

Gabriele Münter hat zu ihrem Werk und zu ihren Schaffensbedingungen selten Stellung genommen, was dem Klischee des unreflektierten Naturtalents, das sich im Windschatten des großen Vordenkers Kandinsky seinen Weg suchte, Vorschub leistete.¹ Um diese Muster zu überwinden und »der Person und Künstlerin Gabriele Münter gerecht zu werden, müßte ein vollkommen neues Bild ihres Daseins geschaffen werden.«²

Diese Forderung ist erst drei Jahre alt, und doch hat sich in der Zwischenzeit bereits einiges getan, wodurch die immer gleichen Formeln, aus denen sich das Münter-Bild ableitete, in Frage gestellt werden. Das Naheliegendste, nämlich Münters Bilder selbst im Hinblick auf ihr Selbstverständnis zu befragen, die eigenen Konzepte, die ihre Malerei durchaus liefert, zu Wort kommen zu lassen, ist aber bisher noch nicht ausreichend geschehen. Mit der Betrachtung einiger Porträts von Münter soll aufgezeigt werden, mit welcher erstaunlichen Klarheit sie die Problematik der eigenen Künstlerinnenexistenz erfaßte und unter den verschiedensten Aspekten bildlich umsetzte.

Das Verhältnis von Künstlerinnen zu der Tradition der Malerei, zu einer umfassenden Ausbildung, zur kunstinteressierten Öffentlichkeit sowie die Kritik und Provokation, die sogenannten »Malweibern« entgegengebracht wurde, unterschied sich wesentlich von der Erfahrung männlicher Kollegen, weshalb auch die Muster der Bildbetrachtung, die in bezug auf das männliche Künstlersubjekt entwickelt wurden, nicht unhinterfragt übertragen werden können. Um zu angemessenen Zugängen zu Münters Werk zu gelangen, ist es wichtig, den für Künstlerinnen spezifischen Kontext zu berücksichtigen. Zwei jüngere Publikationen liefern hierzu bereits Beiträge. Der Publizistin und Germanistin Gisela Kleine kommt das Verdienst zu, in einer umfassenden Biographie bisher unveröffentlichtes Archivmaterial, darunter vor allem den in der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung aufbewahrten Briefwechsel zwischen Münter und Kandinsky, zugänglich gemacht zu haben.³

In der Hierarchie von Kleines Interpretationsschemata steht die Beziehung zu Kandinsky bzw. deren Scheitern an oberster Stelle. Die zeitgenössische soziale und kulturelle Wirklichkeit findet zwar ausführliche Erwähnung, wird aber weder als Hintergrund für die Beziehung des Künstlerpaares noch in Bezug auf Münters Selbstverständnis als Künstlerin theoretisiert und mit dem Werk und den autobiographischen Ereignissen in weiterführende Bezüge gesetzt. Kleines Arbeit steht damit in einer Tradition feministischer Biographien wie sie in den 70er Jahren entwickelt wurde. Damals war das Hauptanliegen, die unmittelbaren Auswirkungen patriarchaler Strukturen in Kultur und Gesellschaft auf das Leben von Frauen sichtbar zu machen. Das von Kleine erschlossene Material erlaubt aber auch eine weiterführende Befragung. Neuere Forschungsansätze, wie zum Beispiel die Gender Studies, die Geschlechterkategorien selbst als Konstrukt oder Interpretation verstehen und auf ihre Bedingungen und Auswirkungen hin untersuchen, gehen nämlich inzwischen von folgender Auffassung aus: »The story is no longer about the things that have happened to women and men and how they have reacted to them; instead it is

about how the subjective and collective meanings of women and men as categories of identity have been constructed.«⁴

Als ein solches Konstrukt stellt Sabine Windecker in ihrer Dissertation über Münter zum Beispiel die Rezeptionsraster dar, durch die die Künstlerin als naives Naturtalent vereinnahmt wurde. Windecker analysiert zum einen die Auseinandersetzung und Identifikation Münters mit dem Primitivismus-Ideal des *Blauen Reiters* und zum anderen bezieht sie eine sozialgeschichtliche Komponente ein, da in ihrer Untersuchung deutlich wird, daß sich »in der Münter-Rezeption u.a. auch geschlechtsspezifische Bewertungsmaßstäbe befinden.«⁵ Wie sehr aber der Vorstellung der Primitiven, d.h. der kindlich naiv schaffenden, egal ob es sich dabei um bäuerliche Volkskunst oder Kunst der Naturvölker handelt, immer schon das Gegenbild des männlich-väterlichen Fürsprecheres oder des bewußt und überlegt gestaltenden Künstlers eingeschrieben ist, arbeitet Windecker nicht heraus. Dadurch kann sie nicht erklären, was in ihrer sorgfältigen Analyse der Münter-Rezeption deutlich wird, nämlich, daß das von den Künstlern des *Blauen Reiter* entwickelte Weltbild »einem Bedeutungswandel unterzogen wurde, bemerkenswerterweise in der Art, daß einst von den Künstlern des *Blauen Reiter* geschätzte Werte wie Intuition, Instinkt, Ursprünglichkeit und Naivität zu spezifisch weiblichen Eigenschaften umgedeutet wurden.«⁶ Ich möchte zum besseren Verständnis der folgenden Untersuchung kurz umreißen welche Bedeutung die Vorstellung einer ursprünglichen, primitiven Kunst für die Künstler des *Blauen Reiters* hatte.

Wenn auch bald in der Gruppe des *Blauen Reiters* Auseinandersetzungen über künstlerische Verfahren einsetzten, so war man sich über den Ausgangspunkt von Kandinskys Kunstauffassung doch einig: Seinen Prototyp des Künstlergenies verstand er als eine höhere Form des Menschseins, die jenseits der alltäglichen Welt und ihren Bedingtheit besteht. Die Differenz, die seine Künstlermetaphysik begründet, liegt zwischen dem Aufbau eines »seelisch-geistigen Lebens des 20. Jahrhunderts« einerseits und andererseits der Überwindung des »seelenlos-materiellen Lebens des 19. Jahrhunderts«.⁷ Um den Weg für eine »geistige Wendung« zu bahnen, um diese Entfremdung und Spaltung mit den Mitteln der Kunst zu überwinden, bedarf es einer neuen Einheit der Welt in der Form, die »als der äußere Ausdruck des inneren Inhaltes«⁸ verstanden wird. Der materiell verfaßten Wirklichkeit kommt damit die Funktion zu, auf die ihr zugrunde liegenden ideellen Prinzipien zu verweisen. Aus dem angestrebten Ideal eines »eigentlichen, geistigen Daseins« heraus läßt sich auch das Interesse an sogenannter primitiver Kunst verstehen, die als Antithese zum akademischen Realismus und einer alles zergliedernden westlichen Rationalität aufgefaßt wurde. Dabei interessierten weder die Unterschiede zwischen der ursprünglichen Kunst von Kindern, Naturvölkern oder bäuerlichen Handwerkern, noch die tatsächlichen Produktionsbedingungen. Wie Windecker in ihrer Analyse herausarbeitet, stützte sich die als Kulturkritik formulierte Auffassung von Natürlichkeit auf die Vorstellung von einer reinen, vor allen traditionellen Formen der Anschauung liegenden Sehweise oder Welterfahrung. Um Münters Zugang zu diesem Ideal gegenüber den übrigen Künstlern der Gruppe abgrenzen zu können, ist es wichtig anzumerken, daß der hier beschriebene Dualismus zwischen einer ursprünglichen Naturhaftigkeit und der bürgerlichen Kultur nicht einfach durch Aufwertung und Identifikation mit dem Naturzustand überwunden wurde. Man vereinnahmte das Ideal des Primitiven vielmehr für den Entwurf einer Gegenkultur.

