

© Christiane Schönfeld, Mary Immaculate College, Limerick.

Eine leicht überarbeitete Version dieses Textes erschien als:

Schönfeld, Christiane. "‘Alle Qual vom Herzen Schreiben.’ Performative Ästhetik von Lust und Schmerz in Margarete Böhmes *Tagebuch einer Verlorenen* (1905) und *Dida Ibsens Geschichte* (1907) in Text und Film", in: *Schmerz, Lust, Weiblichkeit und Avantgarde in Deutschland*, eds. Lorella Bosco and Anke Gilleir. Bielefeld: Aisthesis, 2015, pp. 51-78.

**„Alle Qual vom Herzen schreiben“: Performative Ästhetik von Lust und Schmerz in Margarete Böhmes *Tagebuch einer Verlorenen* (1905) und *Dida Ibsens Geschichte* (1907) in Text und Film**

(Christiane Schönfeld, Limerick)

## I. Einleitende Bemerkungen

Lust und Schmerz spielen in Margarete Böhmes<sup>1</sup> Erfolgsroman *Tagebuch einer Verlorenen* (1905) sowie in seiner ‚Fortsetzung‘ *Dida Ibsens Geschichte. Ein Finale zum „Tagebuch einer Verlorenen“* (1907)<sup>2</sup> als Lebenserfahrungen der Protagonistinnen eine große Rolle und wurden auch in der Vermarktung der Texte wiederholt und auf zum Teil spektakuläre Weise eingesetzt.<sup>3</sup> Die fiktiven Lebensberichte dieser jungen Frauen, die ungewollt zu Prostituierten werden, sind strukturiert und bestimmt durch die Beschreibungen intensiver, subjektiver Empfindungen, und so bedarf die Ästhetisierung von Lusterfahrung und Schmerzerleben in den literarischen Texten sowie in den Verfilmungen von Richard Oswald und G.W. Pabst näherer Untersuchung. Der Erfolg vor allem des ersten der beiden Romane, der sich schon in den ersten Wochen fünfzigtausendfach verkaufte<sup>4</sup>, beruhte zum großen Teil auf der Wahl des sonst in Schweigen zu hüllenden Sujets. Erwartungen potentieller Leser auf authentische

---

<sup>1</sup> Die Sekundärliteratur zur Autorin ist bisher sehr begrenzt; einen wichtigen Beitrag leistete Arno Bammé mit seinen Veröffentlichungen zum Thema: *Margarete Böhme. Die Erfolgsschriftstellerin aus Husum*. Hg. Arno Bammé. München: Profil, 1994; und *Der literarische Nachlass der Husumer Erfolgsschriftstellerin Margarete Böhme (1867-1939)*. Klagenfurt: Institut für Interdisziplinäre Forschung und Fortbildung der Universitäten Innsbruck/Klagenfurt/Wien, 1993.

<sup>2</sup> Margarete Böhme. *Tagebuch einer Verlorenen. Von einer Toten*. Unveränderter Nachdruck der 100. Auflage 1907. Witzwort: Kronacher Verlag Moordeich, 1988; Margarete Böhme. *Dida Ibsens Geschichte. Ein Finale zum Tagebuch einer Verlorenen*. 6. Auflage. Berlin: Es werde Licht, 1921.

<sup>3</sup> Bammé. *Der literarische Nachlass* (wie Anm. 1); und Arno Bammé. „Realität und Fiktion: Empirische Basis und belletristische Form der Darstellung in den Schriften Margarete Böhmes“. Bammé. *Margarete Böhme* (wie Anm. 1). S. 15-48.

<sup>4</sup> *Dida Ibsens Geschichte* war im Vergleich zu Böhmes *Tagebuch einer Verlorenen* weniger erfolgreich, allerdings wurde der Folgeroman in den ersten 15 Jahren auch mehrmals aufgelegt und über fünfzigtausend Mal verkauft.

Beschreibungen von sexueller Lust dieser ‚gefallenen Mädchen‘ wurden allerdings enttäuscht. Die literarische Darstellung von Schmerz spielt in diesen Texten eine weit wichtigere Rolle, denn der sozio-politische wie moralische Fokus liegt auf dem „Märtyrium“<sup>5</sup> der Frauen.

Wie untrennbar Gefühle von Lust und Schmerz mit dem empfindenden Menschsein verbunden sind, hat schon Aristoteles in seinem Text *Über die Seele* betont: „Denn wo Empfindung ist, da ist auch Lust und Schmerz [...]“<sup>6</sup> Thymian und Dida, die beiden Protagonistinnen der zwei Romane, sind als empfindende und empfindsame Menschen gestaltet, die aber durch Schicksalsschläge und gesellschaftliche Ächtung langsam abstumpfen und schließlich gleichgültig auf den Tod warten. Der Horror, den die fiktiven jungen Frauen Dida und Thymian in dieser Zeit erleben – Vergewaltigung, Käuflichkeit, gesellschaftliche Ächtung, Verlust der Familie und des Kindes – bestimmt ihre Charakterentwicklung bzw. Figurenkonstitution maßgeblich. Ihr „Empfindungsvermögen“<sup>7</sup> bzw. die reflektierten Schmerz- und auch Lusterfahrungen werden bei Margarete Böhme im Kontext der gesellschaftlichen Ansprüche an junge Frauen und im Widerstreit mit den als destruktiv wahrgenommenen Moralgesetzen der bürgerlichen Gesellschaft zur Basis der Subjektconstitution.

Das Schmerzerleben der jungen Frauen wird von der Autorin auf möglichst authentische Weise dargestellt. Margarete Böhme, die sich auf der Titelseite ihres Romans *Tagebuch einer Verlorenen* nur als Herausgeberin bezeichnet und auch *Dida Ibsens Geschichte* durch Tagebucheinträge und Briefe ergänzt, entzieht sich so der unmittelbaren Autorschaft, um sich einerseits von der provokativen Thematik der Bücher und der darin geäußerten Kritik zu distanzieren<sup>8</sup> und andererseits der Gesellschaft ein noch

---

<sup>5</sup> Referenzen auf die beiden hier bearbeiteten Romane Margarete Böhmes werden entsprechend mit Kürzel [TeV] und [DIG] und Seitenangabe im Text verzeichnet. Der Begriff „Märtyrium“ in DIG 301.

<sup>6</sup> Schon der Mathematik- und Philosophieprofessor in Leipzig Moritz Wilhelm Drobisch wies in seiner Abhandlung zur *Empirischen Psychologie nach naturwissenschaftlicher Methode* (Leipzig: Voss, 1842) auf das aristotelische Seelenvermögen hin (Vorwort, S. iiv) und schrieb: „Durch das Empfindungsvermögen nimmt die Seele nur die Form, nicht die Materie des außer ihr vorhandenen Empfindbaren auf, wie das Wachs das Gepräge des Siegels. [...] Wo das Empfindungsvermögen vorkommt, da findet sich auch das Begehrungsvermögen. Dieses ist nämlich theils *Begierde*, theils *Affect*, theils *Wille*. Wo nun Empfindung ist, da ist auch Lust und Schmerz, Angenehmes und Unangenehmes; wo aber dieses, da ist auch Begierde, denn diese ist das *Begehren des Angenehmen*.“ S. 300. Weiterer Abdruck des Textes in K. W. Mager. *Die Enzyklopädie oder das System des Wissens*. Zürich: Meyer und Zeller, 1847. S. 191. Ebenfalls zit. in: Ernst Pöppel. *Lust und Schmerz: Grundlagen menschlichen Erlebens und Verhaltens*. München: Severin und Siedler, 1986. S. 283.

<sup>7</sup> Drobisch. *Empirische Psychologie* (wie Anm. 6). S. 300.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu Margaret McCarthy. „The Representation of Prostitution in Literature and Film: Margarete Böhme and G. W. Pabst“. *Commodities of Desire: The Prostitute in Modern German Literature*. Hg. Christiane Schönfeld. Rochester: Camden House, 2000. S. 77-97. Hier S. 78, sowie die ausführliche Auseinandersetzung mit diesem Thema bei Bammé. *Realität und Fiktion* (wie Anm. 3). S. 15-88.

authentischer wirkendes Bild der verlogenen Doppelmoral mitsamt seiner grausamen, destruktiven Konsequenzen vorhalten zu können, und so die Philistermoral als Schmerzquelle ultimativ zu kennzeichnen. Immer wieder lässt die Autorin ihre Protagonistin Thymian die Bedeutung des Tagebuchs als vertraute und geliebte Empfängerin intimster Gefühle betonen, wie etwa in einem Eintrag im Dezember 1901: „Wenn ich Freude oder Schmerz empfinde, bist du meine Freundin, zu der es mich hinzieht, Geliebtes.“ [TeV 276] Der Folgeroman *Dida Ibsens Geschichte* enthält ebenfalls Tagebucheinträge, aus denen die Protagonistin zitiert, sowie Briefe Thymians voller „Jammer und Herzeleid“ [DIG 312], die sie abdruckt oder über die sie im Buch reflektiert.

## II. Authentizität und Subjektkonstitution in Margarete Böhmes *Tagebuch einer Verlorenen* und *Dida Ibsens Geschichte*

Das 1905 erschienene *Tagebuch einer Verlorenen. Von einer Toten* wurde dank der „suggestiven Kraft seines Inhalts“<sup>9</sup>, wie es ein Kritiker damals formulierte, zur Sensation und blieb mit 1.200.000 allein auf deutsch verkauften Exemplaren bis weit in die 1920er Jahre ein Bestseller. Im Gegensatz zur französischen Literatur bot die moderne deutsche Literatur bis dahin nur wenige unmittelbare Vorläufer, abgesehen von etwa Hermann Conradi, Hans Ostwald oder Frank Wedekind, die sich um die Jahrhundertwende mit ‚gefallenen Mädchen‘ und Prostituierten als Thema literarischer Produktion auseinandersetzten.<sup>10</sup>

Die damaligen Leser des ersten Buches waren nicht nur von der scheinbaren Authentizität des Romans in Tagebuchform – den „truth effects“, wie Leigh Gilmore die Konsequenzen der Illusion von Präsenz in diesem Genre bezeichnet<sup>11</sup> – und der Thematik gefesselt, sondern von der narrativen Selbstdarstellung, die den aufrechten (Über)lebenswillen der jungen Frau spiegelt, die als ‚gefallenes Mädchen‘ aufgrund der Moralvorstellungen der damaligen Gesellschaft und auch ihrer eigenen Willensstärke äußerst gefährdet ist. Die Autorin überbrückt so geschickt die Distanz, die bürgerliche Leser und Leserinnen zu jungen Frauen wie Thymian Gotteball (oder auch Dida Ibsen) empfunden hätten, und verstärkt die Dramatisierung des Geschriebenen durch den Titelzusatz: „Von einer Toten“. Die Folgen der Vergewaltigung sowie Schwangerschaft

---

<sup>9</sup> Jürgen Dietrich. „Vorwort zur Neuauflage“. Böhme. *Tagebuch einer Verlorenen* (wie Anm. 2). S. i.

<sup>10</sup> Siehe das Kapitel zum „Motiv in seiner literarischen Tradition“, in: Christiane Schönfeld. *Dialektik und Utopie. Die Prostituierte im deutschen Expressionismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996. S. 28-35.

