

Ada Raev

Die Kraft der Suggestion

Karoline Hille: Fünf Malerinnen der frühen Moderne, Reclam Verlag, Leipzig 2002, 256 S., Abb.

Sonia Delaunay, eine der von Karoline Hille porträtierten Künstlerinnen, äußerte 1958: »Schönheit besteht in der Kraft der Suggestion, die den Betrachter einbezieht. Er trägt seinen Teil zur Schöpfung bei, seinen Geist.« Bezieht man diese Worte auf den zu besprechenden Band von Karoline Hille aus der Reihe »Im Porträt« des Reclam Verlags Leipzig, dann kann man sagen, dass ihr ein schönes Buch gelungen ist, denn es fordert seine hoffentlich zahlreichen Leser und Leserinnen heraus, die kunsthistorisch bewanderten wie die erst noch für diese Thematik zu gewinnenden.

Letztere werden sich, neugierig gemacht durch ein jedem Porträt vorangestelltes Photo und die Signatur, vor allem von den sorgfältig recherchierten und klug kommentierten biographischen Ausführungen über Suzanne Valadon, Paula Modersohn-Becker, Gabriele Münter, Sonia Delaunay und Ljubow Popowa angesprochen fühlen. Sie werden nach Katalogen und Monographien suchen, um sich ein Bild zu machen von dem reichhaltigen Oeuvre der fünf Künstlerinnen, die sich verschiedensten Widrigkeiten zum Trotz nicht haben abbringen lassen das zu tun, was sie tun mussten: »Ich habe gezeichnet wie verrückt, damit ich, wenn meine Augen nichts mehr sehen, alles in den Fingerspitzen habe«, bekannte die Bonmots liebende Suzanne Valadon. Der nächste Schritt ist dann vielleicht der Besuch eines der Museen, die die Verfasserin als Standorte der besprochenen Werke erwähnt, nicht ohne auf die aufschlussreichen Umstände der Erwerbungen hinzuweisen. In jedem Falle gebührt Karoline Hille das Verdienst, den fachkundigen Leser und Leserinnen ein Thema nahegebracht zu haben, das in den letzten dreißig Jahren an Relevanz gewonnen hat: die in sorgfältiger Rechercharbeit wiederentdeckte Bedeutung von Künstlerinnen für jene künstlerisch so komplexe und an schnellen Umbrüchen reiche Epoche vom letzten Drittel des 19. bis zum Ende des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts, deren Folgen auch unser heutiges Leben noch prägen. Apologetik und populäre Vereinfachung, wie sie Elke von Radziewsky in ihrer ärgerlichen, sich an der Grenze zur Unverschämtheit bewegendem Rezension in »Die Zeit« vom 2. Januar 2003 einfordern zu müssen glaubte, liegen Karoline Hille fern. Jenseits von vordergründiger Heroisierung verleiht sie ihren Protagonistinnen und deren Weggefährten beiderlei Geschlechts in klarer und dabei poetisch inspirierter Sprache Gestalt und Profil, umreißt und kommentiert ihre Lebensumstände, die glücklichen wie die weniger erfreulichen. Sie baut dabei auf die Lebenserfahrungen der Leser und Leserinnen und leistet, wo es angebracht erscheint, Hilfestellung bei der Vergegenwärtigung historischer Zusammenhänge. Damit und mit ihren meisterhaften Bildbeschreibungen, die sowohl einzelne Werke plastisch vor Augen führen als auch den

Rhythmus der Texte bestimmen, tritt sie den Beweis an, dass seriöse kunsthistorische Literatur nicht nur etwas für die Kollegen und Kolleginnen vom Fach sein muß.

