

Antje Wischmann

Salonkultur und weibliche Autorschaft – Eine Untersuchung zu Malla Silfverstolpes Salon in Uppsala*

Mitte der 1990er Jahre wurde die skandinavische Salonkultur wiederentdeckt, wovon u. a. die Anthologie *Nordisk salonkultur* eindrucksvoll Zeugnis ablegt, die 1998 von Anne Scott Sørensen herausgegeben wurde.¹ In vielen Forschungsbeiträgen zeichnet sich – gerade auch von der deutschsprachigen Salonforschung inspiriert² – die Tendenz ab, aus der Halböffentlichkeit des Salons einen spezifisch weiblichen Entfaltungsraum abzuleiten.³ Der Salon gilt als ein Ort, der

* Dieser Artikel ist eine überarbeitete Version meines Habilitationsvortrags ‘Uppsalas Salon – ein Ort weiblicher Entfaltung?’, gehalten am 13.2.2002 an der Humboldt-Universität Berlin, Nordeuropa-Institut. Zugleich knüpfe ich an meine Überlegungen in folgender Rezension an: Ingrid Holmquist: *Salongens värld. Om text och kön i romantikens salongkultur* (2000). In: *Tidskrift för Skandinavistik*, Jg. 22, Nr. 2, 2001, S. 486-493.

¹ Anne Scott Sørensen (Hg.): *Nordisk salonkultur. Et studie i nordiske skønånder og salonmiljøer 1780-1850*. Odense 1998.

² Siehe beispielsweise Petra Wilhelmy: *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914)*. Berlin/New York, 1989 u. Peter Seibert: *Der literarische Salon. Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz*. Stuttgart u. Weimar 1993.

³ Stellvertretend für eine neue, kritische Tendenz seien genannt: Barbara Hahn: ‘Der Mythos vom Salon. ‘Rahels Dachstube’ als historische Fiktion’. In:

kulturelle Grenzüberschreitungen ermöglicht, geschlechterübergreifende Kommunikation anregt und insbesondere die literarische Produktion der Veranstalterinnen oder Teilnehmerinnen fördert.

Diese Annahme werde ich in diesem Beitrag kritisch überprüfen, ausgehend von zwei Textbeispielen, die sich auf Schwedens berühmtesten Salon beziehen, der ab 1820 über drei Jahrzehnte von Malla Silfverstolpe (1782-1861) geleitet wurde. Das erste und komplexere Textbeispiel sind Silfverstolpes Memoiren, die sie *Minnen* (1822-53) nannte, das zweite Beispiel ist 'Thekla Knös' Schlüsselroman en miniature mit dem Titel *Elfvornas Qvällar* (1852). Die Analyse der Salonkritik widmet sich der Interaktion der Gäste und ihren rezeptiven und produktiven Tätigkeiten. Soziale und ästhetische Entfaltung sind in Silfverstolpes Salon nicht voneinander zu trennen, gemeinsam beleuchten sie die Bedingungen weiblicher Autorschaft.

1. Salonführung und Salontext

1.1. Die Salonveranstaltungen: die 'Freitage'

Malla Montgomery⁴ Silfverstolpes Salon zählte neben der Universität zu den bedeutendsten Institutionen der Uppsalienser Romantik. Silfverstolpes Veranstaltungen wurden von ihr als 'Freitage' bezeichnet und erfüllen die Hauptkriterien des Salons, wie sie u.a. Peter Seibert sowie die Beiträger von Scott Sørensens Anthologie erarbeitet haben: Dazu gehören die weibliche Leitung, die dialogische Grundstruktur, die gemischte soziale Zusammensetzung der Teilnehmergruppe sowie das literarische, künstlerische

Hartwig Schultz (Hg.): *Salons der Romantik. Beiträge des Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons*. Berlin u. New York 1997, S. 213-234 u. Ulrike Weckel: "A lost Paradise of a Female Culture? Some Critical Questions Regarding the Scholarship on Late Eighteenth- and Early Nineteenth-century German Salons". In: *German History*, Jg. 18, Nr. 3, 2000, S. 310-336.

⁴ Montgomery ist der Mädchenname.

und/oder musikalische Programm.⁵

Silverstolpe war im Alter von 38 Jahren Witwe geworden und aufgrund ihrer aristokratischen Abstammung und finanziellen Möglichkeiten für eine anspruchsvolle Salontätigkeit geradezu prädestiniert. Während der Jahre 1820-35 befand sich ihr Salon in einer zentral gelegenen Privatwohnung an Stora Torget, Uppsala, wo sich namhafte Autoren der national geprägten schwedischen Romantik einfanden. Zur Erfolgsgeschichte von Silverstolpes Salon hat auch die deutsche Autorin und Salonièrè Amalia von Helvig⁶ beigetragen, die Uppsala 1816 besuchte und in der Folgezeit eine Verbindung zur Berliner Salonszene herstellte. Von Helvig regte auch Silverstolpes Deutschlandreise 1825 an.⁷

⁵ Der Salon hatte drei Phasen, wobei nur die Veranstaltungen während der ersten und der dritten Phase 'Freitage' genannt wurden. Die erste Phase 1820-25 wurde durch Silverstolpes Deutschlandreise beendet. Die Salontätigkeit wurde in unregelmäßigem Rhythmus von 1826-38 weitergeführt. Geijers Abfall zum Liberalismus markiert den Beginn der dritten Phase 1839-46, wobei man die Bezeichnung 'Freitage' 1843 wieder einführt. Silverstolpes früheste Salontätigkeit in den 1790er Jahren in Sollentuna (Edsberg-Kreis) findet hier keine Berücksichtigung, obwohl diese ihre Anbindung an die Kultur der Empfindsamkeit unterstreicht.

⁶ In ihrer klassizistischen Orientierung stellt die Impulsgeberin Amalia von Helvig den größtmöglichen Gegensatz zu Silverstolpes Beraterin Fredrika Bremer dar. In dieser Konstellation zweier Schlüsselpersonen zeichnet sich das weit gefasste Spannungsfeld ab, dem *Minnen* angehört, indem ein Zeitraum von der Spätaufklärung über Romantik und Klassik bis in den bürgerlichen Realismus abgedeckt wird. Zu Bremers Position siehe Birgitta Holm: *Fredrika Bremer och den borgerliga romanens födelse*. Stockholm 1981. Zur aktuellen Neubewertung Amalia von Helvigs siehe Angela Steidele: 'Sappho in Weimar: Amalie von Helvig'. In: Dies.: *"Als wenn du mein Geliebter wärest"*, S. 124-135 [Diss. im Druck].

⁷ Bei ihrer Deutschlandreise lernte Silverstolpe u.a. Bettina von Arnim näher kennen. Silverstolpes Reisejournal, der in Grandinsons zugänglicher Ausgabe von *Minnen* enthalten ist, wurde ins Deutsche übersetzt und bereits in der deutschen Salonforschung berücksichtigt (siehe Seibert: *Der literarische Salon*, S. 386).

