

Ute Speck/Karin Wieland

Eingefangenes Leben

Ein photobiographischer Versuch

August Sander (1876-1964)
Deutscher Photograph

»Nichts ist mir verhaßter als überzuckerte Photographie mit Mätzchen, Posen und Effekten«, schrieb August Sander 1927 als einleitende Worte zu seinem »Kulturwerk in Lichtbildern«, dem Photobuch »Antlitz der Zeit«. Sander hatte bereits seine Samtjacke durch einen schlichten Anzug ersetzt; er hatte Rembrandts Selbstbildnis – trinkend und lachend mit Saskia auf dem Schoß – abgehängt und ausgetauscht gegen abstrakte Gemälde seiner Düsseldorfer Malerfreunde. Zwischen Samtjacke und Anzug, Rembrandt und Seiwert lagen 20 Jahre, lagen die Übergänge von der selbstgefälligen, muffigen, wilhelminischen Gesellschaft über die Schrecken des 1. Weltkrieges zur ungeliebten Weimarer Republik mit hoher Arbeitslosigkeit, Bubikopf und »Neuer Sachlichkeit«.

August Sander wurde 1876 in einem kleinen Dorf im Siegerland geboren. Bereits während seiner Militärdienstzeit war er als Amateurphotograph tätig. Im Anschluß an das Kasernenleben reiste er als Geselle durch Deutschland. Er arbeitete in Photoateliers in Leipzig, Magdeburg, Halle und Berlin, bevor er sich 1901 in Linz niederließ. Er kaufte sich ein eigenes Atelier und heiratete. In seiner Linzer Zeit arbeitete Sander als »Kunstphotograph«, d.h. er fühlte sich eher dem bildnerischen Ausdruck verpflichtet denn der Realitätstreue. Die Ateliers der Kunstphotographen ähnelten den Requisitenkammern im Theater. Diese Requisiten unterstrichen den Auftritt des Bürgers vor der Kamera. Aus einem einfachen Soldaten wurde ein General und aus einer Krämersgattin eine Frau von Welt. Der Bürger, der »vom Interieur in seinen Illusionen unterhalten« werden will (Benjamin 1983/52), fühlte sich ausschließlich durch die Kunstphotographie wahrheitsgetreu abgebildet. Was dann trotz dieser aufwendigen Inszenierung das Mißfallen des Bürgers erregte, wurde retuschiert. Wahr war, an was der Bürger glaubte. Alles andere existierte nicht.

August Sander gewann mit seiner Kunstphotographie mehrere Medaillen. 1909 übersiedelte er mit seiner Familie nach Köln. 1914 wurde er eingezogen, und Anna Sander führte das Geschäft weiter. Nach seiner Rückkehr aus dem Schlachtfeld war alles anders. Das von seiner Überlegenheit so überzeugte deut-

sche Bürgertum hatte den Krieg verloren, der Kaiser, dieses »Fabeltier« (J.D. Chamier), war vertrieben worden, überall flatterten die roten Fahnen der Revolution, und der schreckliche Anschauungsunterricht des Krieges hatte den Menschen ihre Nichtigkeit und Endlichkeit vor Augen geführt.

Sander bewegte sich im Umkreis der »rheinischen progressiven Künstler« (Seiwert, Hoerle, Dix). Innerhalb dieser Gruppe fanden heftige Auseinandersetzungen über die Aufgabe und den Sinn der Porträtmalerei und der Porträtphotographie statt, und Sander begann mit der »exakten Photographie«. Er wollte wie die progressiven Maler »die Formgesetze der sozialen Struktur«¹ offenlegen. August Sander begann sein ehrgeiziges Projekt zu entwerfen, den Querschnitt durch die Gesellschaft der Weimarer Republik. Die »Menschen des 20. Jahrhunderts« sollten in sieben Bänden und fünfundvierzig Mappen à zwölf Lichtbildern eine der bestehenden Gesellschaft entsprechende Typenlehre werden. Sein Stil war klassisch: Oberstes Prinzip war das der dokumentarischen Treue ohne chemische oder technische Manipulation. Um die »Naturtreue« zu verstärken, benutzte er harte Vergrößerungen auf Glanzpapier. Sander photographierte vorwiegend ganzfigurig frontal, der Porträtierte blickte den Photographen und den Betrachter offen an. Man nennt diese Einstellung »amerikanische Einstellung«, sie nimmt »den Menschen vom Scheitel bis zum Oberschenkel oder bis zum Knie« ins Bild und entspricht »am ehesten der spontanen Wahrnehmung des Zuschauers« (Kemp 1975/46). August Sander bevorzugte Tageslicht und eine auf ein Stativ montierte Kamera. Die relativ lange Belichtungszeit von zwei bis vier Sekunden verlangte ein ruhiges Posieren. Er gab keine Anweisungen, er wollte die Menschen so photographieren, wie sie sich porträtiert wissen wollten. Die Aufnahmen wurden, wenn möglich, am Arbeitsplatz oder im Haus der Porträtierten gemacht.

Sander suchte hinter den Menschen keine Geheimnisse. Er wandte sich mit seinen realitätstreuen Photographien gegen die auf Unsterblichkeit ausgerichtete Mumifizierung der Bürger durch die Kunstphotographie. Sander und die »Menschen des 20. Jahrhunderts« hatten ein »Bündnis auf Distanz« (Kemp) geschlossen, und die Porträtierten waren sich ihres Anteils an der Photographie bewußt. Namenlos folgten sie Sanders Absicht, »Einblicke in das Gesellschaftssystem der Zeit zu vermitteln«, werden zu sozialen Typen und sehen folgsam aus diesem Rahmen heraus. »Sie sind betäubt und aufgespießt wie Schmetterlinge« (Barthes 1985/66).

1929 erschien »Antlitz der Zeit« mit sechzig Aufnahmen deutscher Menschen beim Kurt Wolff Verlag. »Wie es eine vergleichende Anatomie gibt, aus der man erst zu einer Auffassung der Natur und der Geschichte der Organe kommt, so hat dieser Photograph vergleichende Photographie getrieben und damit einen wissenschaftlichen Standpunkt oberhalb der Detailphotographie gewonnen«, schrieb Alfred Döblin in der Einleitung.

Sanders Veröffentlichung erregte Aufsehen. Er hielt im Rundfunk sechs Vorträge zum Wesen der Photographie, machte kühne Pläne und verfolgte sein begonnenes Werk weiter. 1933 wurde er nicht zur Photoausstellung »Die Kamera« nach Berlin eingeladen. 1934 wurde er zusammen mit seinem Sohn Erich beim Vervielfältigen kommunistischer Flugblätter erwischt und verhaftet. Erich wurde zu zehn Jahren Haft verurteilt. Nach neun Jahren starb er.

Die Druckstöcke von »Antlitz der Zeit« wurden zerstört und die Restauflage von der »Reichskammer für bildende Künste« beschlagnahmt. Sanders Wahrheit über den deutschen Menschen stimmte mit der der neuen Machthaber nicht überein. Die »Menschen des 20. Jahrhunderts« blieben unvollendet. August Sander widmete sich von nun an der Landschaftsfotographie. Er, der besessene Porträtphotograph, begann menschenleere Landschaften zu photographieren. Es sind seltsam abstrakte, von Menschen verlassene Landschaften, Landschaften mit menschlichen Spuren. Wolfgang Kemp weist darauf hin, daß Sander seiner »Eigenart, im Bild die Gegenwart des Apparats spürbar werden zu lassen, ohne dem Bild dessen Perspektive aufzuzwingen« (Kemp 1975/43), auch in der Landschaftsfotographie treu geblieben ist.

