

I

»Meine Auffassung von Kunst ist, daß sie ein Gleichnis des Lebens bildet; daß allen Künsten gemeinsam die Dichtung ist. Dichten in dem Sinne, dicht machen. (Das Chaos, Formlose, gedichtet zur Gestalt.) Und jede Kunst dichtet in ihrer Sprache in dem ihr gemäßen Material. Ein Maler hat die Aufgabe, die ihm und seiner Zeit allein eigene Form- und Farbsprache zu schaffen. (Form, nicht als Hohlform, sondern sichtbar werden des Gehalts.) [...] Der gerade Weg zu einer geprägten Form erscheint demjenigen, der ihn nicht ging, manchmal wie ein Labyrinth. [...] Wenn ich den bestimmten Ausdruck suche, kann es sein, daß ich eine Hand, ein Profil 100 mal, auch 200 mal zeichnen muss. [...] Dann viele Etuden; wie der gefundene Umriss im Bildraum steht. Die Vokabeln zum Satz bilden« (Marta Hegemann, Ende der 20er Jahre).¹

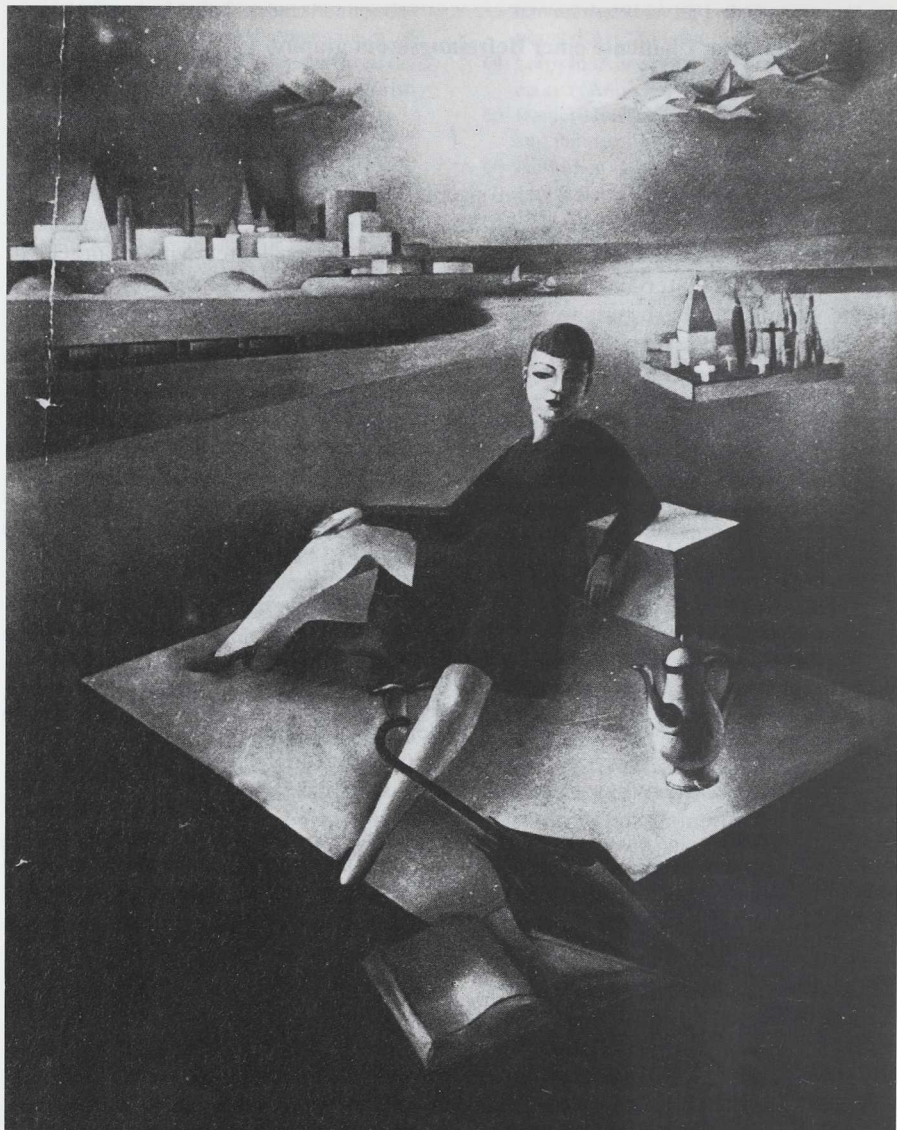
Marta Hegemann, geboren 1894 in Düsseldorf, gehörte der rheinischen Avantgarde der zwanziger Jahre an. Sie teilte sich in Köln ein Atelier mit Anton Räderscheidt, einem der wichtigsten Kölner Repräsentanten der Neuen Sachlichkeit. Hier trafen sich seit 1919 die Künstler der Gruppe »stupid«, zu denen u.a. Heinrich Hoerle und Franz Wilhelm Seiwert gehörten. Hegemann und Räderscheidt waren nur in diesen frühen Jahren organisiert – »stupid« löste sich bereits 1922/23 auf – während sie später einen autonomen Weg verfolgten. 1918 heirateten die beiden Künstler. Auskunft über diese Beziehung geben die Paardarstellungen Räderscheidts aus den frühen zwanziger Jahren. Sie dokumentieren einen Geschlechterkonflikt, der in ihrem Zusammenleben offenbar ständig präsent war. Die Bilder bringen Entfremdung und Vereinsamung zwischen Mann und Frau zum Ausdruck. Erstarrt, zu jeglicher Kommunikation unfähig geworden, stehen sie einander gegenüber. »In wenigen Bildern dieses Jahrhunderts ist die Einsamkeit des modernen Menschen so Bild geworden wie in diesen Bildern Räderscheidts [...]«.²

