war sie zur Unbekannten geworden. Daran konnten auch die wenigen Ausstellungen nach dem Kriege nichts ändern. Die Entdeckung ihres Werkes, das sie in den USA schuf, steht noch aus.

Zu entdecken ist Charlotte Berend aber auch als eine Frau, die über die Situation der Frau als Künstlerin nachgedacht hat und dabei am Ende ihres Lebens zu wichtigen Einsichten gelangt ist. Auch wenn die Harmonisierungsbestrebungen und Idealisierung Corinths ihre Erinnerungen zu einer schwierigen Lektüre machen, so finden sich darin doch auch bemerkenswerte Passagen, wie zum Beispiel folgende, die wie ein Kommentar zur Beziehung Berend-Corinth klingt:



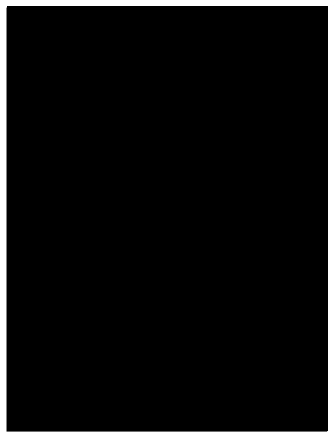
*Charlotte Berend-Corinth, um 1960*

*»Ich behaupte . . ., daß große Leistungen von einem Mann nur ausgeführt werden, wenn eine Frau neben ihm steht, ohne sich vordrängen zu wollen, nicht einen Schritt – eher noch hinter ihm mag sie verbleiben . . . Ich behaupte ferner, daß auch eine Frau mehr Leistung von Wert hervorbringen würde, wenn ein Mann so neben ihr stünde, aber – er möge mir verzeihen – dafür ist der Mann noch nicht reif! Tatsächlich, es gibt keine Frauenemanzipation – es gibt nur eine Entwicklung beim Manne, auf die zu hoffen wäre.«*

*»... daß sie statt ihren Mann bei seinen Arbeiten zu unterstützen, lieber eigene Artikel schrieb...«*

# Leben und Werk von Hedwig Guggenheimer-Hintze

## (1884–1942)



Ein Porträt von Hedwig Hintze zu schreiben, die sich 1928 als eine der ersten Frauen überhaupt an einer deutschen Universität habilitierte, stößt auf erhebliche Schwierigkeiten angesichts des völligen Fehlens von persönlichen Zeugnissen. Weder gibt es Briefe noch private Aufzeichnungen, aus denen sich die Lebensgeschichte rekonstruieren ließe. In dieser miserablen Quellenlage – so bedauerlich sie für jede biographische Darstellung auch ist – drückt sich letzten Endes, wenn auch extrem zugespitzt, ein bekanntes Problem aus: die Marginalisierung von Frauen im historischen Bewußtsein. Die vollständige Vernichtung aller privaten Lebenszeugnisse, wie sie im Fall von Hedwig Hintze vorliegt, ist nur die Konsequenz eines Verdrängungsprozesses von Frauen, den wir im Bereich der Wissenschaft stärker noch als in den Bereichen von Kunst und Politik beobachten können.

Wenn hier trotzdem das Wagnis unternommen wird, die verwischten Lebensspuren eines außerordentlichen Frauenschicksals nachzuzeichnen, so ist dies nur möglich, weil Hedwig Hintze ein wissenschaftliches Werk hinterlassen hat, das zwar nicht dem Vergessen, wohl aber – anders als die Verfasserin selbst – der Vernichtung entkommen ist und heute, mehr denn je, auf Aufmerksamkeit rechnen kann.

Hedwig Hintze gehört zu den profiliertesten Historikern der Weimarer Republik. In diesem Fall ist der Gebrauch der männlichen Form nicht nur sinnvoll, sondern sogar notwendig, weil Hedwig Hintze, neben Ermentrude von Ranke, die einzige Frau war, die sich in den sonst ausschließlich von Männern geführten historischen Diskurs mit eigenen Veröffentlichungen aktiv einschaltete und viele ihrer männlichen Kollegen an Originalität, methodischer Offenheit, politischer Risikobereitschaft und Nachdenklichkeit weit übertraf. Sie war also alles andere als eine »Frau im Schatten«. Dazu wurde sie erst im nachhinein gemacht.

Als exponierte Vertreterin einer linksliberalen Geschichtswissenschaft ist sie erstmals 1975 einem engeren Fachpublikum – nach über vierzigjährigem Schweigen über ihr Leben und ihre wissenschaftliche Leistung – vorgestellt worden. Wohl nicht zufällig erschien diese Studie in der DDR, und wohl nicht zufällig dauerte es noch weitere zehn Jahre, bis es endlich auch in der Bundesrepublik Aufmerksamkeit für Hedwig Hintze und ihr Werk gab. Die Neuauflage ihrer Habilitationsschrift von 1928 ist ein Zeichen dafür, daß das tödliche Schweigen, das sich über ihre Person und ihr Werk gelegt hat, endlich durchbrochen wird.

Für dieses Schweigen gibt es mehrere Gründe, die alle mehr oder minder auf den schwierigen Status von Frauen in den Wissenschaften verweisen, der sich, ungeachtet aller Fortschritte im einzelnen, generell nicht so fundamental verbessert hat, wie Emanzipationseuphoriker uns weismachen wollen. Ein Blick auf die Statistiken genügt. Obwohl heute rund vierzig Prozent aller Geschichtslehrer Frauen sind, ist das Fach Geschichte an den deutschen Hochschulen immer noch fast ausschließlich eine Domäne der Männer. In einer

Untersuchung »Zur Situation der Frau in der Geschichtswissenschaft«, die Hans-Jürgen Puhle 1981 verfaßt hat und die den provokanten Obertitel trägt »Warum gibt es so wenige Historikerinnen?«, werden die Zahlen folgendermaßen zusammengefaßt:

*»Nach der Statistik von 1977 sind im Fach Geschichte an den westdeutschen Wissenschaftlichen Hochschulen nur 16 weibliche (von insgesamt 364) Professoren verbürgt. Das entspricht einem Anteil von 4,4%. Diese Daten dokumentieren nicht nur die bekannte und weltweit verbreitete allgemeine Diskriminierung der Frauen in akademischen Berufen; sie stehen für eine geradezu extreme Situation: Der für 1977 ermittelte Anteil der Frauen am Lehrpersonal in der westdeutschen Historie liegt um etwa die Hälfte niedriger als in vergleichbaren anderen Geistes- und Sozialwissenschaften, und er liegt auch insgesamt deutlich unter dem im Fach Geschichte üblichen Anteil in anderen westeuropäischen Ländern und in Nordamerika.«*

Diese extreme Unterrepräsentierung von Frauen in der Geschichtswissenschaft weist zurück auf die beiden Pionierinnen Ermentrude von Ranke und Hedwig Hintze, die sich als erste Frauen im Fach Geschichte habilitierten und als Lehrende an der Universität arbeiteten. Sie gehörten damit zu der ersten Generation von Frauen, die von der Zulassung von Frauen zum Studium profitieren konnten, die sich, zeitlich gestaffelt, seit dem Ende des 19. Jahrhunderts langsam, aber kontinuierlich im ganzen Deutschen Reich durchsetzte. Vorangegangen war eine erregte öffentliche Debatte über das Frauenstudium, die 1897 mit den »Gutachten hervorragender Universitätsprofessoren über die Befähigung der Frau zum wissenschaftlichen Studium« einen vorläufigen Abschluß fand. Wie tief die Ressentiments gegen studierende Frauen im Wissenschaftsbetrieb verankert waren, zeigt folgende polemische Passage aus einem der Gutachten:

*»Unsere Zeit ist ernst. Das deutsche Volk hat anderes zu thun, als gewagte Versuche mit Frauenstudium anzustellen. Sorgen wir vor allem, daß unsere Männer Männer bleiben! Es war stets ein*

*Zeichen des Verfalls, wenn die Männlichkeit den Männern abhanden kam und ihre Zuflucht zu den Frauen nahm.«*

Die Entwicklung war jedoch nicht mehr aufzuhalten: 1896 wurde in Berlin die erste Frau offiziell zum Abitur zugelassen. Im selben Jahr wurde die erste historische Dissertation von einer Frau in Heidelberg eingereicht. 1900 wurde die erste Frau in Baden zum Studium zugelassen, 1908 in Preußen. Die erste »ordentliche« Verleihung des Dr. phil. an eine Frau im Jahre 1900 fiel – Ironie der Geschichte – genau in das Jahr, in dem Paul J. Möbius seine polemische Schrift »Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes« veröffentlichte, in der er anhand von zweifelhaften Gehirnmessungen die intellektuelle Unfähigkeit von Frauen nachzuweisen suchte. Mit Ausnahmegenehmigungen hatten Frauen jedoch schon im 18. und 19. Jahrhundert promoviert, ohne daß daraus freilich ein Anspruch auf eine weitere wissenschaftliche Karriere erwachsen wäre. Eine Habilitation als formale Voraussetzung für eine reguläre wissenschaftliche Laufbahn war erst ab 1918 in Deutschland möglich.

1920 bestätigte der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung auf Anfrage der Philosophin Edith Stein, »daß in der Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht kein Hindernis gegen die Habilitierung erblickt werden darf«. Die Habilitation von Edith Stein scheiterte denn auch nicht an ihrem »Geschlecht«, sondern an ihrer jüdischen Herkunft, die sie mit Hedwig Hintze verband. Die angestrebte Habilitation im Fach Philosophie erreichte Edith Stein weder in Freiburg noch in Göttingen oder Breslau. 1934 wurde sie als Dozentin entlassen, in der holländischen Emigration von den nationalsozialistischen Häschern ergriffen, nach Auschwitz deportiert und dort 1942 vergast. Ihr Lebensweg nach 1933 weist viele Parallelen zu dem von Hedwig Hintze auf. Wenn Hedwig Hintze – im Gegensatz zu Edith Stein – sich trotz ihrer jüdischen Herkunft in der Weimarer Republik habilitieren konnte, so hing das mit ihrer besonderen persönlichen Situation zusammen. Als Ehefrau des angesehenen Historikers Otto Hintze genoß sie »ari-

schen Schutz«, der jedoch nach 1933 nicht ihre Vertreibung, Verfolgung und ihr tragisches Ende im holländischen Exil verhindern konnte.

Geboren wurde Hedwig Hintze 1884 als Tochter der reichen assimilierten jüdischen Familie Guggenheimer, die seit langem in München ansässig war. Das kleine Mädchen wurde evangelisch getauft und scheint auch später keine Verbindung zum Judentum gehabt zu haben. Erst durch die antisemitischen Vorurteile, mit denen sie im Verlauf ihrer Karriere konfrontiert wurde, und durch die Verfolgung und Exilierung nach 1933 scheint sie auf ihre jüdische Herkunft gestoßen worden zu sein. Der Vater Moritz Guggenheimer war Bankier und spielte im kommerziellen und politischen Leben der bayerischen Hauptstadt eine herausgehobene Rolle. Er sorgte dafür, daß die Tochter eine ausgezeichnete Ausbildung erhielt. Über die Stadien des Bildungsganges der jungen Hedwig sind wir relativ genau informiert durch zwei ausführliche selbstverfaßte Lebensläufe, die der Promotions- beziehungsweise Habilitationsakte als Anlagen beiliegen. Danach erhielt Hedwig Guggenheimer zunächst Privatunterricht, wechselte 1895 auf die Höhere Töchterschule in München über und vervollkommnete ihre Fremdsprachenkenntnisse durch mehrere längere Aufenthalte in Nizza und Brüssel. Die bayerische Staatsprüfung für Lehrerinnen der französischen Sprache, die sie 1901 in München bestand, berechtigte nicht zum Hochschulstudium. Statt sich auf das Gymnasialabitur vorzubereiten, bewarb sie sich 1904 um den Gasthörerstatus an der Münchner Universität. Die Wege wird ihr der dortige Ordinarius Franz Muncker geebnet haben, der schon vorher ihr Privatlehrer gewesen war und der ein Interesse daran hatte, sie als Hilfskraft bei der Herausgabe der großen Lessing-Ausgabe zu beschäftigen. Offensichtlich hat Hedwig Guggenheimer die Tätigkeit an den Registerarbeiten nicht sonderlich behagt. Nach einer intensiven privaten Vorbereitung, vor allem in den alten Sprachen, holte sie 1910 das Abitur nach und immatrikulierte sich im Herbst gleichen Jahres an der Berliner Universität. Endlich war sie da, wovon sie bereits 1903 in einem Artikel »Zur

Erziehungsfrage« in der Münchener Allgemeinen Zeitung geschwärmt hatte:

*»Wie viel hat die moderne Frau errungen! Die Eroberung der Universität ist ihr geglückt und mit eisernem Wollen voll mutigen Fleißes erklimmt sie allmählich all die Sonnenhöhen menschlicher Wissenschaft.«*

Sie belegte Vorlesungen und Seminare in Germanischer Philologie, Geschichte und Nationalökonomie. Schicksalhaft sollten die Veranstaltungen werden, die sie bei dem renommierten Otto Hintze belegte, der seit 1902 einen Lehrstuhl für Verfassungs-, Verwaltungs-, Wirtschaftsgeschichte und Politik in Berlin innehatte. Als Bearbeiter der »Acta Borussica« und als Mitherausgeber der »Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte« gehörte er zu den einflußreichsten Historikern seiner Zeit. Noch heute genießt er ein hohes Ansehen in der bundesrepublikanischen Forschung, wie ein repräsentativer Gedenkband von 1983 zeigt. Trotz seiner konservativen Grundeinstellung war er alles andere als borniert. Seine weitgefächerten Interessen und die Aufgeschlossenheit für sozialwissenschaftliche Fragestellungen, die ihn wohltuend von der provinziellen Enge vieler seiner Fachkollegen abhoben, müssen auf die Studentin Hedwig Guggenheimer einen unwiderstehlichen Reiz ausgeübt haben. Auch Otto Hintze zeigte sich beeindruckt von seiner begabten Schülerin und beteiligte sie nach kurzer Zeit als Hilfskraft und Assistentin an eigenen Forschungsprojekten. Aus der Arbeitsbeziehung entwickelte sich rasch eine persönliche Neigung zwischen dem damals einundfünfzigjährigen Otto Hintze und der achtundzwanzigjährigen Hedwig Guggenheimer. Nach Otto Hintzes Worten war es »eine tiefe Leidenschaft von beiden Seiten«. Bereits im November 1912, also nach knapp zweijähriger Bekanntschaft, kam es zur Eheschließung, die wohl nicht nur wegen des Altersunterschieds und der jüdischen Herkunft von Hedwig Guggenheimer von den Fachkollegen mit äußerstem Mißbehagen zur Kenntnis genommen wurde. Vor allem als sich abzeichnete, daß Hedwig Hintze keineswegs

vorhatte, sich mit dem Status der Krankenpflegerin und wissenschaftlichen Hilfskraft zu bescheiden, war die Entrüstung groß, obwohl sie zeitlebens couragiert für ihren Mann sorgte und ihre eigenen Arbeiten immer wieder zurückstellte, um ihn zu pflegen. Vergeblich versuchten die Freunde von Otto Hintze über Mittelspersonen wie Julie Braun-Vogelstein, die zu der Zeit gerade auf einen Lehrauftrag verzichtet hatte, um ihren Mann zu unterstützen, Hedwig Hintze dazu zu bewegen, »ihrem leidenden Mann bei dessen bedeutenden Forschungen zu helfen, statt auf ihre eigenen Werke und die eigene Laufbahn bedacht zu sein«. Auch wenn einige engere Freunde nicht umhin konnten anzuerkennen, daß das gemeinsame Leben vor allem dem kränklichen Otto Hintze guttat und »ihm vielleicht das Leben gerettet hat«, wie sein Schüler Friedrich Meinecke konzedierte, so überwog doch das Mißbehagen an einer Beziehung, die so gar nicht mit den traditionellen Mustern übereinstimmte. Noch 1940 äußerte sich ein Schüler anklagend:

*»Hintzes Freunde und Schüler haben ihr nie verziehen, daß sie statt ihren Mann bei seinen Arbeiten zu unterstützen, lieber eigene Artikel schrieb ... Er selbst hat aber nie ein Wort darüber fallen lassen.«*

Auch den Äußerungen von Friedrich Meinecke merkt man noch in der Rückschau von 1941 das Erstaunen an über die unkonventionelle Art, mit der Hedwig und Otto Hintze ihre Ehe führten:

*»Eine Ehe eigener Art, wie sie wohl nur im modernen Gelehrtenleben möglich wird und von Hintze nun mit ritterlicher Würde durchgeführt wurde. Die Ehe blieb kinderlos, und die elegante Wohnung am Kurfürstendamm beherbergte fortan zwei Arbeitszimmer, in denen harmonisch nebeneinander gearbeitet wurde.«*

Die Wahrnehmung vom »ritterlichen« Otto Hintze, der den Karrieregelüsten seiner jungen, dynamischen Frau hilflos ausgeliefert war, fand Nahrung vor allem in der Art und Weise, wie Hedwig Hintze – trotz teilweise schwierigster Arbeitsbedingungen an der Seite ihres kränkelnden Mannes

– ihren »Lieblingswunsch«, sich eine akademische Laufbahn zu eröffnen, systematisch verfolgte. Öffentlich reihte sich Otto Hintze zwar nie in die Reihe der Kritiker seiner Frau ein, privat konnte er seine Verbitterung aber nicht immer verhehlen:

*»Ich dachte, ich hätte eine Unterstützung, dabei hat sie ihren eigenen Laden aufgemacht.«*

Später scheint er sich mit der Selbständigkeit seiner Frau jedoch abgefunden und sie sogar für ihre Leistungskraft bewundert zu haben, wie ein schwärmerisches Sonett aus dem Jahre 1929 zeigt:

*»Bist Du daheim und lebst,*
*wie's Dir gefällt, in Arbeitslust*
*wie gern schau ich Dir zu!*
*Mir bist des Kosmos Offenbarung Du!«*

1923 reichte Hedwig Hintze ihre Dissertation über »Das Problem des Föderalismus in der Frühzeit der Französischen Revolution« ein. Die beiden Gutachten waren außerordentlich positiv. Wie weit hierbei auch Rücksichtnahme auf den »verehrten Kollegen« Otto Hintze eine Rolle gespielt haben mag, ist schwierig zu beantworten. Das Beispiel von Ermentrude von Ranke, einer Nachfahrin des berühmten Leopold von Ranke, zeigt ebenso wie der Lebensweg von Hedwig Hintze, daß Frauen in der Anfangszeit der wissenschaftlichen Emanzipation nicht nur massive persönliche Unterstützung von Männern brauchten, sondern darüber hinaus in die männlichen Hierarchien direkt eingebunden sein mußten, um überhaupt reüssieren zu können. Das Scheitern der akademischen Laufbahn von Edith Stein ist sicherlich auch ein Ausdruck dafür, daß ihr eben diese familiäre Einbindung gefehlt hat.

