



# TRANSFORMATIONEN UND TRANSFERS

Literarische Raumordnungen und  
ihre Dynamisierung

**ULRIKE VEDDER**  
**ANNEGRET PELZ**  
**GRAŻYNA KWIECIŃSKA (HG.)**



# Literatur – Kultur – Geschlecht

## Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte

Herausgegeben von  
Anne-Kathrin Reulecke und Ulrike Vedder

in Verbindung mit  
Inge Stephan und Sigrid Weigel

Band 77

Ulrike Vedder / Annegret Pelz /  
Grażyna Kwiecińska (Hg.)

# **Transformationen und Transfers**

Literarische Raumordnungen und  
ihre Dynamisierung

**BÖHLAU**

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2025 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe  
(Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;  
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;  
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)  
Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink,  
Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und  
V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen  
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Ilkka Halso: „CUBE“ (2003), <http://ilkka.halso.net> (mit  
freundlicher Genehmigung des Künstlers)

Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien  
Satz: le-tex publishing services, Leipzig

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage** | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)  
ISBN 978-3-412-51531-7

## Inhalt

Einleitung.....	9
-----------------	---

### Urbane Räume: Aufbruch und Zerstörung

*Johanna Engel*

Der weibliche Aufbruch in die Großstadt um 1900.

Leonie Meyerhofs ‚Münchner Roman‘ <i>Töchter der Zeit</i> (1903) .....	15
--	----

*Justyna Górný*

Literarische Räume weiblicher Desillusion. Irmgard Keun und

Pola Gojawiczyńska .....	27
--------------------------	----

*Sabine Kalff*

Wüsten, Ruinen, Brachen. Zerstörung und Stadtlandschaft zum

Ende des Zweiten Weltkriegs in autobiographischen Texten .....	35
--	----

*Alfrun Kliems*

Das (post-)sozialistische Warschau als heilloser Ort.

Tyrmand, Stasiuk, Chutnik .....	49
---------------------------------	----

*Agnieszka Jezierska-Wisniewska*

„Schöne neue Welt“? Polnische Plattenbauten und ihre

literarischen Porträts .....	63
------------------------------	----

*Maja Dębska*

Gert Jonkes *System von Wien*. Ein Großstadtroman in kleinen

Formen, mit einem Seitenblick auf Stifter.....	77
--	----

### Krisenräume: Verdichtung und Transformation

*Christine Ringer*

Neue Körper – neue Räume. Erfahrungsarmut bei Vicki Baum und

Walter Benjamin.....	91
----------------------	----

*Annegret Pelz*

Blick vom Mond – Besuch im Hades. Menippeische Weltschau im  
20. Jahrhundert (K. Kraus, G. Anders und D. F. Galouye/R. W. Fassbinder) ... 103

*Magdalena Daroch*

Hornbrille und Nashorn. Von vertrauten Dingen (Rilke) zu toten  
Sachen im Konzentrationslager (Różewicz) ..... 121

*Roman Kabelik*

Verschleppt, geschleust, bezahlt. Zur raumzeitlichen Darstellung  
des transnationalen Menschenhandels in der Gegenwartsliteratur ..... 133

*Kamilla Najdek*

Räume und ihre Grenzen. Zur Wasserpoetik Yoko Tawadas ..... 149

*Christian Wimplinger*

Verschriftlichte Experimentalräume. Vom Kurbad zur Luftdruckkammer ..... 161

### Transitorische Räume: Reisen und Auswandern

*Grażyna Kwiecińska*

„Ums liebe Brot“. Die Ausgewanderten in der polnischen Literatur  
des 19. Jahrhunderts..... 177

*Marco Lorenz*

„In der Betschul' hängt ja auch ein Vorhang“. Das Theater als  
Bildungsanstoß und Dritter Raum in Karl Emil Franzos' *Der Pojaz* (1905) .... 189

*Kerstin Roose*

Koffer, Felleisen, Mantelsack. Literarisierungen des Reisegepäcks  
im 19. Jahrhundert..... 203

*Ulrike Vedder*

Franz Kafkas *Der Verschollene* als (letzter?) Auswandererroman ..... 217

*Birgit Dahlke*

Moskau und ‚Moskau‘. Umbau des Ost-West-Paradigmas in den  
Reiseprotokollen Christa Wolfs..... 233

*Magdalena Baran-Szołtys*

Transmemoration und Transformationen des Galizien-Narrativs ..... 243

*Anna Katharina Neufeld*

Zwischen Mobilität und Transformation. Der Fahrradhelm als  
biotechnologisches Paradox ..... 259

Autor\*innenverzeichnis ..... 273



## Einleitung

Die Künste und insbesondere die Literatur spielen für die Analyse historischer und gegenwärtiger Raumordnungen und ihrer Dynamisierung eine entscheidende Rolle. Denn die Literatur nutzt konkrete und abstrakte Räume, Topoi und Mikrokosmen, um den Makrokosmos historischer und gesellschaftlicher Prozesse zu beobachten und zu kommentieren, um konfliktreiche Begegnungen und Ereignisse zu inszenieren, um Visionen anderer Lebens- und Machtverhältnisse durchzuspielen. Literarische Räume können utopisch oder heterotopisch bestimmt sein, als Mnemotop oder Imaginationsraum fungieren, durch Chronotopoi erzählbar werden oder Grenzverläufe und liminale Situationen ausloten. Seit der Moderne fokussieren literarische Texte verstärkt die Ungleichzeitigkeiten zwischen Metropole und Provinz, das komplexe Verhältnis von Innen- und Außenräumen, die Dynamik zwischen Raum- und Geschlechterordnungen, die Brisanz postkolonialer und globalisierter Räume sowie die vielfältigen (Nicht)Orte des Transfers und der Transformation.

Gegenwärtig sind es die globalen geopolitischen Umwälzungen samt ihren nie gekannten Migrationsbewegungen, die ökonomische und mediale Schrumpfung der Welt oder die Gefährdung urbaner und ländlicher Räume durch den Klimawandel – bis hin zur Unbewohnbarkeit –, die ein neues Interesse an der Entwicklung von Raumkonzepten und -wahrnehmung entstehen lassen. Genauer gesagt: Sie bedingen ein Raumverständnis, das begrenzte und zunächst stabile Ausgangssituationen in mobile Figuren und Elemente transformiert, das soziale Zuordnungen verschiebt und den Raum dynamisiert. Eine solche Dynamisierung – deren Verfahren in erzählerischer und erzähltheoretischer Hinsicht nicht nur als Erzählanlass, sondern auch als ein grundlegendes Schema der modernen Literatur gelten kann – verdankt sich den Grenzüberschreitungen und Bewegungen im Raum, die nicht nur die agierenden Subjekte verändern, sondern auch die Raumordnung. Untersuchungen zur Dynamisierung gelten also nicht einem Raum ‚an sich‘; vielmehr machen die Raumrelationen auf ein topologisches Verständnis von Raum aufmerksam, der in einem vielschichtigen, widersprüchlichen gesellschaftlichen und kulturellen Prozess entsteht. Darin verweisen die spezifische Verortung kultureller Praktiken und die Dynamik sozialer Beziehungen auf die Veränderbarkeit und damit Historizität von Raum – und sie verweisen auf die Denkbarkeit und Konzeptualisierung ‚fluider Räume‘. Damit sind räumliche Strukturen angesprochen, die sich nicht auf feste Orte beziehen, sondern die in einer globalisierten Welt ‚deterritorialisierter‘ Relationen darstellen, d. h. Vernetzung und Interaktion betreiben und abbilden. Um solche

Dynamisierungsprozesse in der Literatur zu beobachten, stellen ‚Transformation‘ und ‚Transfer‘ günstige Suchbegriffe dar.