Das akademische Milieu ist institutionell bedeutsam für Silfverstolpes Salon, da dieser zu einer privaten Akademie für die Teilnehmerinnen wurde, denen die Universität weitgehend verschlossen war, abgesehen von bestimmten der Allgemeinheit zugänglichen Einzelvorlesungen.⁸ Die spezifische Halböffentlichkeit dieses Salons ist also in einem Überschneidungsbereich zwischen aristokratischer, akademischer und privater Sphäre angesiedelt.⁹ Das Salonprogramm umfasste das Vorlesen literarischer Texte, Rezensionsgespräche, das Souper mit freier Plazierung¹⁰ und die musikalische Abrundung mit Klavierspiel und Gesang. Neben den Habitués wurden auf Empfehlung Gäste eingeladen.

⁸ Die Salonbesucherin und -mitveranstalterin Thekla Knös (1815-1880) nannte sich 'Akademiens dotter', um trotz des Ausschlusses vom Studium ihre Verbindung zur Universität zu betonen. Offensichtlich waren die offenen Vorlesungen in Uppsala ein beliebter Treffpunkt für männliche Studenten, Militärs und Gasthörerinnen, wodurch sich eine interessante institutionelle Überschneidung zwischen Universität und Salon ergibt. Auch die Universitätsbibliothek konnte von Frauen genutzt werden.

⁹ Zudem gab es in Uppsala drei weitere konkurrierende Salons: den aristokratischen Salon der Gräfin d'Albedyhl, den politischen Salon Hans Järtas und den bürgerlich-intimen Salon von Alida und Thekla Knös.

¹⁰ Holmquist weist darauf hin, dass der Ton dieses gebildeten Salons nicht informell war (vgl. Ingrid Holmquist: "Den sällhetsbegärande känslan". In: Elisabeth Möller Jensen: *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. Bd. 2. 1800-talet. Fadershuset*, Höganäs 1993, S. 60-69, hier S. 62). Die Sitzordnung sah vor, dass die verheirateten Frauen im Zentrum des Salons saßen, unverheiratete Frauen am Rand für sich, und die männlichen Besucher in einem eigenen Bereich. Das gut ausgeleuchtete Wohnzimmer bildete eine Zone für offizielle Gruppengespräche, das halbdunkle Kabinett eine intim-private Zone für vertrauliche Gespräche zu zweit. Die soziale Zusammensetzung der Teilnehmer reichte von Universitätsangehörigen über Militärs, Pastoren, Lehrer bis hin zu Vertretern aus dem einfachen oder gehobenen Bürgertum. Die Gastgeberin fungierte auch als Mäzenatin, wie z.B. für den mittellosen Komponisten Adolf Lindblad, dessen Karriere Silfverstolpe überhaupt erst ermöglichte.

Die Konflikte zwischen den drei berühmtesten teilnehmenden Dichtern Erik Gustaf Geijer, Per Daniel Amadeus Atterbom und Carl Jonas Love Almqvist ermöglichen es, den Kulminationspunkt der "Umwandlungsgesellschaft", wie Arne Melberg sie genannt hat,¹¹ für diesen Salon auf die Zeit um 1840 zu datieren. Während Geijer, der 1838 von einem ultrakonservativen zu einem liberaleren Standpunkt gewechselt hatte, wieder in die Salongemeinschaft integriert wurde, erregte der politisierte Almqvist so großen Anstoß, dass er 1842 aus Silfverstolpes Salon verwiesen wurde. Atterbom blieb seiner romantisch-konservativen Anschauung treu. Silfverstolpe selbst nahm unter dem Einfluss von Helvigs und Geijers in den 1810er Jahren eine konservativere Einstellung an, als sie für das spätaufklärerische Milieu ihrer Jugend charakteristisch gewesen war.

Wie bereits Ingrid Holmquists Forschungen in *Salongens värld* detailliert dargelegt haben,¹² prägte die für die Romantik typische Polarisierung der Geschlechterdifferenz auch die Auffassungen der Salonmitglieder. Holmquist weist für die Kerngruppe des Salons variierende komplementäre Geschlechterkonzepte anhand von literarischen Produktionen, Briefen und Tagebüchern nach. Entsprechend werde ich den Fokus nicht auf diesen gut erforschten Aspekt, sondern auf die Möglichkeiten der weiblichen Subjektbildung und Autorschaft sowie die spezifische Theatralität des Salons richten.

1.2. Malla Silfverstolpes Minnen

Silfverstolpes Aufzeichnungen sind bis heute nur in gekürzter und zensierter Form veröffentlicht, was mich dazu veranlasst hat, die

¹¹ Arne Melberg: *Realitet och utopi. Utkast till en dialektisk förståelse av litteraturens roll i det borgerliga samhällets genombrott*. Stockholm 1978.

¹² Holmquist, Ingrid: *Salongens värld. Om text och kön i romantikens salongskultur*. Stockholm/Stehag 2000.

Abschrift und das Original von *Minnen* heranzuziehen, die in der Königlichen Bibliothek Stockholm beziehungsweise der Universitätsbibliothek Uppsala verwahrt werden.¹³ Dabei habe ich mich auf den vierten Band der Rudbeck-Abschrift konzentriert, der Silfverstolpes Aufzeichnungen aus der Hochphase des Salons in den 1820er Jahren wiedergibt und bereits 750 Seiten umfasst.

So wie viele andere schreibende Salondamen weigert sich auch Silfverstolpe, „Leben und Kunst getrennte Bahnen ziehen zu lassen“, wie Christa Bürger es ausgedrückt hat.¹⁴ Darüber hinaus schreiben sich das Manuskript und die gelebte Biographie unablässig gegenseitig weiter: Das lebenslange Wiederbearbeiten und Evaluieren früherer Aufzeichnungen, Gedanken und

¹³ **Rudbeck-Abschrift:** Malla Montgomery Silfverstolpe: Memoarer. Band IV: „Enkestånd”. Riksarkivet Stockholm 1974 [Maschinengeschriebene Abschrift des Originals. Kungliga biblioteket Stockholm. Acc.-nr 1981/115] (siehe die Farce „Fredagsgästerna”, S. 1969-1977). Aus dieser Abschrift wird überwiegend zitiert (= *Minnen*, S. 1884-2639). Nach Auskunft von Kommunarkivet Sollentuna (im Januar 2002) wurde um 1900 eine handschriftliche Abschrift des Originals von Reinhold Carl Gabriel Rudbeck (1825-1915) angefertigt, die dessen Enkel Reinhold R:son Rudbeck Anfang der 1960er Jahre Riksarkivet schenkte. In den Jahren 1965-74 übertrugen Archivare diese Abschrift in ein maschinengeschriebenes Manuskript, auf das R:son Rudbeck jedoch Einfluss nahm, indem er Kürzungen veranlasste.

