

Anne Martina Emonts

## **Tiere, Körper und Menschen von Gewicht bei Renée Sintenis und Mechtilde Lichnowsky**

### **1. Weimarer Weibsbilder: Renée Sintenis und Mechtilde Lichnowsky**

Die eine macht ‚reizende Tierplastiken‘, die andere schreibt ‚Tierbücher‘: So wollte man sie sehen, die beiden Amazonen der Weimarer Zeit. Beide waren sie in den Zwanzigern der jungen Weimarer Republik noch Stars. Mit ihrer Obsession für Tierdarstellung und freizügige Körperlichkeit stehen die beiden Künstlerinnen nicht allein in der Weimarer Landschaft einer lang ersehnten Libertinage und stehen trotzdem beide noch in der Tradition der Kulturströmungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Im *Querschnitt* und anderen Illustrierten der Republik sind sowohl der Tierdiskurs als auch die Präsentation nackter Tatsachen bei Tanz, Sport, in der Bildenden Kunst oder ‚einfach nur so‘ auffällig präsent und spiegeln, davon dürfen wir ausgehen, den Mainstream der Zeit. Man wendet sich der biologisch-physikalischen Materie zu, und abermals kommt es zu einem sachlichen oder – wie ich meine – zoologischen Blick des Menschen auf sich selbst. Die Schamgrenze der Republik wird seit der Lebensreform-Bewegung im deutschen Sprachraum entscheidend verschoben.

### **2. Tier, Körper, Mensch – der konzeptuelle Rahmen**

Mechtilde Lichnowsky (1879-1958) beschreibt Adolf Hitler, dessen Namen sie sich lebenslang weigert auszusprechen, geschweige denn zu schreiben, in einem satirischen Aufsatz aus dem Jahre 1941 (veröffentlicht 1948) mit dem Titel *Werdegang eines Wirrkopfs*:

[...] denn der Wirkopf Sorte B hat kein Gesicht, nur das Futteral eines Gesichts, so als hätte in einem mit Plüsch gefütterten Etui längere Zeit etwas gelegen, das sich dort abdrückte und an ein menschliches Gesicht erinnert, weil es in höchstem Grad banal und ordinär ist, im Gegensatz zu allen Tiergesichtern, deren Züge, nur wenn sie Menschen gleichen, den edlen *Ausdruck* verlieren, den ihnen die Natur gegeben hatte. (Lichnowsky 1948, 614)

Das Zitat trifft den Kern meiner Fragestellung, und ich möchte damit von vorneherein klarstellen, dass, wenn ich im Folgenden von einem neuen *natural turn*, Zurück zur Natur, spreche oder von dem Einfluss der Kriege auf die Kunst, also von einer *Kriegskunst* in völlig anderem Sinn, damit nicht positive Ergebnisse von Gewalt beschönigt werden sollen – das Gegenteil ist der Fall – sondernezeigt werden soll, wie und inwiefern die Werke beider Künstlerinnen als Narrative der Verweigerung, des Unbehagens, der Kritik zu verstehen sind.

In theoretischer Hinsicht bewegt sich der konzeptuelle Rahmen meiner Überlegungen zwischen traditionellen und neuen Blicken auf die Modernismen des deutschsprachigen Kulturraums, *Literary and Cultural Animal Studies*, *Body Discourse* und den *Visual Culture Studies*.<sup>1</sup> Zum Verhältnis von Kultur und Natur – ein sehr deutsches Thema, über ein nur scheinbares Antonym – und zu Tieren in literarischen Werken gibt es inzwischen eine schier überwältigende Anzahl von Veröffentlichungen. Doch warum machen wir gerade zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein gigantisches Forschungsfeld daraus? Im Folgenden werde ich zeitgenössische theoretische Ansätze skizzieren, die nützliche Analyse-Instrumente für die hier betrachteten Werke bieten.

Roland Borgards, der eine Standortbestimmung der *Literary and Cultural Animal Studies* wagt, wartet in seinem grundlegenden Aufsatz mit unendlich vielen Beispielen für das Thema „Tiere in der Literatur“ auf. Betrachtet man auch nur die Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts genauer, stellt man fest, dass es immer wieder Wellen von Tiermoden gab (Fabeln, Tierkarikaturen, Bestiarien). Und jedem fällt zum Thema rasch ein literarisch oder künstlerisch relevantes Tier der Weltliteratur ein: bei Ovid, bei Lafontaine, Kafkas Tiere, die Pferde des deutschen Expressionismus, Thomas Manns Hund und vieles mehr. In der Tat sind in Literatur und Kunst seit den ersten Höhlenzeichnungen Tiere allgegenwärtig. Dabei sind zwei grundsätzliche Kategorien zu unterscheiden: die semiotischen Tiere, die etwas bedeuten (Allegorie, Vergleich, Metapher, Metonymie), und die diegetischen Tiere, die im literarischen Diskurs leben. Letztere sind eben nicht nur Zeichen, sondern sie beleben ein vom Autor geschaffenes fiktionales Universum, welches wiederum unterteilt werden kann: in ein

---

<sup>1</sup> Der Beitrag basiert auf einem 2015 in englischer Sprache gehaltenen Seminar-Vortrag an der *School of Advanced Studies* der *University London, Institute for Modern Languages Research* (10. Juni 2015) und wird in *JUNI. Magazin für Literatur und Politik*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2016, erscheinen. Der Begriff ‚corporeality‘ [*corpo-reality*] ist in diesem Zusammenhang der wesentlich glücklichere als die „Körperlichkeit“ in der deutschen Sprache.

eher realistisches und eines, in dem Tiere etwas können, was sie in der Realität nicht vermögen, zum Beispiel sprechen und denken. Dabei können wir von der Annahme ausgehen, dass zwischen den erzählten und dargestellten Tieren und ihrem historischen und kulturellen Kontext eine Beziehung besteht, denn 1. gehören wir Menschen ebenfalls zu den Säugetieren und 2. können wir das Tier nur in den engen Grenzen unseres menschlich-animalischen Gehirns wahrnehmen. Im Falle der Literatur ist es offensichtlich, dass es bei der Interpretation eines fiktionalen Tier-Universums zum einen den bestimmten historischen Moment und zum anderen den formalen Aspekt zu beobachten gilt. Bei der „Poetik und Politik der Tiere“ (Borgards 2012: 96) geht es darum, „dass Menschen mittels der Tiere in einer basalen politischen Geste die Fundamentalien von Kultur beschreiben.“ (*Ibidem*) Oder anders: Sag mir welches Tier Du wo hinstellst, und ich sage Dir wie das kulturelle System, in dem Du lebst, funktioniert.

Borgards schlägt für diese Tier-Raum-Ordnung den Begriff Theriotopie, die Beschreibung eines fiktionalen kulturellen Systems, vor. Dabei liegt das Faszinierende darin, dass es in dieser diegetischen Übergangszone keinen Gegensatz oder eine klare Grenze zwischen Tier und Mensch gibt, sondern dass ein recht diffuser Übergangsraum entsteht. Daher sollte der ‚Theriotopologe‘ drei grundlegende Fertigkeiten besitzen: das Kontextualisieren, das Historisieren und das Poetisieren. Jedes literarische Tier, so behauptet Borgards, ist in einen kulturellen Kontext von Texten (und eine Kette von Inter- und Transtextualität) eingebettet, wie zum Beispiel beim Phänomen *Brehms Tierleben* (1863), das seit seiner ersten Edition bis heute in fast jedem deutschsprachigen Haushalt zu finden ist. Ein ‚Tiertext‘ fällt nie aus seiner Zeit heraus.