Die Künstlerin stand also in einem stetigen Spannungsverhältnis zu ihrem Ehemann und Konkurrenten Anton Räderscheidt. Sie war Künstlerin und Intellektuelle, aber zugleich auch Ehefrau und Mutter. Ihre Bilder visualisieren diesen Dualismus – sie sind ein Spiegel ihrer ambivalenten Disposition.

II

»Der Trauminhalt ist gleichsam in einer Bilderschrift gegeben, deren Zeichen einzeln in die Sprache der Traumgedanken zu übertragen sind. Man würde offenbar in die Irre geführt, wenn man diese Zeichen nach ihrem Bildwert anstatt nach ihrer Zeichenbeziehung lesen wollte« (Sigmund Freud, Die Traumdeutung, 1899).³

Der Inhalt der Bilder Marta Hegemanns ist ebenso wie beim Traum in einer Bilderschrift oder -sprache formuliert, deren Zeichen und Symbole erst in ihrer Überset-



1 Marta Hegemann, Ohne Titel, 1928. Verbleib unbekannt

zung den eigentlichen Bildgedanken offenbaren. Freud bezeichnet diesen Prozeß als »Verdichtungsarbeit«, die »Mischgebilde [produziert], indem sie verschiedene Elemente – Ideen, Gegenstände, Personen – zusammenwirft, dergestalt den unbewußten Wunsch kaschierend und zugleich enthüllend.«⁴

Er setzt den Traum mit einem Rätsel gleich: »Ich habe etwa ein Bilderrätsel (Rebus) vor mir: ein Haus, auf dessen Dach ein Boot zu sehen ist, dann ein einzelner Buchstabe, dann eine laufende Figur, deren Kopf wegapostrophiert ist u. dgl. Ich

könnte nun in die Kritik verfallen, diese Zusammenstellung und deren Bestandteile für unsinnig zu erklären. [...] Die richtige Beurteilung des Rebus ergibt sich offenbar erst dann, wenn ich gegen das Ganze und die Einzelheiten desselben keine Einsprüche erhebe, sondern mich bemühe, jedes Bild durch eine Silbe oder ein Wort zu ersetzen, das nach irgendwelcher Beziehung durch das Bild darstellbar ist. Die Worte, die sich so zusammenfinden, sind nicht mehr sinnlos, sondern können den schönsten und sinnreichsten Dichterspruch ergeben.«⁵

Die Bilder Marta Hegemanns könnte man zunächst auch als Bilderrätsel betrachten, die ihren Sinn erst dann bekommen, wenn an ihnen »Verdichtungsarbeit« geleistet wurde. »Der Traum ist knapp, armselig, lakonisch im Vergleich zu dem Umfang und zur Reichhaltigkeit der Traumgedanken.«⁶ Marta Hegemanns Bilder sind nüchtern, emblematisch, ihnen fehlt ein narratives Moment. Sie sind eben solche »Mischgebilde«, wie Freud sie in seiner »Traumdeutung« beschreibt. In ihren Werken treffen Realität und Traum aufeinander. Tiere, Gegenstände des alltäglichen Lebens und Landschaftsfragmente aus den unterschiedlichsten Sinnzusammenhängen erscheinen nebeneinander und rufen oft zunächst einen befremdlichen, absurden Eindruck hervor. Disparat erscheinende Bildelemente, die die unterschiedlichsten Ideen, Wünsche und Vorstellungen beinhalten, werden zu Einheiten verschmolzen und ergeben, ebenso wie die einzelnen Fragmente eines Traumes, erst nach sorgfältiger Entschlüsselung einen Sinn.

In einem Ölgemälde aus dem Jahre 1928, einer Zeit, in der die Entwicklung ihres eigenen Stils bereits ein sehr ausgereiftes Stadium erreicht hatte, schildert sie auf eine geradezu lapidare Weise ihre Lebenszusammenhänge⁷ (Abb. 1).