Nach dem Krieg wurde Sander wiederentdeckt. Edward Steichen besuchte ihn in Kuchhausen, und 1955 wurden zwei seiner Photos für die Ausstellung »The Family of Men« in New York gekauft. August Sander starb 1964.

»Eindringlichkeit und Liebe« waren nach Luise Straus-Ernst Sanders Arbeitsmethoden, und er konnte seine Eindrücke vom Menschen mit der Kamera so umsetzen, daß »das dumpf Geahnte aus dem menschlichen Wesen und dem Wesen der Zeit bildhaft klar wird« (Straus-Ernst 1930/41). Zwei Momente sind leitend für die Einschätzung von Sanders Werk in der Kunstgeschichte geworden: Distanz in der Annäherung an seine Objekte und damit verbundene Statik, und die dem auf den ersten Blick entgegengesetzte Vermittlung gesellschaftlichen Wandels, ein dynamisches Moment; Sander erreicht ein Festhalten der bestehenden Gesellschaft im Hinblick auf ihre Veränderung. So wirken die »Menschen des 20. Jahrhunderts« starr und lebendig zugleich. Aus dem Rahmen heraus treffen uns bewußte Blicke. Sander vertraute darauf, daß der Betrachter unbewußt aus jedem Gesicht, das er anschaut, Schlußfolgerungen zieht, sich zu jedem Gesicht etwas denkt. Er bezog den Betrachter als Menschen des 20. Jahrhunderts in seine Kunst mit ein – und in diesem Wechselprozeß fangen die Bilder an zu sprechen. Darin liegt die Größe und Menschlichkeit von Sanders Werk, daß er es verstand, mit den der Photographie eigenen Mitteln der Sachlichkeit, Starrheit und Unbestechlichkeit Menschen so zu porträtieren, daß der Porträtierte und der Betrachter in einen Verständigungsprozeß eintreten können. Die Gesichter fangen an, Geschichten zu erzählen, die Wahrheit im menschlichen Gesicht wird sichtbar.

Das Geheimnis

Der »Balzac der Photographie« wurde August Sander im »Le Figaro« genannt. Balzac, der es verstand, durch die Schilderung einer Geste das Wesentliche des Menschen zu enthüllen, fürchtete sich sein Leben lang vor der Photographie. Die Photographie ist »eine Materialisation dessen, was das Ursprünglichste an seiner Arbeitsweise als Romancier ausmachte« (Sontag 1980/151), nämlich die Vergrößerung des Details. Nadar berichtet in seinen autobiographischen Aufzeichnungen, Balzac sei davon überzeugt gewesen, daß der Mensch niemals in der Lage sein werde, aus der bloßen Erscheinung etwas Greifbares zu erschaffen. Er er-

klärte sich das Phänomen der Photographie mit dem Verlust der einzelnen Spektralschichten des Menschen. Seiner Vorstellung nach war der Körper des Menschen von winzigen Schuppen oder Blättchen schichtenartig umhüllt. Nadar schreibt, Balzac sei von diesem Thema regelrecht besessen gewesen, und habe ihm in seinem violett gestrichenen Zimmer im Hotel Frascati immer wieder erklärt, die Photographie sei imstande, diese Spektralschichten abzulösen und auf die Platte zu bannen. Er behauptete, der Verlust der Spektralschicht gehe mit einer Wesensänderung des Photographierten einher.

Walter Benjamin schrieb nahezu 100 Jahre später seine »Kleine Geschichte der Photographie«. Das Staunen über die ersten Daguerrotypen – so berichtet der Photograph Dauthendey, er habe es nicht gewagt, die Lichtbilder lange zu betrachten, da er geglaubt habe, die darauf abgebildeten, seltsam geschrumpften Menschen könnten ihn sehen – war der massenhaften Verbreitung von Photographien in Zeitungen und Büchern gewichen. Benjamin entdeckte auf den Lichtbildern der »ersten reproduzierten Menschen« das Optisch-Unbewußte, das Magische, das einem Gemälde nie anhaften kann. »Bei der Photographie aber begegnet man etwas Neuem und Sonderbarem. In jenem Fischweib aus New Haven, das mit so lässiger, verführerischer Scham zu Boden blickt, bleibt etwas, was im Zeugnis für die Kunst des Photographen Hill nicht aufgeht, etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungebärdig nach dem Namen derer verlangend, die da gelebt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die ›Kunst‹ wird eingehen können« (Benjamin 1979/202).

Die Photographie war noch keine Vermittlerin der Aktualität und die photographierten Menschen hatten ein Schweigen um sich, »in dem der Blick ruhte«. Umgeben und eingehüllt sind sie von der Aura, diesem »sonderbaren Gespinst von Raum und Zeit« (Benjamin 1979/206). Benjamin berief sich auf Emil Orliks Aufsatz von 1924 »Über die Photographie«. Orlik erklärte die Wirkung der ersten Lichtbilder damit, daß der »Geist jener Zeit, der letzte Ausgang einer gesunden bürgerlichen Kultur« (Orlik 1980/181) aus ihnen spreche. Der Bürger hatte es noch nicht nötig, das Gebaren des Adels nachzuahmen, und der Kaiser präsentierte sich noch nicht in wechselnden historischen Kostümierungen wie Wilhelm II. Die Retusche war noch nicht erfunden und die Expositionsdauer extrem lang, was ein minutenlanges ruhiges Posieren erforderte. Für Orlik lag in dieser technischen Schwäche der frühen Photographie ihre Stärke verborgen. Das lange Stillsitzen führte zu einer »Synthese des Ausdrucks«, die die neuen Lichtbilder nicht kennen. Es scheint, als habe die »angehaltene Zeit« den Eindruck verstärkt, als habe das langwierige Verfahren bewirkt, daß die Porträtierten »nicht aus dem Augenblick heraus, sondern in ihn hinein leben« (Benjamin 1979/204).

Als die Photographie zu einem Geschäft geworden war – der Erfinder der carte visite, Disderi, wurde Millionär – und die Photos auf den Konsolen »an den frostigsten Stellen der Wohnung« aufgestellt waren, setzte der Verfall der Photographie ein. Die technischen Veränderungen und die »zunehmende Entartung des imperialistischen Bürgertums« führten zur Zerstörung der Aura. Die Kunstphotographien belegen lediglich »die Ohnmacht jener Generation im Angesicht des technischen Fortschritts«. Die Spuren des Lebens wurden aus den Aufnahmen getilgt, und zurück blieben heute lächerlich anmutende Figuren, die, von Requi-

siten umgeben, wachspuppenähnlich im schummrigen Halbdunkel posieren. Daß das Porträt wiederbelebt wurde und einen wissenschaftlichen Blick auf den Menschen ermöglicht, dieses Verdienst gesteht Benjamin auch August Sander zu. »Antlitz der Zeit« war für Benjamin ein »Übungsatlas«, und vorausblickend schrieb er: »Über Nacht könnte Werken wie dem von Sander eine unvermutete Aktualität zuwachsen. Machtverschiebungen, wie sie bei uns fällig geworden sind, pflegen die Ausbildung, Schärfung der physiognomischen Auffassung zur vitalen Notwendigkeit werden zu lassen« (Benjamin 1979/209).