Windecker versucht zu zeigen, daß Münter in ihren Fähigkeiten und in dem, was sie an Anregungen in die Gruppe des *Blauen Reiters* einbrachte, ein gleichwertiges und eigenständiges Mitglied dieser Vereinigung war. In dem engagierten Bemühen, Münters Verdienste sichtbar zu machen und aufzuwerten, werden aber die Gründe für die aufgezeigten Unterschiede, die ihre Selbstdarstellung und Rezeptionsgeschichte im Verhältnis zu den übrigen Künstlern des *Blauen Reiters* aufweisen, nicht ausreichend analysiert.

Kandinsky und andere Künstler der »Neuen Künstlervereinigung München« bzw. der Gruppe »Der Blaue Reiter«, die sich im Winter 1911/12 davon abgespaltete, schafften ihren Visionen dadurch Zugang zum öffentlichen Diskurs, daß sie ihre Arbeiten der herrschenden, abgeflachten Kunstnorm als eigentliche Substanz gegenüberstellten, als Offenbarungen von Ideen, die hinter den Erscheinungen und ihren traditionellen vordergründigen Abbildungen existieren. Damit einher ging auch die Aufwertung der eigenen marginalen gesellschaftlichen Position. Kandinsky beschreibt in seiner theoretischen Schrift »Über das Geistige in der Kunst«, die im Dezember 1911 erschien, die Gesellschaft als eine Art Pyramide und »[a]n der Spitze der obersten Spitze steht manchmal nur ein Mensch.«⁹ Dieser Mensch ist der Künstler, dessen Randexistenz durch ein solches Bild zur heroischen und privilegierten Rolle eines »Vor-Reiters« aufgewertet wird.

Daß Künstlerinnen dieser Weg der Aufwertung des eigenen Tuns nicht in vergleichbarer Form offenstand, geht unter anderem aus den zeitgenössischen Schriften zum Thema »Frau und Kunst« hervor. Renate Berger hat auf diesem Feld umfassende Untersuchungen geleistet, die die Konstruktion des Künstlerinnenbildes zur Jahrhundertwende innerhalb eines breiten Kontextes darstellt.¹⁰ Für einen zumindest skizzenhaften Vergleich der Position von Künstlerinnen mit dem dargestellten Selbstverständnis der männlichen *Blauen Reiter*, möchte ich mich hier auf die in vielen Punkten repräsentative Schrift »Die Frau und die Kunst« von Karl Scheffler beschränken, die 1908 publiziert wurde. Ausgehend von einer polaren Auffassung von Eigenschaften, die er als natürliche Verhaltensweisen und Qualitäten den beiden biologischen Geschlechtern zuordnet, bescheinigt Scheffler der Frau schöpferische Unselbständigkeit: »In der Mutternatur der Frau suchen alle Triebe, Fähigkeiten und Willensregungen harmonischen Bezug; selbst das Heterogene strebt darin einer geordneten Ruhe zu. [...] Das Schicksal des Mannes dagegen ist es, die ursprüngliche, unbewußte Einheit aufzuopfern, um sich dem titanischen Versuch hinzugeben, sie als ein Bewußtes wieder herzustellen.«¹¹ Einem männlichen Künstler, der zu neuen Ufern aufricht, der sich der Diskrepanz zwischen entfremdeter Welt und ihrer idealen Gestalt ausliefert, steht hier das weibliche Beharren auf harmonischer Geschlossenheit gegenüber. Die reproduzierenden weiblichen Qualitäten stehen auch im Gegensatz zu der Vorstellung des Ideen erzeugenden Künstlers, der eine illustrierende, dem Alltäglichen verhaftete Kunst überwinden will.

In diesem Zusammenhang bedient sich auch Kandinsky der Muster vorgeformter geschlechtsspezifischer Differenzierung, und zwar in seinem Essay »Über den Künstler«¹², den er anläßlich einer Ausstellung von Münter verfaßte, die im März 1916 in Stockholm gezeigt wurde. Kandinsky unterscheidet hier zwischen dem »Künstler-Schöpfer« und dem »Künstler-Virtuosen«. Während der Erste mit seinem Schaffen im Bereich des rein Geistigen angesiedelt ist und von hier aus gestaltend wirkt, bleibt der Zweite der materiellen Welt verhaftet und ist damit nicht fähig, Of-

fenbarungen zu gestalten, die über diese hinausweisen. Er nimmt statt dessen die Formen auf, die der Künstler-Schöpfer entwirft, und erweist seine Nützlichkeit, indem er diese großen Entwürfe nachahmend verbreitet. Zu dieser Unterteilung führt Kandinsky aus: »Es ist auch in Wirklichkeit so. – Hier sehen wir eine Ähnlichkeit des Prinzips der zwei Geschlechter: der befruchtende Teil und der nur durch diese Befruchtung zur weiteren Erzeugung fähige Teil.« Aus heutiger Sicht ist gerade diese Textpassage bemerkenswert. Den Ausführungen und zitierten Originalquellen Kleines zufolge stand Kandinsky dem weiblichen Wunsch nach einer künstlerischen Tätigkeit scheinbar »unvoreingenommen«¹³ gegenüber. Trotzdem betitelt er den Münter gewidmeten Text »Über den Künstler« und greift darin auf geschlechtsorientierte Dualismen und Wertungen zurück.¹⁴ Es ist anzunehmen, daß Kandinsky die Geschlechterdifferenz hier als Metapher für Differenz allgemein benutzte, ohne sich damit auf, z.B. biologische oder ontologische Gegebenheiten zu beziehen, durch die Münter ausgegrenzt worden wäre. In einer etwas anderen Lesart bedeutet dies aber, daß Weiblichkeit hier als Moment der Unterscheidung eingesetzt wird, das die Identität des Künstler-Schöpfers erst ermöglicht, das in der zustande gekommenen vermeintlich universellen Position dann aber verdrängt wird. Wenn die Differenz der Frau im männlich/universalen Bereich der Kunst nicht vorgesehen ist, kann es auch keine autonome Position für die Künstlerin geben. Ihr bleibt damit nur die Möglichkeit, sich des vorhandenen Identifikationsmodells zu bedienen. Eine Möglichkeit, die sich als sehr ambivalent erweist, wenn man z.B. Schefflers Auffassung zu solch »männlichem« Verhalten von Frauen berücksichtigt: »[S]ie verrenkt ihr Geschlecht, opfert ihre Harmonie und gibt damit jede Möglichkeit aus der Hand, original zu sein.«¹⁵ Karikaturen der »Malweiber«, die die grotesken Folgen solcher



