

literatur für leser:innen

20

2

43. Jahrgang

Praktiken der Kanonisierung

Herausgegeben von Martina Wernli

Mit Beiträgen von Oliver Völker,
Maren Scheurer, Peter C. Pohl,
Martina Wernli, Natalie Moser
und Sandra Vlasta



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Martina Wernli

Editorial _____ 87

Oliver Völker

„Auskehricht“: Figuren des Globalen und des Randständigen in Johann Carl Wezels *Belphegor* und Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* _____ 89

Maren Scheurer

„Ruhmdurst“: Weibliche Künstlerschaft in Helene Böhlau *Der Rangierbahnhof* _ 103

Peter C. Pohl

Praktiken mit K-. Ein terminologischer Vorschlag zur Kanonforschung am Beispiel von Gerhard Henschels Martin-Schlosser-Romanen _____ 117

Martina Wernli

Und wer liest Adelheid Duvanel? Zu Mehrfachmarginalisierungen und Kanonisierungsfragen am Beispiel einer wiederzuentdeckenden Autorin ____ 133

Natalie Moser

Kitsch oder Kanon? Zur reflexiven Funktion weiblicher Skripte in Emma Braslavskys Zukunftstexten _____ 147

Sandra Vlasta

Dürfen Schwarze Blumen malen? (Sharon Dodua Otoo). Heterogenität im Kanon und/trotz Literaturpreise(n) _____ 163

literatur für leser:innen

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi, Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.
Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902
Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu
Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Prof. Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages, Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK
i.cornils@leeds.ac.uk
Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)
Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95; Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

„Ruhmdurst“: Weibliche Künstlerschaft in Helene Böhlau *Der Rangierbahnhof*

Abstract

Das Motiv des „Ruhmdurstes“ der jungen Malerin Olga Kowalski in Helene Böhlau *Der Rangierbahnhof* (1896) dient diesem Artikel als Ausgangspunkt, um wichtige Prämissen des Kanonbegriffs aus der Sicht des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu beleuchten. Böhlau Roman nimmt nicht nur die Kritik an genderspezifischen Ausschlussprozessen vorweg und thematisiert die Strukturen, die Frauen insbesondere aus der ästhetischen Avantgarde und dem Zugang zu künstlerischer Wahrheit ausklammerten, sondern formuliert auch ein relationales Gegenmodell, in dem sich das Streben der Protagonistin ausdrücklich an andere Künstlerinnen richtet. Im Kontext des zeitgenössischen Ruhmdiskurses zeigt sich das utopische Potential des Romans: Statt einer reinen Wettbewerbslogik fordert er Kunst für Frauen, die sie als Rezipientinnen wie als Künstlerinnen ermächtigt und die Dynamiken der Kanonisierung hinterfragt.

Keywords: Helene Böhlau, Kanon, Ruhm, Malerei, Malerin

Malerinnen als feministische Reflexionsfiguren

Unzählige Malerfiguren bevölkern die Literatur des 19. Jahrhunderts. Sie erscheinen prominent etwa in Honoré de Balzacs *Le chef-d'oeuvre inconnu* (1831), Adalbert Stifters *Nachkommenschaften* (1864), Émile Zolas *L'œuvre* (1886) oder Henry James' *The Tragic Muse* (1890) und fungieren dort unter anderem als Reflexionsfiguren, über die sich die Autoren über ihre ästhetischen Programme und das Verhältnis von Literatur und Malerei rückversichern. Dass auf die bildende Kunst zurückgegriffen wird, mag auch damit zu tun haben, dass sie ab der Mitte des Jahrhunderts gegenüber anderen Künsten und Medien deutlich an Einfluss gewann und spätestens um die Jahrhundertwende als „Leitbild des Avantgardismus“ galt.¹ Kein Wunder also, dass sich an ihr messen musste, wer Anspruch auf eine literarische Vorrangstellung erhob.

Weniger bekannt ist, dass auch fiktive Malerinnen und bildende Künstlerinnen die Literatur durchziehen und von Autorinnen mit einem ebenso hohen Anspruch auf ästhetische wie feministische Selbstreflexion eingesetzt wurden: von Anne Brontës *The Tenant of Wildfell Hall* (1848) über Victoria Benedictssons *Pengar* (1885), Toni Schwabes *Bleib jung, meine Seele!* (1906)² und Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (1927) bis hin zu Margaret Atwoods *Cat's Eye* (1988) oder Siri Hustvedts *The Blazing World* (2014). Die ökonomischen Bedingungen, unter denen Künstlerinnen ihre Arbeit aufnehmen, und die patriarchalischen Strukturen des Kunstbetriebs, die ihnen manche Tür verschließen, spielen dabei ebenso eine Rolle wie die unterschiedlichen Maßstäbe, mit denen ihre Errungenschaften gemessen werden. Noch

1 Ulrich Weisstein: „Einleitung“. In: *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Hrsg. von Ulrich Weisstein. Berlin 1992, S. 11–31, hier: S. 17.

2 Siehe zu diesen beiden Beispielen: Jenny Bauer: „Kunst als Freiraum? Strategien weiblicher Subjektivierung bei Victoria Benedictsson, Helene Böhlau und Toni Schwabe“. In: *Verorten – Verhandeln – Verkörpern. Interdisziplinäre Analysen zu Raum und Geschlecht*. Hrsg. von Silke Förschler. Bielefeld 2014, S. 145–169.

Hustvedts *The Blazing World* porträtiert mit Harriet Burden eine fiktive Künstlerin, die erst dann von der Öffentlichkeit gewürdigt wird, als sie männliche Deckpersönlichkeiten für ihre Werke entwickelt – und damit Ausschlussmechanismen im Kunstbetrieb offenlegt, die an Geschlecht, Sexualität und Ethnizität andocken.³ Doch schon eine Jahrhundertwende früher sind Schriftstellerinnen diese Kanonisierungsprozesse bewusst und sie nutzen das Motiv des weiblichen Kunstschaffens, das „in besonderem Maße als Überschreitung etablierter Geschlechtergrenzen empfunden“ wird, als „Legitimierungsstrategie weiblicher Berufstätigkeit“ und noch allgemeiner als „zentrale[s] Symbol weiblicher Subjektivierung“.⁴

Mit Helene Böhlau Roman *Der Rangierbahnhof* (1896)⁵ steht in diesem Aufsatz ein Beispiel im Mittelpunkt, das sich nicht nur auf diese Weise für weibliche Berufsausübung und Subjektivierung einsetzt, sondern darüber hinaus einen Anspruch auf ästhetische Anerkennung und Kanonisierung erhebt. Der „Ruhmdurst“⁶ der jungen Malerin Olga „Olly“ Kovalski, deren kurzlebige Karriere im *Rangierbahnhof* geschildert wird, bietet somit einen Anlass, wichtige Prämissen des Kanonbegriffs, die sich im 19. Jahrhundert formieren und weiterwirken, neu zu prüfen. Böhlau Roman nimmt nicht nur die Kritik an genderspezifischen Ausschlussprozessen vorweg und thematisiert die Strukturen, die Frauen insbesondere aus der ästhetischen Avantgarde und dem Zugang zu künstlerischer Wahrheit ausklammerten, sondern formuliert auch ein relationales Gegenmodell, in dem sich das künstlerische Streben der Protagonistin ausdrücklich an andere Künstlerinnen richtet. Die Konfrontation des Romans mit dem zeitgenössischen Ruhmdiskurs, die dieser Beitrag abschließend unternimmt, zeigt sein utopisches Potential auf: Statt der gängigen Wettbewerbslogik fordert *Der Rangierbahnhof* eine Kunst, die ein weibliches Publikum zur Künstlerschaft erweckt.