<sup>11</sup> Siehe Leigh Gilmore. *Autobiographics*. Ithaca: Cornell UP, 1994. Zit. in: McCarthy. *The Representation of Prostitution* (wie Anm. 8). S. 78.

der gerade sechzehn Jahre alten Thymian Gotteball und ihre vermeintliche, schriftliche Auseinandersetzung mit den Konsequenzen der gesellschaftlichen Normen in ihrem Tagebuch gewährt<sup>en</sup> nicht nur Einblicke in die prekäre Lage eines unverheirateten, von der Gesellschaft ausgeschlossenen Mädchens ohne elterlichen Schutz, sondern zeigt<sup>en</sup> deutlich das Ringen der jungen Frau um ein Sein, das Liebe, Sicherheit, Muttersein und elterliche Fürsorge – ganz gemäß bürgerlicher Vorstellungen des weiblichen Selbstentwurfs – mit einschließt. In ihrem im Tagebuch immer wieder ausgedrückten Sehnen nach dem Vater, ihrer Trauer um die verstorbene Mutter, dem Wunsch nach einer liebevollen Partnerschaft und ihrem Kind, das sie zur Adoption freigeben musste, schafft die Autorin Lebensnähe und die Protagonistin, die zur Prostituierten wird, unterscheidet sich in ihren Emotionen und ihrem Schmerz wenig von der potentiellen Erfahrungs- bzw. Vorstellungswelt der Lesenden. Die ‚Aussätzig‘ wird so zumindest affektiv in die von der Autorin suggestiv angemahnte ‚vorgestellte Gemeinschaft‘<sup>12</sup> reintegriert.

*Dida Ibsens Geschichte* ist im Hinblick auf die Subjektkonstitution und in ihrem Anspruch auf Authentizität eine Fortsetzung des *Tagebuch einer Verlorenen*. Auch hier erzählt eine junge Frau, die sich ein einziges Mal prostituiert, ihre Lebens- und Leidensgeschichte. Gesellschaftliche Ächtung erfährt sie jedoch nicht aufgrund ihrer Prostituiierung, sondern wegen ihrer Liebe zu Erik Norrensens, einem noch verheirateten Mann, der jedoch schon seit längerem von seiner ersten Frau getrennt lebt. Die mit Abstand schmerzhafteste Erfahrung, die beide Protagonistinnen in den literarischen Texten machen, ist der Verlust des einzigen Kindes, den die Autorin<sup>13</sup> als prägendes Moment einführt und damit die Mutterliebe als zentrales – und die Frau „heiligendes“ [TeV 94] – Motiv hervorhebt, das auch in den Verfilmungen von Richard Oswald und G.W. Pabst betont wird. Der Tod von Thymians Mutter, dessen Beschreibung ihr Tagebuch einleitet, unterstreicht schon die konstituierende Kraft der

---

<sup>12</sup> Der Begriff der „imagined community“ wurde von Benedict Anderson in seinem Buch *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* ((1983) London: Verso, 2006) geprägt. Ich beziehe mich hier aber auf eine vorgestellte *menschlichere* Gemeinschaft im Sinne Böhmes, nicht auf eine vom Nationalismus und einer spezifischen nationalen Identität bestimmten, wie in Andersons wichtigem Text.

<sup>13</sup> Im Tod von Dida Ibsens und Erik Norrensens Kind kurz nach Weihnachten reflektiert Margarete Böhme eine eigene Angsterfahrung, als ihre damals dreijährige Tochter zu Weihnachten erkrankte und beinahe an einer Lungenentzündung gestorben wäre. Sie selbst erlebte den Horror der Angst vor dem Verlust, doch auch die unsagbare Erleichterung, als das Kind sich wieder erholte. „Alles das, was an schmerzgeborenem, übermächtigem Glück“ ihre Empfindungen an diesem Tag bestimmte, enthält sie ihren Protagonistinnen vor, um in deren abgrundtiefem Schmerz und vollkommener Verzweiflung die soziopolitische Kritik zu unterstreichen. Vgl. Margarete Böhme. „Weihnachten. Eine autobiographische Skizze“. *Margarete Böhme: Einblicke. Eine Annäherung an ihr Werk*. Hg. Theatergruppe 5plus1. Husum: Husum, 2009. S. 90-95. Hier S. 94.

Verbindung zwischen Mutter und Kind, wie auch die Konsequenzen des vorzeitigen Verlusts dieser elementaren Verbindung.

### III. Lust und Sittlichkeit als „Phantom“: die Darstellung von Schmerzerfahrungen in Margarete Böhmes Texten

Die Authentizität der zahlreichen und zerstörerischen Schmerzerfahrungen wird, wie oben betont, in *Dida Ibsens Geschichte* durch das Einstreuen von Tagebuchseiten und Briefen unterstrichen. Zudem faltet sich die Geschichte Thymian Gotteballs, der Protagonistin aus dem *Tagebuch einer Verlorenen*, in Dida Ibsens Erlebniswelt, die die gleichaltrige Thymian als Dreizehnjährige kennenlernt [DIG 60]. Die beiden Freundinnen begegnen sich nach Jahren als erwachsene Frauen wieder und beginnen sich, bis zu Thymians Tod, Briefe zu schreiben. Thymians körperlicher, sozialer und ökonomischer Abstieg wird in Briefen an Dida reflektiert und sie ergänzen so *Dida Ibsens* eigene *Geschichte* sowie deren sozialpolitische und sittenmoralische Botschaft. Gerade in den Briefen an Dida beschreibt die Protagonistin des *Tagebuchs* die Ungerechtigkeit der Gesellschaft, die einer einmal ‚Gefallenen‘ keinen „ehrlichen Erwerb“ [DIG 298] mehr ermöglicht und auch sonst jegliche Hilfe verweigert. Die Briefe enthalten zahlreiche Geschichten, die nicht nur Thymians Schicksal beleuchten, sondern ihre Erfahrungen in einen allgemein gültigeren Kontext stellen: „Der Jammer ist groß. Ein Leid ohne Ende.“ [DIG 299]

Schon 1902 wies Karl Kraus in einem Aufsatz zu „Sittlichkeit und Kriminalität“<sup>14</sup> auf das „Rechtsgut Sittlichkeit“ als „Phantom“ hin, denn mit Moral sollte die Gerichtsbarkeit „nichts zu schaffen“ haben. Kraus kritisiert hier vor allem den Gesetzgeber, der sich zum „schnüffelnden Reporter“ macht und so die Gerechtigkeit zum „indiskreten Dienstboten“ werden lässt, „der an Schlafzimmertüren horcht und durch Schlüssellöcher späht.“<sup>15</sup> Margarete Böhmes Verdienst nur wenige Jahre später war die effektive und affektive Ästhetisierung von zahlreichen und vielschichtigen Schmerzerfahrungen ihrer zwei Protagonistinnen, die distanzierte und abstrakte Diskurse zum „Rechtsgut Sittlichkeit“ in einen vermeintlich authentischen und ganz persönlichen Kontext stellte.

---

<sup>14</sup> Als Aufsatz 1902 in der *Fackel* erschienen. Hier zit. nach: Karl Kraus. *Sittlichkeit und Kriminalität*. München/Wien: Albert Langen/Georg Müller, 1963. S. 13-17.

<sup>15</sup> Kraus. *Sittlichkeit* (wie Anm. 14). S. 14.

Leser, die beim Kauf der beiden Romane – oder auch Jahre später der Kinokarten – auf einen lustvollen Blick durch dieses Schlüsselloch hofften, wurden von der Autorin sowie den Regisseuren der Verfilmungen beider Texte enttäuscht.<sup>16</sup> Die Lust der Prostituierten wird in Böhmies Romanen, ebenso wie Kraus' „Sittlichkeit“, als „Phantom“ entlarvt, trotz des von Walter Benjamin angemerkten „komplette[n] Inventar[s] des Sexualgewerbes“<sup>17</sup>, das im *Tagebuch einer Verlorenen* aufgeführt wird. In Böhmies Roman reflektiert

die Ausbeutung der Prostituierten durch ihre Zuhälter im ‚Tagebuch‘ [...] wie in einem Hohlspiegel die soziale Stellung der Frau jener Zeit schlechthin. Margarete Böhme bewegten diese Fragen, für die sie ein breites Publikum gewinnen wollte. Es lag ihr daran, [...] durch Denkanstöße tabuisierte Bereiche, aber auch moralische Verkrustungen aufzubrechen<sup>18</sup>,

wie Jürgen Dietrich, der den Nachdruck der „Luxus-Ausgabe zur 100. Auflage 1907“ des *Tagebuchs* einleitet, bemerkt. Er weist zudem auf die Zeitlosigkeit des Schicksals der Thymian Gotteball hin: „Prostitution ist auch in unserer Zeit noch Lust und Last zugleich.“<sup>19</sup> Bei näherer Betrachtung des *Tagebuchs* wird jedoch deutlich, dass zwar die Last dieses schmerzhaften und schwierigen Schicksals immer wieder betont wird, Lust aber vor allem Projektion bleibt. In beiden Romanen werden Frauen dargestellt, die von den meisten Männern ausgebeutet und von der Gesellschaft nach Gebrauch gnadenlos entsorgt werden. Sogar Didas große Liebe Erik Norrensen ist in ein gesellschaftliches und juristisches Korsett geschnürt, das Dida letztendlich Schaden zufügt, obwohl er treu und liebevoll zu ihr ist und sich beide ein gemeinsames Leben zusammen mit ihrem Kind wünschen. Prostitution, die einerseits als zur Verfügung stehende Dienstleistung Teil der damaligen Gesellschaft war, und doch im bürgerlich-puritanischen Kaiserreich durch Schweigen als inexistent gedacht werden sollte, um die ‚Sauberkeit‘ der Gesellschaft und die ‚Unschuld‘ der Frauen nicht zu gefährden, wie Michel Foucault schon im ersten Band

---

<sup>16</sup> Vgl. die in Bammé zitierten Kritiken und die in *Margarete Böhme. Die Erfolgsschriftstellerin aus Husum* abgedruckte Kritik Kurt Arams „Wie eine echte Tragödie“, die am 5. Mai 1905 in der *Frankfurter Zeitung* erschien. Siehe Bammé. Margarete Böhme (wie Anm. 1). S. 111-117.

<sup>17</sup> Walter Benjamin. „Tagebuch einer Verlorenen“. Zit. in: Anna Richards. „Sense and Sentimentality? Margarete Böhme's *Tagebuch einer Verlorenen* in Context“. Schönfeld. *Commodities of Desire* (wie Anm. 8). S. 98-109. Hier S. 105.

<sup>18</sup> Dietrich. Vorwort (wie Anm. 9). S. ii.

<sup>19</sup> Dietrich. Vorwort (wie Anm. 9). S. iv.

seiner *Histoire de la sexualité* (1976)<sup>20</sup> verdeutlichte, verdammt letztlich beide Protagonistinnen und verweigert notwendige Zuflucht.

