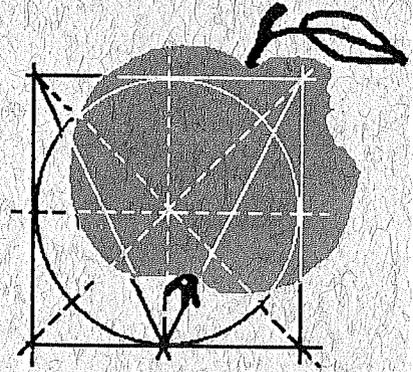


**BERLINER
WISSENSCHAFT-
LERINNEN
STELLEN
SICH VOR**



Nr. 16

Annelie Lütgens

**Bilder des Weiblichen und Männlichen
im Werk Jeanne Mammens
um 1910**

Zentraleinrichtung zur Förderung von
Frauenstudien und Frauenforschung
an der Freien Universität Berlin

In der Reihe *Berliner Wissenschaftlerinnen stellen sich vor* werden Vorträge publiziert, die an der Freien Universität gehalten wurden. Ziel ist es, ein Forum für die Diskussion von Forschungsergebnissen im fächerübergreifenden Bereich der Frauenforschung zu schaffen.

Herausgegeben von der
Zentraleinrichtung zur Förderung von Frauenstudien und
Frauenforschung
an der Freien Universität Berlin
Königin-Luise-Str. 34
1000 Berlin 33

Druck: Zentrale Universitätsdruckerei
der Freien Universität Berlin

Berlin 1992

Copyright für alle Abbildungen: Jeanne-Mammen-Gesellschaft,
Berlin.

Die Zentraleinrichtung zur Förderung von Frauenstudien und
Frauenforschung an der Freien Universität Berlin dankt der
Jeanne-Mammen-Gesellschaft für die freundliche Genehmigung
zum Abdruck der Fotos.

Annelie Lütgens

Nr. 16

**Bilder des Weiblichen und Männlichen
im Werk Jeanne Mammens
um 1910**

Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe
„Berliner Wissenschaftlerinnen stellen sich vor“
der Zentraleinrichtung zur Förderung
von Frauenstudien und Frauenforschung
an der Freien Universität Berlin

26. Mai 1992

Die Malerin und Zeichnerin Jeanne Mammen (1890 - 1976) ist bis heute vorwiegend durch ihre Aquarelle und Zeichnungen aus dem Berlin der zwanziger Jahre bekannt. Daran hat auch die Retrospektive, die in den letzten zwei Jahren anlässlich ihres 100. Geburtstages in verschiedenen Städten zu sehen war, wenig geändert.(1) Dieser verengten Rezeption entgeht, daß Mammens spezifischem Blick auf das Berliner Großstadtleben der zwanziger Jahre, ihrer kritischen Anteilnahme an den Inszenierungen von Frauen in der großstädtischen Öffentlichkeit (2) eine interessante Werkphase vorausgeht, in der Mammen sich intensiv mit dem Bild des Weiblichen und dem des Künstlers auseinandergesetzt hat. Diese selbstreflexive Phase der jungen Mammen begann mit ihrem Studienortwechsel von Paris, wo Mammen als Tochter einer deutschen Kaufmannsfamilie aufgewachsen war, nach Brüssel. Zusammen mit ihrer um zwei Jahre älteren Schwester Maria Louise setzte sie an der dortigen Académie Royale des Beaux Arts ihre Studien fort.

„Als ich Student in Brüssel war, holte ich mir meine ‚Medaille pour composition‘(3) in einem der schönsten Häuser an der Grande Place und außerdem noch 150 Franc, zum größten Bedauern meiner Kollegen, da es damals nicht üblich war, daß eine kleine Demoiselle von 18 Jahren eine Lage schmiß. Im Museum hingen viele Bilder von Ensor, das Porträt seines Vaters, das seiner Mutter, der Knabe Lampenputzer und die herrliche Roche (Fisch), die aussah wie ein weißer dreieckiger Clown, und das kleine Mädchen in Schwarz. Dann die schönen Breughels und die Goyas. Ich weiß sie noch alle auswendig, habe sie so oft und oft angesehen. Richard Strauß dirigierte persönlich seine Salome und Elektra, Chaliapin sang den Mephisto von Boito. Wir saßen im ‚Paradies‘ für 0,50 centimes, mindestens 3x pro Woche.“(4)

Der Wechsel von der Pariser Académie Julian zur Académie Royale des Beaux Arts in Brüssel spricht für das Interesse der Schwestern Mammen an der dort vorherrschenden Kunstrichtung des Symbolismus. Mammens Auseinandersetzung mit ihrer Rolle als Frau und Künstlerin findet also in einem spezifischen künstlerischen Kontext statt, zu dem sie durch ihre Arbeit ebenfalls eine Position entwickeln wird.

Symbolismus

Der Symbolismus war ursprünglich eine literarische Bewegung in Frankreich, entstanden in den achtziger Jahren des 19. Jahrhun-

derts. Eine Reaktion auf den fortschrittsgläubigen Positivismus der bürgerlichen Gesellschaft, wandte er sich gleichermaßen gegen die Herrschaft der Empirie in den Wissenschaften, die Oberflächlichkeit akademischer Salonmalerei wie gegen den literarischen Naturalismus. Das hinter der Oberfläche der sichtbaren Welt sich Verbergende, das Geheimnis, der Mythos, die Religiosität, das Irrationale wurde gesucht, der Glaube dem Wissen, der Traum der Realität und das Individuum der Massengesellschaft entgegengesetzt. In der Literatur galt es, das ‚Unsagbare‘ sichtbar zu machen.(5)

An der Brüsseler Akademie hatte sich um 1900 eine besondere Richtung dieser Kunst etabliert: Dort lehrten Jean Delville, Constant Montald und Emile Fabry, Spezialisten für allegorische, dekorative Wandmalerei. Besonders Delville vertrat einen dezidierten Antimodernismus: „Der Ekel packt einen bei den widerlichen Machwerken eines Ensor, eines Monet, eines Seurat, eines Gauguin usw., die unter dem Vorwand freier Ästhetik die abscheulichsten Atelierabfälle unter dem blöden Beifall der Snobs in Rahmen fassen“, heißt es in seiner 1900 erschienenen Schrift „La mission de l'art“.(6) Mit diesen Professoren war der Symbolismus, der in der belgischen Kunstszene zwanzig Jahre zuvor noch die verschiedensten modernen und antiakademischen Strömungen vereinigt hatte, zu Beginn des 20. Jahrhunderts selbst zum Akademismus geworden.

In den Werken Jeanne Mammens wirken jedoch noch Einflüsse des späten 19. Jahrhunderts nach, als sich im franco-belgischen Symbolismus phantastische und soziale Elemente auf spezifische Weise verbanden.

Phantastisches und Soziales

Bereits seit Ende der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts hatte es in Belgien eine starke Gegenbewegung zum offiziellen Salon gegeben.(7) Die bekannteste und am längsten bestehende Gruppe, 1883 von zwanzig gerade abgelehnten Künstlern gegründet, war „Les XX“, Gründungsmitglieder waren unter anderem Fernand Knopff, James Ensor und Theo van Rysselberge, später kamen Félicien Rops, Auguste Rodin, Henry van de Velde und Paul Signac hinzu. Ihre bewußte Konkurrenz zum offiziellen Salon bekundete die Gruppe auch darin, daß in ihren jährlichen freien Ausstellungen auch ausländische Künstler vertreten waren, bis dahin ein Privileg des Salons. So wurde das belgische Publikum

bekannt gemacht mit Henri Fantin-Latour, Fritz von Uhde, Max Klinger, Odilon Redon oder Camille Pissarro.

Brüssel konnte sich nicht zuletzt deswegen in diesen Jahren zu einer Hauptstadt der modernen Kunst entwickeln, weil Belgien nach 1850 zu den ökonomisch am weitesten fortgeschrittenen Ländern gehörte. Es war Kolonialmacht und verfügte darüber hinaus über eigene bedeutende Bodenschätze in der Borinage. Die Hauptstadt Brüssel konkurrierte mit Paris: Prestigebauten der Justiz, des Handels, der Finanzen und Kultur entstanden. Gleichzeitig verschärften sich die sozialen Widersprüche zwischen der Industrie- und Handelsbourgeoisie und den Arbeitern im ‚schwarzen Land‘ und in den Städten.

Brutales Vorgehen der Regierung gegen Arbeiterunruhen bewirkte, daß sich immer mehr Intellektuelle und Künstler für die soziale Frage interessierten und in der 1885 gegründeten Belgischen Arbeiterpartei, P.O.B., organisierten. Der Erfolg der Partei gründete sich vor allem auf Genossenschaften, welche sowohl die wirtschaftliche Versorgung in die Hand nahmen, als auch die Kultur förderten. Sie errichtete zahlreiche Volkshäuser, „Maisons du peuple“, mit Bibliotheken, Vortragssälen und Ausstellungsräumen. So wurden zeitgenössische kulturelle Strömungen breiten Volksschichten bekannt gemacht.

Die Verbindung von Kunst und Politik prägte auch jene Künstler, die nicht ohne weiteres, wie etwa Constantin Meunier, einem sozialen Realismus verpflichtet waren.(8) Fernand Khnopff beispielsweise, Maler der entrückten ästhetisierten Wunschkilder, der in sich selbst eingeschlossenen Frauen, die einen aus sehnsuchtsvoller Distanz anschwiegen, gehörte von Anfang an zu den Künstlern, die sich durch ihre Mitarbeit in der Section d'art der P.O.B. aus der Vereinzelung des bürgerlichen Künstlers herausbegeben hatten.(9)

Khnopff bürstet den damals gerade sich durchsetzenden Wahrheitsanspruch der Photographie durch Inszenierung einer subjektiven Welt der Kontemplation gegen den Strich. Maskerade und Verdoppelung führen das an der Oberflächenwirklichkeit geschulte Auge irre und lassen Raum für das ‚Ungesagte‘. Anders jedoch als Meunier, der das Schwarze Land, seine Bewohner und ihre Arbeit zum Mittelpunkt seiner Kunst machte, vollzog sich Khnopffs Engagement außerhalb seiner Kunst. In den Organisationen „Les XX“ und „La Libre Esthétique“ setzte er sich für die Verbreitung moderner Kunsttendenzen ein. Seine eigenen Bilder

sprechen von Entfremdung, jedoch nicht von der Entfremdung des Arbeiters sondern der des bürgerlichen Individuums, und sein Schönheitskult bietet sich als Ausweg an. Während Meuniers Arbeiter eine Schönheit vermitteln, die sich aus ihrem neuen Selbstbewußtsein, ihrer gesellschaftlichen Kraft nährt, spiegeln sich Khnopffs esoterische Frauengestalten in ihrer eigenen unnahbaren Schönheit, die ihnen nur die Kommunikation mit schönen Gegenständen, nicht aber mit anderen Menschen erlaubt.

Auf verschiedene Weise stellen beide, Meunier und Khnopff, den Alleinvertretungsanspruch des offiziellen Kulturbetriebs in Frage. Die Endzeitstimmung, die sich in der Abkehr von der bürgerlichen Wirklichkeit ausdrückt, führt bei Meunier zum neuen Ideal der Arbeit, bei Khnopff zum Ideal des Androgynen. Abschließend seien noch zwei Künstler erwähnt, deren Werk in sich selbst die Ambivalenz von Phantastischem und Sozialem trägt und daher für Jeanne Mammen wichtig werden sollten: Félicien Rops und James Ensor.