Original-Handschrift: Malla Montgomery Silfverstolpe: Memoarer 1815-1822. Bd. 4. No. 9. Enkestånd. Andra avdelningen. År 1822. [Uppsala universitetsbibliotek, handskriftsavdelningen] (siehe „Fredagsgästerna”, S. 26-38).

Publizierte Ausgabe: Malla Grandinson: *Malla Montgomery-Silfverstolpes Memoarer. Tredje Delen 1819-1825 (Sept.)* Stockholm: Bonniers, 1910 (stark gekürzte und bearbeitete Ausgabe; „Fredagsgästerna” fehlt! - siehe S. 58). Ingrid Holmquist arbeitet in *Salongens värld* (2000) ähnlich wie ich mit allen drei Versionen, vorrangig jedoch mit der publizierten Ausgabe von Grandinson, deren Glättungen und Straffungen dem Text allerdings oft einen anderen Tonfall verleihen.

¹⁴ Christa Bürger: *Leben Schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*. Stuttgart 1990, S. 160.

Emotionen setzt das dialogische Grundprinzip der Salonpraxis um, denn das Tagebuch ist ein Gegenüber: “då läste jag Dig, och det var det aldra bästa samtal”.¹⁵ Die erste, im Jahr 1822 begonnene Fassung von *Minnen* wurde 1836 abgeschlossen, dann aber – veranlasst durch die Ermunterungen der realistischen Autorin Fredrika Bremer – bis ins Jahr 1851 weitergeführt. Silfverstolpe hat während der Entstehungszeit, gerade auch im eigenen Salon, aus *Minnen* vorgelesen und diese mehrfach überarbeitet. Das Grundkonzept ihrer notwendigerweise epochenübergreifenden Autobiographie ist die Verarbeitung von Tagebuch- und Briefmaterial, das die Verfasserin seit 1808 gesammelt hatte. Das aufbereitete Material wird mit eigenen und fremden Texten zu einer auf die Hauptfigur Malla zentrierten Chronik verwoben. Erzählt wird in der dritten Person; lediglich die eingebauten Tagebuch- und Brieftexte bedienen sich der Ich-Perspektive. Zwischen der Figur Malla, dem erinnerten Ich mit dem Status einer Figur und dem erinnernden Ich – das zunächst extradiegetische Erzählinstanz ist, sich aber während des Bearbeitungsprozesses ebenfalls in die Textwelt hineinbewegt – entsteht ein Spannungsverhältnis, das Selbstreflexionen anregt und dabei die schrittweise fiktionale Ausgestaltung fördert.

Wie seit Paul Fröbergs Pionierstudie *Minnen och bikt* von 1975 nachgewiesen,¹⁶ ist *Minnen* sowohl der nützlich-erbaulichen Autobiographietradition der Aufklärung als auch einer moderneren Selbstanalyse¹⁷ verpflichtet, wobei sich im Laufe der Bearbeitung

¹⁵ *Minnen*, S. 1911.

¹⁶ Paul Fröberg: *Minnen och bikt. En studie i Malla Montgomery-Silfverstolpes memoarer*. Stockholm 1975.

¹⁷ Siehe beispielsweise Silfverstolpes Analyse eigener und fremder Träume. Die Literaturkritikerin Klara Johanson fasst gerade die selbstanalytischen Elemente in *Minnen* als störend auf, die sie allerdings nicht mit moderneren Merkmalen, sondern im Gegenteil dem Stil der Empfindsamkeit assoziiert, der Silfverstolpe als literarische Vertreterin des 18. Jahrhunderts ausweise (vgl.

zudem das Genreverständnis der Schreibenden wandelte.¹⁸ Der letzte Band trägt im Vergleich zu den ersten Bänden wenige Spuren einer Überarbeitung, denn Exzerpte aus der französischen, deutschen und englischen Literatur, Kurzrezensionen, Briefe, Gesprächsreferate und Tagebuchzitate sind bisweilen übergangslos aneinandergereiht.¹⁹

Die Silfver Stolpe-Expertin Holmquist bewertet *Minnen* als erstes schwedisches Beispiel für eine romantisch geprägte autobiographische Darstellung, die eine Ich-Entwicklung fokussiert.²⁰ Silfver Stolpe nimmt also eine Schreibposition ein und nähert sich durch das Vorlesen des Manuskripts zunehmend der Autorschaft, weil sie sich an den Reaktionen des Publikums orientiert und die Veröffentlichung von *Minnen* in Erwägung zieht.²¹ Die Salonveranstaltungen bieten für sie in erster Linie psychologisches Material, das sie dazu verwendet, sich ein Erprobungsfeld für unterschiedliche Selbstdefinitionen zu schaffen. Der kontinuierliche Schreib- und Umarbeitungsvorgang von *Minnen* bewirkt, dass Silfver Stolpe “in ihrer prozeßhaften Subjektivität auch das Produkt des von ihr verfaßten Textes ist”.²² Dabei wird die literarische

Klara Johanson: ‘Malla och hennes värld’. In: Dies.: *Det speglade livet*. Stockholm 1926, S. 97-105, hier S. 98 u. 103).

¹⁸ Die Kindheits- und Jugendschilderungen wurden in den 1840er Jahren unter dem Einfluss von Fredrika Bremers *Hemmet* (1837) zu einer eingängigen Romandarstellung umgearbeitet. Bremer hatte Silfver Stolpe bereits 1837 ermuntert, *Minnen* fortzusetzen. Im Jahre 1843 machte sie Vorschläge zur Umarbeitung, *Minnen* solle romanhafter gestaltet werden und in stärkerem Maße persönlich-erotische Bekenntnisse integrieren.

¹⁹ Entsprechend trägt *Minnen* ab 1828 den Titel “Supplement till bref och dagböcker”.

²⁰ Vgl. Holmquist: *Salongens värld*, S. 192.

²¹ Die Kommunikationsabsicht von *Minnen* ist ganz dem Freundschaftskult verpflichtet: Die Freunde sollten sie ausgehend von diesem Text, der sie unablässig – auch konkret – begleitete, so intensiv wie möglich kennenlernen.

²² Andrea Rinnert: *Körper, Weiblichkeit, Autorschaft. Eine Inspektion feministischer*

Lektüre so nachdrücklich mit den alltäglichen Erlebnissen verwoben, dass aus *Minnen* ein Lebens- und vor allem ein 'Liebestext' der Salonière wird, der sich an ihre männlichen Gäste richtet.

