

Gunnar Schmidt

EXZENTRIZITÄT UND MELANCHOLIE

Edith Sitwells fotografische Selbstinszenierungen

Abb. 1 „Dame Edith Sitwell on Face to Face“, 6. Mai 1959, BBC Archive.



1959 wird die englische Dichterin Edith Sitwell in der BBC-TV-Sendung *Face to Face* interviewt (Abb. 1). Obwohl Sitwell seit den 1920er-Jahren in England für ihre eigenwillige Art bekannt ist, sich mit langen Brokat- und Samtkleidern, mit großen Ringen, Broschen und Ketten sowie mit außergewöhnlichen Kopfbedeckungen

zu schmücken, fragt der Interviewer dennoch gleich zu Beginn des Gesprächs nach dem Grund für den extravaganten Kleidungsstil. Sitwell antwortet: „Because I can't wear fashionable clothes. You see, I'm a throwback to remote ancestors of mine. And I really would look so extraordinary, if I wore coats and skirts. I would be followed for miles and people would doubt the existence of the almighty if they saw me looking like that. [...] I'm descended from the most queer and remote sources.“¹

Das Bekenntnis zur Abstammung von *queeren* Ursprüngen und zu einer individualistischen Antimode ist Ausdruck der Gewissheit, merkwürdig, seltsam, eigensinnig zu sein. *Queer* versteht Sitwell noch nicht als Signal für geschlechtsidentitäre Normabweichung und enthält keine gesellschaftlichen Repräsentationsansprüche. Ihre Selbstbehauptung durch die Abwehr des Normierten und Erwartbaren zugunsten von ostentativer Außerordentlichkeit entspringt einer Not, die jedoch in eine souveräne Geste der ästhetischen Selbsterzeugung umgewandelt wird. Ihr stolzer Aristokratismus erfährt eine doppelte Neuformierung: Sitwells Wahl, eine Lyrikerin mit ästhetizistischem und symbolistischem Profil zu werden, vollzieht sich parallel zur Herausbildung einer Subjektivität, die sich mit dem Glanz des Form-Sinnlichen versieht, um sich von dem „Anschein traditionell-philiströser Befangenheit“² zu befreien.

Selbstwerdung aus dem Geist der Fotogenität

Das televisionäre BBC-Interview ist das späte Dokument einer langen Bildgeschichte, die mit einer Urszene im Dezember des Jahres 1926 beginnt. Durch Vermittlung einer gemeinsamen Freundin begegnen sich der noch gänzlich

unbekannte 22-jährige Fotograf Cecil Beaton und die 39-jährige Dichterin. Sitwell erscheint ihm wie „a tall, graceful scarecrow with the white hands of a mediaeval saint“.³ Aufgrund ihrer Art zu sprechen und sich zu geben, erkennt er in ihr eine großartige Schauspielerin. Aus dieser Situation des Kennenlernens heraus entstehen die ersten Fotografien und eine Liaison der besonderen Art: „I could hardly contain my impatience and delight as we went up to my sisters' bedroom for the afternoon's photography. She posed instinctively. No matter how many positions I had already taken, I felt loth to call a halt. Surely this was an unique opportunity. I must perpetuate the image in front of me, of a young faun-like creature sitting against my leaping-fawn design, looking surprisingly Victorian in her crudely-cut Pre-Raphaelite dress, with her matador's jet hat, and necklace, her long mediaeval fingers covered with enormous rings. [...] As the afternoon wore on, I suggested more exotic poses. I even persuaded her to asphyxiate under the glass dome. She became quite hysterical kneeling on the floor, her knees and joints popping and cracking. A Chinese torture she called it, but loved it all the same.“⁴

Im Medium der Fotografie wird eine Theatralität eingeübt und reflektiert; Künstlichkeit und Eigensinnigkeit gehen in einander auf. Beaton wird Sitwell fortan immer wieder fotografieren, wobei die Dichterin ihr Selbstbild vor der Kamera zu verfestigen sucht: eine zerbrechliche, preziose Gestalt, die aus Gesicht und Händen besteht. Die Fotografien zeigen keinen Körper, sondern Zeichen, die sich über Jahrzehnte wiederholen: ein ernstes Antlitz, ein gedankenvoller Blick, der ins Leere oder ins Innere gerichtet ist, lange, schlanke Hände, die den Kopf halten (Abb. 2).

