

Dagmar Reese

Fin de Siècle, Geschlechterverhältnisse und die Herausbildung einer europäischen Moderne

Susan S. Waller, *The Invention of the Model. Artists and Models in Paris, 1830–1870*, Ashgate, Aldershot 2005, 168 S., geb., £ 55,00.

Alexander Honold/Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2004, XII, 524 S., geb., 59,95 €.

Meike G. Werner, *Moderne in der Provinz. Kulturelle Experimente im Fin de Siècle* Jena, Wallstein Verlag, Göttingen 2003, 368 S., kart., 24,00 €.

Ulrich Raulff, *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg* (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 19), Wallstein Verlag, Göttingen 2003, 125 S., kart., 14,00 €.

G. F. Mitrano, *Gertrude Stein. Woman without Qualities*, Ashgate, Aldershot 2005, 202 S., geb., \$ 94,95.

Jordanna Bailkin, *The Culture of Property. The Crisis of Liberalism in Modern Britain*, University of Chicago Press, Chicago 2004, XII, 320 S., geb., \$ 35,00.

Yuri Slezkine, *Paradoxe Moderne. Jüdische Alternativen zum Fin de Siècle* (Toldot: Essays zur jüdischen Geschichte und Kultur, Bd. 2). Aus dem Englischen von Michael Adrian und Bettina Engel, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2005, 127 S., kart., 14,90 €.

Im Fin de Siècle gründet die moderne Welt, die unsere Gegenwart ist. Sie entstand in den europäischen Metropolen, in Paris, London, Wien, Mailand, Berlin, Warschau, aber auch in Jena, in Chicago oder New York, wenngleich mit Zeitverschiebungen und einem jeweils eigenen Akzent. Alle großen kulturellen und wissenschaftlichen Umwälzungen – Peter Gay hat darauf hingewiesen¹ – nahmen in dieser Zeit ihren Anfang: ob in der Literatur, der Musik, dem Theater, der Architektur oder der Gesellschaftstheorie. In Deutschland galt noch bis vor kurzem als ausgemacht, das Fin de Siècle als Übergang zu betrachten, als krisenhaft zugespitzte Epoche, in der »unheilschwanger« sich jene »kulturellen Pathologien« herauszubilden begannen, die nach 1933 im Rassenwahn, in Krieg und Völkermord endeten.² Die Katastrophe des Nationalsozialismus hat die wissenschaftliche Forschung nach 1945 auf die Suche nach einem deutschen »Sonderweg« fixiert, der verdeckte, wie sehr die deutsche Entwicklung mit der ihrer europäischen Nachbarn vergleichbar war und welche historischen Optionen außer der in die Diktatur sie zugleich bereithielt. Nur wer von der deutschen Geschichte so unbelastet blieb wie beispielsweise Michael Landmann und Margarete Susman konnte 1957 feststellen: »In den Jahren vor

1 *Peter Gay*, *Das Zeitalter des Doktor Arthur Schnitzler. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 2001, S. 14.

2 *Klaus Lichtblau*, *Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende. Zur Genealogie der Kultursoziologie in Deutschland*, Frankfurt/Main 1996, S. 13.

dem ersten Weltkrieg rang sich gegen den Geist des 19. Jahrhunderts ein verändertes Lebens- und Weltgefühl durch, von dem noch wir Heutigen zehren.«³ Es scheint jedoch, als habe die politische Zäsur von 1989 den Blick auf jenes Potenzial frei gemacht, in dessen Zentrum Fragen nach Identität und Anderssein stehen, nach dem symbolischen Gehalt materialer Kultur und ihrer bildhaften Verdichtung sowie der politischen Bedeutung kultureller Praktiken. Verhandelt wurden diese Fragen vorzugsweise an fremden Kulturen, am Geschlecht oder in der historischen Reflexion. Diese Aspekte werden aus unterschiedlichen disziplinären Blickwinkeln in den genannten Büchern analysiert.

I. ANFÄNGE MODERNER REFLEXIVITÄT IN DER KUNST: DAS BEISPIEL DER MODELLE

Das Buch von Susan S. Waller, Kunsthistorikerin an der University of Missouri in St. Louis, bildet gleichsam die Prelude. »The Invention of the Model. Artists and Models in Paris, 1830–1870« ist noch ganz im 19. Jahrhundert zentriert. Es beschreibt die Geschichte des Modellstehens vom 18. ins 19. Jahrhundert hinein, die »Erfindung« weiblicher Modelle zu Beginn des 19. Jahrhunderts und die unterschiedlichen Stereotype, die Modelle verkörpern konnten. Bewusst verknüpft Waller drei Ebenen historischen Wissens: die Sozialgeschichte von Männern und Frauen, die im 19. Jahrhundert Modell standen, die Kulturgeschichte von Modelltypen sowie eine Kunstgeschichte, die die Stilrichtungen, die künstlerischen Gestaltungsformen und das Selbstverständnis der Maler und Malerinnen untersucht. Das Buch basiert in weiten Teilen auf Quellen der Populärkultur, auf Karikaturen ebenso wie auf Berichten in Zeitungen und Zeitschriften der sich herausbildenden Massenmedien. Biografische Zeugnisse von weiblichen Modellen fehlen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.

Waller beginnt mit der Darstellung der »Erfindung« des Modells, das zunächst, entgegen den Erwartungen des 20. Jahrhunderts, männlich war. Seit der Gründung der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* im 17. Jahrhundert galt die Arbeit am lebenden Modell als die Krönung der Ausbildung junger Maler, die sich an der Antike orientierte und von dort ihren Ausgang nahm. Thema der künstlerischen Auseinandersetzung an der *Académie* war die schöne Natur (*la belle nature*). Sie verkörperte sich den Zeitgenossen in der griechischen Skulptur und war zugleich ästhetisches wie sittliches Ideal. Auf der Suche nach dem *beaux idéal* und der *belle nature* wurden Modelle gesucht und – einmal gefunden – fest an der *Académie* angestellt. Die *Académie* wurde während der Revolution aufgelöst und durch die *École des Beaux Arts* ersetzt, deren Ausbildung zunächst denselben Prinzipien folgte. Auch hier waren Modelle zuerst fest angestellt. Allerdings mussten sie länger als ihre Vorgänger posieren; die Ausbildung von Studenten am Modell hatte sich verbreitert. Zugleich erodierte die Vorstellung vom *beaux idéal*, und zwar von zwei Seiten: Einerseits entsprachen viele Modelle von vornherein nicht den Anforderungen, die man berechtigt an eine *belle nature* haben mochte. Andererseits begannen viele Maler, sich von dem antiken Ideal zu emanzipieren und für die Genremalerei, die seit Beginn des 19. Jahrhunderts vorherrschte, nach »Typen« zu suchen, die sie an Herkunft, Eigenschaften oder Hautfarbe festmachten. Angeregt wurde diese neue Sichtweise durch Johann Kaspar Lavater, der gegen Ende des 18. Jahrhunderts in einem populären und weit verbreiteten Buch damit begonnen hatte, von der Physiognomie und den Körperformen auf den Charakter eines Menschen zu schließen. An der *École des Beaux Arts* fand man beispielsweise Joseph, das erste schwarze Modell. Seine Einstellung 1832 demonstrierte den stilistischen Bruch: Joseph galt nicht als Ideal, sondern als »Typ«, Sinnbild »satanischer« Natur. Statt einiger weniger, benötigten Maler für die Genremalerei

3 Michael Landmann/Margarete Susman, Einleitung, in: Georg Simmel, Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft, Stuttgart 1957, S. V.

nun viele Modelle, die von Sitzung zu Sitzung geheuert wurden. Für diese Praxis bot Paris, das sich in jenen Jahren zur Metropole auswuchs, ein reiches Reservoir, denn Jahr für Jahr strömten Migranten in die Stadt hinein. Meist waren sie jung und männlich. Häufig waren sie fremdartig gekleidet. Sie sprachen in fremden Dialekten und waren immer auf der Suche nach Arbeit. Als gelegentliche Modelle waren Migranten in den Ateliers hoch willkommen, auch wenn die wenigsten vom Modellstehen leben konnten und oft noch andere Gelegenheitsarbeiten ausübten, nicht selten in zwielichtigen Bereichen wie dem Jahrmarkt, dem Theater oder Zirkus. Dadurch, dass Modelle nun einen Typ verkörperten und nur gelegentlich, d. h. von Sitzung zu Sitzung, verfügbar waren, verstärkte sich die Bindung zwischen dem einzelnen Maler und »seinem« Modell: Das Modell partizipierte nun gewissermaßen am Erfolg des Malers und der Gelegenheitscharakter begründete eine wechselseitige Abhängigkeit, für die die Maler oft große finanzielle Opfer aufbrachten.