Einen Mythologen wie alle großen Porträtisten nennt Roland Barthes August Sander, denn er habe die Begabung gehabt, die Maske des Menschen bloßzulegen. Die Maske bezeichnet das, »was aus einem Gesicht das Produkt einer Gesellschaft und ihrer Geschichte macht« (Barthes 1985/44). Roland Barthes hat in seinem letzten Buch auf sehr persönliche, melancholische und hellhörige Weise dem Wesen der Photographie nachgespürt. Wolfgang Kemp nennt dieses Buch eine »persönliche Ontologie«. Barthes macht darin seine Verbindung zu einer Photographie zum Leitfaden seiner Überlegungen. Er hebt das einzelne Bild durch seine Aufmerksamkeit aus der Masse der Photographien hervor. Die Anziehung, die von den ausgewählten Photographien ausgeht, nennt Barthes Beseelung. Das Bild an sich ist unbeseelt, doch es beseelt ihn, und »darin gerade besteht jegliches Geschehnis«. Wie Benjamin betont Barthes das magische Wesen der Photographie. Sie ist kein Abzug der Wirklichkeit, sondern die »Emanation des vergangenen Wirklichen«. Das ist es, was das Wesen der Photographie ausmacht: Sie beweist, daß das Vergangene wahr ist. Die Bestätigung dafür halten wir in unseren Händen, doch ist es »etwas Wirkliches, was man nicht berühren kann« (Barthes 1985/97). Durch die Beseelung fühlt Barthes sich mit den Photographierten wie mit einer Nabelschnur verbunden. Er charakterisiert dadurch die Photographie als eine zutiefst menschliche Erfahrung, der nicht mit wissenschaftlichen Methoden beizukommen ist. Das Geheimnisvolle, das die Photos umgibt, macht sie beredter und wahrer als das Geschriebene. Ihre »materielle Spur« (Sontag) macht sie glaubhafter als Gemälde, und doch bleibt sie seltsam unwirklich. Photographien gehören zu den »Zeichen, die nicht richtig anbinden, die gerinnen wie Milch« (Barthes, 1984/14).

Die Spur

»... dabei ist es nicht einmal ganz sicher, ob es die neue Frau wirklich gibt, oder ob sie sich nur vorübergehend dafür hält«, schrieb Robert Musil 1928 in seinem Aufsatz »Die Frau von gestern und morgen«. Die Zeit der 20er Jahre in Deutschland, »Jene Zwanziger Jahre« (Adorno), bergen – vordergründig – das Übriggebliebene, den Abklatsch, das Klischee der 20er-Jahre-Frau. Stenotypistinnen, rasierte Achselhöhlen, Blauer Engel, die kleinen Ladenmädchen...

Das Dekor überlagerte nicht länger ihre Gesichter und ihre Körper; die Tribüne der schönen, verehrungswürdigen Frauen hatten sie endgültig verlassen.

Sie waren keine Geschöpfe des Traumes, der Rache und der Sünde, deren

Bild enervierte Künstler vor dem Krieg beschworen hatten, um sich verloren fühlen zu dürfen.

Sie trugen keine »gefalteten, gepufften, gerüschten, übereinandergezogenen Kleidermengen«, um die erotische Oberfläche zu vergrößern, um »den eindringlichen Wunsch des Mannes aufzufangen und zu verteilen« (Musil 1990/86), sondern sie hatten sich der neuen Sachlichkeit verschrieben, der Rationalisierung des Begehrens. Sie trieben Sport und zogen sich aus.

Die 20er-Jahre-Frau wirkt ungeheuer lebensstüchtig in ihrer kameradschaftlichen Androgynität und ist dennoch zum Klischee geworden. Es ist als Teil der Zeit »ewig am Rande des Blickes anwesend« (Sartre). Die Goldenen 20er Jahre als gebündeltes Klischee blenden nach wie vor, so daß sie anfangen zu flirren. Der überreizte Blick trifft auf verschwimmende Konturen; an die Stelle des bestechenden Klischees tritt verschwommen Unscharfes. Die Auflösung der 20er-Jahre-Frau im Klischee ist zu grob, und wir wenden uns an die Photographie.

Die Photographien belegen die Selbstdarstellungsversuche der »Neuen Frau«. Sie belegen deren »Dagewesen Sein« bei gleichzeitiger Abwesenheit.

Das punctum

Wir suchten uns drei Frauenporträts aus »Antlitz der Zeit«. Die Blicke trafen uns.

- Luise Straus-Ernst, mit ihrem Sohn Jimmy eine runde Einheit bildend. Sie wirkt stabil und dabei so verletzlich.
- Rosi Wolfstein, mit dem Rücken zur Wand und verrutschter Halskette. Sie wirkt entschlossen und angriffslustig.
- Tony van Eyck, im Sessel ihre eigene Wirkung studierend. Sie wirkt erwartungsvoll und gelassen zugleich.

Das faszinierende Moment an allen drei Photos ist die sinnliche Präsenz, die sie ausstrahlen. Sie verletzen in ihrer Detailgenauigkeit, sie besitzen eine schmerzende Kraft der Realitätstreue. Die Porträtierten rücken nahe, treffen uns im Sinne des Barthes'schen punctum, bestechend und verwundend.

Zäsuren einer sinnlichen Realistin Luise Straus-Ernst (1893 – ?)

»Tatsache ist, daß ich in meinem Gepäck etwas habe, das mir Flügel gibt – immer einen Drang, zu sehen, in der Erwartung des noch nie Gesehenen. Es ist ein Appetit auf Abenteuer und ewige Neugier, das unerschöpfliche, edle Los der Nomaden« (Straus-Ernst 1985/386), schreibt Luise Straus-Ernst 1941 aus ihrem Versteck, dem Dorf Manosque in den französischen Seealpen, an ihren Sohn Jimmy, der sich bereits im Exil in New York befindet. Er ist – wie auch sein Vater Max Ernst – bereits in Sicherheit, sie wartet noch auf ein Ausreisevisum. Trotz ihrer hoffnungslosen und verzweifelten Lage sind die Briefe, die Luise Straus-Ernst nach New York schreibt, voller Optimismus, voller Neugier auf das Leben und das, was noch geschehen wird.



August Sander, Mutter und Sohn, Frankreich 1928 (Luise Straus-Ernst)

Anfang des Sommers 1945 – Jimmy Ernst hatte bereits Bilder aus den KZs gesehen, Bilder, die »keiner, auch nicht Hieronymus Bosch oder Goya« (Ernst 1985/413) je gewagt hätte, sich auszudenken: »Ein solches Panorama von Ekel und Entsetzen« – besucht er seinen Vater in Amagansett am Meer. Jimmy erzählt ihm, Lou sei bereits vor zwei Jahren aus ihrem Versteck abgeholt worden. Auf Befehl der Deutschen hatten Vichy-Soldaten sie nach Paris gebracht, und alles deutete darauf hin: »Züge in Richtung Osten«. (Ernst 1985/415).