Was nun gewinnen diese aus der Lektüre des so angenehm in der Hand liegenden Buches? Indem Karoline Hille als Prolog alle fünf Künstlerinnen mit ihrer Arbeitsweise und ihre Formensprache betreffenden Äußerungen zu Wort kommen läßt, entkräftet sie bereits einleitend eines der hartnäckigsten Klischees über Künstlerinnen – das der vermeintlichen Naivität und Unreflektiertheit ihres Schaffens und der Abstinenz gegenüber theoretischen Überlegungen. Gleichzeitig werden die Künstlerinnen mit den Zitaten als Individuen eingeführt, die trotz der gemeinsamen Epochenzugehörigkeit je eigene Interessen verfolgten und nach entsprechenden Bezügen für ihre Kunst suchten, die nicht immer auf der Hand zu liegen scheinen, etwa, wenn Paula Modersohn-Becker in antiken Köpfen jene Einfachheit hervorhebt, die sie selbst anstrebte, oder Gabriele Münter ungeachtet der zauberhaften Leuchtkraft ihrer Bilder gerade die zeichnerische Grundlage ihrer Malerei betont.

Den gut lesbaren und dabei analytisch angelegten Porträts von Karoline Hille liegt eine mehrschichtige Struktur zugrunde. Sie setzen sich zusammen aus biographischer Narration, kulturhistorischen Informationen, kunsthistorischen Standortbestimmungen, Werkbeschreibungen und -analysen, Selbst- und Fremdaussagen und der zeitgenössischen wie nachträglichen Rezeptionsgeschichte. Der Stellenwert dieser Bausteine variiert in den fünf Texten, was bereits durch die Untertitel der einzelnen Porträts angedeutet wird. Die Verfasserin reagiert damit bewusst auf das jeweilige Bild, das in einer mehr oder minder breiten Öffentlichkeit über die Porträtierten vorherrscht. Gleichzeitig stellt sie auf verschiedenen Ebenen immer wieder Berührungspunkte zwischen diesen so unterschiedlichen Künstlerinnen her, was der Logik und Geschlossenheit des Bandes zugute kommt.

Im Porträt von Suzanne Valadon sind es vor allem die zahllosen, von der Malerin zum Teil selbst in die Welt gesetzten Anekdoten und die kolportierten Liebesbeziehungen, die den Leitfaden der Erzählung bilden. Dabei gelingen immer wieder wunderbare Sprachbilder wie jenes über die Beziehung mit Henri de Toulouse-Lautrec: »Tout Montmartre« gafft ihnen nach, wenn sie, etwa gleich groß, er mit Melone und sie mit einer ihrer extravaganten Hutkreationen, durch das Viertel flanieren.« Karoline Hille nutzt die buchstäblich atemberaubende Abfolge der prominenten Liebhaber, um sukzessive die werdende und unermüdlich arbeitende Künstlerin und ihre bevorzugten Themen, allen voran den bis dahin ausschließlich von männlicher Seite »besetzten« weiblichen Akt in der besonderen Behandlung durch sie vorzustellen. Gleichsam nebenbei, um die Atmosphäre des damaligen Montmartre aufscheinen zu lassen, erfahren auch die Paris-Bilder ihres trunksüchtigen, von ihr lebenslang unterstützten Sohnes, Maurice Utrillo, eine angemessene Würdigung.

Der Zugang zum Werk und zur Person Paula Modersohn-Becker erfolgt über den bis heute unausrottbaren, auch von Kunsthistorikerinnen untermauerten Mythos von dem vermeintlich übermächtigen Kinderwunsch der Künstlerin, dessen Erfüllung ihr schließlich den Tod brachte. Die Stärke dieses Porträts liegt im Aufzeigen der Ambivalenz zwischen dem Festhalten an bürgerlichen Werten von Paula Modersohn-Becker (was schon über das Photo der Künstlerin in ihrem »Lilien-Atelier« deutlich wird) und dem alles dominierenden Arbeitseifer, allen Vorbehalten der Familie und eigenen Bedenken zum Trotz. So zeichnet Karoline Hille das Bild einer Frau, die wider besseren Wissens in ihrer Sozialisation immer wieder Kompromisse

einging (»Es ist meine Erfahrung, dass die Ehe nicht glücklicher macht.«, Tagebucheintrag von 1902), es dabei aber vermochte, insbesondere während mehrerer Paris-Reisen, von Hille als »das zweite, andere Leben der Künstlerin« bezeichnet, künstlerische Souveränität zu gewinnen, in der die verschiedensten Ismen der Moderne aufgehoben und zu einer neuen Qualität verbunden sind. Bedenkenswert für weitere Forschungen erscheint insbesondere Karoline Hilles Hinweis, der auf den Freund Rainer Maria Rilke zurückgehende »Mythos, Modersohn-Becker sei ausschließlich eine ›große Einsam‹ gewesen, verstellt bis heute den Blick auf das Heitere, Witzgironische in ihrem Werk«.