Der Wandel vom antiken Ideal zum Typ und die damit einhergehende Verbreitung des Modellstehens führten auch dazu, dass Frauen verstärkt als Modelle nachgefragt wurden. In der feministischen Kunstwissenschaft werden die Darstellungen männlicher Künstler von Frauen und weiblichen Modellen als Ausdruck phallischer Machtanmaßung interpretiert. Tatsächlich waren Frauen an der *École des Beaux Arts* aus ideologischen und moralischen Gründen erst ab 1863 als Nacktmodelle zugelassen, wenngleich es in privaten Ateliers, die sich seit der Revolution verbreitert hatten, die Praxis des nackten Posierens bereits gab. Die Präsentation des unbedeckten weiblichen Körpers widersprach jedoch von vornherein dem Grundsatz des *beau idéal* und galt als vulgär und unmoralisch. Mit dem unbedeckten weiblichen Modell drang das feminine Andere ein in die Kunst, die bis dahin ein weitgehend männlich geprägter öffentlicher Raum gewesen war. Voraussetzung für diese Entwicklung war ein Akt der Professionalisierung und Distanzierung: Der Blick des Künstlers auf das unbedeckte Modell musste ästhetisch sein und sich vom Blick des begehrenden Mannes unterscheiden. Dieser Prozess der Versachlichung war fundamental. Er musste erlernt werden, von den Modellen ebenso wie von den angehenden Künstlern. Waller beschreibt, wie Modelle sorgfältig unterschieden zwischen der professionellen Situation und dem Davor oder Danach, eine Unterscheidung, die die meisten Zeitgenossen nicht wahrnahmen, deren erotische Fantasien um die neue Praxis des weiblichen Modellstehens kreiste. Um die weiblichen Modelle rankten sich viele Geschichten. In manchen der populären Darstellungen trugen sie Hosen, ein neues Kleidungsstück der 1830er-Jahre. Schon im Ancien Régime kannte man *Grisetten*, junge, attraktive Frauen, die arm und arbeitsam waren, aufgeschlossen für jedes erotische Abenteuer, aber keine Prostituierten. Im 19. Jahrhundert erkannte man sie an einer rosa Haube. Zum Typ der *Grisette* kam nun die *Lorette*, ein Geschöpf der modernen Metropole. Jung und aufgeschlossen wie die *Grisette*, war die *Lorette* jedoch vor allem an Luxus und Konsum orientiert. Sie posierte, weil sie sich aushalten ließ: Das Atelier war für sie das Eintrittsbillet in den Salon.

Viele der weiblichen Modelle kamen als Migrantinnen nach Paris. Sie waren alleinstehend und oft promiskuitiv. Modellstehen war für die meist ungelerten Mädchen ein lukrativer Verdienst. Doch während es zumindest einigen Männern gelang, das Modellstehen zu ihrem Beruf zu machen, blieb es für die Frauen immer nur ein vorübergehender Verdienst und meist nicht der Einzige. Viele Modelle arbeiteten zugleich am Theater, im Zirkus oder in der Oper, in einer Welt der *Demi-Monde*. Manche dieser Frauen wurden als Kurtisanen berühmt. Einige von ihnen hatte Courbet 1854 prominent in einem Bild festgehalten: Helène Bonnier, sein eigenes berühmtes Modell, Apollonie Sabatier und Jeanne Duval, die schwarze ehemalige Schauspielerin, die Baudelaires Geliebte und langjährige Lebensgefährtin wurde.

In der Genremalerei des 19. Jahrhunderts nahmen weibliche Modelle einen zunehmend wichtigen Platz ein. Aber nicht das Geschlecht allein spielte bei der Auswahl der Modelle

eine Rolle. Wie Waller in ihrem letzten Kapitel zeigt, war auch die ethnische Herkunft eines Modells ein wichtiger Indikator zur Darstellung von Typen. Waller greift zwei Minoritäten heraus, die in jener Zeit bedeutend wurden: das jüdische und das italienische Modell. Ihre Wahl war geknüpft an unterschiedliche künstlerische Aussagen. Zunächst einmal gab es einen grundsätzlichen Unterschied zwischen den jüdischen und den italienischen Modellen: Juden waren Franzosen, während Italiener Ausländer waren. Juden waren im Verlauf der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in großer Zahl nach Paris zugewandert, meist aus dem Elsass oder aus Lothringen. Viele sprachen Jiddisch und waren an ihrer Kleidung als Juden zu erkennen. Männer wie Frauen posierten, aber die weiblichen Modelle waren stärker nachgefragt. Als Jüdinnen konnte man sie an den alttestamentarischen Namen erkennen, mit denen sie bezeichnet wurden. Als Typen versinnbildlichten sie eine Gefahr. Als *belle juive* waren sie zugleich verführerisch. Anders als die jüdischen, verkörperten die italienischen Modelle dagegen das Andere der modernen französischen Gesellschaft, eine unschuldige Idylle, ein bäuerliches Gegenbild zur Metropole Paris: authentische Männer, Frauen und Kinder.

Es ist eine historische Entwicklung, die Waller beschreibt: von einem fixierten antiken Menschenbild über diverse Geschlechter- oder Menschentypen hin zu einem Modell, das die Künstler und Künstlerinnen frei wählten und das ganz ihrem subjektiven künstlerischen Ausdruck entsprach. Professionelle Modelle seien eine moderne Erfindung, hatte Oscar Wilde 1889 konstatiert. Professionelle Modelle verkörperten zunächst ein allgemein gültiges menschliches Ideal und dann bestimmte Inhalte und Typen. Die moderne Malerei, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte, ging darüber hinaus: Hier stand das Modell ganz für sich selbst und hatte einen exklusiven Zugang zu dem jeweiligen Künstler. Der Prozess, von dem in diesem Buch die Rede ist, lässt sich deshalb sowohl als einer der Annäherung an die Frage nach dem Wesen der menschlichen Existenz beschreiben wie auch als einer ihrer Distanzierung und Versachlichung. Als solcher war dieser Prozess nicht auf die Kunst beschränkt, sondern gehörte zu den Voraussetzungen moderner Gesellschaften. Das lässt sich besonders gut am Beispiel der weiblichen Modelle zeigen. Wo Frauen das Modellstehen zu ihrem Beruf machten, fielen sie mit ihrem Geschlecht nicht mehr in eins. Sie repräsentierten ein Weibliches, das nicht sie selbst war und das von ihnen ebenso betrachtet werden konnte wie von den meist männlichen Künstlern. Diese Trennung zwischen Person und Geschlecht war die Bedingung, durch die es möglich wurde, Geschlechterrollen zu reflektieren, sie annehmen, ablehnen oder neu gestalten zu können. Geschlecht wurde zu einem Material, dessen sich moderne Gesellschaften zunehmend bedienten.

II. DAS »FREMDE« ALS SPIEGEL UND ALS RESSOURCE

Dieser Prozess des Reflexivwerdens betrifft nicht nur das Geschlecht, sondern den Begriff des Menschen an sich, der sich im betrachteten Zeitraum sowohl enorm weitet, wie er zugleich kategorisiert, hierarchisiert und darüber beherrschbar gemacht wird. Einen Eindruck davon vermittelt das von Alexander Honold und Klaus R. Scherpe herausgegebene Buch »Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit«. Man kann es als Lesebuch betrachten mit über 50 Beiträgen und reich bebildert. Hervorgegangen ist es aus dem DFG-Projekt »Literatur- und Kulturgeschichte des Fremden 1880–1914« sowie dem Graduiertenkolleg der Berliner Humboldt Universität »Codierung von Gewalt im medialen Wandel«. Die meisten Autoren und Autorinnen sind Literaturwissenschaftler, das Buch ist aber breiter angelegt, interdisziplinär und versteht sich als kulturwissenschaftlich. »Das Fremde«, schreiben die Herausgeber in ihrer Einleitung, »ist die kulturelle Ressource der Moderne schlechthin« (S. 3). Das mag dahingestellt bleiben, doch beeindruckt der

