

Antje Wischnmann

Verstumende Mäusen: Friederike und Ida Bruns ästhetisches Projekt

Einleitung

Dem Tagungsthema entsprechend wird mein Beitrag auf den "Bildwandel" unter Berücksichtigung folgender Fragestellungen eingehen:

Es soll erstens am Beispiel von Friederike und Ida Bruns Praktiken der Kunstausübung untersucht werden, worauf der Wandel des "Künstlerinnen-Bildes" in dieser künstlerischen und familiären Beziehung zurückgeführt werden kann. Das dichterische Projekt der Mutter Friederike Brun wird durch das wortlose Projekt der von ihrer Tochter Ida ausgeübten Attitudenkunst abgelöst.

Weiterhin soll gezeigt werden, daß sich die Kopenhagener Salonière F. Brun sowohl in ihrer künstlerischen Praxis als auch in ihrer "ästhetischen Erziehung" der Tochter Ida einen "verkünstelnden Blick" zu eigen macht, der aus der männlichen Perspektive auf eine objektive Muse abgeleitet ist: Idas künstlerischer Auftrag wird aus einem internalisierten Fremdbild abgeleitet.

Die Marginalisierung F. Bruns in der dänischen Literaturgeschichtsschreibung läßt sich in doppelter Hinsicht rekonstruieren: als weibliche Autorin, deren Schriften bis heute nicht vollständig ediert sind, und als deutschsprachig produzierende Dänin. Die Kategorien Geschlecht und Nationalität begründen die Alleinheit der dänisch-deutschen Autorin F. Brun. Das Zusammenwirken dieser beiden Kategorien kennzeichnet in dieser Fallstudie einen Wandel des künstlerischen Selbsterverständnisses (und Selbstbildes), der als symptomatisch für den Übergang von der "prä-nationalen" zur nationalromantischen Epoche gelten kann.

Historischer Rahmen

Friederike Brun (1765-1835) wurde im sächsischen Gotha geboren und wuchs in Kopenhagen auf.² Durch die integrative Kulturpolitik des dänischen Hofes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde eine Koexistenz von dänischer und deutscher Kultur gefördert. Bruns Vater Balhasar Münster wurde 1765 Pastor der deutschen Petri-Gemeinde in Kopenhagen, welches Friederike in ihrer Autobiographie wie folgt begründet: "[...] da Dänemark unter des guten Fried-

1 Vgl. Steen Bo Frandsen: *Dänemark – der Kleine Nachbar. Aspekte der deutsch-dänischen Beziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*. Darmstadt 1994, S. 20.

2 Ihr vollständiger Name vor der Heirat mit dem dänischen Kaufmann Constantin Brun lautete Sophie Christiane Friederike Münster.

Nachbarn im Ostseeraum über einander

Wandel der Bilder, Vorurteile und Stereotypen?

Frank-Michael Kirsch

Christine Frisch

Helmuth Müssemer

(Hrsg.)

Södertörns högskola

2001

rich des Fünften und des ersten Bernstorffs Regierung und Leitung, jede Art von Verdienst in seinem Schooße versammelte; und mein Vater Cramer, Klopstock und andere berühmte Männer mehr, schon daselbst vorfand.“³ Bruns Kindheit ist durch eine „Kulmination des deutschen Einflusses im Land“⁴ sowie ein symbioseähnliches Verhältnis von dänischer und deutscher Kultur geprägt. Kopenhagen war zu dieser Zeit weniger Hauptstadt der Nation als Zentrum eines Konglomeratstaates (Dänemark, Norwegen und Holstein).⁵ Um 1750 sprachen in etwa 20 Prozent der Kopenhagener Bevölkerung deutsch.⁶ Berühmte deutsche Dichter erhielten Stipendien von den jeweiligen dänischen Königen, wie beispielsweise Friedrich Klopstock 1751, Friedrich Schiller 1791 und Friedrich Hebbel 1842.⁷ Sowohl in der stärker germanistisch ausgerichteten als auch in der „Skandinavien-sensibilisierten“ Literaturgeschichtsschreibung wird davon ausgegangen, daß Kopenhagen im Zeitraum 1750 bis 1800 schlichtweg zum deutschen Kulturraum gerechnet wurde, daß aber die dänischen und deutschen Künstlerkreise insgesamt deutlich voneinander abgegrenzt waren.⁸ F. Bruns zweispaltiger deutsch-dänischer Salon stellte in dieser Hinsicht eine positive Ausnahme dar.

Die „Grenzgängerin“ Brun verfügte über eine bilinguale und bilinguale Kompetenz, verwendete für ihre literarische Produktion aber ausschließlich das Deutsche. Die dänische Sprache verwendete sie im Alltag, in seltenen Fällen auch im Rahmen der schriftlichen Korrespondenz, neben den auf den Reisen und für die Lektüre wesentlichen Sprachen Französisch, Italienisch und Englisch. Bruns literarische Vorbilder F. Klopstock, Friedrich Mathison und Jean-Jacques Rousseau sind weitaus wichtiger für sie als etwaige Impulse aus der damaligen dänischen Literatur.

Friederike führte einen Winter-Salon in der Kopenhagener Bredgade und einen Sommer-Salon auf dem Gut Sophienholm in Lyngby, die von ihrem Ehemann, dem dänischen Kaufmann Constantin Brun, finanziert wurden. Sie hielt sich zwischen 1790 und 1810 fast ununterbrochen auf Reisen nach Deutschland, Italien und in die Schweiz auf,⁹ wodurch ihr schließlich die dänische „Heimat

- 3 Friederike Brun: *Wahrheit aus Morgenröthen und das ästhetische Entwicklung*. Aarau 1824, S. 5 (foll. abgekürzt mit *Wab*). Bruns Rechtschreibung wird beibehalten und nicht durch [sic] ergänzt.
- 4 Steen Bo Frandsen, a. a. O., S. 17. Siehe auch Gesa Snell: *Deutsche Immigranten in Kopenhagen 1800-1870*. Eine Minderheit zwischen Akzeptanz und Ablehnung. Münster 1999.
- 5 Vgl. Sven-Aage Jørgensen: „Literaturbyen København i holstensk-ysk perspektiv“. In: Flemming Lundgreen-Nielsen: *København læst og påskrevet*. København 1997, S. 93-107, S. 94.
- 6 Vgl. Sven-Aage Jørgensen, a. a. O., S. 94.
- 7 Zu den wichtigsten deutsch-dänischen Grenzgängern siehe Vibeke Winge: „Ein fortgesetztes Teutschland? Sprachliche Grenzgänger in Kopenhagen.“ In: Heinrich Detering (Hrsg.): *Grenzgänge. Skandinavisch-deutsche Nachbarschaften*. Göttingen 1996, S. 46-59, S. 53. Für das 19. Jahrhundert siehe auch Gesa Snell: *Deutsche Immigranten in Kopenhagen 1800-1870*. Eine Minderheit zwischen Akzeptanz und Ablehnung. Münster 1999.
- 8 Vgl. Dieter Lohmeier: „Kopenhagen als kulturelles Zentrum der Goethezeit“. In: Heinrich Detering, a. a. O., S. 78-95, S. 78.
- 9 C. Honegger nennt die Reisefähigkeit als eines der drei Merkmale der „Entfärbung“ im Kontext der Empfindsamkeit: „[...] die Aspekte der Entfärbung, der Flucht aus dem persönlichen Nahbereich (Bhe, Fa-