Ausschluss und Abwertung

Helene Böhlau (1856–1940) teilt mit vielen Zeitgenossinnen das Schicksal, weitgehend in Vergessenheit geraten zu sein.⁷ Die Tochter des Weimarer Verlegers hatte bereits 1888 mit den *Rathsmädelgeschichten* auf sich aufmerksam gemacht und sollte zeitlebens vor allem mit solchen nostalgischen, *Altweimarischen Geschichten*

3 Siri Hustvedt: *The Blazing World*. New York 2014, S. 254.

4 Bauer: „Kunst als Freiraum?“, S. 146, 150, 145.

5 Vor der Buchausgabe 1896 erschien der Roman zunächst in serialisierter Form von Oktober 1893 bis März 1894 in der illustrierten Zeitschrift *Vom Fels zum Meer* (Josef Becker: *Helene Böhlau. Leben und Werk*. Zürich 1988, S. 47).

6 Helene Böhlau: *Der Rangierbahnhof*. Hrsg. von Henriette Herwig u. Jürgen Herwig. Stockheim 2011, S. 153. Im weiteren Verlauf im Text in Klammern nachgewiesen.

7 Einen Grund für Böhlaus Verschwinden aus dem literarischen Bewusstsein scheint Becker in ihrer ambivalenten Rezeption in den 1930er- und 1940er-Jahren auszumachen. Während ihr Sohn und ihre Schwester sich nationalsozialistisch engagierten, ließe sich bei Böhlau solch „aktives Eintreten [...] nicht ausmachen. [...] Es tümelt etwas stärker deutsch, aber Rassendenken und faschistische Ideologie sind ihr fremd“. Die „judenfreundliche Haltung“ ihrer Bücher sei „wohl kaum geeignet, sie zu einer vorzeigbaren Dichterin des neuen Staates zu machen“ (Becker: *Helene Böhlau*, S. 110). Obwohl Böhlau aufgrund ihrer Ehe mit einem zum Islam konvertierten Juden zuweilen angefeindet wurde, gedachte man ihrer Jubilarfeiern als „Geduldete[r] Autorin“ (S. 114). Doch ihre Bücher – mit Ausnahme der weiterhin populären, nostalgischen *Rathsmädelgeschichten* – verkauften sich kaum noch und „[n]ach dem Krieg sind Helene Böhlau Bücher ganz vom Markt verschwunden“ (S. 118).

(1897) reüssieren. In den 1890ern tat sie sich aber auch mit einigen feministischen Romanen hervor, neben dem *Rangierbahnhof* vor allem mit *Das Recht der Mutter* (1896) und *Halbtier!* (1899). Trotz ihrer 20 Romane und zahlreichen Novellen, die aufgrund ihres Erfolgs bereits 1915 in einer ersten Werkausgabe erschienen,⁸ weiß die Metzler'sche *Deutsche Literaturgeschichte* über sie nur zu sagen, dass sie sich „in ihren naturalistischen, gesellschaftskritischen Romanen für die Rechte der Frauen ein[setzte]“.⁹ Marginalisiert abgehandelt in einem Unterabschnitt zu „schreibenden Frauen“, erhalten Leser:innen keinerlei weitere Hinweise zu Inhalt und Bedeutung von Böhlau's Texten.¹⁰ Die Literaturgeschichtsschreibung zu ihren Lebzeiten bespricht die Autorin wesentlich ausführlicher und enthält dabei doch reichlich Abwertung ihrer politischen Ausrichtung und persönlichen Lebensführung als erste Hinweise auf die Ursachen ihrer Marginalisierung. Friedrich Kummers *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts* bemüht sich, Böhlau's „Hang zur Schriftstellerei“ mit der Suche nach „Halt für eine wilde Gedankenflucht“ geradezu pathologisierend zu erklären, und schildert genüsslich das „Entsetzen“, das Böhlau's Ehe in der Weimarer Gesellschaft auslöste.¹¹ Ihre Beziehung zu dem jüdischen Gelehrten Friedrich Arnd, der in Konstantinopel zum Islam konvertierte, um sich nach islamischem Recht von seiner ersten Frau scheiden lassen und Böhlau als Omar al Raschid Bey ehelichen zu können,¹² war tatsächlich skandalumwittert und wird in den Literaturgeschichten immer wieder mit Missbilligung oder Sensationslust aufgegriffen. Böhlau's Werke dagegen, so Kummer, mangle es trotz Lebensfülle an einem entscheidenden künstlerischen Kriterium: „leider fehlt ihr jene künstlerische und menschliche Gerechtigkeit, die den Gestalten eines Kunstwerks ein freies Ausleben gönnt; sie [...] läßt grelle Schlaglichter auf jene Momente fallen, die ihr als Anklage gegen die Tyrannei des Mannes dienen können.“¹³ Auch in Anselm Salzer's *Illustrierter Geschichte der Deutschen Literatur*, die in Böhlau's letztem Lebensjahrzehnt erschien, heißt es, sie stehe „an der Spitze jener Frauen, die für ihr Geschlecht eintretend, in maß- und sinnloser Weise die bittersten Anklagen gegen die Männer und die Gesellschaft erheben“; die dezidiert feministischen Texte wirkten daher „oft abstoßend“.¹⁴ Selbst in einer späteren Überarbeitung dieser Literaturgeschichte wird *Der Rangierbahnhof* noch als „bitter[es] [Buch] über die Versklavung der Frau“ abgewertet und vor allem darauf

8 Becker: *Helene Böhlau*, S. 91. Eine zweite Werkausgabe folgt in zwei Abteilungen 1927 und 1929 (Becker: *Helene Böhlau*, S. 102, 107).

9 Wolfgang Beutin et al. (Hrsg.): *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart 2001, S. 351.

10 Ähnlich verhält es sich bei Ruffing, der Böhlau zusammen mit Minna Kautsky, Gabriele Reuter und Lou Andreas-Salomé nur in einem eingeschobenen, zwei Sätze umfassenden „Exkurs“ zur „Frauenbewegung im Naturalismus“ erwähnt (Reiner Ruffing: *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart 2021, S. 184). Auch Sprengel widmet Böhlau nur kurze Bemerkungen, unter anderem in einem Unterkapitel mit dem vielsagenden Titel „Frauen zwischen Neurose und Emanzipation“, das dem Unterkapitel „Männer zwischen Bohème und ‚Tat‘“ folgt (Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*. München 1998, S. 174, 170).

11 Friedrich Kummer: *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*. Dresden 1909, S. 678.

12 Carol Diethe: *Towards Emancipation. German Women Writers of the Nineteenth Century*. New York 1998, S. 160.

13 Kummer: *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 679.

14 Anselm Salzer: *Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Viertes Band. Vom neuen „Sturm und Drang“ bis zur Gegenwart*. 2., neu bearbeitete Auflage. Regensburg 1931, S. 1808.

abgehoben, dass Böhlau „früh einer Neigung zu dem russischen Arzt Dr. Friedrich Arndt [sic] nachgegeben“ habe.¹⁵

Während Böhlau sich in dieser Ehe ihrem Schreiben widmen konnte und damit wesentlich zur Konsolidierung des gemeinsamen Haushalts beitrug,¹⁶ findet sich die Protagonistin des *Rangierbahnhofs*, die Malerin Olly, in einer anderen Situation wieder. Sie heiratet ihren Malerkollegen Friedrich Gastelmeier, um unabhängigen Gestaltungsraum für ihr Werk zu gewinnen, aber sie wird zwischen den Wünschen ihres Mannes nach einem geregelten Familienleben, den Ansprüchen der ihr zugewiesenen Frauen- und Mutterrolle und ihren eigenen Unabhängigkeitsbestrebungen, zwischen aussichtslosem „Ruhmdurst“ und künstlerischem Unverständnis zerrieben und stirbt schließlich an einer Kehlkopferkrankung.