Gerade für ihr Forschungsgebiet »Französische Revolution« war Hedwig Hintze auf den Schutz durch etablierte Fachkollegen existentiell angewiesen, gehörte doch die Beschäftigung mit der Französischen Revolution zu den Themen, die politisch in der Weimarer Republik keineswegs an-

gesagt waren und bei denen sie auf keinerlei abgesicherte Traditionen in der vorherrschend nationalistisch orientierten historischen Forschung der damaligen Zeit zurückgreifen konnte. Aber auch als »Gattin« des verehrten Otto Hintze sollte Hedwig Hintze bald spüren, daß sie mit ihrem Interesse für die Französische Revolution in Tabuzonen der Zunft vorstieß. Ihre Einleitung zu der deutschen Übersetzung von Aulards betont demokratisch-republikanisch orientierter »Geschichte der Französischen Revolution« (1924) ging offensiv mit dem »Erbe« der Französischen Revolution um. In einem Zeitungsartikel von 1926 bestimmte sie ihre Funktion als Herausgeberin von Aulard folgendermaßen:

*»In einer Zeit, in der unsere junge deutsche Republik noch um Form und Festigkeit ringt, erschien es mir als eine im besten Sinne nationale Aufgabe, meinen Landsleuten ein berühmtes Vorbild republikanisch-demokratischer Kämpfe und Erfolge näherzubringen.«*

Aber nicht nur ihre Begeisterung für die von der konservativen Historikerzunft verpönten »Ideen von 1789« und ihr Bekenntnis zur demokratischen Verfassung der Weimarer Republik, sondern auch ihr engagiertes Wissenschaftsverständnis, das tagespolitische Stellungnahmen nicht ausschloß, stellte eine große Provokation dar. Entsprechend heftig war die öffentliche Reaktion. Während sich liberale Rezensenten durchweg positiv äußerten, war die Rezeption auf konservativer Seite äußerst negativ. Heinrich Ritter von Srbik, der selbst mit Forschungen zur Metternichschen Restaurationszeit hervorgetreten war, bemängelte vor allem, daß Hedwig Hintze sich vorbehaltlos der angeblichen Jakobinerverehrung Aulards angeschlossen habe:

*»Und schließlich, so weit ist es mit uns Deutschen am Ende denn doch wohl noch nicht gekommen, daß wir ohne Einschränkung mit Aulard die Französische Revolution als ›politisches und soziales, vernunftmäßiges Ideal‹ ansehen müssen...«*

Hedwig Hintzes öffentliche Antwort »Die Kampfesweise des Ritters von Srbik« deckte mutig die denunziatorischen Strategien ihres Gegners auf, zeigte zugleich aber auch, wie sehr sie bereits politisch in die Isolierung geraten war. Das scheint sie aber zu der Zeit noch wenig bekümmert zu haben. In prononcierten Aufsätzen über den liberalen Verfassungsrechtler Hugo Preuß, einen der »Väter« der Weimarer Verfassung, und zu den demokratischen Traditionen in der deutschen Geschichte (»Der deutsche Einheitsstaat und die Geschichte«, 1928) entwickelte Hedwig Hintze ihren linksliberalen Kurs weiter und legte ein offenes Bekenntnis zur Weimarer Republik ab, auf die die etablierte Forschung nur mit fassungslosem Schweigen reagieren konnte.

Ihr Habilitationsantrag im Jahre 1928 war unter diesen Umständen sehr gewagt und hatte Chancen wohl nur deshalb, weil die Gutachter nicht wagten, ihren der Linksabweichung gewiß unverdächtigen Kollegen Otto Hintze zu desavouieren. Dem linksliberalen jüdischen Historiker Gustav Meyer, der über eine vergleichbare Protektion nicht verfügte, gelang die Habilitation jedenfalls nicht.

Aber auch im Falle von Hedwig Hintze stand der Erfolg des Habilitationsverfahrens auf Messers Schneide. Zwar war wissenschaftlich gegen ihre Arbeit über »Staatseinheit und Föderalismus im alten Frankreich und in der Revolution« nichts einzuwenden, aber ihr linksliberales Image löste bei den Gutachtern doch große Skrupel aus. Einer der Gutachter, immerhin ein Schüler und Verehrer Otto Hintzes, schrieb:

*»Hätte ich nur über die Habilitationsschrift zu urteilen, so würde ich ohne Bedenken für die Zulassung zu den weiteren Leistungen stimmen. In manchen der anderen Schriften aber, vor allem in den Einleitungen zu der deutschen Übersetzung von Aulards Revolutionsgeschichte wie zu den verfassungspolitischen Entwicklungen von Hugo Preuß scheint mir Frau Hintze ihre wissenschaftliche Aufgabe zu gunsten einer halb persönlichen halb politischen Stimmungsmache verkannt zu haben. Sie tritt darin mit unkritischer Einseitigkeit für die beiden Männer und ihre*

*Arbeiten ein, ohne auch nur den Versuch zu machen, sie in den Zusammenhang der Geschichte ihrer Wissenschaften einzureihen und ihre historische Bedingtheit – die Aulard und Preuß ebenso besitzen wie ihre Gegner – zu schildern. Ich glaube, daß die politische Sympathie hier die Kritik unterdrückt hat... Ich sehe der künftigen akademischen Wirksamkeit der Habilitandin nicht ganz ohne Sorgen entgegen...«*

Trotz solcher Bedenken wurde Hedwig Hintze jedoch nach einem Probevortrag über »Der nationale und der humanitäre Gedanke im Zeitalter der Renaissance« und einer Antrittsvorlesung über »Epochen der französischen Revolutionsgeschichtsschreibung (Taine-Aulard-Jaurès-Mathiez)« noch im Jahre 1928 habilitiert. Beigetragen zu dem erfolgreichen und raschen Abschluß des Verfahrens hat wohl nicht nur die Rücksichtnahme auf Otto Hintze, sondern auch die außergewöhnlich hohe Qualität der eingereichten Habilitationsschrift, die, wie ein Gutachter schrieb, weit über dem Niveau sonstiger Habilitationsarbeiten lag.

Otto Hintze selbst hat, sosehr er in der politischen Gesamtrichtung wie auch in Einzelfragen von Hedwig Hintze differiert haben mag, sich nie öffentlich von seiner Frau distanziert, sosehr dies seine Schüler und Freunde auch wünschten. Der wiederholt unternommene Versuch, einen Keil zwischen ihn und seine Frau zu treiben, mißlang. Nach Otto Hintzes Tod, als dieser sich nicht mehr dagegen verwahren konnte, versuchten Schüler und Freunde wenigstens im nachhinein, tiefgehende politische und menschliche Kontroversen zwischen den Ehepartnern zu konstruieren, um auf diese Weise ihren ehemaligen Lehrer politisch zu entlasten:

*»Ich glaube, daß er die Anbeterin von Aulard nie geheiratet haben würde. Aber sie hat sich zunächst mit der Anpassungsfähigkeit ihrer Rasse ganz als hingebende Schülerin gezeigt und seine Ideen aufgenommen; auch hat wohl weniger er sie als vielmehr sie ihn geheiratet. Ihr Gedanke war dabei wohl, eine Rolle in Hintzes gelehrtem ›Salon‹ zu spielen, den sie mit offenen Nachmittagen groß und elegant aufzog. Als Hintze krank wurde, ist sie dann geistig ihre eigenen Wege gegangen, zu Aulard und Henri Sée,*

*politisch ganz zur Demokratie und zum Pazifismus. Er ist, als er sich seit 1922 wieder allmählich erholte und auf sich selbst besann, diesen Weg nicht mitgegangen und hat gelegentlich in ihrer Gegenwart sich sehr ablehnend zu ihren Ideen geäußert.«*

Richtig daran ist, wenn man einmal von den rassistischen und sexistischen Ausfällen absieht, daß Otto Hintze im Gegensatz zu seiner Frau kein Linksliberaler war. Der wissenschaftliche Werdegang des Ehepaars in den zwanziger Jahren zeigt dennoch durchaus Berührungspunkte. Dabei drehte sich – auch wenn Otto Hintze dies nicht immer bemerkte und sich seiner Frau bis zum Schluß wissenschaftlich überlegen gefühlt hat – das ursprüngliche Lehrer-Schülerin-Verhältnis um: Otto Hintze begann von seiner Frau zu profitieren. Sein Interesse für den historischen Materialismus, dem er freilich immer skeptisch gegenüber blieb, seine Europa-Orientierung und seine zunehmende Betonung von wirtschaftlichen Faktoren sind ohne den Einfluß von Hedwig Hintze nicht denkbar.

Die politische Entwicklung Ende der zwanziger Jahre – der sich verschärfende Antisemitismus und der blindwütige Haß gegen alles, was marxismusverdächtig war – verhinderte es, daß Hedwig Hintze die »Sonnenhöhen« der Wissenschaft, von denen sie als Siebzehnjährige naiv geschwärmt hatte, erklimmen konnte. Zwar war sie als nichtbeamtete und nichtbesoldete Privatdozentin tätig und hielt Lehrveranstaltungen ab, das politische Klima verschlechterte sich aber so rapide, daß ihre Chancen, einen Ruf auf eine ordentliche Professur zu bekommen, gleich Null waren.

Die Machtübernahme durch die Faschisten 1933 setzte der wissenschaftlichen Karriere dann auch formal ein Ende. Im September 1933 wurde sie aufgrund des Paragraph 3 des »Gesetzes über die Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« aus dem Dienst entlassen. Sie war nicht die einzige. In einer offiziellen Verlautbarung der Berliner Universität vom 1. April 1935 wurde stolz bilanziert, daß seit 1933 »234 nichtarische und jüdisch versippte Professoren und Dozenten entlassen oder gestrichen wurden oder ihnen die Lehr-

befugnis entzogen wurde«. Das waren immerhin 6,25 Prozent der planmäßigen und 10 Prozent der nicht planmäßigen Dozenten.

Bereits vor ihrer Entlassung aus dem akademischen Amt war Hedwig Hintze als Mitarbeiterin des Rezensententeils der »Historischen Zeitschrift« ausgebootet worden. Otto Hintze legte daraufhin sofort seinen Sitz im Gremium der Mitherausgeber nieder. Im übrigen zeigte sich aber, wie gering inzwischen seine Macht war. Zwar weigerte er sich standhaft, sich von seiner Frau zu trennen, und nahm auch persönliche Diffamierung und Verfolgung wegen seiner »jüdischen Versippung« auf sich, helfen konnte er seiner Frau aber nicht.

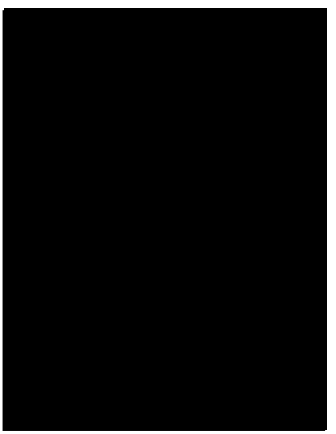
Hedwig Hintze scheint den Ernst der Lage klarer als ihr Mann gesehen und sich nicht darauf verlassen zu haben, daß sie durch die »Mischehe« vor Verfolgung sicher war. Bereits Ende 1933 ging sie nach Paris, wo sie für eine Zeitlang eine Anstellung als Maître de Recherches beim Centre de Documentation Internationale Contemporaine erhielt, was einen Kollegen von Otto Hintze zu der bösartigen Bemerkung veranlaßte, daß »Frau Hintze besser täte, ihren Mann zu pflegen, statt in Paris die Rolle der politischen Märtyrerin zu spielen«. Ihre Lage in Deutschland wurde immer unerträglicher, ihr Versuch, zwischen Deutschland und Frankreich hin und herzupendeln, immer gefährlicher. Buchstäblich im letzten Moment, im August 1939, gelang ihr die Emigration nach Holland. Sie scheint Holland und nicht das ihr vertraute Frankreich gewählt zu haben, weil Holland als besserer Ausgangspunkt für die weitere Flucht nach Nord- und Südamerika galt. Offensichtlich – und die spätere Entwicklung sollte ihr recht geben – fühlte sie sich in Europa ihres Lebens nicht mehr sicher. Otto Hintze war für eine Emigration, zumal in ein außereuropäisches Land, zu alt und unflexibel. Mit einer Haushälterin, die ihm Hedwig Hintze noch kurz vor ihrer endgültigen Emigration besorgt hatte, verlebte er seine letzten Lebensjahre in zunehmender politischer Isolierung. Über den Ernst der Lage und die Lebensgefahr, in der seine Frau schwebte, war er sich bis zum

Schluß nicht klar, wie die Postkarten zeigen, die er vom August 1939 bis zum April 1940 an seine Frau fast täglich schickte. Diese Postkarten sind rührende Dokumente der Anhänglichkeit des alternden Mannes an seine Frau, sie sind aber zugleich auch bedrückende Dokumente eines hilflosen Antifaschismus. Hedwig Hintze hat diese Karten, die sie in ihrer letztwilligen Verfügung als das »Kostbarste, was ich hinterlasse« bezeichnete, sorgfältig aufgehoben. Sie sind erhalten geblieben, nicht aber die Briefe, die Hedwig Hintze an ihren Mann in Berlin geschrieben hat. Nach Otto Hintzes Tod im April 1940 haben seine Verwandten alle persönlichen Unterlagen von Hedwig Hintze vernichtet, um die Erinnerung an die »widerliche Jüdin«, wie sie der Historiker Adalbert Wahl bezeichnet hat, vollständig auszulöschen. Zugleich haben sie ihr die Herausgabe der Manuskripte ihres Mannes verweigert. Die Familie von Hedwig Hintze stand solchen Schurkereien übrigens in nichts nach. Die Schwester, die ebenfalls in einer sogenannten »Mischehe« lebte, wollte bis zum Schluß nicht begreifen, warum Hedwig Hintze ins Exil gegangen war, und vernichtete die an sie gelangten Tagebücher aus Haß, Neid, Angst und Unverständnis.

Das Ende von Hedwig Hintze ist schnell erzählt. Ihre Situation im holländischen Exil war desolat. Wovon sie gelebt hat, ist unklar. Zwar versuchte sie, weiter wissenschaftlich zu arbeiten, aber die finanzielle Not war so groß, daß sie zumindest zeitweise gezwungen war, sich durch Tätigkeiten als Haushaltshilfe über Wasser zu halten. Immerhin war sie damals selbst bereits über fünfzig Jahre und durch die Anspannung der vorangegangenen Jahre nervlich und körperlich zerrüttet. Umstritten ist, ob sie 1941 einen Ruf als Associate Professor of History an die New School for Research in New York bekam, und wenn ja, warum sie diesen nicht annahm. Ob sie nicht mehr rechtzeitig den Absprung aus Holland schaffte oder ob sie innerlich bereits so zermürbt war, daß ihr die Kraft zu diesem Sprung fehlte, liegt im dunkeln. Verbürgt ist jedoch, daß sie sich am 19. Juli 1942 in einer Klinik in Utrecht das Leben genommen hat. Auf dem Totenschein findet sich der Vermerk: »Endogene Depression«.

***»Ich produzierte nicht Kunst, nur mein Leben: das war mein Werk«***

# *Die ‚Lebens-Kunst' der Ninon Ausländer-Hesse (1895–1966)*



Als der vierundfünfzigjährige Hermann Hesse im November 1931 die damals sechsunddreißigjährige Ninon Ausländer heiratete – es war seine dritte und ihre zweite Ehe –, schrieb er in einem Brief:

*»Morgen nachmittag gehe ich aufs Standesamt, um mir den Ring durch die Nase ziehen zu lassen. Es war Ninons Wunsch schon lange, und diesen Sommer wurde ihre Wiener Ehe geschieden, und da sie jetzt das Haus so sehr hat bauen helfen etc. etc., kurz es geschieht nun also.«*

In einem Brief an Alfred Kubin äußerte er sich noch zynischer:

*»Meine Heirat ist nichts anderes, als was bei mir eben eine Heirat sein kann: Ein Akt der Ergebung nach langem Sträuben,*

*eine Gebärde des Nachgebens und Fünfe grade sein lassen der Frau gegenüber. Immerhin, ich bin dieser Frau dafür dankbar, daß sie mich an der Grenze des Alters noch einmal in Versuchung geführt und zu Fall gebracht hat, daß sie mein Haus führt und mich mit leichten, bekömmlichen Sachen füttert, da ich meistens krank bin.«*

Ganz anders stellte sich der Schritt der Eheschließung für Ninon Ausländer-Hesse dar. Euphorisch schrieb sie an Hesse einen Tag nach der Trauung:

*»Ich liebe dich immer – Vogel – kleiner Knabe – geheimnisvoller Zauberer ... Ich bin wieder die kleine Ninon und träume von dem wunderbaren Dichter. Ich bin vierzehn Jahre alt und liege in der Hängematte zwischen dem Nußbaum und der Laube und denke an Dich ... an den wunderbarsten Menschen der Welt! Du bist mir soviel geworden – Geliebter, Beschützer und nun Gatte – und doch bist Du mir ein Wunder geblieben, das beglückendste Wunder meines Lebens.«*

Tatsächlich ging für Ninon Ausländer-Hesse mit der Heirat ein Lebenstraum in Erfüllung, der bis in ihre Jugendzeit zurückreichte. Seit sie als vierzehnjährige Schülerin »Peter Camenzind« gelesen hatte, fühlte sie sich Hesse wie magisch verbunden. Noch unter dem Eindruck des Leseerlebnisses schrieb sie dem verehrten Dichter im Februar 1910:

*»O wie ich sie beneide, die Dichter! Sie können sagen, was sie fühlen, sie können den ›tiefsten Schmerz, die höchste Lust‹ in Worten ausdrücken ... Und wir armen Nichtdichter, die wir nicht die Schaffensfreude kennen, die wir nur allzuhäufig die Natur und das Schöne, das in uns verborgen liegt, vor dem Schmutz des gemeinen Lebens vergessen, wir stehen staunend vor einem Menschen wie Camenzind, der sich eine so reine Seele bewahrt hat, vor einem Menschen, dessen Herz immer für das Gute und Schöne geschlagen hat und noch schlägt. Denn Peter Camenzind ist nicht gestorben, er lebt – und er ringt weiter.«*

Instinktiv suchte die kleine Ninon hinter der Romanfigur den Dichter, beide verschmolzen für sie zu einem Bild der Poesie, der fortan ihr Sehnen galt. Die schließliche Heirat mit

ihrem Idol Hesse, der für sie die dem Alltag entrückte Poesie verkörperte, nach über zwanzig Jahren intensiven Werbens mußte ihr als geheimer Triumph ihrer ausdauernden Liebe erscheinen.

Selten ist eine Ehe unter so erkennbar und offen ausgesprochenen unterschiedlichen Voraussetzungen eingegangen worden wie die zwischen dem damals schon weltberühmten Dichter Hermann Hesse und seiner trotz ihrer sechsunddreißig Jahre noch immer kindlich gebliebenen Verehrerin Ninon Ausländer. Trotzdem hat diese Ehe einunddreißig Jahre bis zum Tode Hesses 1962 gehalten und kann trotz aller Krisen und Verzweiflungen auf beiden Seiten nicht eigentlich als unglücklich bezeichnet werden. Die Ursache hierfür liegt sicherlich in Ninon Hesses enormer Anpassungsfähigkeit und ihrer exzessiven Aufopferungsbereitschaft einerseits und dem entschiedenen Abgrenzungsvermögen andererseits, Eigenschaften, die ihr die Realisierung ihres kindlichen Lebenstraums an Hesses Seite erlaubten. Die seltsame Mischung von Hingabe und Eigenständigkeit ist dabei eine unabdingbare Voraussetzung. Sie zeichnete sich schon sehr früh als Charakterzug ab.

Geboren wurde Ninon Ausländer 1895 in Czernowitz, der Provinzhauptstadt der Bukowina, einem Vielvölkergebiet, das seit 1775 zur Habsburgischen Monarchie gehörte. Sie war die älteste Tochter einer wohlhabenden und angesehenen jüdischen Familie. Bereits als Kind bildete sie den starken Wunsch heraus, sich als eine besondere, eigenständige Person von ihrer Umwelt abzugrenzen. Ihr Vorbild war der Vater, ein erfolgreicher, kunstsinniger und hochgebildeter Anwalt. Dieser förderte sie wie auch seine anderen beiden Töchter in ihrem Drang nach Selbständigkeit. In der Rückschau hat Ninon Ausländer die lebenslange Fixierung auf den Vater als Hauptproblem ihrer späteren Beziehungsschwierigkeiten gesehen:

*»Wir waren Töchter und blieben es auch, als es den Vater nicht mehr gab. Wir haben die Sehnsucht zu verehren, uns anzulehnen, nie verloren.«*

Für die drei Töchter brach eine Welt zusammen, als der Vater 1919 starb. In einem Gedicht hielt Ninon Ausländer ihre Erschütterung fest:

Schon entschwindest du mir. Nur wie im Nebel
schimmert dein Antlitz noch, klingt deiner Stimme Laut.

Sieh, meine Augen durchdringen angstvoll die Leere,
meine Hände greifen sehnend ins Nichts.

Oh ich dachte dich ewig in mir geborgen,
unvergänglich bewahrt in sehnsuchterfüllter Brust.

Aber mein Auge ist trüb vom Lichte der Welt, meine Ohren
ertaubt im Geräusche des Tags und hören dich nicht.