Das Gemälde zeigt eine düstere Landschaft mit extrem hoch angesetztem Horizont. Es wird von drei Kompartimenten bestimmt, die als geschlossene Einheiten im Bildraum stehen. Am Horizont erkennt man auf der linken Bildhälfte die Silhouette einer Stadt. Die zahlreichen Kirchturmspitzen sind als Chiffren für die von ihren Sakralbauten bestimmte Stadt Köln zu lesen. Die Brückenbögen erinnern an die zu einem Wahrzeichen gewordene Kölner Hohenzollernbrücke. Am Horizont fließt der Rhein. Davor verläuft diagonal ein weiterer Fluß, vielleicht ein imaginärer Seitenarm des Rheins, der gemeinsam mit einem am Ufer entlangfahrenden Zug die Stadt vom übrigen Geschehen abgrenzt.

Die den Vordergrund beherrschende Frauenfigur ist umgeben von verschiedenen Gegenständen. Puppenhaft lehnt sie in lasziver Haltung an einem Kubus, der an einer Seite profiliert ist. Sie wird durch eine viereckige Fläche an ihre Attribute Katze, Kaffeekanne, Buch und Regenschirm gebunden. Weiter hinten befindet sich eine Art Toteninsel.

Die Frauengestalt auf der ihr zugewiesenen »Insek« wirkt völlig haltlos in der menschenleeren, weiten Landschaft. Sie gleitet förmlich aus dem Bild heraus; man könnte meinen, sie säße auf einem »fliegenden Teppich« und käme direkt auf den Betrachter »zugeschwebt«.

Drei Segmente beherrschen das Bild: die Puppenfrau umgeben von ihren Dingen, die Toteninsel und die Stadt. Sie stehen sich als wesensfremde Welten gegenüber. Die Unerreichbarkeit der Stadt ruft eine Sehnsucht nach Fortschritt und urbaner Vitalität hervor.

Der am Flußufer vorbeifahrende Zug symbolisiert ähnlich wie bei Giorgio de Chirico ein Moment des Aufbruchs. Marta Hegemanns Werke sind ebenso wie die

de Chiricos von existentiellen Ängsten geprägt. »In den Bildern von de Chirico drückt sich eine Raumangst, eine Klaustrophobie aus, die nur als Projekt des Unbewußten im Sinne Freuds gedeutet werden kann. Alle Zeichen deuten auf das Erlebnis der Eingeschlossenheit und des Abgeschnittenseins, die Fassaden der Palazzi, die Mauern, der verstellte Horizont. Und zugleich gibt es quälende Hinweise auf die Möglichkeit des Ausbruchs und Aufbruchs – der wichtigste sind die Lokomotiven, die unter Dampf stehen und sich doch nicht von der Stelle bewegen.«⁸ Das Verlangen nach Ausbruch und Aufbruch wird bei Marta Hegemann wesentlich konkreter, da dem Betrachter die Person, von der dieses Verlangen ausgeht, offenbar wird. Als Gegenpol muß die Toteninsel interpretiert werden. Hier manifestieren sich Vergänglichkeit, Naturverbundenheit und Bodenständigkeit. So kreist über dieser Insel ein Taubenschwarm und über der Stadt ein Flugzeug. Die Toteninsel bringt aber auch eine Bedrohung zum Ausdruck; die Bedrohung, die für Marta Hegemann scheinbar zeitlebens von Kirche und Religion ausging und mit der eine konservative Frauenrolle verbunden war, die sie negierte.

Die Frauengestalt, umgeben von ihren Assistenzgegenständen, korrespondiert mit diesen beiden Welten. Ihr Kopf befindet sich zwischen der Stadt und der Toteninsel. Dadurch, daß die Grundfläche des Friedhofs die Linien des Teppichs in perspektivischer Verkürzung wieder aufgreift, wird eine Blickrichtung vorgegeben. Die Frau scheint also mit der hier dargestellten Welt stärker verstrickt zu sein als mit der Stadt, die durch ihre Begrenzung abgeschlossen bleibt.

Ich habe das Bildsegment mit Friedhof als »Toteninsel« bezeichnet, da es als Zitat Arnold Böcklins zu begreifen ist. Es handelt sich hier um eine Variante des Vorbilds: eine für Marta Hegemann typische Spielzeugkirche, umgeben von Kreuzen und stilisierten Zypressen. Sie bediente sich dieses Motivs und stellte es modifiziert anhand ihrer eigenen Formensprache dar. Über Böcklins Gemälde schrieb Heinrich Wölfflin: »[...] der starke Akzent dieser weißen Begräbnisfigur [wirkt] vollkommen notwendig als Ausdruck des Bewegungszuges, der in dem beschlossenen Raum der Toteninsel zur Ruhe kommt.«⁹ Marta Hegemann führt die hier beschriebene Ausrichtung des Bildes ad absurdum: die Frauengestalt bewegt sich von der Insel weg. Auch hat der Betrachter hier keine Begräbnisfigur vor sich, sondern eine sich ihm zuwendende provokante weibliche Person. Die Künstlerin setzte hier Eros gegen Thanatos.

Die Frau ruht auf einer Fläche, die einerseits exponierend wirkt, andererseits aber auch als Begrenzung fungiert. Das Buch, eines ihrer wichtigsten Attribute, liegt genau auf der Trennungslinie zwischen Verpflichtung und Freiheit.