Luise Straus wurde 1893 in Köln geboren, als Tochter einer jüdischen Hutfabrikantenfamilie. Sie hat Abitur gemacht und in Bonn Archäologie, Kunstgeschichte und Geschichte studiert. Dort lernt sie Max Ernst kennen.

»Seine unglaublich blauen Augen. Seine extravaganten Krawatten aus bunter Seide und seine strahlende Heiterkeit, die gleichzeitig etwas kindlich Unbekümmertes und etwas ironisch Überlegenes hatte« (Straus-Ernst 1985/297). Sie diskutieren Luises erste Zeitungsartikel und gehen am Rhein spazieren.

Im Krieg muß Max Ernst an die Front und kehrt 1917 zur Hochzeit zurück, in einer Leutnantsuniform. 1917 wird Luise Straus Dr. Luise Straus-Ernst, sie promoviert über »Die Entwicklung des zeichnerischen Stils in der Cölner Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts«. Sie beginnt, alle Möglichkeiten, die die Kunstszene der Nachkriegszeit bietet, auszuloten und für sich auszuprobieren. Am Wallraff-Richartz-Museum nimmt sie eine Stelle an, organisiert eine Ausstellung zu »Kriegsdarstellungen in der Graphik« und ist, wie schon während ihrer Studienzeit, journalistisch tätig.

»Armanda von Geduldgedalzen la Rosa Bonheur des Dadas Max Ernst«² ist bei der Inszenierung eines Theaterskandals beteiligt, engagiert sich in der »Gesellschaft der Künste«, die es sich zum Ziel gesetzt hat, »auf einer gesellschaftlichen Ebene an der Erneuerung des Geistes nach dem Chaos des Krieges mitzuwirken« (Straus-Ernst 1985/297). Sie hält kunsthistorische Vorträge und organisiert Ausstellungen für das »werk tätige Volk«. Kunst und Arbeit sollen in Beziehung zueinander treten.

In der ehelichen Wohnung, der Zentrale der Gesellschaft, ist »Armanda« ständig damit beschäftigt, für das Wohl der Herren zu sorgen, »die nun in endlosen Gesprächen eine neue Welt aufzubauen gedachten, dabei zahllose Zigaretten rauchten und unentwegt Tee tranken« (Straus-Ernst 1985/298). Nachdem sie ihre Stelle im Museum verloren hat – Max Ernst zufolge deshalb, weil ihre Arbeit dort nicht mit ihrem dadaistischen Engagement vereinbar gewesen sei –, sucht sie sich eine Stelle, und es gelingt ihr, »eine Schreibearbeit zu finden oder im Kaufhaus Tietz, dessen Besitzer ein Förderer der Schönen Künste war, Strümpfe zu verkaufen« (Ernst 1985/35).

So sah von außen unser Leben bunt und vielfältig aus. Aber ›verheiratet sein‹ war gar keine so einfache Sache. Sich glühend und ausschließlich zu lieben genügte durchaus nicht... Max war in den vier Jahren an der Westfront ein Mann geworden, der sehr wenig sprach, sich sehr in sich selbst zurückzog, und dessen schöne blaue Augen sehr hart blicken konnten. Aber auch ich mag in dieser Zeit das kindliche Wesen, das er an mir so geliebt hatte, verloren haben (Straus-Ernst 1985/298).

1920 wird Ulrich (Jimmy) geboren. 1922 trennen sich Luise und Max, geschieden wird 1926.

»Heute war ich eine selbstbewußte, erfolgreiche Frau« (Straus-Ernst 1985/295). Wieder nimmt sie alle möglichen Arbeiten an: als Buchhalterin, als Sekretärin in einer Kunstgalerie, als Akkordarbeiterin in einer Bindwarenfabrik. Abends arbeitet sie weiter an kunsthistorischen Artikeln, ihre Energie ist unerschöpflich. Ihre Arbeit bringt ihr Anerkennung, neue Freunde und neues Selbstbewußtsein. Luise Straus-Ernst gelingt es, sich als Journalistin und Kunstkritikerin einen Namen zu machen, sie schreibt für das Feuilleton der »Dresdner Neueste Nachrichten« und für die »Vossische Zeitung«, beides überregionale Tageszeitungen.

»Ich mußte überall mit meiner Nase dabei sein«, (Straus-Ernst 1985/127). In ihren filigran sinnlichen Artikeln kommt zum Ausdruck, welch ernste Bekennerin zum Phantastisch-Traumhaften sie ist, welch tiefen Optimismus sie mit ihrer Arbeit verbindet und mit welcher Zärtlichkeit für die »Tatsachen des Lebens« diese Frau begabt ist.

»Der Karneval 1933 aber war ein Totentanz« (Straus-Ernst 1985/299). Am 1. Mai 1933 kündigt Luise-Straus-Ernst ihre Wohnung. Ende Mai steht sie am offenen Abteilstfenster des Zuges nach Paris. Jimmy bleibt in Köln zurück, und sie glauben, der Abschied sei nur von kurzer Dauer.

»Es verschlingt sich selbst« (Straus-Ernst 1985/188). Sie bezieht ein Zimmer im Quartier Latin, in der Nähe der Sorbonne, in einem Hotel, das an »einen alten Kaninchenstall« erinnert, vollgestopft mit Emigranten. Ihr Koffer in der Ecke bleibt unausgepackt, sie gestaltet ihr Leben als Provisorium. Sie gibt Deutschunterricht, organisiert Museumsführungen für deutschsprachige Touristen, schreibt Artikel für schweizerische Zeitungen und verrichtet Büroarbeiten. Im Kreise ihrer exilierten Freunde wirkt sie als »rettender Engel«, alle klammern sich an die tröstende, tolerante Lou, die Optimismus ausstrahlt. Fast trotzig entwickelt sie für sich die Möglichkeit, glücklich zu sein.

»Wir haben die Vernunft, und die Moral auf unserer Seite, und die sind stärker als marschierende Stiefel und hysterische Ausbrüche« (Straus-Ernst 1985/176). Tiefgehende Verunsicherung läßt sich nur in einer Episode finden: In ihren Liebesbeziehungen hat sie eine Vorliebe für die pompiers, die Feuerwehrmänner – zu diesen Sicherheit und Schutz ausstrahlenden Männern kann sie Vertrauen fassen.

»A bas les juifs«. Noch vor Kriegsausbruch erhält Jimmy Ernst die Ausreiselerlaubnis in die USA. Luise Straus-Ernst weigert sich, sie hat Bedenken, sich ihm anzuschließen.

»Was wird mit der Sprache? ... Im Film bewegen die ja kaum die Lippen ... Amerika ist etwas für junge Leute« (Ernst 1985/176). Alle Versuche, sie zur Ausreise zu bewegen, scheitern an ihren Vorbehalten und an ihrem Glauben an die Vernunft.

1939 wird sie in Gurs bei Les Milles in ein Frauenlager interniert, und danach ist sie davon überzeugt, »verschwinden zu müssen«.