1.3. Galanter Brief und Maskerade

Dass sich Silfverstolpes Liebeskonzept aus fremden und eigenen Texten konstituiert, tritt um so deutlicher hervor, wenn man die Perspektive von Roland Barthes' *Fragmente einer Sprache der Liebe* (1977) auf *Minnen* überträgt. Der autobiographische Text ermöglicht es ihr, ein – wie Barthes es nennt, "Liebesgefühl in einer Schöpfung" (namentlich schriftstellerischer Art) 'auszudrücken'.²³ Silfverstolpes Text gewordene Beziehungen lassen sich mit Barthes als "Galanterien" bezeichnen.²⁴ Die sich wiederholenden, fast ritualisierten Schilderungen von Erwartung und Annäherung fügen sich zu einem umfangreichen galanten Brief an einen überpersönlichen Geliebten zusammen.²⁵ Im Umgang mit dieser textkonstituierten Muse eröffnet sich die Möglichkeit eines erotischen Agierens in Textform:

So verliebt sich Silfverstolpe in den sensiblen Studenten Per Ulrik Kernell, den Hauptadressaten von *Minnen*, bezeichnenderweise ausgehend von einem Text, nämlich allein aufgrund einer mündlichen Beschreibung, noch bevor sie ihn selbst getroffen hat.²⁶ Dieser Adressat ist häufig in der Du-Anrede präsent. Durch seinen frühen Tod 1824 ist Kernell für die literarische Fingierung besonders geeignet; alle weiteren Geliebten, die mit Du

Literaturtheorien. Königstein/Taunus 2001, S. 137, bezugnehmend auf ihr Konzept der 'Autorschaft als soziale Praxis'.

²³ Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt 1988 [1977], S. 189.

²⁴ Barthes: *Fragmente*, S. 162.

²⁵ Vgl. Barthes: *Fragmente*, S. 86.

²⁶ Vgl. *Minnen*, S. 1929.

angesprochen werden, referieren auf ihn.²⁷ Der Musiker Adolf Fredrik Lindblad übernimmt zeitweise dessen Position, ist er doch, wie Silfverstolpe anmerkt, ein Repräsentant Kernells. Lindblad wiederum hebt sowohl die Textkonstituierung als auch den nicht länger personengebundenen Charakter der Du-Beziehung hervor, indem er mutmaßt, dass Mallas Herz “för ett helt alfabeth af Studenter” geschlagen habe.²⁸ Zugleich werden mit diesem Kommentar typische Merkmale des galanten Briefs genannt: die uneigentliche Rede und das Spiel.²⁹

Die lebensweltliche Literarisierung vollzieht sich nicht nur in rezeptiver Richtung, d. h. auf dem Wege der einführenden Identifikation bei der Lektüre, sondern auch durch die Übertragung textlicher Vorgaben auf die eigene Lebenswelt, wodurch sich diese imaginär erweitern lässt. Nicht zuletzt das schauspielähnliche Lesen mit verteilten Rollen diene einer solchen Erweiterung, da es einen maskierten Flirt und die genüssliche Aneignung literarisch vermittelter Stimmungen ermöglichte.³⁰

Analog zur Identifikation mit literarischen Figuren ließe sich Silfverstolpes Übernahme der Mutter- oder Tantenrolle gegenüber den männlichen Freunden als eine Maskerade³¹ im Sinne einer

²⁷ Der Begriff des “facade-du” scheint hier besonders treffend (Bente Liebst et al.: *Hjertets breve*. Aalborg 1988, S. 286).

²⁸ Adolf Lindblads Brief vom 4.5.1829. Zitiert nach Holmquist: *Salongens värld*, S. 175.

²⁹ Vgl. Annette C. Anton: *Briefkultur im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart/Weimar 1995, S. 27-29.

³⁰ Eine weitere Variante mit dem Effekt einer Literarisierung der Lebenswelt ist die ‘Animierung’ von materiellen Texten. So äußert ein charmanter Student den Wunsch, ein Buch zu sein, das Silfverstolpe immer bei sich trägt (vgl. *Minnen*, S. 2627f.).

³¹ Heitmann hat verschiedene Dimensionen der salonkulturellen Maskerade ermittelt und stellt fest, dass Silfverstolpes Maskengebrauch die Freitage zu einem erlebnisreichen, privaten Theater werden ließ, eine Strategie, die sich allerdings einer stimulierenden Ich-Entwicklung hinderlich entgegenstellte

familiären Camouflage ihrer Liebesbeziehungen deuten. Doch ist der Anteil von selbstgewählter oder erzwungener Verstellung in der konkreten und textlichen Maskerade insgesamt schwer zu ermessen, wie auch Annegret Heitmann in ihrer Untersuchung zur skandinavischen Salonkultur diskutiert.³²

Die Ambivalenz – oder vielmehr die inspirierende Uneindeutigkeit – des von Joan Riviere begründeten Maskerade-Begriffs möchte ich kurz an einem Beispiel beleuchten. Silfverstolpes Formulierung, sie habe sich in einem Brief an Kernell eines “så förnuftig tantlik drägt, som passade hennes ålderdom” bedient, belegt einerseits eine strategisch bewusste und potentiell subversive Maskerade.³³ Möglicherweise konnte sich die Salonière die vorherrschende romantische Kompetenzzuweisung des ‘weiblichen Muttergefühls’ und die gängige familiäre Rollenzuweisung mit dem Ziel zunutze machen, ihren persönlichen Entfaltungsraum auszuweiten. Andererseits dient Silfverstolpes Vorgehen der Anpassung und dem Selbstschutz, indem die Anstoß erregenden Kontakte zu den männlichen Freunden durch die Rollenübernahme legitimiert werden.

Doch ergibt sich eine neue Perspektive, wenn man den Maskerade-Begriff entsprechend der insgesamt nachweisbaren Literarisierung der Lebenswelt auf die gesamte Textkonstruktion von *Minnen* bezieht. Dann wäre denkbar, *Minnen* als eine

(vgl. Heitmann, Annegret: ‘Muses, Myths and Masquerades: The Scandinavian Salons in the early nineteenth century’. In: *Scandinavica*, Jg. 35, Nr. 1, 1996, S. 5-28). Das bekannteste und mittlerweile in der Forschung überstrapazierte Maskerademodell liefert Joan Riviere: ‘Weiblichkeit als Maskerade’ [1929]. In: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt 1994, S. 34-47.

³² Vgl. Heitmann: ‘Muses’, S. 19 f.

³³ *Minnen*, S. 1981. Der Kontext dieser Passage unterstreicht den Bekenntnischarakter: “hon kunde nu rätt på papperet få utgjuta hela sin varma välvilja, som hon dock bemödade sig att iklåda en så förnuftig tantlik drägt, som passade hennes ålderdom”.

textförmige Maskerade zur Erzeugung von (zeitgenössisch begriffener) Weiblichkeit zu deuten.³⁴ Und hiernach hätten die Aufzeichnungen das Ziel, eine geradezu unermessliche romantische Liebesaktivität der Salonière zu dokumentieren. Es ist nicht auszuschließen, dass Silfverstolpe durch ihr Dasein als kinderlose Witwe, aber auch als Mäzenatin und Stadthonoratorin ihre nach außen hin vertretene Weiblichkeit in Frage gestellt sah und sich daher der kompensatorischen Maskerade bediente. Zugleich lässt die Ausgestaltung des literarischen Projekts ästhetische Freiräume und eine imaginäre Suspendierung vorherrschender Normen zu.