Und innerhalb dieser Grenzen? Was sind die einengenden Momente? Um es vorweg zu nehmen, es sind häusliche Gebundenheiten, religiöse und moralische Verpflichtungen und patriarchalische Dominanz. Darin gefangen ist die Frau, die Mutter, die Intellektuelle, die Künstlerin. Als Frau strebte Marta Hegemann Gleichberechtigung an, als Mutter war sie an eine feste Rolle gebunden, als Intellektuelle eine belesene Frau mit Kenntnissen in Philosophie, Psychologie und Literatur, als Künstlerin selbständig und begabt. Die Konflikte, die sich angesichts ihrer Fähigkeiten entwickelten, spiegeln sich in ihren Werken wider.

Das aufgeschlagene Buch, Symbol für Gelehrsamkeit und Wissen, kann als Auswegmöglichkeit oder Grenzüberschreitung gedeutet werden. Dem stellt sich die Kaffeekanne als komprimiertes Zeichen für Haushalt und Familie entgegen.

»...si triste dans la volupté...« (W. Hofmann, Das irdische Paradies, 1974)¹⁰

Die Frauengestalten Marta Hegemanns entsprechen einem Ideal der weiblichen Intellektuellen der zwanziger Jahre und müssen somit stellvertretend für ihre eigene Person gesehen werden. Obgleich sie sich in den Protagonistinnen ihrer Werke spiegelte – sie trug beispielsweise dieselbe für die Zeit moderne Kurzhaarfrisur – bleibt eine Diskrepanz zwischen ihrem Verlangen nach Akzeptanz und Gleichberechtigung und ihrer tatsächlichen Situierung unübersehbar.

Die Frau auf dem »fliegenden Teppich« hält zwar eine Zigarette in der Hand – ein Signum für die emanzipierte Intellektuelle der zwanziger Jahre – aber doch ist hier wieder nur der Wunsch nach Individualität und Freiheit angelegt; die zugewiesenen Attribute lassen auf ihre konflikthafte Disposition schließen. Zweifellos bewegte sich die Künstlerin in einem stetigen Spannungsfeld zwischen den normativen Vorstellungen von Weiblichkeit und ihrem eigenen Streben nach künstlerischer und individueller Freiheit. Gerade die Figur auf dem »fliegenden Teppich« bringt das zum Ausdruck. Ihre Haltung erinnert an Frauengestalten, wie wir sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, etwa bei Degas, Manet oder Bonnard finden; Arbeiten, die häufig das Milieu der Prostituierten zum Thema haben.

Marta Hegemann veränderte diese Motivik. Im Gegensatz zu den Protagonistinnen der Bordellinterieurs bekleidete sie ihre Figur beinahe züchtig. Das Kleid entspricht der zeitgenössischen Mode und gibt der Frau eine akademische Ausstrahlung, steht also in Einklang mit dem aufgeschlagenen Buch und dem an der Stadtsilhouette haftenden Fortschrittsgedanken. Dennoch macht ihre Pose den Betrachter zum Voyeur. Der Blick der Frau ist abwesend, vom Beobachter weg gerichtet. Sie schaut gewissermaßen durch ihn hindurch. Ein Stockschild droht ihre Beine noch weiter zu spreizen. Das Ende des Griffs hat sich schon um ihr linkes Bein gehakt. Der Regenschirm macht gleichsam den nicht vorhandenen Mann gegenwärtig und setzt die von ihm ausgehende besitzergreifende Macht ihrer Erotik entgegen. Es ist möglich, daß Marta Hegemann dieses Motiv von Anton Raderscheidt übernahm, der in seinen Selbstporträts und zahlreichen Herrenbildnissen gerade mit solchen Utensilien den männlichen Chauvinismus zum Ausdruck brachte. Er malte, wie er selbst sagte, »den Mann mit steifem Hut«.¹¹

Die Katze, die unmittelbar vor dem geöffneten Schoß der Frau einen Vogel erlegt, steht für die unbarmherzigen Gesetze der Natur, ist verkleidetes Signum der Gewalttätigkeit. Hier bringt sie Gewalt über die weibliche Attraktivität der Frau zum Ausdruck (Freud deutet eine Reihe von Tieren, eben auch Katzen, als Genitalsymbole¹²). Das Motiv taucht schon in dem Gemälde »Das erwachende Gewissen« (1854) des Präraffaeliten Holman Hunt auf (Abb. 2). Dieses Werk wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einem Schlüsselbild für das Bewußtwerden der Frau über ihre Position als sexuell Verführ- und Verfügbare. Hunt visualisierte, wenn auch auf etwas triviale Weise, diesen Prozeß. »Die Bedeutung des Bildes liegt allein darin, daß es erstmals in unverhohlener Direktheit ein neues Thema zur Sprache bringt: das erwachende Bewußtsein der Frau – si triste dans la volupté –, die plötzlich wissend wird, die spürt, daß der Mann, der sie in den Armen hält, meilenweit von ihr entfernt ist.«¹³ Die Freiheit der Frau wird symbolisch durch die Katze bedroht und



2 William Holman Hunt, Das erwachende Gewissen, 1854. London, Tate Gallery



3 Taube im Käfig, der ein Adler nachstellt. Aus: Junius Hadrianus, Emblemata

zum Gegenstand ihres grausamen Spiels gemacht. Das schließt jedoch spätestens seit Hunt ein, daß sich die Frau darüber bewußt geworden ist. Die verlorene Freiheit ist auf dem Bild Marta Hegemanns noch in Gestalt eines Taubenschwarms präsent.