als Fremde“ erschien.¹⁰ Gesteigert wird F. Bruns Entfremdung durch Danisierungsbestrebungen im Zuge der – nicht zuletzt durch Impulse der dänischen Nationalromantik verstärkten – nationalen Auseinandersetzungen innerhalb der Monarchie, welche die Entfaltungsmöglichkeiten der Koexistenz von dänischer und deutscher Kultur langfristig einschränkten. F. Brun spricht in ihren Memoiren von ersten Anzeichen einer kulturellen „Dämmerung“ bereits nach Klopstocks Übersiedlung nach Deutschland (1770).¹¹ Nach dem Struensee-Skandal (1770-72)¹² wurde die Anwendung des Deutschen als Amtssprache durch Reglementierungen eingeschränkt, und mit dem Indigenatsgesetz von 1776 sollte sichergestellt werden, daß die Anzahl „deutscher Einwanderer“ in der Führungselite reduziert wurde: „Nur wer innerhalb der dänischen Monarchie geboren war, konnte für wichtige Ämter zugelassen werden.“¹³ Dennoch sollte daran erinnert werden, daß der Epochenwandel sich erst allmählich vollzog: „Seit Anfang des 19. Jahrhunderts wurde das Kulturleben in Dänemark nicht mehr [...] von eingereisten Deutschen mitbestimmt, aber die einheimische Elite blieb doch deutlich von der deutschen Kultur beeinflusst.“¹⁴ Adam Oehlenschläger, Jens Baggesen, Schack von Staffeldt und Christian Winther publizierten in beiden Sprachen; und als einer der besonderen Höhepunkte der dänisch-deutschen Kulturbegegnung gilt Oehlenschlägers Goethe-Besuch in Weimar 1806. Charakteristisch für die ambivalente Dynamik der deutsch-dänischen Kooperation zwischen 1750 und 1850 ist gerade die allmählich enger werdende Verknüpfung und semantische Überlagerung von „Sprache“ und „nationaler Zugehörigkeit“, welche die beiden Kulturen schließlich voneinander entfernten. Der „Höhepunkt der gemeinsamen Kultur“ markiert der Sprachhistorikerin Vibeke Winge zufolge auch das „Ende der friedlichen Koexistenz“.¹⁵ Der Kulturhistoriker Steen Bo Frandsen datiert eine anhand von Dokumenten belegbare begriffliche Koppelung von „Muttersprache“ und „Nationalität“ anhand zweier Veröffentlichungen des Hi-

- 10 milie, Wohnort), die phantasmagorische Übersetzung der Wirklichkeit sowie die ausgeprägte Stilisierung.“ (Claudia Honegger: *Die Ordnung der Geschlechter*. Frankfurt a. M./New York 1991, S. 31).
- 11 Amnegel, Heilmann: „Skandinavische Schriftstellerinnen in Deutschland“. In: Bernd Henningsen et al. (Hrsg.): *Wahlverwandtschaften. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914*. Deutsches Historisches Museum Berlin/Nationalmuseum Stockholm/Norsk Folkemuseum Oslo, Berlin 1997, S. 206-208, S. 206.
- 12 Vgl. Friederike Brun, a. a. O., S. 23. Brun traf für Iddi Klopstock in den Jahren 1783, 1789-95 und 1797.
- 13 Der deutsche Arzt Johann Friedrich Struensee war ab 1768 Leibarzt des psychisch kranken Königs Christian VII. und ab 1770 Geliebter der Königin Caroline Mathilde. Aufgrund seines hiermit ermöglichten Einflusses führte Struensee bis zu seiner Hinrichtung 1772 die Amtsgerichte der dänischen Monarchie und setzte wichtige Reformen durch, u. a. die Pressefreiheit, umfassende Verwaltungsreformen und die Abschaffung der Folter.
- 14 Vgl. Vibeke Winge, a. a. O., S. 55.
- 15 Steen Bo Frandsen: „Die Entstehung einer nationalen Gemeinschaft in Dänemark im 19. Jahrhundert“. In: Bernd Henningsen und Claudia Bendorf (Hrsg.): *Gemeinschaft. Eine zivile Imagination*. Baden-Baden 1999, S. 105-118, S. 108.
- 16 Vibeke Winge, a. a. O., S. 53. Siehe auch Vibeke Winge: *Dänische Deutsche – deutsche Dänen*. Geschichte der deutschen Sprache in Dänemark 1300-1800 mit einem Ausblick auf das 19. Jahrhundert. Heidelberg 1992.

storikers Laurids Engelstoft auf die Jahre 1802 und 1808.¹⁶ Im letztgenannten Jahr erschien auch Nikolai Frederik Severin Grundtvigs Sammlung nordischer Sagen, *Nordens Mythologi*. Auf diese Weise läßt sich der Ausgangspunkt für den dänischen Diskurs über das national-sprachliche Bewußtsein und die Konstruktion einer nationalen dänischen Identität¹⁷ recht genau auf das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts festlegen.

Indem F. Brun auch nach 1800 an einem "bikulturellen Patriotismus" und einer Unabhängigkeit der beiden Größen "nationale" und "sprachliche" Identität festhält, erscheint sie als eine beinahe anachronistische Vertreterin ihrer Zeit.¹⁸ Brun selbst sieht sich als doppelte Staatsbürgerin: "Zu welchem Volk ich nun eigentlich gehöre, weiß ich wirklich nicht; und daher mag wohl mein gänzlicher Mangel an *ausschließender Vaterlandsliebe* herrühren [...]".¹⁹ Ihre Begeisterung für die dänische Marine und ihre Bestürzung über den Verlust der Flotte an England 1807 heben beispielsweise ihr dänisches Nationalgefühl hervor. Das im südländischen Stil umgewandelte Gut Sophienholm streicht dagegen sehr anschaulich die kosmopolitische Orientierung ihres Salons heraus. Dieses Anwesen der Bruns befand sich inmitten eines Parkgeländes mit Buchenwäldern an einem See, in einer aus nationalromantischer Perspektive als typisch dänisch gedeuteten Landschaft. Auf diese Konnotation als Nationallandschaft nimmt die Gestaltung Sophienholms jedoch gerade *keine* Rücksicht, wie insbesondere die italienischen Eeselspfade, die gotische Pfortenloge, die norwegische Hütte und der chinesische Pavillon veranschaulichen mögen.²⁰

Die kosmopolitische Ausrichtung von Bruns Salons auf Sophienholm (1810-1816) stellt eine den Nationalisierungstendenzen zuwiderlaufende Besonderheit dar, wie auch durch den Vergleich mit zwei weiteren Kopenhagener Salons deutlich wird, mit deren Gastgeberinnen Brun einen regen Briefwechsel führte: Der von Charlotte Schimmelmann bis 1815 geführte aristokratische Salon, in dem F. Brun oft zu Gast war, bediente sich der deutschen und französischen Umgangssprache, während Kamra Rahbecks Salongäste im gemütlich-bescheidenen "Bakkehuset" (1799-1828) ausschließlich dänisch sprachen. Im Verhältnis zum luxuriösen Salon der Schimmelmanns und zur schlichten Stube der

16 Vgl. Steen Bo Frandsen, Dänemark, S. 29 f. Frandsen zufolge war L. Engelstoffs erste Schrift über die Nationalzeichnung von französischen Ideen beinhalten, die Schrift von 1808 verarbeitete Johann Gottfried Herders Ansätze.