Vor allem bekannt durch seine Illustrationen zu Baudelaire, Péladan und Barbey d'Aureville, Provokationen für die zeitgenössische Moral, finden sich bei Rops ebenso Themen aus der Arbeitswelt seiner ländlichen Heimat: Scherenschleifer, Ährenleserinnen, der Streik in der Borinage, darüber hinaus Szenen aus der Halbwelt der Großstadt.(10)

James Ensor stellte seine vom Salon abgelehnten Bilder von 1883 an bei „Les XX“ aus: „Lumpenkerle“, „Lampenputzer“, „Trinker“. Seine Sympathie gilt den Ausgestoßenen der Gesellschaft, deren Repräsentanten — Richter, Polizisten, Politiker, Ärzte, er der Lächerlichkeit preisgibt. Sein skurriler Humor täuscht jedoch nicht über die hypernervöse Sensibilität hinweg, mit der er seine Umgebung, vor allem die Vergnügungen im Seebad Ostende, wahrnimmt. Masken und Skelette, die sich auf seinen Bildern tummeln, sind nicht nur Phantasien von Bedrohung und Lebensangst, sie geraten auch zu Symbolen sozialer Heuchelei: „Peste dessus, peste dessous, peste partout“.(11) Malerisch vom Impressionismus herkommend, bricht sich die fragile Psyche Ensors in der Verunklärung des Bildraums und der Verlarvung der Menschen, die zur maskierten Masse oder zu Skeletten werden. Bei Ensor sind die gesellschaftlichen Leiden des *Fin de siècle* in einer persönlichen Spezifik des Leidens an der Gesellschaft verdichtet. Auch sein Werk enthält etwas von der Janusköpfigkeit dieser Zeit. 1896, nach seiner ersten großen Ausstellung in Brüssel, kaufen die

Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique den „Lampenputzer“, später weitere Bilder. Jeanne Mammen hat sie dort studieren können. Ihre Affinität zum Symbolismus, seiner formalen Überladenheit, inhaltlichen Verschlüsselung und Phantastik, steht nicht allein im Zusammenhang mit der Persönlichkeitsentwicklung der Jugendlichen. Die Verflechtung von kritischen und phantastischen, sozialen und subjektivistischen Tendenzen im Symbolismus dürfte auch deshalb für die junge Frau interessant gewesen sein, weil sie in dieser Widersprüchlichkeit, die sich auch in ihrer literarischen Vorliebe für Gustave Flaubert und Victor Hugo spiegelt,(12) ein künstlerisches Selbstverständnis finden und annehmen konnte, welches, schwankend zwischen visionärem Einsiedlertum und sozialen Engagement, zwischen Kritik an und Flucht aus der Gesellschaft, einen humanistischen, antibürgerlichen Standpunkt darstellte. Zwischen diesen beiden Polen bewegt sich im übrigen ihr gesamtes Lebenswerk.

Die Offenheit für die Vielfältigkeit der künstlerischen und geistigen Strömungen des Symbolismus hat Jeanne Mammen wohl davor bewahrt, dem Einfluß jener konservativen Schule des ‚Art idéaliste‘ zu erliegen, wie sie die Akademieprofessoren Delville, Montald und Fabry vertraten. Nicht nur als Künstlerin hatte die Frau in dieser an Josefin Péladans Rosenkreuzerorden orientierten Kunstauffassung keinen Platz.(13) Auch die künstlerische Imagination „Frau“, im Symbolismus schwankend zwischen *femme fatale* und *femme fragile*,(14) war kaum geeignet, die „sich bis zur ausgesprochenen Frauenfeindlichkeit steigende Abneigung ... gegen das andere Geschlecht“(15) zu sublimieren. Im Art idéaliste siegt der männliche Held, der als Androgyn beide Geschlechter in sich vereint. Der Künstler, Priester und Magier, schafft sich in Orpheus, Parzifal oder Prometheus Identifikationsmuster.(16)

Vor diesem Hintergrund soll die Auseinandersetzung der jungen Jeanne Mammen mit Geschlechterproblematik und Künstlermythos, wie sie in ihren frühen Arbeiten zum Ausdruck kommt, betrachtet werden.

Der Asket als Identifikationsfigur

Mager, nur mit einem Lendenschurz aus Fell bekleidet, steht ein Mann im klassischen Kontrapost mitten im Bild.(Abb. 1)* Sein

* Die Abbildungen befinden sich im Anschluß an den Text.

Kopf mit struppigem schwarzen Haar und Bart ist von einer Aureole umfassen. Der drohende Blick aus dunklen Augen, in denen das Weiß der Augäpfel leuchtet, führt aus dem Bild heraus. Diese Figur verkörpert den Typus des Asketen, Gymnosophisten, Yogi und meint hier Johannes den Täufer, Jochanaan. Eine Schlange mit gekröntem Frauenkopf ringelt sich um die Beine des Täufers, eine Rose liegt ihm zu Füßen. Hier hat die Prinzessin Salome aus dem Drama Oscar Wildes ihre Spuren hinterlassen. Ihre Werbung um den Propheten, der sich seinerseits verzweifelt wehrt, sie auch nur anzusehen, gehören sowohl bei Wilde, als auch in der Oper „Salome“ von Richard Strauß, die Mammen in Brüssel gesehen hatte, zu den eindrucksvollsten Szenen.

Der Prophet ist umgeben von verschiedenen Symbolen und Szenen seiner Vita. In linear umrahmten Aquarellflächen sieht man rechts eine Taufe, darüber leuchtet das Zeichen der Trinität. Eine große Hand mit dem Segensgestus befindet sich in Kopfhöhe des Täufers, links hält eine Frau ein Tuch mit der Vera Ikon, Hinweis auf den, dem Johannes vorausgeht und von dem er sagt: „Es kommt einer nach mir, der ist stärker als ich. . .“ (17) Hinter den beiden Köpfen ragen schwarze Vogelschwingen hervor. „Und ich höre in der Luft etwas wie Flügelschlagen, wie ein Schlagen von riesigen Flügeln,“ (18) bemerkt Herodes ahnungsvoll, nachdem sich ein junger syrischer Hauptmann Salomes wegen getötet hat, und als Salome sich dem Jochanaan nähert, ruft dieser aus: „Hinweg! Hinweg! Ich höre im Palast den Flügelschlag des Todesengels.“ (19) Bei Mammen neigt sich eine dieser schwarzen Schicksalsschwingen auf jene dunkle Bildhälfte herab, wo der Tod als Henker zu Füßen Jochanaans sitzt und zwei weitere Schlüsselszenen zu sehen sind: Salome empfängt von Herodias einen Kuß auf die Stirn — Hinweis auf die Übereinstimmung von Mutter und Tochter, den Täufer töten zu lassen. Am linken Bildrand ein Kerkerfenster und der enthauptete Prophet in einer Blutlache liegend.

Somit sind die den Johannes umgebenden Szenen zum einen aus der biblischen Erzählung gewählt und beziehen sich auf seine Funktion als Verkünder Christi, zum anderen nehmen sie die literarische Verarbeitung des Salome-Themas bei Oscar Wilde auf. In der Kunst des Fin de siècle zum Prototyp der Femme fatale stilisiert, (20) ist Salome, folgt man der „brutale(n) geschichtlichen Prosa“ (21) nur Marionette, an deren Fäden ihre Mutter Herodias zieht. Im Drama Oscar Wildes ist Salome jedoch nicht mehr das ausführende Organ ihrer machtbesessenen Mutter, sondern weib-

liches Subjekt mit einem vehement und kompromißlos zum Ausdruck gebrachten Liebesverlangen. Das Objekt ihrer Wahl kann nur ein Außenstehender der dekadenten Hofgesellschaft sein, von der auch sie sich distanziert hat. (22) Es ist der wie ein Tier in einem dunklen Verließ eingesperrte Prophet, Gefangener und Anklagender zugleich. Bei Wilde wird die Figur von Anfang an aus der Perspektive Salomes geschildert: „Vor allem seine Augen sind schrecklich. Sie gleichen schwarzen Löchern, von Fackeln in einem tyrischen Wandteppich zurückgelassen. Sie gleichen schwarzen, von phantastischen Monden aufgewühlten Seen. . . Wie mager er überdies ist. Er gleicht einem dünnen Bild aus Elfenbein. Einem Bild aus Silber, könnte man sagen. Ich bin gewiß, daß er keusch ist wie der Mond. Er gleicht einem Silberstrahl. Seine Haut muß sehr kühl sein, wie Elfenbein. . .“ (23)

Dieses mit den Augen Salomes gesehene Bild des Johannes bestimmt auch die Sehweise Jeanne Mammens. Davon zeugen ihr genaues Eingehen auf den mageren Körper, den strengen, majestätischen Kopf, den vernichtenden Blick. Diese Gestalt ähnelt dem „Gymnosophisten“ aus Mammens Illustration zu Flauberts „Versuchung des heiligen Antonius“ (24) und auch dem Antonius selbst. Der Typus des vergeistigten Asketen kann als eine Identifikationsfigur für die junge Künstlerin gelten, und zwar aus dem gleichen Grunde, der Jochanaan auch für Wildes Salome interessant macht: Seine Keuschheit, seine Überwindung körperlicher Leiden und Begierden durch die Kraft des Glaubens oder vielmehr der Kampf um diese Überwindung, die ja die „Versuchung des heiligen Antonius“ ebenfalls zum Thema hat. Jeanne Mammens Beschäftigung mit „Buddhas Leben und Wirken“ (25) steht ebenfalls in diesem Zusammenhang, wie sie darüber hinaus Teil der Verarbeitung fernöstlicher Theogonien und orientalischer Exotismen durch die Künstler des Symbolismus ist. Für die achtzehnjährige Mammen war vor allem die legendäre Biographie des Buddhas interessant, weil sich in dessen Weg vom weltlichen Prinzen zum erleuchteten Asketen ihre Vorstellung von Künstleridentität spiegelte: Vergeistigung durch Überwindung körperlicher Begierden. Daher sind es besonders die Versuchungen der Asketen, heißen sie nun Jochanaan, Buddha oder Antonius, die ihr besonderes Interesse finden.

Die Versuchung des heiligen Antonius

Das Buch Gustave Flauberts hat Jeanne Mammen nach eigenen Angaben ihr Leben lang beschäftigt. Als Jugendliche „hingerissen

und berauscht“, wußte sie auch als fünfundachtzigjährige „Seite um Seite auswendig.“(26)

Flauberts Werk hat viele Künstler des Fin de siècle inspiriert: James Ensor, Fernand Khnopff, Gustave Moreau, Félicien Rops, Odilon Redon. Die Versuchung des heiligen Antonius wird zum „Identifikationsmodell der Künstler am Fin de Siècle“(27) — wohl auch für Flaubert selbst, der über einen Zeitraum von fast dreißig Jahren an dem Thema arbeitete.(28) Für Jeanne Mammen wiederum repräsentierte der Autor Flaubert ein Künstlertum, mit dem sie sich noch im hohen Alter identifizierte.(29) Die Serie der jungen Künstlerin zur „Versuchung“ ist ein Höhepunkt ihres symbolistischen Frühwerks, welches insgesamt unter dem Thema „Versuchung“ (des Körpers, des Denkens, des Glaubens) steht, und verrät Mammens genaue Kenntnis der ikonographischen Tradition, sowohl der Bildvorlagen Flauberts (30) als auch der Bearbeitung seines Stoffes durch Künstler am Ende des 19. Jahrhunderts. Jeder von ihnen antwortete auf das Antoniusstema mit seiner eigenen Bildphantasie, doch ist auffallend, daß sowohl bei Ensors Gemälde, als auch bei Moreaus Aquarellskizze und Redons Lithographiezyklen (31) Autonomie der künstlerischen Mittel und Formauflösung eine wichtige Rolle spielen: Befreiung der Farbe (Ensor, Moreau, Khnopff) und Verneinung der Farbe (Redon). Die „Versuchung“ wird der Ort, an dem die Künstler ihren eigenen Versuchen nachgehen. Indem sie sich, sei es formal oder motivisch — man denke an Redons Mutationen von Augen, Mikroorganismen und menschlichen Köpfen oder an Rops' pornographische Provokationen — auf das Unbekannte, Unheimliche einlassen, zielen sie auf Entgrenzung, so wie auch Flauberts Antonius sich schließlich mit der Materie vereinigen möchte.(32)

Bei Jeanne Mammen könnte man vom Gegenteil sprechen: Abgrenzung durch buchstabengetreue Illustration, Distanzierung durch Ästhetisierung. Gerade die Virtuosität, mit der sie in diesen Blättern Feder und Aquarell handhabt, der Detailreichtum und die kompositorische Ausgewogenheit der Szenen heben die Bedrohung der Visionen auf. Wo Jeanne Mammen sich auf Moreau, Khnopff, Rops und Redon bezieht, entschärft sie deren Bildfindungen.