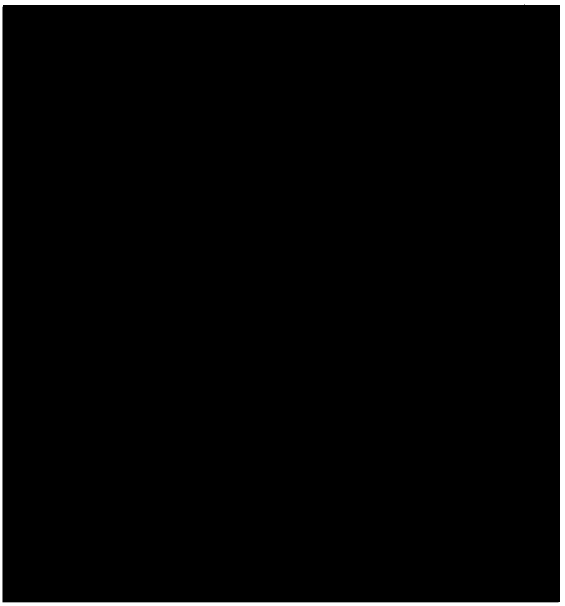
Ja, ich weiß: Ich habe dich zweimal verloren,
als dein Leben erlosch, starbst du zum ersten Mal,

aber ich trug dein Bild glühend in meiner Seele,
selber war ich verlöscht, du nur lebtest in mir.

Und nun wache ich auf. Dein glühendes Bild verblaßt,
eigne Seele erwacht, flammt aus Asche empor.

Nimmer gleiche ich dir: Du bist mir entglitten.
Ferner wirst du mir stets: Du starbst. Und ich lebe.

Eine solche Form der literarischen Verarbeitung stand der Schwester Toka nicht zur Verfügung. Sie nahm sich kurze Zeit später das Leben. Ninon Ausländer jedoch fand Kraft im Schreiben und in der Beziehung zu Hesse, an den sie sich in dieser Situation erneut mit einem Brief wandte. 1922, kurz nach dem Selbstmord der Schwester, kam es zu einer ersten Begegnung mit dem Dichter. Dieser hatte sich damals gerade von seiner ersten Frau getrennt, die seit 1919 in einer Nervenklinik lebte. Ninon Ausländer war seit 1918 mit dem Karikaturisten Fred Dolbin verheiratet. Merkwürdigerweise übertrug sie ihre Gefühle gegenüber dem toten Vater nicht auf den Mann, mit dem sie zusammenlebte, sondern auf den fernen Dichter. Das Bild des Vaters und Hesses verschmolzen zu einer untrennbaren Einheit, die Ninon Ausländer nicht müde wurde in ihren Briefen an Hesse zu beschwören:



*Ninon Ausländer, 1916*

*»Manchmal bist Du gütig wie mein Vater, und ich glaube ihn zu sehen, wenn ich Dich ansehe.«*

So einschränkend die starke Orientierung auf den Vater auch für die spätere Entwicklung von Ninon Ausländer als Frau gewesen sein mag, für das heranwachsende Mädchen bedeutete der Einfluß des Vaters eine nicht zu überschätzende Förderung der Persönlichkeitsentwicklung. Der Vater war ihr vor allem ein Vorbild in seiner Intellektualität, seinem künstlerischen Interesse und seiner sozialen Verantwortung. Auf allen Gebieten versuchte sie dem Vater nachzueifern. Sie war eine ausgezeichnete Schülerin. Obwohl eine fundierte Ausbildung für Mädchen auch in ihren Kreisen damals noch die Ausnahme war, setzte Ninon es durch, das Gymnasium zu besuchen. Mit zwei anderen Mädchen saß sie

als Externe in einer Klasse voller Jungen. In der Pause wurden die drei Mädchen unverzüglich in einen gesonderten Raum geführt, wo sie unter Aufsicht die nächste Stunde abwarten mußten. Aus dieser Zeit rührt Ninon Ausländers Ressentiment gegen die Frauenrolle. Bereits als Kind wußte sie, daß sie studieren wollte. An den Vergnügungen der sogenannten höheren Töchter fand sie wenig Gefallen. So lehnte sie es ab, Klavier zu spielen und in die Tanzstunde zu gehen, was in der damaligen Zeit einer kleinen Rebellion gleichkam. Trotz solcher Aufmüpfigkeiten, mit denen sie vor allem die um den guten Ruf besorgte Mutter ärgerte, sah sie sich selbst eher als eine angepaßte Bürgerstochter:

*»Ich hatte einen Hang zum Konventionellen, ich war von jeher unrevolutionär und wollte mich nicht auflehnen. ›So sein wie die anderen‹ war meine Sehnsucht ... Nicht ›wie handle ich‹, hieß es bei uns zu Hause, sondern: ›Wie handelt man?‹ in diesem oder jenem Fall, und dies ›man‹, dieses bürgerliche Gespenst, dieser kategorische Imperativ, beherrschte mich viele Jahre lang, angefangen mit der Kleidung und aufgehört mit der Lebensführung.«*

Die überzogene Selbstkritik, die aus solchen Zeilen spricht, verrät den hohen Selbstanspruch der »Vater-Tochter«, die alles, nur kein gewöhnlicher »Dutzendmensch« sein wollte. Die Folge war ein gebrochenes Verhältnis zur Mutter und ein zwiespältiges Verhältnis zur Frauenrolle insgesamt. Mehrfach notierte sie in ihrem Tagebuch: »Ich hasse Frauen.« Sie meinte damit vor allem Frauen wie die Mutter, die die Ausbildung ihrer eigenen Persönlichkeit vernachlässigten und darüber hinaus häufig nicht einmal den begrenzten häuslichen Aufgabenkreis sorgfältig ausfüllten. An der Mutter kritisierte sie deren angebliche Oberflächlichkeit und Koketterie, die sie in den Augen der Tochter zum ewigen Kind machte:

*»Sie war ein Kind, als er sie heiratete, trotzdem sie inzwischen zwanzig Jahre alt geworden war, und sie blieb ein Kind auch als seine Gattin, auch als sie Mutter geworden war.«*

Deshalb konnte die Mutter nicht zur Leitfigur der Tochter werden, obwohl sie durchaus Anregungen von ihr auf künstlerischem Gebiet erhielt und sie häufig auf Bildungsreisen ins westliche Ausland begleiten durfte. Das, was für die Mutter Bildung bedeutete, war für die anspruchsvolle Tochter jedoch nur »Halbbildung«. Sie wollte nichts Halbes, sie wollte alles, und am liebsten noch mehr.

*»Dies habe ich mir immer gewünscht: viele Leben zu leben. Ich wollte Mann und Frau sein, ich dachte, daß es nur von mir abhinge, welche der vielen Leben, die mir begehrenswert erschienen, ich leben würde. Aber nie dachte ich, daß es doch nur eins sein würde.«*

In der doppelt so alten Freundin Johanna Gold, einer ehemaligen Züricher Studentin, die durch Heirat nach Czernowitz verschlagen war, fand das nach Orientierung hungernde Mädchen Halt. Von Johanna Gold, die Ninon Ausländer in ihrem Unabhängigkeitsstreben und im Leistungswillen bestärkte, bekam sie übrigens den »Peter Camenzind« geschenkt, über den sich die Beziehung zu Hesse herstellen sollte. Ninon Ausländer hing mit großer Leidenschaft an ihr:

*»Ich liebte sie wie eine Göttin – diese Liebe brach in mein Leben ein wie ein Sturm, fegte weg, was nicht standhielt, beherrschte mich völlig. Jahrelang blieb diese Freundschaft das höchste Gefühl, das ich kannte. Sie versetzte mich in einen Glückszustand, der einem Rausch glich . . .«*

Gerade wegen dieser Leidenschaftlichkeit war die Beziehung nicht unproblematisch. Ninon Ausländer litt unter den hohen Ansprüchen der Freundin, die sich als Erzieherin der Jüngeren verstand und krampfhaft bemüht war, die erotischen Wünsche der Jüngeren moralisch zu kanalisieren und auf Leistung zu lenken. In der Rückschau hat Ninon Ausländer die Beziehung zu der Freundin sehr kritisch gesehen:

*»An dem Tag, an dem die schönste Beziehung begann, die ich zu einem Menschen gehabt habe, begann mein Leben an meinem Ich vorbei.«*

Bereits während der Zeit der schwärmerischen Zuneigung zu der Freundin, die sie zärtlich Dziunia nannte und der sie viele Gedichte schrieb, hat Ninon Ausländer die Ambivalenz der Beziehung gespürt. In einer 1916/17 entstandenen Erzählung hat sie ihre Beziehung zu Johanna Gold »als Selbstentfremdung aus Liebe« dargestellt. Die wachsende Spannung zwischen den eigenen Wünschen und dem »Gesetz der Freundin« hat sie in der Erzählung interessanterweise auf zwei junge Männer transponiert. Der jüngere versucht vergeblich, aus der ihn einerseits fördernden, im ganzen aber eher bedrückenden Freundschaft auszubrechen. Die Erzählung ist Fragment geblieben, die stichwortartigen Notizen zeigen aber, wie belastend die Beziehung für die heranwachsende Ninon gewesen sein muß:

*»Zum ersten Male taucht der Gedanke auf, daß alles entlehnt ist, zitiert, nichts eigen... Immer stärkerer Haß gegen den Freund... In der Nacht Versuch, den schlafenden Freund zu töten. Dieser erwacht, mißversteht, ist voll zarter Aufmerksamkeit. Der Verzweifelte tötet sich selbst, – Ausweglosigkeit.«*

In der Ausblendung der erotischen Wünsche, die Johanna Gold der jüngeren Freundin in der Beziehung auferlegte, hat Ninon Ausländer später die Ursache dafür gesehen, daß es ihr in der Zukunft nie gelungen sei, »Liebe und Lust« gemeinsam in einer Beziehung zu leben. Das Scheitern ihrer ersten Ehe mit dem Bohemien Fred Dolbin hat sie unter anderem darauf zurückgeführt, daß ihr die Freundin Maßstäbe vermittelt habe, die in einer »Künstlerehe«, wie sie Dolbin vorschwebte, nicht gelebt werden konnten. In dem Entwurf zu dem Roman »Freundschaft eines Lebens«, in dem sie die Beziehung zu Johanna Gold verarbeiten wollte, stellte sie die Frage: »Dziunia bewahrte mich vor ›Niedrigem‹, aber vielleicht wäre es besser gewesen, niedrig zu werden?«

In der Trennung von »Lust und Liebe« liegt sicherlich auch ein Schlüssel zum Verständnis ihrer lebenslangen Beziehung zu Hesse, die gerade darauf basierte, daß Lust und Liebe im landläufigen Sinne getrennt waren. Die lebens-

lange Fixierung auf den Vater und die starke Prägung durch die Freundin waren die Koordinaten, die Ninon Ausländers Leben bestimmten. Das Studium der Medizin, das sie nach dem mit Auszeichnung bestandenen Abitur als geheime Huldigung dem Vater und der Freundin gegenüber aufnahm, ebenso wie die späteren sprach- und kunstwissenschaftlichen Studien in Wien wie auch die überstürzte Heirat mit Fred Dolbin, mit der sie gegen den Vater und die Freundin zugleich opponierte, waren nur Etappen auf einem Weg, der sie immer näher an Hesse heranführte. Beide, der Vater und die Freundin, hatten Ansprüche in der Heranwachsenden geweckt, die sie in tiefe Versagensängste und Selbstzweifel stürzten. Hin- und hergerissen zwischen den ehrgeizigen Lebensplänen des Vaters und der Freundin und dem Wunsch, einen eigenen Weg für sich zu finden, bekam Ninon Ausländers Leben über Jahre hinweg etwas Hektisches, Sprunghaftes. Schreibend versuchte sie sich ihrer selbst zu vergewissern. In zahlreichen Gedichten dieser Zeit entwarf sie von sich das Wunschbild einer Künstlerin, die sich im Werk in allen ihren Widersprüchen, in ihrer ganzen Totalität auszudrücken vermag:

> Ich möchte singen können, tanzen, rufen, schrein
> in Farben, Worten, Ton und Marmor Ewigkeiten schaffen,
> Chaos gestalten, tausendfaches Leben leben:

Stärker jedoch als der Wille zum Werk, der aus solchen Zeilen spricht, war die Kritik an dem vermeintlichen künstlerischen Unvermögen. Die eigenen literarischen Texte, Traumaufzeichnungen, Kurzgeschichten, Romanentwürfe und Gedichte, stellten Ninon Ausländer nie zufrieden. Die Orientierung an den Übervätern – seien es Hesse, Musil oder andere – verhinderte zwar nicht die eigene Produktion, hemmte aber deren systematische und kontinuierliche Ausbildung und Entwicklung. Obwohl Ninon Ausländer zeit ihres Lebens geschrieben und auch einiges, zum Teil unter Pseudonym, veröffentlicht hat, verstand sie sich nie als Schriftstellerin. Schreiben und Leben standen für sie in einem

ungeklärten Verhältnis. Manchmal erschien ihr das Schreiben als die einzige und verlockendste Möglichkeit, die vielen Leben, nach denen sie Sehnsucht hatte, auszuprobieren, dann wieder schreckte sie bereits in Gedanken vor der Fülle der Wünsche zurück und sehnte sich nach einer »gläsernen Kugel«, die sie vor dem Selbstverströmen bewahren sollte.

*An eine gläserne Kugel*

Glaskugel du – sei meine Welt,
umgib gleich einer Muschel, Schale mich,
schließ mich in dir ein!

Laß allen Glanz der Welt in dir sich spiegeln,
verrate nichts vom Inhalt, den du birgst.
Laß jeden Strahl der Sonne sich an deinen Wänden
brechen,
doch selber bleibe kühl und klar!

Vom Leid der Welt betaut sei deine kühle Hülle,
doch niemals dringe eine Träne in dich ein.

Sei Spiegel du! Ich fürchte diese Welt.
Vor Lust und Leid geborgen will ich in dir schlafen.

In dieser Phase des Selbstzweifels, des Schwankens zwischen Kunst und Leben, zwischen ekstatischem Verströmen und asketischer Begrenzung, zwischen Lebensgier und Lebensflucht, wurde die Figur der Ariadne zur Schlüsselfigur für Ninon Ausländer. Nicht die antike, handelnde Ariadne, sondern die duldende Ariadne, wie sie sie durch die Oper von Strauß kennengelernt hatte. Hier fand sie den entscheidenden Gedanken vorgedacht, der auf sie wie eine Erlösung wirkte: Kunst und Leben mußten keine unüberwindlichen Gegensätze sein. Schöpferische Kraft äußerte sich nicht nur im Kunstwerk, auch das Leben verlangte schöpferische Kraft. In einem autobiographischen Fragment der Zeit, in das die

Auseinandersetzung mit der Ariadne-Figur eingegangen ist, heißt es:

*»Von nun an nahm sie ihr Leben wie ein ernst betriebenes Spiel, das heißt, sie machte aus dem Leben eine Schöpfung. Sie bearbeitete das Material, das dieses Leben darstellte, und gab ihm eine Form, sich selbst, den Former darin einbeziehend. Das war ihr Werk.«*

Das Werk bestand vor allem aus Warten:

*»Warten war ihr Werk. Erfüllung kam von außen. Warten war ihre Produktivität.«*

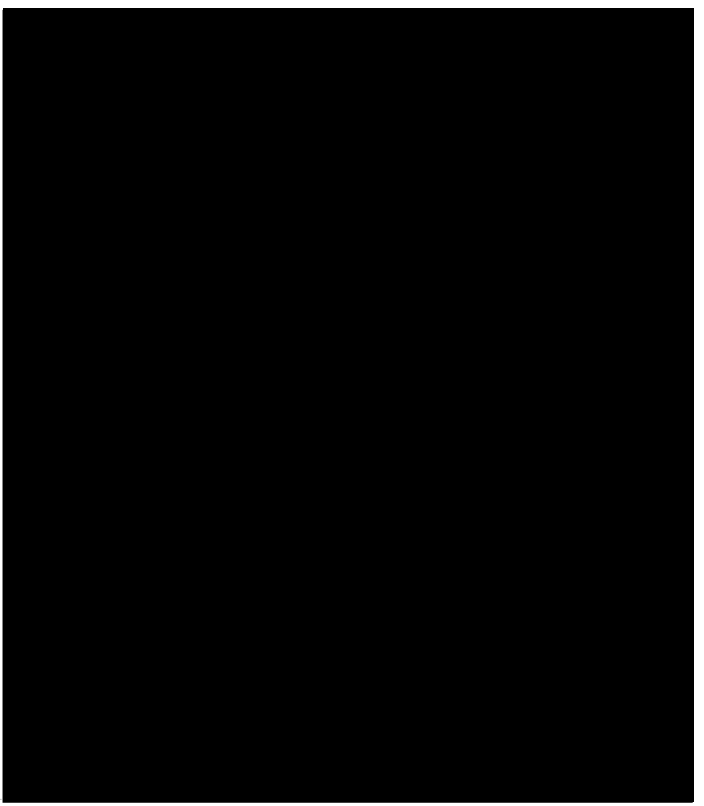
Dieses der Ariadne-Figur abgewonnene Lebens-Kunst-Konzept, in dem letztlich das alte Idealbild passiver Weiblichkeit durchschimmert, gegen das die Vater-Tochter Ninon so vehement opponiert hatte, versuchte sie in der Beziehung zu Hesse in die Praxis umzusetzen. Die »Erfüllung von außen« – sie sollte von Hesse kommen. In einem autobiographischen Roman, in dem sie sich selbst als Ariadne entwarf, schrieb sie kaum verschlüsselt: »H. das ist die höchste Steigerung des Hingabevermögens.«

Obgleich Ninon Ausländer zu dieser Zeit für Hesse nur eine Episode unter anderen war, fixierte sie sich in zunehmender Ausschließlichkeit auf ihn und betrieb ihre Trennung von ihrem ersten Mann Dolbin. Nicht zu Unrecht warf ihr dieser »Götzendienst« an Hesse vor und sah die Ursache in der unaufgearbeiteten Vaterbeziehung, was Ninon Ausländer auch ohne weiteres zugab: »Du sagst, daß in mir die Sehnsucht nach meinem Vater lebt. Du hast gewiß recht.«

Zwar fand sie in Hesse trotz aller angestrengten Stilisierungen nicht den Vater, wohl aber konnte sie ihm Mutter sein. In ihren Briefen wird Hesse zum »armen Kind«, zum »liebwinzigen Köpfchen«. Dieser wehrte sich gegen die Vereinnahmung. Sie machte ihm angst:

*»Momentan ist eine Frau aus Wien da, die plötzlich hergereist kam, weil sie mich gern hat, aber, obwohl sie mir gefällt und ganz lieb ist, kann ich nichts mit ihr anfangen und stehe der dramatischen Lage ohne allen Humor gegenüber.«*

Schließlich kapitulierte Hesse. Er ließ sich auf eine Form des getrennten Zusammenlebens ein, die sie nach dem Ende von Hesses zweiter Ehe 1927 probeweise versuchten. Für das Nachgeben Hesses war sicherlich auch die Tatsache wichtig, daß Ninon Ausländer ihm angesichts seines sich verschärfenden Augenleidens immer unentbehrlicher wurde. Ein Titelverzeichnis der vorgelesenen Bücher, das Ninon Ausländer seit 1929 führte, enthält 1447 Werke. In manchen Jahren las Ninon Ausländer Hesse über hundert Bücher vor. Unter Trennungen litt Hesse vor allem deshalb, weil ihm die Freundin als Vorleserin fehlte:



*Ninon Ausländer-Hesse und Hermann Hesse, um 1952*

*»Du fehlst mir oft, das ist natürlich, und Du hast ja auch meine Augen mitgenommen, die sonst für mich so viele Briefe und Bücher lesen.«*

So wie Clara Wieck Robert Schumann die kranke Hand ersetzen mußte, so ersetzte Ninon Ausländer Hermann Hesse die kranken Augen. Wie Clara Wieck sah auch Ninon Ausländer in dieser Ersatzfunktion eine besondere Auszeichnung:

*»Wenn ich als Vorleserin auch nur Medium bin, nur ein Ersatz für Hermanns schmerzende Augen ... so geht doch alles durch mich hindurch ...«*