17 "Kann irgendwo anders in Europa ist der Begründungszusammenhang von Sprache und nationalkultureller Identität so selbstverständlich geworden wie in Dänemark seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts." (Stephan Michael Schröder: "Zum Begründungszusammenhang von Sprache und nationaler Identität bei N.F.S. Grundtvig und Georg Brandes" [Manuskript, S. 1].) Erscheint voraussichtlich in: Wolfgang Benschütz (Hrsg.): *Aneignung – Abgrenzung – Auflösung. Zur Funktion von Literatur in den skandinavischen Identitätsdiskursen* [Arbeitsheft] 2001. Dieser Beitrag liefert wichtige Hinweise auf Grundtvigs Rezeption der Schriften Herders und Fichtles.

Für weiterführende Anregungen zum kulturhistorischen Kontext meines Themas danke ich S.M. Schröder. Vgl. Dieter Lohmeier, a. a. O., S. 94.

19 Friederike Brun, a. a. O., S. 6. Hervorhebung im Original.

20 Vgl. Louis Bobé: *Frederikke Brun (født Minier) og hendes Kreds. Hjemme og ude*. København 1910, S. 44.

Rahbecks nahm Bruns Salon eine mittlere Position ein.²¹ Die Kopenhagener Vernetzung der genannten drei Salons erweiterte sich durch Bruns Bekanntheit mit Rahel Varnhagen-Levin (1795 in Karlsbad)²² und durch ihren zeitweiligen Besuch des Weimarer Salons der Herzogin Anna Amalia (ab 1805).

Nach Idas Heirat 1816 hielt Brun immer seltener Salonveranstaltungen ab und wandte sich vermehrt ihren Reisschilderungen, Memoiren und ihrem Briefwechsel zu. Während die kritische Reaktion J. W. Goethes auf A. Oehlenschlägers Dichtung 1809 die Mitglieder der beiden anderen Kopenhagener Salons verärgert hatte, hielt F. Brun an ihrer Goethe-Bewunderung fest. Bruns Salon wurde schließlich überwiegend von weiblichen Teilnehmern und nicht länger von anerkannten männlichen Künstlern besucht, womit ein Bedeutungsverlust der Veranstaltungen einherging. Der Salon erhielt zunehmend den Status einer aristokratischen, deutschsprachigen Enklave. Der Bruns Persönlichkeit bescheinigte Exotismus, hergeleitet aus ihrer angeblichen Opiumsucht, Schwermüdigkeit und allgemeinen Kränklichkeit führte zu einer weiteren Bekräftigung der Alterität der deutschen Künstlerin in Dänemark.

Bezugnehmend auf die Mitte der 1770er Jahre ausgesprochene Prophezeiung des dänischen Dichters Johannes Ewald, daß aus dem Mädchen Friederike eines Tages eine Dichterin werden würde, restituiert die Literaturwissenschaftlerin Karen Klitgaard Povlsen:

Am Anfang ihres Schreibens ist die deutsche Sprache eine "Nebensache" für Friederike Brun, zufälligerweise schreibt sie nicht wie Ewald auf dänisch, zufälligerweise ist sie nicht wie er ein Mann. Später werden sowohl Sprache als auch Geschlecht Ausdruck einer bewußten kosmopolitischen Stellungnahme, die im hochromantisch geprägten Kopenhagener Vertrag hervorrufen. Friederike Brun plaziert sich außerhalb der guten dänischen Gesellschaft, die nur allzu gerne ihren in jeder Hinsicht wohlausgestatteten Salon besucht, sie aber niemals als Autorin ernstnimmt.²³

Das Werk einer Salonnière

Ein Salon ist bekanntermaßen eine gesellschaftliche Versammlung oder Veranstaltung, die meist von einer Gastgeberin ausgerichtet und von ihr und den Gästen gemeinschaftlich gestaltet wird. Die Salonnière stellt dabei nicht nur die Räumlichkeiten zur Verfügung, sondern kommt auch für die Verpflegung oder gar für die Vermittlung finanzieller Unterstützung der dem Salon angehörenden

21 Diese mittlere Position ist auch altersbedingt, da Brun älter als die Salonwirtin Charlotte Schimmelmann (1757-1816) und jünger als Kamra Rahbeck (1775-1829) war.

22 "Man trifft sich bei der Dichterin Friederike Brun aus Kopenhagen, die [...] durch gemeinsame Freunde und Bekannte wie Schiller, Wieland, Herder viel Gesprächsstoff mit dem Geheimen Rat aus Weimar teilt." (Carola Stern: *Der Text meines Herzens Das Leben der Rahel Varnhagen*. Reinbeck 1998 [1994], S. 51).

23 Karen Klitgaard Povlsen: "Naturman fra alper til fælde. F. Brun og C.V. v. Bonstædens rejsebetrevere fra Schweiz og Skandinavien i 1790erne" In: Erik Kjellberg (Hrsg.): *Herrgårdskultur och salongsocialitet. Rapport från en nordisk konferens på Leufsta bruk 12-14 maj 1995*. Uppsala 1997, S. 35-62, S. 40. Meine Übersetzung. AW: Ewalds Prophezeiung lautete "Der boer een ung Digterholl!" ["Hier wohnt eine Dichtersciel!"] (Brun, a. a. O., S. 123).

Künstler auf.²⁴ Darüber hinaus muß die Salonwirtin in ästhetischen Fragen bewandert sein, Korrespondenzen pflegen und die Kunst der geistreichen Konversation beherrschen, die jeweils einen bestimmten Bildungskanon voraussetzt. Klitgaard Povlsen bemüht die modernen Bezeichnungen "gesamt-kunstværk" für den Salon und "performance"-Künstlerin für die Gastgeberin F. Brun.²⁵ Damit strebt sie eine Aufwertung der umfassenden Tätigkeit Bruns an, die paradoxerweise in ihren Schriften wenig über die Salonfähigkeit berichtet. Brun publizierte zwar nicht unter Pseudonym, aber sie publizierte ausdrücklich nicht als Salonière.

Bei der Herausgabe der ersten Gedichtsammlung von 1795 durch den befreundeten Schweizer Dichter Friedrich Matthison wird deutlich, daß Bruns "weibliche Aufgaben" als Mutter, Hausfrau und Gastgeberin Priorität erhielten. In Matthisons Vorwort heißt es nämlich:

Übrigens weist du, mit allen denen, welche die Dichterin genauer kennen, dass die Gabe, reizende Lieder zu singen, ihr kleinstes Verdienst ausmacht, und der Ruhm, dem Staate thätige und edle Beförderer des Guten erzogen und die Pflichten im häuslichen Kreise mit gewissenhafter Pünktlichkeit erfüllt zu haben, in ihren Augen das Höchste; die Übung der Musenkünste hingegen nichts weiter als Erholung in Stunden der Ruhe, wie Musik und Lektüre, und folglich nur sehr wenig ist.²⁶

Damit wird Brun implizit als Dilettantin, ihre Lyrik als ihre Hobbytätigkeit diffamiert. Diese Rollenzuweisung sollte jedoch nicht zu holzschnittartigen Vorwürfen verleiten, da ein positiv begriffener Dilettantismus als eine nicht zu unterschätzende Konstituente lebendiger Salonkultur gelten kann. In den literarisch-ästhetischen Konversationen, den "tableaux vivants" und der tänzerischen Unterhaltung, wie sie Ida gemeinsam mit F. Bruns Pflegeöchtem aufführte, lassen sich aus heutiger Perspektive interessante Ansätze zu einer "bildungsbürgerlichen Populärkultur" erkennen.²⁷

Entscheidend ist, daß F. Bruns Rolle als Förderin und Vermittlerin männlicher Künstler von den zeitgenössischen Rezipienten auf mütterliche Eigenschaften zurückgeführt wurde: Das Bild der Mutter als Urheberin der Kunst prägte beziehungsweise auch ihr Debut, indem Matthison F. Bruns Gedicht "Lied einer jungen Mutter an ihr ungeborenes Kind" (1783) überhaupt zum Anlaß nahm, ihre Lyrik zu veröffentlichen. Weibliche Kunst konnte offenbar durch die Kopplung mit einem "empfindsamen" Mütterlichkeitsideal legitimiert werden.