Jimmy versucht von New York aus, etwas für sie zu erreichen, doch alle Kräfte in Europa sind darauf konzentriert, prominente Intellektuelle zu retten, und

Lou ist nur die geschiedene Frau eines prominenten Intellektuellen. »Ich bin Optimistin«, entgegnet sie Max Ernst, als er sich anbietet, sie ein zweites Mal zu heiraten. Luise Straus-Ernst wartet in Manosque auf ihr Ausreisevisum und schreibt ihre Memoiren.

Nach ihrer Festnahme durch Vichy-Soldaten wird sie in ein Internierungslager bei Paris gesteckt. Auf der Liste des letzten der 75 Güterzüge, die von Drancy nach Auschwitz fuhren, steht unter dem Buchstaben »E« der Name Luise Ernst.

Die Genossin Politikerin

Rosi Wolfstein-Frölich (1888–1987)

In dem »Handbuch der deutschsprachigen Emigranten nach 1933« findet sich ihr Lebenslauf eingepreßt in einen Block unter dem Buchstaben »F«. »Rosi Frölich, Parteifunktionärin«.

Schroffe Kürzel berichten von einem Leben, das Staunen macht. Über 80 Jahre war Rosi Frölich politisch engagiert; die Geschichte der deutschen Linken wird auffindbar, in wechselnden Parteimitgliedschaften im Laufe ihres Lebens.

1888 wird Rosi Wolfstein in Witten/Westfalen geboren. Ihre Mutter Klara gibt Musikunterricht, ihr Vater Samuel ist Kaufmann und nimmt sich, wirtschaftlich ruiniert, 1901 das Leben. Frau Winkelmann, die Haushälterin der Familie, unterstützt Rosi in ihrem Wunsch nach einer Ausbildung, ein Wunsch, der für Mädchen Ende des 19. Jahrhunderts anrüchig ist und nur bedingt in Erfüllung gehen kann. Sie besucht eine sogenannte Höhere Töchterschule, eine Schule, auf die Töchter aus gutem Hause geschickt werden, um sich ein bißchen Bildung zusammenzukratzen, gerade genug, um hinterher die trostlose Lehrerinnen- oder Sozialarbeiterinnenlaufbahn einschlagen zu können. Rosi wählt die einzige Alternative: sie macht eine kaufmännische Lehre. Im Kontor der ersten Arbeitsstelle wird ihr politisches Bewußtsein geweckt, als sie die Ohnmacht und Abhängigkeit der Arbeiter miterlebt. Sie kündigt. Um sich politisch organisieren zu können, muß sie die Änderung des Reichsvereinsgesetzes abwarten.³ 1908 tritt Rosi Wolfstein in die SPD ein.

Sie kämpft gegen das Dreiklassen-Wahlrecht und für das Frauenstimmrecht. 1912 wird Rosi Wolfstein auf die Zentrale Parteischule nach Berlin geschickt, sie wird eine »zuverlässige Aktivistin der Partei«; Schülerin von Rosa Luxemburg, die dort Politische Ökonomie lehrt. Von einer Versammlung mit Rosa Luxemburg als Rednerin berichtet sie: »Ich hatte den Eindruck, daß sich die Menschen direkt gestärkt fühlten. Daß sie die Versammlung mit einem klareren Bild vom gesamten Schicksal des Arbeiters in der damaligen Zeit verließen« (Dischereith o.A./158).

Fasziniert von der Fähigkeit Rosa Luxemburgs, den Menschen zu vermitteln, daß »es doch viel besser und anders sein kann, wenn sie sich zusammenfinden würden und eine andere Ordnung herstellen würden« (Dischereith o.A./158), bleibt Rosi Wolfstein ihr ganzes Leben lang.

Mit dem Wahlkampf 1912 wird Rosi Wolfstein Berufspolitikerin. Sie finan-



August Sander, Rosy Wolfstein, Frankfurt 1928

ziert ihren Lebensunterhalt mit Vorträgen in Versammlungen für ca. 3 Mark pro Abend, bis sie 1913 eine Stelle bei der Partei in Duisburg erhält. Bei Kriegsbeginn gehört sie der linken Opposition in der SPD an und kämpft gegen die Bewilligung der Kriegskredite. Rosi Wolfstein wird die erste politische Gefangene des Ruhrgebiets, weil sie auch nach 1914 weiter gegen den Krieg agitiert. 1917 ist sie Delegierte des Spartakusbundes auf dem Gründungsparteitag der USPD. 1918 ist sie als Delegierte des Arbeiter- und Soldatenrates Düsseldorfs Gründungsmitglied der KPD. Unter dem Beifall der Delegierten wendet sie sich gegen den Vorschlag des Genossen Liebknecht, sich als Partei in die Nationalversammlung wählen zu lassen: Rosi empfiehlt politische Waffenstreiks.

Politische und persönliche Katastrophe ist die Ermordung von Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg 1919.

»Was die Sache Liebknecht angeht, hatte ich strikten Befehl von Offizieren, diesen Lumpen niederzuschlagen mit dem Kolben an der Stelle, wo er heraukommt. Was die Luxemburg anbetrifft, kamen Offiziere zu mir und sagten: ›Ich gebe Ihnen Befehl, daß die Luxemburg das Eden Hotel nicht mehr lebend verläßt.«⁴

Rosi Wolfstein klagt die Mörder öffentlich an und wird in Konsequenz wiederum verhaftet.

1920 reist Rosi Wolfstein illegal, in Männerkleidung, als blinder Passagier nach Leningrad. Dort nimmt sie am II. Kominternkongreß teil und streitet sich mit Lenin über die Frage der Gewaltanwendung. 1921-24 ist sie Abgeordnete der KPD im preußischen Landtag, bekannt und gefürchtet wegen ihrer spitzen Zunge und pöbelhaften Zwischenrufe. Aus Protest zur moskauabhängigen Entwicklung der KPD tritt sie 1924 von allen Parteiämtern zurück. Wegen »rechter Abweichung« werden sie und ihr Lebensgefährte, Paul Fröhlich, 1929 aus der KPD ausgeschlossen.

»Unsere Seelen hingen an den Morgenträumen. Wie die Herzkirschen, wie lachendes Blut an den Bäumen.«⁵

Im Malik-Verlag⁶ arbeitet sie ab 1928 als Lektorin. Der Malik-Verlag, bei dem Lenin, Kafka, Döblin, Lasker-Schüler und George Grosz veröffentlicht werden, ist der wohl ausgefallenste, originellste deutsche Verlag und den kommunistischen Funktionären ein Dorn im Auge, weil er unabhängig geführt wird und mit der offiziellen KP-Kulturpolitik wenig gemein hat. »Rosi hat versucht, an die Arbeit des Malik-Verlags alle möglichen Menschen heranzuziehen. Sie hatte Verbindungen mit Clara Zetkin und mit Willi Münzenberg. Und Rosi hatte von der Familie von Rosa Luxemburg alle möglichen Materialien und Briefe erhalten.«⁷

Paul Fröhlich gibt im Malik-Verlag die erste Sammlung der Schriften von Rosa Luxemburg heraus, schreibt die erste Luxemburg-Biographie.