Olly nimmt Gastelmeiers Antrag in der Hoffnung an, gemeinsam mit ihm nach Paris reisen und dort studieren zu können (81), und nur unter der Bedingung, dass sie arbeiten darf – was der konventionell gestimmte Verlobte gerne akzeptiert, da er annimmt, die Geburt eines Kindes werde ihre Prioritäten schon noch verändern (85). Er zeigt sich aber schnell irritiert, als es Olly im Haushalt an jeglicher Geschicklichkeit mangelt und er einsehen muss: „Sie war das Weib nicht, das in der Person ihres Mannes aufgeht“ (95). Ihr künstlerischer Eifer, so er, sei doch „schad' an einem Mäd- del“ (69), und nur zu gern vergisst er ihre Künstlerschaft: „daß ein Weib noch etwas andres als Weib sein könnte, war ihm noch zu neu“ (73). Durch strategische Wechsel der Fokalisierung zwischen Gastelmeier und Olly¹⁷ gelingt es Böhlau, einerseits die konventionell-männliche Perspektive in den Roman einzuflechten und andererseits die Konflikte zu beleuchten, die sich für die weibliche Perspektive zwischen der inter- nalisieren konventionellen Haltung und neuen Frauenbildern ergeben.

Auf diese Weise thematisiert Böhlau zentrale Probleme weiblichen Unabhängigkeits- strebens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Olly gelingt es nicht, die ihr zugewiesene Frauenrolle mit einer beruflichen oder künstlerischen Rolle zu vereinen. Ihre Kunst absorbiert ihre ganze Aufmerksamkeit und ersetzt ihr gleichsam die Liebe. Eine Fehlgeburt nimmt sie erleichtert hin (103), denn sie scheint vor einer Wahl zu stehen: „Entweder: an sich selbst denken und für sich selbst leben – oder: an andre denken und für andre leben“ (167). Vorbilder in der Literatur gibt es zur Genüge: In Elizabeth Stuart Phelps' *The Story of Avis* (1877) wird der jungen Künstlerin in ihrer Ehe kein Raum gegeben, ihr Talent zu entfalten, und genau aus diesem Grund schlägt die junge Landärztin in Sarah Orne Jewetts *A Country Doctor* (1884) den Antrag eines geliebten Mannes aus, weil sie sich nur so ganz der Medizin widmen zu können glaubt. Diese Ausschlusslogik stellen weder Böhlau noch Jewett in Frage, sondern vertreten selbstbewusst das Recht ihrer Protagonistinnen, sich für die beruf- liche Selbstverwirklichung zu entscheiden.¹⁸ Olly plagt zwar das schlechte Gewissen,

15 Anselm Salzer und Eduard von Tunk: *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur. Band IV. Vom jungen Deutschland bis zum Naturalismus*. Neubearbeitung und Aktualisierung von Claus Heinrich und Jutta Münster- Holzlar. Frechen o.J., S. 309.

16 Becker: *Helene Böhlau*, S. 61.

17 Bauer: „Kunst als Freiraum?“, S. 159.

18 Der Diskurs steht im Gegensatz zu den tatsächlichen Bedingungen, unter denen viele Künstlerinnen arbeiteten. Morisot führte eine glückliche Ehe mit Eugène Manet, die von Unterstützung und der Liebe zur gemeinsamen Tochter geprägt war, und auch Käthe Kollwitz gelang es, intensive künstlerische Arbeit mit ihrer Mutterschaft zu verbinden (Elsa Honig Fine: *Women & Art. A History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance*

wenn sie ihre Rolle als Hausfrau vernachlässigt (167), doch der Roman lässt wenig Zweifel daran, dass Olly ihre künstlerische Aufgabe nicht erfüllen könnte,¹⁹ wenn sie sich nicht ganz der Berufung hingeben würde.

Trotz dieser scheinbar klaren feministischen Botschaft war Böhlau Beziehung zur Frauenbewegung ambivalent: Sie interessierte sich für Fragen der Emanzipation, pflegte Kontakte zu Frauenrechtlerinnen und besuchte Versammlungen, doch ihre Rezeption als radikale Frauenrechtlerin, die vor allem durch den *Rangierbahnhof* und *Halbtier!* ausgelöst wurde, war ihr offenbar unangenehm, denn in der Gesamtausgabe von 1915 distanziert sie sich mit Blick auf letzteren Roman von einem klaren politischen Ziel: „Doch hat man meist wohl geglaubt: das sei eine wohlüberlegte Geschichte, eine, die an der großen Sklavenbewegung der Frauen mitwirken wollte. Das ist sie nicht. Sie stammt aus jungen, glutvollen Jahren.“²⁰ Dass Böhlau sich mit dieser Selbstherabsetzung von Tendenzliteratur abgrenzen möchte, mag auch dem Bewusstsein geschuldet sein, dass diese Kategorisierung einer beginnenden Kanonisierung, die sich in der Gesamtausgabe andeutet, entgegenwirken könnte.

Dass Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts sich gerade durch ihr Eintreten für weibliche Themen aus dem Kanon herauschrieben, vermuten auch Renate von Heydebrand und Simone Winko. Ihnen zufolge unterlag „Frauenliteratur“ einer systematischen Abwertung, die „die Rezeption entweder in Richtung ‚Trivialität‘ oder in Richtung ‚Tendenz‘ steuert“.²¹ Unter „Trivialitätsverdacht“ steht die Beschäftigung mit einem weiblichen Schicksal im Genre des Frauenromans, in dem weibliche Subjektivierung über die „Anpassung der jungen Leserin an die vorgeschriebene Ehefrau- und Mutterrolle“ betrieben und „für die fehlende Bildungsgeschichte eine Reihe von Liebesverwicklungen ein[gesetzt]“ wird, die schließlich mit Heirat und sozialem Aufstieg abschließen.²² Wie Konstanze Fliedl feststellt, beginnt so ein „perfider Zirkel der Geringschätzung“: Leserinnen werden für einen schlechten Geschmack getadelt, der durch die Beschränkung der für sie vorgesehenen Literatur auf nachrangige Stereotype überhaupt erst hergestellt wird. Sie „werden zweifach diskriminiert, einmal literaturkritisch, als Konsumentinnen einer bornierten Pseudokunst, dann aber nochmals literarisch, durch das reaktionäre Rollenangebot im Text.“²³ Aber auch Literatur, die sich explizit für die Rechte von Frauen einsetzt, schließt sich von vornherein aus dem Kanon aus. Mit ihrer vermeintlichen „Tendenzliteratur“ gewinnt Böhlau das Interesse des zeitgenössischen Publikums, kann aber nicht nachhaltig jenseits ihres politischen Anliegens wirken, da die Thematik den Blick auf formal wie inhaltlich Innovatives verstellt²⁴ und die Belange von Frauen ohnehin nicht

to the 20th Century. Montclair 1978, S. 129, 151). Böhlau hatte selbst ihren Sohn in einer ihrer produktivsten Phasen – zwischen Vorabdruck und Buchausgabe des *Rangierbahnhofs* – zur Welt gebracht (Becker: *Helene Böhlau*, S. 47).

19 So ist, trotz einiger Ambivalenzen in der Darstellung der Figur, dem Urteil, Olly erscheine „shallow“ und „narcissistic“ (Dieth: *Towards Emancipation*, S. 162), nicht zuzustimmen, denn die grundsätzliche Überforderung, die die Vereinbarkeit beider Rollen beinhaltet, wird stets dokumentiert: „Sie wagte sich dann nicht ins Zimmer hinein, bis irgend etwas Eßbares im Hause war. Und dabei war sie so müde“ (S. 98).