24 F. Brun forderte u. a. Friedrich Klopstock und Heinrich Wilhelm von Gerstenberg.

25 Karen Klitgaard Povlsen: "Friederike Bruns saloner 1790-1835". In: Anne Scott Sørensen (Hrsg.): *Nordisk salonerkultur*. Et studie i nordiske skønmander og saloneruljper 1780-1850. Odense 1998, S. 189-208, S. 205.

26 Friedrich Matthison (Hrsg.): *Gedichte von Friederike Brun geb. Müller*. Zürich 1795, S. VII-VIII.

27 Dies bestätigt sich durch die von Ida dargestellten Szenen aus den Mode- bzw. Trivialomanen von Sophie Cottin (1770-1807) wie *Mahilde* (vgl. Louis Bobé: *Frederikke*, S. 199). Zugleich machte Ida beispielsweise durch ihr Klavierispiel volkstümliche römische Strafenlieder "salonfähig".

Vermutlich steht die zeitgenössische Bezeichnung "Sappho des Nordens"²⁸ dem Selbstbild der *produktiven Künstlerin* näher als eine Begrenzung auf die publikumsbezogene Vermittlerinrolle als Salonwirtin. Mit der griechischen Lyrikerin hat Brun nämlich nicht nur das "italienische Exil" gemeinsam, sondern auch den Kreis der um sie versammelten jungen Mädchen, dessen ästhetische Erziehung sie übernommen hatte. Aufgrund Bruns eigener, ihrer Einschätzung nach unzureichenden Ausbildung, maß diese der Mädchen-erziehung besondere Bedeutung zu und erläutert diese im zweiten Teil ihrer Autobiographie *Wahrheit aus Morgenräumen und Idas ästhetische Entwicklung* (1824)²⁹ am Beispiel der Erziehung ihrer Liebings-tochter Ida.

Der artifizielle Blick

Der "Kunsthlick", d. h. die bild- und textgesteuerte Wahrnehmung, die F. Bruns Landschaftsbeschreibungen berührt und berichtigend hat werden lassen, richtet sich auch auf die eigene Tochter, wie im folgenden näher ausgeführt wird: "[Brun] sieht [...] durch einen literarischen Filter vorheriger Beschreibungen und allegorischer, bildlicher Darstellungen hindurch, die z. B. zeitgenössischen Kupferstichen entnommen sind".³⁰ Die literarisch und bildkünstlerisch gesteuerte Wahrnehmung ist bereits für Friederikes Kindheit typisch: "[...] ich lebe und webe in einer Idyllenwelt, aus der alles um mich her zu Bildern ward."³¹ Auf diese Weise können sich auch banale Alltagsbegebenheiten zu einem bedeutungsgereicherten Textgewebe verdichten, und Freunde und Bekannte werden als Bilder, als Roman- oder Theaterfiguren wahrgenommen. Bruns eigene Formulierung für die Begegnung mit literarischen Figuren in ihrem Alltag weist dabei auf den gleich zu erläuternden "umgekehrten Pygmalioneffekt" voraus: Die ihr vertrauten Romanfiguren werden in Personen aus ihrem nächsten Umkreis "eingekleidet".³² Nicht die erfundenen Gestalten werden lebendig, sondern die realen Personen nehmen Kunst-Charakter an.

Ida Brun, die von ihrem 18. bis zu ihrem 24. Lebensjahr (1810-1816) die Hauptattraktion des Salons ihrer Mutter bildete,³³ ist Klitgaard Povlsen zufolge

28 Siehe beispielsweise Salomonsens Konversationsleksikon, Bd. 4, hg. v. Chr. Blangstrup, 2. Ausgabe, København 1916, S. 114 (ohne Verfassersangabe).

29 A. Heitmann zufolge beginnt mit Wahrheit aus Morgenräumen eine neue, bürgerlich geprägte Periode dänischer Frauenautobiographik (vgl. Annelore Heitmann: *Selbst schreiben. Eine Untersuchung der dänischen Frauenautobiographik*. Frankfurt 1994, S. 190). Bruns Autobiographie sollte zu folgenden Texten in Relation gesetzt werden: J.J. Rousseaus Bekenntnisse (1782-89), J. Ewalds *Leynet* og *Meceninger* (1808) sowie J.W. Goethes Dichtung und Wahrheit, dessen erste drei Teile 1814 erschienen.

30 Karen Klitgaard Povlsen, "Naturmann", S. 44. Meine Übersetzung, AW. N. Müller zufolge stellt die Attitüde eine "überhöhte Anschauungsform" des Wirklichen dar (Norbert Müller: "Wahrnehmungen über lebende Bilder. Attitüde und tableaux vivants als Anschauungsformen des 19. Jahrhunderts". In: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*. Frankfurt a. M. 1972, S. 106-130, S. 115).

31 Friederike Brun, a. a. O., S. 30.

32 Friederike Brun, ebd., S. 115.

33 Idas vollständiger Name vor ihrer Heirat lautete Adelaide Caroline Johanne Brun.

„wichtigstes Artefakt des Salons“.³⁴ Es hat den Eindruck, als ob F. Bruns Salonkunst mit der Präsentation des „Kunstobjektes Ida“ kulminiert.³⁵ F. Brun war bestrebt, Ida zu einer Ausdruckskünstlerin zu erziehen, die Qualitäten verschiedener, vornehmlich stummer Künste auf sich vereinigen sollte. Ida erhielt gemeinsam mit Bruns Pflegeöchtern Unterricht in Musik, Tanz, Zeichnen, Gesang und auf dem Gebiet der „lebenden Tableaus“.³⁶ Mit ihren „tableaux vivants“ und pantominischen Posen („Attitüden“) sollte Ida Bildkunst, Musik, Tanz und Schauspielkunst zu einer höheren Einheit verbinden.³⁷ „Aber nichts vereinzelt sich für dich – die drei verschwierten Künste, Zeichnung, Musik und das ins Sichtbare hinübertretende der beiden ersten ins Leben der Eurythmie, war stillkeimendes Resultat von beiden.“³⁸ Der sprachliche Ausdruck sollte dabei durch bildliche Äußerungen ersetzt werden, daher würdige Friederike Idas gestische und mimische Reaktionen auf emotionale oder künstlerische Eindrücke schon im Kleinkindalter ganz besonders. Die Attitüdenkunst wurde von Lady Hamilton begründet, ihres Zeichens Artistin und Mätresse. Hamilton bedeutete sowohl ein Vorbild als auch einen moralischen Gegenpol zu den „marmorkalen“ Darbietungen der „Kunstvestalin“³⁹ Ida. Friederike ist darum besorgt, Ida als „erwachsene Jungfrau“ nicht in der Öffentlichkeit, sondern nur im Salon des „Vaterhauses“ auftreten zu lassen.⁴⁰ Ida soll eine reine Muse „auf dem Piedestal“⁴¹ bleiben und nicht zu einer beliebigen Tänzerin verbildet werden.⁴²