In den folgenden Jahren fand ein erbitterter Kampf zwischen Nähe und Ferne statt. Stets war Ninon Ausländer die Drängende, litt unter Zurückweisungen Hesses und war immer wieder von Zweifeln gepackt, ob sie ihn nicht verlassen sollte. Ihre Depressionen steigerten sich bis zu Selbstmordabsichten. Hesse sah die Beziehungsfalle sehr deutlich, in die ihn Ninon Ausländers angeblich so selbstlose Liebe hineinmanövrierte:

*»Also, die Sache sieht für einen Zuschauer so aus: daß Du dich nur aufopferst, Dein ganzes Leben nach mir richtest, und daß ich dies annehme und selber nichts dafür tue und gebe ... So lieb mir Deine Nähe ist, so wäre es mir doch lieber, vollends allein kaputt zu gehen, als mit dem Gefühl zu leben, daß Du meinetwegen beständig Opfer bringst.«*

Ninon Ausländer schlug ihm ein Leben vor, das möglichst parallel nebeneinander verlaufen und wo keiner den anderen stören sollte. Im übrigen lehnte sie den Begriff »Opfer« ab:

*»Es ist alles Liebe. Und sobald es anders wäre, wäre es zuende.«*

Mit einer gewissen Berechtigung drehte sie den Spieß einfach herum:

*»Daß ich für meinen Mann da bin, rechne ich mit zum Egoismus.«*

Opfer – Liebe – Egoismus, was immer es gewesen sein mag, auf jeden Fall war es ein Spiel, in dem beide, Hesse und Ninon Ausländer, wechselseitig zu Opfern und Tätern wurden, in dem »Verlust« und »Gewinn« aber im ganzen gesehen sehr unterschiedlich verteilt waren. Die angestrebte und behauptete Symmetrie war nur eine scheinbare, wie sie sehr wohl wußte:

*»In gewisser Weise sind wir wie siamesische Zwillinge, d.h. ich bin der von ihm abhängige Zwilling, er nicht von mir.«*

Daß die Beziehung trotz der Asymmetrie lebbar blieb, hängt zusammen mit der Fähigkeit Ninon Ausländers, für sich auch über weite Strecken allein sein zu können. Diese Fähigkeit, die sie als Vater-Tochter früh ausgebildet hatte, kam der Beziehung zu Hesse zugute. Immer wieder suchte sie planmäßig auch das Alleinsein, die Trennung von Hesse, um auf Reisen neu aufzutanken und Kräfte zu sammeln:

*»... sei mir nicht böse, wenn ich Dich für einige Wochen verlassen habe. Du bist so groß, und ich bin klein und in steter Gefahr, in Dir zu ertrinken. Darum ist es gut, daß ich wieder einmal allein bin, ganz ich, dann kann ich wieder neben Dir leben und mich bewahren und hoffentlich weiterentwickeln.«*

Als Ninon Ausländer Hermann Hesse im Jahre 1931 schließlich heiratete, war der Kampf um Nähe und Ferne keineswegs ausgestanden. Er wurde in der fünfunddreißigjährigen Ehe mit großer Verbissenheit weitergeführt. Phasen der Ausgeglichenheit wechselten mit Phasen der tiefsten Depression auf seiten Ninon Hesses ab. Bereits im März 1932 begann sie ihr »Tagebuch der Schmerzen«. Ganz offensichtlich litt sie unter den vielen Verzichten, die ihr ein Leben mit Hesse abforderte. Besonders schwer fiel es ihr, keine Kinder haben zu dürfen. Bereits im Mai 1927 hatte sie Hesse geschrieben: »Ich sehnte mich schrecklich, ein Kind von Dir zu haben.« Wie so vieles andere wurde aber auch der Kinderwunsch dem höheren Ziel einer idealen Lebensgemeinschaft aufgeopfert. Die Kinderlosigkeit erschien Ninon Hesse schließlich als eigene Entscheidung:



*Ninon Ausländer-Hesse und Hermann Hesse*

*»... ich habe keine Kinder und habe keine Kinder haben wollen und weiß genau, um was ich mich dabei gebracht habe, aber ich habe es getan und stehe dazu.«*

Es blieben also nur die Katzen, die die Einsamkeit manchmal mildern konnten. Häufig konnte sie bittere Gefühle nicht unterdrücken:

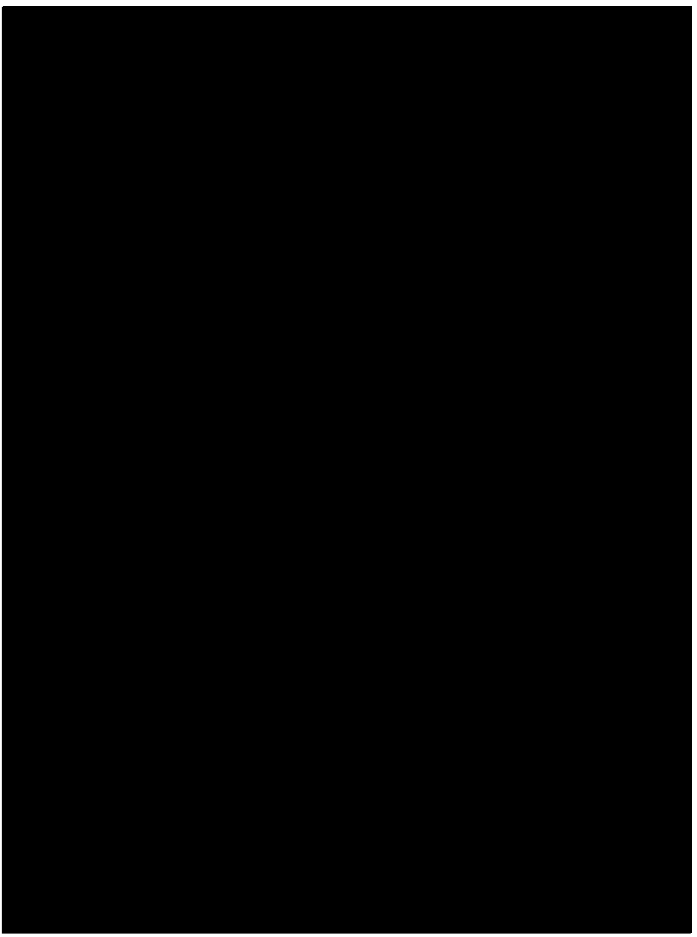
*»Wer am meisten dabei zu kurz kommt, bin ich – denn für mich bleibt oft gar nichts mehr übrig, weder Zeit noch gute Laune. Ich bin der Alltag und gehöre zu H. wie der Rheumatismus, die Augenschmerzen und anderes. Das mag ehrenvoll sein, es ist aber oft kaum zu ertragen.«*

Auch Hesse litt darunter, daß ihr das Leben an seiner Seite wie »reine Sklaverei« vorkam. Immerhin hatte er es vorausgesehen und sie gewarnt, er sei nun einmal ein »Großverbraucher an menschlicher Kraft«, die jedoch nicht ihm, sondern nur seinem Werk zugute komme.

Hinter all den Krisen der Anfangsjahre zeichnete sich jedoch ein Lebensmodell ab, das beiden Identifikationsmöglichkeiten bot und jedenfalls zeitweilig ihre unterschiedlichen Wünsche im Zusammenleben befriedigen sollte. Das Märchen »Der Vogel«, das Hesse 1932 schrieb und das er seiner Frau widmete, zeigt, wie stark Hesse zu dieser Zeit bereits auf seine Frau bezogen war. Er selbst sah sich als Vogel, seine Frau verglich er mit dem Keuper, einer Gesteinsart aus der frühen Erdgeschichte. Damit wies er ihr einen wichtigen Platz zu: Sie wurde zur archaischen Mutterfigur und zugleich zur geschlechtsneutralen Freund-Gattin verklärt. Eine solche Verteilung von Aktivität und Passivität in der Beziehung half Hesse, seine Bindungsängste zu überwinden, für seine Frau bedeutete sie jedoch eine Festschreibung auf ein Bild traditioneller Weiblichkeit, das mit ihrem – wenn auch nicht immer konsequent durchgehaltenen – Selbstverständnis als gleichberechtigte Gefährtin und mit ihrem – wenn auch gebrochenen – Drang nach Selbständigkeit kollidierte und gegen das Hesse seinerseits auch immer wieder opponierte. So beklagte er sich häufig über das »etwas allzu bürgerliche Milieu«, in das er sich durch die Ehe versetzt sah, genoß jedoch andererseits die Fürsorglichkeit seiner Ehefrau, die er, humoristisch verbrämt, auch immerwieder einforderte: »Keuper muß besser auf Vogels Diät achten.«

Trotz der engen Grenzen, die Ninon Hesses Entwicklung durch ihre eigene Selbststilisierung, die Hesse als Festschreibung der Rollen nur zu gern aufnahm, gesetzt waren, gelang es ihr jedoch im Laufe der Ehe in erstaunlicher Weise, sich einen eigenen Bereich zu schaffen. Dies gelang um so besser, je mehr die erotischen Wünsche, die in der Ehe mit Hesse nicht befriedigt wurden und sich mehr oder minder verdeckt ein Ventil in außerehelichen Beziehungen suchten, mit zunehmendem Alter in ihrer Bedeutung zurücktraten. Systematisch baute Ninon Hesse in ihrer zweiten Lebenshälfte ihr bereits in der Ariadne-Rezeption deutlich gewordenes Interesse für die griechische Mythologie zu einem regelrechten Schwerpunkt aus. In mehreren Reisen nach Griechenland,

die sie allein oder mit Freundinnen unternahm, wurde aus der Dilettantin eine ernstzunehmende Forscherin, die ausgedehnte archäologische Studien trieb und sogar noch Neugriechisch lernte, um sich in ihrer Wahlheimat Griechenland besser orientieren zu können. Diese Mythologiestudien waren jedoch kein Selbstzweck, sondern dienten der Archäo-



*Ninon Ausländer-Hesse*

logie der eigenen Person und ihres zwanghaften Verhältnisses zu Hesse. In den Apollo-Studien führte sie in der Suche nach der verdrängten wölfischen Natur Apollons die Auseinandersetzung mit Hesses »wölfischer« Natur, der er im »Steppenwolf« Ausdruck gegeben hatte. Dahinter steckt der Versuch, sich über die eigene Rolle als Frau in einem »wölfischen« System Klarheit zu verschaffen. An die Stelle der Ariadne tritt Hera als neue Identifikationsfigur. In ihr sieht Ninon Hesse nicht die inferiore Zeus-Gattin, als die sie in der Überlieferung lebt, sondern sie deutet sie als eigenständige Figur, in die Züge der alten Gorgo-Medusa eingegangen seien. Mag in einer solchen Lesart auch viel Selbststilisierung und Selbstrechtfertigung als Dichtergattin liegen, die Suche nach einer kraftvollen, undomestizierten Weiblichkeit in vorpatriarchalischer Zeit bleibt interessant genug und verweist auf die Traditionssuche und Mythosrezeption von Frauen in der Gegenwart.

Die Verlagerung des Interesses von der duldenden Ariadne hin zur mächtigen und autonomen Gorgo-Medusa zeigt einmal mehr, daß das passive Lebens-Kunst-Konzept auf die Dauer an Faszination verlor. Der Wunsch nach eigener Entwicklung und Welterfahrung, nach Auseinandersetzung und kreativer Betätigung ist stärker als die rigiden Muster, in die sich Ninon Hesse einzufügen versucht hatte. Die »gläserne Kugel« erweist sich als Gefängnis. Die Mauern werden durch die Reisen aufgesprengt.

Der Tod Hesses 1962 verschiebt das mühsam errungene Gleichgewicht in der Beziehung ironischerweise wieder zu Lasten Ninon Hesses und hemmt die Entwicklung zur Selbständigkeit, die sich im Laufe der Jahre so hoffnungsvoll entwickelt hatte. Nach Hesses Tod wächst sie in die Rolle der Nachlaßverwalterin wie selbstverständlich hinein. Sie gibt Hesses »Späte Gedichte« (1963) heraus, setzt sich mit viel Elan für die Einrichtung eines Hermann-Hesse-Archivs ein, ediert Hesses »Prosa aus dem Nachlaß« und ist mit der Herausgabe biographischer Hesse-Zeugnisse beschäftigt. Für ihre Hera-Gorgo-Studien, an denen sie dennoch bis zum Schluß arbeitet, bleibt wenig Zeit. 1966, vier Jahre nach

Hesses Tod, stirbt Ninon Hesse, wenige Tage nachdem sie die Korrekturen für die Hessesche Briefdokumentation abgeschlossen hat. Die eigenen mythologischen Studien sind Fragment geblieben. Sie harren ebenso wie ihre anderen literarischen Texte der Aufarbeitung. Wer aber sollte sich dieser Mühe unterziehen? Dichterfrauen pflegen sich im allgemeinen dadurch auszuzeichnen, daß sie treue Förderinnen und Nachlaßverwalterinnen des Werkes ihrer Männer sind, für ihr eigenes Werk aber ohne eine vergleichbare Unterstützung bleiben.

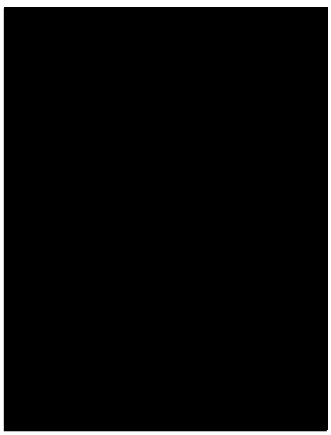
Copyright-Hinweis zu
»Die Lebenskunst der Ninon Ausländer-Hesse«

Die Darstellung von »Die Lebenskunst der Ninon Ausländer-Hesse« basiert auf dem Werk »Ninon und Hermann Hesse – Leben als Dialog« von Gisela Kleine, das 1982 (2. Auflage 1984) im Thorbecke Verlag, Sigmaringen, erschienen ist. Eine Taschenbuchausgabe ist 1988 unter dem Titel »Zwischen Welt und Zaubergarten – Ninon und Hermann Hesse – Ein Leben im Dialog« als suhrkamp taschenbuch 1384 erschienen.
Die Verwertungsrechte am literarischen Nachlaß von Ninon Hesse liegen bei Dr. phil. Gisela Kleine, München. Wir danken der Rechtsinhaberin für die Genehmigung zur Verwendung des von ihr erarbeiteten Materials.

***»Wer aber sagt denn, daß die Stellung der Frau eine unselbständige, ja auch nur geringere sei?«***

# Charlotte von Kirschbaums Leben

## *(1899–1975)* an der Seite von Karl Barth



*»Und nun möchte ich dieses Vorwort nicht schließen, ohne die Leser dieser nun schon sieben Bände einmal ausdrücklich darauf aufmerksam zu machen, was mit mir selbst auch sie der zwanzigjährigen Arbeit zu danken haben, die Charlotte von Kirschbaum in aller Stille an meiner Seite geleistet hat. Sie hat im Dienst der laufenden Entstehung dieses Werkes ihr Leben und ihre Kraft nicht weniger eingesetzt als ich selber. Ohne ihre Mitwirkung könnte es nicht Tag für Tag gefördert werden und wüßte ich nicht, wie ich mir die Zukunft, die es noch haben mag, vorstellen sollte. Ich weiß, was es heißt, eine Hilfe zu haben.«*

Mit diesen Worten dankte der Theologe Karl Barth im Vorwort seiner »Kirchlichen Dogmatik« im Jahre 1950 seiner Mitarbeiterin Charlotte von Kirschbaum für die geleistete Unterstützung. Mit dieser Danksagung war er fairer als die

meisten seiner späteren Biographen, die die Leistung Charlotte von Kirschbaums entweder nur kurz erwähnten oder aber ganz unter den Tisch fallen ließen.

Offensichtlich scheinen auch im Bereich der Theologie die Verdrängungsmechanismen mächtig zu sein, auf die wir im Bereich von Kunst, Wissenschaft und Politik immer wieder stoßen: Die Arbeit von Frauen wird marginalisiert, vergessen, umgedeutet, um die Leistung des jeweiligen Mannes um so strahlender hervortreten zu lassen. Das Wunschbild vom männlichen Genie, das auf sich allein gestellt und aus sich selbst heraus ein grandioses Lebenswerk schafft, duldet nur in Ausnahmefällen die Erwähnung von Anteilen, die andere an dem Werk haben. Dabei ist die Wahrnehmung geschlechtsspezifisch gefärbt: Die Arbeit von Männern wird eher erwähnt und als kongeniale Leistung gewürdigt als die von Frauen. Hierfür stehen zum Beispiel Teams wie Brecht/Eisler, Horkheimer/Adorno und Negt/Kluge, die als Ausnahmen von der allgemeinen Regel aber nur das geflügelte Wort von Schiller bestätigen, daß der Starke am mächtigsten allein sei. Eine solche Auffassung von Stärke und Macht läuft tendenziell immer auf die Verdrängung der Anteile hinaus, die sich nicht unter dem Begriff der genialen Einzelleistung subsumieren lassen. Der Anteil von Frauen an der Arbeit von Männern wird so lange positiv vermerkt, wie er die »geniale Einzelleistung« nicht in Frage stellt. Als Ehefrauen, die den notwendigen organisatorischen und emotionalen Alltagsrahmen herstellen, in dem sich das männliche Genie ungestört entfalten kann, als Musen, die das männliche Genie intellektuell und/oder erotisch inspirieren, als perfekte Sekretärinnen, die entsagungsvoll immer neue Fassungen des Lebenswerkes herstellen, und als Heerschar namenloser Mitarbeiterinnen, die zum Gelingen des »großen Werkes« beitragen, haben Frauen durch die Jahrhunderte hindurch immer ihren angestammten Platz in der männlichen Produktion gehabt. Die obligatorischen Danksagungen an die »lieben Ehefrauen« und sonstigen Helferinnen, »ohne die diese Arbeit nicht entstanden wäre«, die wir in Vorworten und Nachworten so häufig antreffen, sind verräte-

risch: Sie lassen den Anteil der Frauen zwar kurz aufscheinen, aber nur, um ihn sogleich wieder verschwinden zu lassen. Wenn aber der Anteil von Frauen zu groß ist, als daß er sich hinter einer konventionellen Formel einfach verbergen ließe, ändert sich die Strategie: An die Stelle generöser Danksagung tritt die Verdrängung, das Verschweigen und das Verheimlichen.

Im Falle von Charlotte von Kirschbaum wird diese Strategie unterstützt durch die Auffassung von der nachgeordneten Position, die der Frau in der christlichen Lehre traditionell zugewiesen wird. Gerade das Christentum ist eine extrem patriarchalische Ideologie, die auf dem männerbündischen Konsens zwischen »Gottvater Sohn&Co« beruht. Die radikal-feministische Kritik am Christentum, wie sie zum Beispiel Mary Daly vertritt, kann in der christlichen Trinitätsformel von Vater, Sohn und Heiligem Geist nur ein grandioses Symbol männlicher Vorherrschaft auf der Welt sehen. Tatsächlich ist der Ausschluß von Frauen für das Christentum konstitutiv. Der Marienkult ist nur ein prekärer Ersatz für die Ohnmacht der Frauen im christlichen Alltag.

Das Alte Testament ist ein Schlüsseltext für die Frühgeschichte des Patriarchats, aus dem nur noch mühsam ältere matriarchale Schichten entziffert werden können: Die alten Muttergottheiten werden durch das monotheistische Prinzip des alleinherrschenden Vatergottes ersetzt. Die aus der Rippe Adams geschaffene Eva ist eine doppelt Unterworfene: Sie ist abhängig von Gott, ihrem Schöpfer, und von Adam, ihrem Ehemann, der von Gott als Herrscher über sie eingesetzt wird. Im ersten Buch Mose 3,16 spricht Gott zum Weibe: »... und dein Verlangen soll nach deinem Manne sein, und er soll dein Herr sein.« Im Neuen Testament setzt sich diese Unterwerfung der Frau unter den Mann konsequent fort. Bei Paulus heißt es im ersten Brief an die Korinther:

*»Ich lasse euch aber wissen, daß Christus ist eines jeglichen Mannes Haupt; der Mann aber ist des Weibes Haupt; Gott aber ist Christi Haupt.«*

Die Begründung für die Unterwerfung der Frau liegt für Paulus in der Schöpfungsgeschichte, die ja ihrerseits bereits Ideologiegeschichte ist:

*»Denn der Mann ist nicht vom Weibe, sondern das Weib vom Manne. Und der Mann ist geschaffen nicht um des Weibes willen, sondern das Weib um des Mannes willen.«*

Im Korintherbrief von Paulus finden sich auch jene Sätze, die immer wieder zitiert werden, wenn es um die Rechtfertigung des Ausschlusses von Frauen vom »geistlichen Amt« geht:

*»Wie in allen Gemeinden der Heiligen lasset die Frauen schweigen in der Gemeinde; denn es soll ihnen nicht zugelassen werden, daß sie reden, sondern sie sollen sich unterordnen, wie auch das Gesetz sagt.*

*Wollen sie aber etwas lernen, so lasset sie daheim ihre Männer fragen. Es steht der Frau übel an in der Gemeinde zu reden.«*

Daß solche Auffassungen eine schwere Hypothek für die aktive Teilnahme von Frauen am theologischen Diskurs darstellen, zeigt der Lebensweg von Charlotte von Kirschbaum in eindrucksvoller Weise.