Der Vogel als Metapher für Freiheit, vor allem für sexuelle Freiheit, ist von Max Ernsts frühen Bildern, die für Marta Hegemanns Bildauffassung sehr wichtig waren, bekannt. Sie stand mit Ernst, bevor er Köln verließ, in Kontakt und war vor allem von seinen Collagen sehr beeindruckt.¹⁴ »[...] als ob Ernst uns auf eine Spur bringen wollte: Tauben stehen in der barocken Emblemik für sexuelle Lust. So sind die Vögel im Käfig wohl auch mehr von ihren Trieben gefangen, als von der Außenwelt.«¹⁵

»In die Gitterstäbe eines Käfigs eingeschlossen, hat das Täubchen Angst, von den gekrümmten Krallen des Adlers zerpfückt zu werden«, so heißt es in einem Emblem des Hadrianus Junius (1511-1575)¹⁶ (Abb. 3). Männliche Begierden und Besitzansprüche werden weiblicher Erotik entgegengesetzt.

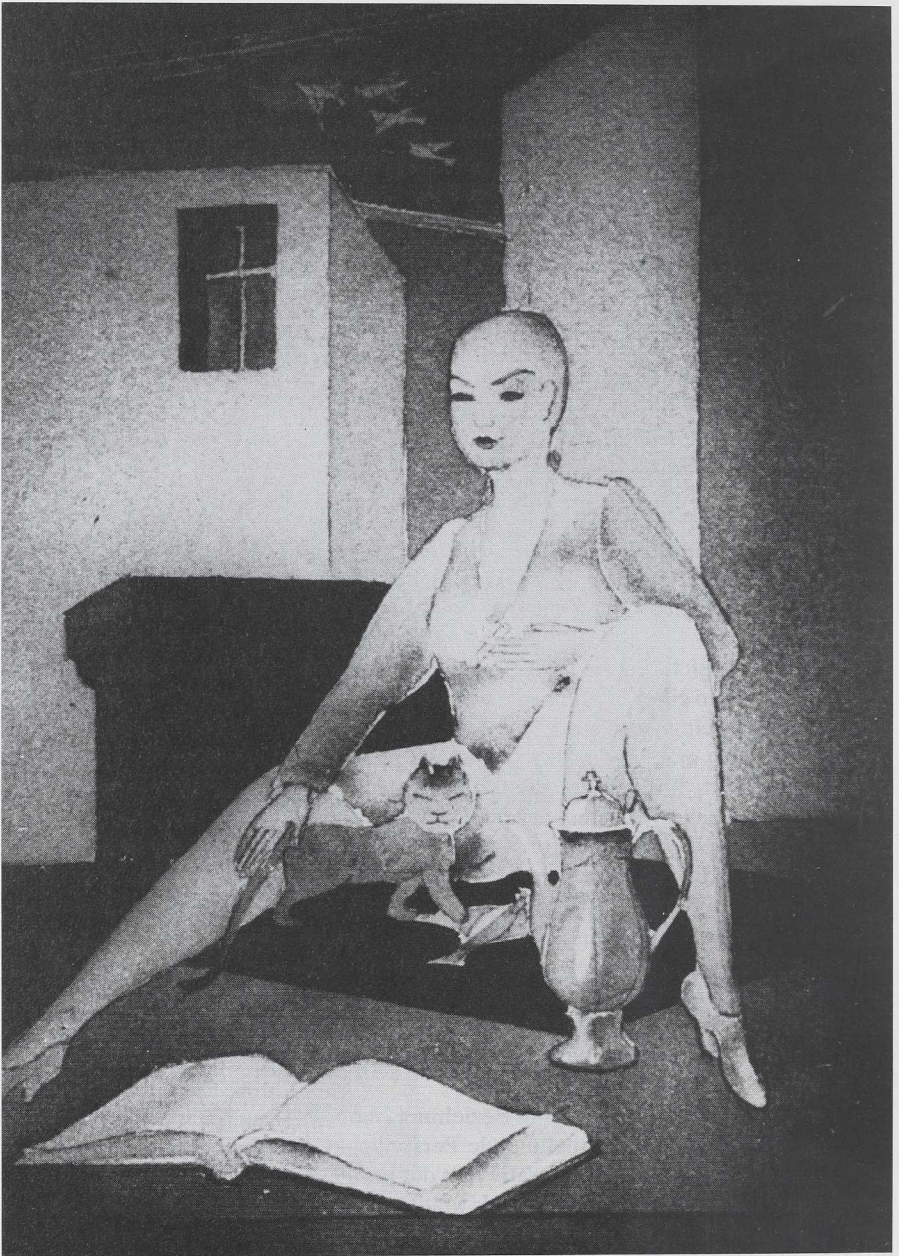
IV

»Unsere Palazzi waren die Ateliers, und die Salons unsere Mäzenaten, das waren Realisierungen auf Abbruch. So war's nicht immer genau zu erkennen oft nur zu wittern. Die besten Damen taten burschikos« (Marta Hegemann, um 1924).¹⁷