Gleich zu Beginn des *Tagebuchs* wird der moralische Anspruch der Gesellschaft an Jugendliche, gerade an junge Mädchen, verdeutlicht, und Böhme nimmt hier in ihrer literarischen Auseinandersetzung mit dem Thema Moral und ihrer potentiell zerstörerischen Wirkung auf junge Menschen eine ähnlich satirisch-gesellschaftskritische Haltung ein wie etwa Frank Wedekind in seinem Drama *Frühlings Erwachen* (1891). Die von Thymians Tante Frieda mit der „harten, spitzen Stimme“ verdeutlichte Moral – „Thymi hat gar nichts zu *meinen* und zu *wollen*, sondern nur zu *sollen* und zu *gebhorchen*“ [TeV 14f.] – zeigt im Vergleich mit der von Frank Wedekinds „vermummten Herrn“ am Ende der „Kindertragödie“ *Frühlings Erwachen* (1891) formulierten Definition<sup>21</sup>, wie wichtig die Frage der Moral, das Ausbilden einer vernünftigen Identität der Jugendlichen und der richtige Umgang mit Sexualität für die aufgeklärten Mitglieder der damaligen Gesellschaft war. Böhmes Romane trugen jedoch nicht nur zu öffentlichen Diskursen zum Thema bei und führten zu einer Reihe von weiteren, angeblich von Prostituierten geschriebenen ‚Tagebüchern‘<sup>22</sup>, sondern beeinflussten auch Autorinnen wie Else Jerusalem (*Der heilige Skarabäus*, 1909) oder Emmy Hennings (*Das Brandmal*, 1920) sowie expressionistische Dichter wie etwa Ernst Stadler oder Gottfried Benn (dessen Gedicht *Nachtcafé*<sup>23</sup> an Thymians Beschreibung ihres Besuchs in ebensolchen erinnert, vgl. DIG 299).

Die erste und überaus prägende Schmerzerfahrung Thymians, die gleich auf den ersten Seiten beschrieben wird, ist die Krankheit und der Tod der Mutter. Die Ich-Erzählerin beschreibt sich in ihrem fiktiven Tagebuch als „beklommen“, „sehr traurig“ und „sehr bange“ [TeV 10-12]. Als die Mutter im Sterben liegt, wird das Mädchen entfernt, da es die Mutter noch verzweifelter werden lässt. Weinen wird dem Kind von der Krankenschwester verboten [TeV 10], lautes Lachen von Tante Frieda [TeV 12]. Schmerzempfindungen werden im *Tagebuch einer Verlorenen* im Zusammenhang mit Scham [TeV 22, 57] und Verzweiflung [TeV 69] formuliert. Die schwangere Thymian

---

<sup>20</sup> Michel Foucault. *Histoire de la sexualité*. Paris: Édition Gallimard, 1976-84. In diesem Zusammenhang ist besonders der erste Band – *La volonté de savoir* – relevant. [Siehe](#) auch Dietrich. Vorwort (wie Anm. 9). S. i.

<sup>21</sup> „Unter Moral verstehe ich das reelle Produkt zweier imaginärer Größen. Die imaginären Größen sind *Sollen* und *Wollen*. Das Produkt heißt Moral und lässt sich in seiner Realität nicht leugnen.“

<sup>22</sup> Zu den Folge-Tagebüchern vgl. Bammé. Margarete Böhme (wie Anm. 1). S. 42-44.

<sup>23</sup> Gottfried Benn. „Nachtcafé“. *Die Aktion* (3. Januar 1914): S. 4.

empfindet angesichts ihrer Wahl zwischen einer Ehe mit dem verhassten Vergewaltiger und Verführer Meinert oder gesellschaftlicher Ächtung „rasende[n] Schmerz“ [TeV 70]. Schmerzempfindungen strukturieren den Roman, die Motivation bzw. der Auslöser – Verlust (der Mutter, des Vaters, des Kindes), Demütigungen als „Gefallene“ [TeV 88], als „nichtsnutziger, überflüssiger Gegenstand“ [TeV 90, 233], als „Abschaum der Gesellschaft“ [DIG 301] und „Paria“ [TeV 134] – koppelt die Schmerzdarstellung mit der Gesellschaftskritik der Autorin. Der Erfolg des Buches ist auch auf die Nachvollziehbarkeit beschriebener Schmerzerfahrungen aufgrund des Verlusts geliebter Menschen zurückzuführen. Zentral für die affektive Bindung der Lesenden an die Protagonistin sind jedoch nicht nur Marginalisierung und Verlust der Eltern und Heimat oder Beschreibungen ihrer wachsenden Verzweiflung, sondern ihre Identifizierung als Mutter. Der Verlust des Kindes, das von Konsul Peters adoptiert wird, verursacht Thymian nach dem Verlust der Mutter den größten Schmerz, „just so als ob mir ein Stück vom Herzen abgerissen würde“ [TeV 80].

Margarete Böhme lässt keinen Zweifel an der zerstörerischen Wirkung vor allem des durch perverse Sittengesetze und Scheinmoral erzwungenen Verlusts des eigenen Kindes, der Thymian in eine schwere Depression stürzt. Sie stellt mithilfe ihrer Protagonistin die bürgerliche Gesellschaft an den Pranger, die Moral über Liebe stellt und über „das Recht jeder Mutter an ihrem Kindchen“, das „heilig“ sein sollte [TeV 94].

Wenn auch bei Weitem nicht von zentraler Bedeutung, spielt Lust im *Tagebuch einer Verlorenen* noch eine größere Rolle als im Folgeroman, da die Subjektconstitution Thymians von Anbeginn auch das Sehnen nach Genuss und Abenteuer, d.h. nach Lustempfindung, mit einschließt. Im Laufe der Vorbereitung auf ihre Konfirmation nimmt sich Thymian vor, ein „braver, guter Mensch“ zu werden, doch die Vergewaltigung durch Meinert, einen Assistenten ihres Vaters, am Abend der Konfirmation [TeV 57], sowie der Selbstmord der geliebten Haushälterin, die durch Thymians Vater geschwängert worden war und Tod als einzigen Ausweg aus der ‚Schande‘ sah [TeV 49-51], verändern ihren Lebensentwurf radikal.

Schmerz und Lust werden in der Vergewaltigungsszene zusammengeführt:

Mein Herz klopfte vor Angst, mir graute vor Meinert und doch ging ein seltsames Zucken und Beben durch meinen Körper, irgendein fremdes, rätselhaftes Empfinden, das ich nie vordem kannte. Ich war wie betäubt. Ich

wollte mich aus seiner Umklammerung befreien und ihn abschütteln, aber ich hatte nicht die Kraft dazu [TeV 57].

Meinert, der die sechzehnjährige Thymian fortan als Geliebte nutzt, wird zum Symbol ihrer ambivalenten Empfindungen, denn Abscheu und Sehnsucht, Hass und Lust befinden sich zumindest anfangs im Widerstreit. Schmerz und Lust werden als sich überlagernde Empfindungen dargestellt, die zum Teil masochistische Tendenzen aufweisen und erst durch die Schwangerschaft zeitweise eindeutig werden. Als Thymian Meinert heiraten soll, weigert sie sich: „Lieber ins Wasser [...], als Meinerts Frau werden“ [TeV 64].

Der daraufhin folgende Verlust der Familie, des Kindes, der Heimat führt einerseits zu einer tiefen Verzweiflung der Protagonistin, und doch wird das „losgerissene Blatt, [...] das in den Schmutz getreten wird“ [TeV 114], auch von einer „wilde[n] Lebenslust“ ergriffen, wie sie ihrem Tagebuch „anvertraut“: „[E]in heißer Hunger nach Glück und Genuß brennen in meinen Adern“ [TeV 114]. Trotzig stemmt sie sich dem Ausschluss aus der Gesellschaft entgegen, doch nachdem die „Puffmutter“ Kindermann in Anbetracht der unausweichlichen gesellschaftlichen Marginalisierung das Bordell als Ort der Freiheit preist, feiert sie ihre „Auferstehung in einer anderen Welt“ [TeV 117]. Lust empfindet Thymian in ihrer neuen Rolle jedoch kaum, erst als sie sich in „Doktor Julius“ verliebt [TeV 166], wird Sehnsucht und Befriedigung in seiner Gegenwart zur Lust. Doch auch dieses Glück ist von relativ kurzer Dauer.

Die Beschreibung von Schicksalsschlägen sowie des unausweichlichen Wegs in immer schwierigere finanzielle Verhältnisse und soziales Abseits wird an Thymians zur Ware gewordenem Körper zur Performanz. Schmerzen werden anhand von Herzschwäche sowie einer Reihe von anderen Krankheiten<sup>24</sup>, einem Unfall und einer darauf folgenden Fehlgeburt kontextualisiert und so der langsame, unaufhaltsame körperliche Verfall des jungen Menschen als scharfe Kritik an Gesellschaft und Philistermoral dargestellt. Thymian ist, wie auch Dida Ibsen, als mitfühlender Mensch gestaltet, der scheinbar vertrauensvoll in seinem Tagebuch tiefes Mitgefühl für die Frauen, „die sich bruchstückweise auf der Straße verschachern“ [TeV 215], ausdrückt, und sich auch noch gegen Ende des Romans gegen den Vergewaltiger Meinert wehrt, den sie mit Nachdruck und vor einem Justizrat ihrer Heimatstadt als „Halunke“ und „Schurke“ [TeV 264] bezeichnet.

---

<sup>24</sup> Siehe TeV 160, 221-225, 239f., 243. Für weitere Ausführungen zum Thema Krankheit im Roman siehe Richards. Sense (wie Anm. 17). S. 105-107.

Die Vernunftthe, die Margarete Böhme aus eigener Erfahrung kennt, wird in beiden hier zu untersuchenden Romanen ebenfalls als Schmerzquelle identifiziert. Thymians Heirat mit Casimir Graf Osdorff [TeV 176], die einen Weg zurück in Gesellschaft und Familie ermöglichen soll, wird zum „Verhängnis“ [TeV 180], da Casimir immer mehr Schulden anhäuft und die wachsenden Existenzsorgen Thymian wieder in die Prostitution abgleiten lassen. Erst nach Casimirs Tod beginnt Graf Otto Y., Casimirs ehemaliger Vormund, sich um Thymian mit „väterliche[m] Wohlwollen“ [TeV 195] zu kümmern. Durch seine Hilfe und ihren Einsatz in wohltätigen Organisationen wird ein vorsichtiger Wiedereintritt in die Gesellschaft möglich, bis sie als frühere Kokotte erkannt wird. Immer wieder wendet sie sich dem Tagebuch zu, um Schmerz auszudrücken, wie hier im Dezember 1901: „Ich bin sehr krank. Ich fürchte es geht bergab mit mir. Im November hatte ich Blutbrechen.“ [TeV 276] Nach einer Kur in Begleitung des Grafen und einem Krankenhausaufenthalt stirbt Thymian Anfang April 1903 an Schwindsucht. Ihr letzter Wunsch ist es, nicht noch mal als Mensch geboren zu werden: „Nur nicht noch einmal den Jammer durchleben müssen - - .“ [TeV 303]