Die Salonkommunikation wird durch ein sehr widersprüchliches Spannungsfeld aus Inszenierung und Maskerade auf der einen Seite und dem Traum von freundschaftlicher Aufrichtigkeit und Maskenlosigkeit auf der anderen Seite bestimmt. Diese Ambivalenz tritt in der folgenden Salonkritik sehr deutlich hervor.

2. Salonkritik

2.1. Das ehrliche Gespräch – Ideal und Wirklichkeit des Salons?

Das in *Minnen* enthaltene kurze Schauspiel “Fredagsgästerna”

³⁴ Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt 1991 [1990], S. 83-87. Georg Witte bezeichnet die autobiographische Maxime der Aufrichtigkeit bezeichnenderweise als “Maske der Maskenlosigkeit” (In: Georg Witte: ‘Zwei Katharinen. Autobiographische Szenen im Rußland des 18. Jahrhunderts’. In: Elfi Bettinger/ Julika Funk (Hg.): *Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*. München 1995, S. 98-114, hier S. 98). Ebba Witt-Brattström geht von einem bewussten und eigennützigem Täuschungsmanöver Silfverstolpes aus, d.h. nicht von einer Maskerade als Deformation oder repressiver Folgeerscheinung: Diese nutze in abgebrühter Weise die romantische Auffassung aus, dass die Genialität der Frau im Herzen verortet sei (vgl. Ebba Witt-Brattström: ‘För Corinnes fötter’. In: Møller Jensen: *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, S. 56-59, hier S. 57). Der Begriff der Genialität spielt dabei auf Geijers Äußerung an, dass Malla ‘geni i vänskap’ besäße.

(1822),³⁵ das bislang nicht veröffentlicht wurde, knüpft an die intimen Aussprachen und die psychologisierenden Fragespiele des Salons an.³⁶ In szenischer Form wird das Gedankenspiel der Salonière umgesetzt, wie sich ein vollkommen aufrichtiges Salongespräch – ein unmaskierter Austausch – gestalten könnte. Kaum ist der ‘Ehrlichkeitszauber’ einer Fee ausgesprochen, offenbart sich ein Debakel: Die hohen Freundschaftsideale der Gastgeberin können nicht eingelöst werden, da die Gäste verraten, dass sie nur aus Pflichtgefühl und Ermangelung interessanter Beschäftigungen erscheinen. Als Konfliktstoff wird die Konkurrenz um männliche Aufmerksamkeit unter den Frauen angedeutet.³⁷

Nach dem Geplänkel über die Rollenverteilung beim Vorlesen, der Kritik an der Egozentrik Atterboms und Geijers und dem Lob Kernells kommt es zu einem Unmutsausbruch:

Hamilton. Nå! hvad skall vi läsa, Alladin eller Egmont?

Malla. Mig gör det just detsamma; jag får ändå ingendera någon rôle som roar mig att läsa.

Hamilton. Men det beror ju på Fru Silfverstolpe att välja.

Malla. Tror Baron, att jag ej har nog begrepp för att icke välja en rôle, som icke passar mig, det vil säga min ålder.

Hamilton. Åh, den tror jag fruntimmer gerna glömmar.

Malla. Ja, det gjorde jag rätt gerna sjelf; men jag vet nog, att andra icke glömma den, och därför fruktat jag att synas ridicule, och gör mig en tvungen rättvisa.

Atterbom. Det är tråkigt höra menniskor tala om sig sjelfva, som ej ha något interessant att säga derom; det är ett fel som gamla fruar begå.

³⁵ “Fredagsgästerna” ist ein Pastiche von Madame de Genlis’ (1746-1830) Schauspiel “Le Palais de la Vérité”.

³⁶ Siehe z.B. das Spiel “ihopsöka caractèrer” – eine halb scherzhafte, halb ernsthafte psychologisierende Personencharakteristik.

³⁷ Vgl. *Minnen*, S. 1975.

Alisa. Och unga Herrar också. Min kära Atterbom till exempel.

Atterbom. Talar jag så mycket om mig sjelf?

Kernell. Åh ja; men det är det käraste ämnet du kan tala om med dina vänner.

Alisa. Herr Kernell är alltid så god; men ni skämmer bort Atterbom.

Geijer (sitter och ritar) Det är längesen gjordt. Men här är i afton ett evigt prat: låt oss komma till något resultat; eljest går jag min väg.

Flera af Herrarna. Jag har lust att göra så med.

Malla. Ja, i fall här är ledsamt, är det bäst både för Eder och mig.

Min enda önskan är att få se några vänner, som med någon välvilja komma till mig. Jag vet alltför väl, att större pretentioner kan och bör jag ej hafva; Jag borde ock veta, att Fredagsaftarna för Eder alla blott är en liten episode i veckans historia. [– för mig har de blifvit mer! – jag har ej mera någon historia.] Mitt lif sammanhänger af idel episoder; men jag glömmet det ofta och fäster mig hjertligt vid allt, som gör mig glädje. Jag var på vägen att anse Eder alla för mina vänner; – i afton bestraffas jag för denna förmätenhet. [...] ³⁸

Anschließend verlassen die männlichen Gäste – bis auf die Zentralgestalt Geijer – tatsächlich den Salon.³⁹ Nachdem die Herren dann doch wieder reumütig zurückgekehrt sind, äußern sie die Vermutung, dass Malla den Salon aus eigennützigem Motiven und nicht als selbstlose mütterliche Gastgeberin veranstalte. Diesen Verdacht bestätigt die Figur Malla mit einem Lächeln und “af allt mitt hjerta”.⁴⁰ Nach dieser gewagten Äußerung setzt sich die Figur der Salonière eilig die Maske wieder auf, gerade als das Gespräch auf Kernell kommt: “derför tiger jag ock, för att ej yttra mer än jag

³⁸ *Minnen*, S. 1975f. Interpunktion und Rechtschreibung der Rudbeck-Abschrift wurden beibehalten. Die in eckigen Klammern wiedergegebenen Sätze sind nur in der Original-Handschrift enthalten. Alisa steht für Anna-Lisa Geijer.

³⁹ Die Figur Geijer bleibt interessanterweise auch im Moment der Wahrheit Fixpunkt der Gesellschaft, da er es ist, der die übrigen männlichen Gäste zum Aufbruch anstiftet, sich dann aber doch zu ‘seiner’ Institution bekennt.

⁴⁰ *Minnen*, S. 1977.

bör!”⁴¹ Der abrupte abschließende Hinweis auf die Byron-Lektüre⁴² (s.u.) konfrontiert das eigene kurze Schauspiel mit dem umfangreichen Intertext eines zum romantischen Helden stilisierten Autors, dem exzentrische Liebesbeziehungen zugebilligt werden.