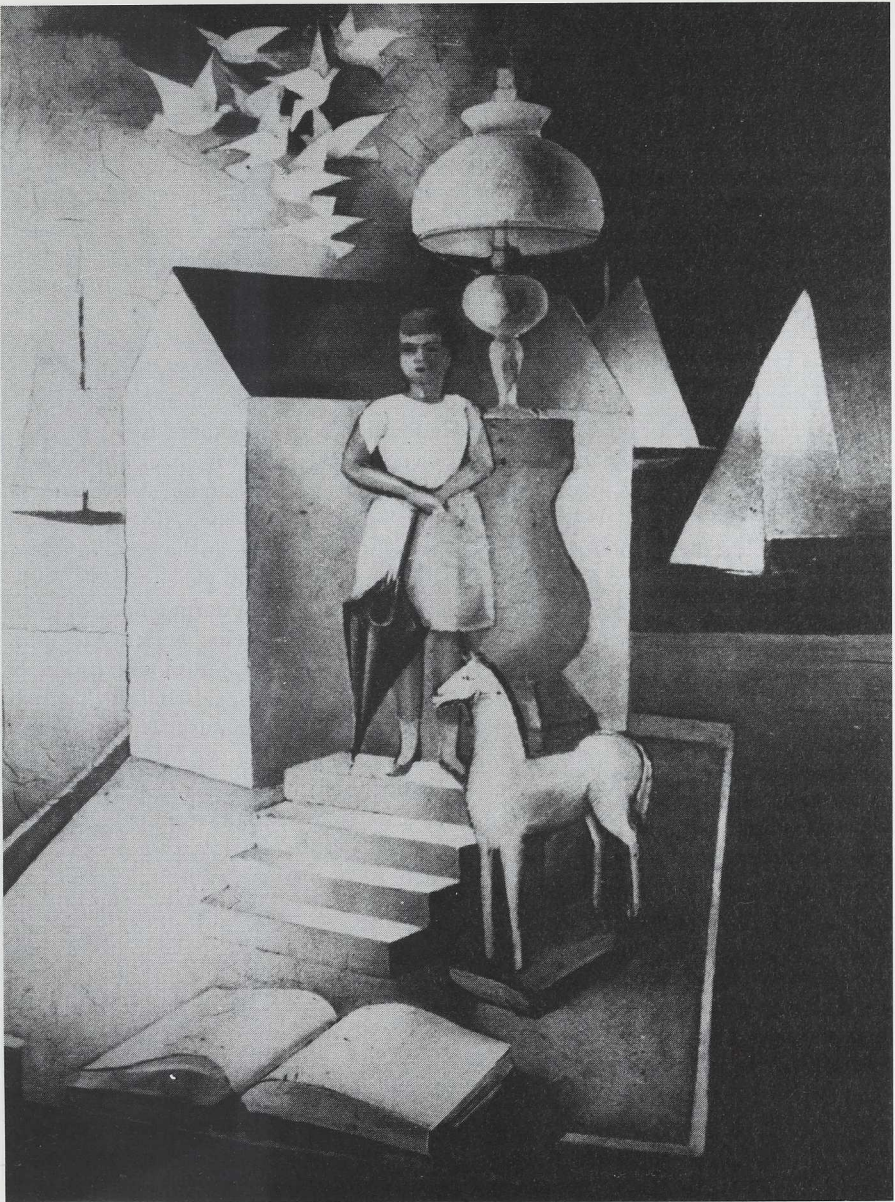
Die auf dem Teppich ruhende Frau bildet zusammen mit ihren Attributen eine Zeicheneinheit, die in einer modifizierten Form in dem Aquarell » Erotische Symbolik« (1930) nochmals eingesetzt wird¹⁸ (Abb. 4). Die Künstlerin greift zwar dieselbe Symbolik wieder auf, erzielt aber durch eine andere Anordnung einen »verschobenen« Bedeutungseffekt. Im Bildzentrum sitzt in ähnlich lasziver Pose eine Frau. Vor ihrem Schoß die Katze mit einem erlegten Vogel, etwas weiter vorn das Buch und die Kaffeekanne. Die Frau nimmt hier einen wesentlich größeren Raum ein. Ihre Beine ragen weit über die Sitzfläche hinaus, so als sei sie darüber hinausgewachsen. Aus dem »fliegenden Teppich« ist eine eher standfeste Fläche geworden, die betretbar erscheint. Man bekommt den Eindruck, die Frau habe endlich »Halt unter den Füßen« bekommen. Das auf Gelehrsamkeit und Klugheit verweisende Buch liegt jenseits der Grenzen auf »festem Boden«. Die Frau hat offenbar gerade in dem Buch gelesen, denn es liegt noch aufgeschlagen unmittelbar vor ihr und wird von keinem »männlichen« Regenschirm mehr okkupiert. Die Kaffeekanne bleibt, obwohl in den Außenbereich verbannt, präsent.

