

Corinna Tomberger

»Innerhalb dieser umzäunten Enklave ...«

Nachtrag zur diskursiven Präsentation der Ausstellung ›Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914.«

›Garten der Frauen‹: »bildnerische(r) Reichtum (...) innerhalb überschaubarer Abgrenzungen«?

›Garten der Frauen‹ war eine Ausstellung betitelt, die von November '96 bis Februar '97 im Sprengel Museum Hannover, von März bis April '97 im Von der Heydt-Museum Wuppertal gezeigt wurde. Zu sehen waren Werke von sieben Künstlerinnen, die die VeranstalterInnen als ›Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland‹ klassifizierten: Erma Bossi, Käte Lassen, Paula Modersohn-Becker, Gabriele Münter, Otilie Reylaender, Clara Rilke-Westhoff, Marianne Werefkin.

Der Ausstellungstitel, übernommen von einem Bild Marianne Werefkins von 1910, wird im Vorwort des Katalogs als »Metapher für Vielfältigkeit und Variation« (S. 7) gedeutet.¹ Susanne Meyer-Büser, Kuratorin des Sprengel Museums, liefert in ihrem Katalogbeitrag weitere Ausführungen dazu. Sie interpretiert das kleinformatige Bild (21 x 29 cm) als Darstellung einer »Situation mit Symbolkraft (...): Zwei Frauen sind in ihr Gespräch vertieft, nehmen weder den Betrachter noch die bunte Pracht um sich herum wahr. Mit sich selbst beschäftigt, bilden sie eine Welt für sich.« (S. 9) Die Szene verweise auf die Lebensumstände von Künstlerinnen zu Beginn dieses Jahrhunderts wie auf den Ausgangspunkt ihrer Arbeit; »Konzentration auf die eigene Person« (S. 9), – die Voraussetzung weiblicher künstlerischer Produktion –, spreche aus dieser Frauendarstellung Werefkins.

Weiterhin symbolisiert das Bild für Meyer-Büser die einengenden äußeren Bedingungen, mit denen die Künstlerinnen zu kämpfen hatten: »Die Konventionen des Elternhauses, die miserable Ausbildungssituation, die stetigen Geldsorgen und bisweilen auch die rivalisierenden Lebenspartner preßten die Welt der Möglichkeiten auf einen bunten Garten zusammen. Innerhalb dieser umzäunten Enklave entwickelte sich jedoch eine außerordentlich reiche Formen- und Farbensprache. Der Garten der Frauen soll als Metapher verstanden werden für einen großen bildnerischen Reichtum, der sich innerhalb überschaubarer Abgrenzungen entwickelte.« (S. 10)

Die Metapher vom ›Garten der Frauen‹ soll also auf den reduzierten Freiraum von Künstlerinnen verweisen wie auf ihre dem zum Trotz geleistete, vielfältige künstlerische Produktion.

Mit erwachendem Egoismus in die umzäunte Enklave?

Indem diese Sichtweise die gezeigten Künstlerinnen in erster Linie als Diskriminierte und Eingeschränkte beschreibt, schafft sie eine Negativfolie, auf der die künstlerische Arbeit zu einem heroischen, nahezu widerständigen Akt stilisiert wird. Folglich sieht Meyer-Büser auch »das Erwachen des weiblichen Egoismus« als treibende Kraft des weiblichen künstlerischen »Aufbruch(s) in die Moderne« (S. 9). Der Mythos vom lange verkannten Genie, das sich gegen alle Widerstände aus eigener Kraft zur Berühmtheit hocharbeitet, kehrt hier im vermeintlich feministischen Gewand wieder. So werden diese Künstlerinnen zwar einschreibbar in die gängigen kunsthistorischen Mythen von Kreativität und Autorschaft, die jeweiligen Bedingungen ih-

rer künstlerischen Produktion wie ihrer Nicht-/Einschreibung in die Kunstgeschichte bleiben jedoch weitgehend unberücksichtigt.²

