

»Der Tag wird kommen, an dem mein Name auf der ganzen Erde wie ein Donner-
schlag erschallen wird«¹, notierte Marie Bashkirtseff am 23. Januar 1874 in ihrem
Tagebuch. Ihr als trotzige Prophezeiung geäußerter Wunsch blieb nicht unerfüllt,
doch eignet dem Mythos der früh verstorbenen russischen Künstlerin Marija Kon-
stantinovna Baškirceva (1858-1884) die Besonderheit, daß er sich trotz der vielen
Äußerungen zu ihrer Person nicht zu einem faßbaren Bild zusammenfügt. Der Name
Marie Bashkirtseff (so die im Westen geläufige Schreibweise ihres Namens) er-
scheint bis heute als eine Art Projektionsfläche verschiedenster Anschauungen, Po-
sitionen und vor allem Vorurteile. Aus dem weit gefächerten Wahrnehmungsspek-
trum seien nur die extremsten Facetten genannt: das verwöhnte Wunderkind, die
ehrgeizige Verführerin, die maßlos Ruhmsüchtige, die schöne Schwindsüchtige,
eben Moussia, die Kindfrau, die ihren fetischhaft vergötterten kleinen Fuß auch in
die Gefilde der Kunst gelenkt und mit Guy de Maupassant briefliche Verwirrspiele
getrieben hat. Anders gesehen haben Marie Bashkirtseff die Künstlerinnen der Jahr-
hundertwende, etwa Paula Modersohn-Becker, Sabine Lepsius oder ihre Landsmän-
nin Anna Ostroumova-Lebedeva. Für sie war Marie Bashkirtseff Ansporn, sich auf
dem Weg der Kunst nicht beirren und gegebenenfalls Konventionen hinter sich zu
lassen.

Es sind die in verschiedenen Sprachen vorliegenden, jeweils stark redaktionell
»bearbeiteten« Ausgaben mit Auszügen aus den Tagebüchern der Marie Bashkirt-
seff (auf Französisch in 106 Heften niedergeschrieben, von denen sich 103 in der Bi-
bliothèque Nationale in Paris befinden), aus denen die Urteilenden ihre Argumente
schöpften.

Sabine Voigt hat die originalen Tagebuchtexte der Marie Bashkirtseff von
1877, ihrem Eintritt in die Pariser Académie Julian, bis zu ihrem Tod 1884 nun einer
kritischen Analyse unterworfen. Bei der Suche nach vergleichbaren Selbstzeugnis-
sen von künstlerisch tätigen Frauen im 19. und frühen 20. Jahrhundert stellte sie
fest, daß im deutsch- und französischsprachigen Raum Künstlerinnentagebücher,
abgesehen von den inzwischen vollständig erschienenen und sorgfältig redigierten
Aufzeichnungen von Käthe Kollwitz, meist nur fragmentarisch veröffentlicht und
damit einer Art »Zensur« unterworfen wurden oder bis heute aus verschiedenen
Gründen der Öffentlichkeit gar nicht zugänglich sind. Als Tendenz konstatiert Sabi-
ne Voigt: »In den Vor- und Nachworten von Künstlerinnentagebüchern werden die
Tagebuchschreiberinnen oft in eine private Sphäre integriert, um weibliche Profes-
sionalität zu verschweigen.«² Sabine Voigt hat sich für einen interdisziplinären An-
satz entschieden. Sowohl die Vielschichtigkeit des Gegenstandes als auch das Be-
wußtsein, am Beispiel der Marie Bashkirtseff eine Art Pionierarbeit im Umgang mit
Künstlerinnentagebüchern zu leisten, legte eine solche Vorgehensweise nahe.

Der umfangreiche literaturwissenschaftliche Einstieg beschäftigt sich mit der
Gattungsgeschichte und dem breiten Spektrum des Tagebuches zwischen dokumen-
tarischem Diarium, Gedankenbuch, religiöser Selbstbestimmungsschrift, Reisejour-
nal, Werkstattbuch und anderen Aufzeichnungsformen. Mit Béatrice Didier teilt Sa-