Dabei sind zunächst Transformationen von Räumen auf der einen Seite und transformative Räume auf der anderen Seite zu unterscheiden. Durch technisch-medial, politisch-sozial oder wissenschaftlich-kulturell bedingte Transformationen verändern Räume ihre Lagen und Dimensionen, verlieren ihre historische oder geographische Bedeutung, gewinnen neue Wissensordnungen oder werden entessentialisiert und mobilisiert – sie machen mithin Transformationsprozesse wahrnehmbar und erkennbar, sind deren Abbild und Schauplatz. Auch Imaginationen und literarische Schreibweisen transformieren Räume, indem sie Grenzen überschreiten oder verschieben, scharfkantige oder verschwommene Raumkonturen entwerfen, raum-zeitliche Positionierungen entscheidend verlagern oder Verhältnisse zwischen Innen- und Außenräumen verkehren. Demgegenüber sind transformative Räume solche der aktiven Veränderung – Möglichkeitsräume also, in denen der Wandel ihrer Bewohner\*innen und gesellschaftlichen Strukturen, ihrer Referenzen und Umwelten forciert wird.

Mit der Frage nach Transfers durch und über Räume hinweg rücken Aspekte der Bewegung und Übertragung in den Fokus. Ob reisende bzw. migrierende Subjekte oder materielle Artefakte, Ideen oder kulturelle Praktiken mobilisiert und transferiert werden, stets sind es in räumlicher Hinsicht vorstellbar gemachte Transfers, Zustandswechsel, temporäre Situierungen. Damit werden die Räume der Transfers ihrerseits als transitorische Räume konzipiert, als Durchgangsorte also, die wiederum von den Transfers nicht unberührt bleiben. Transitorische Räume sind mithin nicht als unveränderliche Durchgangsstationen zu verstehen, sondern als ihrerseits bewegliche und mobilisierende Relais, und sie zielen weniger auf Verortung denn auf Relationalität und Verflechtung.

Im vorliegenden Buch geht es um literarisierte Raumtransformationen, -transfers und -dynamisierungen, und zwar mit Fokus auf ‚Mitteleuropa‘. Der ebenso enge wie hochcodierte und beziehungsreiche mitteleuropäische Raum stellt in der Literatur des 19., 20. und 21. Jahrhunderts – die im Zentrum der folgenden Beiträge steht – ein konzentriertes Terrain der politischen, sozialen und kulturellen Umwälzungen und Umarbeitungen dar. Um dieses Terrain in den genannten Hinsichten zu erschließen, sind die Beiträge in drei Kapitel – zu urbanen Räumen, zu Krisenräumen und zu transitorischen Räumen – gegliedert.

Das erste Kapitel ist der Großstadt als einem topischen Ort der Moderne gewidmet: *Urbane Räume: Aufbruch und Zerstörung*. Im Zentrum der Beiträge steht die Transformation des städtischen Raums. Der Fokus richtet sich hier nicht zufällig auf das 20. Jahrhundert mit seinen konfliktreichen Transformationen von Gesellschaftssystemen und Geschlechterordnungen, von Städtebau und Großstadtbewohner\*innen. Verortet sind diese Konflikte in München, Berlin, Warschau und Wien mit ihren je spezifischen – und bei aller räumlichen und historischen Nähe

sehr unterschiedlichen – Stadtkonzepten und Raumsinszenierungen. In literarischen und sachliterarischen, zudem dezidiert modernen Texten wird die Großstadt als Möglichkeitsraum und Ort der Desillusionierung entworfen, als phantasmatischer und materialiter begreifbarer Raum, der zudem die Frage der Zugänglichkeit, (Des-)Orientierung und Transitorik aufwirft. Zudem sind diese mitteleuropäischen Städte Schauplatz von Krieg, Zerstörung, Wiederaufbau und großräumiger Umgestaltung, mithin von ebenso destruktiven wie visionären Transformationsprozessen, deren Dynamik die großstädtischen Subjekte einbegreift. Thema sind hier die Vielheit der Stadtkonzepte, ihre Geschichten und Entwicklungen vor allem im Sinne einer negativen Transformation. Der weibliche Aufbruch in die Großstadt um 1900 und dessen Desillusionierung zeigen sich in Formungen auf der Ebene der Körper, des Geschlechts und der Bewegung (Johanna Engel; Justyna Górny). Zerstörte und wiederaufgebaute Stadtlandschaften sind existentiell als heillose Orte erfahrbar (Sabine Kalf; Alfrun Kliems). Der Begriff der Bauform kann hier sowohl auf literarische Portraits – gebaute Visionen der „schönen neuen Welt“ polnischer Plattenbauten – wie auch auf literarisch gebaute kleine Formen im Wiener Großstadttroman bezogen werden (Agnieszka Jezierska-Wisniewska; Maja Dębska).

Das zweite Kapitel trägt den Titel *Krisenräume: Verdichtung und Transformation* und beschäftigt sich mit den großen politischen, sozialen, technischen und ästhetischen Transformationen in Moderne und Postmoderne, die sich konkreten Krisen (Weltkrieg, digitale Überwachung, Massenmigration) ebenso verdanken wie einem literaturfähigen Krisenbewusstsein. Die literarischen Krisendiagnosen der hier untersuchten Texte führen zu einer wirklichkeitsgesättigten Sichtweise, deren Realismus der Materialität und Zeichenhaftigkeit von Körpern und Dingen in Erfahrungs- bzw. Erinnerungsräumen gilt. Zum anderen sind es durch Krisen provozierte literarische Gedankenexperimente, deren analytische Kraft Räume für die Phantasie öffnet. So wird der Paradigmenwechsel einer sich verändernden Erfahrung an den Wohnräumen und an der Kleidung ablesbar, die die Körper unmittelbar umgeben. Ein zunehmend als krisenhaft erfahrenes Weltgeschehen korreliert mit der Frage, wie sich das Ganze einer vielstimmigen Menschheit literarisch perspektivieren lässt (Christine Ringer; Annegret Pelz). Mit raumzeitlichen Konstellationen der Abwesenheit und Gewalt konfrontieren literarische Texte, die sich mit nationalsozialistischen Konzentrationslagern und deren Nachleben oder mit dem gegenwärtigen transnationalen Menschenhandel auseinandersetzen (Magdalena Daroch; Roman Kabelik). Verhandelt werden zudem die zwischen Realismus und Phantastik changierenden Schreibweisen verflüssigter Räume und fiktionaler Gedankenexperimente (Kamilla Najdek; Christian Wimplinger).