»Freie Liebe, darüber spricht man nicht, das macht man« (Dischereith o.A./162). Diese ist eine der wenigen überlieferten privaten Äußerungen Rosi Wolfsteins. Seit Anfang der 20er Jahre lebt sie mit Paul Fröhlich zusammen. »Ich kochte selten und ungern: mit einem sehr kleinen Repertoire an Gerichten; aber Paul war damit zufrieden: dem machte das nichts: er war schon dankbar, wenn es überhaupt etwas gab« (Dischereith o.A./161).

Er trennte sich ihretwegen von seiner Frau und seinen drei Kindern. Paul Frö-

lich sorgt weiterhin finanziell für seine Familie, deswegen können Rosi Wolfstein und er keine Kinder zusammen haben. Rosi Wolfstein muß mehrmals abtreiben. »Zeit hatten wir natürlich keine. Ich schon gar nicht« (Dischereith o.A./161).

1932 treten beide der SAPD bei. »Das neue Gebilde mit dem Namen SAPD erwies sich, in einem wenig dialektischen Sinne, als Einheit der Widersprüche: zusammengehalten bloß durch die gemeinsamen Gegensätze zu den Bürokratien der Sozialdemokraten und Kommunisten« (Mayer, 1980/153).

1933 flieht Rosi Wolfstein nach Belgien. 1934 trifft sie in Paris Paul Frölich wieder, zusammen mit Max Diamant und dessen Frau bilden sie eine Wohngemeinschaft – fern jeglicher Exilromantik.

Wir haben diese Wohnung bezogen in einem Pariser Vorort mit sozialdemokratischem Ortsvorsteher. Nach dem Muster der Wiener Gemeinschaftshäuser hatte jede Wohnung eine Wanne, eine mit Holz überdeckte Sitzbadewanne in der Küche. In Paris wohnten auch jüdische Flüchtlingsfamilien, bei denen meine Frau und Rosi als Putzfrauen tätig waren. So brauchten sie keine Arbeitsgenehmigung.

Paul Frölich schreibt weiter an seiner Rosa-Luxemburg-Biographie – er hat die Angewohnheit, in der Badewanne zu lesen. Martha Koch, so ist Rosi Wolfsteins Deckname, gehört der SAPD-Auslandsleitung an und ist Mitherausgeberin des »Banners der revolutionären Einheit«, das auf Bibelpapier gedruckt nach Deutschland geschmuggelt wird. 1936 ist sie Mitunterzeichnerin des Volksfrontaufrufs. Am Vorabend der Kriegserklärung Hitler-Deutschlands wird sie verhaftet und in Rieucros, später in Bompard interniert. Rosi Wolfstein wird Lagerobfrau.

1941 entkommt sie mit ihrem Mann durch ein Danger-Visum über Martinique nach USA. Sie arbeitet in New York bei einem Überlebenssuchdienst. Rosi Wolfstein wird zur erbitterten Kritikerin von Stalins Politik. »Was wir nämlich jetzt erleben: Das kommandierte Beifallsklatschen [...] Verleumdungen gegen wichtige Teile der internationalen Arbeiterschaft, die die Ansätze der proletarischen Einheitsfront zu zerstören, ja zu vernichten drohen« (Dischereith o.A./161).

Aus Gründen der »Nützlichkeit« heiratet sie Paul Frölich und kehrt mit ihm zusammen 1951 in die BRD zurück. Beide treten der SPD bei.

Paul Frölich stirbt 1952. Rosi Frölich überarbeitet seine Luxemburg-Biographie und kümmert sich um den Luxemburg-Nachlaß. In den 60er Jahren bezieht sie engagierte Stellung gegen Nato-Aufrüstung und Notstandsgesetze – sie überlegt ernsthaft, ob sie aus der SPD austreten soll. »Stimmen erobern und damit die Parlamentssitze und dadurch die Ministersessel ... genau wie bei den Bürgerlichen (Dischereith 1988/30).

Mit 98 Jahren bezieht sie in einem Frankfurter Altersheim der Arbeiterwohlfahrt ein Zimmer neben ihrem alten Freund Max Diamant. Rosi Frölich stirbt im Dezember 1987.

Die Frühvollendete
Tony van Eyck (1910-?)

Tony van Eyck ist die Vielversprechende, die nicht halten konnte, was sie versprach. Ihre Biographie ist die einer Gauklerin, die am Ende ihres Lebens ihren eigenen Abstieg mitinszeniert.

Tony van Eyck wird 1910 in Koblenz geboren. Ihre Mutter ist Malerin und Kunstgewerblerin, über ihren Vater ist nichts bekannt. Sie kommt zunächst in verschiedene Internate und wird später von Hans Frentz und dessen Frau adoptiert. Bereits mit zehn Jahren beschließt Tony van Eyck, zum Theater zu gehen. Drei Jahre später spricht sie Felix Hollaender vor, der sie an Max Reinhardt weiterempfiehlt. Max Reinhardt nimmt sie als Schülerin in seine Wiener Schauspielschule auf. Ihre ersten schauspielerischen Erfolge hat sie unter seiner Regie als die Heilige Johanna von Shaw. »Sie hat die Fähigkeiten, mit Kindesaugen in die Welt zu schauen, die Weltgeschichte zu einem Puppenspiel zu machen.«⁸

Es folgt ein kurzes Gastspiel in München, bei dem sie die Anja in »Anja und Esther« von Klaus Mann spielt. Tony van Eyck zieht weiter nach Berlin, wo sie 1925 am Deutschen Theater als »Käthchen von Heilbronn« große Erfolge feiert. »Mein hoher Herr, hier lieg ich Dir zu Füßen, gewärtig dessen, was Du mir verhängst!« (Kleist/IV. Akt/2. Auftritt).

Sie wird von den Berliner Theaterkritikern als »Käthchen aller Käthchen« gefeiert. »Schauspielerinnen«, schreibt Heinrich Mann über die jungen Theater-schauspielerinnen der 20er Jahre, »sind wie das Leben, nur begabter. Sie finden schnellere Übergänge von der Härte des Lebens zu seiner Süßigkeit, und sie machen alles sehr viel anschaulicher, weil sie es stärker bringen« (Mann 1960/281).

Sie hat in den kommenden Jahren viele Engagements, am Deutschen Theater wie am Schiller-Theater, an den Kammerspielen und an der Komischen Oper. Sie spielt in Märchenstücken und Zeitstücken wie »Und Pippa tanzt« von Gerhard Hauptmann.

Tony van Eyck liebt die Rollen, in denen sie leben kann. So die der Pastorin in »Dorothea Angermann«:

Es ist merkwürdig, daß gerade diese meine kleinste Rolle mich am meisten erschüttert hat. Aber es hatte seinen Grund darin, daß ich in einem Augenblick die Bühne zu betreten habe, wo der Pastor Angermann, Werner Krauß, im Schauspiel mein Mann, in höchster Ekstase den Ruin unseres Hauses heraufzubeschwören scheint, dem ich mich – soeben Mutter geworden – entgegenzuwerfen habe. Wenn Werner Krauß mich in seiner gekränkten Pastorenehre gegen den Tisch schleudert, fühle ich in seinem fast nicht mehr gespielten Zorn unsere Existenz aufs Spiel gesetzt (...) Wenn ich hinterher ins Leben zurückkehrte, war ich jedesmal sehr froh, diesen zerrütteten Familienverhältnissen entronnen zu sein (Frentz 1932/57).