Für die beiden hier vorgestellten Fallstudien ist es relevant wie und mit welchen formellen – ästhetischen – Mitteln Tiere in ihrer fiktionalen Welt dargestellt werden: Ein ‚Tier-Text‘ bedarf dabei genauso einer Interpretation wie eine Tier-Skulptur. Wir sprechen, so Borgards in berechtigter Anspielung auf Judith Butler, über „animals that matter“ oder: von „Tieren von Gewicht“ (Borgards 2012: 107):

Denn an den Tieren stellen sich die Grundfragen der Ästhetik: Wie erscheinen Tiere im Raum einer formbewussten Wahrnehmung (Aisthesis)? Wie lässt sich diese Wahrnehmung in eine Repräsentation überführen, die sowohl gegenstandsbezogen bleibt als auch auf dichterische Weise Möglichkeitsräume auslotet (Mimesis)? Und wie lässt sich angesichts des Tieres als Paradigma des Natürlichen, des

Notwendigen so etwas wie künstlerische Freiheit, ästhetische Autonomie umsetzen (Spiel)? (Borgards 2012: 108)

Ich werde aufzuzeigen versuchen, inwieweit Tiere in Objekte poetologischer oder ästhetischer Reflexion transformiert werden können, und wie diese gleichsam ‚automatisch‘ in einen Körper-Diskurs hinübergleitet. Hat Borgards recht, dann stehen die „Literary and Cultural Animal Studies“ noch ganz am Anfang, denn es muss das gesamte Panorama der Tier-Ästhetiken in Kooperation mit den Natur- und Kulturwissenschaften neu betrachtet werden, denn “die einen wissen, was die Tiere tun, und die anderen, was Kunst ist” (Borgards 2012: 109). Schließlich greifen sowohl Ovids *Metamorphosen* als auch *Brehms Tierleben* in das menschliche Leben ein, und genauso wie die Tiere den Text formen, formt der Text die Tiere und beeinflussen unser Verhalten Tieren gegenüber.

Im Folgenden werde ich das für Mechtilde Lichnowsky so typische *go between* der ‚Übergangszone‘ zeigen und auch Ähnlichkeiten und Differenzen zur Renée Sintenis‘ dreidimensionaler visueller und haptischer Welt und für beide Fälle zu klären versuchen, was das geschaffene fiktionale Universum mit dem geschichtlichen Kontext des frühen 20. Jahrhunderts zu tun haben könnte.

### 3. Tier und Körper bei Mechtilde Lichnowsky



Abb. 2: Mechtilde Lichnowsky ca. 1913: Schon meine Wahl des Umschlagbildes für mein Buch über die Schriftstellerin Mechtilde Lichnowsky – ein Studiophoto aus dem Jahre 1913, an dessen *setting* die Schriftstellerin nicht unbeteiligt gewesen sein dürfte – visualisiert den von mir hier skizzierten konzeptionellen Rahmen. Die klassische trianguläre Komposition gleicht Abbildungen von „Maria mit dem Kinde“. Hier Mechtilde als ‚Mutter‘ mit ihren Schutzbefohlenen Katz und Hund.

Metamorphosen des weiblichen Körpers in etwas anderes, zum Beispiel in einen Tierkörper, sind vor allem in ihrem modernistischen Roman *Geburt* aus dem Jahre 1921 und in ihrem autofiktionalen Roman *Kindheit*, der 1934 bei Samuel Fischer herauskam, zu finden. In allen ihren achtzehn Büchern ist das Thema Tier präsent und immer Ausdruck von Kulturkritik. Bereits in ihrem ersten Buch *Götter, Könige und Tiere in Ägypten* (1913) – Menschen scheinen eine untergeordnete Rolle zu spielen – hatte sie sehenden Lesern bereits ihren Blick ins Paradies eröffnet. Sogar in ihrer wichtigsten Veröffentlichung, dem langen sprachkritischen philosophischen Essay *Der Kampf mit dem Fachmann* (1924), erwähnt sie *Brehms Tierleben* behauptend, sie lese nichts anderes (Lichnowsky 1924: 94), und Kind und Tier sind in dem in den zwanziger Jahren vielbeachteten Text die positiven Gegenpole zum karikierten „Fachmann“.

Ihre mahnende Naturverehrung entspricht ihrer mahnenden Sprachverehrung. Ihr Kontakt zu Hermann Graf Keyserling und wahrscheinlich auch mit den Texten

Rabindrahnat Tagores, der 1913 den Nobelpreis für Literatur erhält, als sie in der British Library in London Studien zur Orientalischen Literatur fortsetzt, wie sie in ihrem Bewerbungsbrief schreibt<sup>2</sup>, könnten sie inspiriert haben. Gleichzeitig fordert sie jedoch *ratio* und *logos* für die Sprachverwendung ein: Das sprachkritische Moment überwiegt. Ein bisher unveröffentlichtes Manuskript *Das elfte Gebot*. „*Du sollst Deine großen und kleinen Brüder, die Tiere, lieben*“, das wahrscheinlich im französischen Exil verfasst wurde, klagt Grausamkeit gegen Kinder und Tiere an als „DIE [zweimal handschriftlich unterstrichen] Sünde wider die Natur“<sup>3</sup>. Das Tier sei „unbewusst weise, so naiv, so jeder Eitelkeit und Pose bar, so erfrischen gewissenlos, ungekünstelt [sic!], so zuverlässig, wenn man seine Sprache versteht“ (*ibidem*). Im Tier sieht Mechtilde Lichnowsky ästhetische Vollendung: „Jedes Tier stellt ein Schönheitsprinzip dar in allen Varianten dieses Prinzips. Es gibt keine Linienführung im Bau, keine Farbe, die nicht Verwendung gefunden hätte“ (*ibidem*). Sogar noch in ihrem letzten Buch *Heute und Vorgestern*, das in ihrem Todesjahr erscheint, schreibt sie: „Dem Umgang mit Tieren verdanke ich die wichtige, weil befruchtende Empfindung des Unnahbaren, des Rätselhaften und insbesondere des Paradiesischen, das sonst mit Adam und Eva verloren gegangen wäre.“ (Lichnowsky 1958: 94) Kurz: Es existiert kein einziger Text von Mechtilde Lichnowsky ohne eine Kombination von Tier-, Körper-, Kommunikations- und Geschlechterdiskurs.

Die Literaturkritik reduziert sie indes zur ‚Tierbuchautorin‘. Alle Arten von Tieren spielen ihre Rolle in den Texten der Schriftstellerin: ihr weinender Esel in Ägypten, ihre von Kurt Tucholsky zitierten ‚katholischen Katzen‘, ihre zahllosen Dackel, Kramtsvögel, die Fledermaus Rosalbita und viele mehr. Sie selbst (als Autor auch ihrer Autofiktion) wünscht sehnlichst ihre Verwandlung in ein Pferd. Dem Körper ihrer Hauptfigur Isis in *Geburt* werden tierhafte Züge verliehen, die klar an eine Sphinx erinnern. Die Sprache selbst bezeichnet sie als „herrliche, lebende Bestie“<sup>4</sup>.

Mich auf das Wesentliche beschränkend will ich hier nur einige Beispiele aus dem Roman *Geburt* und aus ihrem bereits im Titel verräterischen Text *An der Leine* (1930) zitieren. Isis (die Protagonistin von *Geburt*, der Name ist angeblich eine Ableitung von ‚Isabel‘) wird in ihrer subtilen Körperlichkeit gezeichnet:

<sup>2</sup> Brief Mechtilde Lichnowskys vom 25. Mai 1913 an die British Library (Mit freundlicher Genehmigung des Archivs der *British Library* im *British Museum*).

<sup>3</sup> Deutsches Literaturarchiv Marbach, A Lichnowsky 81.7482, S. 9.

<sup>4</sup> Manuskript ohne Titel, DLA, Nachlaß Mechtilde Lichnowsky, 81.7416.