Das dritte Kapitel zum Thema *Transitorische Räume: Reisen und Auswandern* versammelt Beiträge zu Mobilität und Mobilisierung sowohl innerhalb von Mitteleuropa als auch aus Mitteleuropa hinaus. Gegenstand sind hier räumliche und

zeitliche Transformationen und Transfers, deren Veränderungs- und Gefahrenpotential in ihren literarischen Gestaltungen besonders hervortritt. Orte des Transfers – das kann ein Schiffsbauch sein, ein Flugzeug und auch der Zuschauerraum eines Theaters – haben nichts mehr gemein mit einem sicheren Gehäuse bürgerlicher Lebenswelten, während Bewegungen in der vertikalen Dimension – von der Liftfahrt bis zum Blick vom Mond – Hierarchien und Autoritäten untergraben, dynamisieren. Ein bevorzugtes Paradigma solcher Transformationen ist – vor allem, aber nicht nur im 19. Jahrhundert – das Reisen und Auswandern (Grażyna Kwiecińska; Kerstin Roose; Ulrike Vedder). Hier sind im mitteleuropäischen Raum die Ost-West- bzw. West-Ost-Transfers von besonderem literarischen Interesse, die sich im *third space* des k.u.k-Theaters im 19. Jahrhundert, als Kontaktzone zwischen ‚rückständigem Osten‘ und ‚aufgeklärtem Westen‘ (Marco Lorenz), ebenso zeigen wie im 20. Jahrhundert als Umbau des Ost-West-Paradigmas in der DDR-Literatur der 1950er bis 1980er Jahre und als Transformation des Galizien-Narrativs in der Gegenwartsliteratur (Birgit Dahlke; Magdalena Baran-Szoltys). An einem speziellen Objekt – dem Fahrradhelm – zeigen sich aktuelle Mobilitätsdiskurse als Fahrendiskurse auf der Ebene der Subjekte und ihrer biotechnologischen Voraussetzungen (Anna Katharina Neufeld).

Die Beiträge verdanken sich einer intensiven Zusammenarbeit aller Beteiligten im Rahmen des *CENTRAL*-Netzwerks. Es verknüpft insgesamt fünf mitteleuropäische Hauptstadt-Universitäten (Humboldt-Universität zu Berlin, Eötvös Loránd Universität Budapest, Karls-Universität Prag, Universität Warschau, Universität Wien), von denen drei – HU Berlin, Warschau, Wien – im Projekt *Transformationen und Transfers. Literarische Raumordnungen und ihre Dynamisierung* vertreten sind. Wir danken dem *CENTRAL*-Netzwerk für die Ermöglichung dieser nachhaltigen Kooperation, und wir danken allen Beteiligten für ihr großes Engagement und das Gelingen dieser kooperativen Literatur- und/als Raumforschung. Unser besonderer Dank gilt dem Fotokünstler Ilkka Halso für die Genehmigung, eine seiner großartigen Raumfotografien auf dem Cover abzubilden.

# Urbane Räume: Aufbruch und Zerstörung



Johanna Engel

## Der weibliche Aufbruch in die Großstadt um 1900

Leonie Meyerhofs ‚Münchner Roman‘ *Töchter der Zeit* (1903)

München gilt Ende des 19. Jahrhunderts neben Paris als führende Kunststadt Europas.<sup>1</sup> Dank der Kunstpolitik des bayrischen Königshauses und seiner bedeutenden Sammlungen und Museen avanciert die Stadt zu einem Zentrum der Kunst: Die vielen Ausstellungsmöglichkeiten, die hier verlegten Kunstzeitschriften und der florierende Kunsthandel sowie nicht zuletzt die *Akademie der bildenden Künste*, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts zu den renommiertesten Ausbildungsinstitutionen zählt, locken um 1900 zahlreiche angehende Künstler in die Stadt.<sup>2</sup> Selbst Picasso meint 1897, hätte er einen Sohn, der Maler werden würde, so schickte er ihn zur Ausbildung nach München. Was aber, wenn er eine Tochter gehabt hätte, die bildende Künstlerin werden wollte?<sup>3</sup>

War es Frauen bis Mitte des 19. Jahrhunderts möglich, an der renommierten Kunstschule zu studieren, so werden an der Akademie von 1852 bis 1920 keine Frauen mehr zum Studium zugelassen. In dem von Männern dominierten Kunstbetrieb sind Frauen mit zahlreichen Einschränkungen konfrontiert: So sind sie beispielsweise nicht in die Organisation großer Ausstellungen integriert, zudem sind sie aus den Jurys öffentlicher Wettbewerbe ausgeschlossen und unterliegen einer beschränkten Mitgliedschaft in Künstlervereinigungen. Dennoch gelingt es vielen Künstlerinnen, sich in den Bereichen der Malerei, der angewandten Kunst und der Fotografie zu behaupten. Einen wesentlichen Beitrag dazu leisten die sich bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts in München formierende Frauenbewegung sowie die auf Eigeninitiative von Frauen hin gegründeten Künstlerinnenvereine und Ausbildungsstätten.<sup>4</sup> Um 1900 besuchen Künstlerinnen wie Maria Slavona, Käthe Kollwitz oder Rosa Pfäffinger<sup>5</sup> neben der *Damen-Akademie* auch die *Königliche*

---

1 Vgl. Antonia Voit: „Allgemeine Einführung“. In: Dies. (Hg.): *Ab nach München! Künstlerinnen um 1900*. München 2014, S. 8–15, hier S. 8.

2 Vgl. außerdem die avantgardistischen Kunstzirkel wie der Kosmiker- und der George-Kreis.

3 Vgl. Voit: „Einführung“, S. 8.

4 Etwa die *Weibliche Abteilung der Königlichen Kunstgewerbeschule* (entstanden 1872), die aus dem *Verein zur Gründung einer Kunstschule für Mädchen* (gegr. 1868) hervorgeht. Als eine der ersten staatlichen Einrichtungen in Deutschland können sich Frauen im Bereich Kunstgewerbe oder als Zeichenlehrerin ausbilden lassen; vgl. ebd., S. 13 ff.