Der zwei Jahre später veröffentlichte Roman *Dida Ibsens Geschichte* beginnt mit der stimmungsvoll eingefangenen Kindheit der Protagonistin, die als idyllisch beschrieben wird, nur kleine Verstöße gegen die Regeln trüben Didas ländlichen Alltag, in dem sie relativ frei aufwächst.<sup>25</sup> Erst durch den Auftritt der jungen, lebensfrohen Helga, die in Scheidung lebt, wird Didas Wissenswelt erweitert und die erste sexuelle Lust – wie die erste Schmerzerfahrung – tragen maßgeblich zur Subjektkonstitution der damals Dreizehnjährigen bei. Das Wissen um die wachsende finanzielle Not der Eltern, vor allem die Verzweiflung der Mutter, beunruhigt das junge Mädchen zutiefst. Der von der Mutter unterstützte Umzug nach Hamburg nach ihrer Konfirmation, wo sie nicht, wie vom frommen Vater vorgesehen, im Pensionat, sondern bei der geliebten und bewunderten lebenserfahrenen Freundin Helga wohnen soll, um sich als Schauspielerin ausbilden zu lassen, öffnet neue Welten und ebnet den Weg für eine erste Prostituierung, um den Eltern aus der finanziellen Misere helfen zu können. Diese erste sexuelle Erfahrung mit einem Mann ist von Angst geprägt und wird als „Qual“ und „grässlich“ [DIG 147] beschrieben. Den „widerlichen Leichengeruch“ [DIG 149], der

---

<sup>25</sup> Allerdings wird der geliebte Band der *Märchen aus 1001 Nacht*, der Dida angeblich zu sehr zum Träumen anregt, von den besorgten Eltern entfernt und durch *Perlen für fromme Kinder* ersetzt. Diese Veröffentlichung gab es tatsächlich, herausgegeben vom christlichen Verein im nördlichen Deutschland, gesammelt von Ernst Niess, erschien das Buch 1869 bei A. Klöppel in Leipzig/Eisleben.

von dem alten und äußerst wohlhabenden Herrn Larstorff ausgeht, erträgt Dida nur, indem sie fest an ihre Mutter und die 3000 Mark denkt.

Auch in diesem Roman kontextualisiert Böhme ihre Kritik an Gesellschaft und Sittenmoral geschickt durch die authentisch präsentierten Schmerzerfahrungen ihrer Protagonistin. Didas beschriebene tiefe Liebe zu und Sehnsucht nach ihren Eltern, die die Tochter aufgrund ihres „unsittlichen“ Lebenswandels verstießen, wird kontrastiert mit den kalten, verurteilenden Briefen der Mutter, die Böhme in den Roman einfügt, um wiederum die Authentizität des Erzählten zu unterstreichen und so Schmerzquelle wie subjektive Schmerzerfahrungen Didas möglichst objektiv zu gestalten.

Immer wieder prangert sie so die „unklugen, sozialen Moral der Gesellschaft“ an, die dazu führt, dass Didas Liebe zu einem guten, treuen Mann (Erik Norrensen) zum Verlust von Familie und Heimat führt und „jeder [...] sie öffentlich moralisch auspeitschen“ [DIG 276] und beleidigen darf. Als sie von ihrem geliebten Partner ein Kind erwartet, wird die Freude über die Schwangerschaft überschattet von dem Wissen um die Gesellschaft, die weder ihr noch ihrem Kind Einlass gewähren wird. Ihre größte Sorge ist nun das Wohlergehen ihres Kindes: „Was soll aus dem Kinde werden? – ... sah überall Wege versperrt und nirgends einen Ausweg.“ [DIG 286] In logischer Konsequenz der bestehenden Sittengesetze und Moralvorstellungen geht sie schwanger, im Alter von neunzehn Jahren, eine Vernunftehe mit einem psychisch instabilen Sadisten ein, der an Tropenkrankheiten leidet. Am 18. Mai 1893 schreibt Dida erleichtert: „Ich schreibe mich Frau Heribert Gallen“ [DIG 271], doch bald schon wird die aus gesellschaftlichem und familiärem Druck eingegangene Ehe zur Hölle. Dida erfährt hier – in der Institution Ehe, nicht auf der Straße wie Thymian –, was ein Leben als „Ding“ oder „Sache“ [DIG 284, 310] und „Sklavin eines Menschen“ [DIG 279f.] bedeutet. Sie schreibt: „Ach, was ist solch ein schlichter Ring am Finger für ein Wertobjekt!!: Man bezahlt ihn mit seinem Ich, seinem Lebensglück, mit Strömen von Herzblut.“ [DIG 295] Die emotionalen und physischen Schmerzen, die ihr in der Ehe zugefügt werden, unterscheiden sich kaum von den im *Tagebuch einer Verlorenen* beschriebenen Leiden der Straßendirnen. Die bürgerliche Ehe wird so der Prostituierung Thymians gegenübergestellt, und in Anlehnung an Georg Simmels Ausführungen zur Geldheirat in seiner *Philosophie des Geldes* (1900), die wie eine Statusheirat zur innerlichen Entwürdigung führt, beschreibt Dida ihre „20 Monate Ehe!“ [DIG 301], in denen sie sich lebendig begraben fühlt, wie eine „chronische

Prostituierung“<sup>26</sup>: „Jeder Tag ein Stationenweg von vierundzwanzig Leiden – – Jede Stunde ein Märtyrium von sechzig Schmerzen, und jeder Schmerz durchpocht von sechzig Bitternissen...“ [DIG 301] Um die Entwürdigung Didas in dieser Vernunftehe noch prononcierter zu zeichnen, setzt Böhme diese, im Kontext der bestehenden Moral als ‚sittlich‘ zu betrachtende Ehe, in Kontrast zur glücklichen und erfüllten Liebesbeziehung mit Erik Norrensen, einem anständigen, liebevollen Menschen und Vater ihres Kindes, der Dida und dem gemeinsamen Kind nur zu gern ein Zuhause bieten würde, wenn auch ohne Trauschein.

Didas Leiden in der Ehe mit Heribert Gallen wird auf über sechzig Seiten im Roman ausgebreitet, wobei die Misshandlungen stetig zunehmen. Nicht nur Gallens zynischer Sadismus, auch seine Ausbrüche werden immer heftiger, und nachdem er Dida blutig schlägt, wird er von einem Arzt behandelt, der empfiehlt, ihn in eine Nervenheilanstalt einzuweisen.

Das größte Leid empfindet Dida jedoch durch die tiefe Liebe zu ihrem Kind und „einzigem Sonnenschein“ [DIG 356], von dem sie sich trennen muss, um es vor der Brutalität ihres Ehemanns zu schützen<sup>27</sup>, und das noch im Kleinkindalter nach einem Besuch bei Didas Eltern an Keuchhusten und Lungenentzündung stirbt.<sup>28</sup> Als sich kurz danach noch ihr Lebenspartner Erik das Leben nimmt, ist auch Didas Leben am Ende, wie sie in ihrem Tagebuch bemerkt. Sie steht zwar wieder auf, aber „ohne Seele, ohne Schmerz und ohne Freude“ [DIG 407], also ohne Empfindungen, als Hülle ihrer Selbst.

Vergewaltigung (Thymian), bzw. in einer Art Ohnmacht vollzogene, erste heterosexuelle Erfahrung und Prostituierung, sowie die einer Vergewaltigung ähnliche Ehe der jungen Mutter (Dida) werden als die alle weiteren Ereignisse bestimmenden Tatsachen zum Konstrukt, das den narrativen Selbstentwurf in beiden (Tage)Büchern strukturiert und implizit immer wieder rahmt. Dieser Verlust bestimmt aufgrund der starren Moralvorstellungen von Individuen und Gesellschaft die Identitätskonstruktion der jungen Frauen, deren performierte Sehnsucht nach Familie und gesellschaftlicher Zugehörigkeit sich an der Realität des Ausgeschlossenseins brechen muss. Thymian und Dida sind als Textsubjekte verhaftet im von Böhme konstruierten Widerstreit zwischen ihrem im Tagebuch authentischen, menschlichen Empfinden und dem Zerrbild des

---

<sup>26</sup> Georg Simmel. *Philosophie des Geldes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989. S. 533.

<sup>27</sup> Dida entscheidet im Interesse des Kindes und schickt es zusammen mit der liebevollen Haushaltshilfe zu seinem leiblichen Vater, der es freudig aufnimmt [DIG 356].

<sup>28</sup> Vgl. Böhme. Weihnachten (wie Anm. 13). S. 94.

gefallenen Mädchens, mit dem die bürgerliche Gesellschaft die jungen Frauen wiederholt konfrontiert und ihre Identitätsbildung bestimmt. Diese Doppelstruktur der Subjektkonstitution – das individuelle Empfinden sowie die vielfache Verallgemeinerung ihrer fiktiv-individuellen Situation – dient der Vermittlung gesellschaftskritischer Inhalte.

Gerade der intime Einblick in das Schmerzempfinden der jungen Frauen mithilfe von Tagebucheinträgen vermittelt die überindividuelle Dimension der Subjektkonstitution bzw. das gesellschaftliche Versagen äußerst effektiv. In beiden Texten wird die körperliche ‚Beschädigung‘, für die weder Thymian noch Dida ‚Schuld‘ zu tragen hat, zum Makel, das zu Schmerz und Leid und weiteren physischen und psychischen Beschädigungen führt. Gerade die Unfähigkeit, Worte für das Geschehene zu finden, selbst zum Verschweigen verurteilt zu sein und gleichzeitig mit Schweigen bestraft zu werden, wird durch die Performanz einer authentischen Stimme konterkariert. Die Tagebucheinträge beider Frauen werden durch ihre Veröffentlichung zur verkörperten Rückeroberung einer gesellschaftlichen Präsenz, die zumindest als Kritik an der Philistermoral einen Platz im öffentlichen Raum einnimmt und den Wert der als unwert abgeurteilten Frauen betont, wie Dida schreibt: „Die innere Anständigkeit kann uns keiner nehmen, und wenn sie uns zehnmals das bürgerliche Todesurteil schreiben.“ [DIG 215]

Lust im Sinne von Eros ist weitgehend abwesend in den beiden Romanen und diese Leerstelle ist ebenso aussagekräftig wie die ausführlichen Darstellungen von Schmerzerleben der beiden Protagonistinnen. In einer Zeit, in der Lust von der bürgerlichen Gesellschaft aufgrund ihrer aus christlichen Traditionen geborenen Sittlichkeitsvorstellungen nur noch, wie Friedrich Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* schreibt, als Laster wahrgenommen wird, erfolgt eine Unterdrückung nicht nur der Triebe, sondern auch der Menschlichkeit. Wenn liebende Eltern ihre ‚gefallenen‘ Töchter mit aller Kälte verstoßen können, sind das genau die destruktiven Folgen der Triebunterdrückung oder „Selbst-Vergewaltigung“<sup>29</sup> – wie Nietzsche sie in *Zur Genealogie der Moral* bezeichnet hat –, die sich in der harten Ungerechtigkeit der Verurteilung aufgrund ihres als ‚lasterhaft‘ wahrgenommenen Lebenswandels der zwei jungen Frauen spiegeln. Lust bleibt Phantom, die beiden Frauen jedoch werden in ihrer Liebe und Menschlichkeit sowie durch ihre Schmerzerfahrungen und ihr tiefes Leid greifbar.