1927 wird ihr am Deutschen Theater fristlos gekündigt – sie hatte unentschuldigt vier Tage gefehlt.

1928 heiratet sie den sehr viel älteren Graphologen Ludwig Kroeber-Kenneth.



August Sander, Die Filmschauspielerin Toni van Eyck, Berlin 1932

Ab 1929 erhält sie zusätzlich zum Theater auch Filmrollen, sie spielt in »Geschminkte Jugend«, »Revolte im Erziehungshaus« und »Frühlingserwachen«. Sie ist die Wendla, die nach einer Abtreibung vierzehnjährig stirbt, rebellierend gegen die Verlogenheit der Erwachsenen, ihre Lebenslust gegen deren verknöcherte Moral stellend, auf ihrer Neugier bestehend gegen das Tabu, das Sexualität zum Unding macht. »Ihre Szenen machen bis zum Sterben im Sinne Wedekinds die Schuld unschuldig« (Frentz 1932/56).

»Tony van Eycks Wendla ist zu einer eigenartigen Meisterschaft herangereift. Daß sie eine bessere Film- als Bühnenschauspielerin ist, bewirken ihre Augen: So vollkommen offene und unbewachte Räume, daß sich jeder daraus die ganze Seele mitnehmen kann« (Frentz 1932/72).

1930 ist sie Film- und Bühnenstar, wie Marlene Dietrich. Allerdings nicht im Sinne des Vamps, sondern der Unschuld, der Kinderaugen, der Kindfrau. Vom Presseball 1930 wird berichtet: »So trägt Tony van Eyck eine weiße Tüllwolke mit vielen Volants, Marlene Dietrich ein schwarzes enges Kleid im Spanischen Stil« (Frentz 1932/72).

Sie wird Mutter einer Tochter und engagiert sich beim Arbeiterradio in der Yorkstraße, wo sie Texte von Tucholsky und Brecht spricht. 1931 steht sie in Berlin im Staatstheater nochmals als Jungfrau von Orleans von Schiller auf der Bühne. Sie läßt sich scheiden.

1932 gab Hitler der Schauspielerin Tony van Eyck ein Interview über Kunst: »Mir ist zum Ekel, wenn unter dem Vorwand der Kunst Politik getrieben wird«. Gerhard Albrecht kommentiert: Das war genau das, was man hören wollte. Die Wirklichkeit sah anders aus« (Albrecht 1979/10).

Tony van Eycks zweiter Mann ist der Schauspieler und Regisseur Richard Wegeler. Sie arbeitet weiter in Berlin, bevor sie 1938 mit ihm zusammen nach Österreich geht. Sie erhält einen Vertrag als Gastschauspielerin am Burgtheater in Wien. Nach 1938 gelang es den Nazis nicht, das Burgtheater zu »einem nationalsozialistischen Paradetheater zu machen, das zeigt ein Blick auf die Zeitstücke, die zwischen 1938 und 1945 aufgeführt wurden: Nie zuvor wurde so viel Habsburgerischer Mythos auf der Bühne ausgebreitet« (Urbach/Benning 1986/56).

Ab 1940 spielt sie am Landestheater Salzburg, auch hier kommen vorwiegend Klassiker zur Aufführung. Sie bleibt nach 1945 in Österreich. Unter der Regie ihres Mannes spielt sie die Nora, die junge Frau, der niemand etwas zutraut, die immer auf das Wunderbare wartet und schließlich, um eigene Erfahrungen machen zu können, Mann und Kinder verläßt. »Ich muß versuchen, dahinterzukommen, wer Recht hat, die Gesellschaft oder ich« (Ibsen/3. Akt/5. Auftritt).

Sie spielt die Sabina in Thornton Wilders »Wir sind noch einmal davongekommen«. Da ist auch auf der Bühne ein Weltkrieg gerade zu Ende gegangen, und die Sabina sagt zu dem, der ihn auslöste: »Ihr alle habt immer nur das Eine im Kopf: daß man euch nicht genug liebt, daß niemand euch lieben will. Fangt endlich einmal an, liebenswert zu sein, dann werden wir euch lieben« (Wilder/ 3. Akt). Glanzrollen, beliebte Stücke, die die Zuschauer ins Theater ziehen.

Ende der fünfziger Jahre zieht das Ehepaar Wegeler nach Bregenz. Tony van Eyck inszeniert selbst, Weihnachtsmärchen und den Froschkönig. Sie sitzt in Jürs, die junge Dramatiker fördern sollen, sucht nach Talenten. Was ihr gefällt,

wird aus dem deutlich, was sie selbst schreibt – vorwiegend Stücke mit religiösem Inhalt, die sich gegen das »kommunistische Regime« richten. Diese Stücke werden vorwiegend in Gefängnissen gespielt, und sie erntet Anerkennung für ihr »sozialkünstlerisches« Engagement.

Tony van Eyck gehört in den 50er Jahren zu den kalten Kriegern. Als ihr wohl größter literarischer Erfolg kann der Roman »Ein Mann namens Miller« gelten – die Geschichte der Wiederkehr von Jesus als Jesus Miller in den USA.

Ihr Leben scheint immer diffuser geworden zu sein. Nachdem sie ihre Begabung in 250 Johanna-Aufführungen verläppert hatte, überfordert sie sich als Regisseurin und Autorin. Ihre künstlerische Arbeit wird von keiner Idee getragen und bleibt beliebig.

In den 60er Jahren wird es ruhig um Tony van Eyck. Am 3. August 1965 wird unter der Überschrift »Wollte sie sterben?« der mutmaßliche Selbstmord der 54jährigen Tony van Eyck in ihrem Haus in Lochau gemeldet, die »in den Dreißiger Jahren eine sehr bekannte Schauspielerin und auch beim Film stark beschäftigt war«⁹, und die die letzten Jahre als Kunstgewerblerin dort gelebt hat.

Auf die Anfrage nach Tony van Eyck beim Einwohnermeldeamt Lochau (Vorarlberg) erhielten wir die Antwort: »Es tut uns leid, Ihnen mitteilen zu müssen, daß eine Frau Tony van Eyck laut hiesigen Meldeunterlagen nie in Lochau gemeldet war«.

Das Staunen

Tony van Eyck wird nicht faßbar, ihr Leben bleibt den Ereignissen, den Rollen ausgesetzt, sie reproduziert das Vorgegebene, wird selber nur figürlich bildhaft; sie verschwindet hinter den angenommenen Rollen. Die Zuversicht in der Erwartungshaltung der jungen Tony van Eyck bestätigt sich in dieser zerrissenen Biographie nicht.

In ihrer konsequenten Entschlossenheit widerspricht die Persönlichkeit von Rosi Wolfstein jeder Verkürzung – ihre Biographie bestätigt das Sanderporträt. Diese energiegeladene Frau weiß ihre Durchsetzungskraft einzusetzen, um die politischen und persönlichen Katastrophen ihres Lebens zu bewältigen; und sie hat die Fähigkeit, bei ihrer Sache zu bleiben: Die lebenslange Beschäftigung mit der Person und dem Werk Rosa Luxemburgs charakterisiert sie genauer als eine Aufzählung der Parteien, denen sie im Laufe ihres Lebens angehörte.