Band durch die Darstellung der Fülle neuer Erfahrungen mit anderen Ländern, anderen Ethnien, der eigenen wie der fremden Geschichte, die in dieser Zeit in Europa gemacht wurden und deren Präsenz noch bis in unsere Gegenwart hineinreicht. Dargestellt werden diese Erfahrungen als eine Kulturgeschichte des Fremden, d. h. als der Versuch, sie mit der eigenen Kultur in eine Beziehung zu bringen, sie als das »Andere« zu beschreiben, zu werten und sich darüber anzueignen: Das »Fremde« ist eine »kulturelle Konstruktion«, die das »Eigene« stets mitreflektiert. Es ist zugleich, wie die Herausgeber mit Blick auf Georg Simmels »Exkurs über den Fremden« konstatieren, ein produktives Potenzial: Das Heraustreten aus dem Alltag – Georg Simmel hatte dies als ein »Gelöstsein« bezeichnet – markiert eine existenzielle Haltung, die nicht nur dem Fremden zukommt, sondern dem modernen Menschen der europäischen Metropolen schlechthin. »Kulturelle Hegemonie entsteht im Kaiserreich über die Beziehung zum Fremden.« Diese These, die die Herausgeber dem Band voranstellen, wird veranschaulicht durch Beiträge, aus denen deutlich wird, wie im Spiel zwischen dem Eigenen und dem Fremden sich die eigene Identität konstituiert. Das zeigt ganz wunderbar jener herrliche Text von Stephan Besser, »Schauspiele der Scham«, der die Geschichte von Peter Altenberg erzählt, der sich im Juli 1896 zu den Aschanti im Wiener Tiergarten gesellte, jenem westafrikanischen Stamm, den man dort in einer jener Völkerschauen, wie sie um die Jahrhundertwende üblich wurden, »ausgestellt« hatte. So wie dieser lassen sich die anderen Texte dieses Buches als Impressionen charakterisieren, die ein Bild des zweiten deutschen Kaiserreichs zeichnen, in dem man eine kulturelle Hegemonie möglicherweise ganz vergeblich sucht. Was man stattdessen findet, ist ein umkämpftes Feld mit zunehmend weiter gefächerten Einsätzen. Was heißt es eigentlich, wenn die Orientreise des deutschen Kaisers 1898, über die Alexander Honold berichtet, von einem englischen Reiseveranstalter vorbereitet wurde? Wenn der Einzug von Wilhelm II. in Jerusalem – er weihte dort die protestantische Erlöserkirche ein – von einem Medienspektakel begleitet wurde, in dem Jerusalem die Kulisse für ein deutsches Publikum abgab, das diese Reise überdies im folgenden Frühjahr im Kaiserpanorama in den Berliner Kaiser Passagen noch einmal hautnah selber verfolgte? Else Lasker-Schüler jedenfalls, als »Wunder aus dem Orient« besungen, musste den Orient nicht erst bereisen. »Fremde Welten« ließen sich im »Berliner Amüsierbetrieb« entdecken, wie Sylke Kirschnick in ihrem Beitrag »Else Lasker-Schüler präsentiert Ached Bey« nüchtern konstatiert. Das konnte dem »schwarzen Schwan Israels« nicht verborgen bleiben, die in ihren Lesungen und Texten denn auch nicht ihren vorgeblich orientalischen »Wurzeln« nachspürte, sondern stattdessen den performativen Charakter des Orientalischen fantasievoll inszenierte und lustvoll goutierte, dabei die Grenzen zwischen Amusement, Kunst und Werbung bewusst verwischend. Diese Grenzen waren ohnehin nicht mehr eindeutig, wie sehr plastisch in Klaus R. Scherpes Beitrag »11. Januar 1909: Die Dresdner Cigarettenfabrik Yenidse erhält eine Moscheekuppel« nachzulesen ist. Bereits der Name der Dresdener Fabrik evoziert eine Fremde, deren vorrangiger Zweck jedoch war, deutschen Konsum – hier nach Orientzigaretten – anzureizen. Das »Fremdartige« firmierte als die schillernde Fassade für ein gutes Geschäft, weshalb die Warenhauswelten von Wertheim und KaDeWe sich vorteilhafter als »Grand Bazar« bezeichnen ließen. Dem »Mohren« gelang in der deutschen Reklame – 1896 bezeichnete man als das Jahr ihres Durchbruchs – eine ganz besondere Karriere. Seine Fremdheit war ebenso gut geeignet, um damit für Kolonialwaren wie Schokolade und Kaffee zu werben, wie das Schwarz seiner Haut sich als Kontrast eignete, um die Wirkung von Waschpulver, Zahncreme, Bleich- und nicht zu vergessen Schuhputzmitteln zu demonstrieren: Der Mohr wurde zum festen Bestandteil der deutschen Konsumgüterproduktion. »Was schwarz ist, gilt als schmutzig« (S. 174). Versuche, den Mohren »reinzuwaschen« (»Vergeblich wäscht sich der Mohr, denn er bleibt schwarz, der Thor bleibt Thor«, S. 177) lassen sich bis in die Antike zurückverfolgen, wie Nana Badenbergs in »Die Bildkarriere eines kultu-

rellen Stereotyps« beschreibt. Die prominenteste Vorlage, auf die sich die Waschmittelindustrie der Jahrhundertwende stützte – weit über die deutschen Grenzen hinaus – war ein Bild von Carl Joseph Begas »Die Mohrenwäsche« von 1841. Hier versuchte ein nacktes weißes Kind die Haut einer jungen schwarzen Frau zu waschen, offenbar seine Betreuerin. Die »Mohrin« trägt europäische Züge und ein orientalisches Gewand; sie kommt liebenswert und mit einer vertrauten Exotik daher. Kokett und unschuldig gibt sich die »Mohrenwäsche« denn auch in der Werbung. Für die sensibleren Zeitgenossen war dennoch spürbar, welche Tragik solche Symbole für die Betroffenen beinhalteten, wie Badenberg mit einem Hinweis auf einen Text von Oskar Panizza aus dem Jahr 1914 zeigt, in dem ein schwarzer Tänzer an seiner Sehnsucht, weiß und damit unschuldig zu werden, verzweifeln und irre wird.

Viele Beiträge des Buches thematisieren den Orientalismus, in der Malerei seit Mitte des 19. Jahrhunderts stilbildend (Oliver Simons, Petra Bopp), in der Werbung (Klaus R. Scherpe) oder der Literatur (Roland Innerhofer, Sylke Kirschnick). Andere widmen sich dem Kolonialismus (Markus Joch, Nana Badenberg, Stephen Besser, Manuel Koeppen, Sven Werkmeister), der Rassenforschung (Thomas Schwarz), den Frauen (John K. Noyes), der Sprache (Sven Werkmeister) oder der Musik (Sebastian Klotz). Der Blickwinkel einiger Autoren orientiert sich enger an der politischen Geschichte, andere fassen den Begriff des Politischen weiter: Besonders schön hier sind die Beiträge von Nana Badenberg, die zeigen, wie das koloniale Fremde in den Alltag eindringt, als Kolonialwaren, beim Hoflieferanten Bruno Antelmann in Berlins Jerusalemer Straße serviert von schwarzen Angestellten, oder auch als Gesellschaftsspiel (das Kamerunspiel). Das Buch ist nicht geeignet, als Beleg für eine These zu dienen, schon gar nicht für die der kulturellen Hegemonie. Die Vielschichtigkeit seiner Beiträge (von der Völkerkunde zur Archäologie, von der Literatur zu den Medien, von der Werbung zur Kunst, von der Technik zur Gestaltung) sind Zeugnisse für die Breite der kulturellen Eindrücke um die Jahrhundertwende. Sie wurden sowohl aktiv gesucht (»Caput Nili« von Alexander Honold), wie die Zeitgenossen mit ihnen nolens volens konfrontiert wurden. Sie fächerten das vorhandene Wissen breiter auf oder wurden diesem zugleich ein- und untergeordnet. Sie öffneten die Welt und machten sie weiter, erreichbarer, aber auch kleiner und auf die eigene begrenzte Perspektive reduziert. Kennzeichnend sind die verschwimmenden Grenzen, Grenzen der Zeit und des Ortes, Grenzen zwischen dem Wir und den Anderen, zwischen Kunst und Wissenschaft einerseits und Kommerz und Reklame zum Anderen.

III. ORTE DER MODERNE: DIE PROVINZ JENA

In dieser modernen Vielfalt und Uneindeutigkeit blieb viel Raum für die Suche nach einem eigenen Ort, für die Gestaltung der eigenen Identität. Dieses moderne Experiment war nicht an die Großstadt gebunden, sondern seit 1900 auch in der Provinz möglich. »Moderne in der Provinz. Kulturelle Experimente im Fin de Siècle Jena« hat Meike G. Werner ihr reich illustriertes und anschauliches Buch überschrieben, das bei Wallstein herausgegeben worden ist. Jena, die Stadt, von der dieses Buch berichtet, war allerdings nicht irgendeine, sondern eine sehr besondere Provinz, wenn auch kein Einzelfall, wie Werner mit Hinblick auf die Gartenstadt Hellerau oder die Darmstädter Künstlerkolonie Mathildenhöhe überzeugend argumentiert. Die Stadt, deren Einwohnerzahl sich zwischen 1890 und 1914 mehr als verdreifachte, zeichnete sich aus durch ihre Nähe zu Weimar, die Universität sowie das einzigartige »Jenaer Modell« (S. 35), das Ernst Abbe 1889 mit der Carl-Zeiss-Stiftung geschaffen hatte. Darüber entstand jene besondere Mischung von Intellektuellen, die in Jena um die Jahrhundertwende lebten und arbeiteten. Jenas Ruf in der internationalen Gelehrtenwelt um 1900 machte sich fest an den herausragenden Namen:

Ernst Haeckel, Rudolf Eucken und Wilhelm Rein waren damals Professoren in Jena. Zu den Gelehrten der Stadt gehörten aber auch Max Scheler, der in Jena studiert hatte und später als Privatdozent an der Universität lehrte, Herman Nohl sowie der Archäologe und Kunsthistoriker Botho Graef. Im kulturellen Milieu der Stadt spielten weiterhin die eine Rolle, die an dem sozialpolitischen Experiment der Zeiss-Werke teilhatten oder dafür Interesse zeigten: neben Ernst Abbe sein Nachfolger, Siegfried Czapski, Abbes Kollege Felix Auerbach und der Staatsrechtler Eduard Rosenthal, mit dem Abbe befreundet war. Eine wichtige weitere Instanz im kulturellen Gefüge der Stadt war Otto Binswanger, Reformpsychiater und Sohn von Ludwig Binswanger, dem Gründer der berühmten Kreuzlinger Klinik, zu dessen Patienten Friedrich Nietzsche gehört hatte. Ohne die wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen der Frauen, ihr politisches und soziales Engagement ist das gesellschaftliche Gepräge der Stadt jedoch nicht hinreichend dargestellt. Viele Professorengattinnen waren öffentlich aktiv und politisch tätig. Sie engagierten sich für die Frauenbewegung, für die politische Gleichstellung von Frauen und das Frauenstimmrecht, für Mädchen- und Frauenbildung oder für moderne Kunst. Zu ihnen zählten Anna Snell, die dem radikalen Flügel der Frauenbewegung angehörte, Henriette Brauckmann und Margarete Czapski, Amély Scheler, Grete Unrein, die Tochter von Ernst und Elise Abbe, Anna Auerbach oder Irene Eucken.