Beaton schildert die Fotosession als Situation, die von lustvoll-spielerischer Leichtigkeit geprägt war. Demgegenüber liegt eine Aura der Schwere, Bedenklichkeit und Weltabkehr auf vielen Bildern, die über die Grenze der Kunst hinausweist und sozio-psychologischen Gehalt transportiert. Ein Beispiel für die Paradoxie aus Künstlichkeit und personaler Sinngebung liefert die Aufbahrungsfotografie von 1927 (Abb. 3). Sitwell spielt eine geschmückte Leiche, ausgestattet mit deutbarer Symbolik. Die Ähnlichkeit mit barocker Grabmahlplastik dürfte intendiert sein.⁵ Ein Jahr zuvor erscheint das Langgedicht mit dem biografisch konnotierten Titel *Elegy on Dead Fashion*, worin Sitwell in der Figur der Euryale als Figur überschäumender Äußerlichkeit zu erkennen ist: „Euryale, the Amazonian queen / Whose gown is looped above the yel-



low sheen / Of her bright yellow petticoat,—the breeze / Strewed wild flowers on her straw hat through the trees [...].“⁶ Sitwell allegorisiert eine Blume und meint doch nur sich: *Euryale amazonica* gehört zur Gattung der Lilien, die wiederum Zeichen der Marienverehrung sind. Die

Abb. 2 Cecil Beaton: „Edith Sitwell“, 1962 [National Portrait Gallery, Photographs Collection, NPG x14209].



Abb. 3 Cecil Beaton: „Edith Sitwell“, 1927 [National Portrait Gallery, Photographs Collection, NPG x40362].



Abb. 4 Howard Coster: „Edith Sitwell“, 1937 [National Portrait Gallery, Photographs Collection, NPG x1639].

weiße Blume der Unschuld bedeckt die Brust der schönen Leiche und verleiht der Figur die Würde des Überirdischen. Mode und Melancholie, Fotografie und Lyrik, Oberflächlichkeit und Identitätszeichen, Lebendigkeit und Tod bilden ein semantisches Spannungsverhältnis.

Die Unentscheidbarkeit zwischen Ernst und Spiel ist symptomatisch. Sitwells Hinweis auf ihre Herkunft deutet auf eine Existenz, in der die Mittelpunktlosigkeit schicksalhaft ihre exzentrischen Reaktionen bestimmt. Einige Stichworte zur Biografie sollen die Motive des Bruchs und der Unangepasstheit verdeutlichen.

Selbstkult als psycho-soziales Schicksalssymbol

Erster Bruch: Sitwell ist die Tochter eines reichen, müßiggängerischen Vaters, der kommunikativ unnahbar war, und einer sehr schönen, sehr jungen Mutter, die aus Hirnlosigkeit, Langeweile und Wutanfällen bestand.⁷ Edith war ungeliebt, weil sie nicht den Idealvorstellungen eines Mädchens entsprach. Sie war hässlich,