5 1888 lernen sich Rosa Pfäffinger (1866–1949, österreichische Malerin, Mäzenin und Bohémienne) und Maria Slavona (1865–1931, deutsche Malerin des Impressionismus) als Schülerinnen der privaten

*Kunstgewerbeschule* oder eine der zahlreichen, teils bekannten und fortschrittlichen privaten Mal- und Zeichenschulen der Stadt.<sup>6</sup>

Um die Jahrhundertwende leben und arbeiten in München auch zahlreiche Frauenrechtlerinnen. Sie tragen ihr Haar kurz, fahren Fahrrad, reiten im Herrensitz durch den Englischen Garten und setzen sich in Veranstaltungen und Reden öffentlich für die soziale und rechtliche Gleichstellung von Frauen ein.<sup>7</sup> Als ein Zentrum der Frauenbewegung offeriert München den hier lebenden Frauen einen Raum der Freiheit, wie eine rückblickende Einschätzung der promovierten Juristin Anita Augspurg zeigt, die in München gemeinsam mit ihrer damaligen Lebensgefährtin Sophie Goudtsikker das bekannte Fotoatelier *Elvira* betreibt: „Von allen Großstädten erschien München als die geistig freieste, wenigstens vorurteilsfreieste Stadt; sie war schön gelegen, künstlerisch von höchster Bedeutung, und es bestanden manche Beziehungen zu ausgezeichneten Persönlichkeiten dort, zu Theater- und Malerkreisen.“<sup>8</sup> Auch Autorinnen werden durch das freiheitliche Flair der Stadt beeinflusst – und animiert, diese Erfahrungen literarisch zu verfassen. So veröffentlicht die junge Autorin Franziska zu Reventlow 1903 ihren autobiographisch gefärbten Debütroman *Ellen Olestjerne*, in dem sie ihre Erlebnisse als angehende Künstlerin in der Schwabinger Bohème erzählt. Bei Reventlow wird der Aufbruch der Heldin mit der Hoffnung auf kreative Identitätsbildung korreliert, kann aber letztlich eben jene Wünsche nach Selbstverwirklichung und -bestimmung doch nur begrenzt einlösen. In der antibürgerlichen Künstlerbohème, in der mit den altbekannten Künstler-Musen-Konstellationen jedoch die gleichen männlich-weiblichen Rollenmuster gelebt werden wie in der bürgerlichen Gesellschaft, wird die von der Protagonistin sehnlich erwünschte Hoffnung auf Überschreitung gesetzter Grenzen nicht erfüllt. Da Reventlows Roman *Ellen Olestjerne* eine Protagonistin inszeniert, die ihre gescheiterte Künstlerinnenexistenz in einen selbstbewussten Emanzipationsentwurf als alleinerziehende Mutter umdeutet, wird die Übermacht gesellschaftlich und kulturell tief verankerter Normen und Werte hier zwar angesprochen, letztlich aber individualisiert und damit verschleiert.

---

Malschule des Bildnis- und Genremalers Alois Erdtelt (1851–1911) in München kennen. Nach Schließung der Erdtelt'schen Malschule 1889 wechseln die Frauen an die Münchner Damenakademie und besuchen die Malklasse von Ludwig von Herterich, der nur hochbegabte und Professionalität anstrebende Schülerinnen aufnimmt, darunter auch Käthe Kollwitz (1867–1945, deutsche Grafikerin, Malerin und Bildhauerin).

6 Vgl. ebd., S. 15. Letztere bilden vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Aufschwungs des Kunstgewerbes und der Bemühung um die Gleichstellung von angewandter und freier Kunst ein ‚privates Korrektiv‘ zur Königlichen Kunstgewerbeschule.

7 Vgl. Zara S. Pfeiffer: „München als Zentrum der Frauenbewegung um 1900“. In: Antonia Voit (Hg.): *Ab nach München! Künstlerinnen um 1900*. München 2014, S. 16–21, hier S. 17.

8 Lida Gustava Heymann/Anita Augspurg: *Erlebtes, Erschautes. Deutsche Frauen kämpfen für Freiheit, Recht und Frieden 1850–1940* [1941]. Hg. v. Margit Twellmann. Meisenheim 1972, S. 14.

Anders verfährt Leonie Meyerhofs ‚Münchener Roman‘ *Töchter der Zeit*, der ebenfalls 1903 erscheint und in der lebendigen Kunstszene Münchens angesiedelt ist. Er beschreibt das Künstlermilieu aus dezidiert weiblicher Sicht und referiert explizit auf die Bedeutung Münchens im Hinblick auf die Frauenbewegung. Meyerhof erzählt die Geschichte eines Schwesternpaars aus dem gehobenen Bürgerum, das in München eigene künstlerische Ambitionen entwickelt und durch den künstlerisch-freiheitlichen Einfluss der Stadt animiert wird, diese Ambitionen auch gegen Hemmnisse zu verfolgen. *Töchter der Zeit* beschreibt den weiblichen Aufbruch in die Moderne als generationsspezifische Herausforderung aus weiblicher Perspektive.

Damit greift Meyerhof ein Thema auf, das viele Autorinnen der Zeit in ihren Romanen mit Bezug auf die realhistorisch virulente sog. ‚Frauenfrage‘ verhandeln. In einer Vielzahl der um 1900 entstehenden Romane von Autorinnen wie Hedwig Dohm, Gabriele Reuter oder Ilse Frapan wird als Dilemma der Frauengeneration der Jahrhundertwende ihr Übergangstatus zwischen Tradition und Moderne identifiziert. So steht der Zwiespalt, in dem sich die junge Frauengeneration um 1900 befindet, im Zentrum und wird am Beispiel von als problematisch inszenierten Identitätsbildungsprozessen der Töchterfiguren kenntlich gemacht: Wird seitens der Familie und Gesellschaft erwartet, dass die Töchter den durch Elternhaus und bürgerliche Gesellschaft vorgeschriebenen Lebensentwurf von Hausfrau, Gattin und Mutter akzeptieren, so hegen die ‚Übergangsgeschöpfe‘ vermehrt den Wunsch, eigene Vorstellungen vom Leben durchzusetzen und ihr Leben selbstständig zu bestimmen.

Um 1900 verhandeln Autorinnen auch die Frage, wo Frauen sich angesichts der männlichen Ordnung der Gesellschaft überhaupt situieren können, indem sie die ambivalente, ja schizophrene Raumerfahrung weiblicher Figuren zentral thematisieren. Damit reflektieren die Texte den Zerfall der in der funktional differenzierten Gesellschaft bis dato fortdauernden Relikte der alten Inklusionsidentität – die Funktionsreduzierung von Beruf und Familie aus weiblicher Sicht.<sup>9</sup> Wird dies diskursiv in erster Linie mit der Krise der Männlichkeit verbunden, so problematisieren die emanzipatorischen Werke von Autorinnen vornehmlich die Krise des Subjekts als

---

9 Vgl. Horst Thomé: „Modernität und Bewußtseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siècle“. In: York-Gothart Mix (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 7: *Naturalismus – Fin de siècle – Expressionismus 1890–1918*. München 2000, S. 15–27, hier S. 22 f. Die Semantik von ‚Individualität‘ und ‚Identität‘ und damit der persönlichen Handlungsregulierung wird laut Thomé (mit Bezug auf Luhmann) durch den Strukturwandel von den Ständegesellschaften des alten Europa zur funktional differenzierten Gesellschaft bereits im 18. Jahrhundert umstrukturiert. ‚Identität‘ habe sich nicht mehr über ‚Inklusion‘, also über Teilhabe an einem Stand bestimmen lassen, sondern nur noch über einen Prozess der ‚Exklusion‘.