Isis konnte bei aller Harmlosigkeit in einem Salon *unheimlich* aussehen: wie in einen Menschen verzaubertes Tier Ihren *Oberkörper* konnte sie in den niederen Polsterstühlen, die sie mit Vorliebe benutzte, *wie einen Leuchtturm drehen*, weil sie tatsächlich Fischbein und Eisenstäbe verschmähte. Die einfarbig schimmernde, *leicht orange getönte Haut ihres Gesichts zu den schwarzen Augen und dem über dem Umweg einer merkwürdig hohen Stirne beginnenden Aschblond ihres Haares* forderte zu Bemerkungen heraus, auch wenn sie voller Lebhaftigkeit sich und andere zu unterhalten schien. Es half nichts, niemand traute ihr, man fühlte Originalität, wo man sie entbehren konnte, Überspanntheit, wo sie aus innerer Intensität mit den *mongolischen Augen* funkelte, *Unweiblichkeit*, wo sie selbständig vorging und sogar *Roheit*, wo sie sich im Abwandeln der beliebten goldenen Mittelstraße weniger gefügig zeigte. [...] *Stets machte sie ihr geschlossenes Löwinnengesicht*. In Wirklichkeit hatte sie mehr den *Ausdruck eines Fohlens*, das eine Vollblutstute zum Erstaunen des Züchters mit einem Pinzgauerhengst gebracht hätte. *So wie Tieren menschlicher Ausdruck aufgeprägt ist, in Zügen wie in Bewegungen des Körpers und der Gliedmaßen, so glich Isis mehr, als zivilisierten Menschen eigen, einem arglos ernsten Tier mit seiner ganzen Unabhängigkeit und Zielsicherheit*. (Lichnowsky 1921: 35-37; Hervorhebungen von mir)

Dieses ‘sprachliche Gemälde’ ist die Darstellung einer starken, tierhaften Körperlichkeit (*corpo-reality*), die Widerspruch und Verweigerung ausdrückt. Vor unsere Augen tritt das Bild einer Sphinx – auch suggeriert durch den Namen Isis und um die Ägypten-Verehrung Mechtilde Lichnowskys wissend. Ihr beinahe obsessives Bestehen auf der Transformation des weiblichen Körpers in die Tierform ist allerdings nicht, was gemeinhin unter ‚Animalität von Frauen‘ verstanden wird: „Aber Tante Isis war nicht wie andere Menschen, auch nicht wie andere Frauen“ (*ibidem* 38). Sie wird als Intellektuelle beschrieben, die in ihrer androgynen Subjektivität über die matriarchalische Ordnung hinausgeht. Für die feministische Theorie ist die misogyne und Virilität verehrende Mechtilde Lichnowsky nicht zu vereinnahmen. Alle ihre Texte, und vor allem *Geburt*, sind Verweigerungs-Diskurse und fallen in Stil und Inhalt ‚aus ihrer Zeit‘, und sie schreibt, „daß die wahre Liebe der Mutter eine väterliche sein müsse“ (*Ibidem* 39). Isis’ inneres Selbst ist neutral. Sie beschreibt sich als Zentaur:

Ich aber ließ meine Lider unscharf über meine Pferdeaugen hängen, lockerte die Trense mit der Zunge und fühlte meine vier Beine, Zentaur, der ich bin. So weit stehe ich nun. Jahrelang war ich verstrickt in dem verzweifelten Begriff von Unhaltbarkeit mit Unentrinnbarkeit. Heute sehe ich nur mehr das Symptom für das überhäufige Vorkommen des sogenannten gemein-gefährlichen Wahnsinns; *und ich ertrage ihn als Naturforscher*.“ (*Ibidem* 202; Hervorhebung von mir)

In dieser einzigen vollständigen Metamorphose in ihrem Werk – sie *ist* der Zentaur – meinen wir sogar den metallischen Geschmack auf der Zunge zu fühlen. Sie ist jedoch kein Tier, sie ist etwas *dazwischen*. Der „gemein-gefährliche Wahnsinn“ könnte den kollektiven Missbrauch und Konditionierung der weiblichen Körper (und damit der Frauen) im Blick haben, den Isis nur durch ihre Expeditionen in die Tierwelt, die

Körperlichkeit und in die Geschlechter-Verhältnisse als „Naturforscher“ erträgt. Susan Sontag wird sich fast ein Jahrhundert später als *cultural ethnographer* bezeichnen. Der umfangreiche Roman von 1921 reflektiert die emotionalen Netzwerke einer Nachkriegsgesellschaft, einer Zwischenkriegsgesellschaft, wie wir heute wissen.

1930 erscheint Mechtild Lichnowskys *An der Leine*, und die erste Zeile des *incipit* verrät bereits, dass es hier um mehr geht als um ein weiteres ‚Tierbuch‘ der Autorin: „1926. Die Natur in ihrem unerforschlichen Ratschluß [...]“ (Lichnowsky 1930: 7). Sie zeichnet ihr fiktionales Universum, ihre ‚Tier-Raum-Ordnung‘ oder *Theriotopie*, ihr fiktionales kulturelles System. Die Natur ist ein Thema von 1926. Blättert man unter dem Aspekt der „Animal Culture Studies“ in den illustrierten Magazinen der ‚Goldenen‘ Zwanziger Jahre, fällt die Körper- und Tier-Besessenheit der Zwischenkriegsgesellschaft auf. Nackte Körper beiderlei Geschlechts, SportlerInnen, Akte, Freikörperkultur, Ethnologisches, Tiergeschichten und Tierabbildungen in weitestgehender Libertinage: Die Schamgrenze der Republik scheint weit zurückgerückt zu sein und den biologischen Diskurs aus dem 19. Jahrhundert schamlos weiterzutragen.



Abb2: Eines der zahlreichen Boxer-Bilder in den illustrierten Magazinen der Zwanziger Jahre. Hier der Boxer Erich Brandl, fotografiert von Frieda Rieß, die auch Renée Sintenis für den *Querschnitt* proträtierte (*Querschnitt* 5.1925, H. 9, zwischen den Seiten 816 und 817).



Abb. 3: Die Weimarer Magazine sind voll von Nacktbildern aller Art, deren ‚zoologischer‘ Blick trotz der Fortschrittlichkeit und des ästhetischen Anspruchs der Zeitschriften zuweilen dem *mainstream* biologistischer Diskurse erschreckend nahekommmt (*Revue des Monats*, 3, 1928/9, Heft 12, Oktober).



Abb. 4: Ein weiteres Beispiel für den ‚zoologischen‘ Blick, der auch vor kolonialem Rassismus nicht zurückschreckt (*Querschnitt*, 10, 1930, Heft 8).

Bei Mechtilde Lichnowsky ist nicht der Hund der Freund des Menschen, sondern umgekehrt: „Die Beziehung des Hundes zum Menschen“ (*ibidem*) ist geradezu ein Wunder, ein unergründliches Geheimnis. Häufige Reflexionen über die Tierwelt (Ameisen, Käfer, Vögel etc.) verraten, dass die Autorin tatsächlich *Brehms Tierleben* gelesen hat. Auch an Henri Bergsons *Matière e Memoire* fühlt man sich gelegentlich erinnert, schließlich hatte Mechtilde Lichnoskys bester und engster Freund Wilhelm von

Stauffenberg, Rilkes Arzt und Psychiater, bei Bergson in Paris Vorlesungen gehört und sich intensiv mit seiner Lehre auseinandergesetzt.