Ins Bild des modernen Jena gehört zentral auch der Verlag Eugen Diederichs, der dort seit 1900 angesiedelt war. Dieser Verlag, sein Gründer Eugen Diederichs, dessen Frau, die Schriftstellerin Helene Voigt-Diederichs, sowie der freistudentische Sera-Kreis, in dem Diederichs eine wichtige Rolle spielte, stehen im Mittelpunkt des Buches von Meike G. Werner. Diese zwei Personen und die Gruppe werden als exemplarisch für eine Moderne beschrieben, die sich bewusst nicht für das Zentrum, also Berlin, entschieden hatte. Leider verfügen wir im Deutschen nicht über die sprachliche Differenzierung, die es den Franzosen erlaubt, zwischen dem Aufbruch der »Belle Epoque« und dem dekadenten Beigeschmack des »Fin de Siècle« zu unterscheiden. Darin lässt sich der Doppelcharakter jener Zeit sehr genau zusammenfassen, wie Mary Louise Roberts treffend bemerkt hat.⁴ Eugen Diederichs und sein Verlag sind Teil jenes Enigmas, als das wir die Jahrhundertwende immer noch wahrnehmen. Obwohl Meike G. Werner an verschiedenen Stellen des Buches betont (S. 108, 115), dass Diederichs in der Kulturelite Jenas bis zuletzt ein Außenseiter blieb, fokussiert das Buch ganz wesentlich auf seiner Person und seinem Verlag. Eugen Diederichs aber konstruierte sich ein Jena, das er als den Mittelpunkt Deutschlands und bisweilen sogar der ganzen Welt empfand. Er verstand sich und seinen Verlag als Brennpunkt, in dem sich verschiedene kulturelle Strömungen bündelten – historische wie moderne, deutsche wie ausländische –, mit denen der Verlag Impulse setzen wollte zur »Freisetzung der [...] kreativen Ressourcen« (S. 73), die in einer kulturellen Umformung der wilhelminischen Gesellschaft münden sollten. Dieses Programm erfolgte auf drei Ebenen: durch eine »Entgrenzung des Individuums« mittels Kunst, eine neue Festkultur und Religion sowie eine »Entgrenzung der Zeit und des Raumes«, beides Kategorien, die durch den wissenschaftlichen, technischen und sozialen Fortschritt um 1900 vage geworden waren.⁵ Diederichs trug zu dieser Entwicklung das Seinige bei, indem er einerseits durch sein Verlagsprogramm eine neue Sicht auf die Vergangenheit förderte, die sich von der klassischen Tradition radikal unterschied, und andererseits das Profil seines Verlages bewusst international ausrichtete, und zwar sowohl bezogen auf die Autoren wie auch auf die Inhalte.

4 Mary Louise Roberts, *Disruptive Acts. The New Woman in Fin de Siècle France*, Chicago 2002, S.1.

5 Wolfgang Kaschuba, *Die Überwindung der Distanz*, Frankfurt/Main 2004; Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880–1918*, Cambridge 1983.

Bei Diederichs werden immer noch und immer wieder die Spuren gesucht, die auf den Nationalsozialismus hinweisen. Meike G. Werner zeigt am Beispiel der Person Eugen Diederichs', dass sich avantgardistische und völkische Interessen um die Jahrhundertwende noch nicht ausschließen mussten. Erst nach 1918 lebte und verlegte Diederichs »gegen die Zeit«, wie er selber einräumte (S. 321). Davor jedoch galt er als »hypermodern«, wie ihm Carl von Ossietzky in seinem Nachruf 1930 attestierte. Meike G. Werner hat ihrem Buch den theoretischen Ansatz des Kulturanthropologen Victor Turner unterlegt. Sie interpretiert das Selbstverständnis Diederichs, seine Entscheidung für Jena, als ein bewusstes Eintreten für die »Anti-Struktur«, die der Verleger dem politischen Zentrum Berlin als der »Struktur« entgegensetzte. Hier möchte man weiterfragen: Warum gelang es Diederichs einerseits in Jena nicht, aus der Marginalität ins Zentrum zu kommen und seinen Außenseiterstatus in der Kulturelite der Stadt aufzugeben? Warum konnte er andererseits aber offenbar im Zentrum Berlin als »hypermodern« wahrgenommen werden? Wie vermittelten sich Zentrum und Peripherie/Provinz, zumal es im kaiserlichen Deutschland verschiedene Zentren – jenseits von Berlin beispielsweise München, Hamburg oder Frankfurt – mit unterschiedlichen Provinzen gab. Mit Weimar setzt sich Werner an verschiedenen Stellen des Buches auseinander. Weitgehend ausgeblendet bleibt – verständlicherweise, da außerhalb des gesetzten Zeitrahmens – das Ereignis des Ersten Weltkrieges, gerade auch bezogen auf Diederichs' besondere Erfahrungen. Was bedeutete es beispielsweise, dass einer seiner prominenten Autoren, Henri Bergson, den er vor wie nach dem Krieg verlegte, sich jetzt radikal und pointiert gegen Deutschland wandte? Noch unabweisbar werden solcherart Fragen bezogen auf Helene Voigt-Diederichs, Diederichs' erste Ehefrau. Als Schriftstellerin stand sie im Schnittfeld zweier Bewegungen: Sie bezog das Material ihres Schreibens aus ihrer schleswig-holsteinischen Heimat und stand darüber der »Heimatkunstbewegung« nahe. Während des Nationalsozialismus gehörten ihre Bücher in den Kanon nationalsozialistischer Literatur, wenngleich Voigt-Diederichs nicht zu den im engeren Sinne »völkischen« oder »rechten« Autoren/innen zu rechnen ist. Gleichwohl enthielten ihre Bücher – wie Werner mit Verweis auf Uwe K. Ketelsen ausführt – ein »ästhetisch-sinnstiftendes Programm« (S. 201), das im nationalsozialistischen Deutschland einen breiten Resonanzboden fand. Doch zugleich war Helene Voigt-Diederichs Teil jener selbstbewussten »neuen Frauen« des Bürgertums, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts nach beruflicher Qualifizierung, ökonomischer Unabhängigkeit sowie der Vereinbarkeit von Familie und Beruf strebten. Sie war eine moderne Frau, sowohl was ihr Äußeres wie was ihren Lebensstil und ihre Lebensentscheidungen betraf. Die Heldinnen ihrer Bücher aber blieben konventionell und bezahlten Ausbruchsversuche aus hergebrachten Frauenrollen mit einem hohen Preis, ganz so wie Voigt-Diederichs, die nach der Trennung von Eugen Diederichs auf ihre drei Kinder verzichten musste.

Im dritten Teil ihrer Untersuchung beschäftigt sich Werner mit den Freistudenten, jener wachsenden Gruppe von Studenten, die die traditionellen akademischen Strukturen als überholt ablehnten. Ein Teil von ihnen verband sich mit dem jugendbewegten Serakreis, einer Gruppierung, deren Spiritus Rector Eugen Diederichs wurde, welcher 1910 dem Wandervogel Deutscher Bund beigetreten war. Auch hier stellt sich Meike G. Werner die Frage, wie die dezidiert modernen Aktivitäten der Freistudenten – ihre politischen Anliegen, ihr sozialer Einsatz für die Vermittlung von Bildung in bildungsferne Unterschichten hinein, ihre Offenheit gegenüber dem offiziell noch verbotenen Beitritt von Studentinnen in ihre Organisation – mit der mythisch verbrämten Geselligkeit des Serakreises zusammengehen konnten. Ganz offensichtlich stellten die Rationalität der einen Organisation und das »dionysische« Treiben in der anderen für die Betroffenen keinen Gegensatz dar. Um das zu verstehen, bezieht sich Werner auch hier auf Victor Turner. Entlang dessen Begrifflichkeit von Struktur und Anti-Struktur versucht sie die Dynamiken jener spezifischen akademischen Jugendkultur zu fassen, wie sie sich in Jena im Fin

de Siècle herausgebildet hatte. Es war die im Serakreis sich entfaltende *communitas* – auch das ein Begriff von Turner –, die produktiv zurückwirkte auf die Freistudenten und dazu führte, dass diese sich in Jena anders entwickelten als in anderen deutschen Universitätsstädten.

Meike G. Werner hat eine Überlegung Georg Simmels an den Anfang ihres Buches gestellt. In seinem Essay »Die Großstädte und das Geistesleben« hatte dieser die Großstadt als den klassischen Ort der Moderne bezeichnet. Demgegenüber will Meike G. Werner zeigen, dass Moderne sich um 1900 auch in der Provinz entwickeln konnte. Simmels Essay jedoch beginnt mit der Überlegung, dass eines der »tiefsten Probleme des modernen Lebens« darin bestehe, individuelle Eigenart gegenüber der Gesellschaft behaupten zu können. Das schien ihm am besten dort gewährleistet zu sein, wo die Rechenhaftigkeit der Beziehungen, d. h. die Geldwirtschaft, am stärksten vorgezogen war, mithin in der Großstadt.⁶ Jena mag in Bezug auf die Metropole Berlin als Provinz erscheinen, seiner Realität nach war es das aber vielleicht nicht mehr. Dafür mag eine Figur wie Eugen Diederichs als Beleg dienen, der sich nicht nur den Ort für seinen Verlag frei wählte, sondern auch unabhängig genug fühlte, in den Traditionen der eigenen wie denen anderer Kulturen nach Versatzstücken zu suchen, um sich seine ganz eigene Realität zu erschaffen. Entscheidende Voraussetzung dabei war die um die Jahrhundertwende offensichtliche ungeheure Pluralisierung des Wissens. Sie ging mit einem regelrechten Boom an Verlags- und Zeitungsgründungen einher, der rapiden Verbreiterung von Bildung in Schulen und Universitäten, wissenschaftlichen Gesellschaften, Ausstellungen und Museen, dem Tourismus und der rasanten Entwicklung der Technik, die oft genug die Voraussetzung dieser Entwicklungen war. Mit diesem Wandel verbunden war die Auflösung verbindlicher Normen, durch die es erst möglich wurde, die vielfältigen historischen und kulturellen Traditionen als Material für ganz eigenständige subjektive Konstruktionen zu nutzen, gerade so wie Diederichs dies tat, wenn er als schwedischer Bauer gekleidet im Serakreis die Sonnenwende feierte. Ähnlich originell und kreativ waren andere Zeitgenossen. Zwei weitere von ihnen – Aby Warburg und Gertrude Stein – werden hier behandelt. Beide haben lange gebraucht, bis ihr Werk angemessen wahrgenommen worden ist. Die Aby-Warburg-Forschung hat in den letzten Jahren im selben Maße an Bedeutung gewonnen, wie sich die Geschichtswissenschaften zur Kulturwissenschaft hin erweitert haben und die Erinnerung im Warburg-Haus – seit den Neunzigerjahren im Besitz des Hamburger Senats – in Deutschland einen Ort gefunden hat.