verändernde Lebenssituation der Frau.<sup>10</sup> Dabei stellen sie heraus, dass die Krise des Subjekts um 1900 eben darin besteht, dass das männliche Subjekt sich *nicht mehr* konstituieren könne, das weibliche dagegen *noch nicht*.<sup>11</sup> Die Proklamation des Anspruches weiblicher Subjektkonstituierung in der Literatur von Autorinnen der Jahrhundertwende kann also als semantische Problemlösungsstrategie der Handhabung von zunehmender Exklusion verstanden werden.<sup>12</sup> Dafür setzen die Texte weibliche Raumerfahrungen, Bewegungen der Ein- und Ausschließung sowie das Einnehmen neuer Räume ein. Dass Autorinnen ihren Protagonistinnen fiktive Erfahrungsräume zugestehen und damit einen performativen Beitrag zur Konstitution kultureller Räume bzw. Raumvorstellungen liefern, soll im Folgenden am Beispiel von Meyerhofs Roman *Töchter der Zeit* gezeigt werden. Dabei sehen sich die aus der Institution der bürgerlichen Familie ‚aufbrechenden‘ Töchter allerdings mit zahlreichen Hindernissen einer Neuorganisation der gesellschaftlichen Topographien konfrontiert, wenn sie beispielsweise auf den maternalen Raum des Hauses und der

10 Vgl. Birgit Dahlke: *Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900*. Köln u. a. 2006, S. 10. Die männliche Subjektidentität erscheint angesichts des rasanten gesellschaftlichen Modernisierungsschubs bedroht, was durch die weiblichen Emanzipationsbestrebungen und die gesellschaftlich vehement diskutierte Frauenfrage noch befördert wird. Mit der modernen Bewusstwerdung über die Begrenztheit und Vergänglichkeit des Männlichen artikuliert sich zudem, wie Bublitz herausgearbeitet hat, ein weiblicher Anteil der krisenhaft erlebten, männlichen Identität als imaginäres ‚Weibliches‘ in der Metapher der Verweiblichung der Kultur, vgl. Hannelore Bublitz: ‚Weiblichkeit als (Alp-)Traum der Geschichte? ‚Feminisierung der Kultur‘ als Metapher der Vergeschlechtlichung und des Kulturverfalls der Moderne“. In: Udo Arnold/Peter Meyers/Uta C. Schmidt (Hg.): *Stationen eines Hochschullebens. Festschrift für Annette Kuhn zum 65. Geburtstag am 22. Mai 1999*. Dortmund 1999, S. 213–229, hier S. 226. Das Phantasma der Feminisierung definiert Bublitz als männliches Verweiblichungsbegehren, das zugleich als Inbegriff des Kulturverfalls erscheint. Es zeige nicht nur die Paradigmenverschiebung im Geschlechterverhältnis an, sondern die Krise der gesamten europäischen Kultur um 1900; vgl. ebd., S. 213.

11 Überzeugend erscheint in diesem Zusammenhang Natalia Igl's Vorschlag, die Geschlechterkrisensemantik um 1900 nicht länger primär als Krise der männlichen Subjektkonstitution und verzögert ablaufende Krise weiblicher Subjektkonstitution zu denken. Ihre Studie *Geschlechtersemantik 1800/1900* untersucht die literarische Diskursivierung der Geschlechterkrise im Naturalismus. Ihre These lautet, dass die Krise weiblicher Subjektkonstitution in Zusammenhang mit denselben gesellschaftsstrukturellen und semantischen Veränderungen wie die Krise männlicher Subjektkonstitution stehe. Insofern verweise die literarische Reflexion als jeweils unterschiedlich beschaffene und diskursivierte männliche bzw. weibliche Subjektkrise auf den gesellschaftlich-semantischen Modernisierungsprozess um 1900, vgl. Natalia Igl: *Geschlechtersemantik 1800/1900. Zur literarischen Diskursivierung der Geschlechterkrise im Naturalismus*. Göttingen 2014, S. 205.

12 Vgl. Thomé: „Modernität und Bewußtseinswandel“, S. 24 f. Heranwachsende Kinder und Frauen, traditionell durch ihre Zugehörigkeit zur Familie definiert, erleben die Krise als Infragestellung ihrer Position innerhalb der Familie. Sichtbar wird ihre Exklusion aus dem familiären Inklusionsraum in der Entstehung der Frauen- und Jugendbewegung am Ende des 19. Jahrhunderts, mit der eigene identitätsstiftende Sonderkulturen geschaffen und die generationellen Konflikte mit Müttern und Vätern prominent diskutiert würden.

Familie zurückgeworfen werden, von wo aus nur eine eingeschränkte Möglichkeit besteht, an der gesellschaftlichen Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft im Sinne geschlechtlicher Gleichberechtigung mitzuwirken.<sup>13</sup>

In Meyerhofs Roman wird vor allem die Befreiung aus dem mütterlichen Wirkungskreis als ausschlaggebend für die etappenweise Lösung von der tradierten Frauenrolle dargestellt. Die sich vollziehende Dispensation der Töchter wird im Text konkret räumlich veranschaulicht, als es den beiden Schwestern etwa gelingt, die Mutter von der Nützlichkeit eines eigenen Ateliers zu überzeugen. Mit diesem eigenen Raum, so konstatiert die auktoriale Erzählinstanz, war „[e]in neues Stück Selbstständigkeit [...] erobert.“<sup>14</sup> Die räumlich markierte Distanzierung treibt die emotionale Entfremdung von Mutter und Töchtern voran. Bald schon führen die Schwestern in München ein eigenes Leben. Der Kontrast zwischen den ‚freien Orten‘ der Kunstszene Münchens, in denen die Töchter sich täglich bewegen, und ihrem Zuhause, wo sie der Zugriffsmöglichkeit der Mutter ausgeliefert sind, wird immer größer.

Die Perspektive der Töchterfiguren affirmierend, entwirft die auktoriale Erzählinstanz im Handlungsverlauf ein positives Bild Münchens und seiner lebendigen Kunstszene. Hier können sich die Schwestern und ihre Freundinnen frei bewegen. In Analogie zu den realhistorischen Vorbildern zeigt der Text die arrivierten Künstlerinnenfiguren in ihren Pensionen oder Wohnungen, die sie auch als Arbeitsräume und Ateliers nutzen. Neben den privaten Ateliers, Kunstschulen und dem Künstlerinnenverein besuchen sie in ihrer Freizeit Cafés und Restaurants, fahren Fahrrad und sind bei den Stammtischen der Künstler zu Gast. Beim gemeinsamen Mittagstisch mit männlichen Studierenden treffen sie Künstler und Literaten. Sie veranstalten Kunstausstellungen und beteiligen sich an Nachwuchswettbewerben. Bei Festivitäten trinken und rauchen sie in geselliger Runde, inszenieren sich in verschiedenen Rollen, lachen laut, musizieren und sprechen unbefangen miteinander. Insbesondere in den privaten Bereichen, in Wohn- und Arbeitsräumen, wo sich die Künstlerinnen allein oder in Gruppen aufhalten, gewährt der Text Zugang zur Kommunikation ‚unter Frauen‘. Die Figuren erfüllen diese Orte entweder mit monologischen Gedankenreflexionen oder dialogischer Figurenrede, wenn sie beispielsweise alltägliche Themen wie Klatsch und Tratsch besprechen, „Klassenanliegenheiten [...], [die] Lehrer, die Arbeit, die Modelle“ (27). Im Unterschied zur Mutter, die ihre Gedanken mit niemandem teilt, artikulieren die Töchter dabei ihre Wünsche genauso wie Versagensängste. Insofern erscheinen die privaten Ateliers

13 Vgl. Michaela Krug: *Auf der Suche nach dem eigenen Raum. Topographien des Weiblichen im Roman von Autorinnen um 1800*. Würzburg 2004, S. 337.