Am Beispiel Gabriele Münters erörtert Karoline Hille, wie es dazu kommen kann, dass aus einer kreativen jungen Frau, deren Photos die Nachwelt die einzigen Bilddokumente der Ausstellung des Blauen Reiters verdankt, die Verkörperung des klassischen Opfermythos wird und ursprünglich positive in negative Bewertung umschlägt. Sie zeichnet nach, wie sogar die zeitweilige Verbindung, in ihrem Falle ausdrücklich nicht die Ehe, mit einem prominenten Künstler wie Wassily Kandinsky so fatale Folgen haben konnte, dass sich die einst so Beherzte schließlich in Selbstaussagen immer mehr zurücknahm, selbst dann, als die Trennung längst Vergangenheit war. Gesellschaftliche Ressentiments, die mit Karl Schefflers (1908) und Hans Hildebrandts (1928) viel gelesenen Büchern über die Kunst von Frauen in fachspezifische Vorurteile transformiert worden waren, trugen das Ihrige dazu bei. Aber auch ein vermeintlicher Förderer wie der spätere Lebenspartner Münters, Johannes Eichner, so die Verfasserin, zementierte ihre Stigmatisierung als ewige Schülerin eines Genies. Indem er angestrebte Eigenschaften der Kunst der Mitglieder des Blauen Reiters bruchlos auf die Person Gabriele Münters übertrug, erklärte er sie zur »echten Primitiven«. Karoline Hille zeigt, wie derartiges wohlmeinendes Lob in Diskreditierung und Ghettoisierung mündete, als zum Beispiel 1951 anlässlich einer Doppelausstellung in der Kestner-Gesellschaft Hannover das Werk Modersohn-Beckers und Münters als »innerlich verwandte frauliche Stimme« charakterisiert wurde. Im Titel der Ausstellung »Im Garten der Frauen« von 1997 macht Karoline Hille mit Recht ein spätes Echo von solcherart isolierender Zusammenführung aus. Als paradigmatisch erscheint schließlich der Umstand, dass selbst die großzügige Schenkung Münters an die Münchener Galerie im Lenbachhaus, keine Veränderung bewirkte – wiederum standen die Werke Kandinskys im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zusammen mit jenen von ihrer Hand, die in der gemeinsamen Zeit entstanden waren. Anknüpfend an solide Werkanalysen, die in den 1990er Jahren im Zusammenhang mit der Erstellung eines Werkkataloges der Graphik Gabriele Münters vorgenommen wurden, betont Karoline Hille die sich immer mehr auseinanderbewegenden Gestaltungsweisen von Münter und Kandinsky 1908–1909, als beide an denselben Themen und Motiven arbeiteten. Münters auf einer prinzipiell zeichnerischen Grundlage basierende Malerei erweist sich dabei eben nicht als Ausdruck einer angenommenen mangelnden Fähigkeit zur Abstraktion, die Frauen bis heute gern unterstellt wird. Zuweilen wusste sich Münter auch zu wehren, wenn sie ironisch konstatierte: »So sind sie nun mal die Schriftsteller, sie vermischen Dichtung und Wahrheit.« Karoline Hille hat nichts unversucht gelassen, der Wahrheit zum Durchbruch zu verhelfen.

Im Falle der auf dem Photo wie auch mit ihren Äußerungen und ihrem umfangreichen Œuvre in den verschiedensten Gattungen Selbstbewusstsein ausstrah-