Pygmaliions Blick auf die „weibliche Natur“

August Wilhelm von Schlegels Huldigungs-Gedicht an Ida aus dem Jahre 1806, das diese in Deutschland bekannt machte, führt idealtypisch vor, daß eine Muse wie Ida ihren Auftrag am besten erfüllte, wenn sie alle Metamorphosen der Weiblichen repräsentieren konnte, von der keusch verhüllten Vestalin

- 34 Karen Klitgaard Povlsen: „Attituden som æstetisk opdragelse. Ida og Friederike Brun i årene 1795-1816.“ In: Anne Scott Sørensen, a. a. O., S. 217-295, S. 281. Meine Übersetzung, AW.
 35 „We may certainly interpret Friederike Bruns salon, which, as noted, she barely alludes to, as a masquerade in this [L. Ingarys] sense, as the staging of an imposed femininity that culminates in her exhibition of Ida.“ (Anngreget Heilmann: „Muses, masks and masquerades: the scandinavian salons in the early nineteenth century.“ In: *Scandinavianica*, Jg. 35, Nr. 1, 1996, S. 5-28, S. 17).
 36 Vgl. Karen Klitgaard Povlsen: „Salong à la Coppet på Sophienholm.“ In: Elisabeth Møller Jensen (Hrsg.): *Nordisk kvindelitteraturhistorie. Bd. 2. Faderhuset. 1800-tallet*. København 1993, S. 23-30, S. 24.
 37 „Tableaux vivants“ bezeichnen initiale Darstellungen von Gemälden, Graphiken oder Skulpturen durch eine oder mehrere Personen unter Zahlflächenname von Requisiten und Beleuchtung. Von Einzelpersonen vorgeführte Posen oder Gebärden, insbesondere antikisierende Körperstellungen werden „Attituden“ genannt und treten munter in begrifflicher Unterordnung zu den „tableaux vivants“ auf. Das Verhalten in bestimmten Posen konnte bis zu zehn Minuten andauern. (Siehe Kirsten Gram Holmström: *Monodrama, attitudes, tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*. Stockholm 1967).
 38 Friederike Brun, a. a. O., S. 258.
 39 Louis Bobé: *Ida Brun*, S. 41.
 40 Vgl. Friederike Brun, a. a. O., S. 258 u. 266.
 41 Friederike Brun, ebd., S. 234.
 42 Vgl. Friederike Brun, ebd., S. 199.

bis zur überschwennglichen Bacchantin.⁴³ In seinem Reigen sind flüchtende und jagende, scheue und erotisch herausfordernde, himmlische und irdische Frauen vertreten. Das in Schlegels Gedicht veranschaulichte Rollenrepertoire Idas umfaßte sowohl die Kindfrau, das pubertierende Mädchen als auch die sexuell reife Frau.⁴⁴ Von elementarer Bedeutung ist der in diesem Huldigungsgedicht beschriebene umgekehrte Pygmalion-Effekt von der „Weiblichkeit“ zur „Kunsthaftigkeit“: „Was Pygmalion errungen/ Als der schöne Stein, bezwungen,/ Ward besetzt auf seinen Ruf,/ Kehrt sich um: denn festgehalten/ Seh' im Flug ich die Gestalten,/ Die der Griechen Meißel schüt.“⁴⁵ Ida ist nach dieser Deutung nicht das Kunstwerk, das zum Leben erweckt wird, sondern sie nimmt in ihren szenischen Darbietungen gerade den Charakter eines Kunstwerks an, hier in Form von griechischen Skulpturen oder Relieffiguren.

Klitgaard Povlsen überträgt die Pygmalion-Problematik auf die Mutter-Tochter-Beziehung: „Ich verstehe Friederike Brun als einen Pygmalion, der sich in sein eigenes Kunstwerk und seine Rolle als Schöpfer verliert.“⁴⁶ Die dänische Literaturwissenschaftlerin geht gleichzeitig davon aus, daß diese Koppelung von Mütterlichkeit und Schöpferium dem Empfindsanktsideal entspreche, indem der schöpferische Akt durch die Mutterrolle legitimiert erscheint.⁴⁷ Die bewußten Anstrengungen der Schöpferin als Pygmalion stehen dabei in einem paradoxen Verhältnis zur Maxime, das „natürliche“ Talent Idas zur Geltung bringen zu wollen. Brun leugnet in *Wam* die bewußte Erziehung ihrer Tochter, sondern gibt vor, in einem intuitiven Akt Idas Natur offenzulegen, wie häufig mit Hilfe der Metaphorik des „Wachsenlassens“, „Knospens“ und „Blühens“ betont wird.

Die Kunstwerk-Beziehung von Mutter und Tochter beschreibt Madame de Staël, Salondame und leidenschaftliche Arrangeurin von „tableaux vivants“, wie folgt:

Die skulpturale Darstellung [gemeint ist die Attitüde, AW] wird im allgemeinen durch die Vernachlässigung des Tanzes geschwächt. Das einzige Phänomen in dieser Kunstart in Deutschland ist Ida Brun, ein junges Mädchen, dessen gesellschaftliche Stellung ihr das künstlerische Leben verschließt. Sie hat aufgrund der *Natur* und ihrer *Mutter* ein wunderbares Talent, durch einfache Attitüden die rührendsten Gemälde oder die schönsten Statuen darzustellen, ihr Tanz besteht aus einer Reihe von Kunstwerken, die am Auge vorbeizugleiten scheinen; jedes einzelne möchte man

- 43 August Wilhelm von Schlegel: *Sämtliche Werke*. hg. v. Eduard Böcking. Bd. 1. Leipzig 1846, S. 254-257. Siehe auch Inge Lise Rasmussen P:n: *Friederike Brun. En dansk-gyk fortællende liv*. København 1992, S. 169-171 sowie Friederike Brun, a. a. O., S. 236.
 44 Vestalinnen waren zur Keuschheit verpflichtete römische Tempeldienerinnen, die das Feuer in Vestas Tempel bewachten. Bacchantinnen bildeten das weibliche Gefolge des Weingottes.
 45 Vgl. Karen Klitgaard Povlsen: „Attituden“, S. 276. Zur Schwierigkeit der Entschlüsselung der Bilder und Allegorien aufgrund des heute nicht mehr virtuellen Bildungsgutes siehe Karen Klitgaard Povlsen: „Naturmann“, S. 59.
 46 August Wilhelm von Schlegel, a. a. O., S. 255.
 47 Karen Klitgaard Povlsen: „Attituden“, 287. Meine Übersetzung, AW.
 48 Vgl. Klitgaard Povlsen: ebd., 288.

festhalten. *Es muß gesagt werden, daß Idas Mutter in ihrer Phantasia all das hervorgebracht hat, was ihre Tochter für den Blick zu malen versteht.*⁴⁸