Über die Liebe zwischen Tier und Mensch schreibt sie:

Diese Liebe ist weder animalisch noch ethisch – sie ist ein göttliches Spiel mit göttlichen Gewalten, ein Jonglieren mit unbekanntem Größen, eine durchaus egoistische Angelegenheit mit benevolentem Ausdruck, eine gewollte Abhängigkeit von einer kindlichen Sphinx [...] und nie wird eine andere Brücke von Ufer zu Ufer führen als die meiner Phantasie. Große Sachen leicht und kleine schwer nehmen: so lassen sie sich alle fangen und fallen nicht aus der Hand. Es ist eine große Sache, der Natur so nahe zu kommen, daß man spürt, wie sie einem ein Geheimnis anvertraut. (Lichnowsky 1930: 28)

In der Diktion von Roland Borgards zieht die Autorin hiermit eine scharfe Trennlinie zwischen Tier und Mensch und schließt eine, wenn nicht poetologische, so doch eine philosophisch-weltanschauliche Überlegung an. Ihre Beziehung zum Hund beschreibt sie so:

Freude wird erhöht durch sorgfältige Beobachtung, Eingehen auf seine Individualität, Ausnutzung aller seiner Impulse zur idealen Freundschaft zwischen dem gräßlich wissenden Menschen und der herrlich unbewußten Natur und durch eine künstlichen Entmenschung meinerseits zugunsten einer natürlichen Tierhaftigkeit, die alles ausschließt, was Menschen sich im Lauf von Jahrtausenden angeeignet haben: falsche Bewegungen, Lärm, Hast, Aufgeregtheit, Schlamperei, tatenlose Herrschsucht, was weiß ich.“ (*ibidem* 39f)

Noch einmal repräsentiert das Tier die Erinnerung an das verlorene Paradies und dient der Kulturkritik. Das Hin und Her zwischen diegetischen Zonen mag uns an Derridas berühmte Katze erinnern, vor der er sich nackt schämte und zu der Überlegung gelangte, dass dieses Gefühl der Katze in ihrer natürlichen Nacktheit fremd sei. Andrea Grill, eine junge Biologin, die als Schriftstellerin Literaturpreise einheimst, spielt in ihrem brillianten Beitrag *Was ist ein Tier?* (Grill 2013) auf die Szene an und kommentiert:

Ehrlich gesagt, finde ich es schwierig, mich mit Derrida darauf zu einigen, dass Tiere von Natur aus nackt sind, wenn ich vor mir ein Wesen mit dichtem Fell sehe. Dieses Wesen ‚weiß‘ doch, dass es ein Fell hat. Es weiß doch, dass es ein Unterschied ist, ein Fell zu haben oder das Fell abrasiert zu bekommen. Ich nehme Derrida seine Scham, nackt vor der Katze stehend, nicht ganz ab. Ähnelt der Effekt, den wir un- bekleidet auf eine Katze haben, nicht dem, den ein Einsiedlerkrebs, der kurz sein temporäres Schneckenhaus verlassen hat, auf uns hat? (Grill 2013: 81f)

Sie erinnert auch an Levinás Hund, dessen Existenz dem Kriegsgefangenen Nazi-Deutschlands seine Würde als menschliches Wesen zurückgibt (Grill 2013: 78). Mir

selbst kam auch Gertrude Steins „Ich bin, weil mein kleiner Hund mich kennt“<sup>5</sup> in den Sinn. Auch Mechtilde Lichnowskys Liebe zu London und den Briten, der sie in *An der Leine* viele Seiten widmet, wird ‚theriotopisch‘ dargestellt. Die Kultur einer Nation könne man an ihrem Verhältnis zu Tieren ablesen, so schreibt die Autorin, und die Deutschen kommen in ihrem anglophilen Diskurs natürlich nicht gut weg. Das im selben Jahr in Englisch erscheinende Buch (*On the Leash*) reflektiert kritisch fundamentale Fragen zum Verhältnis zwischen Natur, Kultur und Ästhetik:

Dieser Planet aus Erde und Gestein, auf dem ich frei gehen und schlafen kann wie meine Kameraden die Tiere, ohne daß wir gegenseitig je das erlösende Wort sprechen können, das uns verbindet, dieser Planet, den wir Erde nennen, dieses Perpetuum mobile, das verschlingt, was es hervorbringt, stumm und unerbittlich, wer oder was ist das, in welcher Beziehung steht es zu mir? Es hat mich an der Leine – mehr weiß ich nicht. (Lichnosky 1930a: 224)

Ein letztes Beispiel für eine mögliche Kontextualisierung, Historisierung und Poetisierung sei in Mechtilde Lichnowskys Beschreibung ihres Katers „Romein“ gegeben: „Wie unfehlbar, wie makellos war seine Schönheit! Nie fiel er aus der Harmonie, immer führte er eine Bewegung vollkommen zu Ende, sein unschuldiges Puppengesicht blieb ernst, während der Körper alles in vollendeter Grazie unbewußt auszudrücken vermochte, wozu die Menschen jahrelang bewußten Studiden obliegen, die sie zum Tänzer, Boxer, Läufer, zum sportlichen Spieler ausbilden sollen.“ (Lichnowsky 1930: 205) Wiederum erinnert diese euphorische Beschreibung an den Weimarer Körperkult, seine Besessenheit von Nacktheit und Sport. Die Janusköpfigkeit der Modernismen in ihrer simultanen Fortschrittlichkeit und ihrem biologistischen Diskurs wird wie erwähnt in zahlreichen Ausgaben allein des *Querschnitt* deutlich. Im Oktober 1927 erscheint eine Ausgabe, in der es ausschließlich um Hunde geht. Das Titelblatt wurde von der zweiten Künstlerin, die in diesem Beitrag zur Sprache kommen wird, von Renée Sintenis, gezeichnet.

Mechtilde Lichowskys finale Konklusion in *An der Leine* klingt banal: „Es ist allerdings leicht zu vergessen, daß ein Hund nicht Mensch ist.“ (*ibidem* 259) *Quod erat demonstrandum*: Auch Andrea Grill schließt mit folgenden Worten: „Das Haustier ist ein Tier. Der Mensch ist ein Tier. Der Hund ist kein Mensch. (Grill 2013: 92) 100 Jahre vor dem Tier-Boom in Kultur- und Literaturwissenschaft nutzt Mechtilde Lichnowsky ihre extensiven Beschreibungen der Mensch-Tier-Beziehungen um eine neue Ethik

---

<sup>5</sup> Gertrude Stein in *Everybody's Autobiography* (1937), zitiert nach *Was sind Meisterwerke*, Zürich 1985, S. 50.

einzufordern, die sowohl weltbeherrschend rational als auch die Natur erinnernd gelebt werden soll, die sich an die Utopie eines verlorenen Paradieses erinnert. Sie tut dies als vom Leben tief Enttäuschte und nennt den Krieg, der auch ihren Gatten Karl Max Lichnowsky (1860-1928) die Reputation gekostet hatte, als Schuldigen am Unglück – der Welt und ihres eigenen. In der Präsenz der Natur in ihren Büchern findet sie eine Strategie zum Überleben als menschliches Wesen – und als Schriftstellerin.

#### 4. Tier und Körper bei Renée Sintenis

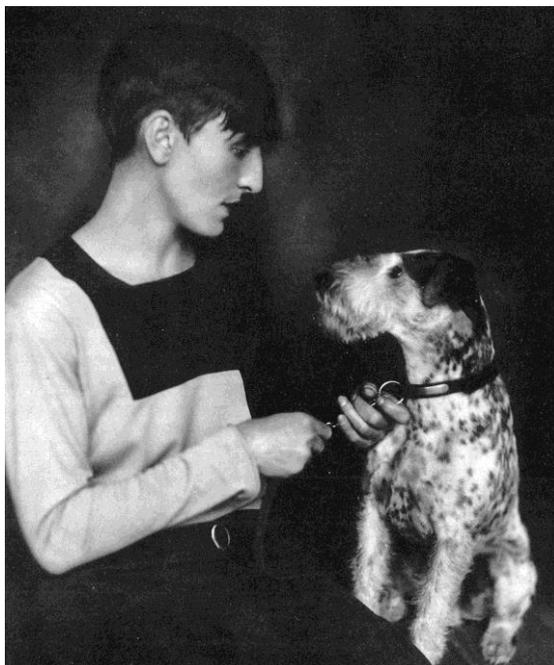


Abb. 3: Renée Sintenis mit ihrem Foxterrier (aus: *Renée Sintenis, Plastiken, Zeichnungen, Druckgraphik*, Berlin 1983, S. 114)