Die Malweiber in der Marées-Ausstellung

Und nun, meine lieben Kolleginnen, ist es unsere heiligste Pflicht, auf diesem Grundstein weiter zu bauen! Was den Männern nicht gelingt, das müssen wir durch Fleiß und Ausdauer zu erreichen suchen! (Zelchu. v. A. Geigenberger)

1 Karikatur von August Geigenberger, aus: Jugend
Nr. 12, 1909, S. 28

›Verfehlungen‹ weiblicher Bestimmung drastisch vor Augen führten, gab es auch in den emanzipationsfeindlichen Münchner Zeitschriften »Jugend« und »Simplicissimus« immer wieder (Abb. 1). In typisch männlicher Haltung und mit Herrenkleidung werden die Künstlerinnen dargestellt. Die ›Abnormität‹ ihres Tuns drückt sich in den deformierten Körperproportionen und entstellten Gesichtern aus. Zynisch kommentieren die Texte die Vergeblichkeit ihres schöpferischen Ehrgeizes.

Das Modell, nach dem sich der Ausschluß von Frauen aus dem Bereich der Kunst vollzieht, unterscheidet sich wesentlich von der Marginalität des männlichen Künstler-Propheten wie ihn z.B. Kandinsky verkörperte. In ihrer Untersuchung zu diesem Thema stellt Irit Rogoff fest: »Gesellschaftliche Marginalität ist für den männlichen Künstler der Avantgarde eine heroische, kulturell privilegierte Form des Daseins, während die Marginalität des weiblichen Künstlers oder Modells, mit allen besonderen historischen Implikationen für Geschlecht und Sozialität, einen Ausschluß bedeutet aus der großen Unternehmung Kultur.«¹⁶

Aus dem unlösbaren Konflikt, weder über eine autonome weibliche Position als Künstlerin gegenüber der patriarchalen Kulturform zu verfügen, noch sich mit der männlich definierten Rolle identifizieren zu können, erscheint die von Windecker beschriebene Selbststilisierung Münters zur »echten Primitiven«¹⁷ als plausible ›Lösung‹. Eine der von Windecker zitierten Aussagen Münters sei hier als Beispiel angeführt: »Es ist eigentlich die Sicherheit eines Schlafwandlers, mit der ich früher meine Bilder malte. Ich wußte doch nichts davon. Darum berührte es mich auch fremd, wie mich eine Malerin in München vor dem (Bild) ›Krank‹ fragte, wie ich komponiere. Ich komponiere nicht. Ich sah etwas, was mir gefiel, notierte und malte es.«¹⁸ Münter beschreibt ihre Arbeit nicht als Werk und Entwurf, vielmehr erscheint sie wie ein unbewußter Ausdruck ihres Seins. Die mit der männlichen Schöpferposition verbundenen Qualitäten der künstlerischen Reflexion und des gestalterischen Zugriffs beansprucht Münter nicht für ihr Schaffen. In diesem Sinne ist auch das Prädikat »echt« im Hinblick auf ihren Status zu verstehen. Sie behauptet nicht, gestalterisch den Bruch zwischen einer materialistischen und entfremdeten Gegenwart und einer geistigen Idealität durch die Schaffung einer Gegenkultur zu überwinden, sondern nimmt eine kindlich-naive, den Ansprüchen weiblicher Passivität Rechnung tragende Haltung ein. Diese künstlerische Position vor aller bewußten Gestaltung, war ein bequemes Muster, das von der Münter-Rezeption dankbar aufgegriffen wurde. So konnte man das Schaffen der Künstler-Gefährtin und großzügigen Stifterin eines umfangreichen Nachlasses von Werken des *Blauen Reiters* würdigen, ohne herrschende kulturelle Konstrukte im Hinblick auf deren einseitige männliche Definition in Frage zu stellen.

In ihren Selbstdarstellungen bzw. einem Bildnis der Malerkollegin Marianne von Werefkin geht Münter weit über die Worte, mit denen sie ihr künstlerisches Schaffen rechtfertigt, hinaus. Die Porträts eröffnen ein Spektrum von Haltungen, die zwischen Selbstbehauptung, Anpassung und Resignation oszillieren. Gerade diese Schwankungen lassen ahnen, wie sehr die Frage nach einer Identität, die nicht aufgespalten ist zwischen weiblichen Rollenmustern und der Tätigkeit als Künstlerin, Münter beschäftigt hat. Die Arbeiten, die ich vorstellen möchte, entstammen der Zeit um 1909/10. Münter hatte damals bereits an einigen Ausstellungen teilgenommen und war auf dem Wege sich einen eigenen Namen als Malerin zu machen. Die Jahre des durch viele Reisen geprägten ›Nomadenlebens‹ waren allmählich einer ru-

higeren, zwischen München und Murnau verankerten Existenz gewichen. Damit hatten sich für Münter die Voraussetzungen entwickelt, um sich intensiver ihrer Malerei, aber auch den Fragen und Zweifeln, die damit in Zusammenhang standen, zu widmen. Zum Vergleich mit Münters Porträts soll auch eine Arbeit von Marianne von Werefkin berücksichtigt werden, die als eigenständige Malerin bereits zu der Murnauer Vierergemeinschaft mit Jawlensky, Münter und Kandinsky sowie später zum Kreis des *Blauen Reiters* gehörte.

Wie ein Gegenbild zu den deformierten und verhärmten Zerrbildern der karikierten Malweiber wirkt Münters Porträt der Künstlerin Marianne von Werefkin, das um 1909 entstanden ist (Abb. 2). Dabei erweist sich nicht nur die imposante Darstellung der Malerkollegin, sondern auch die Konzeption des Bildes selbst, als ein Akt der weiblichen Selbstbehauptung. Nicht gerade mit einer Geste der Bescheidenheit scheint Münter auf die Vorlage, eines 1905 entstandenen Porträts zurückzugreifen, das der Wortführer der französischen ›Fauves‹, Henri Matisse, von seiner Frau angefertigt hatte. Das Ersetzen des Tiefenraums durch übereinandergestaffelte Farbzonen, die freie Verwendung der Farben jenseits des Natureindrucks und der Regeln der Harmonie sowie die beherrschenden Rolle von Linien und Konturen machten ›La femme au chapeau‹ zu einem Programmbild, das im Pariser ›Salon d'Automne‹ von 1905 für Aufsehen sorgte (Kat. Henri Matisse – A Retrospective, Museum of Modern Art, New York 1992, Abb. 64).