zu groß, mit verkrümmter Wirbelsäule und schiefer Nase ausgestattet. „Meine Eltern waren mir“, schreibt Sitwell, „vom Augenblick meiner Geburt an Fremde“.⁸ Richtiger wäre zu sagen: sie war eine Fremde in einer Welt, die ihr das Alleinsein aufzwang. Zweiter Bruch: Als Sitwell im Alter von mit Mitte zwanzig den prachtvolle Familienlandsitz verlässt, bezieht sie in einem Londoner „Elendsquartier“⁹ eine ärmliche Wohnung im fünften Stock eines lichtlosen Londoner Mietshauses. Sie wird für viele Jahre an der Grenze zur Armut leben. Dritter Bruch: Gleichzeitig organisiert sie in ihrer Wohnung regelmäßig Treffen, zu denen Dichter, Musiker und bildende Künstler kommen. In dieser proletarischen Umgebung finden spektakuläre Lyriklesungen statt. Vierter Bruch: Trotz der Orientierung auf die künstlerische Bohème Londons gehörte sie nie einer der sich formenden Avantgarde-Gruppierungen an. So wenig Sitwell dem Bild der *Neuen Frau* entspricht, so wenig folgt sie der aufspringenden Moral der anti-bürgerlichen Künstlerschaft. Fünfter Bruch: Gesellschaftsüberdruß äußerte sich in Kritik an allem Gewöhnlichen, Vulgären, Unfeinen sowie Langweiligen und konnte Züge der Menschenverachtung annehmen, etwa wenn sie Häme über die Intellektuellen der Zwischenkriegszeit ausgießt, die sie in zwei Gruppen aufteilt – in glitschige Amphibien und sabbernde Dorftrottel.¹⁰ Sechster Bruch: Soweit bekannt ist, ging Sitwell nie eine sexuelle Liebesbeziehung mit einem Mann oder einer Frau ein. Siebter Bruch: 1955 konvertiert Sitwell zum Katholizismus. Achter Bruch: Sitwell entwickelt sich während des Zweiten Weltkriegs zur Alkoholikerin.

Diese Andeutungen sollen nur ein Gefühl dafür vermitteln, dass Subjektivierung im Falle von Sitwell aus Erfahrungen der Nicht-Platzierung in einem Gefüge nicht vereinbarer kultureller Gegensätze resultiert. Mögen sich auch die Lebenslagen ändern, Sitwell erfährt sich und inszeniert sich in der Folge als absonderlich, unfügsam, auffällig. Die undeutliche soziale, geistige, künstlerische und sexuelle Lage sowie das Bewusstsein von der eigenen Hässlichkeit, die ihr ein Leben lang vielfach bestätigt wurde, erzeugten als Reaktion eine ausgeprägte Erhebungsmotivation. Das Außenseitertum begünstigt, sich in der Kunst zu verorten, wo das „Äußere und Äußerste“¹¹, wie es Konrad Paul Liessmann formuliert, vorangetrieben wird.

Sitwells Artistik der Oberflächeneffekte machte sie zum begehrten Gegenstand von Porträtisten – namhaften Malern und vor allem Fotografen (George Platt Lynes, Bill Brand, Jane Bown, Howard Coster, Horst P. Horst, Mark

Gerson, Baron, Louise Dahl-Wolfe, Norman Parkinson, Rollie McKenna, Philippe Halsman, Terry Fincher).¹² Die auffällige Homogenität der Selbstbilder bestätigt, dass Sitwell im Gegenzug die Fotografie zu ihrem Objekt macht und in den Dienst des Selbstkults nimmt. Wann immer von Sitwell die Rede ist, steht ihre Erscheinung im Vordergrund. Noch im Nachruf der *Times* wird sie beschrieben als „bejewelled and turbaned figure who captivated many who had never read a word of her.“¹³ Sitwell muss sich verehrende aber auch verächtliche Kommentare über ihr Äußeres gefallen lassen. Mal erkennt man in ihr Botticellis Primavera, dann wieder einen Ameisenbären.¹⁴ Elizabeth Salter, die Sekretärin der letzten Lebensjahre, berichtet, dass Sitwells Gesicht sogar für eine Werbeanzeige benutzt wurde, mit der für Seekrankheitsspielen geworben wurde. Eingefärbt in gelbgrünen Ton entstand der Eindruck von Übelkeit.¹⁵ Der Geist- und Geschmacksadel kann sich über dergleichen Vergehen erheben. Im Duktus eines Oscar Wilde'schen *Aperçus* verdreht Sitwell, was als Selbstverständlichkeit unterstellt wird: „Good taste is the worst vice ever invented.“¹⁶ Exzentrik betont das Äußerliche und macht es zum eigentlichen Inhalt: „I have my own particular elegance, but I am as stylised as the music of Debussy or Ravel.“¹⁷ Das *Fatum* verweigerter weiblicher (Norm-)Schönheit wird zugunsten von ausgestellter Individualität umgewertet: „I am tall and I have an acrid profile. So I draw attention both to my tallness and my acrid profile and make it look as though I were glad of them.“¹⁸ (Abb. 4)