20 Zit. n. Becker: *Helene Böhlau*, S. 63.

21 Renate von Heydebrand und Simone Winko: „Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. 19 (1994), Heft 2, S. 96–172, hier: S. 111.

22 Konstanze Fliedl: *Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung*. Wien 1997, S. 172.

23 Ebd., S. 173.

24 Heydebrand und Winko: „Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon“, S. 111.

als universal und der Kanonisierung würdig gelten. Dass der Roman von vielen Zeitgenossen für sein Eintreten für die Frauenfrage geschätzt wurde und Theodor Lessing durch ihn von „der Antipathie gegen weibliche Romanarbeiten“²⁵ kuriert worden sein will, bestätigt die genderspezifische Rezeptionstendenz. Bezeichnenderweise kann Salzers Literaturgeschichte dem Roman nur in einer Umformulierung des feministischen Ansatzes in eine ‚universale‘ These literarischen Wert zuweisen: „Nicht nur die ‚strebende Frau‘ unserer Tage, der suchende Mensch selbst mit seiner Kraft und Hilflosigkeit, seinem Idealismus und seinem bis an die Grenzen der Brutalität gehenden Ich-Kultus ist hier gemalt.“²⁶ Folgerichtig wird Böhlau ausschließlich in ihrem Verhältnis zu anderen Schriftstellerinnen diskutiert. Eine Einordnung in den offenbar höherstehenden, männlichen Kanon findet nicht statt.

Weiblichkeit und Wahrheit

Böhlaus Roman ist von diesen Ausschlussprozessen aber nicht nur betroffen, sondern stellt diese über die Reflexionsfigur der weiblichen Malerin aus und diskutiert ihre Ursachen und Bedingungen. Olly vertritt ein naturalistisches Kunstverständnis, das nicht mit der begrenzten Sicht zusammenpasst, die Frauen auf die Wirklichkeit zugestanden wird. Gerade die „anständigen Frauen“, erklärt sie, „bekommen das Leben so süß vorgemalt – so süß und harmlos“ (78), dass sie immer „nach dem Leben und der Wahrheit haschen [müssen]. Sie bekomm[en] nie die Wahrheit zu sehen!“ (67). Olly aber „will sehen, wie die Menschen leben“: „Wahrheit will ich!“ (67, 79). Bei einem Ausflug zu den Münchner Faschingsbällen fordert Olly daher, auch die schlimmsten Ausschweifungen beobachten zu dürfen, was Gastelmeier sichtlich abstoßt (72). Böhlau greift damit zeitgenössische Diskurse auf, denen zufolge Frauen auf die häusliche Sphäre beschränkt sein sollten und die „Wahrheiten“ des Lebens nicht nur nicht erleben konnten, sondern den verbreiteten Vorstellungen von idealer Weiblichkeit entsprechend auch gar nicht sollten. Was Elaine Showalter für die britische Situation festhält, gilt ebenso für die deutsche: „Since the Victorians had defined women as angelic beings who could not feel passion, anger, ambition, or honor, they did not believe that women could express more than half of life.“²⁷ Selbst wenn Frauen zugestanden wurde, eine gute Beobachtungsgabe für alltägliche Zusammenhänge zu besitzen, war damit doch eine Abwertung verbunden, wenn es um einen ambitionierteren Realismus ging: „Women were expert at rendering the surface, but art now required an exploration of the springs of life.“²⁸ In diesem Denken sind Weiblichkeit und Wahrheit, also auch weibliche Autorschaft und Realismus, sich gegenseitig ausschließende Funktionen.

Im Gegensatz dazu spricht Böhlau ihrer weiblichen Künstlerin sehr wohl die Fähigkeit zu, in künstlerische Wahrheit einzudringen, wenn sie Olly eine besonders feine Auffassungsgabe für die Wirklichkeit attestiert. Wie viele andere Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts besteht Böhlau darauf, dass Frauen gerade durch ihr spezifisches

25 Zit. n. Becker: *Helene Böhlau*, S. 47.

26 Salzer: *Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, S. 1809.

27 Elaine Showalter: *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton 1977, S. 79.

28 Ebd., S. 89.

Wissen über die Welt einen bedeutsamen Beitrag zur Kunst leisten können.²⁹ Ollys Freund und Mentor Köppert illustriert am Sujet der Fledermaus ihr gemeinsames Kunstverständnis: „Wir malen's [...] bis in die feinsten Geheimnisse, wie es pulsiert. Es sieht nicht aus wie eine Fledermaus, sagen die andern, die eine Fledermaus höchstens aus Bilderbüchern kennen, eher wie ein zusammengeklappter Regenschirm. – Affektiert.“ Köppert kritisiert die konventionellen Darstellungsformen, die das Publikum fordert. In Olly erkennt er die ihm eigene Ausprägung des Realismus, die er als einen Modus des Eindringens in das „[G]eheimnis[volle]“ versteht: „Lichter, Schatten, Fleisch, Fett, alles unbestimmt ineinander zitternd – dort wieder wie in Fels gehauen, hier wie im Nebel, jetzt strahlend, jetzt verschwommen – auf- und niederwogend. Grau. Blendend. In allen Farben“ (177–178). Olly und Köppert werden durch diese Selbstbeschreibung in eine künstlerische Avantgarde eingereiht, die am Ende des 19. Jahrhunderts auf der Suche nach einer ‚tieferen Wahrheit‘ Realismus und Naturalismus in Richtung Impressionismus und Expressionismus zu überschreiten suchte: „Das Unsichtbare sichtbar machen durch die Realität“³⁰ – so hat Max Beckmann später dieses Programm in eine Formel gebracht.

Schon früh wurde die ukrainisch-französische Malerin Marie Bashkirtseff (1858–1884) als mögliches Vorbild für Olly identifiziert – zuerst von Theodor Lessing,³¹ der mit Böhlau Familie bekannt war und an der deutschen Übersetzung der 1887 auf Französisch erschienenen Tagebücher Bashkirtseffs arbeitete, die der Künstlerin bereits zu großer Bekanntheit in Europa verholfen hatten.³² Noch interessanter als die Parallelen, die sich aus den Tagebüchern ergeben,³³ sind die Schnittstellen mit den wenigen erhaltenen Gemälden von Bashkirtseff. Ollys Portrait ihrer Tante – „Ein altes Weibchen im dämmerigen Zimmer am Fenster. Tante Zänglein kehrte dem Fenster de[n] Rücken zu und das Licht floß an ihr gewissermaßen vorüber, sie nur streifend. Das Gesicht lag [...] ganz im Schatten“ (108) – erinnert an Bashkirtseffs „Le désespoir“ (1882).³⁴ Das große Werk, an dem Olly arbeitet, findet zudem ein Pendant in Bashkirtseffs „Le printemps“ (1884). Böhlau beschreibt Ollys Bild wie folgt:

Auf Ollys Bild sitzt ein Mädchen unter einem Apfelbaum, der hie und da noch blüht. Es ist schon zu Ende mit der Blütezeit. Das Laub ist ausgebrochen und die abgeblühten Blumenblätter geben den Zweigen etwas Bräunliches, Verblichenes. [...] Ein blasser, nebliger Maiabend, feucht und kühl. Der Baum steht auf dem Felde, auf dem das Mädchen hart gearbeitet hat. Hecken, Wiesenfläche, Weiden, Abendnebel.[...] Das Mädchen sitzt müd und matt gearbeitet. [...] In der Haltung soll sich die Ermattung eines kräftigen Menschen und ein stilles Beobachten und Umsichschauen ausdrücken, so ein schläfriges, gleichgültiges, zufriedenes Beobachten von irgend etwas, ein Sichausspannen nach der Arbeit. (121–122)

Bashkirtseffs Gemälde liefert ein fast identisches Sujet, ein Bauernmädchen unter einem Apfelbaum, doch im Vergleich zeigt sich, dass Böhlau Ollys Bild stärker ins Naturalistische orientiert als das Vorbild: Während bei Bashkirtseff die Szene von einem hellen, bisweilen goldenen Licht durchströmt ist und der Baum noch in Blüte

29 Pam Morris: *Realism*. London 2003, S. 82.

30 Max Beckmann: „Über meine Malerei“. In: *Das Werk. Architektur und Kunst*. 36 (1949), Heft 3, S. 92–95, hier: S. 92.

31 Becker: *Helene Böhlau*, S. 48.

32 Cornelia Mechler: „Nachwort“. In: *Der Rangierbahnhof*. Hrsg. von Henriette Herwig u. Jürgen Herwig. Stockheim 2011, S. 209–235, hier: S. 226.