bine Voigt die Auffassung, daß ein Tagebuch oder ein Journal intime in erster Linie ein Text und erst in zweiter Linie ein biographischer Zeuge sei.³ Besondere Aufmerksamkeit gilt der Frage nach einer sog. »Écriture féminine« und der potentiellen Möglichkeit, sich eben über das Medium des Tagebuches in ein »Niemandland der Transgression, indem die Frauen sich dem Vaterverbot entziehen und ihre Sprachlosigkeit überwinden«⁴ zu begeben, auch wenn das Tagebuch gerade im 19. Jahrhundert als Erziehungs- und Kontrollinstanz für Mädchen instrumentalisiert wurde. Dieser Aspekt gilt für Marie Bashkirtseff allerdings nur indirekt, denn sie schrieb aus eigenem Antrieb und mit einem kritischen Blick auf ihre Angehörigen und die verunklärten Familienverhältnisse, die Marie Bashkirtseff als gesellschaftliche Isolation erfahren mußte. Und nicht nur das. Sabine Voigt zeigt auf, mit welcher Offenheit Marie Bashkirtseff ihre Sehnsüchte, geheimen Wünsche und Erwartungen, aber auch ihre Ängste und Selbstzweifel mitteilt und sich dabei bewußt ist, daß sie zum einen schreibende Frau und zum anderen die Beschriebene ist. Dies, so Sabine Voigt, ermutige zu strukturalistischen Deutungen im Kristevaschen Sinne.⁵ Eine weitere Besonderheit der Tagebuchaufzeichnungen von Marie Bashkirtseff ergibt sich aus der Tatsache, daß sie 1883, ein Jahr vor ihrem Tod, ein Vorwort zu ihrem Journal verfaßt und ihm damit selbst öffentlichen Charakter zugesprochen hat. Es faßt, so Sabine Voigt, das zusammen, was die Quintessenz der Tagebuchaufzeichnungen von Marie Bashkirtseff ausmacht: die Rechtfertigung ihres Lebensentwurfs als Künstlerin und den daraus folgenden Wunsch nach Öffentlichkeit und Freiheit sowie die Hoffnung auf eine Überlieferung ihrer historischen Person – »ein Privileg, welches in der Regel nur männlichen Persönlichkeiten zuteil wurde.«⁶ Mit Bezug auf Ernst Kris und Otto Kurz⁷ untersucht Sabine Voigt, inwiefern und mit welchen Absichten Marie Bashkirtseff ihre Erzählung häufig in die Form von kleinen Geschichten mit anekdotischem Charakter kleidet und auf legendenhafte Muster zurückgreift bzw. sich von solchen distanziert. Da gibt es die in der Kindheit angesiedelten Vorzeichen eines künftigen Künstlertums, die Metamorphose vom häßlichen Entlein zum makellosen Schwan, das Phänomen der Verehrung von Lehrern im Interesse einer Selbsterhöhung. Wie bei anderen Künstlerintimebüchern und -biographien begegnen in den Aufzeichnungen der Marie Bashkirtseff immer wieder Situationen und Überlegungen, die den Konflikt zwischen dem gesellschaftlich sanktionierten Weiblichkeitsbild, das nicht zuletzt über als absurd empfundene Anstandsregeln definiert wird, und den unkonventionellen Bedürfnissen und Entwürfen thematisieren. Gleich anderen Künstlerinnen muß Marie Bashkirtseff immer wieder erfahren, daß harte Arbeit als Mittel zur Professionalisierung nur teilweisen Erfolg mit sich bringt, nicht jedoch eine Veränderung jener gesellschaftlichen und ideologischen Strukturen, die weibliches Künstlertum nur als Abweichung von der Norm gelten lassen. Die vielen Ateliergeschichten, in denen sich Marie Bashkirtseff mal als Leidende, mal als die Überlegene darstellt, interpretiert Sabine Voigt als Bestandteile eines Heldinnenmythos, dem zugleich die Idee von der Ausnahme in einem geschlechtsneutralen Raum innewohnt.

Die sprachlichen Bilder und Muster in den Tagebüchern der Marie Bashkirtseff gehen einher mit anderen Formen der Selbstinszenierung wie diversen Verkleidungen, Abkürzungen des eigenen Namens, dem Gebrauch eines Pseudonyms, der narzistischen Betrachtung des eigenen Körpers. Sabine Voigt faßt sie im mittleren Kapitel ihres Buches unter dem Begriff »Maskerade« zusammen, wohl wissend, daß