Die ästhetische Übertreibung wird vor allem auf die beringten Hände angewendet, die auf den Fotografien oft in den Vordergrund gerückt werden und gleichberechtigt neben dem Gesicht erscheinen. 1959 wird Sitwell in einer Ausgabe der Artikelserie *My Clothes and I* des *Observer* vorgestellt. Fotografiert von Jane Bown, zeigt sich Sitwell als Frau, die sich mit Schmuck gepanzert hat und das Ideal der *Décadence* zu vermitteln scheint (**Abb. 5**). Man denke an die mit Gold und Edelsteinen verzierte Schildkröte in Joris-Karl Huysmans' Roman *À rebours*. 1927 schreibt Virginia Woolf sowohl bewundernd wie auch sarkastisch über Sitwell: „She has hands that shut up in one's own hands like fans – far more beautiful than mine. She is like a clean hare's bone that one finds on a moor with emeralds stuck about it.“¹⁹ Der Interviewer des *Observer* nähert sich diesem *homo aestheticus* ebenfalls mit der Beschreibung der Hände: „She was wearing enormous chunks of aquamarine on her famous hands and her

nails were enamelled deep brown-red.“ Im Text hören wir Sitwell sagen: „I feel undressed without my rings. These aquamarines I love but I’ve got a beautiful topaz like a sunflower, and when I’ve worn these too much I feel it’s being neglected.“²⁰ Ein Artikel der australischen Zeitung *The Age* aus dem Jahr 1963, der von einem Besuch der Reporter auf dem Passagierschiff *Arcadia* handelt, um ein Porträt Sitwells herzustellen, illustriert die Verschiebung vom Gesicht auf die Hände. Der Vorspann setzt mit einer bezeichnenden Charakterisierung ein: Dem Autor erscheint die Dichterin „detached from the earth as a recumbent marble figure in an English Cathedral“.²¹ Der Artikel berichtet, dass Porträtaufnahmen nicht gestattet gewesen seien. „But she consented to having her hands

Abb. 5 „My Clothes and I. Dame Edith Sitwell“, *The Observer*, 10. Mai 1959, S. 19.

[illegible]

Abb. 6 Rollie McKenna: „Edith Sitwell“, 1953 [National Portrait Gallery, Primary Collection, NPG P1682].

Abb. 7 Tim Walker: „Tilda Swinton completely transformed as legendary eccentric Edith Sitwell“, aus: *W Magazine*, 5. November, 2018.



photographed with the beautiful rings. The cameras clicked faintly.“²² Schon 1927 ist es Sitwell wichtig, die Hände als Barthes'sches *punctum* in Szene zu setzen. Sie schreibt an Beaton: „Please will you send one of the photographs of myself lying in my tomb (the one with the best hands, as I'm always fussy on that point [...]).“ Nach Erhalt folgt im Dankeschreiben eine Stellungnahme, die die adelnde Wirkung des Bildes gegenüber der Wirklichkeit benennt: „You are a wonderful artist, and I think this photograph is one of your masterpieces (although it does represent me).“²³ Entsprechend endet 32 Jahre später der *Observer*-Artikel mit einem Bekenntnis: „I'm not beautiful, but I wouldn't look any other way. My hands are my face!“