Renée Sintenis (eigentlich Renate Alice Sintenis, 1888-1965), deren Name auf das hugenottische ‚Saint Denis‘ zurückgeht und deren Mutter Jüdin war, hat erst in den letzten Jahren wieder Beachtung gefunden.<sup>6</sup> Von Anfang an verlief ihre Karriere keineswegs gradlinig: Sie schloss ihre Ausbildung an der Berliner Kunstakademie nicht ab, half in der Firma ihres Vaters als Sekretärin aus und arbeitete als Modell für Georg Kolbe, der sie schließlich überzeugte, wieder selbst mit der Bildhauerei anzufangen. Die Berliner Sezession stellte 1913 und 1915 einige ihrer Tierminiaturen aus (sie hasste Monumentalstatuen), sie gehörte zu der Berliner Bohème der Zwanziger, fehlte auf

<sup>6</sup> 2013/4 widmete man ihr endlich wieder eine große Ausstellung im Georg Kolbe Museum, Berlin, und 2010 erschien eine Biographie (Kettelhake 2010).

kaum einer der legendären Flechtheim-Parties und bestätigte das Bild von der Amazone durch ihre täglichen Ausritte im Berliner Tiergarten-Park. Sie war ein Star. Wir verdanken ihr den Berliner Bären, dessen Nachbildungen den Gewinnern der Berlinale seit 1936 immer noch ausgehändigt werden. Ja: Sie arbeitete weiter in den Nazijahren, obwohl sie aus der Reichskulturkammer ausgeschlossen wurde und gemeinsam mit ihrem Ehemann Emil Rudolf Weiss (1875-1942), den sie 1917 geheiratet hatte, großem Druck ausgesetzt war.

Ähnlich wie Mechtilde Lichnowsky reduzierte man sie häufig auf die ‚Tier-Darstellerin‘, deren Arbeiten, als putzig, drollig und „frauenhaft zart“<sup>7</sup> bezeichnet wurden. Weniger bekannt sind ihre Büsten, zum Beispiel die von André Gide oder die von ihrem lebenslangen Freund Joachim Ringelnatz. Ihre ebenso gewagten wie schönen Zeichnungen illustrieren Hans Siemsen's *Das Tigerschiff. Jungensgeschichten*, in denen ohne jede Scham über Erotik und Liebe zu ‚Jungens‘ gesprochen wird. Wiederum ist es der *Querschnitt*, der auch die handsignierte Veröffentlichung druckt, in der Zeitschrift bekannt macht und eine andere Facette der Weimarer Obsession mit Körper, Nacktheit und Gender-Libertinage zeigt, ästhetisch Standpunkt bezieht für Menschen, die, wie Sintenis selbst, mit einem ‚Unbehagen in Kultur und Körper‘ leben müssen<sup>8</sup>. Der politisch linksstehende und homosexuelle Siemsen, Sintenis‘ wohl bester Freund, konnte nicht in Nazi-Deutschland bleiben und floh 1934 nach Frankreich, später in die USA. Das Deutsche Literaturarchiv in Marbach bewahrt einige Mechtilde Lichnowsky gewidmete Sintenis-Akt-Zeichnungen aus *Sappho* (1921) – ebenfalls eine Luxusausgabe mit Ovids Texten in der graphischen Gestaltung Emil Rudolf Weiss‘ – die im Nachlass der Schriftstellerin gefunden wurden, auf. 1930 illustriert sie Mechtilde Lichnowsky's *An der Leine*. Auch die Sportler spielen in Sintenis‘ Produktion eine Rolle: 1932 gewinnt sie den Olympia-Preis mit ihrem *Der Läufer Nurmi* (aus den Jahren 1924 oder 1926). Es ist nicht unerheblich zu erwähnen, dass Nurmi 42 cm x 34,50 cm klein ist und nicht zur präfaschistischen Monumentalkunst gehört.

Sintenis‘ Hauptthema bleiben die Tiere, was leicht aus den zahlreichen Ausstellungs-Listen der Zwanziger Jahre zu entnehmen ist. Warum Tiere? Wiederum ähnlich der Mechtilde Lichnowsky spricht sie in einem Interview über ihre Vorliebe:

---

<sup>7</sup> Zitiert nach Jürs 2002: 182.

<sup>8</sup> Hans Siemsen, *Das Tigerschiff. Jungensgeschichten*, Querschnitt Verlag 1923.

Ich habe mein ganzes Leben mit Tieren verbracht. Es lag über mir eine vollkommene Unfähigkeit, mit Menschen auszukommen, mit ihnen zu leben. Die Tiere waren mir eine absolute Zuflucht gegenüber all den Anforderungen des Lebens an mich, denen ich mich nicht gewachsen fühlte, weil sie wie ein Stück fremden [sic!] Organismus in meinem Körper waren. Die Tiere forderten nichts von mir, sie wollten nichts, bei ihnen durfte ich ich selber sein.<sup>9</sup>

Wie für viele andere Expressionisten, die ich gern als Modernisten bezeichne, bedeutet vor allem die Darstellung des Pferdes mehr als eine persönliche Referenz. Die Generation, die den Technik-Rausch vor dem und im I. Weltkrieg miterlebt hatte, machte das Pferd in mannigfaltigem künstlerischem Ausdruck zum ‚epochalen Tier‘. Während Mechtilde Lichnowsky ihrem Wunsch nach Verwandlung in ein Pferd textlich wiederholt Ausdruck verleiht, wählt Sintenis die Körpersprache vor allem von Fohlen, die sie in unendliche vielen Miniaturen darstellt. Die Künstlerin idealisiert die unschuldige Natürlichkeit und Fragilität von jungen Tieren, aber auch eine unbändige Lebenslust ist aus der dynamischen Bewegung ihrer Skulpturen zu lesen. Ihre ‚kleinen Pferde‘ bildeten die Grundlage für ihren kommerziellen Erfolg in den zwanziger Jahren und auch noch in den Dreißigern, obwohl ihre Kunst auf der Ausstellung von 1937 als entartet galt und ihr jüdischer Hintergrund nicht vergessen wurde. Ein Prospekt der Galerie Buchholz aus demselben Jahr beweist, dass sie zusammen mit Aristide Maillol in New York ausstellte und Buchholz offensichtlich versuchte, sie außerhalb Deutschlands bekannt zu machen.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Selbstaussage in einem Interview mit Ada Schmidt-Beil, Nachdruck des Gesprächs in *Renée Sintenis, Plastiken, Zeichnungen, Druckgraphik*, Frölich und Kaufmann oHG, Berlin 1983, S. 116.

<sup>10</sup> Einsicht und Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Cortauld Library, London: Z 5020 NEW Buch.

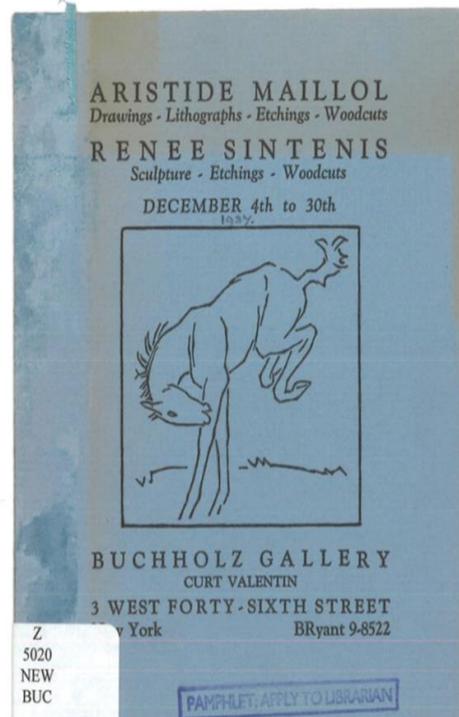


Abb. 4: Pamphlet der Ausstellung Sintenis/Maillol in New York, Dezember 1937, mit insgesamt 90 Exponaten (Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Courtauld Institute of Art Library, London).