Der metaphorische Teil des Titels knüpft zudem an den Mythos von der größeren weiblichen Naturnähe an. Daran ändert auch die Distanzierung Meyer-Büfers im Katalogtext nichts, – das Gewicht eines Ausstellungstitels läßt sich nicht durch eine Bemerkung im Katalog relativieren –, zumal sie im nächsten Satz anfügt, daß »für die sieben Künstlerinnen in der Realität kein Weg an der natürlichen Aufteilung der Geschlechtscharaktere und Rollenzuweisungen vorbei(führte)« (S. 9, Hervorheb. C. T.). Indem die Künstlerinnen mit dem Ausstellungstitel in den Bereich (zivilisierter) Natur verwiesen werden, gerät ihr im Nachsatz postulierter Status als »Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland« zu einem krassen Widerspruch. Der Gesamttitel wird zum Paradoxon, dessen ironisierende Absicht, (wenn man sie denn gutwillig unterstellen mag), gründlich mißlungen ist.

Weiterhin erzeugt die Metapher vom »Garten der Frauen« die Assoziation räumlicher Abgeschlossenheit, die einem Verständnis der Lebensrealität dieser Künstlerinnen nicht dienlich ist. Im Gegenteil wird hier die kunsthistorische Konstruktion einer »Sondergeschichte« der Frau als Künstlerin, deren Werk in einem imaginären Außerhalb anzusiedeln ist, reproduziert.³

Die Künstlerinnen, deren Arbeiten in Hannover und Wuppertal zu sehen waren, lebten und arbeiteten jedoch nicht in einer »umzäunten Enklave« (S. 10), weder im Sinne eines separaten weiblichen Raumes noch im Sinne einer einheitlichen (untergeordneten) Position gegenüber männlichen Künstlern. Gerade in der Mitarbeit in künstlerischen Zirkeln befanden sie sich in der Auseinandersetzung und im Kontakt mit ihren männlichen Kollegen innerhalb einer Bandbreite unterschiedlicher Positionen.⁴

Der mißglückte Titel hilft weder, die Bedingungen weiblicher künstlerischer Produktion zu Beginn dieses Jahrhunderts zu verstehen, noch erhellt er die Position von Frauen als das Andere der Moderne im kunsthistorischen Diskurs.⁵ Er erscheint mir vielmehr als Anzeichen der paradoxen Bemühung und deren notwendigen Scheiterns, den über den Ausschluß von Frauen konstruierten Status des autonomen künstlerischen Subjekts auch für Künstlerinnen einzufordern. Zum Ergebnis hat dies die Konstruktion des Typus einer Künstlerin, die extremer Repression unterlag, jedoch auf unerklärliche Weise trotzdem in die Moderne »aufbrach«, eben nur in kleinerem Rahmen, innerhalb ihres »Gartens«.

Entgegen einer einseitigen Betonung der Diskriminierung gehe ich davon aus, daß die Frauen, die in der Lage waren, zu Beginn dieses Jahrhunderts eine professionelle künstlerische Laufbahn zu verfolgen, von ihrer Umwelt sowohl Förderung und Ermutigung als auch Benachteiligung erfuhren. Weitaus interessanter als ein undifferenziertes Lamento über die Diskriminierung von Künstlerinnen im allgemeinen erscheint mir demnach die Frage nach spezifischen Freiräumen und Möglichkeiten der genannten Künstlerinnen, also welche Umstände einzelnen Frauen trotz struktureller Benachteiligung den Weg in die Professionalisierung ermöglichten.

Ortswechsel, Reisen, ... Paris!

Ein Vergleich der Lebensläufe der sieben Künstlerinnen, – den der Katalog mit seiner Reihung biographischer Artikel im zweiten Teil nahelegt –, führt, abgesehen von der für westeuropäische Verhältnisse besonderen Geschichte Werefkins, erstaunlich

che Gemeinsamkeiten zutage.⁶ So fällt auf, daß Becker, Bossi, Lassen, Münter, Reylaender und Westhoff bereits in jungen Jahren (16 bis 20) die Stadt wechselten, das Elternhaus verließen, um, soweit bekannt, mit zumindest finanzieller Unterstützung der Eltern, akademischen oder privaten Mal- und Zeichenunterricht zu nehmen.