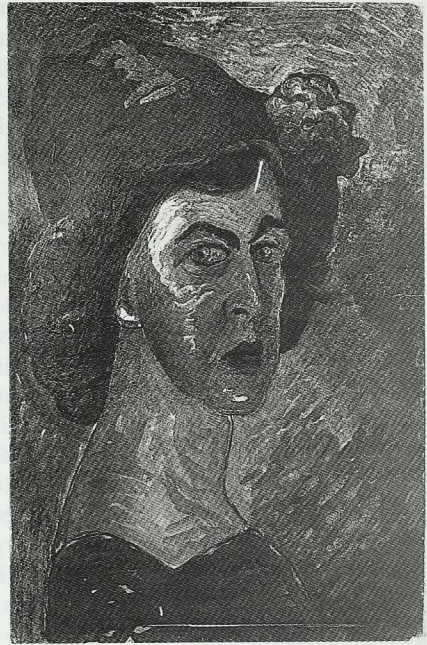
Münter hatte 1906, während eines längeren Parisaufenthalts, die Arbeiten der Fauves eingehend studiert. Sie begnügt sich in dem Werefkin-Porträt aber nicht mit der Nachahmung des Vorbildes, sondern nimmt entscheidende Umgestaltungen vor: Zwar behält sie die Körperhaltung ihres Modells bei, beschreibt sie aber formal durch einen noch abstrakteren pyramidenartigen Aufbau. Auf die raumschaffende Wirkung von einer Art Schatten hinter dem Frauenkopf, den Matisse einfügt, verzichtet Münter. Trotz dieser größeren Einfachheit und Abstraktion, wirkt das Bildnis nicht starr oder formelhaft.

Der Ärmel des Gewandes und ein Schal sind zu großen Farbflächen verbunden, die sich in einem aufstrebenden Dreieck zusammenfügen. Das Weiß des Ärmels drängt sich in seiner Leuchtkraft nach vorne während das dunkle Rosa-Rot des Schals und das Orange des Hintergrunds in ihrer Intensität zurücktreten. So erhält das Bild eine tiefenräumliche Wirkung, trotz des flächigen Aufbaus mit den starken Konturen und dem Verzicht auf weitere Modellierung. Die verhältnismäßig großen Farbflächen gewinnen Lebendigkeit durch die Textur der sichtbaren breiten Pinselstriche und durch das behutsame Einfügen von anderen Farbtönen, die die Dominanz des jeweiligen Grundtons nicht stören, aber ihn ständig unterbrechen, so daß er sich immer wieder neu einstellen kann. Hier wird deutlich, daß Münter sich in Paris auch gründlich mit den Arbeiten der Impressionisten auseinandergesetzt hat.

Ein blumengeschmückter Hut ergänzt das weit fallende Gewand der Werefkin. Seiner ausladenden Form wird durch die Schräge, mit der er ins Bild gesetzt ist, alles Lastende genommen. Die breite Krempe überschattet das Gesicht, das die Malerin in einer spontanen Bewegung dem/der Betrachter/in zuwendet. Auffallend ist die Intensität der leuchtend blau gemalten Augen. Deren Lebendigkeit setzt sich in den vibrierenden gelben und grünen Farbpartien fort, die wie Licht und Schattenzonen über das Gesicht verteilt sind. Ein dicker gelber Farbstrich zieht sich von der Nasenwurzel bis zur Nasenspitze und bricht dort unvermittelt ab. Er faßt die detaillierte



2 Gabriele Münter, Bildnis Marianne von Werefkin, 1909, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München



3 Marianne von Werefkin, Selbstbildnis, 1910, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Wiedergabe des Gesichts zusammen und verleiht den Zügen, kantig und kompromißlos wie er ins Bild gesetzt ist, neben aller Sensibilität den Eindruck von Festigkeit und Stärke, so daß sie sich mühelos gegen den blockhaften Aufbau des Körpers und den überdimensionalen Hut behaupten können.

Die Bildbeschreibung macht deutlich, daß sich innerhalb einer prozeßhaften Bildstruktur die Eindrücke ständig wandeln. Festigkeit und Bewegtheit, Fläche und Raum, Sensibilität und Stärke sind hier keine Gegensätze, die sich ausschließen; sie sind vielmehr ineinander enthalten, was durch Münters auf Festlegung und Eindeutigkeit verzichtende Darstellung erfahrbar wird. Damit gelingt ihr ein Bild der Künstlerkollegin, in dem sie die auferlegten Rollenzuweisungen transzendiert, ohne die simple Gegennorm einer ›starken Frau‹ zu beschreiben. Vielmehr wird das starre dualistische Muster, auf dem die Differenz zwischen starkem/kreativem und schwachem/reproduktivem Geschlecht aufbaut, selbst unterlaufen.

Der Kopfputz und das stattliche Gewand der Werefkin entsprechen ihrem tatsächlichen Hang zu exaltierter Kleidung und genügen auch der weiblichen Rollenerwartung, sich als Objekt männlicher Betrachtung zu stilisieren. Dieses Muster löst die Darstellung aber nicht ungebrochen ein, denn das überschattete, aus vibrierenden Hell-/Dunkelwerten zusammengesetzte Gesicht widersetzt sich der visuellen Vereinnahmung, und durch die leuchtenden Augen wird Werefkin selbst zum Subjekt des Blicks. Dieser Blick ist unmittelbar mit der Wendung des Kopfes verbunden, das heißt mit der Hinwendung zu einem vermeintlichen Gegenüber. Durch die Schatten einerseits und das leuchtende Blau der Augen andererseits halten sich Di-

stanz und Präsenz die Waage; mit diesem Blick wird selbstbewußt Kontakt aufgenommen, aber er zwingt nicht.