In Reinhard Pipers berühmtem Buch *Das Tier in der Kunst* (1910; hier verwendet in der Ausgabe 1922) ist, als letztes Bild im Buch, auch Renée Sintenis mit der Photographie einer Skulptur vertreten. Die Bildunterschrift lautet: „Junges Pferd. Bronze. Mit Erlaubnis von Fritz Gurlitt, Berlin“. Piper kommentiert:

Um die plastische Erscheinung des Tieres bemühen sich auch heute viele Talente. Es ist nicht möglich, sie alle zu nennen. Doch sei zum Schlusse der graziösen Arbeiten einer Frau gedacht, die anspruchslos und in kleinem Format junge Pferde, Böcklein und Rehe formt (Abb. 238), Gebilde von zartem, lyrischen Liebreiz, - ein willkommenes Zeichen des Einfachen und Natürlichen in unserer krampfhaften Zeit.“ (Piper 1922: 293)

Pipers Veröffentlichung und ihre Verbreitung beweisen, dass es in diesem Beitrag nicht nur um zwei unbedeutende Künstlerinnen mit einer Tier-Obsession geht. Außer der extrem deutlichen Adjektivierung aus männlichem Blickwinkel im Zitat, die ich hier nicht weiter diskutieren will, versteht Piper Sintenis' Werk (und das vieler anderer Zeitgenossen) als eine Hymne an Einfachheit und an das Natürliche in „krampfhaften Zeiten“ als die er sowohl die Vorkriegs als auch die Nachkriegsjahre vertand hat.

Sintenis' kleinformatische Skulpturen sind trotz ihrer oft beinahe gewaltsamen Bewegung von außergewöhnlicher Leichtigkeit und Dynamik. Es ist die Bewegung, die die

Künstlerin interessiert: die gleichzeitige Darstellung von Form und Zeit in einer Skulptur. Das gilt zum Beispiel für ihr *Ausschlagendes Fohlen* (1923, 11,50 cm x 15,50 cm x 10 cm) ihren *Polospieler* (1929, 43 cm hoch. Ihr *Shetlandpony im Wind*, (1934, 7,3 x 3,4 x 11 cm) stellt ein sich nicht bewegendes, jedoch dem starken Wind Widerstand (der Zeit?) leistenden Pony dar: Es hat in perfekter Harmonie von Stabilität und Bewegung allerdings seine Leichtigkeit verloren. Sintenis, die gegen alle Widerstände während der Kriegsjahre in Berlin bleiben will, leidet unsäglich, verliert einen Finger, teilt das wenige Essen mit den verlassenen Tieren im Tiergarten. Ihre Neigung zu depressiven Zuständen nimmt mit dem Tod ihres Ehemanns 1942 noch zu. Unter Bomben schreibt sie am 25. Mai 1942 ihrer Freundin Anita:

Was der Mensch nicht alles aushalten kann!! [...] Wären wir doch nur etwas empfindlicher, sensibler und zarter und natürlicher veranlagt, dann gäbe es all dieses Grauen nicht, weil es keiner aushielte, weil alles restlos kreperte oder wahnsinnig würde und es gäbe letzten Endes auch keine Kriege mehr. Aber mit diesen bleiernen Geschöpfen, die wir alle sind, kann man's ja machen und dann redet man noch vom Geist, der das alles schafft und anderen Blödsinn, es ist zum Weinen. Kein Tier ließe sich so was bieten ohne nicht restlos zu streiken.<sup>11</sup>

*Klagender Trümmerhund* (1944, 13 cm hoch) heißt ihre bewegende Miniatur, mit der sie die totale Zerstörung kommentiert. Ihr *Großes Grasendes Fohlen* (1929), eines der größeren Arbeiten, wird heute noch von Berliner Kindern mit Gras gefüttert.

Trotzdem bleibt ist ihr Hauptwerk ihre frühe *Daphne* (1918), die von Ovids *Metamorphosen* inspiriert ist. Felicitas Rink kommentiert die Darstellung der Transformation eines weiblichen Körpers:

Eine Frau verweigert sich der Gewalt, die ihr angetan werden soll. Sie tut dies ganz selbstverständlich und selbstbewußt, indem sie ihren Körper, ihre menschliche Natur, in die Natur eines Ganzen hinübergleiten läßt. Die Metamorphose bedeutet hier nicht Flucht, sondern Erlösung, bedeutet nicht die Auflösung des Mensch-Seins, sondern wörtlich die Verwandlung eines Zustandes von Leben in einen anderen. [...] und es gelingt ihr [...] darzustellen, daß der Mensch wie das Tier oder die Pflanze gleichberechtigte Teile einer Natur sind.<sup>12</sup>

Die Skulptur ist der Höhepunkt von Renée Sintenis' schweigendem – oder passivem – Widerstand. Ihre zahlreichen Selbstporträts, die sie in verschiedenen Lebensphasen herstellte, sind bemerkenswerte Zeugnisse weiblicher Autofiktion. Zehn Jahre (1916-

<sup>11</sup>Renée Sintenis an Anita Warncke, Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Nachlass 226 A Warncke. Weitere detaillierte biographische Informationen sind der Biographie von Silke Kettelhake zu entnehmen.

<sup>12</sup> Felicitas Rink, „Renée Sintenis“ in Jürgs 2002: 190.

1926) hatte ihr Ehemann Emil Rudolf Weiss an einem Akt von Renée gearbeitet und ihn *Die Gefangene* genannt. Welche(s) Gefängnis(se) meint er? Nicht nur in Sintenis' Werk wird deutlich, dass die Obsession für den menschlichen Körper, Tiere und Selbst-Porträts auch den Versuch von Selbstvergewisserung bedeuten, der Versuch, ein Selbstbewusstsein wiederzuerlangen, das nicht mehr durch Menschen vermittelt werden kann. Ein besseres, inneres Selbst wird imaginiert, das nicht unterdrückt oder von Auslöschung bedroht wird. Ulrike Baureithels wohlbekannte These, dass männliche Insuffizienzängste „untrennbar verknüpft mit den Modernisierungserfahrungen der Zeit, die den an Leib und Seele Gekränkten individuelle Bewältigungsstrategien abverlangten“ (Baureithel 1991: 3) sollte noch einmal überdacht und in Hinblick auf Verletzungen der weiblichen Körper untersucht werden: Körper, die von moralischen Korsetts eingesperrt *und* von zwei Weltkriegen ebenfalls verwundet wurden.



Abb. 5: Renée Sintenis, *Shetlandpony im Wind* (1934, 7,3 x 3,4 x 11 cm).



Abb 6: Renée Sintenis Selbstporträt und Porträt auf den Seiten 54 und 55 in *Renée Sintenis, Plastiken, Zeichnungen, Druckgraphik*, Berlin 1983.

## 5. Schlussplädoyer für Tiere von Gewicht

Ernst Osterkamp wagt eine Deutung des gesamten deutschen Expressionismus unter dem Zeichen des Pferdes.<sup>13</sup> Er geht bei seinen Überlegungen von Paul Boldts Gedicht *Junge Pferde! Junge Pferde!* aus und interpretiert es als Symbol für das Pathos von dynamischen Aufbruchs-Phantasien (Osterkamp 2010: 21), als zentrale Metapher des virilen Vitalismus einer ganzen Generation, der auch die Sehnsucht nach ungebändigter Sexualität in sich berge (*Ibidem* 17). Die weiblichen Expressionistinnen werden nicht erwähnt. Nicht zustimmen kann ich Osterkamps Argument, dass die literarischen Pferde ihre natürlichen Farben behalten, während die geistigen Pferde der ‚Blauen Reiter‘ blau seien: Ich sehe diese Dichotomie in der expressionistischen Kunst nicht. Dennoch ist die Linie seiner Argumentation beachtenswert. Freuds *Traumdeutung* zitierend („Man könnte sagen, die wilden Tiere dienen zur Darstellung der vom Ich gefürchteten, durch Verdrängung bekämpften Libido.“<sup>14</sup>) kommt er zu dem Schluss: „und so transformiert sich bereits in den ersten Kriegsmonaten das Pferd als das Bild des triumphal freigesetzten Lebens zum Symbol der geschundenen Kreatur und sinnloser Lebensvernichtung schlechthin“. (*Ibidem* 51) Ungefähr eine Million Pferde starben im I.