Dieses Zitat verdeutlicht zweierlei: den Status Idas als Instrument und Kreation ihrer Mutter und ihr Festgelegensein auf einen Rollenkodex. Sie ist nicht Kunstschaffende, sondern "Kunst-Ausübende", indem sie Attitüden vorführt. Ida erfüllt damit gerade die Rolle, die F. Brun für sich nur als Nebenrolle akzeptiert, nämlich die Rolle der Vermittlerin oder des Mediums. Brun selbst nimmt dagegen für sich in Anspruch, schöpferisch als Dichterin zu wirken und "Urheberin" zu sein, was ihr im zeitgenössischen Kontext aber nur als Mutter und Salongastgeberin zugestanden wurde. Die größte Gemeinsamkeit zwischen Friederikes und Idas Kunstpraxis besteht in der Vermittlung eines von Männern festgelegten künstlerischen Kanons: "Während die Mutter unter dem Einfluß männlicher Künstler schrieb, inszeniert Ida die Erzählungen männlicher Künstler."⁴⁹ Der große Unterschied besteht hingegen in der internen Arbeitsteilung: Friederike verwaltet die Schrift und die Sprache, insbesondere das im gesellschaftlichen Kontext an Bedeutung verlierende Deutsche, Ida ist für die anmutigen Bilder und Bewegungen zuständig, die eine Kommunikation jenseits der Sprache ermöglichen.

Die Kunsthistorikerin Dagmar von Hoff deutet Idas Attitüdenkunst als eine "Kunst der Imitation", die einen spezifischen "ikonographischen Code" herstellt.⁵⁰ Die Mimim Ida stelle sich zunächst als ein leeres Zeichen⁵¹ dar, das je nach ideologischem Bedarf mit Bedeutungen aufgeladen werden könnte. Jedoch handelt es sich dabei in auffälliger Weise um bereits über Konventionen festgelegte Bedeutungen. Der stattfindende zweifache ikonische Zeichenbezug setzt sowohl den erwähnten "Kunsthlick" als auch den sogenannten "umgekehrten Pygmalion-Effekt" voraus. Idas Gebärdensprache verweist nämlich anders als bei einer Schauspielerin nicht in erster Linie auf eine dramatische, fiktive Figur, sondern auf eine bereits reflektierte, "fiktionale" weibliche Figur, deren pikantere Code immerhalb der Salonkunst bereits etabliert ist.⁵² Eine Attitüde imitiert eine bekannte Pose, die per Konvention auf Ariadne oder Diana zu verweisen pflegt – wobei der pikantere Code begrenzter und einfacher zu reproduzieren ist als eine schauspielerische Sequenz, die zudem Handlung und Text koordiniert. Im Gegensatz zum Interpretationsspielraum der Schauspielkunst erscheint das Inventar ästhetischer Mittel in der Attitüdenkunst auf ein bestimmtes Register

begrenzt. Während eine Schauspielerin den Charakter der dargestellten Figur über einen Zeitraum hinweg sukzessive formt, konzentriert sich die Attitüdenkunst ganz auf die momentane nonverbale Allusion: Im Moment der Darbietung werden schablonenhafte Repräsentationsformen und Deutungsmuster abgerufen, die sich als arbiträre Zeichen nur entfalten können, wenn die Rezipienten den angewandten pikuralen Code entschlüsseln können. In der Attitüde referiert das ikonische Zeichen (die *Nachahmung* oder *Reproduktion* der Pose) strenggenommen erst auf ein anderes ikonisches Zeichen (die etablierte *Pose* als Bestandteil des pikuralen Codes), das wiederum auf ein symbolisch-konventionsbedingtes Zeichen (eine mythische *Figur* mit bestimmten Attributen wie u. a. einer implizierten narrativen Einheit) verweist.⁵³ Anders ausgedrückt: Ida ahmt kanonisierte Weiblichkeitsbilder nach, die sich insbesondere im Öffentlichkeitsraum des Salons etabliert haben. Da es keinen Grundlagentext wie in einem Schauspiel gibt, in dem vorrangig sprachliche Zeichen verwendet werden, sondern die Bedeutung lediglich für die begrenzte Dauer der Aufführung gerietet wird, lassen sich die mimisch-gestischen Einheiten als "inszenierte Zeichen"⁵⁴ bestimmen.

Von Hoff betont das Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem weiblichen Körper als einem zunächst leeren Zeichen und dem applizierten "Kunsthlick".⁵⁵ Idas Attitüdenkunst sei

[...] ein Arrangement, in dem der weibliche Körper zwar in die Antike hineinverlagert wird, es aber letztlich um ein Blickverhältnis geht, das hier installiert wird: in der Attitüdenkunst stellt sich ein weiblicher Körper vor, der sich zugleich dafür anbietet, daß auf ihn ein beliebiger Begriff appliziert werden kann. Der Körper, so eingeforen in der antiken Pose, ist bedeutsam und leer zugleich.⁵⁶

Paradoxerweise symbolisiert Ida unter Aktivierung des Kunstblicks sogar die ungebändigte Natur und die nicht fixierbare Sprache der Bilder. So ist es möglich, daß sie gerade auf der Bühne "Natur" zu entfalten vermag wie in der folgenden Schilderung einer Aufführung, bei der ein Festsaal zum Garten der Hesperiden ausgeschmückt worden ist:⁵⁷

[...] während du in den Anblick versunken dastandest, erklangen hinter dir Harmonie. Bereits von deinem dritten Lebensjahr an verantwortliche dich spontane Musik dazu, pantoministische Tänze auszuführen; nun kam die Freude hinzu und du schwebtest

48 Auszug aus Madame de Staëls *De l'Allemagne* (1811); zitiert nach Bobé: *Ida Brun*, S. 32 f. Siehe auch die abweichende Übersetzung bei Inge Lise Rasmussen Pin, a. a. O., S. 143. Übersetzung und Hervorhebung von AW.

49 Karen Kilgaard Povlsen: "Salon", S. 29. Meine Übersetzung, AW.

50 Dagmar von Hoff: "Königliche des Weiblichen – Die Attitüde in der Goethe-Zeit am Beispiel von Ida Brun". In: Silvia Baumgart et al. (Hrsg.): *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft*, 5. Kunsthistorikerinentalagung in Hamburg, Berlin 1993, S. 485-496, S. 487.

51 Vgl. Karen Kilgaard Povlsen: "Salon", S. 30.

52 An dieser Stelle offenbaren sich nicht nur wichtige "Zulassungs-" und "Ausschluss"-Kriterien der Salonkunst, wie sie im Begriff "salonfähig" zum Ausdruck kommen, sondern auch die kanonhaltende oder kanonbildende Funktion dieses Öffentlichkeitsraumes.

53 In der Schauspielkunst tritt dieses Phänomen ebenfalls auf, wenn eine Rolle nach dem Vorbild eines bestimmten Schauspielers oder einer Schauspielerin re-interpretiert wird (siehe beispielsweise Nachahmungen von Darstellungsformen der Eleonora Duse).