IV. DAS »UNMÖGLICHE« ZUSAMMENDENKEN: IN DER WERKSTATT VON ABY WARBURG

»Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg« hat Ulrich Raulff sein Buch benannt und mit diesem Titel Bezug genommen auf eine Terminologie von Friedrich Nietzsche, der Warburg wie viele andere Zeitgenossen stark geprägt hatte. Das Buch ist gegliedert in vier in sich abgeschlossene und voneinander unabhängige Kapitel, von denen zwei bereits vorher veröffentlicht waren. Raulff begreift Warburg nach einem Wort Gottfried Benns als ein »Durchkreuzungsphänomen«, einen sensiblen Seismografen, in dem sich die Energieströme seiner Zeit bündelten. Vier bahnbrechende Entwicklungen nennt Raulff, auf die Warburg regierte: »die Entdeckung der Archaik«, die mit Nietzsches »Geburt der Tragödie« anhob, »den Zerfall der konventionellen Semantik« – Raulff nennt in diesem Zusammenhang Hofmannsthals Chandos-Brief von 1902 –, das »Eindringen des Religiösen in die Immanenz« sowie das Bewusstsein für das Vordringen der Technik (S. 12 f.). Alle vier Phänomene ließen sich mit Meike G. Werner auch als »Entgrenzungen« be-

⁶ Georg Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben, in: *ders.*, Gesamtausgabe, Bd. 7, Frankfurt/Main 1995, S. 116 f.

schreiben, deren Voraussetzung – als Entwicklung bei Waller beschrieben – die Sprengung des klassisch-antiken Menschenbildes war. Raulff beschreibt im ersten Essay »Die Nymphe und der Dynamo« den Spannungsbogen, der Warburgs Werk kennzeichnet. Der Essay nimmt seinen Ausgang von der »Nymphe«, jener weiblichen Figur, mit der Warburg sich zunächst in seiner Promotion über Botticellis Venus beschäftigt hatte. Henry Adams hatte die christliche Jungfrau als das Energiesymbol des vormodernen Frankreich beschrieben und sie mit der »modernen Energiemaschine« kontrastiert: dem Dynamo. Im Unterschied zu Adams suchte und fand Warburg in der »Nymphe« die »heidnische Dynamik«. In ihren multiplen Gestalten sah er Energieimpulse verkörpert, und zwar sowohl psychischer wie physischer Art. Worauf es Raulff ankommt, ist der Nachweis, dass Warburg mit seinen Interpretationen den Schritt vollzog von der »Allegorie zur Abstraktion«. Er griff das Symbolische auf, die kürzelhafte Struktur, die die Moderne auszeichnet, und arbeitete damit. Das entwickelt Raulff weiter in den nächsten beiden Essays am Beispiel des Kreuzlinger Vortrags sowie des Entwurfes für eine Briefmarke, den Warburg in den Zwanzigerjahren verfolgte. Material für den Kreuzlinger Vortrag, den Warburg zu einer Zeit hielt, als er sich als Patient in der Klinik von Ludwig Binswanger befand – dem Neffen jenes Otto Binswanger, der zur Kulturelite Jenas gehörte und der bei Werner Erwähnung findet –, war der Schlangentanz der Hopi-Indianer. Warburg hatte an diesem Ritual teilgenommen, jedoch lag diese Erfahrung zum Zeitpunkt des Vortrages mehr als 20 Jahre zurück. Der Text, auf den Raulff sich bezieht, stammt nicht von Warburg selber, sondern wurde nachträglich anhand von Skizzen aufgezeichnet. Wir kennen den eigentlichen Text also nicht, sondern folgen einer »Tonspur« sowie den Lichtbildern, mit denen Warburg seinen Text illustrierte. Nach Aussagen des Kunsthistorikers und späteren Leiters der Warburg-Bibliothek Fritz Saxl waren ethnologische und anthropologische Materialien für Warburg zentral und hatten eine große Bedeutung für sein Verständnis von Antike und Renaissance. Wie unter seinen Zeitgenossen üblich, verband Warburg mit dem Studium der »Primitiven« eine Wertung: Sie galt ihm als Zeitreise in die menschliche Vergangenheit. Für seine Interpretation des Textes wählt Raulff mit der Figur der Schlange einen symbolischen Zugang. Warburg selbst hatte darauf hingewiesen, dass die Schlange zu den ältesten und wandlungsfähigsten Bildern der Menschheit gehört, und er hatte auf einige ihrer symbolischen und realen Eigenschaften hingewiesen. Raulff unternimmt es, den unterschiedlichen Bedeutungsgehalten in der Figur der Schlange in diesem Kreuzlinger Vortrag nachzugehen. An Warburgs Ausführungen über die realen Eigenschaften der Schlange anschließend, begreift Raulffs sie als multipel einsetzbares, varianten- und perspektivenreiches Zeichen, in dem sich auch Widersprüchliches oder gar Unvereinbares ausdrücken lässt und deren symbolischer Gehalt zugleich bis tief in die Vorgeschichte zurückweist, wie sie im Bild des Blitzes und der Elektrizität ein Ausdruck von Warburgs Gegenwart war. Für Raulff kreist der Kreuzlinger Vortrag deshalb im Kern darum, was ein Symbol sein kann, indem es über ein Ritual berichtet, in dessen Zentrum eines der ältesten Symbole der Menschheit steht. Ähnlich wie hier verfährt Raulff im nächsten Essay. Bereits der an Brecht angelehnte Titel »Der aufhaltsame Aufstieg einer Idee« verweist auf den theoretischen Zugang. Auch hier steht das Zeichen – die Briefmarke und das ihr aufgedruckte Motiv, ein aufsteigendes Flugzeug – im Mittelpunkt der Interpretation. Dargelegt werden Warburgs philatelistische Bemühungen und seine Erkenntnis, dass die junge Republik für ihr Überleben neue, tragfähige Symbole brauchte. Warburg suchte deshalb die Unterstützung Gustav Stresemanns für die Herausgabe einer Briefmarke mit dem Bildmotiv eines aufsteigenden Flugzeugs. Über der Inschrift »Idea vincit« standen die Namen der drei Politiker, die mit dem Locarno-Vertrag von 1925 die Grundlage gelegt hatten für ein europäisches Sicherheits- und Friedenssystem: Aristide Briand, Austen Chamberlain und Stresemann. Warburg verband mit diesem Motiv, mit dessen Gestaltung er einen Künstler be-

auftragte, ein zeitgenössisches Symbol für den Sieg moderner Technik wie den einer Idee: des geeinten Europa. Im Gegensatz dazu sieht Raulff den Gebrauch der lateinischen Sprache (*Idea vincit*), mit dem Warburg hinter das 20. Jahrhundert sowie seine eigenen Intentionen zurückgefallen sei.

Unüberhörbar in diesem Buch ist die Kritik seines Autors an der jüngsten Warburg-Rezeption. Raulff hält weder die Kontextualisierung von Warburgs Texten, noch die akribische Ausleuchtung der psychischen Innenwelt dieses frühen Kulturwissenschaftlers für geeignet, seine Arbeiten angemessen interpretieren zu können oder gar das Werk wie einen Zettelkasten nach der anschlussfähigen »schnittigen These« zu durchforsten. Was Raulff dagegen mit diesem Band versucht, ist eine Lesart, die die Originalität Warburgs als moderner Autor des 20. Jahrhunderts ernst nimmt und die Bedeutung, die Warburg der Technik einräumte, den Wert des Bildhaften, Symbolischen sowie die Verknüpfung von Moderne und Vergangenheit – das Überspringen der Zeit im Rückgriff auf die Archaisik – zum Ausgangspunkt der Interpretation macht. Das setzt eine Menge an Wissen voraus, das in Einschüben, Hinweisen, Zitationen in die Texte mit einfließt. Diese vier Kapitel sind Essays, vorläufige Versuche, Annäherungen. Sie klopfen nichts fest, sondern zeichnen Gedankenbewegungen nach, an die sich anknüpfen lässt. Raulffs Annäherungsweise ist daher ein adäquater Versuch im Umgang mit einem Wissenschaftler, der sich nicht eindeutig festlegen lässt auf *eine* Disziplin. Gerade so sind auch diese Studien keine im engen Sinne historischen, sondern sie verfahren methodisch interdisziplinär. Was dieses Buch allerdings durchzieht, ist die Intention seines Autors, sich auf Warburg in seiner Zeit einzulassen. Das bedeutet für einen Wissenschaftler, der dem 20. Jahrhundert zugehört, seine Arbeiten nicht nur von ihren Inhalten her zu betrachten, sondern ebenso von ihren Formen, ihrer Sprache und ihrem Material.