33 Oft genannt werden Bashkirtseffs Tuberkulose-Erkrankung und die Förderung durch Jules Bastien-Lepage, den sie kurz vor ihrem frühen Tod kennenlernte (ebd., S. 227).

34 Ebd., S. 227.

steht, betont Ollys Bild das Verwelkte, Feuchte, Neblige. In dieser Hinsicht erscheint ihr Gemälde radikaler als Bashkirtseffs, das sich noch in eine Tradition realistischer, aber dekorativer ländlicher Szenen einreihen lässt.

Zudem erahnen wir aus Köpperts Beschreibungen ihrer gemeinsamen Ästhetik, „Lichter, Schatten, Fleisch, Fett, alles unbestimmt ineinander zitternd“ (178), dass Olly auch einer impressionistischen Technik verschrieben ist, die sie in eine Reihe mit Malerinnen wie Berthe Morisot (1841–1895) und Mary Cassatt (1844–1926) stellt. Auch diese Impressionistinnen teilen mit Olly geradezu zwangsläufige biographische Muster: die enge Beziehung zu befreundeten Malern – Édouard Manet und Paul Degas – und die feindlichen Stimmen der Kritiker.³⁵ Beiden gelang es zwar, sich den Respekt ihrer Kollegen und einen Platz in der Gruppe der Impressionist:innen zu erobern, doch obwohl etwa Morisots Soloausstellung ein Jahr vor ihrem Tod und die posthume Retrospektive große Erfolge waren, blieb die Anerkennung fast ausschließlich auf einen Kreis von Freund:innen und Kolleg:innen beschränkt.³⁶

Einen letzten Hinweis auf die Ursprünge von Ollys Figur finden sich in der Widmung an die Münchner Malerin Olga Weiß (1853–1903), die Böhlau 1915 in den *Gesammelten Werken dem Rangierbahnhof* voranstellt: „Gewidmet der Künstlerin Olly Weiß, die es verstand, das zarte Wesen der Blumen wiederzugeben, wie es aus Gottes Hand hervorging.“³⁷ Weiß, die als Lehrerin für Blumenmalerei an der Kunstgewerbeschule in München arbeitete,³⁸ verkörpert die Situation vieler Künstlerinnen, die sich mit dem Ausschluss von Frauen aus den höheren künstlerischen Weihen und ihrer Festlegung auf ‚weibliche‘ Sujets – „the idea that truly female art was feminine, delicate, dainty, small and soft-voiced, and concerned itself with intimate domestic scenes“³⁹ – arrangieren mussten, eine Kompromisslösung, die Olly explizit ablehnt.

Durch die Parallelen zu diesen Künstlerinnen wird die Figur Olly intertextuell und intermedial angereichert. Die Gemeinsamkeiten legen eine mikrosoziologische Assoziationskette an, aus der Olly mit ihren Schwierigkeiten als Künstlerin nicht als Einzelfall, sondern als Typus hervorgeht. Gleichzeitig dienen die assoziativ greifbaren Künstlerinnen auch als Identifikations- und Kontrastflächen, über die Ollys Anliegen nicht nur feministisch, sondern auch ästhetisch konturiert wird. Olly strebt nach einem Kunstideal, das in der Verbindung von Naturalismus und Impressionismus gerade die Wahrheit sucht, die ihr als Frau, aber auch als Künstlerin entzogen wird: „Und wie sie das Menschliche, das Einfache, das Tiefwahre liebte! Mit welcher Leidenschaftlichkeit, mit welchem Jubel gab sie es wieder!“ (147). Ihr Pathos bespielt die Steigerungslogik eines Realismus, der nach immer tieferen Wahrheiten sucht, immer an den Grenzen genormter Realitätsauffassung wie realistischen Gattungsgrenzen operiert und darin männlichen Kollegen in nichts nachsteht. Insofern offeriert Böhlau Roman eine starke Verbindung zwischen realistischer Ästhetik und weiblicher Künstlerschaft, indem sie *beide* als eine leidenschaftliche Suche nach Wahrheit beschreibt und Olly an deren Schnittstelle als Künstlerin mit außerordentlichem Blick, avantgardistischem Formbewusstsein und professionellem Ehrgeiz positioniert.

35 Fine: *Women & Art*, S. 126–127, 130.

36 Ebd., S. 129.

37 Mechler: „Nachwort“, S. 229.

38 Ebd., S. 228.

39 Germaine Greer: *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*. London 1981, S. 321.

Ruhmdurst und Wettbewerb

Elena Tresnak zufolge entwirft Böhlau damit eine „differenzierte, weibliche Variante“ des zeitgenössischen „Geniekonzepts“,⁴⁰ von dem Frauen ausdrücklich ausgeschlossen waren. Böhlau präsentiert eine engagierte weibliche Künstlerin und konfrontiert sie mit drei männlichen Kontrastfiguren: ihrem Mann,⁴¹ dessen Kunstauffassung sich darauf beschränkt, „immer ungefähr ähnlich“ die gleichen gefälligen Landschaften für einen bürgerlichen Markt zu produzieren (104); ihrem Bruder Emil, der sich trotz intensiven Trainings nicht für die Malerei begeistern kann und sich, die Geschlechterstereotype durchbrechend, als begabter Haushälter erweist;⁴² und Köppert, mit dem Olly ihre künstlerischen Visionen teilt. Ollys Künstlerschaft ist seiner gleichgestellt und profitiert darüber hinaus von einer besonders intensiven, weiblich konnotierten Hingabe: „Das liegt in der Natur des Weibes: sie giebt sich der Kunst hin, wie sie sich der Liebe hingiebt, auf Tod und Leben!“ (94). Solche Essentialismen situieren den Roman in einem historischen Differenzfeminismus, sie werden von Böhlau aber auch gezielt platziert, um dem Vorurteil zu begegnen, dass sich Weiblichkeit und Genie ausschließen.