Charlotte von Kirschbaum wurde 1899 in Ingolstadt als einzige Tochter des Generalmajors Maximilian von Kirschbaum und seiner Frau Henriette, geborene Freiin von Brück geboren. Zusammen mit ihren beiden Brüdern, der eine war zwei Jahre älter, der andere drei Jahre jünger als sie, führte sie ein zwar wohlsituiertes, aber unstetes Leben, das durch die zahlreichen Versetzungen des Vaters bestimmt wurde. Trotz seiner starken beruflichen Anspannung als Offizier in einer Zeit, als der Erste Weltkrieg militärisch und politisch vorbereitet wurde, fand der Vater viel Zeit für die Tochter, von deren besonderer Begabung er früh überzeugt war. Auf die auffällige Bevorzugung der Tochter durch den Vater reagierte die Mutter, die sich den beiden Söhnen stark verbunden fühlte, mit Neid, was zu einer lebenslangen Belastung des Verhältnisses zwischen Mutter und Tochter führte.

Der Kriegsausbruch 1914 und der Tod des Vaters 1916,

der als Kommandeur der 6. bayerischen Infanteriedivision in Frankreich fiel, waren ein besonders harter Schlag für die damals fünfzehn- beziehungsweise siebzehnjährige Charlotte von Kirschbaum. Zwar konnte sie 1915 die Höhere Töchterschule trotz der Kriegswirren erfolgreich beenden, aber die intellektuelle und emotionale Unterstützung durch den Vater muß bereits bei Kriegsbeginn auf ein Minimum zusammengeschrumpft sein, so daß sein Tod nur der Endpunkt eines längeren schmerzlichen Ablösungsprozesses darstellte. Ohne den Schutz und die Unterstützung des Vaters war die Tochter eine Frühwaise mit unklaren Zukunftsperspektiven. Der Schulabschluß berechtigte sie nicht zu einem Studium. Eine weitere schulische Ausbildung scheint nicht zur Debatte gestanden zu haben, und eine »angemessene Partie« scheint sich entweder nicht geboten zu haben oder aber – was wahrscheinlicher ist – von Charlotte von Kirschbaum nicht angestrebt worden zu sein.

Ihr Entschluß, sich zur Krankenschwester beim Deutschen Roten Kreuz ausbilden zu lassen, ist unter diesen Umständen eine einleuchtende Entscheidung: Sie trägt der Kriegsbeziehungsweise Nachkriegssituation mit ihren zahlreichen Verwundeten und Kranken Rechnung, sie ist ein behutsamer Schritt in Richtung Selbständigkeit – immerhin ermöglicht ihr die Ausbildung das Verlassen des Elternhauses –, und sie ist zugleich eine Anpassung an die konservative Auffassung von der besonderen Befähigung der Frau zum Dienen, Helfen und Pflegen. Spätestens seit dem spektakulären krankenpflegerischen Einsatz von Florence Nightingale im Krimkrieg war es für Frauen, auch aus adeligen Kreisen, schicklich, Krankenschwester zu werden.

Das Interesse an theologischen Fragestellungen erwachte bei Charlotte von Kirschbaum bereits als Schwesternschülerin. Durch eine Freundin, später durch einen Freund, den lutherischen Pfarrer Georg Merz, geriet sie in Kontakt mit der damals avantgardistischen »dialektischen Theologie« Karl Barths. Merz war durch eine positive Rezension von Barths Römerbrief zu seinem Anhänger und – trotz späterer politischer Differenzen während des Faschismus – zu seinem

lebenslangen persönlichen Freund geworden. Als Redakteur der Zeitschrift »Zwischen den Zeiten« – einem Forum der neuen Theologie – war er mit den theologischen Debatten seiner Zeit bestens vertraut. Der persönliche Kontakt zwischen Charlotte von Kirschbaum und Karl Barth scheint durch Vermittlung von Georg Merz zustande gekommen zu sein. Zusammen mit Merz weilte sie 1924 das erste Mal auf dem »Bergli«, dem Sommerhaus, das Barths Freunde, das Ehepaar Pestalozzi, oberhalb von Zürich hatten bauen lassen und in das sich Barth regelmäßig im Sommer zur Arbeit und Erholung zurückzog.

Als die fünfundzwanzigjährige Charlotte von Kirschbaum und der achtunddreißigjährige Karl Barth sich dort zum ersten Mal begegneten, war Barth Professor für reformierte Theologie in Göttingen. Wenig später erhielt er einen ehrenhaften Ruf nach Münster. Charlotte von Kirschbaum war eine attraktive junge Frau, die sich als Krankenschwester intellektuell nicht ausgefüllt fühlte und nach Anregungen hungerte. Auf theologischem Gebiet war sie zwar Laiin, aber sie war doch mit gewissen Vorkenntnissen ausgestattet und besaß zudem eine unbändige Neugier an theologischen Fragestellungen. Unzufrieden mit ihrer intellektuellen Unterforderung als Krankenschwester, hielt sie nach anderen Aufgaben Ausschau. Eine Weiterqualifizierung zur Sekretärin erschien insbesondere den mit ihr befreundeten Männern als eine reizvolle Perspektive. Der Theologe Thurneysen – auch er ein häufiger Besucher auf dem »Bergli« und gemeinsamer Freund von Barth und Merz – dachte dabei in erster Linie an die gemeinsame Zeitschrift »Zwischen den Zeiten«, für die Georg Merz als Schriftsteller fungierte. Im Sommer 1925 schrieb Thurneysen an Barth:

*»Wir verlebten am Freitag noch einen guten Tag mit Merzens und Frl. von Kirschbaum auf dem Bergli, die noch bis Sonntag früh blieb. Georg ist wirklich unersetzlich als umsichtiger Dirigent unserer Mannschaft. Wenn er nur selber ein wenig mehr zur Arbeit käme; aber er hat einen vollgeladenen Karren. Eigentlich sollte ihm Lempp (= der Verleger der Zeitschrift »Zwischen den*

*Zeiten«) Frl. von Kirschbaum als Sekretärin zur Seite stellen; sie könnte ihm viel Korrespondenzen und Verhandlungen mit Autoren und dergleichen abnehmen und wäre sicher so gut an ihrem Platz wie als Krankenschwester.«*

Tatsächlich begann Charlotte von Kirschbaum – finanziell unterstützt von Barths Freunden Pestalozzi – Ende des Jahres 1925 mit einer Weiterbildung an der sozialen Frauenschule in München, wo sie unter anderem mit allen anfallenden Sekretariatsaufgaben vertraut gemacht wurde. Nach der Ausbildung, die sie mit hervorragenden Zeugnissen abschloß, wurde sie jedoch nicht Sekretärin bei Merz, sondern Betriebsfürsorgerin bei den Siemens-Werken in Nürnberg, setzte also ihre alte dienende und helfende Tätigkeit in einem neuen Rahmen fort. Der Plan, als Sekretärin von Merz für die Zeitschrift »Zwischen den Zeiten« zu arbeiten, realisierte sich vielleicht auch deshalb nicht, weil Charlotte von Kirschbaum sich in der Zwischenzeit immer stärker an Karl Barth angeschlossen hatte. Als dieser Ende 1925 seine Professur in Münster antrat und seine Familie – die Ehefrau Nelly und fünf Kinder – erst später nachholte, besuchte Charlotte von Kirschbaum ihn an der neuen Stätte seines Wirkens.

Für beide war dies der Anfang einer Beziehung, die fast vierzig Jahre allen Krisen und Anfeindungen standhalten sollte. Dabei war es von vornherein klar – und von Barths familiärer und beruflicher Situation auch verständlich –, daß die Beziehung die Ehe Barths in ihrem Bestand nicht gefährden durfte. Wie Charlotte von Kirschbaum über dieses Arrangement gedacht hat, wissen wir nicht. Jedenfalls begann sie seit diesem Zeitpunkt als Sekretärin für Barth zu arbeiten, zuerst in den Ferien. Ab 1929, als sie dann in das Haus der Barthschen Familie als Mitglied aufgenommen wurde, konzentrierte sie sich ausschließlich auf die Arbeit für Barth. Zuvor hatte sie sich durch einen erneuten Besuch einer sozialen Frauenschule, diesmal in Berlin, weiter qualifiziert. Sie holte auch das Abitur nach, das sie aber nicht für eine eigene berufliche Karriere nutzte, sondern als geistiges »Kapital« in die Beziehung zu Barth einbrachte.

Barth war von seiner neuen Sekretärin begeistert, die ja nicht nur perfekt Schreibmaschine schrieb, sondern auch die Zettelkästen führte, Korrespondenzen selbständig erledigte, theologische Werke las und exzerpierte, Latein lernte, um die Kirchenväter im Urtext lesen zu können, und Barths Texte unermüdlich durch sachverständige Kritik und Zustimmung förderte. Im Mai 1929 schrieb Barth:

*»Es ist ... zu erzählen, daß besonders Lollo hinter ihrem Luther einen ganz unheimlichen Fleiß entwickelt und täglich einen ganzen Stoß wichtiger Notizen, über die in den vielen Predigtbänden verborgenen Aussprüche ... dieses Mannes zu Tage fördert und in meine Scheunen führt.«*

Das Bild von der Scheune, das Barth hier gebraucht, wirft ein bezeichnendes Licht auf die besondere Art der Arbeitsbeziehung, die von Freunden der Familie – und wohl auch von Charlotte von Kirschbaum selbst – nicht unter dem Aspekt der Ausbeutung gesehen, sondern vielmehr als rührendes Beispiel kongenialer Verschmelzung gepriesen wurde. Eine Freundin schrieb:

*»Da saßen sie am großen Fenster am Tisch, Lollo vor der Schreibmaschine, wie sie ihm ein paar Blätter des Manuskripts, an dem sie grade arbeiteten, zur Begutachtung entgegenhielt. Ganz unvergeßlich und unaustauschbar die Kongenialität, in der sie mit ihm arbeitete. Und ich sehe z.B. noch das große Glück beider, als wir am Abend der Fertigstellung des Anselmbuches, das Karl ja immer als sein bedeutendstes ansah, bei Mozartmusik und ... schönstem Wein im Läubli draußen bei Rittersporn und Phloxduft saßen. Eins der unauslöschlichsten Bilder vom völligen Einssein der Beiden im geistigen Austausch.«*

Für Charlotte von Kirschbaum war diese »Verschmelzung« mit dem bewunderten und geliebten Mann, der ihr sicherlich wenigstens zum Teil den Vater ersetzte, mit großen Problemen verbunden. Ihre Familie war entsetzt von der ménage à trois im Barthschen Hause und brach den Kontakt zu ihr ab.



*Charlotte von Kirschbaum mit Karl Barth*

Aber auch Barths Mutter und viele seiner Freunde und Bekannten konnten die Entscheidung Barths für ein Leben mit zwei Frauen nicht akzeptieren. Belastend kam natürlich der Klatsch der Spießer hinzu. Unabhängig von solchen äußeren Anfeindungen war die Dreierbeziehung aber auch von innen heraus extremen Belastungen ausgesetzt. Barths Frau wurde durch das Arrangement viel abverlangt. Als Hausfrau und Mutter von fünf Kindern erschöpfte sie sich in der zermürbenden alltäglichen Arbeit für die Familie, vom intellektuellen Leben ihres Mannes war sie weitgehend abgeschnitten. Charlotte von Kirschbaum teilte zwar die intellektuellen Abenteuer Barths, die in Wahrheit wohl eher eine Kette von asketischen Anstrengungen waren, blieb aber von dem intimen familiären Alltag weitgehend ausgeschlossen, auch wenn sie als »Tante Lollo« eine formal abgesicherte Position in der Barthschen Familie zugewiesen bekam.

Völlig ungesichert war sie jedoch in finanzieller Hinsicht. Sie lebte zwar im Barthschen Hause und ihr entstanden

keine Lebenshaltungskosten, für ihre Arbeit erhielt sie jedoch kein Geld, und an den Tantiemen der Werke war sie nicht beteiligt. Von den hundert Mark Taschengeld hätte sie nie ein unabhängiges Leben führen können. Sie scheint dies auch nicht gewollt zu haben.

Der Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft schuf darüber hinaus eine Situation, in der sich die persönlichen Probleme durch die massive Verfolgung relativierten, der die Anhänger der »Bekennenden Kirche« ausgesetzt waren. In diesen Jahren, in denen Barth zur Leitfigur im Kirchenkampf gegen die Nationalsozialisten wurde, wuchsen Barth und Charlotte von Kirschbaum in der gemeinsamen Arbeit »für die Freiheit des Evangeliums« noch enger als zuvor zusammen. Als Barth 1935 seinen Bonner Lehrstuhl, den er seit 1930 innehatte, aufgeben mußte und einen rettenden Ruf nach Basel erhielt, war es klar, daß nicht nur seine Ehefrau und die Kinder, sondern auch Charlotte von Kirschbaum ihn begleiten würden. Hier in der Schweiz entstanden unter anderem die dreizehnbändige »Kirchliche Dogmatik« und eine Vielzahl von politisch-theologischen Texten, mit denen sich Barth und Charlotte von Kirschbaum in der Widerstandsbewegung, später dann im Schweizer Nationalkomitee »Freies Deutschland« engagierten.

Im Zusammenhang mit dieser Arbeit trat Charlotte von Kirschbaum zum ersten Mal ins Rampenlicht der Öffentlichkeit. Sie wurde in die Landesleitung des Nationalkomitees »Freies Deutschland« gewählt und hielt im Juli 1945 eine mutige Rede, in der sie für eine offensive Haltung der Kirchen beim demokratischen Neuaufbau Deutschlands eintrat und sich in diesem Kontext für eine Zusammenarbeit auch mit Kommunisten erklärte:

*»Ich werde gerade von Christen oft gefragt, wie ich es verantworten könne, auch mit Kommunisten zusammenzuarbeiten. Dazu kann ich nur sagen, daß sich gerade die Kommunisten in unserer Bewegung als sehr verantwortungsbewußte Menschen erweisen, denen Deutschlands Zukunft genauso wie uns am Herzen liegt.«*

Wichtig erschien ihr vor allem eine wirkliche Umkehr:

*»Man täusche sich nicht: Wenn Hitler wiederkäme und von neuem zu siegen anfinge und die Fleisch- und Brotrationen auf einen friedensmäßigen Standard brächte, unser armes, irres Volk würde ihm wieder zujubeln. Solange es um Hitlers Sache gut stand, also bis etwa um die Zeit von Stalingrad, da war dieses Volk für ihn zu haben und träumte mit ihm den Rausch künftiger Herrlichkeit und Weltmacht. Erst als das Blatt sich wendete und wir nicht mehr von den anderen Völkern, ihren Gütern und Arbeitskräften lebten, sondern unsere Anliegen mehr oder weniger selber bestreiten mußten, begann das Abbröckeln, bis nun heute dieses Abbröckeln den Grad des Abscheues vor Hitler und seinen Komplizen erreicht hat. Aber diesem Abscheu fehlt das Erschrecken über das, was durch uns geschehen und wieder gutzumachen ist. Es ist eigentlich mehr der Verdruß darüber, daß es schiefging, als eine innere Abkehr von den Methoden der Brutalität, der Gewalt, der Rechtlosigkeit, der Mißachtung des Lebens und der menschlichen Freiheit, was das Gesicht unseres Volkes zeichnet.«*

Die Notwendigkeit der Zusammenarbeit zwischen der »Bekennenden Kirche« und dem Nationalkomitee »Freies Deutschland« lag für sie in der gemeinsamen Verantwortung für einen demokratischen Neuanfang, der das deutsche Volk wieder in die Verantwortung für sein Tun einsetzen sollte:

*»Diesem Volk heute helfen heißt aber nicht einfach blindlings ihm Gutes tun wollen aus irgendeiner spontanen Warmherzigkeit heraus, sondern es heißt: dieses Volk selber wieder verantwortlich machen für sein eigenes Leben, es langsam wieder aus der furchtbaren Entmündigung und Blindheit befreien, in das seine blinden Blindenleiter es geführt haben. Diesen Dienst will die Bewegung ›Freies Deutschland‹ tun. Dürfen wir Christen uns diesem Dienst entziehen, dürfen wir sagen: das geht uns nichts an? Ich fürchte, wenn wir das sagen, dann haben wir vom Evangelium wenig verstanden und dann ist es darum auch mit unserem Bekennen schlecht bestellt.«*

Trotz der aufreibenden Arbeit für Barths Lebenswerk scheint es Charlotte von Kirschbaum mit zunehmendem Alter nicht mehr genügt zu haben, entsagungsvolle Zuarbeit zu leisten. Nachdem der äußere politische Druck nach dem Zusammenbruch des Faschismus und dem Ende des Zweiten Weltkrieges nachgelassen hatte, begann sie – ermutigt sicherlich auch durch ihre Öffentlichkeitsarbeit für die Bewegung »Freies Deutschland« –, systematisch eigene Bereiche zu entwickeln und ein von Barth unabhängiges Profil aufzubauen. Interessanterweise war es gerade die Stellung der Frau in der Schöpfung und in der Kirche, mit der sie sich beschäftigte. Damit setzte sie an ihrem eigenen Lebensproblem an.