---

<sup>29</sup> Friedrich Nietzsche. „Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral“ [1886/87]. Friedrich Nietzsche. *Werke*. Hgg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Bd. VI/2. Berlin: De Gruyter, 1968. S. 342. Bzgl. Eros und Laster s. S. 102.

Wie relevant diese frühe Auseinandersetzung mit der zerstörerischen Wut der bürgerlichen Sittlichkeit in Böhmes Texten war, zeigen die kinematografischen Adaptionen beider Romane durch Richard Oswald und Georg Wilhelm Pabst. Die erzählerischen und kritischen Überlagerungen der beiden Texte werden im Zuge der transformativen Prozesse zur Kinoleinwand hin fortgeführt und zumindest Pabsts *Das Tagebuch einer Verlorenen* (1929) hat das „Fortleben“<sup>30</sup> des in Vergessenheit geratenen literarischen Textes und ehemaligen Bestsellers gesichert.

#### IV. Richard Oswalds Verfilmungen

Der Regisseur Richard Oswald, der seine Karriere als Schauspieler an einer Reihe österreichischer Bühnen begann und 1911 erstmals – in Reinhard Brucks Stummfilm *Halbwelt* – auf der Leinwand auftauchte, arbeitete zudem als Drehbuchautor und feierte mit Adaptionen literarischer Texte, wie etwa von Sir Conan Doyles *The Hound of the Baskervilles* (1914/15), frühe Erfolge. Ab 1916 wendet er sich als Drehbuchautor (mit Lupu Pick) und Regisseur in *Es werde Licht!* (1. Teil 1916/17; 2. Teil 1917; 3. Teil 1918) den dramatischen Folgen von Geschlechtskrankheiten zu, wobei er sich hier auch ironisch und gesellschaftskritisch mit dem Thema Sexualität und Hygiene auseinandersetzt. 1918 verfilmt der überaus produktive Regisseur Böhmes *Das Tagebuch einer Verlorenen* und gleich darauf *Dida Ibsens Geschichte. Ein Finale zum „Tagebuch einer Verlorenen“ von Margarete Böhme*.<sup>31</sup> Beide Romane schrieb er selbst im Drehbuch für die Verfilmung um.<sup>32</sup>

Der Film *Das Tagebuch einer Verlorenen*, in dem Erna Morena als Thymian auftrat, Werner Krauß Meinert verkörperte und die einzige Liebe Dr. Julius von Conrad Veidt gespielt wurde, scheint leider nicht mehr erhalten zu sein. Der Film, der schon vor Kriegsende abgeschlossen war, aber aufgrund seines umstrittenen Themas für die Dauer des Krieges verboten wurde, konnte erst nach Kürzungen im November 1918 ins Kino (U.T. Kurfürstendamm, Berlin) kommen. Der Programmzettel<sup>33</sup>, der im CineGraph-

<sup>30</sup> Vgl. Walter Benjamin. *Illuminationen*. Frankfurt a.Main: Suhrkamp, 1977. S. 53.

<sup>31</sup> Hans-Michael Bock. „Filmographie“. *Richard Oswald. Regisseur und Produzent*. Hgg. Helga Belach/Wolfgang Jacobson. München: edition text + kritik, 1990. S. 137-80. Hier S. 147-150.

<sup>32</sup> Das Thema Sexualität, Prostitution, Abtreibung und immer wieder die bürgerliche Sexualmoral bestimmt die Filme Oswalds dieser Zeit, wie etwa *Sündige Mütter (Strafgesetz §218)* oder das „sozialhygienische Filmwerk“ *Das gelbe Haus/Die Prostitution/Im Sumpfe der Großstadt* (1919). Der Regisseur bezieht sich auch in einer Reihe von Filmen implizit auf Margarete Böhmes literarisches Werk, so zitiert er im Titel seines Films über Homosexualität *Anders als die Anderen* (1918/19) sogar Dida Ibsen, die sich nach ihrer ersten Liebesnacht mit ihrer Freundin Helga fragt, ob sie „anders als die anderen“ sei [DIG 71].

<sup>33</sup> Bock. Filmographie (wie Anm. 31). S. 149.

Buch zu Richard Oswald zitiert wird, deutet darauf hin, dass Oswald die narrative Struktur des Romans stark vereinfachte, jedoch die ‚Heiligkeit‘ von Thymians Mutterschaft ebenso betonte wie Böhme in ihrer literarischen Vorlage.<sup>34</sup> Er stellt zudem Thymians Selbstbestimmtheit heraus, die weder im Roman noch in der Verfilmung von G.W. Pabsts im Vordergrund steht. Im Roman wohnt die schwangere Thymian zuerst bei Tante Frieda, da sie Angst vor dem verhassten Meinert hat, und kommt dann zu Frau Rammingen, einer Hebamme, nach Hamburg, um dort die Geburt ihres Kindes zu erwarten. Der Vorschlag, das neugeborene Kind dem Ehepaar Peters, die kürzlich ihr eigenes Kind verloren hatten, zur Adoption zu übergeben, kommt von der Hebamme und wird von Thymians Vater und Tante Frieda als „Gelegenheit“ und „großes Glück“ [TeV 80] angesehen. Thymians Widerspruch wird ignoriert, sogar als sie sich „platt auf die Erde [warf] und vor Verzweiflung [schrie].“ [TeV 80] Anschließend kommt sie „in die Zwangserziehung, resp. Besserungsanstalt des Herrn Pastor Daub und seiner Gattin Ulrike“ [TeV 81], die in Oswalds Film nicht vorzukommen scheint. Die Gesellschaftskritik an der bürgerlichen Moral und dem „kleinlichen Pharisäertum“, das der gerade Siebzehnjährigen das Kind „entrißt“ und die junge Frau bis ins Tiefste verletzt, scheint im Fokus von Oswalds Verfilmung zu sein, was im Kontext seiner sozialhygienischen Filmwerke und anderer Verfilmungen logisch erscheint. Noch erhaltene Standfotos<sup>35</sup>, die Thymian als junges Mädchen ausgelassen und auf dem Tisch tanzend im Kreis von Schauspielern, die ihr Vater eingeladen hatte, zeigen (entsprechend einer Szene im Roman, TeV 7f.) und später leidend im Bett, trotz der Fürsorge ihres Dr. Julius (gespielt von Conrad Veidt), bestätigen dieses Urteil.

**Abb. 1 Das Tagebuch einer Verlorenen, Deutschland 1918, Regie Richard Oswald, Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek.**

Oswalds „brilliantes Sodomelodram“<sup>36</sup> *Dida Ibsens Geschichte*, bei dem der Regisseur auch das Drehbuch zur Verfilmung schrieb, wurde ebenfalls erst nach Kriegsende für die Vorführung freigegeben und feierte am 12. Dezember 1918 im Berliner Marmorhaus Premiere. Hans Michael Bock bezeichnet den Film, in dem die „als Nackttänzerin berühmt gewordene Anita Berber“ die Hauptrolle einnimmt, Conrad Veidt ihren

---

<sup>34</sup> Programmzettel: „Thymian lebt mit ihrem Vater, dem Apotheker Gotteball, in einer Kleinstadt. Die Erschütterung Thymians nach dem Selbstmord der Haushälterin des Vaters, nutzt der Provisor Meinert, um sie zu verführen. Nach Auseinandersetzungen mit der Familie geht die schwangere Thymian in die Großstadt. Sie schenkt einem Töchterchen das Leben und ihr Dasein könnte jetzt einen heiligen Inhalt haben, wenn nicht kleinliches Pharisäertum ihr das Kind entrißt. Konsul Peters adoptiert das Kleine und schmerzerfüllt reist Thymian wieder in die Heimat zurück.“ Siehe Bock. Filmographie (wie Anm. 31).

<sup>35</sup> Fotoarchiv, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.

<sup>36</sup> Dietrich Kuhlbrodt. „*Dida Ibsens Geschichte* (1918)“. Belach/Jacobsen. Richard Oswald (wie Anm. 31). S. 19-23. Hier S. 19.

sensiblen Liebhaber Erik Norrensen verkörpert und Werner Krauß den wahnsinnigen, sadistischen Philipp Galen [sic] spielt, als „eine Fallstudie der sexuellen Abhängigkeit mit deutlich sado-masochistischer Ausprägung.“<sup>37</sup> In der *Licht-Bühne* erschien zwei Tage nach der Premiere eine inhaltliche Zusammenfassung des Films, die der literarischen Vorlage weitgehend entspricht.<sup>38</sup>

Der letzte Teil fehlt in der Kopie des Films, die heute nur noch als Fragment von etwa 62 Minuten in der Stiftung Deutsche Kinemathek in Berlin einsehbar ist. Das Fragment beleuchtet den verzweiferten Schmerz Didas, die ihr Kind weggibt, um es vor ihrem wahnsinnigen Ehemann zu schützen, Galens Brutalität und Zusammenbruch, sowie die aufopfernde Pflege und das Scheidungsangebot. Der letzte Zwischentitel lässt Galen sagen: „Laß dich von mir scheiden, denn wenn ich gesund bin, werde ich dich wieder quälen, ich kann nicht anders“ und streicht ihr sogar zärtlich oder dankbar übers Haar. Das Fragment endet mit Didas weinender Antwort: „Ich kann nicht!“ und lässt die Aussichtslosigkeit ihrer Situation so noch prononcierter erscheinen. Ob Richard Oswald in dieser Verfilmung Didas Kind gemäß der Romanvorlage sterben lässt, konnte aufgrund des nicht mehr erhaltenen Filmes bisher nicht ermittelt werden.

Böhmes Beschreibungen des sadistischen Heribert Gallen und Didas Entscheidung, ihr Kind von ihm zu entfernen, hat Richard Oswald meines Erachtens zudem im 3. Teil von *Es werde Licht!* verarbeitet, zumindest zeigen sich offensichtliche Parallelen in den Anfällen des syphilitischen Gutsbesitzers Waldemar Gorsky (ebenfalls gespielt von Werner Krauß), der auch hier seine Ehefrau hemmungslos quält, und in der schweren Entscheidung seiner Frau Lisa (gespielt von Else Heims), den kleinen Sohn, um ihn vor dem Vater zu schützen, in eine Pension zu geben und dort großziehen zu lassen. In beiden Filmen wird die gewählte Trennung vom eigenen Kind als weit größerer Schmerz als die vom wahnsinnigen Ehemann verursachten Verletzungen dargestellt.

Richard Oswald, „ein Filmregisseur der ersten Aufnahme“<sup>39</sup>, der seinen Schauspielern relativ freie Hand in Bezug auf die Interpretation der vorzustellenden Figuren ließ, wie Michael Esser<sup>40</sup> betont, schuf mit Hilfe von zahlreichen halbnahen Einstellungen, die die Totalen ablösen, und Schauspielerinnen wie Erna Morena (als Thymian) und Anita

---

<sup>37</sup> Hans-Michael Bock. „Biographie“. Belach/Jacobsen. Richard Oswald (wie Anm. 31). S. 119-132. Hier S. 124.

<sup>38</sup> Zit. in Bock. Filmographie (wie Anm. 31). S. 149-50.

<sup>39</sup> Michael Esser. „Der Löwenbändiger“. Belach/Jacobsen. Richard Oswald (wie Anm. 31). S. 53-64. Hier S. 59.

<sup>40</sup> Esser. Der Löwenbändiger (wie Anm. 39). S. 58-59.

