

Annelie Lütgens

»Käthe, Paula und der ganze Rest« – Der Verein der Berliner Künstlerinnen auf der Suche nach seiner Geschichte und was dabei herausgekommen ist

Vor einigen Jahren besuchte ich einmal eine Ausstellung des Vereins der Berliner Künstlerinnen im Rathaus Schöneberg. Selbst mit dem wohlwollendsten Interesse für die zeitgenössische Kunst von Frauen blieb dieser erste Besuch für lange Zeit mein letzter. Die Ausstellung fand ich langweilig, die Werke traditionell und unprofessionell, der Verein schien ein unbedeutender Klub zu sein.

Vom 11. September bis zum 1. November 1992 feierte dieser Verein sein 125jähriges Bestehen mit einer großen Ausstellung im Martin-Gropius-Bau. Titel: »Profession ohne Tradition«. Jörn Merkert, Direktor der Berlinischen Galerie, nannte ihn aus diesem Anlaß in einem Atemzug mutig, klug und unbequem.¹ Was war geschehen?

Eine streitbare Vereinsvorsitzende (Karoline Müller) gewann eine Kultursektorin (Anke Martiny), beide gewannen einen Museumsdirektor (s.o.) und alle zusammen die Stiftung Deutsche Klassenlotterie. Ein Team junger KunsthistorikerInnen unter der Leitung von Carola Muysers forschte zwei Jahre lang und spürte eine solche Flut unbekannter Namen und Werke auf, daß dieses Material selbst die Aufnahmefähigkeit eines fünf Kilo schweren Kataloges samt die seiner potentiellen LeserInnen überforderte, so daß gleichzeitig zu Ausstellung und Katalog noch ein handliches Künstlerinnenlexikon erschien.² Die Berlinische Galerie stellte ihre Räume zur Verfügung, um 250 Exemplare von Künstlerinnen aus 125 Jahren von über 100 privaten und institutionellen Leihgebern aus ganz Europa nebst Deutschland und Berlin zu zeigen. Außerdem wurde die Geschichte des Vereins, seine historischen Glanz- und Elendszeiten aufgearbeitet und im Katalog ausführlich dokumentiert: Von den Damensalons im Berlin des frühen 19. Jahrhunderts zum 1867 gegründeten »Verein der Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen«³, der bis zum Ersten Weltkrieg hohes Ansehen und Protektion durch Großbürgertum, Adel und Kaiserhaus genoß. Es handelte sich nämlich nicht um irgendeinen Frauenverein in irgendeiner Stadt, sondern um *den* Berufsverband, mit Sitz in der Hauptstadt des jungen Deutschen Reiches.

»Die Berufsgeschichte von Künstlerinnen beginnt im 19. Jahrhundert, als sich Künstlerinnen auf berufsgenossenschaftlicher Ebene zusammenschlossen und öffentliche Ausbildungsmöglichkeiten, Unterstützung und Anerkennung forderten.«⁴ Der programmatische Ausstellungstitel stellt die These auf, professionelle Künstlerinnen können sich auf keine Tradition berufen.

Dreh- und Angelpunkt dieser These ist das Akademieverbot für Frauen, das in Deutschland bis 1919 galt und im Gegensatz zu Frankreich und England, wo Akademieprofessoren auch an renommierten Privatinstitutionen unterrichteten, die Künstlerinnen im deutschsprachigen Raum besonders benachteiligte:

Ohne anerkannte Ausbildung keine Anerkennung im Beruf. Erst der Verein der Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen »machte mit seinen in Statuten vorgeschriebenen Einrichtungen – eine eigene Ausbildungsstätte, soziale Absicherung, regelmäßige Ausstellungen – die ersten Schritte zur rechtlichen und damit offiziellen Anerkennung des Berufs der Künstlerin.«⁵ Diese enge Verknüpfung von Berufsgeschichte und Vereinsgeschichte fordert Widerspruch heraus: Gab es vor einer genossenschaftlichen Künstlerinnenbewegung nicht auch schon professionell kunstschaffende Frauen? Hat der Beruf – und nichts anderes heißt ja ›Profession‹ – der Künstlerin nicht doch eine Tradition, und zwar eine, die bereits ein paar Jahrhunderte früher beginnt als 1867? So sehr die Sozialgeschichte weiblicher Kunstproduktion geprägt ist vom Kampf der Künstlerinnen gegen das Vorurteil des Dilettantismus und sowenig dagegen zu sagen ist, daß der Verein, auf der Suche nach einem Selbstverständnis und Ort im aktuellen Kunstgeschehen, dem Bedürfnis nachgeht, seine Geschichte aufzuarbeiten, sowenig kann es jedoch angehen, damit gleich diejenigen Stränge der Künstlerinnengeschichte zu kappen, die nicht dem immer noch aktuellen Wunsch nach Professionalität und damit Legitimität entsprechen: die in väterlicher Werkstatt ausgebildeten Künstlerinnen zum Beispiel, ganz zu schweigen von den Dilettantinnen.