Féen ensam. “Efter min förmodan blef sällskapsnöjet stördt.
Försvinn farliga tvång att utsäga den ovillkorliga tankan! Må den
ensamma här ännu kunna lefva i sina drömmar, och ännu bibehålla
hertats varma och glada tro på vänner och deltagande som så
ungdomligt bor innom dess åldrande yta.” – – –
En gång uppläste Malla detta obetydliga lilla opus för några af sina
vänner, som förmodligen fann det så.
Vid denna tid började Malla läsa och göra bekantskap med Lord
Byrons arbeten.⁴³

Die Veranstalterin vermutet, dass die Zuhörer das Schauspiel “unbedeutend” fanden – diese Einschätzung könnte darauf zurückgeführt werden, dass Ironie als ein ‘unweibliches’ Stilmittel galt.

Aus Silfverstolpes Farce leite ich folgende Merkmale des salonkulturellen Projekts ab: Das ironisch – in seinem Scheitern – verdeutlichte Hauptanliegen der Salonière ist die Schaffung eines Ortes, an dem sich der Entwurf des Freundschaftskultes verwirklichen lässt. Darüber hinaus ermächtigt die Veranstaltung der ‘Freitage’ zum quasi-professionellen Schreiben, wie das Verfassen des Einakters belegt.

Auch das nächste Beispiel einer Salonteilnehmerin behandelt eine Transformation des vorgelesenen Textes in eine

⁴¹ *Minnen*, S. 1977.

⁴² Silfverstolpe bezeichnet 1828 die Byron-Lektüre als “farlig tröst”. Durch die Identifikation mit Byron überschreitet sie das Rolleninventar ‘romantischer Weiblichkeit’. Siehe auch Holmquist: *Salongens värld*, S. 202.

⁴³ *Minnen*, S. 1977.

halböffentliche Zwischenform und schließlich, darüber hinausgehend, in eine typisch salonliterarische Publikation.

2.2. Eingeschränkte Literaturkritik – die hermetische Sphäre des privaten Salons

Thekla Knös' Text *Elfvornas Qvällar* wurde 1852 bei Silverstolpe vorgelesen und ist der Gastgeberin gewidmet.⁴⁴ Der nostalgische Märchenreigen bezieht sich auf die Veranstaltungen der frühen 1840er Jahre und maskiert Knös' Salonkritik, die von ihr in anderen Genres weniger deutlich geäußert wird.⁴⁵

Das dargestellte Kollektiv der Elfen hat sich zum Ziel gesetzt, eine menschliche Salongesellschaft zu imitieren. In ihrem Winterquartier, einer Grotte, lesen weibliche und männliche Elfen selbstverfasste Texte vor und rezensieren diese im Gespräch. Die in den Rahmenszenen auftretenden Elfenfiguren porträtieren Silverstolpe und ihre Gäste. Knös hat die Salonière in der Gestalt der Elfenkönigin Titania,⁴⁶ sich selbst als Günstling des Hofes und die beiden Hofdichter Geijer und Atterbom als die Elfen Ali und Alf porträtiert.⁴⁷

⁴⁴ Thekla Knös: *Elfvornas qvällar*. Uppsala 1852 [anonym veröffentlicht]. Silverstolpe war übrigens mit ihrer Darstellung als Titania sehr zufrieden.

⁴⁵ Siehe die idealisierten Salondarstellungen in Thekla Knös: *Efterlämnade anteckningar*. Meddelade av A.H. Uppsala 1881, S. 51-54 [postume Veröffentlichung]. Zur Salonkritik dagegen ihr Gedicht "Önskan i salongen" über die Künstlichkeit des Salons, die als Lebensfeindlichkeit gedeutet wird (vgl. Peter Björkman (Hg.): *Från Uppsalas salonger*. Linköping 1994, o. S.).

⁴⁶ Aufgrund des Shakespeare-Intertextes *A Midsummer Night's Dream* ist auch eine Anspielung auf Titanias/ Silverstolpes 'Liebesblindheit' denkbar. Siehe auch Knös: *Elfvornas Qvällar*, S. 89.

⁴⁷ Eine andere Passage fängt die abgestandene Biedermeier-Atmosphäre eines Salons mit menschlichen Besuchern ein und problematisiert die Rollenerwartungen an die weiblichen Gäste: "Jag kom in i ett sällskap – hvad

In den Rahmenszenen wird u.a. die Salon-Funktion der literarischen Geschmacksbildung thematisiert: Da die Privatheit des Kreises eine einführende und solidarische Kritik der rezensierenden Salongesellschaft bedingt, hat sich eine milde, an Unterhaltung interessierte Salonästhetik herausgebildet.⁴⁸

Doch tritt zusätzlich eine wichtige Kritikerinstanz in Erscheinung, die außerhalb des Salons verortet wird: der Bergtroll, der drohend an die Grottenwand klopft und dessen markante Stimme in den Salon dringt, als eine weibliche Elfe vorlesen will:

Jag hör altsammans; jag sitter här i mörkret och kriticerar. Ni
få väl höra min röst. Somliga sågo skrämnda ut; men Titania
sade: mod! låt ej störa dig.⁴⁹

Der Bergtroll verleiht seinem Überdross an der biedermeierlichen Salonliteratur Ausdruck:

Det är bara dufna sötsaker ni traktera med, började åter

der såg tråkigt ut! – Genast märkte jag att ledsnadens troll, de stygga svartelfvorna fått makt der. Ja alldeles rätt, Dull och Dum flögo omkring som tunga flädermöss. Dull satta sig på lampan och bredde sina mörka vingar öfver den, så den ej kunde lysa, ty han är en ljusets fiende. Langeweile satt der så långt i synen vid en sylåda, Missmuth gjorde fula miner./ Ärgerlich och Kjedelig gingo arm i arm, tills den första sade förargliga saker till en flickas små oskyldiga fingrar, så att de rodnade, och det tog sig ej bra ut mot den hvita klädningen. Nu har jag fått frost i händerna, tänkte flickan bekymrad, men det kliade i fingrarna att få tukta den stygga Ärgerlich. – Hans kamrat satte sig oförskämdt att rida på en vacker näsa – den blef så röd, ägarinnan visste att hon den qvällen ej var till sin fördel. Malaise blåste ut elden, så att brasan slocknade, stal doftet af Théet och dref ofog i köket.” (Knös: *Elfvornas Qvällar*, S. 106) Zur Salonkultur der ‘Knösarna’ siehe Elisabeht Mansén: *Konsten att förgylla vardagen. Thekla Knös och romantikens Uppsala*. Lund 1993.

⁴⁸ Nur die junge Elfe May (evtl. alias Thekla Knös) wird von einem der Hofdichter etwas harsch als Anfängerin bezeichnet (vgl. *Elfvornas Qvällar*, S. 23).