diesem Begriff zuweilen ein misogyner Beigeschmack anhaftet. Eben dieses Wissen bewahrt die Autorin davor, den einzelnen Phasen des Vexierspiels, das Marie Bashkirtseff so exzessiv mit der eigenen Person gespielt hat, eine eindeutige Wertung zuschreiben zu wollen, denn: »Das Lebenskonzept Marie Bashkirtseffs besteht aus zum Teil sehr unterschiedlichen beziehungsweise sich gar ausschließenden Wünschen und Sehnsüchten. Gesellschaftliche Anerkennung auf der einen und ihr Anspruch auf Freiheit auf der anderen Seite sind zwei Bedürfnisse, die im weiblichen Lebensentwurf des 19. Jahrhunderts nicht zusammenpassen.«⁸ Unter dieser Prämisse erscheinen die zuweilen extremen Verkleidungen Marie Bashkirtseffs nur folgerichtig, zumal man sie mit Anne Hollander⁹ auch noch als eine Form realer Kunst deuten kann. Es ist das Anliegen von Sabine Voigt, die immer wieder zutage tretende Ambivalenz von Verkleidungen zwischen der Erschließung gesellschaftlicher Handlungsräume nicht nur als Künstlerin und der Gefahr einer Überanpassung, dem Wirksamwerden von »Umkehrpointen«, wie es Silvia Bovenschen genannt hat¹⁰, aufzuzeigen. Dies betrifft auch den Umgang von Marie Bashkirtseff mit ihrer Krankheit, die sie so lange verdrängt, wie ihr Äußeres dem damals geltenden weiblichen Schönheitsideal entspricht. Insgesamt schätzt Sabine Voigt den im Tagebuch immer wieder ausgebreiteten Narzissmus von Marie Bashkirtseff als positiven Lebensimpuls ein, allerdings mit der Tendenz, schließlich in Schuld- und Schamgefühle umzuschlagen. Solche und ähnliche Differenzierungen sind nur möglich, wenn ein Text (hier die Tagebücher) als Ganzes gelesen und ernst genommen und nicht als Steinbruch für vorgefaßte Meinungen verwendet wird.

Im dritten Kapitel öffnen sich dem Leser kunsthistorische Räume, die vor allem aus soziologischer Perspektive betrachtet werden. Hier kommen die Tagebuchaufzeichnungen von Marie Bashkirtseff stärker als Medium denn als Erkenntnisgegenstand zur Geltung. Es geht um das Geflecht der Kunstinstitutionen in Frankreich im ausgehenden 19. Jahrhundert mit den Eckpunkten École des Beaux-Arts einschließlich einer Geschichte des Akademismus, privaten Ausbildungsorten wie der Académie Julian und dem Salon als Ausstellungsort und den mehr oder weniger reglementierten Möglichkeiten für Künstlerinnen, diese zu nutzen. Eingeleitet wird dieser Teil mit einem Artikel von Marie Bashkirtseff in der Frauenzeitschrift »La Citoyenne« von 1881, in dem sie unter dem Pseudonym Pauline Orell vehement gleiche Ausbildungs- und Fördermöglichkeiten für Künstlerinnen fordert. Mit dieser radikalen Haltung steht Marie Bashkirtseff, wie Sabine Voigt zu Recht betont, zu diesem Zeitpunkt noch allein da. Da die Dokumente des Atelier Julian im ersten Weltkrieg verbrannt sind, kommt den Niederschriften von Marie Bashkirtseff ein besonderer Quellenwert zu. Mit ihrer Hilfe läßt sich ein detailliertes Bild des Studienbetriebes im Männer- und besonders im Damenatelier der Académie Julian einschließlich der konfliktreichen Beziehungen der Schülerinnen untereinander zeichnen, die nicht zuletzt in sozialen Unterschieden ihre Gründe haben. Diese Chance hat Sabine Voigt beim Schopfe gepackt, allerdings mit dem Preis, daß der Subjektstatus von Marie Bashkirtseff in diesem Teil des Buches etwas ins Hintertreffen gerät. In der Zusammenfassung hat sie jedoch bereits angerissen, worin eine etwas anders zentrierte und damit weiterführende Lesart der Tagebücher von Marie Bashkirtseff bestehen könnte: in dem Versuch, die künstlerischen und ästhetischen Positionen, die sich Marie Bashkirtseff trotz aller Hindernisse sukzessive erarbeitet hat, genauer zu bestimmen. Dies würde aber eine unmittelbare Einbeziehung des maleri-

schen Werkes und damit einen anderen Buchtitel mit sich bringen. An dieser Stelle sei erst einmal der vorliegende zur Lektüre empfohlen.

- 1 Zit. nach: Colette Cosnier: Marie Bashkirtseff. Ich will alles sein. Ein Leben zwischen Aristokratie und Atelier. Berlin 1994, S. 15.
- 2 Voigt, S. 19.
- 3 Vgl.: Béatrice Didier: Le journal intime, Paris 1976, S. 21.
- 4 Rita Calabrese: »Wie gerne möchte ich einen neuen Ausdruck dazu erschaffen.« Tageliteratur von Frauen. In: Gisela Brinker-Gabler (Hrsg.): Deutsche Literatur von Frauen. Bd. 2., München 1988, S. 130.
- 5 Voigt, S. 48.
- 6 Voigt, S. 51.
- 7 Ernst Kris, Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Frankfurt a.M. 1980.
- 8 Voigt, S. 106.
- 9 Vgl.: Anne Hollander: Seeing through clothes. New York 1978.
- 10 Silvia Bovenschen: Die Listen der Mode. Frankfurt a.M. 1986.