Luise Straus-Ernst beschäftigt sich über ihr Fachgebiet hinaus mit sozialen Themen; so schreibt sie über den Frauenmörder Peter Kürten und untersucht, welche Eigenschaften seine Opfer zu Opfern machten. Ihre Themen sind Sexualität und die Gewalt in den Beziehungen zwischen Männern und Frauen. Gerade auf das Private legt sie ihren Akzent und betont dessen Sprengkraft. So läßt sich auch in der Persönlichkeit von Luise Straus-Ernst erkennen, wie sehr sie ihr Porträt mitgestaltet hat: Das Private daran, das Vertrauensvolle in der Beziehung zwischen Mutter und Sohn ist ihre Stärke.

Auf der Suche nach den Biographien der drei brachen die Spuren immer wieder ab. Sie offerierten Fiktionen im Sinne von: So hätte es gewesen sein können.

Die abgebrochenen Spuren bestimmten unser Vorgehen. Die gesicherte Biographie ließ sich durch eine »eingebildete« ergänzen; die »Ausstattung der Zeit« stellte die nötigen Anleihen. Diese Biographie wird dem Porträt komplettierend hinzugefügt und beinhaltet beides, Dokument und Monument. Als Dokument begriffen, unterrichtet uns die Photographie über Posen, Gesichter, Frisuren und Blicke; als Monument begriffen erinnert sie an etwas, das so Teil unseres Gedächtnisses wird.¹⁰

Unterschiede der Frauen untereinander und zu uns, aber auch Verwandtschaften werden erkennbar. In der Verbindung mit den Biographien bleiben die Facetten der Persönlichkeiten und die Details aus den Lebensläufen nicht mehr nur bruchstückhaft. Die Photographien sind nicht länger nur Illustration der Biographien, die Biographien nicht länger nur Illustration der Geschichte. Sie appellieren beide an Auge wie Verstand, ermöglichen ein sinnliches wie intellektuelles Verständnis.

Anmerkungen

- 1 »das gesicht ist, als individuelle ausdrucksform, aufzubauen aus den formungen der sinnesorgane, die ihren sprechendsten ausdruck in auge, nase, mund und ohr finden. stirnen, wangen, kinne sind mehr überindividueller art, sind bezeichnend für schädelmassen, die mehr über rasse oder klasse aussagen, als über die einzelperson und daher für das »porträt« nicht immer wichtig« (hausmann 1975/170).
- 2 Luise Straus-Ernst legte sich den Dada-Namen »Armanda Geduldgedalzen« zu. Max Ernst verlieh ihr den Titel »Rosa Bonheur von Dada«.
- 3 Über fünfzig Jahre wurde durch dieses Gesetz Frauen jegliche politische Betätigung untersagt. Ab 1908 wurde das Gesetz lockerer gehandhabt, Frauen durften Mitglieder in Parteien werden und in einem räumlich eigens dafür abgetrennten Teil an Versammlungen teilnehmen.
- 4 Aussage von Otto Runge, einem der Mörder von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht, in: E.J. Gumbel: Vier Jahre politischer Mord. Berlin-Fichtenau 1922, S. 12.
- 5 Else Lasker-Schüler widmete das Gedicht »Wir drei« den Brüdern John Heartfield und Wieland Herzfelde.
- 6 Wieland Herzfelde war Gründer des Malik-Verlags. Else Lasker-Schülers Briefe an Franz Marc, die unter dem Titel »Malik« publiziert wurden, gaben dem Verlag seinen Namen. Tucholsky träumte davon, im nächsten Leben als Umschlag des Malik-Verlags auf die Welt zu kommen.
- 7 Max Diamant stellte sich uns freundlicherweise am 3. August 1988 zu einem Gespräch zur Verfügung.
- 8 Wiener Pressenotizen zu Tony van Eycks Darstellung der Johanna von G.B. Shaw am Akademietheater Wien im Frühjahr 1925. Zitiert nach Hans Frenzt: Tony van Eyck. Bilder einer Jugend. Leipzig 1932, S. 12
- 9 Im Springer-Archiv Berlin fanden wir die meisten Informationen über das Leben Tony van Eycks nach 1945. Die zitierte dpa-Meldung war in der »Nachtdepesche« (Wien) vom 3.08.1965 abgedruckt.
- 10 Interview mit Ruggiero Romano, geführt von Angelo Schwarz, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 7 (1987), Nr. 25, Seite 10

Literatur

- Theodor W. Adorno: Jene Zwanziger Jahre. In: *Eingriffe. Neun kritische Modelle*. Frankfurt 1963
- Gerd Albrecht: Filmpolitik im Dritten Reich. In: *Der Film im Dritten Reich*. Hrsg. von Gerd Albrecht. Karlsruhe 1979
- Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/Main 1985
- Walter Benjamin: *Das Passagenwerk*. Frankfurt/Main 1983
- Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. In: *Theorie der Photographie II*. 1912-1945. Hrsg. von Wolfgang Kemp. München 1979, S. 200-215.
- Esther Dischereith: *Rose Frölich. Ein Leben für den Sozialismus*. o.A.
- Esther Dischereith: Rose Wolfstein-Frölich kämpfte mutig ein Leben lang für eine bessere Welt. In: *druck und papier* 7 (1988)
- Jimmy Ernst: *Nicht gerade ein Stilleben. Erinnerungen an meinen Vater Max Ernst*. Köln 1985
- Hans Frenz: *Tony van Eyck. Bilder einer Jugend*. Leipzig 1932
- E.J. Gumbel: *Vier Jahre politischer Mord*. Berlin 1922
- Raoul Hausmann: Formdialektik der Photographie. In: *Theorien der Photographie II*. 1912-1945. Hrsg. von Wolfgang Kemp. München 1979, S. 269-271
- Heinrich Mann: Schauspielerinnen. In: *Essays. Die geistige Lage*. Düsseldorf 1960, S. 281-284
- Hans Mayer: *Ein Deutscher auf Widerruf*. Frankfurt/Main 1980
- Robert Musil: Die Frau von gestern und morgen. In: *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen*. Hrsg. von Silvia Bovenschen. Frankfurt/Main 1990, S. 85-94
- Nadar: *Als ich Photograph war*. Frauenfeld 1978
- Emil Orlik: Über Photographie. In: *Theorie der Photographie II*. 1912-1945. Hrsg. von Wolfgang Kemp, München 1979, S. 181-184
- August Sander: *Menschen des 20. Jahrhunderts. Porträtfotographien 1892-1952*. Hrsg. von Gunther Sander. München 1980
- Susan Sontag: *Über Photographie*. Frankfurt/Main 1980
- Luise Straus-Ernst: Nomadengut. In: *Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszenen bis 1922*. Hrsg. vom Wallraff-Richartz-Museum. Köln 1985, S. 295-303
- Luise Straus-Ernst: Antlitz der Zeit. In: *Rheinische Heimatblätter* 7 (1930), Nr. 1; S. 41
- Reinhard Urbach/Achim Benning: *Burgtheater Wien. 1776-1986 – Ebenbild und Widerspruch*. Wien 1986