Daß die Darstellung der Malerkollegin eher der eigenen Utopie Münters, als dem Selbstverständnis der siebzehn Jahre älteren Werefkin entsprach, läßt der Vergleich mit einem Selbstbildnis Werefkins vermuten, das 1910, also ungefähr gleichzeitig mit Münters Porträt entstanden ist (Abb. 3). Die Haltung, die Werefkin in den Bildern jeweils einnimmt, ähnelt sich. Der Körperaufbau ist hier allerdings weniger blockhaft, der Oberkörper erscheint vielmehr flächig und reduziert in seinen Proportionen gegenüber dem dominierenden Kopf der Malerin, der wieder mit einem breitkrepfigen Hut bekrönt ist. So wie Münter Hell-/Dunkelwerte in Farben umsetzt, modelliert auch Werefkin das Gesicht mit dunklen, grünlichen Schatten und hellen, gelben Lichtflecken. Das am meisten hervorstechende Merkmal des Gesichts sind die unter schwarzen Brauen rot hervorglühenden Augen, die in der gleichen Farbe wie die Lippen leuchten. Dieser Farbton wird wiederholt im Hut, der fast das gesamte Gesicht umrahmt. Die linke Hälfte des Bildes ist von einem dichten, pastosen Auftrag dunkler Farben geprägt. Die glatten, geschlossenen Linien der Schulter- und Halspartie und die großen, relativ homogenen Flächen von dunkelblauem Hintergrund, braunem Haar und rotem Hut verleihen dem Bereich des Bildes einen Ausdruck von starrer Festigkeit. Sehr locker und bewegt wirkt dagegen die Pinselführung in der gegenüberliegenden Bildhälfte. Eine stärkere Unterbrechung des blauen Hintergrundes durch andere Farben und stärkere Hell-Dunkel-Kontraste vertiefen diesen Eindruck. Die Struktur des Pinselduktus, die eine Art Bogen oder Halbkreis beschreibt, der die Gestalt der Künstlerin umgibt, erinnert formal an die Malerei Vincent van Goghs, die Farbmaterie gewinnt hier aber keinen Eigenwert. Die lockere Pinselführung und die Kreisbewegung dynamisieren die Fläche und hellen sich zum Zentrum hin auf, wodurch der Eindruck von Raumtiefe entsteht. Der rosa-rote Blütenschmuck des Huts vermittelt zwischen den rotierenden Strukturen des Hintergrundes und dem glühenden Rot von Augen und Mund.

Während Münter in Werefkin eine Figur entwirft, die das Moment der Differenz selbst, das ständige Umschlagen und Ineinandergleiten unterschiedlicher Qualitäten verkörpert, beschreibt sich Werefkin als zwischen oppositionell-auseinanderstrebenden Bereichen verortet. Die geschlossene, starre Gestaltung der linken Bildhälfte und deren dunkle Farbgebung erinnern an andere Bilder Werefkins, in denen sie die Mühsal und Ausweglosigkeit der in die Routine-Vollzüge eingeschlossenen irdischen Existenz beschreibt. Sie selbst wendet sich ab von diesem Bereich und hin zu der wesentlich offener strukturierten Bildhälfte. Widersprüchlich wirkt auch die Darstellung ihres Gesichts. Mit den kantigen Zügen, die Spuren von Verbitterung zeigen, kontrastieren die leuchtenden Augen und Lippen. Die Vorstellung von einer doppelten Wirklichkeit findet sich in Werefkins Äußerungen immer wieder. So heißt es in einem Vortragsentwurf: »Ich liebe das Leben wahnsinnig, mit allem, was es gibt, mit seinem Leid und seinen Freuden, mit all seiner Niedrigkeit und Erhabenheit, mit aller Schönheit seiner äußeren Formen; doch ich spüre und glaube, daß es jenseits dieses Lebens noch ein Leben gibt, das für mich noch anziehender ist, geheimnisvoll und ewig.«¹⁹ Die leuchtenden Augen und seraphisch glühenden Lippen lassen vermuten, daß Werefkin sich hier als Seherin und Kündlerin dieser höheren Wirklichkeit verstanden wissen will. Die Verwandtschaft mit Kandinskys Auffassung vom Künstler-Propheten als Wegbereiter, die hier deutlich wird, ist sicher nicht

zufällig. Die Theorien, aus denen sich Kandinskys Anschauungen über Kunst entwickelten, waren auch Werefkin vertraut. In Zusammenkünften wurden sie zwischen Kandinsky und Werefkin ausgetauscht und diskutiert.²⁰

Die Problematik der Unvereinbarkeit von weiblicher und künstlerischer Existenz erübrigt sich für Werefkin ebenso wie für Kandinsky auf der metaphysischen Ebene. Wahre Kunst verlangt laut Werefkin ohnehin die »Entsagung vom eigenen Ich«, denn »[a]lles Zufällige ist nicht künstlerisch, und alles Persönliche ist zufällig.«²¹ Dem Verfallensein an das bloß Flüchtige, Alltägliche wozu auch die geschlechtliche Identität gehört, steht wieder die Universalität einer dem Geistigen zugewandten Kunst gegenüber. Die in ihrer Künstlermetaphysik ausgeklammerte Realität der durch kulturelle Muster bedingten weiblichen Erfahrung, in der sich die Künstlerin immer nur als das andere des männlich/universalen Künstlersubjekts und damit in einer defizitären Position begreifen kann, holte Werefkin aber immer wieder ein. Jahrelang hatte sie z.B. ihre eigene Malerei aufgegeben, um mit einer Art mütterlichem Ehrgeiz die künstlerische Entwicklung Jawlenskys zu fördern. In ihren Aufzeichnungen äußert sie sich dazu folgendermaßen: »Ich bin Frau, bin bar jeder Schöpfung. Ich kann alles verstehen und nichts schaffen [...] Mir fehlen die Worte, um mein Ideal auszudrücken. Ich suche den Menschen, den Mann, der diesem Ideal Gestalt geben würde.«²² Auch nachdem sie 1906 ihr Schaffen selbstbewußt wieder aufnimmt, trägt sie den Vorbehalten gegenüber Künstlerinnen Rechnung. So schreibt sie z.B. in dem bereits erwähnten Entwurf für einen öffentlichen Vortrag, der um 1909 datiert wird: »Deshalb bitte ich sehr, meine Rede über mich selbst nicht als den Wunsch anzusehen, mich in den Vordergrund zu rücken. Meine Freunde und ich sind eins, und in Jawlensky sehe ich die hervorragendste Persönlichkeit der Kunst unserer Tage. – Nehmen Sie an, ich bin ein X, ein erklärendes Beispiel, nichts weiter.«²³ Den Versuch zwischen der Existenz als beliebiges (weibliches) X und der eines Künstlerpropheten zu vermitteln unternimmt Werefkin nicht, da diese Spaltung nach ihrer Auffassung in der doppelten Struktur der Wirklichkeit selbst, in der Trennung von Idealität und Realität aufgehoben ist.

Auch hier gehört Weiblichkeit also zum Bereich der ausgeschlossenen Differenz, die nötig ist, um ein überweltliches künstlerisches Konzept zu ermöglichen, das am Ende seine eigenen Bedingungen negiert. In diesem Sinne ist es vielleicht auch zu verstehen, daß Werefkin den Kopf als Sitz des Geistigen im Bild stark betont, während der übrige Körper nur sehr reduziert und untergeordnet dargestellt ist.