Weiterhin unternahmen alle ab dem Alter von Anfang bis Mitte zwanzig Auslandsreisen, allein oder in Begleitung, unter denen nicht selten längere Aufenthalte zu Studien- und Arbeitszwecken zu finden sind. Wichtigster Anziehungspunkt, den alle sieben Künstlerinnen mehrmonatig und meist wiederholt besuchten, war Paris, die Kunst- und Kulturmetropole der Jahrhundertwende. Bestandteil eines Aufenthaltes in der französischen Hauptstadt waren bei einigen Akademiebesuche (Becker und Reylaender an den Akademien Julian und Colarossi, Westhoff an der Akademie Julian und am Institut Rodin), in jedem Fall die Begegnung mit traditioneller und moderner Kunst in Museen wie mit aktuellen künstlerischen Tendenzen in Ausstellungen und Galerien oder auch im Zusammentreffen mit anderen Künstlern.

Sogar die zurückgezogenste der sieben Künstlerinnen, die Flensburgerin Käte Lassen (*1880) verbrachte 1908/09 – im Alter von 28 – ein halbes Jahr allein in Paris, mietete sich dort ein Atelier und fertigte Studien und Zeichnungen des städtischen Lebens an. Sie hatte zehn Jahre zuvor Flensburg für ein fünfjähriges Studium an der Münchner Damenakademie verlassen, reiste im Anschluß für Arbeitsaufenthalte an die Ostsee und nach Kopenhagen, bevor sie sich in eigenen Wohn- und Atelierräumen wieder in ihrem Elternhaus niederließ. Lassen pflegte nun regelmäßige halbjährliche Sommeraufenthalte in Dänemark am Meer durchzuführen, ab 1919 auch Winteraufenthalte in Berlin. Selbst ihre eher zurückgezogene Lebensform erweist sich als durchzogen von selbstgewählten Ortswechseln zu künstlerischen Zwecken.

Ein außergewöhnliches Beispiel für frühe und ausgedehnte Reisetätigkeit stellt die im Holsteinischen geborene Otilie Reylaender (*1882) dar. Sie ging bereits mit sechzehn für einen zweijährigen Studienaufenthalt nach Worpsswede, als Achtzehnjährige für ein Jahr nach Paris. In der Folgezeit brach sie immer wieder zu Reisen innerhalb Deutschlands, nach Italien und Frankreich auf, verbrachte 1908 ein Jahr in Rom und bereiste mit einer Freundin Nordafrika. 1910 ging Reylaender mit Bogdan von Suchocki nach Mexiko, wo sie siebzehn Jahre verbrachte. Reylaender war in dieser Zeit oft über Wochen allein zu Pferde in den Bergen unterwegs um zu malen.

Diese Ausschnitte aus den Biographien der weniger bekannten Künstlerinnen sollen nur als Beispiele dienen; weitere ließen sich anfügen. Ortswechsel und Weggang aus dem Elternhaus in jungen Jahren zugunsten der eigenen Ausbildung erscheinen mir als ein wichtiger Faktor für die Entscheidung zu einer professionellen künstlerischen Laufbahn. Auch wenn ihre bürgerliche Herkunft den Künstlerinnen strenge gesellschaftliche Verhaltensregeln vorgab, ist davon auszugehen, daß die Ausbildungszeit über die Aneignung künstlerischer Techniken hinaus einen Freiraum bedeutete, der das Selbstbewußtsein auch bezüglich der eigenen künstlerischen Tätigkeit zu stärken vermochte.

Die Parallelen in der Reisetätigkeit werfen Fragen nach der Bedeutung von Reise- und Auslandserfahrungen für das Selbstbild von Künstlerinnen zu Beginn dieses Jahrhunderts auf. Zu fragen ist auch, ob kunstschaftenden Frauen in der Position der Fremden andere Erfahrungen offenstanden, andere Reaktionen entgegenggebracht wurden als in vertrauter Umgebung. Ein Thema für sich ist in diesem Zusam-

menhang die Bedeutung von Paris als Reiseziel und Ausbildungsstätte für Künstlerinnen.