Die Begegnung des Eremiten mit der Königin von Saba beispielsweise, bei Fernand Khnopff ein ernstes, prüfendes Sich-gegenüberstehen, (33) findet bei Mammen zwar auch in einer Wolke verschmelzender Farbflächen statt, doch hockt Antonius in sich

zusammengesunken am Boden.(33a) In dieser Haltung zeigt Mammen den Eremiten in allen Szenen, in denen es um die Versuchung des Fleisches geht: Die nackte „Frau am Kreuz“ macht bei Félicien Rops zwar, daß dem Eremiten die Barthaare zu Berge stehen, (34) aber läßt ihn nicht die Augen bedecken, wie es bei Mammen der Fall ist (Abb. 2). In dem Blatt „Tod“ (Abb. 3) kniet Antonius mit dem Gesicht im Staub vor einer Gestalt, die Tod und Wollust vereint: Ein hoch sich aufbäumendes schwarzes Gewand gibt einen nackten Frauenkörper mit rosenbekröntem Totenschädel frei. Vorbild für diese Gestalt ist eine Lithographie Odilon Redons.(35) Während sich aber Redon auf ihr Erscheinen aus einer unbestimmbaren Dunkelheit heraus konzentriert, die der Betrachter, in die Rolle des Antonius versetzt, wahrnimmt, schaltet Mammen die Figur des Eremiten zwischen die Vision und den Betrachter. Nur in den „ungefährlicheren“ Szenen verzichtet sie auf dieses Mittel der Distanzierung. (36)

Mammens Illustrationen zu Flaubert „Versuchung“ haben somit auch das Nichthinsehen zum Thema. Identifiziert sich die Leserin mit dem Antonius, so müssen die Bilder um ihrer Darstellungswürdigkeit entschärft werden. Das erste und das letzte Blatt ihrer Serie enthält programmatisch ihre Interpretation des Textes:

In „Antonius und die sieben Todsünden“ (Abb. 4) sitzt der Eremit auf gelbgrauem Boden. Sein Körper ist eckig, ausgemergelt, sein Haar struppig. Die gekreuzten Beine sind von einem braunen Tuch bedeckt. Er hat die Hände in Schulterhöhe erhoben, die schmalen Handflächen nach außen gerichtet. Mit geschlossenen Augen und leicht geöffneten Lippen scheint er zu meditieren. Vor ihm steht ein kleines Kreuz, an dem ein rotes, kreuzweise durchbohrtes Herz befestigt ist. Es verdeckt den Körper unterhalb des Nabels. Die sandfarbene Fläche schließt in Schulterhöhe mit einer Wölbung ab, umgibt den Eremiten wie einen Schutzraum. In der darüberliegenden Dunkelzone erscheinen fratzenhafte Gesichter, die, von links nach rechts gesehen, die sieben Todsünden Zorn, Habsucht, Stolz, Wollust, Faulheit, Neid und Völlerei symbolisieren.

Das von Pfeilen durchbohrte Herz ist das Emblem des ‚Kirchenvaters‘ Augustinus, nach dessen Regeln der Spitalsorden der Antoniter lebte. (37) Es schützt vor den „Waffen am Nabel des Bauches“, (38) den fleischlichen Lüsten. Mit seiner Hilfe wehrt Mammens Antonius die Todsünden ab. Die Anordnung der Fratzen erinnert an das Blatt „Die Todsünden vom Tode beherrscht“,

aus dem Radierzyklus „Die sieben Todsünden“ von James Ensor. (39) Auch dort werden die Sünden durch eng aneinandergedrängte verzerrte Gesichter repräsentiert. Darüber breitet ein geflügelter Tod seine Schwingen aus. Auch Ensor bezieht sich auf Flauberts Text: „Es ist der Teufel, der, auf das Hüttendach gestützt, unter beiden Flügeln — wie eine riesige Fledermaus, die ihre Jungen säugt — die sieben Todsünden trägt. Ihre Fratzen sind undeutlich erkennbar.“ (40) In den nachfolgenden zwei Kapiteln tauchen dann alle sieben Todsünden hintereinander auf — nicht als Personen, sondern als Gedanken, denen sich Antonius überläßt. (41) Mammens Blatt geht über die Textstelle und die Rezeption Ensors insofern hinaus, als daß hier das Erscheinen der Todsünden zugleich mit der Abwehr durch den Eremiten verbunden ist. Das strahlende Herz-Jesu-Kreuz als Zeichen einer Kraft, die alle Dämonen besiegt, hat apotropäische Funktion. Die Gestik des Antonius ist abwehrend und segnend zugleich. Die dunkle Dämonenwelt kann dem Erleuchteten nichts anhaben. Mammens zeigt Antonius als Sieger. (42)

Unter seinen zahlreichen Visionen verwirren den Antonius besonders diejenigen, in denen er die Übereinstimmung der Lebens- und Leidensgeschichte Christi mit der nichtchristlicher Propheten, Magier, Märtyrer erkennt. Der historische Antonius, wie ihn die „Vita Antonii“ des Athanasius überliefert, gilt nicht zuletzt deshalb als Patriarch der Eremiten, (43) weil er erfolgreich die „Dämonen“, das heißt die Götter anderer Glaubensrichtungen, mit denen das frühe Christentum konkurrieren mußte, bekämpft haben soll. Als wichtigstes Mittel in diesem Kampf galt die „konsequente Askese“. (44) Fleischliche und geistige Versuchung haben also den gleichen Ursprung: Angriff der vorchristlichen Götterwelt auf den ‚wahren‘ Glauben.

Am Schluß seines Buches läßt Flaubert „das Antlitz Jesu Christi“ vor der aufgehenden Sonne erscheinen und den Eremiten seine Gebete wieder aufnehmen. Mammens Illustration dieser Schlußszene (Abb. 5) interpretiert die Visionen des Antonius als Versuchungen des Glaubens. Sie zeigt Christus am Kreuz, das in den purpurfarbenen, von hellroten Wolkenstreifen durchzogenen Himmel hineinragt. Sein Kopf ist von einer gleißend hellen Aureole umfassen, von der dichte, rote Strahlen ausgehen. Sie überdecken den Balken des Kreuzes: Sonne und Aureole sind eins. Ein endloser Zug von Gestalten nähert sich vom Horizont und erreicht das Kreuz im Vordergrund. Noch einmal erscheinen Götzen, wirbeln Tänzerinnen, trotten Elefanten heran, nahen die

Götter Indiens, Ägyptens und Griechenlands, eingetaucht in ein Nebelmeer schemenhafter Luftspiegelungen. Der Gekreuzigte ist Teil und Endpunkt dieses Zuges. Das Kreuz überragt die Götterkarawane und sein Kopf schiebt sich vor die Sonne, die auch einmal Zentrum religiöser Kulte gewesen ist.

Michel Foucault hat darauf hingewiesen, daß Flauberts heiliger Antonius seine Versuchungen gerade durch die Bibellektüre, vor allem des Alten Testaments, erfährt, so wie Flaubert selbst seine Bilder aus Büchern bezogen hat. „Das Buch ist der Ort der Versuchung.“ (45) Diesen Ort hat auch die junge Jeanne Mammen aufgesucht, wenn sie sich „nächtelang“ in die „Tentation“ vertiefte. Dieser Versuchung zu erliegen mochte vor anderen bewahren helfen und die Rückführung der literarischen Bildphantasie in ästhetisierende Stilformen des Symbolismus ermöglichte die notwendige Distanz.

Das Mädchen auf der Sphinx

In Brüssel „wurde die Sache ernst. Da hatten wir Anatomie und Mythologie und Architektur und Ästhetik und Literatur. Wir mußten furchtbar arbeiten: von acht Uhr früh bis zehn Uhr abends . . . Die Akademie war ein altes Kloster mit riesigen Räumen und alten Bulleröfen für den Winter. Man war den ganzen Tag auf den Beinen: morgens malen, abends zeichnen, nachmittags malen, dazu die ganzen Kurse. Es gab eine herrliche Bibliothek: da waren wir eifrige Gäste.“ (46) Das Blatt „Melancolia“ (Abb. 6) ist ein gutes Beispiel für jene Bild- und Gedankenwelt, mit der sich Jeanne Mammen in Brüssel beschäftigte: Im Mittelpunkt befindet sich ein junges Mädchen, das auf der riesigen Pranke einer steinernen Sphinx sitzt. Davor steht ein mit Deckel verschlossenes Taufbecken, mit weiblichem Figureschmuck. Auf dem Deckel steht ein schwarzes, rechtwinkliges Dreieck. Der Raumausschnitt zitiert Teile der Akademie: eine im Schachbrettmuster geflieste Halle mit Arkadenumgang, die sich links nach draußen öffnet und den Blick auf einen dreistufigen Brunnen freigibt. Das nackte Mädchen lehnt seinen Kopf an das ihm leicht zugeneigte, kaum wahrnehmbar lächelnde Pharaonenhaupt der Sphinx, so daß eine fast zärtliche Vertrautheit zwischen beiden entsteht, wie sie sich auch in der Position des Mädchens offenbart: sitzend auf der rechten Tatze, mit den Füßen den Sockel berührend, hält es sich mit einer Hand an der steinernen Klaue fest, während der linke Arm um den Hals der Sphinx gelegt ist und seine kleine Hand

gerade noch auf der Löwenschulter zum Vorschein kommt. Auffallend ist die parallele Kopfhaltung von Mädchen und Statue, die den Blick in Richtung auf das schwarze Dreieck führt. Es stellt die Verbindung zum Topos der Melancholie her und erinnert an ein Blatt in Odilon Redons Zyklus „A Edgar Poe“ aus dem Jahr 1882, das den Titel trägt „La Folie“. (47) Dort hebt sich das Profil eines Kopfes mit melancholischem Gesichtsausdruck vor einem erleuchteten schwarzen Dreieck ab. Es gilt als Paraphrase auf Dürers Rhomboeder in seinem Kupferstich „Melencolia I“, zumal sich auch Redon in einer Äußerung direkt auf Dürer bezieht. (48) Ist das Sitzen auf dem Stein nicht erst seit Dürer eine Attitüde des melancholischen Menschen, so sitzt Mammens „Melancolia“ darüber hinaus auf einem geformten Stein, einer Statue, zu der sie körperlich wie seelisch Kontakt aufnimmt und die ihr damit zur „matière vivante“ gerät. (49)

Für das Motiv der Melancholie ist die Darstellung eines nackten Mädchens auf einer Sphinx ungewöhnlich. Um 1900 taucht sie jedoch in einem anderen Zusammenhang auf:

Jan Toorop hatte 1899 für die zweite Auflage des Romans „Psyche“ von Louis Couperus das Titelblatt entworfen. (50) Es zeigt ein stilisiertes Frauenantlitz mit Katzenaugen und schmallippigem Mund, kleine Brüste und zwei Löwentatzen sind direkt an den Hals angesetzt. Vor dieser Sphinx, auf spiegelndem Boden, steht ein nacktes Mädchen, deren Haltung von introvertierter Trauer spricht. Ihre Hand weist auf den bis zum Horizont in Mäandern fließenden Tränenstrom. Die Illustration bezieht sich auf eine Textstelle des Romans, nach der Psyche des Nachts verlassen in der Wüste umherirrt. Ihre vielen Tränen haben einen Bach im Wüstensand gebildet. Sie trifft auf die große Basaltstatue der Sphinx und ruft sie an: „Unsägliche Sphinx. . . , mach mich weise. Du weißt das Rätsel des Lebens, ich bitte Dich, löse es für mich. . .“ (51) Die Sphinx behält jedoch ihre Weisheit für sich. Der Roman des Niederländers Louis Couperus geht zurück auf das Märchen von Amor und Psyche des karthagischen Dichters Lucius Apuleius. (52) Dort kommt Psyche auf der Suche nach ihrem Göttergemahl Amor nicht zur Sphinx, sondern zur Fruchtbarkeitsgöttin Ceres/Demeter. Couperus, der also die Sphinx für Demeter eingesetzt hat, konnte sich für diese Interpretation auf kulturhistorische Forschungen berufen, nach denen das Fabelwesen Begleitier der „potnia“, der Großen Göttin gewesen sein soll. (53) Das Vorbild für die Sphinx Jeanne Mammens ist jedoch ein ägyptische Sphinx, wie sie sie aus dem Louvre kannte. (54) Das Ge-

schlecht dieser Pharaonensphingen wird in der Altertumswissenschaft allgemein als männlich festgelegt, jedoch tauchen in der Literatur des 19. Jahrhunderts auch andere Deutungen auf. Bei Theophile Gautier sind die Mischwesen aus Mensch und Tier zwiegeschlechtlich (55), bei Flauberts „Versuchung des heiligen Antonius“ ist das steinerne Mischwesen am Nil wiederum männlich, denn es verkörpert Eigenschaften, die der Autor dem männlichen Geschlecht zuordnet: Seine Sphinx durchdringt die Welt nur geistig. Sie hat alle Rätsel des Lebens gelöst, ist aber unfähig zu handeln.(56)

Flaubert erarbeitete sich sein kulturgeschichtliches Wissen unter anderem anhand Friedrich Creutzers „Symbolik und Mythologie der alten Völker“, der die Sphinx als ursprünglich matriarchales Symbol von Weisheit und Stärke erwähnt, (57) Eigenschaften, die in der Literatur und Kunst des Fin de siècle durch eine andere Deutung verdrängt wurden: In Malerei und Dichtung seit der Romantik verkörpert das Mischwesen Materie, Natur und Sinnlichkeit statt Geist, Kultur und Weiheit: Die Sphinx-Frau ist nicht mehr das von Ödipus, dem Mann, bezwungene Ungeheuer, sondern bedroht ihn durch ihre Verderben bringende Sinnlichkeit, wie es beispielsweise in einem Gedicht Heinrich Heines (58) oder in einem Gemälde Franz von Stucks (59) deutlich wird. Taucht in diesem Zusammenhang einmal eine Frau bei der Sphinx auf, dann um, wie bei Félicien Rops (60), die Geheimnisse der Verführung zu erfahren oder, wie bei Fernand Khnopff, „Le vice suprême“ zu symbolisieren.(61)

Jeanne Mammen hingegen nimmt das Psyche-Motiv auf. Der Körper des Mädchens wirkt unentwickelt, pubertär. Sie ist sich ein Rätsel. Die jugendliche Psyche muß viele Prüfungen bestehen, ehe sie an der Seite des Liebesgottes Amor die Unsterblichkeit erlangt. Das Taufbecken im Bildvordergrund verweist auf einen Weg der Prüfungen und, so ließen sich die weiblichen Figuren des Reliefschmucks deuten, auf die Tugenden, die ihn begleiten sollen.

Nicht nur die Rätsel des eigenen Körpers, auch geistige Rätsel wollen gelöst sein, wie das schwarze Dreieck der Melancholie nahelegt. Jan Toorop, in dessen Werk des öfteren das Sphinxmotiv auftaucht, gab seiner Zeichnung „The Sphinx“ von 1893 (62) einige Zeilen von Thomas Carlyle zur Seite, in denen dieser das Leben des Menschen mit der gefährlichen Schönheit einer Sphinx vergleicht.(63) Die Zeichnung zeigt die Frontalansicht einer Löwensphinx mit einem riesigen hellhaarigen Frauenkopf, die mitten

in einem Stadion lagert. Daneben stehen drei nackte junge Mädchen, ein viertes liegt tot auf einer Klaue des Fabeltiers. Toorop liefert selbst die Deutung: „Die erste Frauenfigur drückt das mädchenhafte Verlangen aus, die zweite Figur das Nachdenken und die Reflexion. Die dritte Figur, die die Sphinx umarmt, ist die zur Tat gekommene Reflexion. Die liegende Figur muß die Ohnmacht und Schwachheit darstellen.“⁽⁶⁴⁾ Toorops Antwort ist gleichsam die Antwort auf Carlyles Text: Die Rätsel des Lebens sind zu lösen, die Sphinx ist zu zähmen, durch Tatkraft als Ergebnis von Reflexion.

Jeanne Mammen hat also als Schutzpatronin für ihre „Melancholia“ zwar eine Flaubert'sche Sphinx gewählt, die in ihrer ägyptischen Erscheinungsform dem Lösen von geistigen Rätseln verpflichtet ist, diese aber ergänzt durch die Sphinxdeutung Jan Toorops, die neben der geistigen Durchdringung der Welt auch die aktive Umsetzung der gewonnenen Erkenntnisse umfaßt. Die jugendliche „Melancholia“ vereinigt in sich „mädchenhaftes Verlangen“, Reflexion und Tatkraft, wie im Umarmungsgestus deutlich wird. Dies läßt sich ebenfalls auf die Pubertät als Prozeß, als Weg der Prüfungen beziehen, den die Heranwachsende auf der Schwelle zum Erwachsenenleben zu bestehen hat.

Über die Rezeption Flauberts und Toorops kommt Jeanne Mammen zu einer eigenen Interpretation des Sphinxthemas, indem sie Psyche und Melancholia in einer Figur zusammenfaßt.

Else Lasker-Schüler nimmt in ihrem um 1900 entstandenen Gedicht „Sphinx“⁽⁶⁵⁾ ebenfalls eine Umdeutung des Sphinxmotivs vor. „Und meine bleichen, leidenden Psychen“, heißt es dort am Schluß, „erstarken neu im Kampf mit Widersprüchen.“⁽⁶⁶⁾ Die Dichterin wählt die Sphinx als Bild ihrer widersprüchlichen Liebeserfahrung und ihres Liebesverlangens. Für die achtzehnjährige Jeanne Mammen, die sich nicht nur in der Welt der Kunst und der Ideen, sondern auch in der ihrer Gefühle und ihres Körpers zu rechtfinden muß, hat die sich in den Schutz der Sphinx begebende Psyche-Melancholia den Charakter einer Identifikationsfigur.

Traum und Tod

In dem Blatt „Aschenputtel“ (Abb. 7) steht wiederum ein Mädchen im Mittelpunkt. Es trägt ein zerlumptes Kleid, das seinen mageren Körper nur spärlich bedeckt und drückt sich, die Arme über der Brust gekreuzt, furchtsam an eine hohe Wand. In dem

düsteren Raum stehen zwei einfache Stühle auf grauem Steinfußboden, Besen und Kehrriechschaukel verweisen auf die Arbeit des Küchenmädchens. Als würde sich vom Besen aufgewirbelter Staub verwandeln, quellen helle Wolken auf, teilen den Raum diagonal in eine reale Hälfte, der das Mädchen angehört und eine traumhafte Hälfte, vor der es sich fürchtet. In den Wolken von zartrosa und hellgelben Tönen, vor dem Hintergrund einer blassen Sonnenscheibe, schwebt eine offene Kutsche, die von zwei Schimmeln gezogen wird. Darin sitzt eine helle Gestalt mit gelbem Umhang und Strahlenkrone. So entpuppt sich das Küchenmädchen als Aschenputtel, dem der Prinz erscheint. Aschenputtel fühlt sich bedroht, ausgeliefert und ist doch selbst Urheberin des Traumgebildes. Der Märchenprinz, der in einer goldenen Kutsche vorfährt und das Mädchen aus seiner ärmlichen Küche befreit, ist die ästhetisierte Form jugendlicher Liebessehnsucht. „Mit poetischen Bildern überdeckt sie eine Welt, die sie einschüchtert, sie webt einen Mondschein-Nimbus, rosige Wolken und samtweiches Dunkel um das männliche Geschlecht.“(67) Das junge Mädchen ruft diese Träume hervor und erschrickt gleichzeitig vor deren Bildwerdung. „Hinter jeder Furcht verbirgt sich eine Begierde“, schreibt Simone de Beauvoir, „jeder Wunsch geht mit einer Angst parallel.“(68)

Die Angst gilt dem Mann, den Mammen in einem anderen Blatt nicht ohne Komik als blutrünstigen „Don Juan“ (Abb. 8), als ‚homme fatal‘ darstellt: Bleich, mit einem schwarzen Umhang angetan, der den Leib bis zum Nabel freigibt, mit roten Handschuhen und Stulpenstiefeln. Die Farben Rot und Schwarz symbolisieren Blut und Tod: blutig rot ist die Spitze seines Degens, mit dem er Herzen aufspießt, während zu seinen Füßen der Tod abgeschlagene Frauenköpfe an den Haaren zusammenhält. Auch wenn in dem erschöpften Knochenmann und der aufreizenden Dämonie des Don Juans eine ironische Haltung Mammens zur „verfluchten Schönheit Satans“(69) aufscheint, so ist die Figur gleichwohl als Personifikation männlicher Sexualität, die mit Angst besetzt ist, ernst zu nehmen.

Es wäre zu einfach, wollte man das Geschlechterverhältnis in Jeanne Mammens frühen Arbeiten allein als Verhältnis von Täter (Mann) und Opfer (Frau) bestimmen. Vielmehr geht es um die Verstrickung von Angst und Begehren und auch um den Wunsch, dieser Verstrickung durch Flucht zu entgehen: Flucht in die Ironie, die Vergeistigung, die Askese, den Tod. Dies wird in Traumsituationen durchgespielt:

An einem Tisch sitzt ein Mann, der in einer Geste der Verzweiflung seinen Kopf zwischen den ausgestreckten Armen verbirgt (Abb. 9). Mit beiden Händen hält er ein Messer, dessen spitze Klinge zugleich der Stiel einer orangerot gefärbten und mit Dornenranken umwundenen Blume ist. Um seinen nackten, muskulösen Leib windet sich eine Schlange. Ihr Kopf hat seinen Nacken erreicht, die gelben Augen blinzeln uns an, ähnlich der Schlange in Franz von Stucks Gemälde „Sünde“.(70) Dort als Attribut weiblicher Verführung eingesetzt, hält das Reptil hier den Mann in tödlicher Umklammerung und steht für das biblische Bild ewiger Verdammnis.(71) Dem Kopf des Mannes entsteigt eine Vision, der Grund seiner Verzweiflung und „Reue“: eine leblose Frau, schwebend auf einem Wolkenkissen. Ihr Arm hängt herab, aus einer Herzwunde tropft Blut auf den gebeugten Rücken ihres Mörders. Nicht nur die Schlangenumklammerung, auch Form und Motiv des nackten, mit einem Messer bewaffneten Mörders geht auf William Blake zurück.(72) Daß ihm auch bei Mammen die Hölle bestimmt ist, zeigen die zwei Dämonen, die unter dem Tisch hervorkommen und ihn bereits fixieren.