54 Winfried Nöth: *Handbuch der Semiotik*, 2. Auflage, Stuttgart/Weimar 2000, S. 462.

55 Das Zeichen ist leer, bevor der "ikonisch-ikonische" Bezug aufgenommen wird.

56 Dagmar von Hoff, a. a. O., S. 488. Der Gerechtigkeit halber sei angemerkt, daß Louis Bobé den Gedanken des leeren Zeichens mit der aus einem Lied Idas stammenden Formulierung "onbra adorata" (bewunderter Schatzen) bereits 1932 vorbereitet hat. Vgl. Louis Bobé: *Ida Brun*, Vorwort, o. S.

57 Der Brief wird eingeleitet mit der Orts- und Zeitangabe "Juleaften i Rom, 1802". Dennoch geht Bobé davon aus, daß die hesperidische Feier im Kopenhagener Salon in der Bredgade stattgefunden habe (vgl. Louis Bobé: *Friederike*, S. 182).

leicht wie Hora, die Göttin der Freude zwischen den duftenden, golden glänzenden Büschen einher, zur Ergötzung des Mutterherzens und der anwesenden Künstler.⁵⁸

An erster Stelle wird das Mutterglück über die vortreffliche Beschaffenheit der stummen Muse genannt, an zweiter Stelle das Wohlgefallen der anwesenden männlichen Künstler. Die angeblich intuitiv und spontan in Bewegung versetzte Muse wird erst im Blick der Zuschauer überhaupt zu einer Persönlichkeit. Komponierte Kunstlichkeit⁵⁹ wird hier als Natur ausgegeben; das natürliche Talent soll durch die Mutter stimuliert, nicht aber gesteuert oder nach einem Vorbild geformt werden.⁶⁰

In welcher Weise Ida durch den "Kunsthlick" eine Identität erhält, wird auch in der Episode über die Begegnung mit Goethe in Jena 1803 deutlich. Indem Ida den Meister inspiriert, wird ihr ermöglicht, mit Hilfe seines Blicks Bedeutung anzureichern.⁶¹

Aber als du einem sehr wohlausgestopftem afrikanischen Tiger schlichem immer näher kommst, erwachte der dichtensche Bildungsgeist! Er hob dich auf das fürchtbar schöne Thier, mit unseren Shaws in immer neuen und reizenden Stellungen einer Ariadne dich mit dem Tiger gruppierend; und indem er so ganz mit den lieblichen Phantasiebildern beschäftigt auf nichts außer *enchi* achtete, ward für uns Zuschauer die hohe Gestalt zu einem bildenden Prometheus oder Dalalus. Auch einen Cyklus von Stellungen wollte er von dir sehen, und seine herrlichen Augen umfalten dich dabei wie mit einem Strahlenkreise.⁶²

Der Blick des Meisters auf die lebendige Skulptur ist Bedingung für die hier beschriebene Bedeutungsaufklärung von Idas Posen. F. Brun selbst stellt die Analogie Idas zu Goethes Gestalt Mignon her: "sprachlos erstaunt, wie Mignon".⁶³ Der Verzicht auf die Sprache ermöglicht eine Daseinsüberhöhung, eine Offenbarung des inneren, reinen Wesens: "In der bloßen Gebärde, ohne Sprache, kann sie sein, was sie ist."⁶⁴ Worin die Referenz dieses nonverbalen Zeichens letztlich bestehen soll, bleibt unklar – und genau dieses machte für die zeitgenössischen Rezipienten den Reiz der verrätselfelten Weiblichkeit in Idas Maskerade aus.

58 Zitiert nach Ingeborg Buhl (Hrsg.): *Friederike Brun. Romerisk Drama*. København 1958, S. 56. Meine

Übersetzung. A.V. Hora Quintini gilt als die römische Göttin der Schönheit.

59 Vgl. Karen Klitgaard Povlsen: "Friederike Bruns saloner", S. 205.

60 Vgl. Kirsten Gram Holmström, a. a. O., S. 147.

61 Vgl. Dagmar von Hoff, a. a. O., S. 490.

62 Friederike Brun, a. a. O., S. 224. Man beachte F. Bruns eigene Anwendung des Kunstblicks, indem Goethe mit Prometheus und Daidalos identifiziert wird. Zu dieser Art von figurativer Stilisierung mittels literarischer Figuren siehe auch Rosa Olbrich: Die deutsch-dänische Dichterin Friederike Brun. Ein Beitrag zur empfindsammen-klassizistischen Stilperiode. Breslau 1932, S. 22.

63 Zitiert nach Louis Bobé: *Ida Brun*, S. 26; "undrende maales, ligesom Mignon" (F. Brun an Caroline von Humboldt, ins Dänische übersetzt von Louis Bobé).

64 Christian Hart Nibbrig: *Rhetorik des Schwiegens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt 1981, S. 79.

Verstumende Mussen

Aus F. Bruns autobiographischer Schrift *Wahrheit aus Morgenräumen* geht hervor, daß die Autorin mit diesem bekenntnishaften Text Ida und sich selbst ein Denkmal setzen will sowie plausibel zu machen sucht, wie sich Friederikes eigene ästhetische Bildung in ihrer Tochter vollendet.

[...] in dir sahr ich aufjuhn, was von früher Kindheit an in meinem Innern knospte: – bei mir zu Worten werdend, ward es bei dir zu Tönen und Bildern.⁶⁵

Obwohl Friederike den befreienden Charakter ihrer Pädagogik betont, "alles leicht und ohne Zwang, immer munter und gesund",⁶⁶ und sich nachdrücklich gegen die repressive Mädchenerziehung einschließlich "Tanzmeister, Schürleiber, Putzmacherinnen und Gefallsucht" wendet,⁶⁷ drängt sich der Eindruck auf, daß Ida ausschließlich für ihre Auftritte Beachtung fand und nachhaltig auf ihre Rolle als Salonstatue festgelegt wurde. So wie die prominenten männlichen Künstler einst Friederikes dichterische Ambitionen konturiert hatten, ist es der Beifall der Salonbesucher, der Ida bestätigt. Im Unterschied zu Friederikes Ausbildung treten allerdings auch Frauen, die bereits Anerkennung von seiten männlicher Künstler erhalten haben, als Förderinnen Idas auf: die erwähnte Madame de Staël, die Malerin Angelica Kauffmann⁶⁸ und die Pantominim Henriette Händel Schütz.

Ida ließ den Salon ihrer Mutter für eine Zeit lang zu einem "Tempel der Mussen" werden,⁶⁹ so daß das künstlerische Projekt der Mutter nach Idas Abschied einen Bruch erfährt:

Denn ach wir sind getrennt, wir sind getrennt! Mein höheres, ästhetisches Leben ist verblüht. [...] Verödet ist der Tempel, dessen Priesterin du warst. Und die Ideenwelt meines Innern, welcher du Gestalt und Leben gabst, verdimmet in immer trübere Schatten.⁷⁰

Nach ihrer Trennung von der Mutter und der Heirat mit dem Grafen Bornelles (Gesandter Metternichs in Dresden) eröffnete Ida einen eigenen Salon in Dresden und trat mit Erfolg als Sängerin auf. Während sich Goethe sehr abschätzig über Friederike geäußert hatte, ist die Anekdote überliefert, daß sich ihm bei einem Auftritt Idas in Karlsbad 1818 das "deutsche Herz" in ihrem Gesang offenbar hätte.⁷¹ Die nationale Verortung von Idas Kunst erscheint dabei

65 Friederike Brun, a. a. O., S. 220. Diese Formulierung verknüpft sich mit Christoph Martin Wielands Aufforderung an F. Brun, Ida zu fördern: "Hauchen sie allein diese zarte Knospe auf" (Friederike Brun, a. a. O., S. 227).