<sup>13</sup> Ernst Osterkamp, *Die Pferde des Expressionismus, Triumph und Tod einer Metapher*, Carl Friedrich Siemens Stiftung, München, 2010. Osterkamp hatte 2010 eine Aby Warburg-Professor inne. Am 8. und 9. Mai 2015 fand die Konferenz „Warburg und die Natur“ [!] in Hamburg statt, ebenso wie die Cambridge-Konferenz *Biological Discourses*, 10. und 11. April 2015, an der ich teilnehmen durfte.

<sup>14</sup> Sigmund Freud, Studienausgabe. Bd. II. Die Traumdeutung, 4. Korrigierte Auflage, Frankfurt am Main, 1977, S. 399.

Weltkrieg.<sup>15</sup> Die Massentötung von Menschen kann nicht von der Massentötung von Tieren getrennt gesehen werden. In der Kunst des Expressionismus – so Osterkamp – habe die Darstellung von Pferden eine "ethische Entlastungsfunktion“, denn „das Pferd ist schuldlos“ (*Ibidem* 58). Die Menschen suchten die Teilhabe an der tierischen Unschuld. Möglicherweise gilt dies auch für Mechtilde Lichnowsky und Renée Sintenis. Felix Salten bringt 1923 *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde* heraus.<sup>16</sup> Tiermetaphern und Metamorphosen sind häufig in den Werken von Franz Kafka und Else Lasker-Schüler zu finden. Wenn auch in den Werken dieser kanonischen Autoren ihre Funktion eine andere sein kann, so legen sie Zeugnis ab dafür, dass die Frage nach dem Verhältnis von Kultur und Natur für die Künstler dieser Generation von existentieller Bedeutung war. Das Vertrauen in die Menschheit und in die Sprache war in den Fundamenten erschüttert. Einer der Versuche, eine radikal neue ästhetische Sprache zu finden, war der Tierdiskurs.

Dennoch bleibt das Mensch-Tier-Mensch-Verhältnis enigmatisch und führt uns schließlich zurück zu Mechtilde Lichnowskys Sphinx und anderen Zwischenwesen in ihren Texten von 1913 und 1921 und anderen Texten, die wir neu zu lesen haben werden. Die Sphinx, das Mischwesen zwischen Mensch und Tier, versinnbildlichte wie kaum ein anderes Fabelwesen die Chancen und Gefahren menschlicher Grenzüberschreitung:

Zwischen Diesseits und Jenseits, Eros und Thanatos, Intellekt und Einbildungskraft, verführerischer Kunst und vernichtender Gewalt oszilliert die Faszinationskraft dieser fast fünftausend Jahre alten Chimäre.<sup>17</sup>

So Doreen Wohlleben, die weiter ausführt: „Gerade an Epochenschwellen oder in Zeiten des Kulturumbruchs, wenn Standortbestimmungen des Eigenen in Abgrenzung zum Fremden vorgenommen werden wird in Literatur und Philosophie das chimärische Moment der Sphinx-Figur betont“ (Wohlleben 2011: 7). Mechtilde Lichnowsky transportiert ihre Sphinx in ein Geflecht menschlicher Beziehungen hinein. Von Renée Sintenis kennen wir im Rahmen ihrer vielen Frühwerke zur griechischen Mythologie

---

<sup>15</sup> Siehe dazu auch Karl Kraus in *Fackel* (19, 1917, Nr. 462-471, S. 133) über die 1200 von Graf Dohna-Schlodingen ertränkten Pferde, die er in *Die letzten Tage der Menschheit* aus dem See auftauchen lässt, um Rache zu nehmen (Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Wien und Leipzig 1922, S. 738.)

<sup>16</sup> Spätere Ausgaben werden von der Schriftstellerin Erna Pinner (1890-1987) illustriert, die sich ebenfalls zeit lebens dem 'Tier-Thema' und der Naturerforschung widmete.

<sup>17</sup> Doreen Wohlleben, Bernadette Malinowski, Jörg Wesche, „Zur kulturhermeneutischen Disposition des Sphinx-Mythos. Einleitende Überlegungen“ in Malinowski et al. 2011: 7-22; hier: S. 7.

eine Zentaur-Zeichnung, eine Sirenen-Skulptur, einen Pegasus. Die Sphinx trete besonders dann in Erscheinung, so Wohlleben, wenn es um eine Neuorientierung kultureller, nationaler oder geschlechtlicher Identitäten gehe und meint: „Aus dem ägyptischen stummen Stein wird die europäische fragende Gestalt, die als hermeneutische Grundfigur den Menschen zum Rätsel werden lässt“ (*Ibidem* 7f.). Fast wie ein Kommentar zu den hier zum Thema vorgestellten Künstlerinnen klingt folgende These: „Das kulturell Andere, das sich der Sagbarkeit widersetzt, wird angeeignet, der ägyptische Sphinx-Mythos durch den griechisch-europäischen Logos überschrieben“ (*Ibidem* 11). Die Ägyptomanie des 19. Jahrhunderts schreibt sich unter anderen Vorzeichen zu Beginn des 20. Jahrhunderts fort. Das ‚Unheimliche‘, das ‚Unbehagen‘ findet Resonanz.

Vieles muss an dieser Stelle unerörtert bleiben: Giorgio Agamben in seinen Ausführungen zu Heidegger<sup>18</sup>, so auch der allgemeine ‚naturalistic turn‘ in der Geschlechterforschung (Gunnarsson 2013). Gemäß dem hier vorgeschlagenen konzeptuellen Rahmen wurden Werke zweier Künstlerinnen der Weimarer Republik kontextualisiert – von *Brehms Tierleben* bis zum post-darwinistischen biologistischen Diskurs – und in ihrem persönlichen Unbehagen in Körper, Geschlecht und Kultur in einer von kommunikativer Einsamkeit in Vorkriegs-, Nachkriegs-, Zwischenkriegs- und Kriegszeiten geprägten Gesellschaft. Künstlerische Strömungen wie der sogenannte Deutsche Expressionismus, der sogenannte Primitivismus und der Rest der *modernisms* müssen für das 21. Jahrhundert noch einmal einer neuen Betrachtung unterzogen werden (Stichwort: *remapping modernisms*) – auch im Licht der einflussreichen Philosophie Henri Bergsons<sup>19</sup>. Mechtilde Lichnowskys Bezug zu Wilhelm von Stauffenberg – und damit zur Philosophie Bergsons und Rainer Maria Rilke – ist nachgewiesen, und auch Agamben spielt durch die Wahl des Titels seines Mensch-Tier-Werkes auf Rilke an. Die bergsonschen Schlüsselworte „Materie“ – Erinnerung bleibt in der Materie, das heißt in den Körpern – und „Intuition“ sind nur zwei Beispiele für das Verständnis der beiden Modernistinnen, denen hier gedacht wurde. Ihre Werke zeigen deutlich das Hinübergleiten von Weimars Körperkult in die Utopie der heilenden Natur – jenseits des Vitalismus‘ der Vorkriegsjahre des I. Weltkriegs. Nach der Erfahrung von Tod und Zerstörung fordern ihre Werke Regeneration, ‚Re-Mediation‘ und

<sup>18</sup> Giorgio Agamben, *Das Offene – Der Mensch und das Tier*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.

<sup>19</sup> So zum Beispiel in Hinblick auf die britischen *modernisms*: Paul Ardain et al., *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, Bloomsbury, New York, London, New Delhi, Sydney, 2013.