Berber (als Dida), die immer wieder auf den Zuschauer zulaufen bis ganz nah an die virtuelle Grenze zwischen Fiktion auf der Leinwand und der Realität im Kino, Filme voller affektiver Einstellungen, die die Betrachter direkt ansprechen.

Dida wird eingeführt als lebensfrohes Mädchen, das zu Beginn des Films lachend auf die Zuschauer zurennt und so nah an die Kamera kommt, als wolle sie den Betrachtenden in die ausgebreiteten Arme fallen. Diese Einstellung betont Dida als unbelasteten jungen Menschen, der seiner Umwelt ein naives, kindliches Vertrauen entgegen bringt, und entspricht in seiner Haltung wie Stimmung der Beschreibung von Didas Kindheit in Böhmes Roman. Als sie später ihr Kind weggibt, um es in sichereren Verhältnissen groß werden zu lassen, spiegelt sich der tiefe Schmerz der Mutter in einer für Oswald damals seltenen Nahaufnahme. Der Regisseur, der die Zuschauer zwar als „stille Zeugen“ miteinbeziehen möchte, aber meist kritische Distanz zu wahren sucht, betont so den schmerzvollen Höhepunkt im Leben Didas und kommuniziert das Leiden der jungen Mutter sowie seine Gesellschaftskritik mit Hilfe der Kameraeinstellung medial. Hier zeigt sich deutlich der narrative und kinematographische Fokus des Regisseurs – oder wie er es selbst 1928 ausdrückte: „Voll Tempo muss die Handlung vorbeiwirbeln, doch mitten in diesen Bewegungen muss etwas stehen, was uns alle bis in die letzten Tiefen interessiert – der Mensch.“<sup>41</sup>

#### V. Georg Wilhelm Pabsts Verfilmung des *Tagebuchs einer Verlorenen*

Mehr als eine Dekade später, 1929, in dem Jahr, in dem Richard Oswald Frank Wedekinds Kindertragödie *Frühlings Erwachen* verfilmt, bringt G.W. Pabst<sup>42</sup> Böhmes *Tagebuch einer Verlorenen* noch als Stummfilm auf die Kinoleinwand.<sup>43</sup> Die Premiere des von den Zensoren beträchtlich verstümmelten Films fand am 27. September 1929 im Gartenbau-Kino in Wien und am 14. Oktober 1929 im UFA Kino am Kurfürstendamm in Berlin statt. Die Begeisterung über den neuen Pabst-Film hielt sich allerdings in Grenzen, was nicht nur auf die Kürzungen zurückzuführen ist, sondern vor allem auf die

---

<sup>41</sup> Richard Oswald. „Selbstzeugnisse“. Belach/Jacobsen. Richard Oswald (wie Anm. 31). S. 65-72. Hier S. 65.

<sup>42</sup> Siehe u.a. Barthelemy Amengual. *Georg Wilhelm Pabst*. Paris: Seghers, 1966; Lee Atwell. *G.W. Pabst*. Boston: Twayne, 1977; *The Films of G.W. Pabst: An Extraterritorial Cinema*. Hg. Eric Rentschler. New Brunswick: Rutgers UP, 1990; *G.W. Pabst*. Hg. Wolfgang Jacobsen. Berlin: Argen, 1997.

<sup>43</sup> Mit Louise Brooks als Thymian Henning, Josef Rovensky als Robert Henning, ihr Vater, Fritz Rasp als Meinert, Edith Meinhard als Erika, Vera Pawlowa als Tante Frieda, Andre Roanne als Graf Osdorff und Arnold Korff als der ältere Graf Osdorff. Siehe u.a. John McCarthy. *International Dictionary of Films and Filmmakers*. Band 1. Detroit/London: St. James, 1996. S. 982-984.

sich anbahnende Ära des Tonfilms, die schon zwei Jahre zuvor in US-amerikanischen Kinos angebrochen war und auch in Deutschland die Zeit des Stummfilms an sein Ende kommen ließ.

Trotzdem lobten einige der damaligen Kritiken Pabsts Regiearbeit, doch vor allem die Thymian verkörpernde amerikanische Schauspielerin Louise Brooks, die in ihrer verwunderten Mädchenhaftigkeit die Unschuld an ihrem Schicksal betont, scheint zu faszinieren.<sup>44</sup> Der Vergleich mit Böhmes Roman wurde im *Hamburger Acht-Uhr-Abendblatt* vom 11. November 1929 abgelehnt:

Unrecht wäre es, den Film mit dem Roman zu vergleichen. Man mag sich zu *Margarete Böhmes* Roman so oder so stellen: der Film, von *Rudolf Leonhardt* geschrieben, von G.W. Pabst inszeniert, hat ein eigenes Gesicht. [...] Die Geschichte, die hier erzählt wird, ist die Geschichte, die sie alle erzählen und die ihnen niemand glaubt. Aber man glaubt auch, dass die ‚Verlorenen‘ selber an ihre Geschichte glauben. So erzählt der Film das Tagebuch [...] völlig echt [...]. So gesehen, ist das herrlich gelungen.<sup>45</sup>

Betont wurde der Skandal, den schon *Die Büchse der Pandora*, die erste Zusammenarbeit zwischen Louise Brooks und G.W. Pabst – eine Adaption von Wedekinds gleichnamigem Stück – einige Monate zuvor hervorgerufen hatte. Wie John McCarthy hervorhebt, wurde *Das Tagebuch einer Verlorenen* bzw. *Diary of a Lost Girl* vom Publikum wie von der Kritik als schockierende Provokation in Bezug auf die vermeintlich dargestellte sexuelle Freizügigkeit sowie auf die ausbleibende Strafe der sexuell aktiven Thymian am Ende des Films beurteilt.<sup>46</sup>

Der österreichische Regisseur G.W. Pabst setzte sich in Filmen wie *Die fremdlose Gasse* (1925) oder auch *Abwege* (1928) wiederholt mit dem Thema ‚gefallener Mädchen‘, Doppelmoral und sozialer Verantwortung der angeblich so sittlichen Gesellschaft auseinander. In seiner Verfilmung von Böhmes *Tagebuch einer Verlorenen* (1929) spielt Louise Brooks Thymian als ernstes, fast verschlossenes Mädchen, das zwar neugierig, aber keineswegs lustvoll oder lebenshungrig erscheint. Der Film beginnt mit einer Nahaufnahme eines Buches, das von einer älteren Dame (Tante Frieda, gespielt von Vera

---

<sup>44</sup> Im *Berliner Tageblatt*, 20.10.1929: „Louise Brooks geht in stummer Schönheit, erschrocken, trotzig, wartend, verwundert, durch den Film als das Mädchen, dem dies alles passiert. Fast wie ein schöner, tragischer Buster Keaton. Großäugig, infantil, in entzückenden Kleidern.“ Zit in Bammé. Margarete Böhme (wie Anm. 1). S. 48.

<sup>45</sup> Zit in: Bammé. Margarete Böhme (wie Anm. 1). S. 48-49.

<sup>46</sup> McCarthy. *International Dictionary* (wie Anm. 43). S. 982-984.

Pawlowa) verpackt wird. Es ist das Tagebuch, in das Thymian ihre Erlebnisse eintragen wird, die dann von Margarete Böhme, so lässt sie ihre Leser ja glauben, ediert und veröffentlicht wurden, und die nun Pabst als Grundlage seines Films dienen. Die Referenz zum authentischen Text ersetzt die in Oswalds Verfilmung noch dargestellte Leichtigkeit und Ausgelassenheit der jungen Thymian vor ihrer Vergewaltigung. Pabsts Thymian zeigt in der einleitenden Sequenz des Films zwar auch Gefühle, doch es sind höfliche Danksagungen am Tag ihrer Konfirmation und offensichtliche Verwirrung, als Elisabeth, die geliebte Haushälterin, aus dem Hause verwiesen wird. Thymian versteht ihren Weggang nicht – das eingeblendete Kinderjäckchen, das aus dem Koffer fällt, ist als Hinweis auf ihre Schwangerschaft nur dem Kinobesucher ersichtlich – und ist sichtlich getroffen. Elisabeth wird wenig später als Leichnam ins Haus zurückgebracht – Thymian stürzt davon, als sie die Tote erkennt. In der Wohnung fällt sie beim Anblick des Vaters in Ohnmacht, der neben der neuen Haushälterin Meta (gespielt von Franziska Kinz) sitzt und schon seinen Arm um sie gelegt hat. Das Tagebuch, in dem der Assistent des Vaters (gespielt von Fritz Rasp) die Notiz „um halb 11 in der Apotheke“ hinterlassen hat, lässt Thymian Meinert aufsuchen. Nach Thymians Zwischentitel-Aussage „ich bin ganz allein“ und Meinerts Versicherung, sich um sie zu kümmern, lehnt sie sich an ihn und fällt wieder in Ohnmacht. Meinert zögert nicht, trägt sie ins Bett und vergewaltigt sie. Das auf dem Nachttisch stehende Weinglas fällt um, als er es mit Thymians Tagebuch wegschiebt, und verursacht dunkle Flecken auf dem weißen Bettuch.

Wie schwierig es noch Ende der 1920er Jahre war, Schmerz und sexuelle Verletzlichkeit und Verletzung darzustellen, zeigt der Aufschrei der Empörung, der auf beiden Seiten des Atlantiks zur Kürzung dieser Szene führte. Pabst lenkt unseren Blick über eine Nahaufnahme hin zu dem Fleck – auch im Schwarzweißfilm ist der Wein klar als rot zu verstehen – und verdeutlicht so die hier stattfindende Entjungferung des Mädchens. Die sexuelle Symbolik, die visuell unmissverständlich gestaltet war, war zuviel für die Zensoren, die auch an anderer Stelle in den Film eingriffen und ihn entschärften. Die Version, die heute als DVD zu kaufen ist, enthält allerdings eine mehr oder weniger originale Version.

Im Gegensatz zum Roman, der wiederholt auf eine wenn auch ambivalent empfundene Lust verwiesen hat (sowohl beim Alkoholkonsum als auch bei den nächtlichen Zusammenkünften mit Meinert), gibt es im Film keinen Ausdruck von Lust, abgesehen von kurzen Einstellungen, die meist sektinduzierte Lebensfreude im Bordell zum Ausdruck bringen. Momente des Schmerzes sind offensichtlicher, nicht nur beim

Abschied von ihrem Baby Erika bei Witwe Bolke<sup>47</sup>, und besonders nach ihrer Flucht aus der Erziehungsanstalt, als sie von Ww. Bolke erfährt, dass ihr kürzlich verstorbenes Baby gerade in dem kleinen Holzsarg abtransportiert wurde. Thymian stürzt die Treppen hinunter, kann den Mann mit dem Sarg aber nicht mehr finden. Die Kamera folgt ihr nun, als sie sichtlich verzweifelt, langsam und gebeugt durch die dunkle Stadt läuft. Erschöpft lehnt sie sich an einen Hauseingang, ein Wurstverkäufer bringt sie zum Bordell, dessen Adresse ihre Freundin und Mitflüchtende ins Tagebuch notiert hatte. Nach der ersten Nacht, in der sexuelle Hingabe wieder eher als Ohnmacht dargestellt wird, betont Pabst mit einer Nahaufnahme den Schock Thymians in Anbetracht ihrer symbolischen Objektiv~~ation~~ in Form eines Umschlags mit Geldscheinen, den die „Puffmutter“ ihr freudig präsentiert.