14 Leonie Meyerhof: *Töchter der Zeit. Münchner Roman*. Stuttgart u. a. 1903, S. 178. Weitere Nachweise mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

erzählstrategisch als Räume, in denen auch Kritik an der gesellschaftlichen Ordnung geübt werden kann, die den jungen Frauen trotz aller Freiheit noch immer begrenzende Rahmen auferlegt.

In Bezug auf die Protagonistinnen wird diese Problematik als weiblicher Generationskonflikt verhandelt. Der von den Töchtern geäußerte Wunsch nach einer selbstbestimmten Lebensgestaltung wird schon zu Beginn des Romans mit dem Topos der ‚Freiheit der Großstadt‘ korreliert, als die ältere der beiden Schwestern, Helma, ihren Eindruck von München mit ähnlichem Impetus beschreibt:

Hier war also endlich ein Hauch dieser vielgenannten Münchener Freiheit! Hier konnte jede sprechen, wie sie fühlte – wie sie das Leben, die Schönheit, die Kunst empfand! Hier war ihre Welt. Hier weitete sich der enge Türspalt, durch den man sie das Leben anzuschauen gelehrt hatte; die Pfeiler traten zurück und ließen die Aussicht ins Große frei, ins Unbegrenzte. (49)

Die Aussicht auf die erhoffte Freiheit wird jedoch schon durch die Figurenkonstellation getrübt, die den beiden Hagen-Töchtern die Mutterfigur zur Seite stellt. Die jüngere Schwester Ottilie findet es vor ihren Kolleginnen beschämend, „so ganz unter Kontrolle zu stehen“ (22) – glaubt sie doch, dass erst „wenn man auf eigenen Füßen steht, [...] sich der Charakter weit selbstständiger aus[bildet], und seine ganze Kraft [...] sich bis auf die eine, einzige Seite der Begabung, des Berufes neigen [kann].“ (24) Diese Gedanken, in erlebter Rede wiedergegeben, geben Einblick in das Konfliktpotenzial, das die Ausgangslage birgt. Die Protagonistinnen sind durch die Anwesenheit der Mutter nicht nur stets mit einem Weiblichkeitsideal konfrontiert, das sie selbst immer mehr ablehnen, sondern auch gezwungen, sich für die unkonventionelle Lebensgestaltung, die sie eigentlich führen wollen, vor der Mutter zu rechtfertigen.

Dies verdeutlicht der Roman anhand der Figurenentwicklung von Helma, der älteren der beiden Schwestern. Sie war mit der Hoffnung nach München gekommen, hier endlich den lange gehegten Traum, etwas Großes zu werden, einlösen zu können. Scheint ihr dies zunächst auch noch verwehrt, da ausgerechnet sie „an der ersehnten Münchener Freiheit [krankte], in der sie ziellos umhertaumelte, ein quälendes Einsamkeitsgefühl im Herzen, einen Drang nach Glück, nach Betätigung, den sie nirgends zu befriedigen verstand“ (40), so findet sie bald im Schreiben eine Aufgabe, die sie fordert, erfüllt – und ihr die erhoffte Anerkennung schenkt. Im Roman wird ein vom Künstlerinnenbund ausgerichteter Theaterabend präsentiert, für dessen Bühnenstück Helma Verse dichten soll. Zur Charakterisierung der jungen Frau bedient die Erzählinstanz sich zeitgenössischer Klischees, da Helma, „die praktische Seite der Frauenbewegung“ ablehnend, unbedingt „nicht konventionell sein“ möchte und sogleich „völlig in die Idee verliebt und vertieft“ (39) ist, Schrift-

stellerin zu werden. Dem Stereotyp der ‚modernen Dichterin‘ entspricht auch die Darstellung von Helmas poetischem Debüt auf dem Theaterabend. Gewissermaßen ‚geschützt‘ durch das männliche Pseudonym „Willi Holger“ (93) und durch eine fantasievolle Verkleidung reüssiert Helma als Dichterin. Zugespitzt wird ihr Rollenspiel, als sie sich beim anschließenden Restaurantbesuch in koketter Pose als Vorkämpferin für die Gleichberechtigung von Künstlerinnen inszeniert und vor großer Runde fordert: „Das ist es, was wir wollen: gemeinsames Arbeiten, indem eines das andere ergänzt. Des Mannes spielerische Kosen hat aufgehört. [...] Dieses jahrtausendelange Spielerei – Galanterie genannt. Wir wollen nicht Galanterie – wir wollen Anerkennung.“ (93) Die mit einiger Dramatik vorgetragene Forderung entsteht nicht nur aus der Überzeugung, selbst eine Künstlerin zu sein, sondern auch aus der Hoffnung, dass die Kunstszene als ‚Gegenkultur‘ bereit für selbstbewusste Frauen ist, die als Künstlerinnen ernstgenommen werden wollen. Doch wird sogleich deutlich, dass die von Helma mit der Kunstszene assoziierte ‚Freiheit‘, auf die ihre Forderung nach einer Gleichberechtigung der Geschlechter in der Kunst abzielt, mehr Wunschdenken denn Realität ist. Denn hatten Gebaren und Anblick der Schwester Ottilie in tiefe Verlegenheit gestürzt, ist sich auch Helma bereits kurz nach ihrem Auftritt nicht mehr sicher, wie ihr Verhalten von ihrem Umfeld bewertet wird:

[H]ier war ja die Freiheit, die große, ersehnte Münchner Freiheit. Niemand hier würde ihren Scherz falsch beurteilen. Scherzhaft hatte sie gesprochen, aber das Gefühl des Zusammengehens beider Geschlechter war ihr Ernst gewesen. Hier konnte man sich frei und harmlos geben – hier gab es keine Mißverständnisse, keine Einzelrechte für Männer und Frauen. Ihr war es, als habe sie etwas für diese innerlich freie, gleichberechtigte und gleichgesinnte Gesellschaft Typisches getan, das alle billigen, alle empfinden mußten, als hätte jede von ihnen es getan. (94)