Das Insistieren auf den Beruf meint natürlich auch das Gegenbild zur ›Berufung‹ des männlichen Genies, und die Behauptung »ohne Tradition« will, so scheint es, das nach dem Adjektiv »unprofessionell« zweite verbreitete Vorurteil gegen die Kunst von Frauen, nämlich daß sie »traditionell« sei, per Proklamation entkräften. Indem die Ausstellung in acht Stationen einen chronologischen Überblick über Kunst von Frauen der letzten 125 Jahre vermittelt, schafft sie genau das Gegenteil von dem, was sie behauptet: eine Traditionslinie.

Doch damit nicht genug der Widersprüche. Ging es den ForscherInnen des Projektes darum, die Berufsgeschichte der Künstlerin anhand der Geschichte ihres Verbandes zu dokumentieren, so verrät der Blick auf Namen, Themen und Werke noch eine weitere Absicht. Von den cirka achtzig vertretenen Künstlerinnen waren cirka dreißig nicht Mitglied des Vereins, sondern Schülerin seiner Mal- und Zeichenschule, häufiger noch aber Gast der Jahresausstellungen, so etwa Marie Bashkirtseff (posthum), Sabine Lepsius, Olga Boznanska, Paula Modersohn-Becker, Charlotte Behrend-Corinth, Gabriele Münter, René Sintenis, Marie Laurencin, Jeanne Mammen, Hannah Höch, Ursula Sax, Elvira Bach. Manche Räume werden sogar nur von Gästen bestritten. Was die Mitglieder betrifft, so fällt wiederum auf, daß viele Künstlerinnen, die in der Abteilung »Tradition und Aufbruch« abstrakte und gegenständliche Tendenzen des ersten Nachkriegsjahrzehnts repräsentieren, erst in den späten siebziger und achtziger Jahren Mitglied des Vereins geworden sind, einer Zeit, in der dieser mit Überalterung und stagnierenden Mitgliederzahlen zu kämpfen hatte. Hier scheint die Auswahl der Werke von dem Bedürfnis getragen, ältere Arbeiten heutiger Vereinsmitglieder zu würdigen, dokumentiert aber kaum die Position von Künstlerinnen im wiedererstandenen Kunstmarkt der fünfziger Jahre. Dies bleibt dem Katalogbeitrag von Ulla Rüter vorbehalten.⁶

Weiter ist zu bemerken, daß der letzte Teil des historischen Rundgangs unter dem Titel »Zeitgenössische Positionen« sechs Künstlerinnen (Twin Gabriel, Ann Hoyoke-Lehmann, Valie Export, Katharina Meldner, Mia Wunderer und Margarete Dreher) vorstellt, die dem Verein nicht angehören, dagegen die Preisträgerinnen des 1990 erstmals vom Verein vergebenen Marianne-Werfkin-Preises (Angela Hampel, Sabine Kasan und Pomona Zipser) genau seit 1990 Mitglied sind. Karla Woisnitza, diesjährige Preisträgerin, wird (der ausgleichenden Gerechtigkeit halber muß dies gesagt werden) als Gast vorgestellt.

All dies läßt den Schluß zu, daß die Ausstellung mehr will als nur Vereinsgeschichte dokumentieren. Die thematische Gliederung der Räume tut ein übriges, den Eindruck zu verstärken; hier geht es weniger um den sozialgeschichtlichen Aspekt als darum, Kunstgeschichte als Künstlerinnengeschichte zu vermitteln und Künstlerinnen in die Stilgeschichte der Moderne einzuordnen.