Die Triebfeder von Ollys Kunst ist jedoch nicht nur ästhetischer Natur – und das isoliert sie vielleicht noch stärker als weibliche Künstlerin. Denn der „bedürfnislose[], unzerreißbare[] Fleiß“ (94) wird bei ihr angetrieben von dem dringenden Wunsch nach „Ruhm“: „Wie sie danach dürstete! [...] Ruhm, das was man Ruhm nennt: von den Menschen gekannt und bewundert zu sein!“ (91). Dieser Ruhmdurst wird im Roman aber nicht pathologisiert, sondern in einen feministischen Zusammenhang gestellt. Wie Köppert zugesteht, gibt es gegen die Bestrebungen des Mannes „keine Hindernisse, da ist Windstille“, während Frauen sich erst „jede Handbreit Boden erkämpfen“ müssen (153). Die Frau, so erklärt Olly,

[...] hat Durst nach Ruhm. [...] Es graut ihr davor, wie ein Hund zu sterben. Tausende von Männern haben Ruhm errungen; sie will die Wonne auch haben, und ihr Ruhmdurst ist fürs erste größer als Eurer. Sie will's natürlich für sich erreichen; aber doch nicht nur für sich. So, wissen Sie, als wollte sie sagen: Mit dem, was ich erreicht habe, adle ich Euch alle. Ihr hättet es auch gekonnt, viele von Euch, – und besser. (153)

Ruhm erscheint aus Ollys Perspektive also als feministisches Instrument, um andere Frauen zur Künstlerschaft zu erwecken.⁴³ Diese Vision ist auch deshalb so relevant und bemerkenswert, weil sie weibliche Künstlerschaft nicht, wie sonst üblich, von

40 Elena Tresnak: *Theodor Fontane. „Wegbereiter“ für weibliche Emanzipation um 1900?* Hamburg 2011, S. 112.

41 Ebd., S. 113.

42 Mit Blick auf Emil lässt sich Singers Kritik, der Roman halte keine Alternativen für die traditionelle Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern bereit (Sandra L. Singer: *Free Soul, Free Women? A Study of Selected Fictional Works by Hedwig Dohm, Isolde Kurz, and Helene Böhlau*. New York 1995, S. 78), nicht halten. Auch Gastelmeier zeigt weiblich konnotierte Züge in seinem Wunsch nach Häuslichkeit und Familie (Mechler: „Nachwort“, S. 217) und durchbricht damit die klassische Rollenteilung.

43 Showalter stellt fest, dass viele Schriftstellerinnen des *Fin de siècle* an den Vorstellungen und Zielen ihrer Leserinnenschaft arbeiteten: „they were writing not only to develop direct personal power, but also to change the perceptions and aspirations of their female readers“ (Showalter: *A Literature of Their Own*, S. 99). In Sarah Grands *The Beth Book* nimmt sich die Protagonistin vor, für Frauen zu schreiben: „And I'm going to write for women, not for men. I don't care about amusing men. Let them see to their own amusements, they think of nothing else. Men entertain each other with intellectual ingenuities and Art and Style, while women are busy with the great problems of life, and are striving with might and main to make it beautiful“ (Sarah Grand: *The Beth Book*. Hrsg. von Jenny Bourne Taylor. Brighton 2013, S. 394; siehe auch: Showalter: *A Literature of Their Own*, S. 209). Beth formuliert damit aber keinen Anspruch auf Kanonisierung wie Olly.

einem männlichen Publikum aus denkt, sondern das weibliche Publikum voraussetzt und gleichzeitig als kompetente Adressatinnen mitkonstituiert. Damit erwächst auch die Vorstellung einer ‚Frauenliteratur‘ oder ‚Frauenkunst‘ in einem nicht-trivialen Sinne als *ästhetische* Tendenzkunst, die sich an Frauen wendet, um sie zu künstlerischem Schaffen aufzurufen und ihre künstlerische Exzellenz allererst hervorzubringen.

Dirk Werle hat darauf hingewiesen, dass Ruhm lange eine Kategorie war, unter der „Formen und Probleme der Tradierung wissenschaftlicher und philosophischer, aber auch literarischer Geltungsansprüche diskutiert wurden“.44 Ihr Verlust an Bedeutung sei darauf zurückzuführen, dass die damit verbundenen „theoretischen Probleme“ nun „mittels anderer Begriffe angesprochen werden“: so etwa Rezeption, Autorschaft oder Kanon.45 Ruhm ist dabei „die Eigenschaft, die den Kanon reguliert, insofern nur Autoren und Artefakte, denen Ruhm zugeschrieben wird, Bestandteile des Kanons bilden. Und er ist die Kategorie, die die Fixierung von Autoren und Artefakten im kulturellen Gedächtnis sicherstellt“.46 Weil Ruhm dergestalt eine, wenn auch nicht die einzige, Grundlage unseres Kanonbegriffs ist, lohnt sich ein Blick in das zeitgenössische Ruhmverständnis, das Böhlaus Roman zugrunde liegt.

Für Detlev Schöttker beschreibt Ruhm „die Präsenz des bedeutenden Individuums im Bewußtsein der Nachwelt“, wodurch der Tod „zur eigentlichen Bewährungsprobe für das Weiterleben des Subjekts“ werde.47 In diesem Sinne hielt Ruhm im 18. Jahrhundert Einzug in den Geniediskurs, in dem der geniale Künstler, in der Gegenwart verkannt, oft erst in der Nachwelt Verständnis findet.48 Institutionalisiert wurde dieser Gedanke in Deutschland aber erst im 19. Jahrhundert, als das Urheberrecht die Bedeutung von Autorschaft stärkte und im Zuge der Nationalbestrebungen das Gedenken an kanonische Dichter zelebriert wurde: „Ruhm wurde nun zu einer öffentlichen Angelegenheit, über die nicht mehr Individuen, sondern Institutionen entschieden. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts kam es zu einer Flut von Dichterstandbildern in den Städten. Sie waren Ausdruck des neuen National- und Geschichtsbewußtseins und sollten den Kanon der Literatur festigen“.49 Nun tragen aber, so Schöttker, nicht allein das Werk, sondern die „Lebensumstände und Todesarten“ der Künstler:innen erheblich zu Ruhmbildung und Kanonisierung bei, da „ein unsteter Lebenswandel, psychische Krankheiten oder gar Selbstmorde [eine hohe Anziehungskraft] auf das Publikum ausüben“.50 Leser:innen interessieren sich demzufolge „weniger für die Erfolge des Autors als für seinen Kampf um Anerkennung [...], weil sie darin ihr eigenes Leben wiedererkennen. Wie kaum ein anderes Individuum hat deshalb der zu Lebzeiten erfolglose Schriftsteller die Phantasien der Nachgeborenen beflügelt“.51 Einer solchen persönlichkeitszentrierten Kanonbildung trägt Böhlaus Rechnung, wenn sie mit Olly

44 Dirk Werle: „Vorbemerkungen zu einer Theoriegeschichte des Ruhms“. In: *Geschichte der Germanistik*. 29/30 (2006), S. 24–33, hier: S. 24.

45 Ebd., S. 25.

46 Ebd., S. 27.

47 Detlev Schöttker: „Kampf um Ruhm. Zur Unsterblichkeit des Autorsubjekts“. In: *Sinn und Form*. 53 (2001), S. 267–273, hier: S. 267.

48 Ebd., S. 269.

49 Ebd., S. 269.

50 Detlev Schöttker: „Kanon und Ruhm“. In: *Kanon und Kanonisierung als Probleme der Literaturgeschichte*. Hrsg. von Peter Wiesinger u. Hans Derkits. Bern 2003, S. 57–63, hier: S. 60.

51 Schöttker: „Kampf um Ruhm“, S. 271.

eine Künstlerin entwirft, die dem Bild des früh verglühten Genies entspricht⁵² und sich selbst, wie zur Bestätigung, damit identifiziert: Olly arbeitet wie „ein zum Tode Verurteilter“ (95) und findet Trost im Gedenken an „Leute, von denen sie wußte, daß sie berühmt wurden, trotzdem sie krank waren. [...] [D]as war ein Anfeuern der Kräfte, das hatte etwas Begeisterndes“ (163).