Ihre gebetsmühlenartig klingenden Reflexionen, mit denen die Erzählinstanz Helmas Verunsicherung kenntlich macht, offenbaren die Angst der jungen Frau, eine gesellschaftliche Grenze übertreten zu haben. Dieser Eindruck verstärkt sich, da Helma im Anschluss an ihren Auftritt von dem jungen Dichter Kulisch zu einem gemeinsamen Restaurantbesuch eingeladen wird, so dass sie „unaufhörlichen Druck“ (128) auf sich lasten fühlt. Und tatsächlich: Versucht sie sich zunächst damit zu beruhigen, dass die Einladung des jungen Literaten lediglich ein Gespräch unter KollegInnen darstelle, muss sie während ihres – vor der Schwester und der Mutter verheimlichten – Mittagessens mit Kulisch einsehen, dass dieser geglaubt hatte, er könne sie für eine Liebesaffäre gewinnen. Von dem bewunderten Literaten nur als Sexualobjekt wahrgenommen zu werden, desillusioniert nicht nur Helmas

Hoffnung auf den kollegialen Austausch mit einem anderen Schriftsteller. Auch ihr positives Bild von der mit München assoziierten ‚freien‘ Kunstszene ist zerstört:

Noch nie hatte sie sich in einer ähnlichen Situation befunden. Eingehegt in ihren festen Kreis in Hannover, wo sie als Talent, als ‚geistreiches‘ Mädchen zwar von den Philisternaturen belächelt, aber doch im allgemeinen verehrt, ja gelegentlich gefeiert gewesen war, hatte sie niemals darüber nachgedacht, daß es Kreise gebe, in denen sie zurückgesetzt werden könne. Und nun geschah ihr das in demjenigen Kreise, nach dem sie jahrelang geseufzt und sich gesehnt hatte: in einem der jugendlichen Künstlerkreise des gelobten Münchens. (136)

Die Kunstszene Münchens wird damit fiktionsintern als Ort für eine Befreiung aus den bestehenden gesellschaftlichen Normierungen disqualifiziert.

Kurze Zeit später trifft Helma den Entschluss, nach Berlin überzusiedeln, um dort Gymnasialkurse zu besuchen, das Abitur zu absolvieren und zu studieren: „Was das Familienleben mir geben konnte, hat es mir gegeben; nun kommt es für mich darauf an, meine Entwicklung selbst in die Hand zu nehmen.“ (232) Dass ihre Entscheidung für eine Schriftstellerinnenkarriere jedoch eher weniger ein Ausdruck der Emanzipation ist, dekuviert der Text, da Helma ihre Entscheidung aufgrund einer enttäuschten Liebeshoffnung fällt. Gleichwohl lässt sich Helmas Einforderung eigener Rechte als Rehabilitierung ihrer Figur und so letztlich auch des Wunsches, Schriftstellerin zu werden, lesen. Denn dem Entschluss, eine Schriftstellerinnenkarriere – und damit einen alternativen Lebensweg – einzuschlagen, wird eine dynamisierende Funktion eingeschrieben: Der Beruf verspricht neben Erfolg und Ruhm „auch die große, die eigentliche Freiheit“ (58). Wird das Erreichen von Freiheit damit auch an den Verzicht auf Liebe und Ehe gebunden und in eine unbestimmte Zukunft verschoben, so stellt der Roman *Töchter der Zeit* die künstlerische Karriere der Frau doch fiktionsintern zumindest als eine erreichbare Möglichkeit in Aussicht.

Während aber das Erzählsujet das Maß an Freiheit für die Töchter steigert, indem es mit der Eroberung der Großstadt neue Handlungsfelder und Erfahrungsräume erschließt, so erweist sich das Denken der jungen Frauen noch stark durch ihre Sozialisation geprägt. Anders als etwa Reventlows Titelheldin Ellen Olestjerne, die sich in der Münchener Bohème vor allen Dingen sexuell auslebt, versagen sich die jungen Frauenfiguren bei Meyerhof diesen Teil des Lebens – und leiden darunter. Immer wieder geht es unter dem Schlagwort der zur Disposition stehenden ‚Gesellschaftsfähigkeit‘ ihrer Handlungen um die Angemessenheit von Ideen, Ansprüchen und Verhaltensweisen von Frauen. Es fällt auf, dass der Wunsch nach dem Ausleben von Liebe, Leidenschaft und Sexualität mit schwülstiger Redegeste unter der Parole des ‚Weib-sein-Wollens‘ subsumiert wird und als „alte[r],

unwandelbare[r] Kern [der] nach Anlehnung und liebevoller Hingabe sich sehnen-  
de[n] Weibnatur“ (119) von den jungen Künstlerinnen selbst tendenziell abgelehnt  
wird, zugunsten ihrer schöpferischen Arbeit. Diese Ablehnung erfüllt aber auch  
erzählstrategisch ihren Zweck. Die hier beschriebenen Künstlerinnen werden so als  
selbstverantwortliche und moralisch integre Persönlichkeiten dargestellt, welche  
die eigene gesellschaftliche Position reflektieren und im Gespräch miteinander  
aushandeln. Die junge Frauengeneration zeichnet sich in *Töchter der Zeit* gerade  
dadurch aus, dass sie sich von dem „[Frauen-]Typus von heutzutage“ abgrenzt, den  
sie als „Übergangsform von dem Weibe von gestern zum Weibe von heute“ (140)  
definiert: „[S]ie hat die modernen Theorien und die Praxis von ehemals. Sie möch-  
te auf sich selbst beruhen – und hat doch die anderen nötig; sie macht sich eine  
Freiheit auf die eigene Faust zurecht und ist entrüstet, wenn die übrigen diese  
bestimmte Art von Freiheit nicht honorieren.“ (140)

Gerade weil die hier beschriebenen Künstlerinnen nicht als ‚gefallene Mädchen‘,  
sondern als selbstverantwortliche und moralisch integre Persönlichkeiten in ge-  
ordneten gesellschaftlichen Räumen dargestellt werden, erhebt der Roman das  
Lebensmodell der Künstlerin zu einer positiven Alternative gegenüber dem tradier-  
ten Lebensentwurf der Frau, den die Mutter als Kontrastfigur verkörpert. Mit den  
vielen anderen jungen Künstlerinnen teilen die Schwestern also den Wunsch nach  
„größerer persönlicher Freiheit“ (177). Er führt als Leitmotiv ihrer individuellen  
Entwicklung durch den Roman. Dass dieser Wunsch bedeutet, eigene Ansprüche  
und Vorstellungen zu entwickeln und konsequent zu verfolgen – auch und gerade  
gegen gesellschaftliche Normen –, führt der Roman ebenso anhand der zweiten  
Hauptfigur Ottilie vor.