Jeanne Mammen hat hier dem Mann das Dunkel zugeordnet, in dem die Mächte der Finsternis regieren. Die Frau dagegen gehört der himmlischen Sphäre an. Über ihr schwebt in einer Blase ein Skelett, welches ihre Körperhaltung wiederholt, darüber ist in blauen Rauchschwaden noch einmal eine Andeutung ihres Körpers zu erkennen, als trenne sich ihre Seele vom Körper und ginge in die blaue Unendlichkeit über: Vereinigung der ‚reinen‘ Seele mit dem All ist ebenfalls ein Topos (früh)romantischer Kosmogonie von Blake bis Jean Paul.

Die Polarität von Himmel und Hölle ist die von Geist und Körper und steht für den unlösbaren Geschlechterkonflikt: Die Frau ist für den Mann das der sinnlichen Welt entrückte Ideal, die Hüterin der Blauen Blume. Die Kehrseite dieser Vergeistigung ist jedoch das Opfern körperlicher Begierde und Leidenschaft. Mit der Erhöhung zum reinen Ideal geht das Töten ihres Körpers einher. Mit der Frau tötet der Mann das, was ihn hindert, an der Sphäre des Geistes teilzuhaben.

Wenn Mammen auch nicht die in der symbolischen Kunst geläufige Männerphantasie der femme fatale verwendet, so ist ihr Bild der ‚reinen‘, entsexualisierten Frau, die dem ‚triebhaften‘ Mann zum Opfer fällt, doch auch Ausdruck der „Dämonisierung des Erotischen“(73) des Fin de siècle und der Jahrhundertwende. Die

Kongruenz dieses Lebensgefühls mit dem der Jugendlichen, die sich im Stadium einer umfassenden Identitätssuche befindet, ermöglicht es Jeanne Mammen, ihre Träume, Ängste und Sehnsüchte mit Hilfe symbolistischer Bildwelten auszuleben.

Die Kindsmörderin

Auf einem Podest, an zwei Pfählen festgeschnallt, steht eine nackte Frau. (Abb. 10) Ihre Arme bilden einen rechten Winkel, die leicht gespreizten Beine, an denen sich deutlich die Knochen abzeichnen, berühren kaum die hölzerne Plattform. Diese erzwungene Haltung hat eine unnatürliche Dehnung und Verzerrung des Körpers zur Folge. Das schwarze Haar hängt der Frau in nassen Strähnen vors Gesicht, dessen Ausdruck eher zornig als ängstlich ist und nichts von körperlichen Qualen verrät. Vor ihr auf der Plattform liegt ein schwarzes, lebloses Bündel, ein winziger Säuglingskopf lugt gerade noch daraus hervor. Unterhalb des Podestes drängen sich links der Henker und mehrere Richter, rechts eine Menge von Schaulustigen. Zwischen Podest und Menge schiebt sich eine violette Robe. Ihr ausgestreckter Arm weist auf die Frau, will sie nur scheinbar vor dem Volkszorn schützen. Während die untere Bildhälfte kleinteilig und farbig gestaltet ist, wird die obere vom dramatischen Dunkel des Himmels ausgefüllt, der in scharfem Kontrast den Frauenkörper hinterfängt. Dieser gibt die vertikale Bildachse an und verbindet beide miteinander. Im axialen Schnittpunkt befindet sich, vom weißen Tuch verdeckt, der Frauenschuß. So steht im Fadenkreuz der Komposition, worauf sich die gaffende Menschenmenge eingeschossen hat: die Frau als Mörderin ihrer eigenen Leibesfrucht. Ihre überdehnte Figur ähnelt selbst einem Kreuz, einer Gekreuzigten. Im Hintergrund, rechts am Horizont sieht man den möglichen Verursacher dieser weiblichen Not, ein Bürger mit Pelzkragen und Zylinder, der in einem offenen Wagen davonfährt und das Geschehen aus sicherer Entfernung beobachtet.

Alle Bildelemente sind so angeordnet, daß man sie überblicken und zu einander in Beziehung setzen kann: die Kindsmörderin, die Menge hinter dem Podest, die Richter, der Henker und der Bourgeois. Das läßt vermuten, daß es Jeanne Mammen hier um eine dezidierte Aussage ging. Anders als in ihren Traumvisionen rückt sie hier die Gewalt gegen eine Frau in das Licht der Öffentlichkeit. Die Exekution der Kindsmörderin wird zum Volksschauspiel, an dem sich Marktfrau wie Bürger ergötzen. Jedoch erheischt die

Frau weder Mitleid, noch zeigt sie Reue über ihre Tat. Vielmehr wirkt ihre wütende Hilflosigkeit wie eine Anklage, eine Drohung. Sie hat den hexenhaften ‚bösen‘ Blick, der vor einen sozialen Hintergrund gestellt, nicht verzaubert, sonder entlarvt: Die Hexe, die ihr eigenes Fleisch und Blut getötet hat, ist in Wahrheit eine vom Bürger verführte Frau, die, nachdem er offensichtlich das Weite gesucht hat, keinen anderen Ausweg weiß, als das Neugeborene zu töten.

In diesem Blatt ist angelegt, was Jeanne Mammen später, im Berlin der zwanziger Jahre, bekannt machen wird: die Frau als gesellschaftliches Wesen im Mittelpunkt der Bildthematik. Die in der „Kindsmörderin“ zu Tage tretende sozialkritische Einstellung bewahrt Mammen vor der allegorischen und moralisierenden Behandlung dieses Themas, wie es beispielsweise bei Giovanni Segantini vorkommt.(74) Eher läßt sich ein Verbindung zu Max Klinger herstellen, in dessen 1897 erschienen Radierzyklus „Eine Liebe“(75) die Frau ebenso Opfer bürgerlicher Moral und Selbstgerechtigkeit ist.

Mit ihrer Verbindung von symbolgeladenen, stilisierten Formen und kritischen, realitätsbezogenen Inhalten stehen die frühen Arbeiten Jeanne Mammens in der Tradition jener eingangs genannten belgischen Kunstströmungen. „Die Kindsmörderin“ zeigt die Auseinandersetzung mit den Massenszenen James Ensors, besonders was das Verhältnis von Individuum und Masse betrifft. Die Sicht der Frau als Hexe, Dämon, ergibt die Verbindung zu Félicien Rops. Doch die jegliche Sinnlichkeit entbehrende, stilisierte Überdehnung der Figur läßt keine unterschwellige Erotik zu. Mammen verweist stattdessen auf die Gesellschaft als Verursacherin des Leids; die eigentliche Entlarvung gilt einer Öffentlichkeit, die ihre Märtyrer braucht, so wie Ensor sich als einer sah und dargestellt hat. Es bleibt offen, ob sich Jeanne Mammen schon in diesen jungen Jahren in jener Außenseiterrolle gesehen hat, in der sie sich später sah.(76) „Die Kindsmörderin“ bezeichnet im frühen Schaffen der Künstlerin eine Wegmarkierung. Ließe sich ihr Frühwerk insgesamt noch als Bestandsaufnahme der Innenwelt bezeichnen, so wirft sie hier einen kritischen Blick auf die Außenwelt. Der „Melancolia“, in einem symbolgeladenen Raum eingeschlossen und mit den eigenen Ängsten beschäftigt, steht ein weibliches Subjekt zur Seite, das bereit ist, die Verantwortung für das eigene Handeln zu tragen.

Anmerkungen

- (1) Siehe Kat. Jeanne Mammen. Köpfe und Szenen 1920 - 1933. Kunsthalle Emden/Stiftung Henri Nannen, Jeanne-Mammen-Gesellschaft Berlin, 1991
- (2) LÜTGENS, ANNELIE: Jeanne Mammen, die Frauen und die Großstadt der zwanziger Jahre, in: Kat. Mammen 1991 (wie Anm. 1), S. 45-54, sowie REINHARDT in: Kat. Reutlingen 1981
- (3) Aus dem Register der Académie Royale des Beaux-Arts in Brüssel geht hervor, daß Jeanne und Maria Louise Mammen im November 1908 ihr Studium aufnahmen. Im ersten Jahr belegten beide „Peinture nature“, wobei Jeanne den ersten und Mimi den zweiten Preis für „Composition“ erhielten. Im zweiten Jahr stand „Dessin figure antique“ auf dem Plan. Hier gewann Mimi den zweiten Preis für „Costume“, während Jeanne wieder in „Peinture nature“ den ersten Preis erreichte.
- (4) Mammen an Thiemann, 24.4.1972, in: Kat. Berlin (West) 1979, S. 32, auch in MONOGRAPHIE 1978, S. 145.
- (5) Zum Symbolismus allgemein siehe: HOFSTÄTTER 1965, Ausg. 1978; Kat. Symbolismus in Europa (Le Symbolisme en Europe) Rotterdam, Brüssel, Baden-Baden 1976; Zum Symbolismus in Belgien siehe: LEGRAND 1971; Kat. Peintres de l'imaginaire, Symbolistes et surrealistes belges, Paris 1972.
- (6) Zit. n. EDEBAU, FRANK: James Ensor und der Tod in: Hans Helmut Jansen (Hrsg.): Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst, Darmstadt 1978, S. 133. Zu Jean Delville siehe auch: LEGRAND 1971, S. 75-93, sowie FRONGIA 1978.
- (7) THURET, MONIKA: Künstler — Kenner — Käufer, in: Kat. Arbeit und Alltag. Soziale Wirklichkeit in der belgischen Kunst 1830-1914. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) Berlin (West) 1979, S. 172-177.
- (8) Zu Constantin Meunier siehe u.a.: Kat. Arbeit und Alltag (wie Anm. 7), S. 26-31 u. 36-41.
- (9) ROBERT-JONES, PHILIPPE: Khnopff en perspective, in: Kat. Khnopff 1980, S. 15, sowie: BOENDERS, FRANK: Maskerade. Zu Fernand Khnopff, in Ebenda, S. 80
- (10) Siehe Kat. Félicien Rops, Kunstmuseum Düsseldorf 1979.
- (11) Titel einer 1888 datierten Zeichnung Ensors (22 x 30 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen), Abb. in: FARMER, JOHN DAVID: Ensor, New York 1976, Nr. 81.
- (12) JOHANNES HÜBNER in: MONOGRAPHIE 1978, S. 149.
- (13) „Les Rose-Croix veulent détruire le Réalisme. Ils rejettent toute scène militaire, patriotique, anecdotique, orientale, rustique ou sportive. Par

- contre l'ordre encourage les sujets tirés du dogme catholique, l'interprétation des théogonies orientales, les allégories décoratives, et le nu sublime. (...) Enfin, ultime ‚regle magique‘, aucune femme n'exposera jamais parmi les Rose-Croix.“ Péladan zit. n. PHILIPPE JULLIAN: *Mythen und Phantasmen in der Kunst des Fin de Siècle*, Berlin (West) 1971, S. 250.
- (14) SCHICKEDANZ, HANS-JOACHIM: *Femme fatale*. Ein Mythos wird entblättert. Dortmund 1983 (Die bibliophilen Taschenbücher Nr. 366);
THOMALLA, ARIANE: *Die ‚femme fragile‘*. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende, Düsseldorf 1972.
- (15) LEGRAND 1986, S. 82.
- (16) Motive, die sich bei Moreau, Redon, vor allem aber bei Delville finden. Siehe LEGRAND 1986 (wie Anm. 15) sowie FRONGIA 1978, Taf. IV, XII, XIII, IIV.
Siehe auch Josephin Péladans Manifest der Rosenkreuzer im Quellenhang von HOFFSTÄTTER 1978, S. 229-230.
- (17) Markus 1, Vers 7.
- (18) WILDE 1893, Ausg. 1981, S. 32.
- (19) Ebenda, S. 23.
- (20) Beispiele in: BADE 1979. Auch von Jeanne Mammen gibt es eine Federzeichnung zum Thema ‚Salome‘, die wie eine Karikatur zu Beardsleys und Behmers Salome-Darstellungen wirkt. Abb. in: Kat. Reutlingen 1981, Nr. 4.
- (21) PERRIG, ALEXANDER: Bemerkungen zu Gustave Moreaus (1826-98) „Salome“. In: KRITISCHE BERICHTe, 5. Jg. 1977, Heft 4/5, S. 5.
- (22) FRITZ, HORST: Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle, in: BAUER u.a. (Hrsg.) 1977, S. 456.
- (23) WILDE 1893, Ausg. 1981, S. 22.
- (24) „Der Gymnosophist“, Bleistift, Tusche, Aquarell, 29 x 27 cm, Jeanne-Mammen-Gesellschaft, Berlin.
- (25) Vgl. Abb. in: Kunstgewerbeblatt, Heft 10, 1916, S. 188 und LÜTGENS 1991, S. 26 f.
- (26) KINKEL 1975, S. 21
- (27) MÜLLER-EBELING, CLAUDIA: *Die Versuchung des heiligen Antonius*. Identifikationsmodell der Künstler am Fin de Siècle, Mag. Hamburg 1982 (unveröff.).
- (28) Vgl. Nachwort von MICHEL FOUCAULT zu FLAUBERT 1872, Ausg. 1979, S. 217.
- (29) LÜTGENS 1991, S. 201-208.
- (30) Vgl. Bilddokumente in FLAUBERT 1872, Ausg. 1979, S. 192-213.
- (31) James Ensor, *Les Tribulations de Saint Antoine, 1887*. Öl auf Leinwand, 117,8 x 167,6 cm, Museum of Modern Art, New York. Abb. in: FAR-

MER 1976 (wie Anm. 11), Taf. 24.