66 Friederike Brun, ebd., S. 203.

67 Friederike Brun, ebd., S. 205.

68 Von dieser Malerin ist der auf F. Brun und Idas Kunst bezogene Satz: "Sie haben der Kunst eine Muse gegeben," überliefert (Friederike Brun, ebd., S. 222).

69 Friederike Brun, ebd., S. 265.

70 Friederike Brun, ebd., S. 270.

71 Vgl. Bobé: *Ida Brun*, S. 97. Goethes positive Reaktion auf Ida Brun steht die ambivalente Figurencharakteristik der Luciane in Die Wahlverwandtschaften (1809) gegenüber. In diesem Roman werden sowohl "tableaux vivants" als auch Attitüden beschrieben, wobei die Statuenhaftigkeit der Attitüden

bedeutungsvoll, wobei sich der Gesang allerdings ähnlich wie die Attitudenkunst als eine Kunstform gerieren kann, die sich über nationalsprachliche Grenzen hinwegsetzen vermag.

Nach ihrer Übersiedlung nach Deutschland – und später Österreich – verlor Ida den Status eines leeren Zeichens, der Voraussetzung für die Inszenierungen ihrer Mutter gewesen war. Ida konnte noch für einige Jahre das Publikum mit ihrer Stimme unterhalten, ihr Übergewichtiger Körper und ihre wenig esportvolle Konversation regten aber niemanden mehr zu Huldigungsgedichten an. In den Psyche gewidmeten Eingangsversen von *Mam* wird pathetisch formuliert, wie sich die bevorzugte Ausdrucksform der Tochter und die der Mutter gleichermaßen auflösen: "Spiegelnd in Thränen das Bild! Tönend in Wehmuth das Wort."⁷²

Das vorliegende Fallbeispiel stammt aus einer Epoche, in der die Geschlechterkategorien in paradigmatischer Weise als gegensätzlich aufgefaßt wurden – dem Enthusiasmus der Empfindsamkeit und dem romantischen Freundschaftskult zum Trotz. Die Frauen im Salommlieu bescheinigte "bemerkenswerte Selbständigkeit im Verhältnis zu den gängigen Normen weiblicher Entfaltungsmöglichkeiten"⁷³ läßt sich im Falle Ida Bruns, die auf ein von ihrer Mutter und dem Salonpublikum festgelegtes Rollenrepertoire verwiesen war, gerade nicht bestätigen. Die Normen werden jedoch, wie gezeigt werden sollte, auf eine implizite und subtile Weise vorgeschrieben, nämlich über den "Kunstblick" der Mutter und die zeitgenössische Maxime einer "Kunsthaftigkeit" des Reinen und Stummen, wie sie in den Stilisierungen von Ida "Marmor Schönheit" oder "Undinenkälte"⁷⁴ sprichwörtlich wird. Die Minnin und Tänzerin Ida verkörpert in extremer Weise eine "Kunstfigur", deren Maskerade nicht nur den Verlust einer eigenen Sprache, sondern auch eine "leere Geschlechtsidentität" evoziert. Der Geschlechtergegensatz scheint sogar in einzigartiger Schärfe her-

künstlerin durch das gestalterische Mitwirken des Architekten besonders hervorgehoben wird: "Bei dieser Gelegenheit nun sollte Luciane in ihrem höchsten Glanz erscheinen. Ihre Zöpfe, die Form ihres Kopfes, Hals und Nacken, waren über alle Begriffe schön, und die Taille, von der bei den moderner antikisierenden Bekleidungen der Frauenzimmer wenig sichtbar wird, höchst zierlich, schlanke und leicht, zeigte sich an ihr in dem älteren Kostüm außerst vorteilhaft, und der Architekt hatte gesorgt, die reichen Falten des weißen Atlases mit der künstlichsten Natur zu legen, so daß ganz ohne Frage diese lebendige Nachbildung weit über jenes Originalbildnis hinausreichte und ein allgemeines Entzücken erregte." (Johann Wolfgang von Goethe: Die Wahlverwandtschaften. Keil 1993, S. 181). Die Formulierung, daß durch den illusionistischen Bühnenauftritt "statt des Scheins eine Art von ängstlicher Empfindung" (a. a. O., S. 180) hervorgebracht worden sei, wertet die pantomimische Darstellungsform ab.

Besonders interessant im Hinblick auf den "Kunstblick" ist die ironische Episode über die "Nachahmung", in der von Lucianes Vergnügen an den Abbildungen von Affen berichtet wird, die ihrer Wahrnehmung nach bekannten Personen ähneln. Die Darstellungsweise des Illustrators hat den Grad der wechselseitigen Ähnlichkeit zwischen Affen und Menschen noch hervorgehoben (vgl. a. a. O., S. 169). Dieser kleine Exkurs zur Ikonizitätsproblematik akzentuiert weiterhin, daß auf dem Wege der "Verkünstlichung" die "Natur" zum Vorschein komme.

72 Friederike Brun, a. a. O., S. 194.

73 Kristen Dreyer: "Die Salons der Romanik in Weimar und Berlin." In: Bernd Henningsen, a. a. O., S. 280-281, S. 281. Die These vom "sozialen Freiraum" wird auch in einer aktuellen Studie über die Salonkultur in Uppsala vertreten: Ingrid Holmqvist: *Salongen värd. Om text och kön i romanikens salongskultur*. Stockholm 2000.

74 Vgl. Bobé: Ida Brun, S. 66.

vorzutreten, wie auch die Kulturwissenschaftlerin Claudia Honegger betont, die Ende des 18. Jahrhunderts einen "tiefergehenden Umbau der kulturellen Schemata" feststellt, "mit denen die Eigentümlichkeiten der Geschlechter geordnet werden".⁷⁵ Honegger spricht darüber hinaus von einer "Wiederfindung der Naturkonstante zur Differenzbestimmung der Geschlechter", welche die weibliche "Individualisierung" behindert⁷⁶ – eine schrittweise erfolgende Bildkonstruktion, die im Rahmen des vorliegenden Beitrags anhand von Ida Inszenierung als Artefakt dargelegt wurde.

Der beschriebene Bildwandel von der Wort-Künstlerin als mütterlicher Schöpferin (F. Brun) zur Bild-Künstlerin als universaler Muse (I. Brun) findet parallel zum um 1800 stattfindenden Epochenwandel statt. Die zunehmenden Spannungen zwischen der deutschsprachigen Kulturreihe in Kopenhagen und den Vertretern der dänischen Nationalromantik heißen Bruns individuelle kosmopolitische Grundhaltung für das Kollektiv allmählich obsolet werden. Am Ende der Goethezeit hat F. Brun als "deutsche Dichterin" ihren angestammten Platz in der dänischen Literaturgeschichte verloren. Friederikes Tochter Ida konnte das ästhetische Projekt ihrer Mutter in das 19. Jahrhundert hinein verlagern, weil sie eine sprachlose Kunst praktizierte, die sich über die an Bedeutung gewinnenden nationalen Grenzen hinwegsetzte, die nunmehr gerade als *nationalsprachliche* Grenzen aufgefaßt wurden.

75 Claudia Honegger, a. a. O., S. 14.

76 Claudia Honegger, ebd.