Scheinbar konventionell wirkt ein ebenfalls um 1909 entstandenes Selbstbildnis Münters (Abb. 4). Angetan mit einem weißen Kleid und grünelbem Schultertuch sowie einem ausladenden, blumengeschmückten Strohhut steht sie vor der Staffelei. Der Widerspruch zwischen aufwendiger, dekorativer Garderobe und malerischer Aktivität, wurde bereits mit den Künstlerinnenselbstbildnissen des 18. Jahrhunderts verglichen²⁴, in denen sich eine ähnliche Paradoxie zwischen dem Einlösen weiblicher Rollenerwartung und dem Streben nach Anerkennung für die künstlerische Tätigkeit zeigt.²⁵ Münter greift aber nicht einfach nach einem etablierten Darstellungsmuster; sie inszeniert es neu, ihren eigenen Selbstverständnis entsprechend. Bei näherer Betrachtung fällt eine ans Dekorative grenzende Perfektheit der Komposition auf. Formal korrespondiert der geschwungene Hut mit der Palette am unteren Bildrand, und die Diagonalen der Kanten von Bild und Staffelei werden im Hintergrund durch die Pinsel wieder aufgegriffen. Das helle Rot im Hintergrund



4 Gabriele Münter, Selbstbildnis, um 1909, Slg. Mr. and Mrs. Frank E. Taplin Jr.



5 Gabriele Münter, Selbstbildnis mit Hut, 1909, Privatbesitz

verdichtet sich an einigen Stellen, besonders hinter dem Krug mit den Pinseln, zu dem Farbton, der auf dem Rand der Staffelei im Vordergrund erscheint. Einen Bogen von Gelbtönen bilden der Hut, das Schultertuch und die Rückseite des Bildes, das über die Staffelei hinausragt. Wie ein Echo dazu verteilt sich das Weiß auf dem Kleid, auf der linken Außenkante des Bildes und dem Blumenkranz auf dem Hut. Es scheint als bilde diese wie ein gleichmäßiges Band verlaufende Aufmachung einen Rahmen für das Gesicht der Künstlerin, das damit wie ein Bild im Bild präsentiert wird.

Die Dargestellte bietet ihr Gesicht aber nicht unmittelbar der wohlgefälligen Betrachtung dar, vielmehr ist sie in aufmerksame Beobachtung eines vermeintlichen Motivs versunken. Die Spannung von Hell-/Dunkelwerten durch die Unterteilung in eine beleuchtete und eine verschattete Gesichtshälfte, sowie der gegenüber dem Umfeld viel dichtere, kleinteiligere Farbauftrag, verstärken den Eindruck von konzentrierter Präsenz. Statt die aufgebauten Muster der weiblichen Stilisierung einzulösen, konfrontiert Münter sie mit der Intensität und Ernsthaftigkeit des eigenen Schaffens. Während in den traditionellen Selbstporträts von Künstlerinnen, auf die Münter hier anspielt, versucht wird, »die Balance zwischen diesen gegenläufigen Ansprüchen zu finden«²⁶, wird in Münters Darstellung ein nicht aufzulösender Bruch sichtbar. Indem sie sich so versunken in ihre Arbeit darstellt, daß sie den Betrachter nicht einmal wahrnimmt, wirkt die pompöse Aufmachung hinderlich beim Malen und auch ihr dekorativer Zweck wird nicht erfüllt. Zugespielt im Sinne Schefflers ließe sich sagen, die gefällige Inszenierung der weiblichen Toilette wird konfrontiert mit einem betont »männlichen« Verhalten. Damit läuft auch der voyeuristische Blick, der kulturell mit dem männlichen Subjekt verbunden ist, ins

Leere, d.h. indem weibliche Repräsentationsmuster in ihrem Funktionieren gestört werden, bilden sie auch nicht mehr die bestätigende Differenz für einen männlichen Blick. Hierin liegt auch ein Vergleichsmoment zu Münters Werefkin-Porträt, das man mit Barbara Vinken, die in einem Aufsatz die Zusammenhänge von (Geschlechter)Differenz und (männlicher) Identität beschreibt, so formulieren kann: »Weiblichkeit ist ›unheimlich‹, nicht weil sie das Gegenteil von Männlichkeit ist, sondern weil sie die Opposition von ›männlich‹ und ›weiblich‹ unterläuft.«²⁷

Sicherlich ist eine solche Interpretation sehr modern gedacht. Es soll hier jedoch nicht der Eindruck entstehen, als würde nun mit Bravour aus der ›rechten Primitiven‹ eine ›rechte Feministin‹ gemacht. Münters Verfahren ist auch jenseits von einem theoretischen Überbau auf eine sehr einfache und nachvollziehbare Formel zu bringen: sie konfrontiert weibliche Repräsentationsmuster mit Erfahrungen, und Ansprüchen, die aus ihnen ausgeklammert wurden – dies allerdings so schonungslos, daß ihre Beobachtungen nichts an Gültigkeit verloren haben.

Die Möglichkeit zu Subversion und Selbstbehauptung zeigt sich aber auch in ihren Grenzen. Bereits im Selbstbildnis mit dem weißen Kleid und Strohhut hat die elegante Aufmachung eine ambivalente Wirkung: Obwohl sie einerseits als eine Art Maskerade gezeigt wird, beherrscht sie durch z.B. den überdimensionalen Strohhut oder den auf dem weißen Kleid grell leuchtenden rote Anhänger auch weiterhin die ›Szene‹. Auf einem anderen Selbstbildnis wirkt die modische Kleidung als Sinnbild der weiblichen Verhaltens- und Repräsentationsnorm geradezu beklemmend (Abb. 5). Eng umschließt der hohe Kragen den Hals und schwer lastet der klobige Hut über Münters Gesicht mit den angstvoll starrenden Augen. Die Geste der Hände, die eine Kette oder den Ausschnitt eines Übergewandes umschließen, wirkt wie ein Versuch, sich aus dieser würgenden Enge zu befreien. Künstlerisches Selbstbewußtsein zeigt sich allerdings auf einer anderen Ebene, denn Münter scheint es hier erneut mit einer Vorlage von Matisse aufzunehmen. In seinem 1908 entstandenen Gemälde »La fille aux yeux verts« (Kat. Henri Matisse. A Retrospective, Museum of Modern Art, New York 1992, Abb. 113) wirkt der Kragen der jungen Frau durch die Vereinfachung wie der Sockel einer Renaissancebüste. Münter nimmt dieses Vorbild auf, nutzt aber die schematisierte Gestaltung des Kragens, um hinter dem Spiel der Formen einer Realität von einschränkenden Erfahrungen Ausdruck zu geben, die mit weiblicher Stilisierung verbunden sind.²⁸