V. SPRACHE ALS MATERIAL BEI GERTRUDE STEIN

Dass Sprache mit Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr nur »naiv« Inhalte transportierte, sondern selbst reflektiert und zum eigenen, unabhängigen Mittel des Ausdrucks wurde, war eine Entwicklung, die vor allem auch an Gertrude Stein und ihrem Versuch, die Erfahrung des Kubismus auf die Sprache zu übertragen, festgemacht werden kann. »Gertrude Stein. Woman without Qualities« heißt der Titel des Buches von G. F. Mitrano. Der Vergleich mit Musil suggeriert Steins exemplarische Modernität, wird von Mitrano aber nur beiläufig expliziert. Dafür verweist sie auf Steins Schwanken zwischen der inneren Welt ihrer Manuskripte und einer äußeren, in der Prestige und Anerkennung zählten, und sieht sie darüber vergleichbar mit Musils Helden Ulrich, den sie als Durchgangspunkt zwischen einer internen kulturellen und einer externen gesellschaftlichen Welt versteht. In sieben Kapiteln, in deren Zentrum jeweils unterschiedliche Texte von Gertrude Stein stehen, nähert sich Mitrano dieser Autorin, die, wie wohl keine andere ihrer Zeit, das Uneindeutige zu ihrem Markenzeichen machte: zwischen den Kulturen lebend, als Amerikanerin in Paris – nur als Ausländerin konnte Stein sich die benötigten Freiheiten erlauben – zwischen den Geschlechtern changierend, was Stein mit sackförmigen Kleidern, später mit einem burschikosen Haarschnitt unterstrich, zwischen den Identitäten pendelnd, wie sie dies insbesondere mit dem Buch zum Ausdruck brachte, das zu ihrem literarischen Durchbruch führen sollte: »Die Autobiographie der Alice B. Toklas«, in dem sie in der Sprache ihrer Freundin und Geliebten sich selbst zum Thema machte und ihre eigene Geschichte erzählte. Mitrano beginnt damit, Gertrude Steins Begegnung mit Paul Cézanne, ihre Liebe und ihr Verständnis für dessen künstlerische Arbeit als Moment der Bewusstwerdung ihrer eigenen künstlerischen Ambitionen und Intentionen zu beschreiben, als ein Abwerfen des Korsetts sozusagen, mit dem sie sich zugleich aus ihrer bürgerlichen Herkunft und von ihrer Familie löste. »The Making of Americans«, das

Buch, das im Mittelpunkt des nächsten Kapitels steht, gilt ganz allgemein als Steins Gesellenstück. Es ist eine Familiengeschichte, in der sie – analog zur kubistischen Malerei – ihre Figuren von allen Seiten ausleuchtete, mit linearen Erzählformen brach und in der Wiederholung ein Stilmittel fand, mit dem sich Brechungen, Widersprüche einschließen ließen, die vor allem auch um Fragen der persönlichen Identität kreisten: »Everyone then is an individual being. Everyone then is like many others always living.« (S. 41) Es waren diese Fragen nach Identität und Authentizität, die zu den Hauptanliegen von Gertrude Stein gehörten. Dabei spielte Kleidung eine herausragende Rolle. Mit ihrem Umzug nach Paris hatte Gertrude Stein alles Konventionelle abgelegt. Immer selbstbewusster ging sie dazu über, sich als Person zu inszenieren. Auf den Fotos von Alvin Langdon Coburn thront sie in weiten Gewändern, die ihren massigen Körper völlig einhüllten und sie geschlechtslos erscheinen ließen, auf einem Renaissancestuhl. Das Material des Stoffes – ein dunkler Samt – hatte orientalische Anklänge und evozierte Herrschaftsansprüche. An die äußere Erscheinung knüpfte sich Steins ästhetisches Programm, und die Fotos waren der Ausdruck ihrer künstlerischen Intentionen. Das Porträt, von dem Georg Simmel behauptet hatte, es sei »das Anschaulichmachen der Seele«⁷, wurde deshalb Steins bevorzugtes Terrain, und mit einem davon, »Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonia«, erwies sie 1912 Mabel Dodge ihrer Referenz, der amerikanischen Mäzenatin, die vor dem Ersten Weltkrieg in Italien lebte und zu deren Bekanntenkreis Gertrude und ihr Bruder Leo gehörten. Steins Geste sollte nicht folgenlos bleiben. Als Mabel Dodge bald darauf in die USA zurückkehrte, war es die Verbindung zu den Steins, die ihr den Weg ebnete zu den Organisatoren der Armory Show, jener berühmten Ausstellung, die die New Yorker 1913 zum ersten Mal mit modernen europäischen Kunstrichtungen bekannt machte. Dodge nahm die Show zum Anlass, sich mit ihrem »Portrait« von Stein – sie hatte es selber in Druck gegeben – in Szene zu setzen. Ihre spektakuläre Aktion, die keinerlei inhaltlichen Zusammenhang mit der Ausstellung hatte, wies sie als modern aus und hatte auf Antrieb Erfolg: Schlagartig wurden sowohl sie wie Gertrude Stein zu öffentlichen Personen. Inszenierungen wie diese verbanden Mabel Dodge und Gertrude Stein mit anderen Frauen, die im Paris der Vorkriegszeit eine entscheidende Rolle bei der Durchsetzung moderner Kultur spielten. Adrienne Monnier, deren Buchhandlung zu den Zentren der literarischen Moderne gehörte, war eine von ihnen. Ihre Affinität zu Gertrude Stein zeigt Mitrano in einem weiteren Kapitel: »The Looks of Modern Culture«. Ebenso wie Stein wusste Monnier um die symbolische Qualität von Kleidung und verstand es, Zeichen zu setzen. Deshalb das immer gleiche Kostüm, den weiten grauen Rock, die weiße Bluse, das Cape. Individualität war nicht einfach gegeben. Sie musste erarbeitet werden und einen Ausdruck finden. Nur so ist zu verstehen, weshalb Gertrude Stein noch nach Jahrzehnten von dem berühmten Porträt, das Picasso 1906 von ihr gemalt hatte, behaupten konnte: »[...] and I was and I still am satisfied with my portrait, for me, it is I, and it is the only reproduction of me which is always I.« (S. 95). Hier wurde nicht mehr äußere Ähnlichkeit, sondern Authentizität zum Maßstab von Individualität genommen.

Mitrano verfolgt mit ihrem Buch mehrere Ziele: Sie will einerseits zeigen, wie Stein die europäische Moderne für ihre eigene Kreativität nutzte. Sie versteht dabei andererseits Steins äußere Erscheinung als bewusste Inszenierung und Zeichen ihrer kulturellen Zugehörigkeit. Und nicht zuletzt fragt sie nach der Bedeutung von Steins Arbeiten für die zeitgenössische literarische Ästhetik. Anders als Raulff erscheint Mitranos Buch jedoch hermetisch und vermittelt sich nur schwer außerhalb der literarischen Diskussion. Das ist bedauerlich, da sowohl die Person wie die Arbeiten von Gertrude Stein in hervorragender Weise dafür geeignet sind, den historischen Umbruch des *Fin de Siècle* und den Durchbruch in die kulturelle Moderne darzulegen.

7 *Ders.*, Ästhetik des Porträts, in: *ders.*, Gesamtausgabe, Bd. 7, S. 328.

VI. KUNST ALS EIGENTUM

Während das Buch von Mitrano bei aller postmodernen Rhetorik deshalb eng geführt ist, stellt Jordanna Bailkin in ihrer Studie »The Culture of Property. The Crisis of Liberalism in Modern Britain« eine konventionelle Frage – nämlich die nach dem Eigentum – auf eine ganz ungewöhnliche und neue Weise. Im Zentrum des Buches steht kulturelles Eigentum. Aber was für ein Eigentum ist eigentlich Kunst? Mit dieser einfachen Frage hebt das Buch an und stellt damit sogleich klar, dass die Verbindung von Kultur und Eigentum nicht selbstevident, sondern historisch generiert ist. Das lässt sich nicht nur in der Gesetzgebung verfolgen, in der seit Mitte des 19. Jahrhunderts das Bewusstsein für den Wert und die Bedeutung von kulturellem Eigentum an Raum gewann, bis es in der Haager Konvention von 1954 explizit zum Thema wurde. Das war ein hoch bedeutsamer Vorgang, denn mit Eigentum ist die *Conditio sine qua non* des bürgerlichen Liberalismus benannt. Eigentum ist gebunden an die Person, und Fragen des Eigentums waren grundlegend für die Entwicklung des bürgerlichen Rechtssystems. Demgegenüber ist kulturelles Eigentum nicht personal, sondern verweist auf Völker oder soziale Gruppen. Der Begriff des kulturellen Eigentums – und das ist der Kern des Buches von Bailkin – steht somit konträr zu einem Fundamentalbegriff des Liberalismus, unterläuft und revolutioniert ihn. Wie und warum das Bewusstsein und der Kampf um kulturelles Eigentum darum hineinspielte in die Krise des Liberalismus – den seltsamen Tod des liberalen England bereits vor dem Ersten Weltkrieg, wie der Historiker George Dangerfield das genannt hat –, ist eines der beiden Ziele von Bailkins Arbeit. Das andere ist damit eng verknüpft: Bailkin will ein neues Bezugssystem entwickeln, das unser Verständnis dessen vertiefen soll, was kulturelles Eigentum ist, welche Werte damit angesprochen und welche Politiken damit verbunden sind. Die Arbeit bedient sich unterschiedlicher thematischer Zugänge, der Museumsgeschichte ebenso wie der Kolonial- und Geschlechtergeschichte. Bailkin verfolgt ihr Anliegen entlang von vier Fallstudien, in denen außer England Irland und Schottland thematisiert werden, Teile von Großbritannien, die über eine eigene Geschichte und Kultur verfügen und dieses Bewusstsein gerade auch vermittelt über Debatten um kulturelles Eigentum immer selbstbewusster vertraten.