Der ästhetische „Protest“ und die „Kritik an der Ordnung der Welt“²⁴ bekommt auf der Frauen-Seite des *Observer* eine grafische Repräsentation: Die zeitgenössische Mode mit den „üblichen Verhaltensweisen“ und den geschmackvollen Frauenkörpern rahmen in Gestalt von Werbebildern den Artikel und wirken wie ein Widerspruch zur „Übersteigerung“²⁵ der Exzentrikerin. Sitwells mondhafte Entfernung von der irdischen Normwelt der klišierten Frauenbilder wird offensichtlich. Die Zeichensprache verfügt über eine Bedeutungsspannung, die zur These von der Ortlosigkeit zurückführt.

Konventionalismus und Exzentrik

In ihrem Buch *Englische Exzentriker* von 1933 formuliert Sitwell die Überzeugung, dass die Extremisierung von Verhaltensweisen „ein Mittel gegen die Melancholie“ darstelle.²⁶ In soziologischer Perspektive fügt sich das melancholische Syndrom in die Verhaltenstypologie des modernen Künstlers als Außenseiter, und im Besonderen in die Biografie Sitwells. Die Kernmerkmale der Schwermut sind Machtlosigkeit einschließlich Entscheidungshemmung, Distanz zur Alltagsnorm, Kontemplationsneigung, erhöhte Empfindsamkeit, Selbstviktimsierung und solipsistische Innerlichkeit. Vor diesem Hintergrund werden die Selbstbilder deutbar als symptomatische Kompromissbildung aus Exzentrik und Weltentbehrung: Mit zunehmendem Alter folgen die Inszenierungen dem Stereotyp der in sich gekehrten Denkerin und dem Inbild der Melancholie. Der schwermütige Mensch muss seinen Kopf mit Händen stützen, um die Gedankenschwere aushalten zu können (Abb. 6). Der Blick erscheint weltabgewandt, ein Lachen wird man auf keinem der Fotografien von Sitwell finden; die Bilder signalisieren Erschöpfung. Die exzentrische Distanzierungsarbeit durch Verkünstlichung mag Identitätssicherheit erbringen, in heillosen Welt aber auch den Weg in die Isolierung²⁷ und Weltmüdigkeit²⁸ vorzeichnen.²⁹

Die depressive Untergründigkeit in der thea-terhaften Stilisierung hat ungeachtet ihrer Ten-denz zum gefrorenen Selbstbild allerdings eine weitere Wendung parat. Bei den Pathosbildern der Trübnis wird man unweigerlich an Albrecht Dürers berühmten Stich *Melencolia* (1514) den-ken. Auch wenn die Engelsfigur bei Dürer weib-lich konnotiert ist, so bleibt die Tatsache, dass in der Bildgeschichte vor allem die denkenden, tiefsinnigen Männer ein bestimmtes Engramm der Melancholie verkörpern.³⁰ Wie die Begriffs-geschichte belegt, wird mit dem Label *Melan-chole* nicht nur Langeweile und Freudlosigkeit, sondern auch Genie-Nobilitierung angezeigt.³¹ Mit der Einverleibung der Pathosformel nimmt sich Sitwell ihren Platz in der maskulinen Sphäre der Auserwählten – und beweist ein wei-teres Mal, dass Konventionalismus mit Exzent-rik und Selbststilisierung vereinbar sind.