Pabst weist nicht nur auf die Ausweglosigkeit der Situation eines ‚gefallenen Mädchens‘ hin, sondern äußert Kritik an der Doppelmoral der Gesellschaft, indem er das Verhalten von Männern wie Thymians Vater, dem Apotheker Gotteball und seines Assistenten Meinert, das in Bezug auf ihre gesellschaftliche Stellung ohne Konsequenzen bleibt, mit dem Tod der vom Apotheker geschwängerten Haushälterin zu Anfang des Films und dem Plädoyer für die vergewaltigte und zur Prostituierten gewordenen Thymian an dessen Ende kontrastiert. Eine der eindrucksvollsten Szenen im Film, die das Leid der Tochter in Anbetracht des Verlusts ihres Vaters deutlich zum Ausdruck bringt, folgt Thymians gut gemeinter Idee eines Abends im Nachtcafé, als sie einem dicken Herrn durch eine Lotterie aus der finanziellen Misere helfen möchte, indem sie sich als Preis der Verlosung zur Verfügung stellt. Gerade an diesem Abend kommt Thymians Vater mit seiner neuen Frau Meta und dem Assistenten Meinert zum jährlichen Besuch in die Stadt und in eben dieses Etablissement, um „den Sumpf der Großstadt“ zu bestaunen. Als sich die Blicke von Vater und Tochter treffen, kurz nachdem Meinert eines der Lose gekauft hat, folgt eine Einstellungssequenz, die die Sehnsucht und Isolation der Tochter sowie das Gefangensein in starren Sittlichkeitsvorstellungen des Vaters illustriert und mit Nahaufnahmen nicht nur der verzweifelten Thymian, sondern auch des dicken Herrn in einer Halbnahen endet. Zu Beginn der Sequenz versucht Thymian sich einen Weg durch die tanzenden Paare zu bahnen und auch ihr Vater geht auf sie zu. Doch allzu schnell wird er von seiner strengen Frau Meta zurückgehalten, während Thymian inmitten der tanzenden Paare

---

<sup>47</sup> Eine offensichtliche Anlehnung/Hommage an Wilhelm Buschs Figur Witwe Bolte. Vgl. Wilhelm Busch. *Max und Moritz* [1865]. 53. Auflage. München: Braun & Schneider, 1906.

stehenbleibt. Sie ist umringt von Leben, doch die Nahaufnahme ihres ernsten, traurigen Gesichts distanziert sie von dem Treiben und ihr Blick verbindet die Betrachtenden mit der Tochter, die nur zu ihrem Vater will. Doch Meta und Meinert ziehen den Apotheker fort, während die Blickkontakte zwischen Vater und Tochter abwechselnd aufgebaut werden. Am Ausgang dreht sich der Vater noch einmal um und blickt in einer halbnahe Einstellung auf seine Tochter, die mittlerweile von ihren Freunden und Kollegen umringt ist; der Schmerz ist beiden anzusehen, aber die Gesellschaft hat ein System geschaffen, in dem menschliches Verhalten nicht mehr möglich erscheint. „Ja, Thymian, jetzt bist du eine Verlorene“, sagt der dicke Herr unter Tränen und interpretiert durch die soeben klar etablierte narrative und visuelle Verbindung zu Thymians Vater den Begriff der „Verlorenen“ nicht sittenmoralisch, sondern als tragische Konsequenz des endgültigen Verlusts ihrer Familie.

**Abb. 2 Tagebuch einer Verlorenen, Deutschland 1929, Regie G.W. Pabst, Filmmuseum Berlin /Deutsche Kinemathek.**

Louise Brooks' Darstellung der Thymian ist oft verhalten, sie unterdrückt Emotionen, wie sie es schon als Kind lernen musste, wie wir aus der Romanvorlage wissen. Durch die Vergewaltigung gerät ihr Leben unwiederbringlich in Schiefelage. Erst die Großherzigkeit des Grafen, der aus Schuldgefühlen über die ‚Verfehlungen‘ der jungen Frau hinwegblickt und sich um sie kümmert, **ermöglicht** ihre Reintegration in die Gesellschaft zumindest teilweise und läßt den Film positiver als Böhmes Textvorlage enden. Die Reformanstalt setzt hier wichtige narrative Impulse und der Film endet mit dem Urteil über den ‚Verein zur Rettung gefährdeter Mädchen‘ und dessen Erziehungsheim, das Thymian aus eigener Erfahrung kennengelernt hat und das gerade auch durch seine heuchlerische Doppelbödigkeit völlig unzureichend bleibt. Beim Besuch Thymians als Mitglied des ‚Vereins zur Rettung gefährdeter Mädchen‘ am Ende des Films wird eine Fassade liebevoller Pflege präsentiert, die als ironische Verdoppelung die Realität verzerrt und „die Bakterien der Tücke, Heuchelei, Habsucht, Grausamkeit und Hinterlist“ [TeV 82], die Böhmes Thymian im Pastorat bei Lübeck kennenlernt, als das eigentliche gesellschaftliche Problem entlarvt: das Erziehungsheim und seine „Segnungen“ werden vom Vorstand gepriesen (bis hin zur Suppe, die nichts mit der Brühe gemein hat, die die Mädchen sonst zu essen bekommen), bis Thymian die Aufführung als Farce entlarvt, indem sie sich als ‚Gefallene‘ zu erkennen gibt und den „Unverstand“ der Frauen, deren moralische Erziehung nicht helfen wird, kritisiert.

Lust ist in Pabsts Verfilmung wie auch in den Romanen weitgehend abwesend, bis auf wenige Momente, in denen die Thymian verkörpernde Hauptdarstellerin Louise Brooks in die Kamera lacht. Nur Schmerz wird offensichtlich in dem jungen Gesicht, sowie tiefer Ernst und Traurigkeit – über den Verlust der Haushälterin, der Familie, des Kindes und des Freundes bzw. neuen Ehemanns Casimir Osdorff. Aus ihrer Verzweiflung wird sie von Casimirs Onkel gerettet, der an ihr die Fehler und das Versagen an seinem Neffen wieder gutmachen möchte. Pabst gestaltet das Verhältnis zwischen Thymian und dem alten Grafen vollkommen asexuell, im Gegensatz zur Romanvorlage, in der Thymians körperliche Ausbeutung auch in diesem noch relativ positiv gestalteten Verhältnis fortgeführt wird und sich erst durch die tödliche Erkrankung der Protagonistin in ein freundschaftliches Verhältnis wandelt, in dem der Graf Thymian regelmäßig besucht und am Ende auch ein von ihr geplantes „Heim für kranke, schwache, verkrüppelte Kinder, die viel Liebe brauchen“ finanzieren will. Diese im Roman erst spät zum Vorschein kommende Vorbildfunktion für die Mittel- und Oberschicht und ihre Scheinmoral bestimmt bei G.W. Pabst die Konstitution dieser Figur.

Die Rezeption dieser Verfilmung wurde in den letzten Jahrzehnten maßgeblich durch Laura Mulveys überaus einflussreichen Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975) geprägt und führte zu einigen hochinteressanten Ausführungen zur masochistischen Ästhetik bzw. zum subjektiven, lustvoll sadistischen Voyeurismus im Film.<sup>48</sup> Vor allem Valeska Gert, die als Erziehungsheimleiterin in orgiastischer Ekstase immer schneller auf ihre Trommel schlägt, um den Takt für die gymnastischen Übungen der Insassen anzugeben, dient hier in Nahaufnahme zur Illustration eines sadistischen Voyeurismus, wie Heide Schlüpmann es formulierte.<sup>49</sup> Sie differenziert die von Mulvey bezeichnete männliche Subjektposition, die der Betrachter durch die *male gaze* der Kamera einnimmt und die die Hauptdarstellerin zum Lustobjekt werden lässt, doch wird ihr das Leiden der Protagonistin zum masochistischem Spektakel, das so kinematografisch an die narrative und visuelle Dynamik eines sadistischen Voyeurismus gebunden wird.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Heide Schlüpmann. „The Brothel as an Arcadian Space? *Diary of a Lost Girl* (1929)“. Rentschler. *The Films of G.W. Pabst* (wie Anm. 42). S. 80-90. Zudem in diesem Kontext von Interesse: Patrice Petro. *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. Princeton: Princeton UP, 1989. Tracy Cox setzt sich in ihrem Aufsatz „Diary of a Lost Spectator: Carving a Space for Female Desire in Patriarchal Cinema“ in der Zeitschrift *Spectator* 16.1 (1995) mit Petro, Mulvey und Schlüpmann auseinander.

<sup>49</sup> Schlüpmann. *Brothel* (wie Anm. 48). S. 88.

<sup>50</sup> Schlüpmann. *Brothel* (wie Anm. 48). S. 88: „All of these figures maintain suffering and unstilled longing throughout the entire story, binding the masochistic spectacle to the dynamics of a sadistic voyeurism.“

## VI. Schlussbemerkungen

Die Nahaufnahmen, die Pabst vielfach einsetzt, sicherlich auch, um auf die Schönheit seiner Hauptdarstellerin aufmerksam zu machen und den Betrachtenden visuelle Lust zu vermitteln, dienen der Verdeutlichung des Schmerzes. Sowohl bei Richard Oswald als auch bei G.W. Pabst wird die filmische Darstellung der zerstörerischen Kraft der bürgerlichen Sittenmoral auch über eine visuelle Fragmentierung der Hauptdarstellerinnen geleistet. Eine Darstellung, die gemäß den den Filmen zu Grunde liegenden Romanen zum Zeugnis werden und der Kritik dienen soll, kann dies immer nur unvollständig und vereinzelt leisten. Schon bei Oswald, aber besonders bei Pabst wird das Leid der Protagonistinnen durch eine gezielt eingesetzte Nahaufnahme vermittelbar. Die Annäherung an das Gesicht Didas in Oswalds Verfilmung im Moment der Trennung von ihrem Kind oder an das stumme, ernste Gesicht Thymians in den mehrfachen Augenblicken tiefer Trauer macht deutlich, wie unangemessen die gesellschaftliche Reaktion auf die ‚Vergehen‘ der beiden jungen Frauen ist.

Schon bei Oswald hält die Kamera im Moment größten Leidens für einen Moment inne und ruht auf dem verweinten Gesicht der jungen Frau. Als Mittel filmischen Erzählens dienen Nahaufnahme, bei Pabst auch Großaufnahme und Detailaufnahme, wiederum nicht nur dazu, die Psychologie der jeweiligen Figur zu beleuchten und bildliche wie inhaltliche Akzente zu setzen, sondern auch dazu, die affektive Wirkung eines Bildes zu verstärken. Die Aufnahme Thymians, die in einer Halbnahen inmitten des frohen Treibens auf der Tanzfläche steht und auf ihren Vater blickt, ist die längste Einstellung des Films. Sie wird von der Ankunft Casimirs unterbrochen, der ein Lotterieticket kauft und Thymian gewinnt, sowie von dem langsamen Gang des Vaters mit Meta und Meinert gen Ausgang, und am Ende steht Thymian immer noch dort, ein unmissverständliches Zeichen ihrer Einsamkeit und Isolation, aber auch des andauernden Schmerzes aufgrund dieser unnatürlichen Trennung.