Wiedergeburt, indem sie Kinder, Jugendliche und Tiere zu ihrem Hauptthema machen und gegen den Mainstream der Zeit an eine virile Mütterlichkeit appellieren. Der II. Weltkrieg brach aus, ohne dass sich irgendjemand vom Trauma des vorherigen Krieges hätte erholen können. Die Reduktion des Phänomens auf den Bambi-Effekt oder einen vitalistischen Diskurs greift in keinem der Fälle.

Die Frage nach dem Verhältnis von Kultur und Natur kommt zu Beginn des 21. Jahrhunderts wieder in Mode, und es wäre möglich, dass die Mode der „Cultural and Literary Animal Studies“ Grund und Bedeutung darin findet, dass die Menschheit die Massifizierung von Gewalt und Horror durch die Medien nicht mehr aushält und von einer neuen Sehnsucht nach Unschuld getrieben wird. Vielleicht befinden wir uns, wie Paul Auster es in *Man in the Dark* (2008) metaphorisch nahelegt, alle bereits im globalen Bürgerkrieg. Wir sehen einen toten Soldaten im Bild: “Titus is no longer quite human. He has become the idea of a person, a person and not a person, a dead bleeding thing: *une nature morte*.” (Auster 2008: 176)

Mechtild Lichnowsky und Renée Sintenis’ Werke sind analytisch und physiognomisch zugleich, stehen genau in der Mitte zwischen den sie umgebenden Sachverhalten, dem dialektischen Spannungsfeld zwischen den in unserem westlichen binären Denken verorteten Polen Natur und Kultur, und wollen dem Unsagbaren möglichst präzise nahekommen, so wie Ludwig Wittgenstein, der das Ethische durch das, was er nicht sage, von innen her begrenzt wissen wollte.

Oliver Simons interpretiert die achte der *Duineser Elegien*, die Rilke 1912 zu schreiben anfängt und erst 1922 beendet, als Bezug zur Sphinx: „Die Elegie scheint einen Bewusstseinsmodus evozieren zu wollen, in dem genau diese Differenz zwischen Mensch und Kreatur überwunden wäre, in dem es noch keine Trennung von Innen und Außen gebe, oder anders gesagt, eine andere Sprache gesprochen werden könnte.“<sup>20</sup>

Erinnern wir uns also zum Ende an Rilkes Worte:

Mit allen Augen sieht die Kreatur  
 das Offne. Nur unsre Augen sind  
 wie umgekehrt und ganz um sie gestellt

---

<sup>20</sup> Oliver Simons, “Rilkes Sphinx,” *Fragen an die Sphinx. Kulturhermeneutik einer Chimäre zwischen Mythos und Wissenschaft*, hrsg. von Bernadette Malinowski, Doreen Wohlleben, Jörg Wesche. Heidelberg: Winter Universitätsverlag, 2011, 211-228; hier: 223.

als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.  
 Was draußen *ist*, wir wissens aus des Tiers  
 Antlitz allein; denn schon das frühe Kind  
 wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts  
 Gestaltung sehe, nicht das Offne, das  
 im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod.  
 [...]  
 Wer hat uns also umgedreht, daß wir,  
 was wir auch tun, in jener Haltung sind  
 von einem, welcher fortgeht? Wie er auf  
 dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal  
 noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt –,  
 so leben wir und nehmen immer Abschied.

## 6. Literaturverzeichnis

Agamben, Giorgio, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.

Ardain, Paul et al., *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, Bloomsbury Academic: Bloomsbury, NY, London, New Delhi, Sydney, 2013.

Auster, Paul (2008) *Man in the Dark* (New York: Henry Holt).

Baureithel, Ulrike, «Kollektivneurose moderner Männer» », *Germanica* [En ligne], 9 | 1991, mis en ligne le 15 juillet 2014, consulté le 20 octobre 2014. URL : <http://germanica.revues.org/2387>.

Borgards, Roland, “Tiere in der Literatur – Eine methodische Standortbestimmung“ in Herwig Grimm und Carola Otterstedt eds. *Das Tier an sich. Disziplinübergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.

Derrida, Jacques, *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)* Author(s): Jacques Derrida and David Wills Source: *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 2 (Winter, 2002), pp. 369-418 Published by: The University of Chicago Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1344276>.

Derrida, Jacques, *Das Tier, das ich also bin*, Passagen Verlag, Wien 2010.

Grill, Andrea, „Was ist ein Tier?“ in: *Tiere – Der Mensch und seine Natur*, ed. Konrad Paul Liessmann, Wien: Zsolnay Verlag 2013, 68-93.

Gunnarsson, Lena, “The naturalistic turn in feminist theory: A Marxist-realist contribution”. In *Feminist Theory*. *SAGE Publications* 2013, 14(1) 3–19 [DOI: 10.1177/1464700112468567].

Jürgs, Brigitte (Hg.) (2002) *Wie eine Nilbraut, die man in die Wellen wirft. Porträts expressionistischer Künstlerinnen und Schriftstellerinnen*, Aviva: Grambin.

Lichnowsky, Mechtilde, Manuskript ohne Titel, DLA, Nachlaß Mechtilde Lichnowsky, 81.7416

Lichnowsky, Mechtilde, *Götter, Könige und Tiere in Ägypten*, Illustrationen nach Zeichnungen der Verfasserin und photographischen Aufnahmen der Originale, Ernst Rowohlt, Leipzig, 1913.

Lichnowsky, Mechtilde, *Geburt*, Erich Reiss, Berlin, 1921.

Lichnowsky, Mechtilde, *Der Kampf mit dem Fachmann*, Jahoda & Siegel, Wien, Leipzig, 1924.

Lichnowsky, Mechtilde, *An der Leine*, Roman, S. Fischer, Berlin, 1930.

Lichnowsky, Mechtilde, *On the Leash*, Jonathan Cape, London, Toronto, 1930 [1930a].

Lichnowsky, Mechtilde, *Kindheit*, S. Fischer, Berlin, 1934.

Lichnowsky, Mechtilde, „Werdegang eines Wirrkopfs“. In *Die Wandlung* (3 (1948), 606-615.

Lichnowsky, Mechtilde, *Heute und Vorgestern, Mit einem Portrait und mehreren Zeichnungen der Autorin*, Berglandverlag, Wien, 1958

Lichnowsky, Mechtilde, *Nigra sum sed formosa*, London“ in *Atlantis*, Berlin, Heft 1, Januar 1929, 2-7; integrated in *An der Leine* pp. /*On the Leash*, pp 116ff; The translator’s note: An abridged version of the following passage appeared in *The Times* in November, 1927.

Malinowski, Bernadette, Wesche, Jörg, Wohlleben, Doren, *Fragen an die Sphinx, Kulturhermeneutik einer Chimäre zwischen Mythos und Wissenschaft*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2011.

Osterkamp, Ernst, *Die Pferde des Expressionismus, Triumph und Tod einer Metapher*, Carl Friedrich Siemens Stiftung, München, 2010.

Piper, Reinhard, *Das Tier in der Kunst*, München: R. Piper & Co Verlag, 1910 [1922].

Rilke, Rainer Maria, *Duineser Elegien*, Sämtliche Werke, Bd 1, Insel Verlag 1955.

Simons, Oliver, "Rilkes Sphinx," *Fragen an die Sphinx. Kulturhermeneutik einer Chimäre zwischen Mythos und Wissenschaft*, eds. Bernadette Malinowski, Doreen Wohlleben, Jörg Wesche (Heidelberg: Winter Universitätsverlag, 2011), 211-228.

Wohlleben, Doreen, Malinowski, Bernadette, Wesche, Jörg „Zur kulturhermeneutischen Disposition des Sphinx-Mythos. Einleitende Überlegungen“, eds. Bernadette Malinowski, Jörg Wesche, Doreen Wohlleben, *Fragen an die Sphinx, Kulturhermeneutik einer Chimäre zwischen Mythos und Wissenschaft*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2011, 7-22.