In ihrem Buch »Die wirkliche Frau«, das 1949 erscheint, arbeitet sie ihre eigene Inferioritätserfahrung auf. In der Auseinandersetzung mit Simone de Beauvoirs Thesen zur »femme libre« und dem Bild der »marianischen Frau«, wie es von der katholischen Kirche und insbesondere von Gertrud von Le Fort in ihrem Buch »Die ewige Frau«, auf deren Titel Charlotte von Kirschbaum polemisch anspielt, vertreten wird, versucht sie eine Standortbestimmung der Frau, die in vielen Passagen sehr konservativ anmutet, wenn sie die Frau als »nachgeordnet« und als »Hilfe« des Mannes definiert, die aber doch auch offensive Züge trägt, wenn sie auf der Gleichberechtigung von Frau und Mann besteht und die Frau als »Gegenüber« des Mannes begreift. Wenn ihre Überlegungen auch angesichts der heutigen radikalen feministischen Kritik am Christentum und an der Stellung der Frau im kirchlichen Leben sehr zahm wirken, so sind sie doch ein erster, wenn auch zaghafter und in sich widersprüchlicher Schritt auf dem Weg zu einer Befreiung aus alten Mustern. Sehr viel konkreter als in dem Buch »Die wirkliche Frau« führt Charlotte von Kirschbaum die Auseinandersetzung mit der Stellung der Frau in der Kirche in ihrer Studie »Der Dienst der Frau in der Wortverkündigung«, die 1951 veröffentlicht wurde. Anschließend an die Worte von Paulus, daß die Frau in der Gemeinde schweigen solle, stellt sie sich folgende Fragen:

*»I. Kennt das Neue Testament einen autoritären Amtsbegriff, der als solcher die Mitarbeit der Frau ausschließt?*
*II. Verwehrt der paulinische Verweis auf die Stellung der Frau in der Unterordnung ihre Mitarbeit am Dienst der Wortverkündigung?«*

Mit großem Scharfsinn und unter Berufung auf eine Vielzahl von Quellen versucht sie einerseits, die paulinischen Worte so zu interpretieren, daß der autoritäre Gestus sich relativiert und in erster Linie seinen Auslegern angelastet wird. Andererseits stellt sie die Frage nach der Verbindlichkeit der paulinischen Auffassung für die Gegenwart unabhängig von solchen Relativierungen:

*»Es wird das Zeugnis, es wird also die Gestalt des Gehorsams, den die Frau zu leisten hat, zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Situationen eine verschiedene sein: Wir werden darum nicht nur fragen dürfen, sondern fragen müssen, ob das damals in Korinth von Paulus geforderte Zeugnis auch heute noch in dieser Gestalt für uns verbindlich ist, ob also auch heute noch der Frau geboten ist, zu schweigen im Gottesdienst?«*

Für Charlotte von Kirschbaum ist es keine Frage mehr, daß die Zeiten, da die Frauen in der Gemeinde schweigen mußten, vorbei sind. Statt der passiven Rolle, die die Gemeinde im ganzen – Männer *und* Frauen – in der modernen Liturgie spielt, schwebt ihr eine lebendige, am Urchristentum orientierte ökumenische Gemeinschaft aller Gläubigen vor:

*»Angesichts dieser Situation erhebt sich die Frage, ob das Zeugnis der Frau im Gottesdienst der Gemeinde heute nicht vielleicht im Unterschied zu dem des Schweigens in der Gemeinde von Korinth das der Rede sein müßte, das heißt aber, ob die Frau heute nicht zur Mitarbeit im Dienst der Wortverkündigung berufen sein könnte? Es dürften doch kaum Zweifel darüber bestehen, daß sich angesichts der Pastoren- und Theologenkirche, die wir heute weithin haben, eine Neubesinnung auf das neutestamentliche Ver-*

*ständnis des Amtes als eines Dienstes in der Gemeinde aufdrängt. Könnte nicht vielleicht die Frau in diesem Dienst dazu einen Beitrag leisten, den der Mann nicht in gleicher Weise leisten kann?«*

Die besondere Befähigung der Frau im »Dienst der Wortverkündigung« liegt für Charlotte von Kirschbaum in den spezifischen Qualitäten, die Frauen »natürlich« besitzen:

*»... es geht ja nicht einfach um eine Ergänzung des Pfarrerstandes durch einige weibliche Mitglieder, sondern es geht darum, daß die Frau als Diener am Wort einen wesentlichen Beitrag leisten könnte, zu einer notwendigen Umgestaltung des ›Amtes‹. Die Frau ist durch ihre natürliche Stellung geschützter dagegen, Autorität zu beanspruchen und wird also auch ... weniger versucht sein zu einer autoritären Gestaltung ihres Dienstes, das heißt aber, sie wird weniger als der Mann versucht sein, die Autorität des Wortes durch die Autorität ihrer Person zu beschatten. Ihre natürliche Stellung entspricht der Stellung der Gemeinde, hörten wir, und so wird sie angewiesen sein, soll sie ihren Dienst im Gehorsam ausüben, auch als Dienerin im Wort nicht über, sondern in der Gemeinde zu stehen. Sie wird also in ihrer Person nicht distanzierend, sondern verbindend zwischen Amt und Gemeinde wirken, ohne damit die Autorität des ihr anvertrauten Dienstes im geringsten zu beeinträchtigen.«*

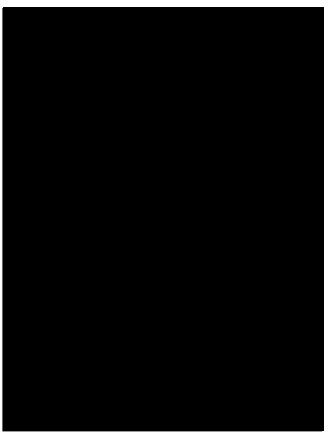
Natürlich ist eine solche Hoffnung auf eine nicht-autoritäre Amtsführung von Frauen illusionär und der Rückbezug auf eine angebliche »Natur« der Frau naiv. Nichtsdestoweniger verbirgt sich darin der utopische Gedanke von einem befreiten Leben beider Geschlechter, in dem es keine Hierarchien mehr gibt. Gerade hiermit arbeitet Charlotte von Kirschbaum Gedanken vor, wie sie in der Gegenwart nicht nur von radikalen Feministinnen, sondern auch von Vertreterinnen und Vertretern der Befreiungstheologie formuliert werden.

Sie selbst hat ihre Gedanken nicht mehr konsequent weiterentwickeln und für ihr eigenes Leben nutzbar machen können. Anfang der sechziger Jahre traten die ersten Anzeichen einer schweren zerebralen Störung auf, die ihr jegliche

intellektuelle Arbeit unmöglich machte. Bereits 1964 war ihr geistiger Verfall so weit vorangeschritten, daß sie in ein Pflegeheim in der Nähe von Basel eingeliefert werden mußte, in dem sie noch zehn Jahre – bis zu ihrem Tod 1975 – vor sich hindämmerte. Angesichts der fehlenden ärztlichen Unterlagen ist es müßig, darüber zu spekulieren, wodurch die Krankheit ausgelöst wurde und was sich in ihr wohl ausdrücken mochte. Charlotte von Kirschbaums Lieblingsbeschäftigung in der Klinik – das Puppenspiel – läßt jedoch aufhorchen. Regredierte sie damit in die frühe, vom Vater geschützte Kinderzeit, oder drückte sich darin ein Kinderwunsch aus, den sie in der Beziehung zu Barth unterdrücken mußte? Wie dem auch sei – das Dahindämmern hatte auch seine gnädigen Seiten: Weder ihre Ersetzung durch einen jungen leistungskräftigen Assistenten noch den Tod Barths im Jahre 1968 nahm sie mit Bewußtsein wahr.

***»Ich habe Katzengedanken,***
***die auf Mäusegedanken Jagd machen...«***

# *Leben und Schreiben von Zelda Sayre-Fitzgerald*
## *(1900–1948)*



*»Ich war ein sehr aktives Kind, das nie müde wurde. Ständig rannte ich ohne Mantel und Kopfbedeckung draußen herum, sogar im Negerviertel... Ich hatte eine Vorliebe für halbfertige Häuser und kletterte oft auf den Dachbalken herum. Ich sprang gern von hoch oben hinunter... Ich wanderte oft weit aus der Stadt hinaus, manchmal sogar bis zu einem Dorffriedhof – ganz allein... Als kleines Mädchen hatte ich so viel Selbstvertrauen, daß ich es sogar wagte, alles anders zu machen, als es damals üblich war. Unsicherheit oder Scheu waren mir fremd, und moralische Grundsätze hatte ich nicht.«*

*»Von Tag zu Tag scheint alles öder und leerer und hoffnungsloser zu werden – In Paris, bevor ich merkte, daß ich krank war, hatte alles eine neue Bedeutung bekommen: Bahnhöfe und Straßen und Häuserfassaden – die Farben waren grenzenlos, Teil der*

*Luft, nicht auf bestimmte Konturen beschränkt, und die Konturen hatten sich von der Substanz, die sie umschlossen, gelöst. Da war Musik, deren Rhythmus ich hinter meiner Stirn spürte, und andere Musik, die aus einem unendlichen Raum mitten in mich hineinfiel, und da war etwas Ruhiges, Zärtliches von Schumann und die Traurigkeit von Chopins Mazurkas – Einige klingen, als hätte er geglaubt, sie nicht komponieren zu können – und da war der Irrsinn des sich Drehens, Drehens, Drehens im exakten Liszt-Rhythmus. Dann, in Afrika, wurde die Welt rudimentär – und Verständigung war nicht mehr nötig. Die Araber, verfließende Konturen in der unendlichen Weite; der merkwürdige Ausdruck ihrer Augen und der Geruch nach Ameisen; ein Losgelöstsein, als stände man auf der anderen Seite eines dünnen schwarzen Vorhangs – ein Hauch von Furchtlosigkeit, und dann, an Ostern, alles vorbei. Aber selbst das war besser als ein kindisches, schwankendes Wrack zu sein – wie ich es jetzt bin. Ich habe solche Angst davor, daß Dich, wenn Du kommst und nur noch Verwirrung und Leere findest, Entsetzen packen wird.«*

Beide Aufzeichnungen stammen von ein und derselben Frau: von Zelda Sayre-Fitzgerald, die als »Zelda« eine legendäre Figur des sogenannten »Jazz Age« in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts gewesen ist und durch ihr extravagantes Leben in den großen Metropolen – sei es in New York, Paris, Nizza oder Rom – zum Idol des neuen, hektischen Lebensgefühls der »Lost Generation« zwischen dem Ersten und Zweiten Weltkrieg avancierte.

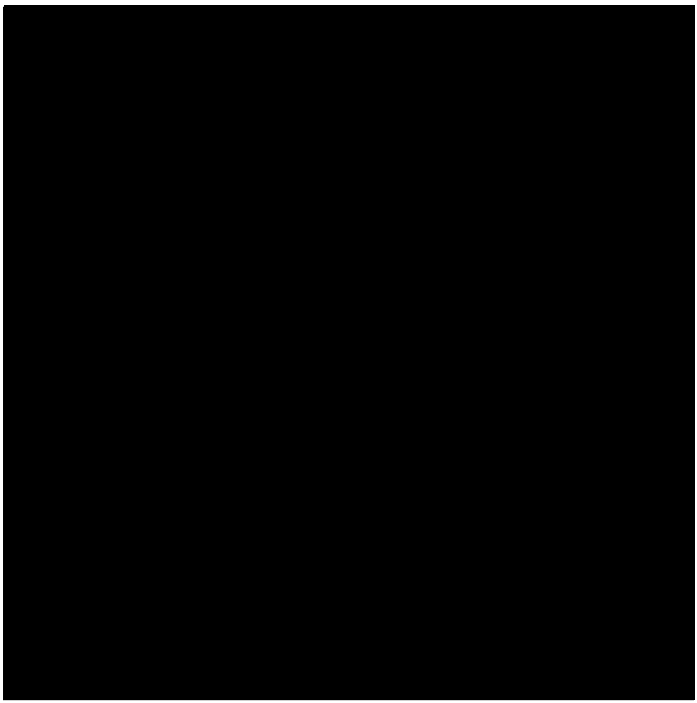
Die beiden so hart gegeneinandergestellten Erinnerungen machen auf eine erschreckende Entwicklung aufmerksam: Aus dem aktiven und eigenwilligen kleinen Mädchen, das seine Umgebung unerschrocken erobert und vor nichts Furcht hat, ist eine verwirrte, ängstliche Frau geworden, die ihre Umwelt nicht mehr wahrnehmen und sich selbst nur noch als »Nichts« und »Vakuum« erfahren kann. Wo ist die Kraft, die Furchtlosigkeit und die Lebensfreude des kleinen Mädchens geblieben? Der Schlüssel liegt – wie immer – in der Lebensgeschichte und in Strukturen, die sich darin eingeschrieben haben.

Geboren wurde Zelda Sayre 1900 als sechstes Kind einer angesehenen und alteingesessenen Südstaatlerfamilie in Montgomery in Alabama/USA. Der Vater war Mitglied des Repräsentantenhauses und später Mitglied des Senats von Alabama. Kurz vor der Geburt seines letzten Kindes – der Tochter Zelda –, die von der ganzen Familie als Nachkömmling vergöttert wurde, war er zum Richter in Montgomery gewählt worden, so daß die Familie trotz der großen Kinderschar ohne finanzielle Sorgen leben konnte. Die kleine Zelda, die mit ihren blonden Haaren und blauen Augen als einziges der Geschwister eine Ähnlichkeit mit der Familie mütterlicherseits hatte, war von Anfang an der erklärte Liebling ihrer Mutter. Diese stillte ihre Tochter bis ins vierte Lebensjahr hinein und war auch in schwierigen Situationen immer liebevoll auf die Tochter bezogen. Auch von Zeldas Seite scheint ein gutes Verhältnis zur Mutter bestanden zu haben, die ihrer Tochter in ihrer Eigenwilligkeit und in ihren künstlerischen Interessen durchaus ähnlich war. Trotz dieses harmonischen Verhältnisses zwischen Tochter und Mutter scheint der Vater jedoch die begehrte Hauptperson in Zeldas Kinderzeit gewesen zu sein. Sein verschlossenes und ernstes Wesen war für sie eine ständige Herausforderung, ihren Charme zu entfalten. Nach dem Tod des Vaters schrieb sie:

*»Mein Daddy fehlt mir entsetzlich. Ohne Männer verliere ich ... meine Identität.«*

In ihren späteren Erinnerungen in der Psychiatrie taucht der Vater als Unterdrücker der Mutter auf. In ihrem Roman »Schenk mir den Walzer« hat sie dem Vater ein wenig schmeichelhaftes Denkmal in der Figur des Richters Beggs gesetzt. Gleich zu Beginn des Romans heißt es: »Er war eine lebendige Festung.« Immer wieder wird die Figur des Richters Beggs mit Assoziationen von Wachttürmen, Zinnen, Zugbrücken und Bollwerken in Verbindung gebracht. Über die Kinder des Richters heißt es lakonisch:

*»Verkrüppelt klammerten sie sich lange Zeit an die feudalen Wachttürme ihrer Väter.«*



*Zelda Sayre-Fitzgerald im Jahr ihrer Hochzeit mit F. Scott Fitzgerald, 1918*

In der Fixierung der kleinen Zelda auf den Vater drückt sich vor allem ihr Ungenügen an der weiblichen Rolle aus, die ihr bereits als kleines Mädchen wenig attraktiv erschien. Die »Festung« des Vaters versprach öffentliches Ansehen, Macht und Erfolg, den privaten Bereich der Mutter assoziierte sie mit Langeweile, Enge und Einschränkung. In einer solchen Wahrnehmung war sie sich übrigens mit der Mutter einig, die ebenfalls zeitlebens unter dem spießigen Kleinstadtleben in Montgomery litt.

Mit ihrem bereits in der frühen Kindheit zu beobachtenden extravaganten Verhalten reagierte die kleine Zelda unbewußt auf die Konfliktlinien in der Familie, in denen sich – wie sie später begreifen sollte – doch nur allgemeine patriar-

chalische Strukturen spiegelten, die durch die rigiden Verhältnisse in den Südstaaten freilich noch verstärkt wurden. Die kleine Zelda rannte gegen die »Festung« des Vaters an, versuchte ihn zu erobern, und, als ihr dies nicht gelang, stellvertretend für ihn die Männer ihrer Umgebung aus ihren »Festungen« zu locken. Dafür war ihr jedes Mittel recht. Ihre zahlreichen Affären und Skandale hatten immer nur eins zum Ziel: der tödlichen Langeweile der weiblichen Bestimmung zu entfliehen. Tatsächlich scheint ihr dies – wenigstens vorübergehend – gelungen zu sein. Sie kokettierte damit, daß sie sich »alles andere als typisch weiblich« benehme, und genoß es, einen »schlechten Ruf« zu haben. Die Klatschspalten der Provinzpresse waren voll mit Berichten über ihre Capricen und Kapriolen. Auf der Gesellschaftsseite des örtlichen »Advertiser« fand sich folgende Notiz über die sechzehnjährige Zelda:

*»Es dürfte sich lohnen, in etwa einem Jahr nach diesem klassischen Profil Ausschau zu halten, dessen Besitzerin dann dem süßen Backfischalter noch etwas weiter entwachsen sein wird. Schon jetzt ist sie jeden Samstagabend im Country Club und jeden zweiten Abend in der Woche auf den Tanzlisten zu finden. Sie hat die regelmäßigste Nase, das energischste kleine Kinn und die blauesten Augen in ganz Montgomery. Sie könnte vielleicht eine zweite Pawlowa werden, wenn ihre behenden Füße nicht ständig mit ihren zahlreichen Anbetern Schritt halten müßten.«*

Ihr zu Ehren wurde sogar ein Klub gegründet, von dessen Mitgliedern verlangt wurde, daß sie zu Zeldas Wohnung pilgerten. Über ihrem Haus führten Fliegeroffiziere halsbrecherische Kunststücke auf, bis es ihnen schließlich vom Kommandanten verboten wurde, nachdem zwei Maschinen abgestürzt waren. Ob sich dies tatsächlich so zugetragen hat oder ob es sich bei diesen Geschichten schon um frühe Bausteine der »Zelda-Legende« handelt, sei dahingestellt. Wie dem auch sei: Durch ihre zahlreichen Eskapaden hatte Zelda zwar nicht die männlichen Festungen gestürmt, sie hatte aber zumindest eines erreicht: Sie war zu einer umschwärmten Skandalfigur in ihrer Heimatstadt geworden.

Zwei Dinge wollen aber zu dem Bild der »femme fatale«, nach dem sich die junge Zelda instinktiv stilisierte, nicht so ganz passen: ihre ausgeprägten literarischen Interessen und ihre große tänzerische Begabung. Das Verlangen, als Künstlerin etwas Eigenes und Unverwechselbares aufzubauen, kollidierte mit ihrem Wunsch, ihr Image als leichtsinnige und unwiderstehliche Männerschönheit aufrechtzuerhalten. Sie selbst sah diesen Konflikt sehr deutlich:

*»... es ist sehr schwer, gleichzeitig zweierlei zu sein: erstens jemand, der nach seinen eigenen Gesetzen leben will, und zweitens jemand, der die netten alten Dinge behalten und geliebt und geborgen und beschützt sein möchte.«*

Die Verführungskraft, die von der Rolle der »femme fatale« ausging, war zu dieser Zeit noch stärker als der Wunsch, sich im Schreiben oder Tanzen authentische Ausdrucksmöglichkeiten zu verschaffen. Beides war mit Anstrengung verbunden, die die junge Zelda zu diesem Zeitpunkt nicht bereit war auf sich zu nehmen, zumal sie sicher sein konnte, daß eine solche eigenständige künstlerische Aktivität sie in den Kreisen, in denen sie bislang reüssiert hatte, isolieren würde. Der Verlust von Anerkennung und Liebe schreckte sie. Was lag näher, als die künstlerischen Ambitionen über einen geeigneten männlichen Partner auszuleben?

Diesen Partner sollte Zelda Sayre in Scott Fitzgerald finden. Vier Jahre älter als sie, war Scott Fitzgerald wie vom Blitz getroffen, als er 1918 die »Szeneberühmtheit« Zelda kennenlernte, entsprach sie doch vollständig dem Typ der »femme fatale«, den er in seinen bisherigen Texten ausphantasiert hatte. Beide begriffen sich spontan als notwendige Ergänzung. Als »Zelda« und »Scott« verbanden sie sich zu dem legendären Traumpaar, als das sie durch die Erinnerungen der Zeitgenossen geistern.