Nahaufnahmen reduzieren in beiden hier vorliegenden Filmen die Distanz zwischen dem Geschehen auf der Kinoleinwand und dem Zuschauer und verknüpfen so die Betrachter mit dem Erleben der jungen Protagonistin. Schon Oswald – trotz einer noch recht unbeweglichen Kamera – und auch Pabst vertrauen hier auf den gängigen Effekt der Einstellungsgröße, die gerade im Zusammenhang mit einer Verlangsamung des Filmgeschehens, wie etwa in der Tanzflächenszene, die Gefühle der Protagonistin klar

zum Ausdruck bringen und so reaktive Emotionen bei den Zuschauern auslösen kann und soll. Der vielschichtige Text des menschlichen Gesichts<sup>51</sup>, das in Nah- und Großaufnahme von Gilles Deleuze in seinem ersten Kinobuch *Cinema 1: L' Image-Mouvement*<sup>52</sup> nicht als einzig mögliches, aber als ideales Vehikel des Affektbildes, ja als Affektbild selbst begriffen wird, ist in den nahen Aufnahmen kurzzeitig losgelöst von Zeit und Raum. Ohne den potentiell verallgemeinernden Kontext ist die emotive Wirkung des Bildes umso stärker. Das Gesicht wird so zum filmischen Zeichen, das in der Atempause zwischen Aktion und Reaktion nur noch Schmerz und dadurch Kritik vermittelt.<sup>53</sup>

Margarete Böhme schreibt im Vorwort des *Tagebuchs einer Verlorenen*, in dem sie sich nur als Herausgeberin dieses in ihre „Hände gelangten“ Tagebuchs zu erkennen gibt, dass die „Lektüre dieser Blätter“ zum „Nachdenken“ anregen soll, da niemand ihres Erachtens vor dem Schicksal Thymians gefeit ist. Dem Schweigen, Wegsehen und der „lieblosen Verachtung“ soll der Text entgegenwirken. Sie will Augen öffnen, zur Sprache bringen, Verständnis fördern. Die Autorin konstruiert die beiden Romane um die Grundfrage der Ethik nach dem Guten, um die Ungerechtigkeit der aus ihrer Sicht fehlgeleiteten Moralvorstellungen der Gesellschaft zu verdeutlichen, die zudem durch die scheinbare Authentizität der Texte, auf die wiederholt hingewiesen wird, akzentuiert wird. Ernst Pöppel stellt ebenfalls die Frage nach dem Guten und zitiert als Antwort Leibniz: „Gut ist dasjenige, was geeignet ist, Lust in uns hervorzubringen und zu vermehren, oder Schmerz zu vermindern und abzukürzen.“<sup>54</sup> Somit wird das Gute, das als Basis einer menschlichen Gesellschaft dienen sollte, die Grundlage für Sittengesetze und ethische Normen. Weder Böhme noch Oswald oder Pabst propagieren einen auf dem Lustprinzip basierten Wertrelativismus, werten aber die Gesellschaft im Kontext ihrer Moralvorstellungen kritisch ab. Die Repräsentantinnen der den Sittengesetzen ausgelieferten Mädchen, denen Unrecht widerfährt, werden zum Maßstab der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer proklamierten Werte wie Tapferkeit, Ehre und Familie. An ihnen wird sowohl die Sittlichkeit als auch die Menschlichkeit eben dieser Gesellschaft gemessen. Sowohl in den literarischen Texten Böhmes wie in den

---

<sup>51</sup> Vgl. z. B. Susan Stewart. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1984. S. 127f.

<sup>52</sup> Gilles Deleuze. *Cinema 1: L'Image-Mouvement*. Paris: Minuit, 1983. Das Gesicht, das dem Affektbild gleichbedeutend wird, ist in der englischen Ausgabe vor allem ab S. 89 beschrieben. Siehe Gilles Deleuze. *Cinema 1. The Movement Image*. London: Continuum, 2005. S. 89-104.

<sup>53</sup> Siehe auch Mary Ann Doane. *The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema*. *differences* 14.3 (2003): S. 89-111.

<sup>54</sup> Pöppel. Lust (wie Anm. 6). S. 287.

Verfilmungen von Oswald und Pabst wird die bürgerliche Gesellschaft mit ihren unmenschlichen Sittengesetzen und ihrer doppelbödigen Philistermoral eindeutig als Schmerzquelle gekennzeichnet. Und so führt der Regisseur G.W. Pabst das Plädoyer der Schriftstellerin Margarete Böhme für eine menschlichere und gerechtere Gesellschaft fort, wenn er den alten Graf Osdorff am Ende des Films im Erziehungsheim zum Abschied mit einer kurzen Verbeugung zur Vereinsvorsitzenden sagen lässt: „Ein wenig mehr Liebe und niemand kann verloren sein auf dieser Welt.“

### Literaturverzeichnis

- Barthelemy Amengual. *Georg Wilhelm Pabst*. Paris: Seghers, 1966.
- Benedict Anderson. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2006.
- Lee Atwell. *G.W. Pabst*. Boston: Twayne, 1977.
- Arno Bammé (Hg.). *Margarete Böhme. Die Erfolgsschriftstellerin aus Husum*. München: Profil, 1994.
- Arno Bammé. „Realität und Fiktion: Empirische Basis und belletristische Form der Darstellung in den Schriften Margarete Böhmes“. *Margarete Böhme. Die Erfolgsschriftstellerin aus Husum*. Hg. Arno Bammé. München: Profil, 1994. S. 15-106.
- Arno Bammé. *Der literarische Nachlass der Husumer Erfolgsschriftstellerin Margarete Böhme (1867-1939)*. Klagenfurt: Institut für Interdisziplinäre Forschung und Fortbildung der Universitäten Innsbruck/Klagenfurt/Wien, 1993.
- Helga Belach/Wolfgang Jacobson (Hgg.). *Richard Oswald. Regisseur und Produzent*. München: edition text + kritik, 1990.
- Walter Benjamin. *Illuminationen*. Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1977.
- Gottfried Benn. „Nachtcafé“. *Die Aktion* (3. Januar 1914): S. 4.
- Hans-Michael Bock. „Biographie“. *Richard Oswald. Regisseur und Produzent*. Hgg. Helga Belach/Wolfgang Jacobson. München: edition text + kritik, 1990. S. 119-132.
- Hans-Michael Bock. „Filmographie“. *Richard Oswald. Regisseur und Produzent*. Hgg. Helga Belach/Wolfgang Jacobson. München: edition text + kritik, 1990. S. 137-80.
- Margarete Böhme. *Dida Ibsens Geschichte. Ein Finale zum Tagebuch einer Verlorenen*. 6. Auflage. Berlin: Es werde Licht, 1921.
- Margarete Böhme. *Tagebuch einer Verlorenen. Von einer Toten*. Unveränderter Nachdruck der 100. Auflage 1907. Witzwort: Kronacher Verlag Moordeich, 1988.

- Margarete Böhme. „Weihnachten. Eine autobiographische Skizze“. *Margarete Böhme: Einblicke. Eine Annäherung an ihr Werk*. Hg. Theatergruppe 5plus1. Husum: Husum, 2009. S. 90-95.
- Wilhelm Busch. *Max und Moritz* [1865]. 53. Auflage. München: Braun & Schneider, 1906.
- Tracy Cox. „Diary of a Lost Spectator: Carving a Space for Female Desire in Patriarchal Cinema“. *Spectator* 16.1 (1995): S. 33-43.
- Gilles Deleuze. *Cinema 1: L'Image-Mouvement*. Paris: Minuit, 1983.
- Gilles Deleuze. *Cinema 1. The Movement Image*. London: Continuum, 2005.
- Jürgen Dietrich. „Vorwort zur Neuauflage“. *Tagebuch einer Verlorenen. Von einer Toten*. Unveränderter Nachdruck der 100. Auflage 1907. Witzwort: Kronacher Verlag Moordeich, 1988.
- Mary Ann Doane. *The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema*. *differences* 14.3 (2003): S. 89-111.
- Moritz Wilhelm Drobisch. *Empirische Psychologie nach naturwissenschaftlicher Methode*. Leipzig: Voss, 1842.
- Michael Esser. „Der Löwenbändiger“. *Richard Oswald. Regisseur und Produzent*. Hgg. Helga Belach/Wolfgang Jacobson. München: edition text + kritik, 1990. S. 53-64.
- Michel Foucault. *Histoire de la sexualité*. Paris: Édition Gallimard, 1976-84.
- Wolfgang Jacobsen (Hg.). *J.W. Pabst*. Berlin: Argen, 1997.
- Karl Kraus. *Sittlichkeit und Kriminalität*. München/Wien: Albert Langen/Georg Müller, 1963.
- Dietrich Kuhlbrodt. „Dida Ibsens Geschichte (1918)“. *Richard Oswald. Regisseur und Produzent*. Hgg. Helga Belach/Wolfgang Jacobson. München: edition text + kritik, 1990. S. 19-23.
- K. W. Mager. *Die Encyclopädie oder das System des Wissens*. Zürich: Meyer und Zeller, 1847.
- John McCarthy. *International Dictionary of Films and Filmmakers*. Bd 1. Detroit/London: St. James, 1996.
- Margaret McCarthy. „The Representation of Prostitution in Literature and Film: Margarete Böhme and G.W. Pabst“. *Commodities of Desire: The Prostitute in Modern German Literature*. Hg. Christiane Schönfeld. Rochester: Camden House, 2000. S. 77-97.
- Friedrich Nietzsche. *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral* [1886/87]. Friedrich Nietzsche. *Werke*. Hgg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Bd. VI/2. Berlin: De Gruyter, 1968.

- Richard Oswald. „Selbstzeugnisse“. *Richard Oswald. Regisseur und Produzent*. Hgg. Helga Belach/Wolfgang Jacobson. München: edition text + kritik, 1990. S. 65-72.
- Patrice Petro. *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. Princeton: Princeton UP, 1989.
- Ernst Pöppel. *Lust und Schmerz: Grundlagen menschlichen Erlebens und Verhaltens*. München: Severin und Siedler, 1986.
- Eric Rentschler (Hg.). *The Films of G.W. Pabst: An Extraterritorial Cinema*. New Brunswick: Rutgers UP, 1990.
- Anna Richards. „Sense and Sentimentality? Margarete Böhme's *Tagebuch einer Verlorenen* in Context“. *Commodities of Desire: The Prostitute in Modern German Literature*. Hg. Christiane Schönfeld. Rochester: Camden House, 2000.
- Heide Schlüpmann. „The Brothel as an Arcadian Space? *Diary of a Lost Girl* (1929)“. *The Films of G.W. Pabst: An Extraterritorial Cinema*. Hg. Eric Rentschler. New Brunswick: Rutgers UP, 1990. S. 80-90.
- Christiane Schönfeld. *Dialektik und Utopie. Die Prostituierte im deutschen Expressionismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996.
- Georg Simmel. *Philosophie des Geldes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.
- Susan Stewart. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1984.