Auch für die angehende Malerin bedingt das Erreichen der „große[n], [der]  
eigentliche[n] Freiheit“ (58) die räumliche Trennung von der Mutter. Die Span-  
nung zwischen Dora von Hagen und ihrer Lieblingstochter verschärft sich, als die  
Mutter sich selbst vorwirft, Ottilie auf einen Abweg gebracht zu haben, der von  
allem wegführt, „was für sie die einzig gültige Ordnung der Dinge bedeutet.“ (270)  
Der Roman spitzt also den Generationskonflikt zu, indem er die Unvereinbarkeit  
der Ansprüche von Mütter- und Töchtergeneration veranschaulicht. So äußert  
Ottilie, dass beide nicht zueinander finden können, weil zwischen ihnen eine un-  
überbrückbare Kluft existiert: „Mutti, das ist ja gar nicht möglich, das darfst du mir  
nicht antun! Ich bin ja selbst erst ein Mensch geworden unter meinen Menschen  
und in dieser Art von Arbeit – die – die – ach, Mutti, ich kann es dir ja doch nicht  
sagen! Du verstehst mich nicht! Du verstehst mich ja nicht! Es ist furchtbar!“ (287)  
Da Mutter und Tochter auf ihren Positionen beharren, erzwingt die Erzählinstanz  
ein dramatisches Ende: Ottilie flieht heimlich mit einer befreundeten Künstlerin  
nach Paris, um sich dort weiter ausbilden zu lassen. Die künstlerischen Karrieren  
beider Schwestern werden also nicht erzählt, sondern an eine weitere räumliche

Grenzüberschreitung – die Übersiedlung in die Metropolen Paris und Berlin – gebunden.

Festzuhalten ist, dass in *Töchter der Zeit* München mit seiner Kunstszenen als imaginiertes ‚Raum der Freiheit‘ seinen Protagonistinnen Helma und Ottilie Freiräume bietet, die sich vor allem aus der geringeren Sozialkontrolle ergeben. Die Schwestern und ihre Freundinnen können sich frei bewegen, und der mütterlichen Kontrolle zum Trotz gelingt es den Töchtern, die Stadt sukzessive zu erobern. Bietet der Roman auch noch keine Lösung für die Frage, wie Frauen um 1900 sich in sämtlichen Aspekten des Lebens frei entfalten können, so entwirft er doch Frauenfiguren, die – wenn auch teils reichlich klischeehaft – den Anspruch auf eine selbstgewählte Lebensgestaltung anpeilen. Auf diese Weise erhebt der Roman das Lebensmodell der Künstlerin resp. Literatin zu einer Alternative gegenüber dem tradierten weiblichen Lebensentwurf. Wirksam in diesem Zusammenhang erscheinen Vergemeinschaftungsprozesse, wenn Helma und Ottilie im Verlauf ihres Dispensations- bzw. Emanzipationsprozesses immer mehr zu einer Einheit verschmelzen, die sich gegenüber der durch die Mutter repräsentierten gesellschaftlichen Ordnung durchzusetzen vermag. Und auch das Engagement und die Zusammenarbeit im Künstlerinnenbund sowie die vielen Frauenfreundschaften veranschaulichen die im Roman zentrale Vorstellung, dass sich weibliches Potenzial vor allem im Verbund verstärkt. Als Subtext ist in *Töchter der Zeit* angelegt, dass die Überwindung des bürgerlichen Weiblichkeitskonzepts eben dann gelingen kann, wenn Frauen sich als Gleichgesinnte zusammenschließen, einander Orientierung bieten und nicht zuletzt gemeinsam den Mut entwickeln, eigene Entscheidungen zu treffen und zu verwirklichen. Andererseits, so zeigt Meyerhofs Roman, verbindet sich mit einer größeren Liberalität in der Großstadt und der ‚freien‘ Kunstszenen aus konservativer Perspektive auch eine größere ‚Gefahr‘ für die sexuell-moralische Integrität der Frau. Denn die Eroberung von traditionell ‚männlichen‘ Räumen in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit führt zu einer zunehmenden Überschreitung von geschlechtlich codierten Normierungen der Frau.

Dabei wird der weibliche Generationenkonflikt, der das Verhältnis von Tradition und Moderne in *Töchter der Zeit* am Beispiel des konfliktreichen Mutter-Töchter-Verhältnisses zunächst vertikal verhandelt, durch die Großstadt als Erzählsujet dynamisiert. Mittels Strategien des Zusammenschlusses und der Solidarisierung unter Frauen wie der Annäherung der Schwesternfiguren und der Installierung von Frauenfreundschaften, die narrativ durch ein hohes Maß an direkter Figurenrede ‚aktiviert‘ werden, beschreibt *Töchter der Zeit* in Anlehnung an realhistorische Vorbilder die hier in die Moderne aufbrechenden Töchterfiguren als (generationale) Gemeinschaft. Dass die Erweiterung von Handlungsspielräumen im Roman jedoch weder von den beiden Schwesternfiguren noch den Künstlerinnenfiguren ‚ausgenutzt‘ wird, kann als Strategie der Erzählinstanz interpretiert werden, ihrer LeserInnenschaft die ‚Angst‘ vor der Gefahr eines Sittenverfalls zu nehmen, wie sie

um 1900 aus konservativer Haltung heraus insbesondere mit moderner Künstlerinnenschaft assoziiert wird. Diese harmonisierende Erzählhaltung zeigt sich zudem in der Auflösung des Romans, die die emanzipatorische Gesamtaussage des Textes entschärft. Denn auch wenn Meyerhofs Roman durch die Statik der Mutterfigur das bürgerliche Weiblichkeitsideal als destruktiven und überkommenen Lebensentwurf darstellt, während er durch die Affirmation seiner Heldinnen die Bedrohlichkeit des Imagos von der Künstlerin als sittenwidriger *femme fatale* widerlegt und tendenziell ein positives Bild der Künstlerin um 1900 entwirft, so ergibt sich doch in Bezug auf den weiblichen Generationskonflikt am Ende des Romans ein eher versöhnlicher Leseindruck. Denn nicht nur den Töchtern wird in Aussicht gestellt, sich als Künstlerin resp. Literatin verwirklichen zu können. Auch die Mutter erhält durch die Distanzierung der Töchter die Möglichkeit, sich nicht mehr in erster Linie als Mutter, sondern wiederum als Frau sehen und deswegen den um sie werbenden Verehrer heiraten zu können. Emanzipationsbestrebungen zeigen sich in *Töchter der Zeit* mithin vornehmlich als ein Bemühen um mehr Autonomie und Selbstbestimmung sowie durch die Installierung der Protagonistinnen als in der Großstadt frei miteinander agierende Frauenfiguren. Ein solches Überschreiten von gesellschaftlichen Grenzen der bürgerlichen sozial-räumlichen Ordnung ist im Sinne einer narrativen ‚Raumgreifung‘ der Töchter als „self authorizing strategy“<sup>15</sup> zu verstehen.

---

15 Susan Stanford Friedman: „Weavings. Intertextuality and the (Re)Birth of the Author“. In: Jay Clayton/Eric Rothstein (Hg.): *Influence and Intertextuality in Literary History*. Wisconsin 1991, S. 146–180, hier S. 147.