⁴⁹ Knös: *Elfvornas Qvällar*, S. 69f.

bergtrollet. Variera med konfekten. Jag skulle tycka om något som rafflade i halsen. Jag är utledsen vid detta söta.⁵⁰

Der Troll ist als eine Sprechinstanz der 'Umwandlungsgesellschaft' identifizierbar, die neue Koordinaten der Geschmacksbildung installiert und sich von der aristokratisch-präziösen Ausrichtung des Salons distanziert. Vielleicht erinnert der Bergtroll auch ganz konkret an den aus Silfverstolpes Salon verwiesenen bürgerlichen Almqvist, der seinen literarischen Gegnern "Sirapism" vorgeworfen hatte.

Aus der auf diese Weise eingeschränkten Literaturkritik leitet sich ab, dass der Salon als Forum für literarische Debütanten/Debütantinnen mittlerweile an Bedeutung verloren hat.⁵¹ Mit dem biedermeierlichen Gepräge des Märchenreigens korrespondiert auch Knös' zurückgenommene Autorschaft, da der Text zunächst anonym publiziert wurde. In der Herausgeberfiktion werden die Textblätter vom Wind an die Leser verteilt.⁵² Knös beharrte auf dem Bescheidenheitstopos einer nicht-öffentlichen Autorin, der in der angenommenen Unvereinbarkeit von hochromantischem

⁵⁰ Knös: *Elfvornas Qvällar*, S. 69-70.

⁵¹ Durch den Kommentar der Hofdichter wird das von der Salonière Titania selbst vorgelesene Märchen über die stumme Frida (vgl. "Den stumma Frida", In: Knös: *Elfvornas Qvällar*, S. 109-126, das längste der vorgelesenen Märchen), in dem die selbstlose Protagonistin ihr künstlerisches Talent der Liebe opfert, implizit als problematischer Text bestimmt. Niemand wagt es, gegen den von Titania geschätzten Text etwas einzuwenden: "Elfvorna omringade sin drottning med varma tacksägelse. Canto gaf ett tecken, och de afsjöngo en vacker chör till hennes ära. [...] Åtskilligt kunde man dock anmärka mot sagan, sade Alf betänksamt, man kunde säga att Nej tyst, ropade Ali, bergtrollet kritiserar nog, låt nu vara." (ebd., S. 126). Als Oberon schließlich ins Elfenreich zurückkehrt, werden die Salonabende niedergelegt, was der Salontätigkeit eine kompensatorische Funktion zuspricht – ein Topos, der in späteren Einschätzungen der Bedeutung von Silfverstolpes Salon mehrfach wiederkehrt.

⁵² Vgl. Knös: *Elfvornas Qvällar*, S. 135.

Weiblichkeitsideal und professioneller Autorschaft gründete. Dennoch sei verraten, dass Knös 1851 für ihr Epos *Ragnar Lodbrok* den Preis der Schwedischen Akademie erhielt, diesen jedoch nicht öffentlich entgegennahm.

3. Schlussfolgerungen: Theatralität und Privatsphäre

In den beiden vorgestellten salonthematischen Texten wird – direkt oder verschlüsselt – Kritik an Zielsetzung und Programmgestaltung des Salons vorgebracht: Die Farce „Fredagsgästerna“ aus der Hochphase von Silfverstolpes Salon veranschaulicht mit ironischen Mitteln, dass die repräsentative und die intime Funktion der Salonöffentlichkeit widerstreitende Kräfte sind. Die offiziell als aufopferungsvoll und mütterlich geltende Salonière gibt hinter einer „Maske der Maskenlosigkeit“ (Witte) zu, einen Freundschaftskult mit erotischen Untertönen praktizieren zu wollen. Dieser Ehrlichkeitsanspruch erweist sich jedoch als mit der Salonpraxis unvereinbar, solange diese einen formellen Konversationston und als Grundgeste die Dichterhuldigung erfordert.

Knös' Text behandelt eine spätere Phase des Salons, nachdem dieser um die politische Epochenschwelle 1840 seine internen Konflikte bereits durchlaufen hat. *Elfvornas Qvällar* stellt die im Salon geübte Literaturkritik als befangen dar und deutet an, dass die Teilnehmenden den bereits etablierten literarischen Realismus ignorieren. Zwar bedeutet die Aufhebung der Anonymität der Verfasserin Knös eine interessante Ermächtigungsstrategie, doch erscheinen die literarischen Beiträge der Gruppe zugleich als unterhaltsame Kleinkunst relativiert. Weder Silfverstolpe noch Knös wechseln zu einer männlich konnotierten Autorposition über, sondern versuchen ihrer Zuschreibung von Geschlechtsmerkmalen zu entsprechen.

Dies sind nur zwei Darstellungen von Salonveranstaltungen, deren Kritik sich nicht verallgemeinern lässt. Doch erscheinen sie

mir vor dem Hintergrund derjenigen Forschung, die den weiblichen Entfaltungsraum positiv hervorhebt, als bemerkenswerte Gegenstimmen – womit ich zu meiner Eingangsfrage zurückkehren möchte, inwieweit dieser Salon den Teilnehmerinnen selbstbestimmte ästhetische Aktivitäten erschließen konnte.

1) Der Entfaltungsraum der Salonière Silfverstolpe ist größer als der ihrer Teilnehmerinnen, weil sie sich mit *Minnen* über bestehende Konventionen im Umgang der Geschlechter hinwegzusetzen vermag und sich als schreibendes Subjekt konstituiert. Die regelmäßig teilnehmenden weiblichen Gäste verbleiben – mit Ausnahme Knös' – (Vor-)Leserinnen und mündliche Rezensentinnen. Mit einem solchen selektiven Blick würdigt man allerdings andere Ebenen des Gesamtkunstwerks Salon ab, wie u. a. die Gesprächs- und Briefkultur oder die Programmgestaltung. Aufgrund der Quellenlage ist eine angemessene Würdigung der ästhetischen Gesamtleistung jedoch nicht möglich.

2) Obgleich *Minnen* als Ich-Chronik der "Literatur der mittleren Sphäre"⁵³ angehört, überschreitet Silfverstolpe mit ihren Realisierungen der Maskerade zugleich auch diese autobiographische Festlegung. Silfverstolpes umfangreicher 'galanter Brief' dient möglicherweise einer Maskerade zur Erzeugung von Weiblichkeit im Sinne der romantischen Geschlechterideologie und inszeniert die Verfasserin als tragische Liebende. Für die literarische Selbstinszenierung konnte das "Changieren zwischen Öffentlichem und Privatem", wie Seibert es nennt,⁵⁴ in der Tat Anlässe zur Entkonventionalisierung bieten.

Bis heute tritt in der Auseinandersetzung mit *Minnen* die Ambivalenz zwischen Silfverstolpes offizieller Rolle als Salonière und der

⁵³ Bürger: *Leben Schreiben*, passim.