lenden Sonia Delaunay mag dies leichter gewesen sein, so suggeriert es jedenfalls ihr literarisches Porträt unter dem Titel »Ein Fest der Simultanität«. Wie in der als Einstieg gewählten Beschreibung des Bildes »Ball Bullier« von 1913 wird man von dem zwingenden Rhythmus einer Kunst und eines Lebens erfasst, das seit der Kindheit von Sarah Stern, die zu Sonia Terk-Delaunay wurde, bei weitem nicht ohne Brüche war und ebenfalls Gefahr lief, zumindest nachträglich hinter der Aura von Robert Delaunay zu verblasen. Warum dies nicht geschah, obwohl auch in diesem Künstlerpaar der Mann als Theoretiker hervortrat und die Frau viele Jahre die ökonomische Existenzgrundlage gesichert hat, sieht Karoline Hille in der ausdrücklich gemeinsamen Vision einer auf Farbrhythmen gründenden modernen Malerei. Dabei bedeutete die einerseits auf den Kubismus und andererseits auf Chevreuil und Déla-croix zurückgehende Auseinandersetzung mit den Simultankontrasten nicht die Nivellierung der künstlerischen Handschriften, wohl aber, wie Karoline Hille nachweist, wiederholte beidseitige Anregungen und sogar ein gemeinsamer Auftrag wie die monumentalen Wandbilder für den französischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung von 1937. Zweifelsohne beruht die von Sonia Delaunay ausgehende Faszination nicht zuletzt darauf, dass sie zu kreativen Freundschaften fähig war und mit Intelligenz und bildnerischer Phantasie jede künstlerische Aufgabe anging, seien es Gemälde, Künstlerbücher, Stoff- und Kostümentwürfe, Plakat- und Produkt-design, die Inszenierung der eigenen Schöpfungen, über die sie bis zum Schluß souverän in der Wir-Form sprach, weil der von ihr und Robert Delaunay entwickelte Orp-hismus ihre Grundlage bildete.

Ljubow Popowa, die aufgrund ihrer Herkunft und ihres Auftretens bisher als die Dame unter den russischen Künstlerinnen galt, ausgerechnet als »Flintenweib« titulierte zu sehen, weckt Widerspruch, der durch die nachfolgenden Ausführungen nicht gänzlich ausgeräumt wird. Es klärt sich bald, dass Karoline Hille in polemischer Absicht zu dieser Bezeichnung greift. Einerseits sucht sie Popowas Einbindung in die gern mit militärischen Termini operierende Avantgardebewegung zu verdeutlichen, andererseits geht es ihr darum, die männliche Prägung derselben aufzuzeigen und Kritik an deren späterer Rezeption zu üben, innerhalb derer die russischen Künstlerinnen kurzerhand zu Amazonen erklärt wurden (übrigens nicht erst durch John E. Bowlt in den 1970er Jahren, sondern schon durch den russischen Futuristen Benedikt Lifschitz 1932?). Der in diesem Kontext als Einführung dienende Exkurs über El Lissitzkys 1924 erschienenes Buch »Kunstismen« ist so ausführlich geraten, dass man fast vergisst, um wen es eigentlich geht. Im folgenden liest man dann eine konzentrierte Darstellung der künstlerischen Entwicklung Popowas, die sich, von der wohlhabenden Familie gefördert, von einer bewunderten Kubistin über die Auseinandersetzung mit dem Suprematismus zu einer überzeugten Konstruktivistin wandelte. In Anbetracht der beeindruckenden Logik des Gesamtwerkes der früh verstorbenen Künstlerin, der wie den anderen Porträtierten internationales Gewicht zukommt, stellt Karoline Hille auch die Tendenz in Frage, die russischen Künstlerinnen, und nicht nur sie, auf mystifizierende Weise aus dem gesamteuropäischen Kontext herauszulösen.

Der abschließende »Blick zurück nach vorn« ist für sich genommen interessant und schlüssig. Anhand der Ergebnisse eines in Darmstadt angesiedelten Forschungsprojektes über Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der frühen Neuzeit aus verschiedenen europäischen Ländern werden Mechanismen des Vergessens und der

Abwertung von Künstlerinnen vorgeführt, denen wie im Zeitraffer auch die fünf porträtierten Malerinnen der frühen Moderne in unterschiedlichem Maße ausgesetzt waren. Den didaktisch interessierten Leserinnen und Lesern mag dieser kleingedruckte, ausführliche Nachtrag Befriedigung verschaffen, mir werden die dichten Porträts in Erinnerung bleiben und als Stoff zum Weiterdenken dienen.