Bailkins erste Fallstudie betrifft einen Schatz alter keltischer Ornamente, der 1896 gefunden und an das Britische Museum verkauft worden war. Dagegen erhob die Königliche Irische Akademie Beschwerde. Iren verlangten, dass der Schatz repatriiert und an das Dubliner Museum gegeben werde. Die Auseinandersetzungen, die schließlich vor Gericht ausgetragen wurden, berührten zunächst juristische Fragen: Nach römischem Recht gehörte ein Schatz seinem Finder, nach feudalem dagegen – und dieses hatte in Großbritannien Geltung – verfiel herrenloses Gut, insbesondere Gold und Silber, an den König. Der feudale Standpunkt wurde im 19. Jahrhundert auch in vielen Kolonien vertreten, u. a. um damit gegen die um sich greifenden Plünderungen vorzugehen. Deshalb war strafbar, der (britischen) Krone ein gefundenes Gut vorzuenthalten. Gehörte das keltische Gold also dem englischen König? Oder war das keltische Gold eine kultische Gabe und es wäre ein Sakrileg, es in das Eigentum einer lebenden Person übergehen zu lassen? Neben Fragen wie diesen konzentrierte sich die Auseinandersetzung um das keltische Gold vor allem auch darauf, ob Irland eine Provinz sei, das Gold deshalb in das Zentrum der Nation – ins Britische Museum nämlich – gehöre. Oder war Irland eine Nation, die mit Recht fordern konnte, ihr eigenes kulturelles Eigentum für sich zu beanspruchen? Für diese These sprach, dass einer der Hauptzeugen, der Finder des Schatzes, von dem Londoner Gericht aufgrund seines Dialektes nicht einmal verstanden werden konnte. Das Gericht musste weiter zu klären versuchen, ob keltische Kunst überhaupt eine eigenständige Kunst war oder im Kern nicht doch »pre-eminently English« (S. 60). Nach einer viertägigen Verhandlung entschied das Gericht schließlich, das keltische Gold dem Museum

in Dublin zu übertragen. Das war ein Zugeständnis des Gerichts an den irischen Nationalismus und zugleich seine Affirmation, wie die Tatsache zeigt, dass ein Teil jenes Schatzes, ein goldenes Ruderboot, heute als nationales Symbol die irischen Euromünzen ziert.

Die Geschichte des irischen Nationalismus ist offenbar eine Erfolgsgeschichte: Irland – mit der Ausnahme von Ulster – wurde 1923 ein unabhängiger Staat. Anders stand es mit Schottland, das im Mittelpunkt der zweiten Fallstudie von Bailkin steht. Auch in Edinburgh war 1859 eine *National Gallery* eröffnet worden. Auch hier stand die Frage an, was diese Galerie eigentlich repräsentierte: War sie eine (allgemeine) künstlerische Bildungsinstitution oder repräsentierte sie Schottland? Den Auftrag, die nationale schottische Kunst zu fördern, hatte die Nationalgalerie zwar von Anfang an, doch anders als in Irland scheiterte sie an zwei Fragen: Zum einen war in Schottland anders als in Irland die nationale Zugehörigkeit mehrschichtiger und die schottische Identität nicht identisch mit den romantischen Vorstellungen von den schottischen Highlands, mit denen sie oft gleichgesetzt wurde. Zum anderen waren zunächst sowohl die Finanzierung wie die Verwaltung der *National Gallery* gebunden an die Union mit England; die Schotten verfügten deshalb über keinerlei Spielraum für eine selbstbewusste Definition einer eigenständigen schottischen Kultur. Das änderte sich zwar partiell mit der Gründung des »Scottish Office« 1885 sowie dem »National Galleries of Scotland Bill«, der zwischen 1901 und 1906 ausgehandelt wurde. Doch gelang es in Schottland anders als in Irland nie, Kultur zum Ausgangspunkt einer nationalen Identifikation zu machen.

Im Zentrum der nächsten Fallstudie, die den Zeitraum von 1820 bis 1920 umschließt, steht die Frage nach der Bedeutung von Geschlecht in Debatten um kulturelles Eigentum. Der Fall, den Bailkin hier diskutiert, betraf den Verkauf eines Gemäldes von Hans Holbein d. J., ausgestellt in der Londoner *National Gallery*. Das Gemälde zeigt Christina von Dänemark, eine junge Witwe, die vom englischen König Henry VIII. verehrt wurde und die Holbein gezeichnet hatte, als er sich an dessen Hof aufhielt. Das Bild galt als britisch, obwohl dies weder auf den Maler noch das Modell zutraf. Englisch war lediglich sein Eigentümer, der Duke of Norfolk, der sich 1909 gezwungen sah, das Bild zu verkaufen, um seinen Steuerverpflichtungen nachkommen zu können. Die alarmierte Öffentlichkeit befürchtete daraufhin den Verkauf eines »englischen« Bildes ins Ausland und startete einen erfolgreichen Aufruf nach Spendengeldern, mit denen der Holbein für die *National Gallery* angekauft werden sollte. Das gelang mithilfe eines anonymen Spenders. Wie Bailkin im Folgenden klarstellt, war Idee und Gründung von Museen zunächst ein männliches Projekt. Doch gab es früh auch Frauen, die sich darum bemühten, andere Frauen mit Kunst vertraut zu machen. Eine von ihnen war Anna Jameson, von Bailkin als erste feministische englische Kunsthistorikerin bezeichnet. Jameson war interessiert an Fragen der weiblichen Bildung. Ihr ging es darum, Frauen durch den Umgang mit Kunst zu politischen Bürgerinnen zu erziehen. Doch waren die Möglichkeiten, die Frauen für eine solche Unternehmung hatten, zunächst beschränkt, denn sie konnten Bilder nicht selber erwerben oder in einer eigenen Galerie ausstellen. Dazu bedurfte es einer Reform des Eigentumsrechts, die es verheirateten Frauen seit der Jahrhundertwende ermöglichte, über eigenes Eigentum zu verfügen.

Es sind Argumente wie diese, in denen Bailkin am Einzelfall entlang verschiedene Geschichtsstränge zusammenbindet: die Museumsgeschichte, die feministische Kunstgeschichte, die Reform des Eigentumsrechts. Erst aus der gegenseitigen Verschränkung, der komplexen Überlagerung unterschiedlicher Geschichten und Geschichtsverläufe heraus, ergeben sich die Brisanz eines Falles, seine Bedeutung und seine nachhaltige Wirkung. Unter welchen Bedingungen wird ein Bild als kulturelles Eigentum eines Volkes angesehen? Was bedeutet es, wenn es als solches nur durch den Einsatz eines anonymen Spenders behalten werden kann, von dem das Gerücht geht, es handle sich um eine Frau? Bailkins Argumentation suggeriert eine Veränderung der Zivilgesellschaft zugunsten einer

größeren Demokratisierung, in die Frauen und die unteren sozialen Schichten zunehmend mit eingeschlossen wurden. Die Drohung des Duke of Norfolk, den Holbein zu verkaufen, machte den Zeitgenossen erstmals bewusst, dass die in der *National Gallery* ausgestellten Bilder Privatbesitz waren, Leihgaben, die von ihren meist männlichen Eigentümern jederzeit zurückgefordert werden konnten. Erst durch das finanzielle Engagement einer Frau, für die Kunst den Zugang zu Bildung bedeutete und damit die Möglichkeit politischer Partizipation, wechselte das betreffende Bild aus dem Eigentum im klassischen Sinne – nämlich dem Privateigentum – zum kulturellen Eigentum, an dem potenziell alle Mitglieder der Gesellschaft partizipieren konnten und sollten.

Kunst als gesellschaftspolitisches Projekt, als Mittel der Erziehung und Formation der Zivilgesellschaft steht auch im Mittelpunkt der letzten Fallstudie: der Sammlung des *London Museums*, das 1912 eröffnet wurde. Das Museum war als »Volksmuseum« konzipiert. Es hatte die Aufgabe, die Lücke zwischen einem herkömmlichen Kulturbegriff und der Massenkultur zu schließen. Das *London Museum* war ungewöhnlich populär vor allem bei den unteren Mittel- und Unterschichten, die hier nicht nur aufgefordert wurden zur Konsumtion, sondern die auch an der Sammlung partizipieren sollten: Kulturelles Eigentum wurde damit ein demokratisches Projekt, in das »das Volk« sowohl als Sammler wie auch als Konsument eingebunden werden sollte. Auch hier fasst Bailkin unterschiedliche Entwicklungen zusammen: eine neuartige zivile Museumsgründung, so wie sie zeitgleich auch in anderen Nationen entstand, mit der Formierung des »London County Councils« von 1889, mit dem die Metropole ein eigenes politisches Instrument fand, das ihre kulturelle Vielschichtigkeit adäquat fassen, ihre Verwaltung rationalisieren und vereinheitlichen konnte und das als moderne demokratische Institution im Gegensatz stand zur »City of London« mit ihrer in das vormoderne England und die Monarchie zurückreichenden politischen Geschichte. Das Buch beschreibt auf diese Weise einen Prozess der Demokratisierung, wie er sich im Begriff des kulturellen Eigentums und seinen Zuschreibungen reflektiert hat. Mit der Herausbildung eines gesellschaftlichen Bewusstseins vom kulturellen Eigentum ging die Konterkarierung des liberalen Eigentumsbegriffs einher. Bailkin sieht diesen Prozess offenbar an der Jahrhundertwende gebündelt und bietet darüber möglicherweise eine Erklärung für die seltsame Doppelgesichtigkeit, die man dem *Fin de Siècle* nachsagt, das im Kern dessen, was seine Identität auszumachen vorgab, immer auch über sich hinauszuweisen schien.