In Friedrich Kirchners erstmals 1886 erschienenem *Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe* wird Ruhm als „die Anerkennung unseres Wertes durch viele Menschen und durch lange Zeiten“ definiert.⁵³ Weiter heißt es: „Er ist die räumliche und zeitliche Ausbreitung unseres Namens. [...] Mit der äußeren Ehre gemein hat der Ruhm die Relativität; denn er beruht auf der Vorstellung, welche andere von uns haben; er hängt von dem Abstand zwischen jenen und uns ab. In dem Moment, wo die übrigen werden wie der Gerühmte, fällt sein Ruhm dahin.“⁵⁴ Die „räumliche und zeitliche Ausbreitung“ des eigenen Rufs beschreibt dabei zugleich eine zeitgenössische Massen- und Breitenwirkung sowie eine Verankerung im kulturellen Gedächtnis, auch wenn das *Wörterbuch* gleichfalls feststellt, dass nur „die Anerkennung des Edlen und Tüchtigen“, nicht aber der „vergängliche Beifall der urteilslosen Menge“ „echten Ruhm“ bringe, „der von der Nachwelt anerkannt und fortgepflanzt wird“⁵⁵ – zweifellos ein hochkulturelles und exklusives Verständnis künstlerischer Nachwirkung. Bedeutsam erscheint aber auch die Einsicht in die Relativität und Relationalität von Ruhm und Kanonizität: Es ist nicht das eigene Bemühen, das Künstler:innen nachhaltige Aufmerksamkeit sichert, sondern die „Vorstellung“ der anderen; und das Konzept, auf dem unser Kanonbegriff fußt, ist nachhaltig von einer Grundhaltung des Wettbewerbs geprägt, in dem es um ein Management des „Abstands“ zueinander geht. Beide Aspekte werden in Böhlau Roman aufgegriffen und kritisch reflektiert.

Der Rangierbahnhof zeigt Olly, so Tresnak, in einem „Abhängigkeitsverhältnis zum patriarchalisch dominierten, institutionalisierten Kulturbetrieb“.⁵⁶ Die ersten Kritiken, die sie auf das im Kunstverein ausgestellte Porträt ihrer Tante Zänglein erhält, sind vernichtend und bezeichnen ihre Bilder als „[a]ffektiert“ und „gemacht“ (111). Interessanterweise zieht Böhlau sich hierbei nicht auf eine feministische Kritik zurück, die Ollys Ausschluss aus dem Kunstbetrieb auf ihre Geschlechtszugehörigkeit zurückführen würde; stattdessen zeichnet sie ihre Protagonistin als Künstlerin der Avantgarde, deren Bilder, wie diejenigen anderer zeitgenössischer Naturalisten, aufgrund ihres neuartigen Blicks auf die Realität abgelehnt wurden. In den Mittelpunkt der Betrachtung rückt zudem die produktionspsychologische Dynamik des Ruhms. Während Gastelmeier, besorgt um die Gefühle seiner Frau, behauptet, „das ist grenzenlos wurscht, ob da einer davon kräht oder nicht kräht“ (109), wird Olly durch das Erlebnis bewusst, wie stark ihr Anspruch auf Ruhm von anderen abhängt: „Und ein erfolgloser Künstler, der niemand hat, der an ihn glaubt, als sich selbst, was ist das für eine armselige Kreatur“ (115). Es wird schließlich Köppert sein, der sie mit seiner

52 So stellt auch Mechler fest, dass Ollys Konstruktion als „femme fragile“ nicht die „Gefahr weiblicher Sinnlichkeit“ ausstellt, sondern der „Überhöhung ihres künstlerischen Schaffensprozesses“ dient (Mechler: „Nachwort“, S. 217–218).

53 Friedrich Kirchner und Carl Michaëlis: *Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe*. 5. Auflage. Leipzig 1907, S. 516.

54 Ebd., S. 516.

55 Ebd., S. 517.

56 Tresnak: *Theodor Fontane*, S. 114.

Unterstützung aus der kreativen Lähmung befreit, in die sie das Bewusstsein ihrer Abhängigkeit geworfen hat. Auch er formuliert die Relationalität des künstlerischen Schaffens: „Wenn uns die verdammte Kunst hat, gehören wir den andern, nicht mehr uns selbst, – die können machen mit uns, was sie wollen“, aber er ruft dazu auf, sich gegen dieses „Hunde- und Sklavenleben“ aufzulehnen (135). Köpperts Kritik zielt somit auch auf die Willkür des Urteils der Masse, für das Julian Hirsch in seiner 1914 erschienen Studie *Die Genesis des Ruhms* „das Verehrungsbedürfnis, das Gemeinschaftsgefühl, das Sensationsbedürfnis, Widerspruchsbedürfnis und Mitleid sowie ein Bedürfnis nach Konzentration von Vorstellungen“ als grundlegende psychische Faktoren ausmacht.⁵⁷ Ein Künstler, dem Ruhm von der Masse zugesprochen werden soll, muss demnach nicht nur ein möglichst sensationelles Narrativ genialer Künstlerschaft bedienen, sondern sich auch zur Verehrung eignen, die Gemeinschaft repräsentieren und für bedeutsame Ideen eintreten – ein Profil, das für die Künstlerin des ausgehenden 19. Jahrhunderts umso schwieriger zu erfüllen ist, als ihr Verehrung allenfalls für ihre ‚weiblichen‘ Tugenden zugestanden wird und ihre Repräsentationsfunktion für die männlich dominierte Gesellschaft gering ausfallen muss. Böhlau zeichnet so Ollys emergente Künstlerschaft in einem ständigen Konflikt zwischen der Autonomie der eigenen Ästhetik und der Abhängigkeit vom äußeren Urteil. Dass Olly ihr künstlerisches Streben primär auf Ruhm auslegt (und nicht nur, wie man möglicherweise erwarten könnte, auf das Erzielen einer bestimmten ästhetischen Leistung, wie es Malerfiguren bei Balzac, Zola und Stifter formulieren), spricht auch von einer erhöhten Aufmerksamkeit für die relationale Komponente von Künstlerschaft.

Diese Künstlerschaft steht in engem Zusammenhang mit der relativen Komponente, die Kirchners Wörterbuch betont. In dieser Auffassung treten Künstler:innen notwendig in einen Wettbewerb mit anderen, aus dem sie mit „Abstand“ hervorgehen müssen, um Ruhm zu erlangen. Auch Werle hält fest, dass Ruhm als „mediale Kategorie“ – Geld nicht unähnlich – „den allgemeinen Umlauf von Ideen und Gedanken und ihre Zugänglichkeit für eine große Menge von Rezipienten“ bezeichnet, wobei eine „Inflation des Ruhms“ auch „zu einem Werteverfall“ führen könne.⁵⁸ Der sogenannte „Matthäus-Effekt“ Sorge gleichzeitig dafür, dass diejenigen, die bereits mit Ruhm ausgezeichnet sind, gegenüber anderen, weniger bekannten Individuen, unweigerlich mehr Sichtbarkeit und Anerkennung erhalten.⁵⁹ In einer solchen Ökonomie des Ruhms muss Leistung in Kontrastdistinktion zu einem anderen Individuum hergestellt werden. Olly interessiert sich besonders dafür, wie Gastelmeiers Kollegen über ihre Arbeiten sprechen. Seine Antwort ist entmutigend: „Und ehe sie sich um die Arbeit von einem Frauenzimmer kümmern, ja, das stellst Du Dir ganz anders vor. Wenn einer überhaupt was sagt, ist's höchstens ‚Gastelmeier, die Dinger von Deiner Frau sind net übel‘ – das ist viel, sehr viel sogar! – Ich glaub' nicht, daß das einer sagt, aber möglich ist's“ (109). Diese Auffassung legt nahe, dass Frauen nicht nur nicht erfolgreich aus dem Wettbewerb hervorgehen könnten, sondern von vornherein nicht als Konkurrenz, mit der es sich zu messen gilt, wahrgenommen werden. Noch mehr als hundert Jahre später bestätigt Hustvedt diese Beobachtung und stellt auf Basis einer Reihe von Studien fest, dass Frauen grundsätzlich weniger Kompetenz

⁵⁷ Werle: „Vorbemerkungen zu einer Theoriegeschichte des Ruhms“, S. 32.

⁵⁸ Ebd., S. 27.