Abschließend sei noch ein Selbstbildnis erwähnt, das Münter nachträglich auf die Zeit zwischen 1907 und 1914 datiert hat (Abb. 6). Vor einem flüchtig ausgemalten hellblauen Hintergrund, zeichnet sich dunkel die Figur der Malerin ab. Skizzenhaft sind der verrutschte Malerkittel und der helle Kragen darunter angedeutet. Das Hauptgewicht des Bildes liegt diesmal ungeteilt auf der Darstellung des Gesichts. Auffallend ist hier vor allem eine deutliche Teilung in eine hell beleuchtete und eine völlig überschattete Hälfte. In dieser dunklen Partie ist die Farbe so dick aufgetragen, daß die Pinselstriche wie tiefgefurchte Hiebe zu erkennen sind. Der zum Teil blutrote Farbton läßt zusätzlich den Eindruck von Verletzung entstehen, d.h. der Farbauftrag wird hier, ähnlich wie in den (Selbst)Bildnissen van Goghs, jenseits der spiegelbildlichen Repräsentation inhaltlich nutzbar gemacht. Neben der optischen Oberflächenbeschreibung der Gesichtszüge in der linken Bildhälfte, findet auf der rechten Seite durch die sichtbare Bearbeitung der Farbmaterie genau die Desartikulation dieser Beschreibung statt. Diese Konfrontation von äußerer Wahrnehmung

mit innerer Empfindung, läßt kein mit sich selbst identisches weibliches Ich entstehen. Betrachtet man die Arbeit vor dem Hintergrund der bereits besprochenen Selbstbildnisse, ist anzunehmen, daß sich hier das Auseinanderstreben von Anforderungen der weiblichen Verhaltensnorm und den Ansprüchen, die nicht darin aufgehen, wie z.B. die der eigenen künstlerischen Entfaltung, drastisch als Riß zeigen, der durch die auferlegte Rolle verläuft. Wo sich in den beschriebenen Porträts Risse in der geschlechtsspezifischen Repräsentation zeigten, wurde nie nur ihre Konstruiertheit selbst deutlich, es kam auch immer das zum Vorschein, »what remains outside discourse as a potential trauma which can rupture or destabilize, if not contained, any representation«²⁹ wie Teresa de Lauretis es formuliert.

Damit möchte ich auf den Eingangs angedeuteten Unterschied zwischen Münters Äußerungen zu ihrer Kunst und der Sprache ihrer Bilder zurückkommen. Während Münters Aussagen, soweit sie veröffentlicht sind, die herrschenden Klischees zu bestätigen scheinen, werden diese Muster in ihren Bildnissen – allein dadurch, daß sie ihre Arbeit und ihre Erfahrungen ernst nimmt – in Frage gestellt und relativiert. Da, wie die Einführung gezeigt hat, das männliche Künstler-Selbstverständnis in abhängiger Differenz zum Konstrukt der weiblichen Kreativität angelegt ist, durchkreuzen Münters Bilder nie nur die vermeintliche Kohärenz weiblicher Identität, sondern immer auch die der männlichen Muster.

Unter diesen Umständen muß auch die Frage nach Münters Rolle in der Künstlergruppe *Der Blaue Reiter* neu gestellt werden: Wie war sie dort integriert, wenn ihr Selbstverständnis oder besser ihr Ringen darum ein großes Maß an Irritation und Widerspruch freisetzte, dem sich auch die männlichen Kollegen kaum entziehen konnten? Daß Münter zu den Gründungsmitgliedern dieses Kreises gehörte, sagt noch nichts über ihre tatsächliche Zugehörigkeit, über das Maß der Unterstützung und des Interesses aus, das ihr entgegengebracht wurde.

Windecker und Kleine zufolge funktionierte die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung in der Gruppe recht reibungslos. So äußert sich z.B. Elisabeth Erdmann-Macke zu den Arbeiten am ersten Almanach des *Blauen Reiters*: »Es waren unvergeßliche Stunden, als jeder der Männer sein Manuskript ausarbeitete, feilte, änderte, wir Frauen es dann getreulich abschrieben.«³⁰ Zu den Gesprächen, die innerhalb der Künstlergruppe die Möglichkeit der Kritik und Anregung boten, sagt Erdmann-Macke weiter: »Seltsamerweise ist mir von den Gesprächen mit ihm (Kandinsky) nichts deutlich im Gedächtnis haften geblieben, es mag wohl auch deshalb sein, weil sie meistens auf Spaziergängen geführt wurden, bei denen die Männer miteinander vorangingen und wir Frauen folgten. Man schnappte dann zwischendurch wohl einzelne Worte auf, bekam aber keinen einheitlichen Begriff von der Unterhaltung.«³¹ Wie beunruhigend eine Frau in der Gruppe empfunden wurde, die diese Ordnung unterlief, läßt sich an Erdmann-Mackes folgender Äußerungen ablesen, mit der Münters Verhalten kommentiert wurde: »Durch die seltsame Überempfindlichkeit der Münter wurde das Freundesverhältnis bald ernstlich getrübt und zuletzt ganz zerstört.«³² Diese »seltsame Überempfindlichkeit« drückte sich z.B. darin aus, daß Münter eine Reihe von Bildern August Mackes an ihn nach Bonn zurückschickte, als sie erfuhr, daß er entgegen einer Vereinbarung seine statt Münters Arbeiten im Gereonsklub ausgestellt hatte. Die anschließenden Reaktionen im Künstlerkreis entwickelte sich zu einer »Lawine«³³ für Münter, wie die folgenden Kommentare zu dem Vorfall zeigen: »Was hat die Münter? Das Luder schickt mir am Tage, nachdem

Campendonk bei ihr und Kandinsky war, meine Zeichnungen wieder [...] Wir haben uns kaputtgelacht. Ich bin zu faul, ihr ihren langweiligen Kram umgehend auch zu schicken. [...] Fahr wohl, blauer Reiter!, es kam eine Motte dazwischen!«³⁴ (August Macke, März 1912); »Jedenfalls hat dieses Frauenziefier auf meine Freude am Blauen Reiter böß gespuckt. [...] Die typische alte Jungfer schlimmster und dümmster Sorte. [...] Ich könnte dieses Frauenzimmer direkt kaputtschlagen«³⁵ (Franz Marc, März 1912). »Habt ihr Worte für diesen Münter-Quatsch? [...] Aber die Münter ist noch dümmmer – man kann gar nichts mehr sagen.«³⁶ (Maria Marc, März 1912).

Münter reagierte auf die Irritation und Abwehr, mit der ihr begegnet wurde, verständnislos. An Franz Marc schrieb sie: »Daß in Ihrem Kreis meine Person und mein Benehmen kritisiert wurde, mußte ich wohl fühlen [...] Ich bin zu sehr Mensch, um Rücksichts- und unverdiente Respektlosigkeit mit Höflichkeit zu beantworten [...] Wollen Sie mich wirklich darum zum Hypochonder oder launischen Kränkling stempeln, weil meine ganze Natur nach Offenheit und Klarheit verlangt und unter jedem Hinterhältigen leidet?«³⁷ Nein, hätte man ihr antworten müssen, darum geht es nicht. Aber wenn eine beansprucht *gleichzeitig als Frau und Künstler* ernstgenommen zu werden, verkörpert sie eine Form von Differenz, die sich nicht mehr widerspruchslos in die Verfassung des Prophetenlandes integrieren läßt.