So stehen die ersten beiden Räume unter der Überschrift »19. Jahrhundert« und zeigen naturalistische, symbolistische und impressionistische Tendenzen (u.a. Hermione von Preuschen, Clara von Rappard, Clara Oenicke, Elisabeth Jerichau-Baumann, Tina Blau), gefolgt von Räumen, die unter der Rubrik »Ausbildung« Beispiele weiblicher Aktmalerei um 1900 aus der Mal- und Zeichenschule des Vereins zeigen (Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz, Sella Hasse, Jeanna Bauck). Dem Raum »Seession« schließen sich die »Positionen der Moderne« an. Dort liest man auf einer Informationstafel: »Die ersten Jahrzehnte des neuen Jahrhunderts waren von der Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten geprägt. Der Expressionismus blieb bis weit in die Weimarer Republik hinein eine der bedeutendsten Strömungen. Mit einem neuen Selbstverständnis hatten Künstlerinnen ihren Anteil an den entstehenden Kunstrichtungen Konstruktivismus, Dada und Neue Sachlichkeit und gaben in Einzelfällen, wie beispielsweise Hannah Höch, stilbildende Anstöße.«

Spätestens hier fragt man sich, ob diese Art der Einordnung von Künstlerinnen in den herrschenden Stil- und Meisterdiskurs wirklich der Preis für den Eintritt ins Museum sein muß. Und selbst wenn sich Künstlerinnenforschung auf die in der Institution verbreiteten kennerschaftlichen Muster einläßt, muß sie damit automatisch hinter bereits erarbeitete Positionen kritischer Kunstgeschichte zurückfallen? Warum wird eine mit Beispielen aus der Zeit des Faschismus bestückte Abteilung »Unter dem Nationalsozialismus« genannt? Was soll die Schwarzweißmalerei, mit der die kleinformatischen figürlichen Plastiken von Emy Roeder und Jenni Mucchi-Wiegmann »in krassen Gegensatz«, so die Informationstafel, zu den nur als Großfoto anwesenden Großplastiken von Hanna Cauer gesetzt werden? Warum wird darauf verzichtet, auch bei den Künstlerinnen das bewährte Spannungsfeld *zwischen* Anpassung, (innerer) Emigration und Widerstand auszubreiten? An dieser Stelle muß wiederum der Hinweis auf den Katalog folgen: Selbstverständlich wird dort breiter und tiefer geforscht, geht beispielsweise Magdalena Bushart in ihrem Beitrag über Bildhauerinnen in den zwanziger und dreißiger Jahren dem genannten Problem nach.⁷ Aber die Schwächen einer Ausstellung lassen sich bekanntlich nicht durch das Gewicht ihres Kataloges beheben. Ohne die Informationen, die sich Anja Baumhoffs Aufsatz über die Probleme der Künstlerinnen am Bauhaus entnehmen lassen⁸, bleiben die Arbeiten von Ima Breusing, Ursula Vehring und Irene Fehling-Witting bloß Belegstücke für altbekannte Stilgeschichte. Wollte die Ausstellung vielleicht nichts

anderes beweisen, als daß sich die Kunstentwicklung der letzten 125 Jahre durchaus anhand der Werke von Künstlerinnen darstellen läßt? Dies zumindest ist ihr voll und ganz gelungen. Einer Kunstgeschichte, die davon lebt, aus dem Mittelmaß die Hochleistungen herauszufiltern, wird hier vorgeführt, daß die Frage, was ein Meisterwerk ist und warum es so wenige gibt, nicht vor der Kunst von Frauen halt zu machen braucht.

Es gehört zu den Paradoxien unseres Ausstellungswesens, daß man in einem Museum die 500 Jahre alten, prächtig inszenierten Relikte einer Entdeckungs- und Eroberungsfahrt bewundern kann, während in den Räumen nebenan die Dokumentation des 125jährigen Schaffens von Künstlerinnen die Entdeckung *ist*, die Werke aber so brav aufgereiht werden, daß sie sich kaum als das zu erkennen geben, was sie nicht zuletzt auch sind: Zeugnisse der Eroberung männlich besetzten Terrains im Kunstbetrieb: Ausbildung, Ausstellung, Vermarktung.