Gustave Moureau, La Tentation de Saint Antoine, um 1890. Aquarell auf Papier, Musée Moureau, Paris. Abb. in HANS H. HOFSTÄTTER: Gustave Moureau. Köln 1978, S. 103.

Odilon Redon, Tentation de Saint Antoine, 1. Serie 1888, elf Lithographien; A Gustave Flaubert, 2. Serie 1889, sieben Lithographien; La Tentation de Saint Antoine, 3. Serie 1896, vierundzwanzig Lithographien. Abb. in: The Graphic Works of Odilon Redon. 209 Lithographs an Engravings, with an Introduction by Alfred Werner. New York 1969, Taf. 58-68; 69-75; 109-132.

- (32) FLAUBERT 1872, Ausg. 1979, S. 189.
- (33) Fernand Khnopff, Nach Flaubert, 1883. Öl auf Papier, 85 x 85 cm, Privatbesitz Brüssel. Abb. in: Kat. Khnopff 1980, S. 70.
- (33a) Vgl. LÜTGENS 1991, Abb. 11
- (34) Félicien Rops, Die Versuchung des Hl. Antonius, Abb. in: Kat. Félicien Rops, Kunstmuseum Düsseldorf 1979, Kat. Nr. 27.
- (35) 3. Blatt der Serie „A Flaubert“: La Mort: Mon ironie dépasse toutes les autres!, Abb. in: The Graphic Works of Odilon Redon (wie Anm. 31) Nr. 72.
- (36) Z.B. „Der schlafende Gott“. Abb. in: Kat. Reutlingen 1981, Kat. Nr. 1c.
- (37) Vgl. ANSELM WEIßENKOFER: Darstellungen der Versuchung des Antonius in der bildenden Kunst. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung, Wien, 8. Jg. Juni 1956, S. 93-95.
- (38) Ebenda, S. 93.
- (39) Abb. in: EDEBAU 1978 (wie Anm. 6), S. 141. Vgl. FARMER 1976 (wie Anm. 11), S. 48.
- (40) FLAUBERT 1872, Ausg. 1979, S. 21.
- (41) Neid: Antonius überlegt sich, was alles besseres aus ihm hätte werden können. Faulheit ist sein Zustand, in dem er ins Träumen gerät; Völlerei versucht ihn in der Vision eines reich gedeckten Tisches; Habsucht in einer Vision von Gold, der Begierde nach Reichtümern; zornig kämpft er im Geiste gegen die Häretiker, sein Stolz gibt ihm den Traum ein, er sei der Vertraute des Kaisers Konstantin; die Wollust sucht ihn heim in Gestalt der Königin von Saba — dies ist gleichzeitig der Auftakt zu den historischen und religiösen Gestalten, die nacheinander erscheinen. Vgl. FLAUBERT 1872, Ausg. 1979, S. 21-34.
- (42) Jeanne Mammen übertrug dieses Motiv in eine Radierung. Es ist das einzige Motiv der Flaubert-Illustrationen, das sie auch graphisch umsetzte. Abb. in: Kat. Neuer Berliner Kunstverein 1970/71 o.S.
- (43) WEIßENKOFER 1956 (wie Anm. 37), S. 93. Zu Athanasius siehe auch: SCHNEEMELCHER, WILHELM: Das Kreuz Christi und die Dämonen. In: Pietas, Festschrift für Bernhard Kötting, Hrsg. von Ernst Dassmann und K. S. Frank. Jahrbuch für Antike und Christentum, Erg. Bd. 8, Münster 1980, S. 381-392.

- (44) SCHNEEMELCHER 1980, S. 385.
- (45) FOUCAULT in: FLAUBERT 1872, Ausg. 1979, S. 228.
- (46) Nach KINKEL in: MONOGRAPHIE 1978, S. 93/94.
- (47) Lithographie, 14,5 x 20 cm, Kunstmuseum Winterthur. Abb. in: Kat. Odilon Redon, Kunstmuseum Winterthur 1983, Kunsthalle Bremen 1984, S. 125.
- (48) SCHUSTER, PETER-KLAUS: Das Bild der Bilder. Zur Wirkungsgeschichte von Dürers Melancholiekupferstich. In: Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, Bd. 1, 1983, S. 73.
- (49) MEHNERT, HENNING: Melancholie und Inspiration. Begriffs- und wissenschaftsgeschichtliche Untersuchungen zur poetischen „Psychologie“ Baudelaire, Flauberts und Mallarmés, Heidelberg 1978, S. 161-165.
- (50) 18,3 x 14 cm. Abb. auf dem Umschlag zu BETTINA SPAANSTRAPOLAK: Der Symbolismus. Amsterdam 1967.
- (51) „Ontzaglijke Sfinx, (...) Mak mij wijs. Gij weet het raadsel des levens. Ib bid u, los het mij op (...)“ Vgl. auch Kat. Kunstenaren der Idee, S. 141.
- (52) APULEIUS, LUCIUS: Das Märchen von Amor und Psyche. Metamorphosen IV 28-VI 24, Lateinisch/Deutsch. Reclams Universalbibliothek, Stuttgart 1978.
- (53) RENTMEISTER, CÄCILIA: Blick zurück im Zorn. Die Geschichte des Ö. In: Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung, hrsg. von Gabriele Dietze. Darmstadt, Neuwied 1981 (1979) (Sammlung Luchterhand 276), S. 221-272.
- DEMISCH, HEINZ: Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart 1977.
- (54) Im Nachlaß fand sich eine alte Postkarte mit einer Abbildung der „Sphinx en granit rose avec le cartouch de Ramses“ aus dem Musée du Louvre.
- (55) GAUTIER, THEOPHILE: Eine Nacht der Kleopatra (Une nuit de Cleopatra, 1845). In: SCHICKEDANZ 1983 (wie Anm. 14), S. 51-122.
- (56) FLAUBERT 1872, Ausg. 1979, S. 177-181.
- (57) RENTMEISTER 1981 (wie Anm. 53), S. 227.
- (58) HEINE, HEINRICH: Vorrede zur dritten Auflage von ‚Buch der Lieder‘ von 1839, in Ausschnitten zitiert bei HOFSTÄTTER 1978, S. 188/189.
- (59) Der Kuß der Sphinx, undatiert, Abb. in HOFSTÄTTER 1978, Taf. 67.
- (60) Frontispiz für ‚Les Diaboliques‘ nach Jules Barbey d’Aureville, Kreidezeichnung, 1879, Musée d’art Moderne Paris, Abb. in: HOFSTÄTTER 1978, Taf. 69.
- (61) D’après Josephin Péladan, Le vice supreme, Pastel, 1885, Abb. in: ROBERT L. DELEVOY, CATHERINE DE CROES, GISELLE OLLINGER-ZINQUE: Fernand Khnopff, Catalogue de l’oeuvre, Bruxelles 1969, S. 161; sowie in VER SACRUM, 1. Jg. Heft XII, Dezember 1898, S. 13, unter dem Titel ‚Venus‘. Nach Kat. Khnopff 1980, S. 249.

- (62) 30 x 37 cm, Rijksprentenkabinet Amsterdam, Abb. in: Kat. Kunstenaren der Idee, S. 130.
- (63) „How true, for example, is that old fable of the Sphinx, who sat by the wayside, propounding her riddle to the passengers, which if they could not answer she destroyed them! Such a Sphinx is this life of ours, to all men an societies of men. Nature, like the Sphinx is of womanly celestial loveliness and tenderness; the face and bosom of a goddess, but ending in claws and the body of a lioness. There is in her a celestial beauty, — which means celestial order, pliancy to wisdom; but there is also a darkness, a ferocity, fatality, which are infernal. . .“ Zit. n. Kat. Kunstenaren der Idee, S. 130.
- (64) „De eerste vrouwenfiguur rechts drukt het maagdelijk verlangen uit, de tweede figuur het nadenken en de reflexie. De derde figuur, die de Sphinx omhelst, is de tot daad gekomen reflexie.“ Zit. n. ebenda, S. 130.
- (65) LASKER-SCHÜLER, ELSE: Sämtliche Gedichte, hrsg. v. Friedhelm Kemp, München 1966, S. 87.
- (66) DEMISCH 1977 (wie Anm. 53), S. 197.
- (67) BEAUVOIR 1949, Ausg. 1968, S. 325.
- (68) Ebenda, S. 335.
- (69) PRAZ, MARIO: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München 1981 (La carne, lamorte e il diavolo nella letteratura romantica. Firenze 1930), S. 69.
- (70) 1893. Öl auf Leinwand, Neue Pinakothek, München. Abb. in: HOFSTÄTTER, Taf. 73. Noch stärker sexualisiert ist allerdings Stucks Gemälde „Sinnlichkeit“ von 1891. Abb. in: BADE 1979, Taf. 20.
- (71) ‚Die eherne Schlange‘, 4. Buch Mose, Kap. 21. Siehe auch Michelangelos Darstellung der Szene im Fresko der Sixtinischen Kapelle, Rom, als Vorbild für Blakes Bibelillustrationen.
- (72) Kat. William Blake. Hamburger Kunsthalle 1975, Kat. Nr. 64 und 128.
- (73) Dazu FRITZ 1977 (wie Anm. 22).
- (74) Die bösen Mütter (die Kindsmörderinnen). Öl auf Leinwand, 120 x 225 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum. Siehe auch: DANIELA HAMMER-TUGENDHAT: Ambivalenz von Thematik und Darstellungsweise am Beispiel von Segantinis (1858-1899) ‚Die bösen Mütter‘. Vortrag auf der 2. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Zürich (19.-21. Oktober 1984) und die Rezension von SIGRID SCHADE: Blick-Wünsche. Eine Nachschrift, in: KRITISCHE BERICHTe, 12. Jg. Heft 4 1984, S.86/87.
- (75) Eine Liebe, Opus X. Folge von 10 Blättern, Berlin 1887. München, Staatliche Graphische Sammlung. Siehe dazu: Kat. Max Klinger, die graphischen Zyklen. München, Museum Villa Stuck 1979, S. 36-45.
- (76) LÜTGENS 1991 (wie Anm. 29)

Verzeichnis abgekürzt zitierter Literatur:

Literatur über Jeanne Mammen:

Kat. Jeanne Mammen. Neuer Berliner Kunstverein. 14. Dezember 1970 bis 29. Januar 1971.