⁵⁹ Ebd., S. 28.

und geringeres Genie als Männern zugeschrieben werde.⁶⁰ Dazu komme aber noch ein anderer wichtiger Nachteil, den Hustvedt anhand eines Interviews mit dem norwegischen Autor Karl Ove Knausgård erläutert. Auf ihre Frage, warum in seinem gewaltigen Erstling inmitten hunderter Referenzen auf andere Schriftsteller nur eine einzige Frau – Julia Kristeva – erwähnt werde, lautete die knappe Antwort: „No competition“.⁶¹ Zur Erklärung dieses Ausschlusses von Frauen aus ernstzunehmender und damit zitierfähiger Konkurrenz verweist Hustvedt auf die Forschung des Soziologen Michael S. Kimmel, der zufolge Männer ihre Männlichkeit vor allem in den Augen anderer Männer bewiesen. Wenn es doch zum Wettbewerb mit einer Frau komme, stelle dies eine emaskulierende Erfahrung dar.⁶² Wenn Frauen aber grundsätzlich nicht als ‚Wettbewerb‘ im männlich dominierten Betrieb gelten, ist dies für ihre potentielle Kanonisierung äußerst hinderlich, da sich die sogenannten ‚Klassiker‘, wie wir gesehen haben, in der Tradition unseres Kanonbegriffs dadurch erweisen, dass sie einer kontinuierlichen kritischen Prüfung im künstlerischen Wettbewerb standhalten.

Jenseits des Wettbewerbs

Böhlau Roman skizziert allerdings auch eine Ausnahme: Köppert hat zunächst einer Frau nicht zugetraut, eine „große Künstlerin“ zu werden, aber er muss feststellen, dass Olly „riesig fein ein[dringt] [...] in die Geheimnisse, die andre nicht sehen“ (179). Köpperts Urteil sitzt noch konventionellen Abwertungsstrategien weiblicher Kunst auf, wie die „Isolierung der Frau, wenn sie denn doch in den männlichen Kanon gerät, als Ausnahme“ und das „Übersehen [...] weiblicher Traditionslinien“.⁶³ Er behandelt Olly schließlich trotzdem „ohne alles Gönntum, wie der Künstler zum Künstler“ (141), und wird zu einem wichtigen Mentor. Mit seiner Hilfe gelingt es ihr, Zugang zu einer internationalen Ausstellung zu erhalten und ein Bild zu verkaufen, das gut besprochen und sogar reproduziert wird (172). Dieses Mentorenverhältnis ist aus feministischer Perspektive immer wieder kritisch gesehen worden. So moniert Cornelia Mechler: „Die Freiheit der Künstlerin ist nur um den Preis der Unterwerfung unter das Urteil des Meisters zu haben.“⁶⁴ Bedauert wird auch, dass den beiden keine erfüllende erotische Beziehung erlaubt werde, wodurch die Rollen von Frau und Künstlerin beziehungsweise die Ansprüche von familiärer und professioneller Arbeit weiterhin als unvereinbar präsentiert würden.⁶⁵ Während dieses Motiv der Unvereinbarkeit, wie bereits gezeigt, für den Emanzipationsdiskurs der Epoche durchaus typisch war und bis ins späte 20. Jahrhundert prägend blieb,⁶⁶ scheint es doch, als würde solche Kritik Böhlau an heutigen und nicht an ihren eigenen Maßstäben messen. Weibliche Künstlerschaft ohne männliche Promotion war um die Jahrhundertwende noch immer selten: Frauen

60 Siri Hustvedt: „No Competition“. In: *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*. London 2017, S. 79–95, hier: S. 81.

61 Ebd., S. 83.

62 Ebd., S. 93.

63 Heydebrand und Winko: „Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon“, S. 101.

64 Mechler: „Nachwort“, S. 234.

65 Singer: *Free Soul, Free Women*, S. 77.

66 In ihrer Studie von Künstlerinnenromanen von 1877 bis 1977 stellt Stewart dazu fest: „None of these novels depicts a self-made, fully integrated human being, artist and woman“ (Grace Stewart: *A New Mythos. The Novel of the Artist as Heroine 1877–1977*. Montréal 1981, S. 180).

kamen oft überhaupt nur in Kontakt mit der Malerei und Zugang zur Ausbildung, wenn sie, wie Olly, in eine Künstlerfamilie geboren wurden,⁶⁷ und Vereinigungen von Künstlerinnen wie die *Union de Femmes Peintres et Sculpteurs* in Paris (1881) oder der *Künstlerinnenverein* in München (1882) schlossen sich gerade erst zusammen.⁶⁸ Vor diesem Hintergrund entwirft Böhlau in ihrem Text eine Art realistisch gebrochener Utopie: Der Roman ist sich offenbar der Notwendigkeit bewusst, dass Olly in einer männlich dominierten Konkurrenz bestehen und männliche Aufmerksamkeit auf sich ziehen muss, um den ersehnten Ruhm zu erlangen, und er erfüllt diesen Wunsch in Köppert, der bereit ist, Olly als gleichgestellten Kameraden ernst zu nehmen. Dass er dies noch nicht Frauen an sich, sondern nur Olly als Ausnahmetalent zugesteht, schränkt seine utopische Kraft deutlich ein, ist angesichts zeitgenössischer Geniekonzepte aber kaum verwunderlich.

Böhlau geht auch noch nicht so weit, die Prämissen ihres Ruhm- oder Kanonbegriffs radikal zu hinterfragen. Für sie bedeutet künstlerisches Bestehen ohne Frage Abhängigkeit von Rezeptionsprozessen und hierarchischem Wettbewerb. Der Ruhmdurst, der Böhlau junge Malerin antreibt, ist insofern auch Ausdruck des selbstbewussten Wunsches, sich diesem Wettbewerb zu stellen – und zu bestehen. Aber es gibt trotzdem einen entscheidenden Eingriff in die übliche Ruhmesökonomie: Ollys Durst nach Ruhm verfolgt den Anspruch, andere Frauen zur Künstlerschaft zu führen und damit den „Abstand“ als Ausnahmetalent, den sie einnehmen könnte, zu verringern, statt ihn zu vergrößern: „Ihr hättet es auch gekonnt.“⁶⁹ Dahinter steht eine Infragestellung der relativen und relationalen Dynamiken, die über Ruhmzuschreibung den Kanon generieren und den Wettbewerb gerade für Frauen von vornherein so strukturieren, dass sie die entscheidenden Eintritts- und Bestandskriterien kaum erfüllen können. Olly erlaubt sich für einen Moment lang die Vision eines Kunstbetriebs, der Talente nicht durch Wettbewerb identifiziert, sondern durch gegenseitige Ansprache und Austausch überhaupt erst erweckt und sichtbar macht, der nicht über Abstand, sondern Kontakt funktioniert. Dabei geht es nicht allein um einen additiven Prozess, in dem mehr Akteur:innen Zugang zum künstlerischen Kanon gewährt wird, sondern um die Entwicklung neuer Vorstellungsräume, die es erlauben, einen Kanon unter anderen Prämissen zu imaginieren. In Böhlau weitgehend in Vergessenheit geratenem Roman steckt somit auch das Potential, für die gegenwärtigen Kanondebatten neue Impulse zu entwickeln.

67 Greer: *The Obstacle Race*, S. 12.

68 Ebd., S. 321.

69 Einen ähnlichen Plan zur Befähigung und Berufung von Frauen entwickelt schon Käthe in Böhlau Roman *Herzenswahn* mit ihrer Idee, eine Gärtnerschule für Frauen zu gründen: „Ich wollte es Vielen wünschen, daß sie so eine glückliche Arbeit haben könnten, wie ich sie habe, so schön und ruhig“ (Helene Böhlau Al-Raschid Bey: *Herzenswahn*. Minden 1888, S. 109).