Dabei waren die Interessen, die die beiden mit der Beziehung verbanden, sehr unterschiedlich. Scott suchte und fand in Zelda die Muse, die ihm die notwendigen Impulse zum Schreiben vermitteln sollte. In der Konsequenz bedeutete dies, daß er Zelda in der Rolle der »femme fatale« festschrieb

und ihr jegliche eigene Entwicklung in der Zukunft abschnitt. Genau wie sein eigenes, damals noch eher biederes Leben sollte ihm auch Zeldas ungestümes und unkonventionelles Leben zur Materialgrundlage des Schreibens werden. Zelda dagegen sah in der Verbindung zu Scott die Möglichkeit, sich indirekt künstlerisch in Szene zu setzen, indem sie sich selbst als Material in die Beziehung hineingab. Daß sie sich damit auf eine bestimmte Rolle und ein bestimmtes Leben festlegte, scheint ihr in der Anfangszeit der Beziehung noch nicht zum Problem geworden zu sein. Ganz im Gegenteil: Sie gefiel sich darin, Scott zum großen Künstler und sich zum »völligen Nichts« zu stilisieren. Auf der anderen Seite war sie, wie auch Scott wußte, »eine starke Persönlichkeit«, die nach eigenem Ausdruck verlangte und große Begabungen hatte. Ihre Briefe aus der Zeit zeigen ein außerordentliches Gespür für Stimmungen und Bilder:

*»Ich glaube, ich liebe den Duft dämmriger Gärten voller Nachtfalter mehr als schöne Bilder oder gute Bücher – es ist, glaube ich, die sinnlichste aller Sinneswahrnehmungen – Ein dämmriger, träumerischer Duft läßt etwas in mir erbeben – ein Duft nach sterbenden Monden und Schatten – Heute war ich den ganzen Tag im Friedhof – es ist eigentlich gar kein richtiger Friedhof – und ich habe versucht, eine alte, rostige, in einen Hügel eingelassene Gruft aufzuschließen. Sie ist schon ganz verschüttet und mit herabhängenden wäßrigblauen Blumen bedeckt, die toten Augen entsprossen sein könnten – fühlen sich klebrig an und haben einen ekelhaften Geruch – Die Jungs wollten heute nacht hineingehen, um meinen Mut auf die Probe zu stellen – Ich wollte ›William Wreford, 1864‹ spüren. Warum sollen Gräber das Gefühl der Vergeblichkeit in uns wecken? Davon habe ich so oft gehört, und Gray [die Friedhofs-Ode von Thomas Gray] ist so überzeugend, aber ich kann einfach nichts Hoffnungsloses darin sehen, daß man gelebt hat – All die verfallenen Säulen und gefalteten Hände und die Tauben und Engel bedeuten romantische Erlebnisse – und ich fände es schön, wenn in hundert Jahren junge Leute darüber nachdächten, ob meine Augen braun oder blau waren – sie sind natürlich keins von beiden – Ich hoffe, mein Grab wird das Flui-*

*dum längst vergangener Tage haben – Ist es nicht seltsam, daß zwei oder drei aus einer ganzen Reihe von Gräbern konföderierter Soldaten den Gedanken an tote Liebende und tote Liebe in uns wecken – obwohl sie mit ihrem gelblichen Moos genau wie die anderen aussehen? Der vergangene Tod ist so schön – so schön – Wir werden zusammen sterben – das weiß ich – Deine Liebste«*

Scott zeigte sich von der eigentümlichen Schönheit eines solchen Briefes ebenso beeindruckt wie von den Tagebüchern Zeldas, die er zum Teil wörtlich in seine späteren Werke übernahm. Nicht nur Zeldas Person und ihr extravagantes Leben, sondern auch ihre Texte wurden zum begehrten Material des eigenen Schreibens. Scott selbst hat dies nicht als Vampirismus am Leben und an der Begabung seiner Partnerin gesehen, sondern als selbstverständliches Recht des Künstlers interpretiert, über all das zu verfügen, was er für seine künstlerische Produktion braucht.

Die spätere Tragödie zeichnete sich schon am Anfang der Beziehung ab, sie wurde jedoch in den ersten Jahren noch verdeckt durch die exzentrischen Vergnügungen, in die sich Zelda und Scott stürzten. Nach der Hochzeit 1920 begannen beide ihr ausschweifendes Leben in den Metropolen des »Jazz Age«, das auch durch die Geburt der Tochter »Scottie« 1922 nicht unterbrochen wurde. Sie hielten sich immer dort auf, wo es rauschende Feste und Skandale gab, und übten als dämonisches Paar eine magische Anziehungskraft aus:

*»Sie sahen aus, als wären sie gerade aus der Sonne hervorgetreten; ihre Jugend war überwältigend.«*

Eine andere Äußerung ist nicht weniger euphorisch:

*»Plötzlich kam, wie in einem Traum, diese Erscheinung, diese Doppelerscheinung auf mich zu. Die beiden schönsten Menschen, die ich je gesehen hatte, schwebten lächelnd heran. Sie kamen mir wie zwei Engel vor. Und ich dachte, wenn ich irgend etwas dazu beitragen könnte, damit sie immer so schön bleiben, dann würde ich's bestimmt tun.«*

Der Eindruck der Harmonie trog. Hinter der Fassade von Glamour begann sich – zuerst nur für Insider erkennbar –

der mörderische Kampf abzuzeichnen, der Zelda in die Psychiatrie und Scott ebenfalls an den Rand des Wahnsinns treiben sollte. In einer ironischen Rezension, die Zelda über Scotts Roman »The Beautiful and Damned« verfaßte, klingt der Konflikt, an dem die Ehe schließlich zerbrechen sollte, scherzhaft an:

*»Auf einer Seite glaube ich übrigens eine Passage aus meinem alten Tagebuch zu erkennen, das mir kurz nach meiner Heirat unerklärlicherweise abhanden kam, und auch gewisse Briefstellen kommen mir, obwohl sie stark verändert sind, vertraut vor. Mr. Fitzgerald (so wird der Name, glaube ich, geschrieben) scheint der Ansicht zu sein, daß man mit dem Plagiieren am besten zu Hause beginnt.«*

Läßt man einmal den scherzhaften Ton beiseite, so bleibt der Vorwurf des Plagiats, der Scott an seiner empfindlichsten Stelle treffen mußte: an seiner Autoreneitelkeit. Tatsächlich waren viele seiner Freunde und Bekannten der Meinung, daß nicht er, sondern Zelda die Begabtere von beiden war:

*»Sie war ein Original. Viel witziger als Scott. Ihre sarkastischen Bemerkungen waren umwerfend. Sie trieb ihren Spott mit Hotelpagen und Kellnern – vermutlich nur, um zu sehen, wie sie reagierten. Sie selbst schrieb diese Dinge nicht auf, das tat Scott, aber sie stammten von Zelda.«*

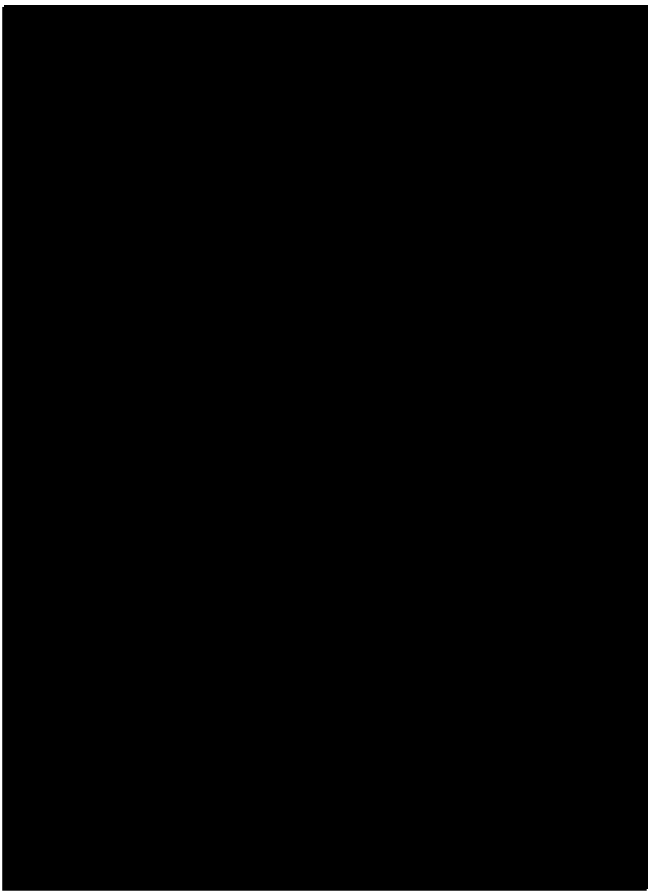
Zelda scheint sich auf die Dauer aber nicht damit zufriedengegeben zu haben, nur als Stichwortgeberin für Scott zu fungieren und zuzusehen, wie dieser sie und ihr gemeinsames Leben zu erfolgreichen Romanen umgestaltete. Bereits 1922 war sie mit eigenen Schreibprojekten beschäftigt, die Scott jedoch zu kontrollieren versuchte. Es entstanden mehrere Kurzgeschichten, die zum Teil unter Scotts Namen, zum Teil unter beider Namen veröffentlicht wurden. Ob allein finanzielle Überlegungen für die Entscheidung, Scott zum Autor beziehungsweise Co-Autor gegenüber der Öffentlichkeit zu erklären, verantwortlich waren, ist schwer zu beantworten. Vermutlich spielten dabei auch unbewußte Ängste Zeldas und uneingestandene Machtansprüche Scotts eine

Rolle. Zelda scheint mehr unter der Aneignung ihrer Arbeit durch Scott gelitten zu haben und Scott stärker durch die Schreibaktivitäten Zeldas irritiert worden zu sein, als sich die beiden damals eingestanden haben. Zelda litt offensichtlich darunter, daß ihr in der Beziehung zu Scott die eigene Person immer mehr abhanden kam. In ihrem Roman »Schenk mir den Walzer« hat sie das damalige Gefühl des Verschwindens in ein eindrucksvolles Bild gebracht:

*»Je mehr sie den Mann liebte, um so näher fühlte sie sich ihm, so daß sie schließlich ein verzerrtes Bild von ihm sah – als hätte sie die Nase gegen den Spiegel gepreßt und sich selbst in die Augen geblickt. Sie spürte, wie ihr eigenes Wesen feiner und feiner ausgezogen wurde, wie Fäden gesponnenen Glases, die sich dehnen und strecken, bis zuletzt nichts als eine schimmernde Illusion übrigbleibt.«*

Nach vielen Krisen und Szenen einer Ehe, die in vieler Hinsicht das Stück »Wer hat Angst vor Virginia Woolf« vorwegnehmen, begann Zelda 1928 mit einer Tanzausbildung. Vermutlich versuchte sie damit an die spektakulären Erfolge anzuknüpfen, die sie als Ballettschülerin in ihrer Heimatstadt Montgomery gehabt hatte. Obwohl es jedem Beobachter klar war, daß Zelda für eine Karriere als Solotänzerin viel zu alt war, stürzte sie sich voller Verbissenheit in die Ausbildung. Einem Freund gegenüber erklärte sie, daß sie »etwas ganz für sich haben und eigenständig sein wolle«. In ihrem Roman gibt sie folgende Begründung für die Besessenheit, mit der ihre Heldin sich dem Tanzen widmet:

*»Alabama glaubte, daß sie, wenn sie ihr Ziel erreichte, die Teufel vertreiben könnte, die sie bis dahin gehetzt hatten. Indem sie sich bewährte, würde sie den Frieden erlangen, der nur in der Sicherheit des eigenen Ichs zu finden war, wie sie meinte, und durch das Medium des Tanzes würde sie fähig sein, ihre Gemütsbewegungen in der Gewalt zu haben und nach Belieben Liebe oder Mitleid oder Zufriedenheit aufzubieten, da sie ihnen einen Kanal verschafft hatte, durch den sie durchfließen konnten. Deshalb trieb sie sich unbarmherzig voran.«*



*Zelda Sayre-Fitzgerald als Tänzerin*

Neben dem Tanzen widmete sich Zelda auch weiterhin dem Schreiben. Sie arbeitete sechs Skizzen aus dem Leben von Frauen aus, von denen fünf unter Scotts Namen veröffentlicht wurden, obwohl sein Anteil dabei nach eigenem Eingeständnis verschwindend gering war und sich auf Themenvorschläge, Fahnenkorrekturen und die Beisteuerung von Namen beschränkt hatte. Wenn man bedenkt, daß umgekehrt der Anteil von Zelda an Scotts Romanen, mit denen er

so erfolgreich war und zum Schreibidol seiner Generation aufstieg, ungleich größer war – immerhin übernahm er ganze Passagen aus ihren Texten in seine Romane, ohne sich um die Urheberrechte zu kümmern –, ist verständlich, daß sich bei Zelda das Gefühl der Ausbeutung verstärkte. Als sie nicht mehr länger die Augen davor verschließen konnte, daß es ihr auch auf dem Gebiet des Tanzes nicht gelingen würde, etwas »Eigenes« aufzubauen, brach sie zusammen und mußte nach einem Selbstmordversuch 1930 in eine Klinik eingeliefert werden. Es war der Anfang einer achtzehnjährigen Odyssee durch die verschiedensten psychiatrischen Kliniken in Europa und Amerika. Und es war der Beginn eines gnadenlosen Kampfes zwischen Zelda und Scott um das, was sie beide als ihr »rechtmäßiges Material« ansahen und was doch letztlich nur Zelda allein gehörte: ihr Leben.

Die Selbstrechtfertigungen, mit denen Scott den Ärzten gegenüber aufwartete, haben etwas Gespenstisches. Immer wieder betonte er, wie wichtig seine eigene Karriere und wie untergeordnet demgegenüber das Schicksal seiner Frau sei.

*»Wenn also die alte Frage wieder auftaucht, welcher von zwei Menschen wert ist, gerettet zu werden, dann muß ich – im Hinblick auf meine fast schon verwirklichte Ambition, in die englischsprachige Literatur einzugehen, im Hinblick auf mein Kind und auch auf Zelda, was ihren Unterhalt betrifft – notgedrungen zuerst an mich denken.«*

Demgegenüber verhielt sich Zelda außerordentlich zurückhaltend und nahm alle Schuld für ihren Zustand auf sich:

*»An dieser Geschichte ist niemand außer mir selbst schuld. Ich dachte, ich sei ein Salamander, aber anscheinend bin ich bloß ein Hindernis.«*

Ein Salamander, ein Wesen, das sich den Situationen anzupassen weiß, hatte Zelda tatsächlich in der Beziehung zu Scott zu sein versucht und dabei ihre eigene Identität verloren. Als »Niemand« und »Nichts« konnte sie aber auch – und das wußte sie sehr gut – für Scott nicht länger das begehrte Objekt seiner Projektionen sein.

Trotzdem war Zelda für Scott weiterhin unverzichtbar. Ihre Briefe aus der Psychiatrie wurden zu einer neuen Quelle seiner Inspiration. Große Teile ihrer Briefe übernahm er fast wörtlich in seinen späteren Roman »Zärtlich ist die Nacht«. Zelda scheint das vorausgesehen zu haben, daß er auch ihre Erfahrungen in der Psychiatrie ausbeuten würde, wenn sie schreibt:

*»Wenn Du sehen könntest, wie entsetzlich das ist, würdest Du eine Menge Geschichten schreiben, heitere, über die man lachen kann... Ich begreife nicht, warum ausgerechnet ich dies alles ertragen muß – wozu?... Ich kann nicht lesen und nicht schlafen. Ohne Hoffnung und Jugend und Geld sitze ich hier und wünsche mir ständig, ich wäre tot. Mamma weiß, was mit mir los ist. Sie hat mir geschrieben, daß sie es weiß. Das kannst Du in Deine Geschichte aufnehmen, damit sie ergreifend wird. Bin wieder einmal gemein.«*

Die Ärzte diagnostizierten bei Zelda starke »Minderwertigkeitsgefühle (vor allem ihrem Mann gegenüber)« und waren skeptisch, ob ihre Patientin jemals wieder ein Leben außerhalb der Klinik würde führen können. Trotzdem wurde Zelda für kurze Zeiten immer wieder entlassen und lebte sogar einige Jahre mit ihrer Tochter bei der Mutter in Montgomery. Diese kurzen Phasen der »Normalität« wurden aber immer wieder von schweren Zusammenbrüchen unterbrochen, die den Aufenthalt in der Klinik unerläßlich machten.

Entscheidend zu ihrer endgültigen Zerrüttung beigetragen hat gerade das, wovon sich die Ärzte eine wesentliche Verbesserung ihres Zustandes versprachen: 1932 erschien Zeldas Roman »Save me the waltz (Schenk mir den Walzer)« unter ihrem eigenen Namen. Scott war außer sich. Er fühlte sich hintergangen, weil Zelda ihm den Roman nicht vorher zur Begutachtung vorgelegt hatte, er verlangte tiefgreifende Änderungen am Manuskript und fühlte sich im übrigen von seiner Frau plagiiert: »Ein ganzer Abschnitt ihres Romans ist eine Nachahmung davon (von einem Roman Scotts), des Rhythmus, des Stoffes.« Zelda versuchte einzulenken, bestand aber letztlich auf ihrem Text:

*»Natürlich füge ich mich gern Deinen Wünschen, was das Buch und alles andere betrifft... Die Sache mit Pershing, die ich angeblich von Dir gestohlen habe, nimmt nur eine einzige Zeile ein... Darauf verzichte ich gern. Ich möchte aber, daß Du Dir völlig klar darüber bist, daß für meine Korrekturen künstlerische Kriterien maßgeblich sein werden; daß andere Stoffe, für die ich mich entscheiden werde, trotz allem mein rechtmäßiges Material sind, für das ich seelisch einen ziemlich hohen Preis bezahlt habe, und das ich verwenden werde, sobald ich die notwendige innere Ruhe gefunden habe, um die Geschichte meiner selbst im Kampf gegen mich selbst zu erzählen. Das ist das Buch, das ich wirklich gern schreiben möchte.«*

Scott, der seinerseits immer völlig bedenkenlos die Texte Zeldas für seine eigene Romanproduktion verwendet hatte, konnte Zelda ihren Roman nicht verzeihen und drehte in den Briefen an die Ärzte den Spieß einfach um: Nicht er, sondern Zelda sei der Vampir. Bitter beklagte er sich darüber, daß Zelda »ihre fragwürdige Karriere stückchenweise aus organischer Substanz aufbaut, die meinem Gehirn, meinem Magen, meinem Nervensystem und meinen Lenden entrissen ist«.

In dem Roman »Schenk mir den Walzer« verarbeitete Zelda ihre eigene Geschichte. Ihre Heldin Alabama trägt viele autobiographische Züge. Auch sie ist Tänzerin, die zu spät mit einer systematischen Ausbildung anfängt. Im Gegensatz zu Zelda ist sie aber trotzdem erfolgreich. Erst durch eine Blutvergiftung und durch eine dadurch notwendig werdende Operation wird ihre Karriere beendet. An dieser Stelle, wie auch an vielen anderen Stellen, wird deutlich, wie stark in den Roman unerfüllte Karrierewünsche der Autorin eingegangen sind und wie sehr sie die wirkliche Analyse ihres Scheiterns scheut. Im Mittelpunkt des Romans steht die Beziehung zwischen Alabama und ihrem Mann David, einem erfolgreichen Maler, der für die Anstrengungen seiner Frau, sich ein eigenes Leben aufzubauen, nur ein mitleidiges Lächeln übrig hat.