KINKEL, HANS: Mutter Courage malt — „Puppen angemalt, Schmetterlinge ausgeschnitten, Holzschuhe genagelt“. Besuch bei der fünfundachtzigjährigen Jeanne Mammen. In: FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG, 21.11.1975, S. 21.

Jeanne Mammen 1890-1976. Hrsg. von der Jeanne-Mammen-Gesellschaft in Verbindung mit der Berlinischen Galerie. Stuttgart, Bad Cannstadt 1978 (= Bildende Kunst in Berlin, Bd. 5). Zitiert als MONOGRAPHIE 1978.

Darin:

HÜBNER, JOHANNES: Nachruf, S. 149-151.

KINKEL, HANS: Begegnung mit Jeanne Mammen, S. 93-102.

Kat. Jeanne Mammen — Hans Thiemann. Staatliche Kunsthalle Berlin (West) 1979.

Kat. Jeanne Mammen 1890-1976. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Lithographien. Hans-Thoma-Gesellschaft, Reutlingen, Bonner Kunstverein 1981 (Mit Bibliographie bis einschließlich 1981).

Darin:

REINHARDT, HILDEGARD: Jeanne Mammen und die ‚kunstseidenen Mädchen‘, S. 19-28;

VON STETTEN, DOROTHEA: Jeanne Mammen ante portas, S. 9-17. (Der erste Aufsatz über das symbolistische Frühwerk).

LÜTGENS, ANNELIE: „Nur ein Paar Augen sein...“ Jeanne Mammen — eine Künstlerin ihrer Zeit, Berlin 1991.

Allgemeine Literatur:

BADE, PATRICK: *Femme fatale. Images of evil an fascinating women.* New York 1979.

BAUER, ROGER; HEFTRICH, ECKHARD; KOOPMANN, HELMUT; RASCH, WOLFDIETRICH; SAUERLÄNDER, WILLIBALD; SCHMOLL gen. EISENWERTH, ADOLF (Hrsg.): *Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende.* Frankfurt am Main 1977.

BEAUVOIR, SIMONE: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau (Le Deuxième Sexe, Paris 1949). Reinbek bei Hamburg 1968.

FLAUBERT, GUSTAVE: Die Versuchung des heiligen Antonius (La Tentation de Saint Antoine, 1872). Aus dem Französischen von Barbara und Robert Picht, mit einem Nachwort von MICHEL FOUCAULT. Frankfurt am Main 1979 (1966).

FRONGIA, MARIA LUISA: Il simbolismo di Jean Delville. Bologna 1978 (- arte e dialogo 1).

HOFSTÄTTER, HANS H.: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Köln 1978 (1965).

Kat. Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit. Neuer Berliner Kunstverein Berlin (West) 1987.

Kat. Fernand Khnopff. Hamburger Kunsthalle 1980.

Kat. Kunstenaren der Idee. Symbolistische tendenzen in nederland ca. 1880-1930. Gemeentemuseum, Den Haag 1978.

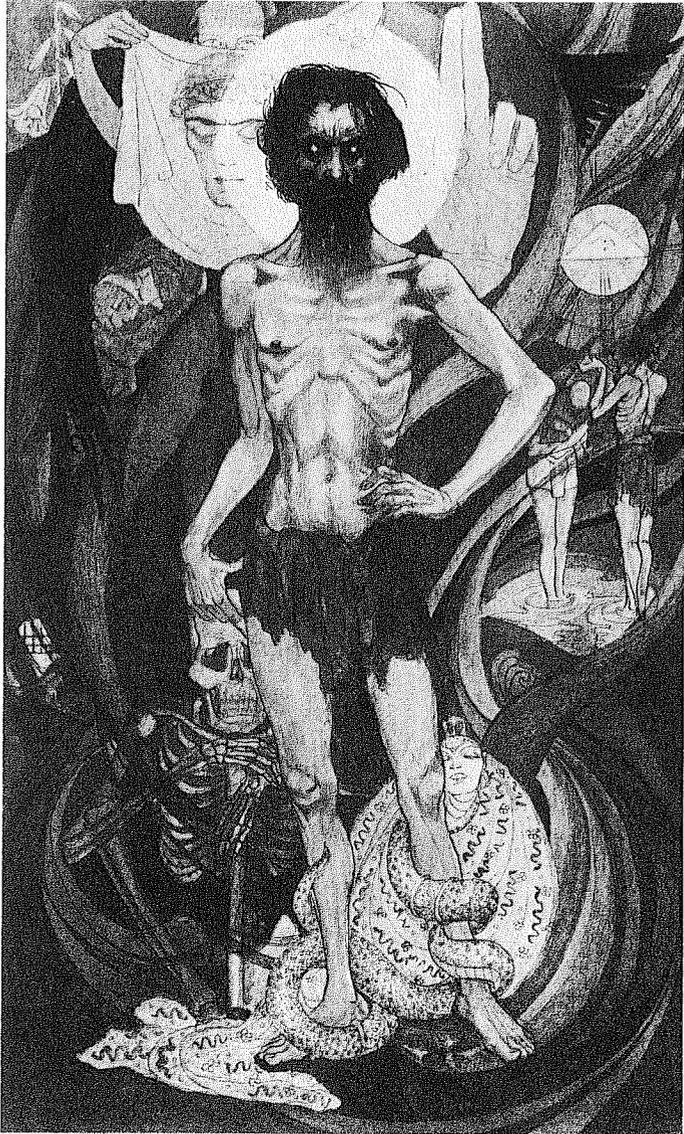
LEGRAND, FRANCINE-CLAIRE: Le Symbolisme en Belgique. Brüssel 1971.

LEGRAND, FRANCINE-CLAIRE: Das Androgyne und der Symbolismus. In: Kat. Androgyn, S. 75-112.

WILDE, OSCAR: Salome. Drama in einem Akt (1893). In: Ders.: Salome. Dramen, Schriften, Aphorismen und die ‚Ballade vom Zuchthaus zu Reading‘ mit Illustrationen von Marcus Behmer. Frankfurt am Main 1981 (1975), S. 9-59.

Annelie Lütgens, Jahrgang 1956, zur Zeit Museumsassistentin an der Hamburger Kunsthalle. Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Kunstpädagogik in Hamburg. Dissertation: „... Nur ein Paar Augen sein ...“ Jeanne Mammen — eine Künstlerin in ihrer Zeit, Dietrich Reimer Verlag Berlin 1991. Lebt seit 1985 in Berlin. Veröffentlichungen u.a. zu Jeanne Mammen, Hannah Höch, Nachkriegskunst in Berlin. Beiträge u.a. in: Kat. Das Verborgene Museum, Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1987; Eckhart Gillen, Diether Schmidt (Hrsg.), Zone 5, Kunst in der Viersektorenstadt 1945 - 1950, Berlin 1990; Kritische Berichte 4/1990, 3/1991; Da-Da-Zwischenreden zu Hannah Höch, hrsg. von der Förderkommission Frauenforschung im Auftrag der Senatsverwaltung für Frauen, Jugend und Familie in Berlin 1991; Kat. Jeanne Mammen, Köpfe und Szenen 1919 - 1933, Kunsthalle in Emden 1991; Kat. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, Berlinische Galerie 1992.

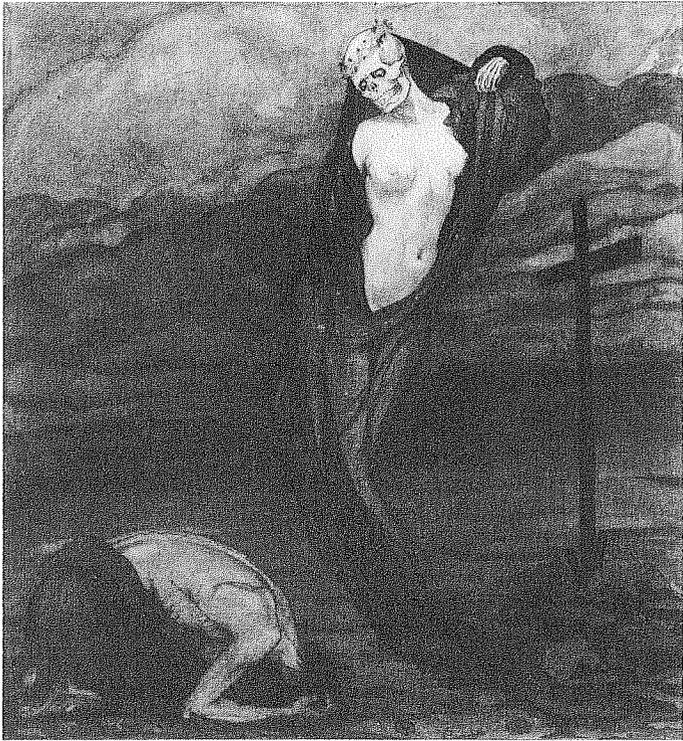
Kontaktadresse: Wilhelmshöher Str. 7, 1000 Berlin 41.



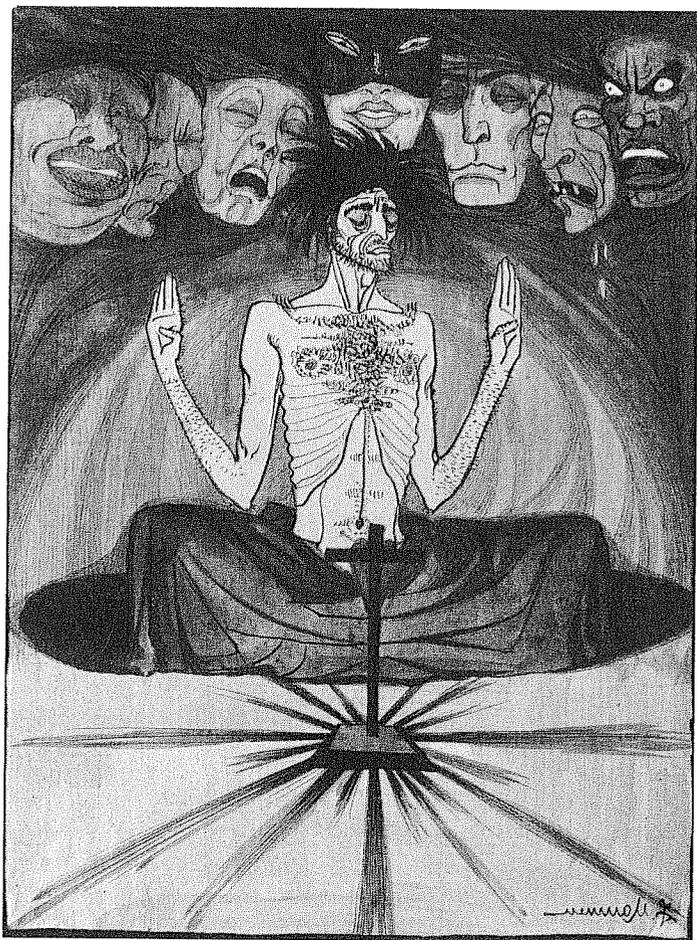
Jochanaan
Bleistift, Tusche, Aquarell, 37 x 22,5 cm, um 1910.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft, Berlin