⁵⁴ Seibert: *Der literarische Salon*, S. 235.

selbstanalytischen Funktion hervor, wie nicht zuletzt die problematische Editions-geschichte demonstriert, die zu einer Reduktion oder Verzerrung der selbstanalytischen und theatralischen Aspekte geführt hat.⁵⁵ Kann aus dem Spannungsverhältnis zwischen dem familiären Leitbild der Salongesellschaft und Silfverstolpes individualistischer Orientierung überhaupt ein emanzipatorisches Potential erwachsen, wie Holmquist annimmt?⁵⁶ Meiner Einschätzung nach wird diese Spannung gerade zum Dilemma, wie ich mit meinem dritten Ergebnis begründen möchte:

3) Der Begriff Halböffentlichkeit lässt sich für Silfverstolpes Salon in seiner Spätphase kaum mehr anwenden, da der wohletablierte Salon von der Privatsphäre des Wohnzimmers kaum mehr zu unterscheiden ist. Der Begriff Halb-Öffentlichkeit betont – in seiner Kritik von Habermas Öffentlichkeitsmodell⁵⁷ – nicht nur den Überschneidungsbereich zwischen ‘öffentlich’ und ‘privat’, sondern auch, dass aristokratische Anteile im salonkulturellen Rahmen erhalten bleiben. Die halböffentliche Dynamik, die private und aristokratische Anteile in die öffentliche Sphäre überträgt,

⁵⁵ Die Aufzeichnungen bleiben aus der Sicht der Bearbeiter Reinhold Rudbeck und Malla Grandinson unmittelbar auf die familiäre Sphäre bezogen. Die um 1900 von ihnen ausgeübte Zensur bestätigt das hartnäckige Fortleben familiär orientierter Geschlechterkonzeptionen, da die Bearbeiter ein Interesse daran hatten, das Bild der mütterlichen Salonière, nicht jedoch ihre Praxis des Freundschaftskults mit erotischem Subtext zu betonen: Rudbeck stammte aus Silfverstolpes Familie mütterlichseits, und Grandinson war die Tochter von Silfverstolpes illegitimem (da verlobten und wesentlich jüngeren) Geliebten Lindblad. Zu den von den Bearbeitern entfernten kompromittierenden Äußerungen über Geijer siehe Holmquist: *Salongens värld*, S. 134.

⁵⁶ Vgl. Ingrid Holmquist: ‘Vänskap och kärlek som projekt i salongskulturen. Om Malla Silfverstolpe och Amalia von Helvig som salongskvinnor och skribenter’. In: Scott Sørensen: *Nordiske salonkultur*, S. 209-230, hier S. 226.

⁵⁷ Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt 1996 [Erstauflage 1962], bes. S. 86-116. Zur Kritik an Habermas siehe Heitmann: ‘Muses’, S. 8, und Weckel: ‘A lost Paradise’, S. 319.

scheint in der Spätphase von Silfverstolpes Salon zum Stillstand gekommen: Während die aristokratischen Anteile zurückgehen, verstärkt sich die bürgerliche Prägung und damit auch die Orientierung an der Hierarchie der bürgerlichen Familie.⁵⁸ Das Rollenmodell der Salonière als Mutter wird verpflichtend und lässt keine souveräne Position der Veranstalterin und Gesprächsleiterin zu. Das mit der Festschreibung der familiären Norm einhergehende polare Geschlechterkonzept schließt eine öffentlich anerkannte Autorschaft der privaten Salonière aus.

Der Bedeutungsverlust der in der Halböffentlichkeit entstandenen Salonliteratur ist aber auch auf das Erstarren der literarischen Öffentlichkeit zurückzuführen, da die seit 1830 expandierende Verlags- und Presselandschaft Debütantinnen und Debütanten neue Publikationsforen bot. Hierdurch wird nachvollziehbar, warum sich Silfverstolpes marktgestimmter Kurzroman *Männe det går an?* 1840 reibungslos publizieren ließ: Dieser (nunmehr realistische) Roman gehörte nicht länger der halböffentlichen Sphäre an, sondern nahm, in Reaktion auf Almqvists *Det går an* (1839), zur öffentlichen Debatte um die ehelose Lebensgemeinschaft Stellung.⁵⁹

Mithin bildete Silfverstolpes Salon weder eine weibliche Gegenkultur noch eine weiblich dominierte Kultur aus. Dies

⁵⁸ Infolgedessen kommen meiner Einschätzung nach die gesellschaftlich-sozialen und die individuellen "Geschlechterverträge" (Hirdman) beinahe zur Deckung (vgl. Yvonne Hirdman: "Genussystemet – reflexioner kring kvinnors sociala underordning". In: *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, Nr. 3, 1988, S. 49-64, passim). Das idealtypische emanzipatorische Potential der Halböffentlichkeit weist hingegen nur derjenige Salon auf, der unterschiedlichste Varianten von Geschlechterkonzeptionen in seiner sozialen und ästhetischen Praxis konstituiert.

⁵⁹ Malla Silfverstolpe: *Männe det går an? Fortsättning af 'Det går an'*. Uppsala 1840. Dabei verrät Silfverstolpes Plädoyer, eine junge Mutter sei dem Schutz von Staat und Kirche zu unterstellen, dass ihre eigene Salonsozialisierung ein familienorientiertes staatsbürgerliches Denken ausgebildet hat.

anzunehmen käme einer Weiterführung historischer oder gar mythisierender Weiblichkeitszuschreibungen gleich.⁶⁰ Darüber hinaus ist bei der Einschätzung des geschlechtsspezifischen Entfaltungsraums Salon, sei es in seiner Funktion als Theater, Akademie, Schreibwerkstatt oder Debattierclub, zu berücksichtigen, dass gerade auch die Aktivitäten von Salonière und weiblichen Gästen romantische Geschlechterkonzeptionen konstituierten und verbreiteten. Den Forschenden wird bei der Analyse demnach ein Doppeltblick abverlangt, um eine Reproduktion der romantischen Geschlechterpolarität zu vermeiden.

Die für diesen Beitrag ausgewählten salonliterarischen Beispiele ermöglichen es, den Salon als einen performativen Raum zu vergegenwärtigen, da die literarische Inzenierung des 'Salons im Salon' das Konstruktbewusstsein und den Hinweis auf die Theatralität gleich mitliefert. Dieser performative Raum zeichnet sich nicht zuletzt dadurch aus, dass er der Salonière die zeitweilige Option einer halböffentlichen Schreibposition bietet. Auf eine sehr ambivalente Weise wird die Ermächtigung zur Autorschaft einerseits in Aussicht gestellt und andererseits durch die bürgerliche Konventionalisierung wieder aufgeschoben.

⁶⁰ Vgl. Hahn: 'Der Mythos vom Salon', S. 229.