VII. NEUE FESTSCHRIBUNGEN: DIE MODERNE ALS DUALE ERFAHRUNG

Yuri Slezkines Buch »Paradoxe Moderne. Jüdische Alternativen zum *Fin de Siècle*« kommt in einer Verpackung daher, die die (mögliche) Kritik, es wärme eine antisemitische These auf, von vornherein erschwert: Dan Diner hat es in die Reihe »Toldot. Essays zur jüdischen Geschichte und Kultur« des Simon-Dubnow-Instituts aufgenommen. Der Band ist im Kern der Vorabdruck eines von insgesamt vier Kapiteln aus einem Buch, dessen englische Fassung 2004 bei Princeton University Press erschienen ist.⁸ »Swann's nose: The Jews and Other Moderns« war das entsprechende Kapitel dort überschrieben, was anzeigt, dass sein Autor, in Moskau geboren und in Berkeley lehrend, am Tabubruch und der Provokation seine Freude hat. Über jüdische Nasen diskutiert es sich in Deutschland aus gutem Grund schwer. Deshalb der neue Titel für den schmalen Band. Aber auch sein Inhalt ist nicht angetan, es Lesern hierzulande einfach zu machen, denn Slezkines Hauptargument, die besondere Rolle von Juden in der Entwicklung der europäischen Moderne, ist nicht neu, sondern hat eine Geschichte, in der sie ebenso oft als Ausweis

8 Yuri Slezkine, *Das Jüdische Jahrhundert*, Göttingen 2006 (engl. *The Jewish Century*).

einer fragwürdigen jüdischen Exklusivität wie als Begründung für den Ausschluss, die Verfolgung oder Vernichtung von Juden dienen musste. Es ist die Last dieser Geschichte, die die unbefangene Auseinandersetzung mit diesem Buch beschwert. Sich über diese Barriere hinweggesetzt zu haben, war eine gute Entscheidung des Leiters des Leipziger Dubnow-Instituts. Aber was ist dran an Slezkines These? Yuri Slezkine ist Historiker für zeitgenössische russische und eben auch sowjetische Geschichte. Seine Sicht auf die Rolle der Juden in der Entwicklung der europäischen Moderne wird bestimmt von seiner eigenen Herkunft – eine seiner beiden Großmütter war engagierte Kommunistin aus jüdischer Familie (ihr ist seine Arbeit gewidmet) –, seinem Bildungshintergrund in der ehemaligen Sowjetunion und seiner Erfahrung der amerikanischen Gegenwart.

Theoretischer Ausgangspunkt seines Buches, für den vorliegenden Band auf einigen Seiten zusammengefasst, ist die Feststellung, alle vorindustriellen Gemeinschaften ließen sich in zwei Gruppen einteilen: eine Nahrung produzierende Gruppe, die Slezkine in Anlehnung an den antiken Gott Apoll als Apollonier bezeichnet, und eine Gruppe von ethnisch fremden Dienstleistungsnomaden – Juden ebenso wie Zigeuner, Parsen, Inder –, die nach dem Gott Merkur von ihm Merkurianer genannt werden. Bereits hier beginnt das Problem, denn so eindeutig bestimmbar wie bei Slezkine sind die in antiken Mythologien wurzelnden Götter in aller Regel nicht. Apollo (griech. Apollon) zumal, ein später Gott, ist in sich widersprüchlich und kann nur unter anderen als Gott des Ackerbaus und der Viehzucht gelten. Zuallererst jedoch ist er der Gott des Lichts, des Heils, der Künste. Dem *Fin de Siècle* zumal galt das Apollinische im Anschluss an Nietzsche als das Rationale, das dem Dionysischen entgegengestellt wurde. Auch Merkur ist nicht der Gott der Boten (S. 10), sondern als Götterbote ein Vermittler zwischen Himmlischem und Irdischem, worüber sich lange nachdenken lässt. Eine auffallende Ähnlichkeit hat jene Zweiteilung, die Slezkine in vormodernen Gesellschaften ausmacht und auf der er seine These basieren lässt, jedoch mit der Marxschen Doktrin von der Produktions- und der Zirkulationssphäre. Darüber hinaus muss ergänzend gesagt werden, dass auch vormoderne Gesellschaften sehr viel differenzierter organisiert waren, als Slezkine darstellt. In den sich mit dem ausgehenden Mittelalter bildenden Städten sind bereits vielfältige Dienstleistungstätigkeiten angesiedelt. Schon der frühe Handel ist ausgreifend und keineswegs nur auf fremde Minderheiten beschränkt. Handelszusammenschlüsse wie die der Hanse gehen auf das 12. Jahrhundert zurück, die Fugger entwickelten im 15. Jahrhundert das erste multinationale europäische Handelsunternehmen. Die strenge Scheidung zwischen grundständigen Apolloniern und ethnisch fremden Merkurianern – Dienstleistungsnomaden –, wie Slezkine sie suggeriert, lässt sich darum nicht aufrechterhalten. Die europäische Wirklichkeit war vielschichtiger und komplexer. Slezkines historischer Schwerpunkt aber ist das *Fin de Siècle*. Er begreift gesellschaftliche Modernisierung als Merkurianisierung, bei der die sozialen Gruppen, die diese Funktion traditionell ausgeübt hatten – in Europa die Juden –, habituelle Vorteile gehabt hätten, die sie befähigten, in dieser Entwicklung eine Vorreiterrolle zu spielen. Juden wurden in europäischen Ländern seit dem 19. Jahrhundert zunehmend sichtbar und waren gesellschaftlich überaus erfolgreich, während die Gesellschaften um sie herum merkurianisch, sprich »jüdisch« wurden. Das 20. Jahrhundert ist deshalb für Slezkine das »Jüdische Jahrhundert«. Doch während Juden sich im Zuge der Modernisierung von ihren traditionellen kulturellen Wurzeln ablösten und in einer neutralen Gesellschaft Einschluss begehrten, schufen Apollonier den Nationalstaat und mit ihm erneut eine Basis für den Ausschluss von Juden. Diese nun reagierten nach Slezkine mit zwei nicht-nationalistischen Lösungen: der Entwicklung des Marxismus und der Psychoanalyse – und fanden mit dem Zionismus zugleich ihre eigene apollonische Entsprechung. Drei gelobte Länder halte das 20. Jahrhundert daher für Juden parat: Israel, die USA – neue Heimat der Psychoanalyse – und die Sowjetunion sowie eine Hölle, den nationalsozialistischen Versuch einer »Endlösung der Judenfrage«, den Holocaust.

Es hat zweifellos etwas Faszinierendes, wie sich bei Slezkine die wichtigen Fragen, die die Moderne und insbesondere das 20. Jahrhundert aufgeworfen haben, mit dem Rückgriff auf die Dualität von Apolloniern und Merkurianern zu lösen scheinen: Nichts mehr von Simmels widerspruchsvollem Diktum vom »Fremden, der bleibt«, in das Juden eingeschlossen sein mochten, aber eben nicht aufgehen mussten. Während bei Simmel also das in sich Widerspruchsvolle und Deutungsoffene als das Moderne gefasst wurde, ist Slezkine bemüht, allem einen Namen und einen Platz zu geben. Das betrifft zuletzt auch die Frage, was ein Jude sei. Denn wiewohl Slezkine konstatiert, dass im Zuge der Modernisierung aus Juden Europäer wurden, blieben sie gleichwohl stets als Juden identifizierbar. Man darf vermuten, dass Slezkine hier mit einem ethnischen Begriff operiert, doch unterschlägt ein solcher Begriff das spezifische Dilemma von Menschen, die als moderne Menschen das Bedürfnis hatten und sich – im Fin de Siècle wohl zum ersten Mal in großem Maßstab – die Freiheit glaubten herausnehmen zu dürfen, ihre eigene Identität jenseits der von außen an sie herangetragenen Festschreibungen, seien sie geschlechtlicher, ethnischer oder kultureller Art, gestalten zu können, und die feststellen mussten, dass dies eben nur partiell möglich war. Natürlich hatten gerade Gruppen, die solche Festschreibungen als Einschränkungen ihrer persönlichen Freiheiten erlebten – Juden und Frauen –, daran ein besonderes Interesse. Damit agierten sie aber nur etwas aus, was die moderne Erfahrung schlechthin ist: den unauflösbaren Widerspruch, dass das Ich sich weder ganz aus dem subjektiven Bewusstsein konstruieren lässt, noch in seinen objektiven Parametern aufgeht, sondern zu einem nie endenden und stets gefährdeten Projekt wird.