*»Du bist so mager‹, sagte David gönnerhaft. ›Es hat doch keinen Sinn, daß du dich umbringst. Hoffentlich bist du dir klar darüber, daß in der Kunst ein himmelweiter Unterschied zwischen dem Amateur und dem Fachmann besteht.‹ – ›Du sprichst wohl von dir und mir?‹ fragte sie nachdenklich.«*

Wie stark Scott dadurch getroffen wurde, daß Zelda eine eigene Version ihrer Beziehung veröffentlichte und damit aus der Rolle der Beschriebenen in die Rolle der Schreibenden überwechselte, zeigen seine immer erneuten Versuche, die traumatische Konkurrenzsituation zwischen Zelda und sich aufzuarbeiten. In einer Romanskizze verlegte er das Konkurrenzverhältnis zwischen sich und Zelda in die Beziehung zweier rivalisierender Schwestern, die beide tanzen wollen. Den Ärzten gegenüber versuchte er es so darzustellen, als ob Zelda eine »tödliche Angst« davor habe, daß er »mit Hilfe unseres ›gemeinsamen Materials‹ etwas sehr Gutes zustande bringe, daß ich sie daran hindere, als erste etwas Gutes daraus zu machen«. Seine Projektionen wurden immer abenteuerlicher und seine Vorwürfe immer maßloser, so daß die Ärzte auch ihn schließlich für dringend behandlungsbedürftig hielten. Scott reagierte darauf mit einer erneuten Projektion, in der er sich als Opfer Zeldas sah:

*»Wahrscheinlich werde ich eines Tages von vier kräftigen Wärtern fortgetragen und gellend schreien, daß ich trotz allem recht und sie unrecht hatte, während Zelda, in einem blumengeschmückten Auto, von einer bewundernden Menge nach Hause begleitet wird und einen Varieté-Vertrag angeboten bekommt.«*

Es gab aber auch immer wieder Phasen, in denen Scott einsichtig war und zu hellsichtigen Sätzen wie diesem fand:

*»Vielleicht wäre sie ein Genie geworden, wenn sie mir nie begegnet wäre.«*

Die Situation spitzte sich so dramatisch zu, daß die Ärzte Heilungschancen nur noch in einer gemeinsamen Therapie des in Haß und Begehren unauflöslich verstrickten Paares sahen. Das Protokoll, das die Ärzte über ein Gespräch mit Zelda und Scott geführt haben, zeigt jedoch, daß es keinerlei

Verständigungsmöglichkeiten zwischen beiden mehr gab. Das Protokoll ist ein bedrückendes Dokument einer Beziehung, in der der Mann seinen Größenwahn auf Kosten der Frau ausagiert, wie folgende Auszüge aus dem Gesprächsverlauf zeigen:

*»Ich muß mich in einem gänzlich einsamen Kampf gegen Schriftsteller durchsetzen, die qualifiziert und begabt sind. Du bist eine drittklassige Schriftstellerin und eine drittklassige Tänzerin.«*

*»Das hast du mir schon früher gesagt.«*

Und etwas später:

*»Ich bin ein professioneller Schriftsteller mit einer riesigen Anhängerschaft. Ich bin der höchstbezahlte Kurzgeschichtenautor der Welt. Ich war mehrmals der führende . . .«*

*»Warum hast du es dann nötig, eine drittklassige Schriftstellerin so heftig zu attackieren?«*

Mehrmals kamen sie auf die Meinungsverschiedenheiten bezüglich der literarischen Verarbeitung ihrer gemeinsamen Erlebnisse zu sprechen:

*»Alles, was wir getan haben, ist meins . . . ich bin der professionelle Romancier und ich zahle für deinen Lebensunterhalt. Das ist alles mein Material. Nichts davon ist dein Material.«*

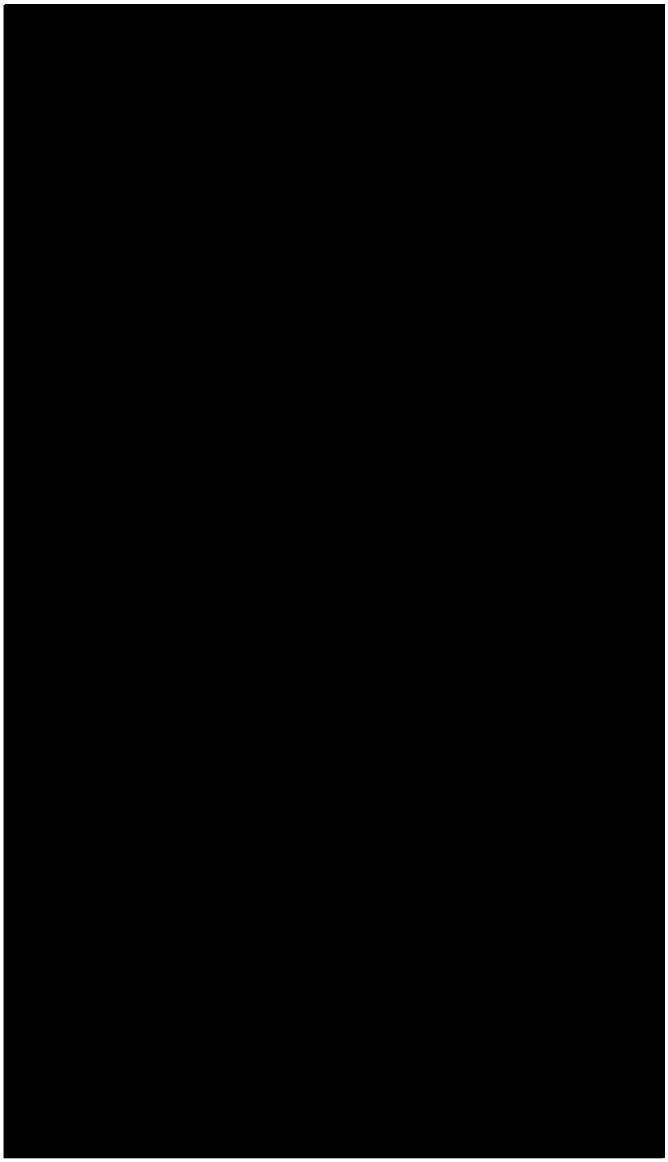
Zelda sagte, er sei ohnehin »völlig neurotisch«, wenn es um seine eigene Arbeit gehe.

*»Weil du so lange nichts geschrieben hast, machst du dir selbst soviel Vorwürfe, daß dir jedes Mittel recht ist, mir die Schuld zu geben.«*

*»Eintausend Dollar pro Monat in der Schweiz.«*

*»Du hast sieben Jahre lang nichts fertiggebracht.«*

*»Ja, sieben Jahre. Drei Jahre hab' ich dich versorgt. Drei Jahre Kraft gesammelt nach ›Der große Gatsby‹, und zwei Jahre haben wir versucht, wie ganz feine Leute in einem großen Herrenhaus in Delaware zu leben.«*



*Zelda Sayre-Fitzgerald und F. Scott Fitzgerald, 1932*

Auch über seine Vorstellung von der Rolle der Ehefrau ließ sich Scott aus:

*»Ich möchte, daß du an meine Interessen denkst. Das ist deine Hauptaufgabe, weil ich derjenige bin, der den Kurs steuert, der Lotse.«*

*»Ich kann nur sagen, mein Leben ist so unerträglich gewesen, daß ich lieber in einer Anstalt bin. Weißt du überhaupt, was das heißt?«*

*»Absolut nicht.«*

Scott verlangte von Zelda in Gegenwart der Ärzte, daß sie mit dem Schreiben aufhören solle, und drohte damit, daß er andernfalls alle ihre Manuskripte vernichten würde. Zugestehen wollte er ihr allenfalls das Verfassen von Theaterstükken, aber auch nur, wenn sie sich an folgende Abmachungen halten würde:

*»Wenn du ein Theaterstück schreibst, darf es nicht von Psychiatrie handeln, nicht an der Riviera spielen, auch nicht in der Schweiz, und es muß auf jeden Fall zuerst mir vorgelegt werden.«*

Auch in der Einschätzung ihrer Beziehung gab es keine gemeinsame Version mehr. Während Scott vor den Ärzten behauptete, daß die Ehe am Anfang glücklich gewesen sei – in Briefen an Zelda und in privaten Aufzeichnungen hatte er genau das Gegenteil behauptet –, versah Zelda die Behauptung Scotts mit einem großen Fragezeichen:

*»Was ist denn unsere Ehe wirklich? Nichts als ein langer Kampf, von Anfang an.«*

*»Da bin ich anderer Meinung. Um 1921 waren wir so ungefähr das am meisten beneidete Paar in Amerika.«*

*»Schon möglich. Wir haben eine ungeheuer gute Schau abgezogen.«*

*»Wir waren ungeheuer glücklich.«*

Trotzdem konnten Zelda und Scott nicht voneinander lassen, miteinander leben war freilich ebenfalls unmöglich. Die kurzen Zeiten, die Zelda außerhalb der Klinik mit Scott verbrachte, endeten jedesmal mit einer Katastrophe und ihrer erneuten Einlieferung in die Psychiatrie.

1934 gab es eine kurze Stabilisierung in Zeldas Befinden, als sie einen bescheidenen öffentlichen Erfolg mit einer Ausstellung von Zeichnungen und Bildern hatte, für die sich Scott aus verständlichen Gründen sehr eingesetzt hatte, weil die Malerei ein Feld war, das nicht konkurrenzbesetzt war. Der Vorabdruck seines Romans »Zärtlich ist die Nacht« im Frühjahr 1934 löste dann aber eine tiefgreifende Erschütterung aus, von der sich Zelda nie wieder richtig erholen konnte. In diesem Roman hat Scott unter Ausbeutung aller Briefe und Aufzeichnungen Zeldas aus der Klinik eine unbarmherzige Charakterstudie Zeldas geliefert. Zelda konnte gar nicht anders, als sich getroffen zu fühlen.

*»Wütend war ich nur darüber, daß er das Mädchen so abscheulich gemacht hat und ständig wiederholt, sie hätte sein Leben ruiniert, und ich konnte gar nicht anders, als mich mit ihr zu identifizieren, weil sie das gleiche erlebt wie ich. Der chronologische Ablauf ist verzerrt, aber ich nehme an, daß man das in einer künstlerischen Nachschöpfung tun darf. Im großen und ganzen ist es meiner Ansicht nach nicht wahr – ich glaube, es ist nicht das, was wirklich geschehen ist.«*

Zwar wurde Zelda 1940 zu ihrer Mutter nach Montgomery entlassen, aber sie konnte mit der »Freiheit« nichts mehr anfangen. Der überraschende Tod Scotts an Herzversagen Ende 1940 kam für sie zu spät. Ihre Schaffenskraft war gebrochen. Der Roman »Caesar's Things« blieb Fragment. Vorbei war es mit den »Katzengedanken«, die ihre Umgebung und nicht zuletzt ihren Mann so fasziniert hatten und in denen sich ihre Überlegenheit über die »Mäusegedanken« ihrer Umwelt so eindrucksvoll ausgedrückt hatten. In einem Gespräch mit den Ärzten hatte sie gesagt:

*»Ich habe Katzengedanken, die auf Mäusegedanken Jagd machen, und manchmal fangen sie sämtliche Mäusegedanken und vor dem Einschlafen lese ich Äschylos.«*

In einer solchen Äußerung drückt sich sicherlich die schizophrene Spaltung aus, die die Ärzte diagnostizierten. Sie ist aber auch zu lesen als selbstbewußte Aussage einer Frau, die

sich ihres Wertes – wenigstens in einigen hellen Augenblikken des Wahns – bewußt war. Solche Äußerungen weisen zurück auf das selbstbewußte und begabte Kind, das sie einmal gewesen war und das sich durch die zwanzigjährige Ehe und den mörderischen Kampf um die eigene Identität vorzeitig in eine resignierte ältliche Frau verwandelt hatte. Jahre vor ihrem eigentlichen Tod in der Psychiatrie 1948, wo sie durch ein Feuer umkam, war sie zu jenem Gespenst geworden, von dem sie Anfang der dreißiger Jahre in einem Brief an Scott berichtet hatte:

*»Hier ist eine Frau, die ziellos durch die Korridore wandert wie ein Gespenst in einer schlechten Detektivgeschichte.«*

## *Jenny Westphalen-Marx (1814–1881)*

Luise Dornemann: Jenny Marx. Der Lebensweg einer Sozialistin. 1. Auflage Berlin (Ost) 1968, 10. Auflage ebd. 1984, S. 27, 36, 45, 46, 82, 83, 126, 150, 161, 192, 196, 260, 263 f, 332, 337 ff.

Lutz Graf Schwerin von Krosigk: Jenny Marx. Liebe und Leid im Schatten von Karl Marx. Eine Biographie nach Briefen, Tagebüchern und anderen Dokumenten, 2. Auflage Wuppertal 1976, S. 17, 51, 65, 110, 114, 130, 147.

Manfred Müller: Familie Marx in ihren Briefen, Berlin (Ost) 1966.

Die Töchter von Karl Marx. Unveröffentlichte Briefe, Frankfurt a.M. 1983, S. 10.

Ruth Zimmermann: Jenny Marx und ihre Töchter. Frauen im Schatten des Revolutionärs, Freiburg 1984.

## *Clara Wieck-Schumann (1819–1896)*

Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen von Berthold Litzmann, 8. Auflage Leipzig 1925, Bd. I, S. 16, 66, 147, 149, 162, 195, 355, 412; Bd. II, S. 2 f, 16, 21, 35, 41, 42 f, 97, 139, 161, 213, 255, 286; Bd. III, S. 185, 223, 302 f, 434, 566 f.

Clara Schumann/Robert Schumann: Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, Frankfurt a.M. 1984 ff. (Bisher 2 Bde. erschienen.)

Robert Schumann: Tagebücher, Frankfurt a.M. 1988, 4 Bde.

Beatrix Borchard: Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Weinheim und Basel 1985, S. 8, 138, 140, 142, 277.

Eva Rieger: Frau, Musik und Männerherrschaft, Berlin 1981.

Eva Weisweiler: Komponistinnen aus 500 Jahren, Frankfurt a.M. 1981, S. 269.

## *Sofja Andrejewna Tolstoya (1844–1919)*

Sofja Andrejewna Tolstoya: Tagebücher, Königstein/Ts. 1982, Bd. I, S. 5f, 10, 11, 26, 27, 33, 46, 66, 145, 152, 171f, 296, 325f; Bd. II, S. 26, 31f, 69, 160, 226.

Anne Edwards: Die Tolstois. Krieg und Frieden in einer russischen Familie, München und Wien 1984, S. 225.

Janko Lavrin: Leo Tolstoj. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1961, S. 14, 73.

Tatjana Tolstoi: Ein Leben mit meinem Vater. Erinnerungen an Leo Tolstoi, Köln 1978.

## *Camille Claudel (1864–1943)*

Anne Delbée: Der Kuß. Kunst und Leben der Camille Claudel, München und Hamburg 1985 (frz. Ausgabe 1982), S. 252, 282, 326, 332, 333, 377.

Sandor Kuthy: Camille Claudel – Auguste Rodin. Künstlerpaare – Künstlerfreunde, Fribourg 1985, S. 25f, 122, 124f, 174.

Reine-Marie Paris: Camille Claudel 1864–1943. Paris 1984, dt. Ausgabe Frankfurt a.M. 1989.

Anne Rivière: Camille Claudel. Die Verbannte, Frankfurt a.M. 1986 (frz. Ausgabe 1983), S. 7, 9, 14, 50, 54, 56, 68, 70, 72, 76.

## *Mileva Marić-Einstein (1875–1947)*

Desanka Trbuhović-Gjurić: Im Schatten Albert Einsteins. Das tragische Leben der Mileva Einstein-Marić, Bern 1983, S. 41, 65, 75, 104, 182.

The Collected Papers of Albert Einstein. Bd. I: The early years, 1879–1902, Princeton 1987, S. 242, 248, 254, 256, 259, 260, 267, 282.

## *Clara Westhoff-Rilke (1878–1954)*

Else Alpers: Clara Rilke-Westhoff und Rainer Maria Rilke, Fischerhude 1987, S. 10f, 14, 16.

Hans Egon Holthusen: Rainer Maria Rilke. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1958, S. 48f, 53.

Ricarda Huch: Gesammelte Werke, Köln 1974, S. 506.

Richard Pettit: Rainer Maria Rilke in und nach Worpswede, Worpswede o.J., S. 30, 34, 87, 135.

Marina Sauer: Die Bildhauerin Clara Westhoff-Rilke 1878–1954. Leben und Werk, Bremen 1986, S. 24f, 26, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 65, 77, 82, 83, 95.

*Charlotte Berend-Corinth (1880–1967)*

Charlotte Berend-Corinth: Mein Leben mit Lovis Corinth, Hamburg 1948, S. 37, 113, 143, 178, 207.

dies.: Als ich ein Kind war, Hamburg 1950, S. 12, 14f, 27, 70, 120, 133, 162ff.

dies.: Lovis, München 1958, S. 23, 39, 152ff, 199, 250f.

dies.: Gemälde, Graphik. Ausstellung National Galerie, Berlin 1967.

Wilhelm Lübke: Die Frau in der Kunstgeschichte, Stuttgart 1862, S. 11.

Hans Hildebrandt: Die Frau als Künstlerin, Berlin 1928, S. 35.

Monty Schultzmann: Die Malerin Charlotte Berend-Corinth, München o.J. (1965/66).

Lovis Corinth: Bildnisse seiner Frau. Erinnerungen an die Entstehung der Bilder von Charlotte Berend-Corinth, Stuttgart 1958.

Thomas Corinth: Lovis Corinth. Eine Dokumentation, Tübingen 1979, S. 104.

*Hedwig Guggenheimer-Hintze (1884–1942)*

Hedwig Hintze: Staatseinheit und Föderalismus im alten Frankreich und in der Revolution, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1928, Neuauflage Frankfurt a.M. 1989.

Robert Jütte: Hedwig Hintze (1884–1942). Die Herausforderung der traditionellen Geschichtswissenschaft durch eine linksliberale jüdische Historikerin. In: Juden in der deutschen Wissenschaft. Jahrbuch des Instituts für Deutsche Geschichte, Beiheft 10, Tel Aviv 1986, S. 252f.

Hans Jürgen Puhle: Warum gibt es so wenige Historikerinnen? In: Geschichte und Gesellschaft 7 (1981), S. 364f.

Hans Schleier: Hedwig Hintze. In: ders.: Die bürgerliche deutsche Geschichtsschreibung der Weimarer Republik, Berlin 1975, S. 275, 278f, 282, 288, 289, 290, 295.

Gerd Stein (Hrsg.): Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 3: Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf, Frankfurt a.M., S. 219.

Brigitta Oestreich: Hedwig und Otto Hintze. Eine biographische Skizze. In: Geschichte und Gesellschaft 11 (1985), S. 399, 400, 401, 405, 418.

*Ninon Ausländer-Hesse (1895–1966)*

Gisela Kleine: Ninon und Hermann Hesse. Leben als Dialog, Sigmaringen 1982, S. 9, 14f, 27f, 37, 39, 40, 41, 53, 83, 93, 122f, 154, 161, 181, 183, 198, 199, 201, 202, 238, 239, 242, 273, 274, 279, 307, 318, 348.

Hermann Hesse. Sein Leben in Bildern und Texten, Frankfurt a.M. 1978.

Joseph Mileck: Hermann Hesse. Dichter, Sucher, Bekenner, München 1979.

## *Charlotte von Kirschbaum (1899–1975)*

Charlotte von Kirschbaum: Die wirkliche Frau, Zürich 1949.
dies.: Rede für die Bewegung »Freies Deutschland«, gehalten in St. Gallen, Genf und Montreux, Juli 1945. In: Renate Köbler: Schattenarbeit, S. 84, 86, 89.
dies.: Der Dienst der Frau in der Wortverkündigung. In: Karl Barth (Hrsg.): Theologische Studien 30–40, Zürich 1951. Auch in: Renate Köbler: Schattenarbeit, S. 92, 108, 114, 115.
Karl Barth: Kirchliche Dogmatik III, 3, Zürich 1950, S. VII.
Renate Köbler: Schattenarbeit. Charlotte von Kirschbaum. Die Theologin an der Seite Karl Barths, Köln 1987, S. 26f, 34f.
Mary Daly: Gyn/Ökologie. Eine Meta-Ethik des radikalen Feminismus, München 1981.
dies.: Jenseits von Gottvater Sohn & Co, 4. Auflage, München 1986.

## *Zelda Sayre-Fitzgerald (1900–1948)*

Zelda Fitzgerald: Schenk mir den Walzer, München 1984, S. 7, 8, 51f, 161f, 183, 191.
F. Scott Fitzgerald: Zärtlich ist die Nacht, Zürich 1982.
Nancy Milford: Zelda. Die Biographie des amerikanischen Traumpaares Zelda und F. Scott Fitzgerald, München 1987, S. 16, 21f, 25, 42, 43, 44f, 64, 82, 87, 89, 123, 146f, 150, 152f, 158, 182, 188, 189f, 191, 196, 197, 203, 204, 207, 235, 238f, 248f.
Paul Robinson Hunter: Zelda. 1988 (Theaterstück).

## *Bildhinweis*

S. 27, 37 und 55 Historia Photo; S. 35, 41, 46, 52, 57, 61, 101, 109, 116, 117, 119, 122, 135 und 168 Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin: S. 64 Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin; S. 69, 71, 127 und 141 Ullstein Bilderdienst; S. 73, 75, 77, 83 und 86 Anne Schaefer, Paris; S. 91Privatbesitz; S. 94 und 104 ETH-Bibliothek, Zürich; S. 113 und 125 aus Marina Sauer »Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff«, Verlag H. M. Hauschild GmbH, Bremen; S. 143 aus Hans Schleier »Die bürgerliche deutsche Geschichtsschreibung der Weimarer Republik«. Pahl-Rugenstein Verlag, Köln; S. 159 und 171 mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlages Frankfurt/Main; S. 161 und 175 Schiller-Nationalmuseum in Marbach a. N., Hermann-Hesse-Archiv und mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlages Frankfurt/M.; S. 177 und 185 Fotosammlung Hans Prolingheuer, Köln; S. 193, 196, 207 und 219 aus Zelda Fitzgerald »Schenk mir einen Walzer«, Verlag Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins, Frankfurt; S. 21 aus Volker Elis Pilgrim »Adieu Marx«, Rowohlt Verlag, Reinbek; S. 30 mit freundlicher Genehmigung des Studienzentrums Karl-Marx-Haus, Trier.