Wie weit diese Eroberung bereits gediehen ist, läßt sich an den Katalogbeiträgen von Wulf Herzogenrath und Jörn Merkert ablesen. Herzogenrath beschäftigt sich mit den Videokünstlerinnen Ulrike Rosenbach, Rebecca Horn und Friederike Petzold (alle drei sind nicht in der Ausstellung vertreten) und geht der Frage nach, warum innerhalb dieses jungen Mediums so viele Frauen zu finden sind. Antwort: Weil es eine terra incognita war. Ohne sich bei geschlechtsspezifischen und psychologisierenden Deutungen aufzuhalten (z.B. ›Video als Spiegel liegt den Frauen mehr‹)⁹ argumentiert er stattdessen mit Ulrike Rosenbach, die 1982 schrieb: »Video hat keine vorbelastete Kunstgeschichte, in der jahrhundertlang und fast ohne Ausnahme die Qualitätskriterien von Männern bestimmt wurden. Es ist ein blankes Medium, unbelastet und relativ frei von prägenden Urteilen, ein weiteres offenes Experimentierfeld steht bereit.«¹⁰

Vielleicht sind Ausstellungen wie diese für Künstlerinnen heute weniger wichtig als für Kunsthistorikerinnen – und vor allem für Kunsthistoriker. Wann, wenn nicht als Hausherr einer ehrgeizigen und politisch abgesicherten Ausstellung läßt sich ein Museumsdirektor schon einmal zu folgenden Sätzen hinreißen:

»Wir können nur noch erahnen, welch hermetisches Gefängnis die soziale Konvention und gesellschaftliche Rollenverpflichtung für die Frau gewesen sein muß. Eine Künstlerin hatte, wenn sie Erfolg haben wollte, nur die Wahl, sich den Rahmen anderer, für Männer entworfener Konventionen mit der Professionalität von Männern zu erobern. Vergessen wir nicht, daß die heute verehrten und teuer gehandelten revolutionären Kunstwerke vom Künstler in der Regel mit dem Preis gesellschaftlicher Ächtung bezahlt wurden. Diesen Preis konnte eine Künstlerin gar nicht bezahlen, selbst wenn sie es gewollt hätte. Denn die Ächtung traf sie bereits, wenn sie lediglich aus der gesellschaftlichen Konvention der Frauenrolle auszubrechen wagte.«¹¹

Solche Einsichten lassen hoffen, daß im Laufe der nächsten Jahrzehnte noch die ein oder andere Erkenntnis feministischer Forschung bei den Vertretern unseres Faches ankommen wird. Dies sowie manche Begegnung mit erstklassigen Bildern (z.B. von Bashkirtseff, Berend, Podnanska) rechtfertigen dann doch das Unternehmen von Karoline, Carola und dem ganzen Rest, Jörn eingeschlossen.

Anmerkungen

- 1 Jörn Merkert: Darum geht es. Geht es darum? In: Kat. Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, herausgegeben von der Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin 1992, S. 16. Die Seitenzahlen der folgenden Anmerkungen beziehen sich auf diesen Katalog.
- 2 Käthe, Paula und der ganze Rest, ein Nachschlagewerk, herausgegeben vom Verein der Berliner Künstlerinnen e. V. in Zusammenarbeit mit der Berlinischen Galerie, Berlin 1992.
- 3 Petra Wilhelmy-Dollinger: Die Berliner Salons und der Verein der Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin, S. 339-352.
- 4 Carola Muysers: Warum gab es berühmte Künstlerinnen?, S. 21.
- 5 Ebenda, S. 22.
- 6 Ursula Ritter: »Müssen Malerinnen häßlich sein«? Bildende Künstlerinnen im Berlin der Nachkriegszeit, S. 171-182.
- 7 Magdalena Bushart: Der Formsinn des Weibes. Bildhauerinnen in den zwanziger und dreißiger Jahren, S. 135-150.
- 8 Anja Baumhoff: Zwischen Berufung und Beruf. Frauen am Bauhaus, S. 113-120.
- 9 Wulf Herzogenrath: »Warum wir Männer die Technik so lieben« – und gleichzeitig der Hinweis, daß dies Frauen ebenso tun. Anmerkungen zu den frühen Video-Arbeiten von Ulrike Rosenberg, Rebecca Horn und Friederike Petzold, S. 200.
- 10 Ebenda, S. 200.
- 11 Merkert wie Anm. 1, S. 18.