Ich vermute, daß die konkrete Erfahrung geographischer Bewegungsfreiheit und die vielfältigen Begegnungen und Kontakte, die damit verbunden waren, sich positiv auswirkten auf die Fähigkeit, der gesellschaftlichen Geringschätzung weiblicher Künstlerinnen mit Selbstvertrauen gegenüberzutreten. Wer diese Beweglichkeit im Nachhinein zum goldenen Käfig eines umzäunten ›Gartens‹ zu erklären sucht, übersieht Möglichkeiten, die der einzelnen Künstlerin trotz struktureller Benachteiligung offenstanden. Erst eine solchermaßen differenzierte Perspektive kann m.E. auch individuelle Erfahrungen von Benachteiligung und Einschränkung sichtbar machen, deren Wirkungsweisen eben nicht »überschaubar«, sondern vielfältig und komplex waren und sind.

Anmerkungen

- 1 Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1904. Hrg. von Ulrich Krempel und Susanne Meyer-Büser. Hannover 1996.
- 2 Zum letztgenannten Themenkomplex vgl. insbesondere Sigrid Schade Katalogbeitrag: ›Künstlerinnen und ›Abstraktion‹. Anmerkungen zu einer »unmöglichen« Beziehung in den Konstruktionen der Kunstgeschichte« (S. 37-45), weiterhin die Beiträge von Isabel Schulz: Gabriele Münter. Vom »Naturabmalen« zum »Geben eines Extraktes«. (S. 233-240) und Bernd Fäthke: Marianne Werefkin. »Russischer Rembrandt«, »Französin«, »Blaue Reiter-Reiterin«. (S. 248-260). Insofern dort auf Bedingungen und Muster der Rezeption eingegangen wird, führe ich diese Perspektive hier nicht weiter aus.
- 3 Vgl. dazu auch den Katalogbeitrag von Sigrid Schade, S. 40. Die Konstruktion einer weiblichen Sondergeschichte findet sich sowohl als Versuch, Künstlerinnen aus der ›eigentlichen‹ Kunstgeschichte auszugrenzen, wie auch als die sich feministisch verstehende Bemühung, über eine Hervorhebung des vermeintlich Besonderen Künstlerinnen Beachtung zu verschaffen.
- 4 Vgl. die von der Kunstgeschichtsschreibung weitgehend ignorierte Vordenkerinnenposition Werefkins und die konzeptionelle wie organisatorische Mitarbeit Münters im Münchner Expressionismus (›Neue Münchner Künstlervereinigung« (NMKV) und ›Blauer Reiter‹), Bossis Ausstellungsbeteiligung im Rahmen des NMKV sowie die Aufenthalte und Bezüge Modersohn-Beckers, Reylaenders und Rilke-Westhoffs in der Künstlerkolonie Worpswede.
- 5 Vgl. Schade, a.a.O., S. 38 und Rogoff, Irit: Tiny Anguishes: Reflections on Nagging, Scholastic Embarrassment, and Feminist Art History. In: Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies 4.3 (1992), S. 38-65.
- 6 Auf die von den westeuropäischen differierenden familiären Ausgangsbedingungen für russische Künstlerinnen verweist Sigrid Schade in ihrem Katalogbeitrag (S. 45, Anm. 17). Vgl. dazu Ada Raev: Spielräume und Grenzen einer anderen Tradition: Die russische Familie als Determinante für die Entwicklung des Selbstverständnisses russischer Künstlerinnen Ende des 19./ Anfang des 20. Jahrhunderts. In: Kritische Berichte 2/1990, S. 49 ff.
Zu den folgenden biographischen Angaben vgl. die einzelnen Katalogbeiträge (S. 201 ff) wie die aufgeführten Kurzbiographien (S. 261 ff).