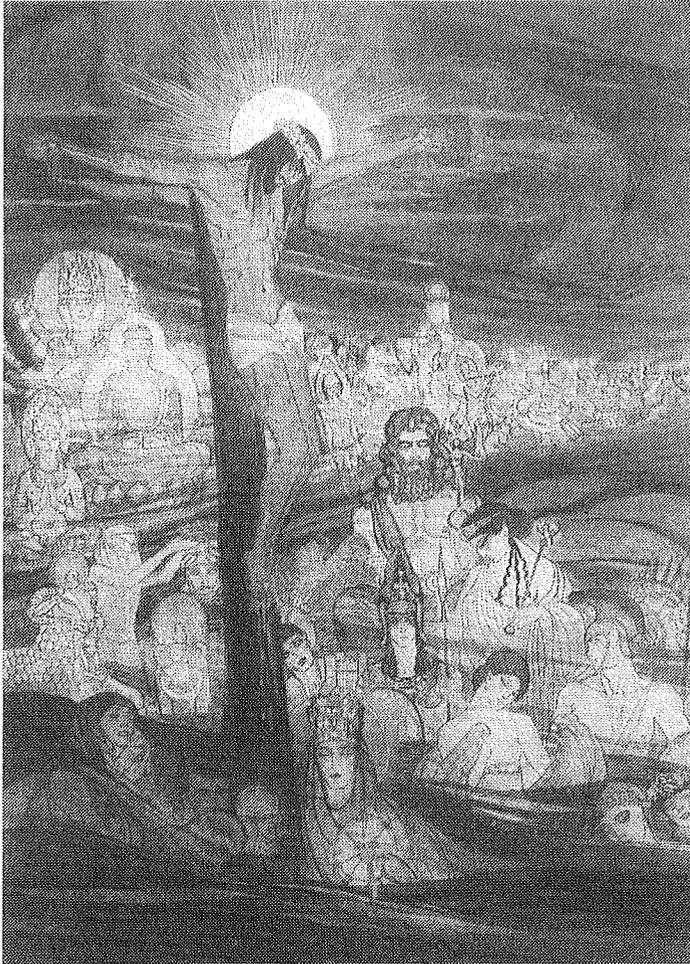
Frau am Kreuz
Bleistift, Tusche, Aquarell, 31 x 23,5 cm.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft, Berlin



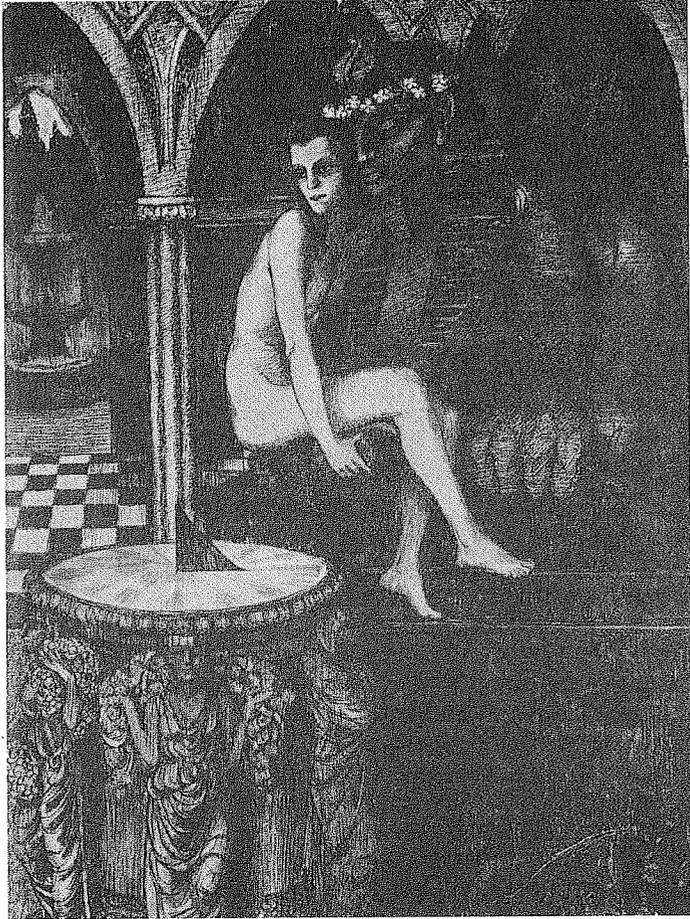
Tod
Bleistift, Tusche, Aquarell, 28,5 x 27 cm, um 1910.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft, Berlin



Antonius und die sieben Todsünden
Bleistift, Tusche, Aquarell, 28 x 21 cm, um 1910.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft, Berlin



Christus am Kreuz
Bleistift, Tusche, Aquarell, 34,5 x 26 cm, um 1910.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft, Berlin



Melancholia

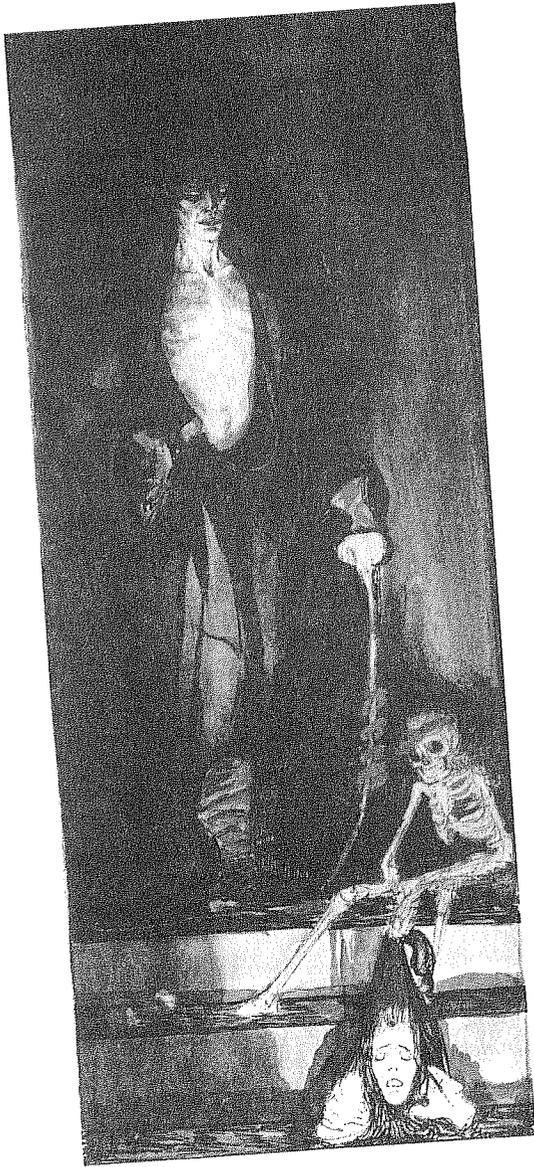
Bleistift, Tusche, Aquarell, um 1908.

Original verschollen.

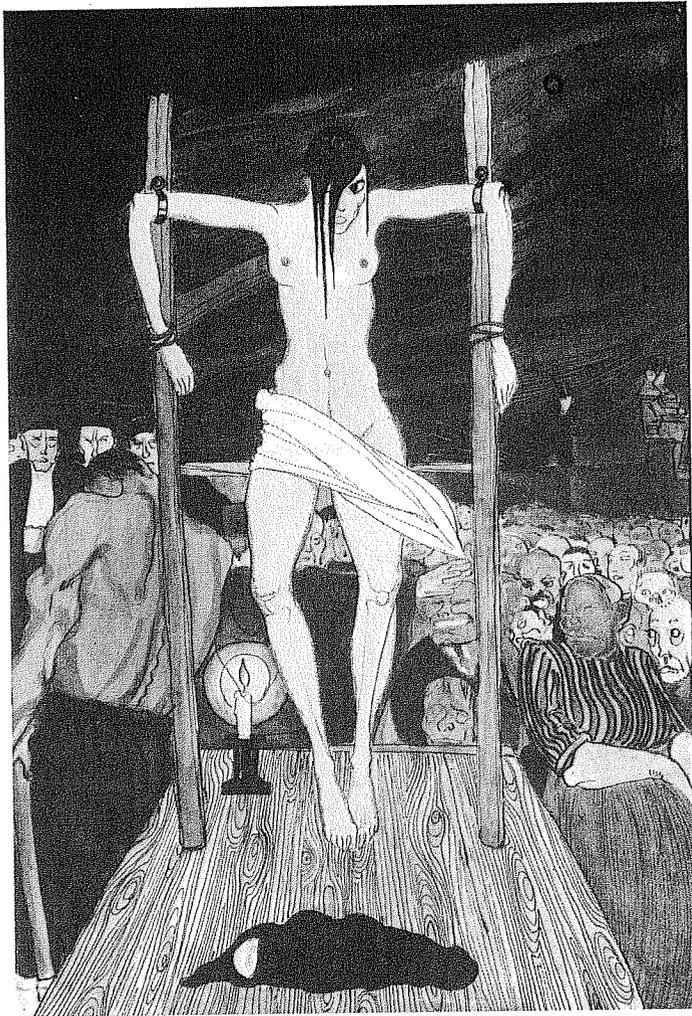
Abb. in: KUNSTGEWERBEBLATT, Heft 10, 1916, S. 187.



3 Aschenputtel
Bleistift, Tusche, Aquarell, 28 x 20,5 cm, um 1910.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft, Berlin



Don Juan
Bleistift, Tusche, Aquarell, 32,5 x 13 cm, um 1910.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft, Berlin



Die Kindsmörderin
Bleistift, Tusche, Aquarell, 31 x 21 cm, um 1910.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft, Berlin

Bisher in dieser Reihe erschienen:

- Nr. 1 **Heike Behrend**, Die Menschwerdung eines Affen. Bemerkungen zum Geschlechterverhältnis in der ethnographischen Feldforschung, Berlin 1988
- Nr. 2 **Monika Sieverding**, Was ist dran an der „androgynen Revolution“? Erwartungen an Idealpartner und Partnerschaft bei Berliner Studentinnen und Studenten, Berlin 1988
- Nr. 3 **Gerburg Treusch-Dieter**, Die Selbstschaffung der Frau heute. Das Ende der dreifachen Produktivität des Weiblichen als Materie, Mutter und Arbeiterin, Berlin 1989
- Nr. 4 **Barbara Hahn**, Von Berlin nach Krakau. Zur Wiederentdeckung von Rahel Levin Varnhagens Korrespondenzen, Berlin 1989
- Nr. 5 **Maxine Jetschmann**, Hannah Arendts Politikbegriff im Spannungsverhältnis von Freiheit und Gemeinsinn, Berlin 1989
- Nr. 6 **Uta Ottmüller**, Körpersprachliche Voraussetzungen der Rationalisierung, Berlin 1989
- Nr. 7 **Gisela Thiele-Knobloch**, Olympe de Gouges — oder Menschenrechte auch für Frauen? Berlin 1989
- Nr. 8 **Theresa Wobbe**, Ein Streit um die akademische Gelehrsamkeit: Die Berufung Mathilde Vaertings im politischen Konfliktfeld der Weimarer Republik, Berlin 1991
- Nr. 9 **Dagmar Reese**, Eine weibliche Generation in Deutschland im Übergang von der Diktatur zur Demokratie, Berlin 1991
- Nr. 10 **Eva-Maria Schwickert**, Die Moralkritik Carol Gilligans — Aktuelle Herausforderung der philosophischen Ethik, Berlin 1992
- Nr. 11 **Johanna Gisela Bechen**, Ein schön geordnetes Individuum? Versuch einer Annäherung an die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Subjektbegriffs im Prozeß weiblicher Subjektwerdung, Berlin 1992

- Nr. 12 **Sabine Hark**, Vom Subjekt zur Subjektivität: Feminismus und die Zerstreung des Subjekts, Berlin 1992
- Nr. 13 **Hilge Landweer**, Zur Thematisierung von Subjektivität und Geschlechtlichkeit — Rhetorische Strategien in der Frauenforschung, Berlin 1992 (in Vorbereitung)
- Nr. 14 **Christine Fischer-Defoy**, Paula Salomon-Lindberg und Charlotte Salomon — eine Liebesgeschichte in Bildern und Gesprächen, mit Abbildungen, Berlin 1992 (in Vorbereitung)
- Nr. 15 **Nevenka Patry**, Die Darstellung des weiblichen Körpers in der Großplastik der griechischen Antike — Die Frau, ein „verunglückter Mann“?, mit Abbildungen, Berlin 1992 (in Vorbereitung)