Setzt man die beiden Bilder in Beziehung (Abb. 1, 4), so ist eine klare Tendenz auszumachen, die sich als zunehmende Persönlichkeitsfindung und Selbstbehauptung beschreiben ließe. Demonstrativ hält die Frau eine Zigarette in der Hand. Die Fortschritt und Autonomie evozierende Stadt ist – in Form von Architekturfragmenten – aus der Ferne in die unmittelbare Nähe der Frau gerückt. Von der bedrohlichen Toteninsel ist nur noch ein Kreuz geblieben: eingefaßt in einen Fensterrahmen – zu einem banalen Fensterkreuz geschrumpft. Obwohl die Religion als bedrohendes Moment an Stellenwert verloren hat, ist sie noch gegenwärtig.

Marta Hegemann formulierte in ihren Bildern die Wunsch- oder Idealvorstellung einer autonomen Frau, die emanzipiert ist, sich aber dennoch ihre Weiblichkeit



4 Erotische Symbolik, 1930. Verbleib unbekannt



5 Ohne Titel, 1928/30. Aquarell. Verbleib unbekannt

bewahrt; ihre Frauengestalten provozieren, ohne daß sie als Kokotten im konventionellen Sinne bezeichnet werden könnten.

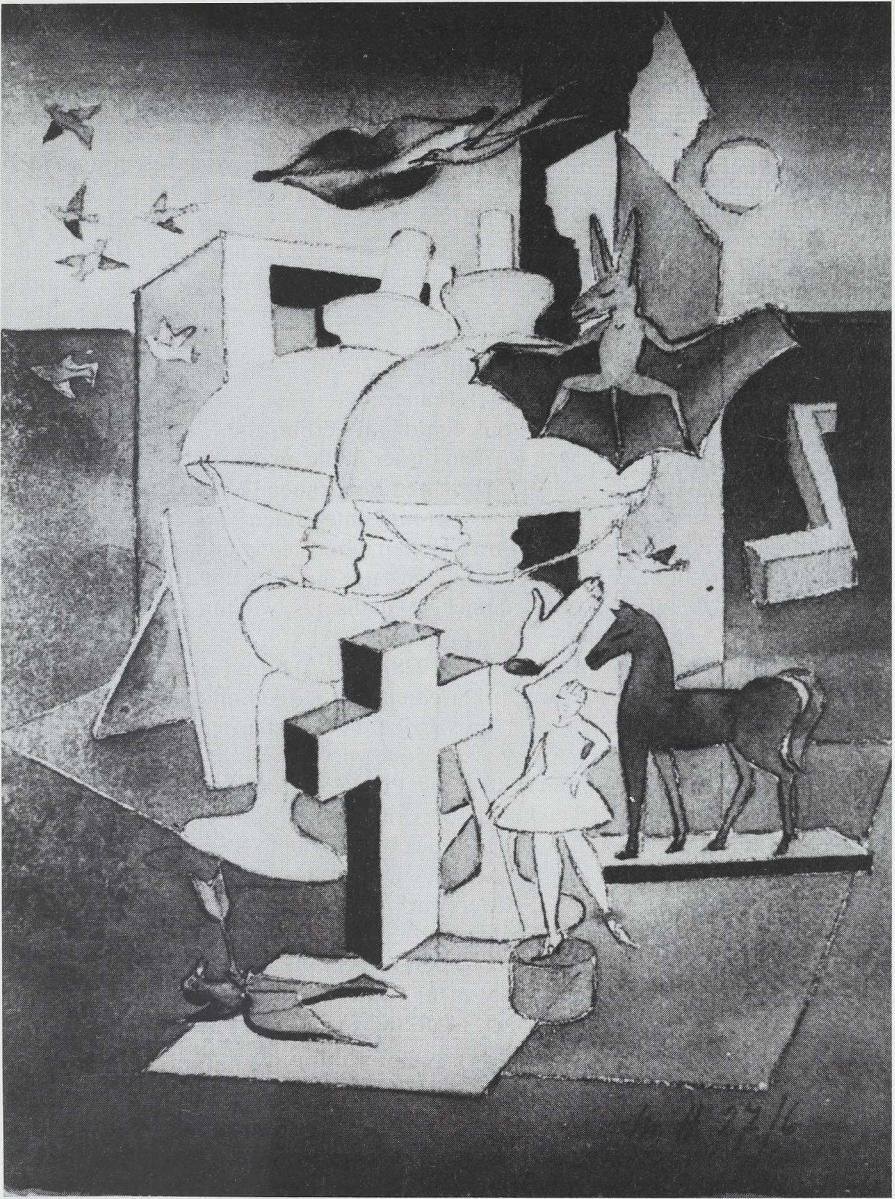
Thema ihrer Bilder ist immer wieder die Frau inmitten ihrer verschiedenen Lebenszusammenhänge, Pflichten und Probleme. Eine zeitgenössische Kunstkritik