Diese Auseinandersetzung mit Münters Porträts sollte andeuten, daß längst noch nicht die gesamte Komplexität und Eigenständigkeit ihres Schaffens aufgearbeitet wurde. Es wird aber auch deutlich, um welchen Preis nur ein neues Münterbild entstehen kann: Nämlich durch die Aufgabe des vertrauten Bildes vom Blauen Reiter und seinem universellen und allgemeingültigen Aufbruch zu neuen Ufern der Moderne.



6 Gabriele Münter, Selbstbildnis, um 1909/10, Fondazione Thyssen-Bornemisza, Madrid

Anmerkungen

- 1 Vgl. hierzu Johanna Werckmeister, »Blauer Reiter« im Damensattel, Rezeptionsraster für eine Künstlerin, in: kritische berichte, 1/89, S. 70-77, besonders S. 71f.
- 2 Ellen Kiausch, Zweifel an Gabriele Münters Schaffenskrise, in: Lichtblick – Feministische Kunstzeitschrift, Sommer 1990, S. 16.
- 3 Gisela Kleine, Gabriele Münter und Wassily Kandinsky – Biographie eines Paares, Frankfurt/M. 1990.
- 4 Joan W. Scott, Gender and the Politics of History, New York 1988, S. 6.
- 5 Sabine Windecker, Gabriele Münter – Eine Künstlerin des »Blauen Reiters«, Berlin 1991, S. 14.

- 6 Ibid. S. 13.
- 7 Wassily Kandinsky, Über die Formfrage, in: Klaus Lankheit (Hg.), Almanach »Der Blaue Reiter«, München 1990, S. 181.
- 8 Ibid. S. 137.
- 9 Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Bern 1952, S. 29.
- 10 Renate Berger, Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert, Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln 1986.
- 11 Karl Scheffler, Die Frau und die Kunst, Berlin 1908, S. 16f.
- 12 Die Broschüre ist nur in Auszügen veröffentlicht. Das Originalmanuskript sowie die gedruckte schwedische Übersetzung liegen im Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung in München vor.
- 13 Gisela Kleine, a.a.O., S. 108.
- 14 Vergleichbare Kategorisierungen finden sich u.a. auch in Franz Marcs Theorie zum Symbolwert der Farbe, so schreibt er z.B. in einem Brief an August Macke: »Blau ist das männliche Prinzip, herb und geistig. Gelb das weibliche Prinzip, sanft heiter und sinnlich.« In: Wolfgang Macke (Hg.), August Macke – Franz Marc, Briefwechsel, Köln 1964, S. 28.
- 15 Karl Scheffler, a.a.O., S. 33.
- 16 Irit Rogoff, Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne, in: I. Lindner, S. Schade, S. Wenk, G. Werner (Hg.), Blick-Wechsel, Berlin 1989, S. 36.
- 17 Sabine Windecker, a.a.O., S. 13.
- 18 Sabine Windecker, a.a.O., S. 38.
- 19 Marianne Werefkin in einem Entwurf zu einem Vortrag oder Brief, wahrscheinlich zwischen 1909 und 1913, in: Jelena Hahl-Koch, Marianne Werefkin und der russische Symbolismus, München 1967, S. 99.
- 20 Ich beziehe mich hier auf die Ausführungen von Jelena Hahl-Koch, dort heißt es unter anderem: »Kandinskys Abhandlungen »Über die Formfrage«, 1911, und »Über das Geistige in der Kunst«, 1912, verdeutlichen durch die Parallelen zu M. Werefkin (gemeint ist Werefkins Tagebuchaufzeichnung »Lettres à un Inconu« d. Verf.), wie schwer eine Grenze zwischen den Mitgliedern des Kreises zu ziehen ist.« Jelena Hahl-Koch, a.a.O., S. 86f.
- 21 Marianne Werefkin in einem Brief an Nell Walden, etwa 1913, in: Jelena Hahl-Koch, a.a.O., S. 101.
- 22 Marianne Werefkin zitiert nach: Bernd Fäthke, Marianne Werefkin – Leben und Werk 1860-1938, Kat. München 1988, S. 33f.
- 23 Marianne Werefkin in einem Entwurf zu einem Vortrag oder Brief, wahrscheinlich zwischen 1909 und 1913, in: Jelena Hahl-Koch, a.a.O., S. 99.
- 24 Anne Mochon, Münter between Murnau and Munich 1908-1914, Kat. Cambridge Mass./Princeton, 1980/1, S. 35f.
- 25 Vgl. Angela Rosental, Double-Writing in Painting, Strategien der Selbstdarstellung von Künstlerinnen im 18. Jahrhundert, in: kritische berichte 3/93, S. 21-36.
- 26 Ibid., S. 24.
- 27 Barbara Vinken, Dekonstruktiver Feminismus – Eine Einleitung, in: Barbara Vinken (Hg.), Dekonstruktiver Feminismus, Frankfurt/M. 1992, S. 19.
- 28 Damit möchte ich die Ausführungen von Sulamith Behr ergänzen, die das Gemälde nur auf Münters Auseinandersetzung mit den Techniken der Hinterglasmalerei zurückführt. Vgl. Sulamith Behr, Die Arbeit am eigenen Bild: Das Selbstporträt bei Gabriele Münter, in: H. Friedel/A. Hoberg (Hg.), Gabriele Münter 1877-1962, Kat. München/Frankfurt/M. 1992/3, S. 87.
- 29 Teresa de Lauretis, Technologies of Gender, Bloomington/Indianapolis 1987, S. 3.
- 30 Elisabeth Ermann-Macke, Erinnerung an August Macke, Stuttgart 1962, S. 187.
- 31 Ibid., S. 188.
- 32 Ibid., S. 189.
- 33 Münter zu diesem Vorfalle in einem Brief im März 1912 an Franz Marc: »... so ist aus dem Korn eine Lawine geworden.« in: Klaus Lankheit (Hg.), Wassily Kandinsky – Franz Marc, Briefwechsel, München/Zürich 1983, S. 157.
- 34 In: Wolfgang Macke (Hg.), a.a.O. (Anm. 14), S. 110f.
- 35 Ibid., S. 113f.
- 36 Ibid., S. 115.
- 37 Klaus Lankheit (Hg.), a.a.O. (Anm. 31), S. 153f.

Abbildungsnachweis: München, Städtische Galerie im Lenbachhaus (2, 3, 4, 6); Repro (1); Privat (5)