Dass trotz der tragischen Lebensaspekte Sitwell die Größe der Pop-Dignität erlangen konnte, ist nicht zuletzt den Fotografen, allen voran jenen von Cecil Beaton, zuzuschreiben. Sitwell lernte von ihm, die Fotografie für ihre Selbstaussprägung zu nutzen. Die exzentrische Attitüde erzeugt Merkwürdigkeit, die nach innen strahlt, wo Abgründe sichtbar werden. Für die Öffentlichkeit aber entsteht ein schierer Ober-flächenglanz, der noch nach Jahrzehnten in der Modefotografie erstrahlt (**Abb. 7**). Tim Walkers Inszenierung von Tilda Swinton als Sitwell-Wiedergängerin überhöht die Verkünstlichung des Körpers, der zu einem Träger von Zeichen umgestaltet wird. Dass Geschichte und Gegen-wart in dem Foto verschmelzen, liegt auch am Model: Swintons ätherische Erscheinung und ihre unkonventionelle androgyne Schönheit, ihre Abstammung von einem der ältesten schot-tischen Clans sowie ihr auf Öffentlichkeit aus-gerichtetes Schauspielertum stellen sie in eine Wahlverwandtschaft mit der *queeren* Sitwell.

1 Dame Edith Sitwell – Face to Face Interview 1959, <https://archive.org/details/dame-edith-sitwell-face-to-face-interview-1959> (Zugriff: 16.06.2024).

- 2 Max Weber: *Gesammelte Aufsätze zur Religionsso-zio-logie I*, Tübingen 1988 (1920), S. 555.
- 3 Cecil Beaton: *The Wandering Years. Diaries 1922–1939*, London 1961, S. 148.
- 4 Ebenda, S. 149f.
- 5 Katharina Sykora: Doppeltes Auge, letzter Blick. Jean Cocteau's Selbstporträts als toter Mann, in: Sigrid Weigel (Hg.): *Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, München 2013, S. 73–88, hier S. 83.
- 6 Edith Sitwell: *Elegy on Dead Fashion*, London 1926, S. 10.
- 7 Edith Sitwell: *Mein exzentrisches Leben*, Frankfurt am Main 1989 (1965), S. 21–23.
- 8 Sitwell, (Anm. 7), S. 32.
- 9 Victoria Glendinning: *Edith Sitwell*, Frankfurt am Main 1995, S. 103.
- 10 Siehe Sitwell, (Anm. 7), S. 121.
- 11 Konrad Paul Liessmann: Kanon und Exzentrik, in: *Kursbuch. Exzentriker*, Dezember 1994, Heft 118, S. 13–26, hier S. 15.
- 12 Beispiele finden sich auf der Website der *National Portrait Gallery*: <https://www.npg.org.uk>; ebenso unter <https://www.gettyimages.co.uk> (Zugriffe: 16.06.2024).
- 13 *The Times*, December 10, 1964, S. 14.
- 14 Ausführlich dazu Glendinning, (Anm. 9), die eine Vielzahl an Kommentaren zitiert.
- 15 Elizabeth Salter: *The Last Years of a Rebel*, London 1967, S. 152.
- 16 Ebenda, S. 153.
- 17 Ebenda, S. 31.
- 18 Ebenda.
- 19 Virginia Woolf: *The Letters of Virginia Woolf*, Vol. III: 1923–1928, New York, London 1978, S. 352.
- 20 O. A.: My Clothes and I. Dame Edith Sitwell, in: *The Observer*, May 10, 1959, S. 19.
- 21 Geoffrey Hutton: Poetess with Air of Command, in: *The Age*, April 2, 1963, S. 2.
- 22 Ebenda.
- 23 Richard Greene (Hg.): *Selected Letters of Edith Sitwell*, London 1998, S. 80, 82.
- 24 Edith Sitwell: *Englische Exzentriker*, Berlin 2000 (1933), S. 25f.
- 25 Sitwell, (Anm. 23), S. 25.
- 26 Ebenda, S. 24.
- 27 Siehe Wolf Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1998 (1969), S. 94.
- 28 Liessmann, (Anm. 11), S. 20.
- 29 Siehe Julia Kristeva: *Black Sun. Depression and Melancholia*, New York 1989, S. 100.
- 30 Ich verweise nur auf Fotografien von Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Aby Warburg, Walter Benjamin, Thomas Mann, Michel Foucault und Jacques Derrida.
- 31 Siehe Lepenies, (Anm. 27), S. 24.