lautet: »Thema: Mensch inmitten der Dinge; sind Varianten eines Grunderlebnisses. Das Ich der Frau hat seine Begegnung mit dem Ich der Tiere und Gegenstände.«¹⁹ Vom Grundgedanken her traf diese Kritik schon einen entscheidenden Wesenszug der Bilder. Dennoch meine ich, daß genauer erklärt werden müßte, welcher Art die ›Begegnungen‹ eigentlich sind. Denn in den Bildern Marta Hegemanns verlieren die Tiere und Gegenstände durch die facettenreiche Komposition ihre vordergründigen Bedeutungen und evozieren ähnlich wie beim Traum einen ›anderen‹ Bedeutungsinhalt.

Ich möchte die persönliche Ikonographie Marta Hegemanns als *Befreiungsskizzen* bezeichnen und die Vielschichtigkeit dieses Begriffs an drei im Zusammenhang stehenden Bildern darlegen.

Das erste Beispiel, ein unbetitelt, um 1926/28 entstandenes Aquarell (Abb. 5), zeigt eine Frau, die auf der obersten Stufe einer im Nichts endenden Treppe vor einem mächtigen, fensterlosen Haus exponiert wird. Sie stützt sich auf einen großen schwarzen Herrenschild, der in seiner Bedeutung bereits bekannt ist. Auf einem überdimensionierten Baluster, der ihre Formen schattenhaft nachzeichnet, thront eine Petroleumlampe. Es macht den Anschein, als ob diese Lampe, stellvertretend für die Häuslichkeit, in der Art eines Nimbus' über ihr schwebte. Als Raum ist der Frau die Fläche eines Tablett zugewiesen, was ihren Konflikt, an die Familie gebunden zu sein, aufs Schärfste formuliert. Das Tablett übernimmt gleichsam die Funktionen des Präsentierens und Begrenzens. Auch das Buch ist darin eingeschlossen. Das Spielzeugpferdchen, auf seine Standfläche gebannt, ist eine weitere Metapher für eingebüßte Freiheit. Die ›Vokabel‹ Taubenschwarm für Autonomie ist jedoch am Himmel präsent, ebenso wie der Rhein mit seinen Segelschiffen. Taubenschwarm und Segelschiff ergeben – betrachtet man die harmonisierenden Formen der Flügel und Segel – eine Zeicheneinheit für Freiheit.

Das Aquarell »Vor Kreuz« von 1927 (Abb. 6) ist eine der dichtesten Ansammlungen signifikanter Elemente innerhalb des Œuvres von Marta Hegemann. Sie setzte hier die Elemente Petroleumlampe, Kreuz und Kinderspielzeug so komprimiert und unmittelbar ins Bildzentrum, daß sich dem Betrachter die Alliteration »Kinder, Küche, Kirche« förmlich aufdrängt. Die Lampen beherrschen in ihrer Überdimensionalität das Geschehen, und das Kreuz im Vordergrund wird durch seine schwarzen Schatten zu einer existentiellen Bedrohung. Es scheint, als ob in diesem Bild alle freiheitsberaubenden Kräfte vereint agieren würden. Auf drei sich überschneidenden Teppichen wird eine undurchdringliche ›Mauer‹ von hintereinandergestaffelten und ineinandergestellten Gegenständen aufgebaut. Am auffälligsten ist wohl, daß die ohnehin bisher schon sehr masken- und puppenhaft dargestellte Frau nun völlig zur Standfigur erstarrt: auf einen Sockel gebannt, ebenso wie das Pferdchen hinter ihr, verschwindet sie zugunsten eines Spielzeugs. Ihre Kinder können nun über sie verfügen. Stellvertretend für die Persönlichkeit der Frau schwebt jedoch ein wohlgeformter, sinnlicher Mund am Himmel. Im Sinne Freuds vereinen sich an diesem einzelnen Symbol mehrere Gedanken. Zunächst macht er die nicht vorhandene, auf ein Spielzeug reduzierte Frau gegenwärtig. Der Mund, in den eine Taube hineinfliegt, vermag dem Betrachter einen Wunsch oder einen Traum der Künstlerin zu vermitteln, der sie als eine Frau mit ihren Bedürfnissen nach Autonomie und erotischer wie sexueller Freiheit definiert. Für Marta Hegemann war der Mund ein rein weibliches Symbol: »[...] der Mund, darin ein Rosenblatt, zart wie ihn Manet malen konnte (lei-



6 Vor Kreuz, 1927. Aquarell auf Papier, 33:24 cm. Privatsammlung

der malte er auch Männern solche Art Mund, und Männer haben doch einen harten Mund).²⁰

Als Gegenpart zu weiblicher Erotik wird an einem fledermausartigem Wesen auf negative Weise männliches Begehren verkörpert. Im Barock brachte man mit

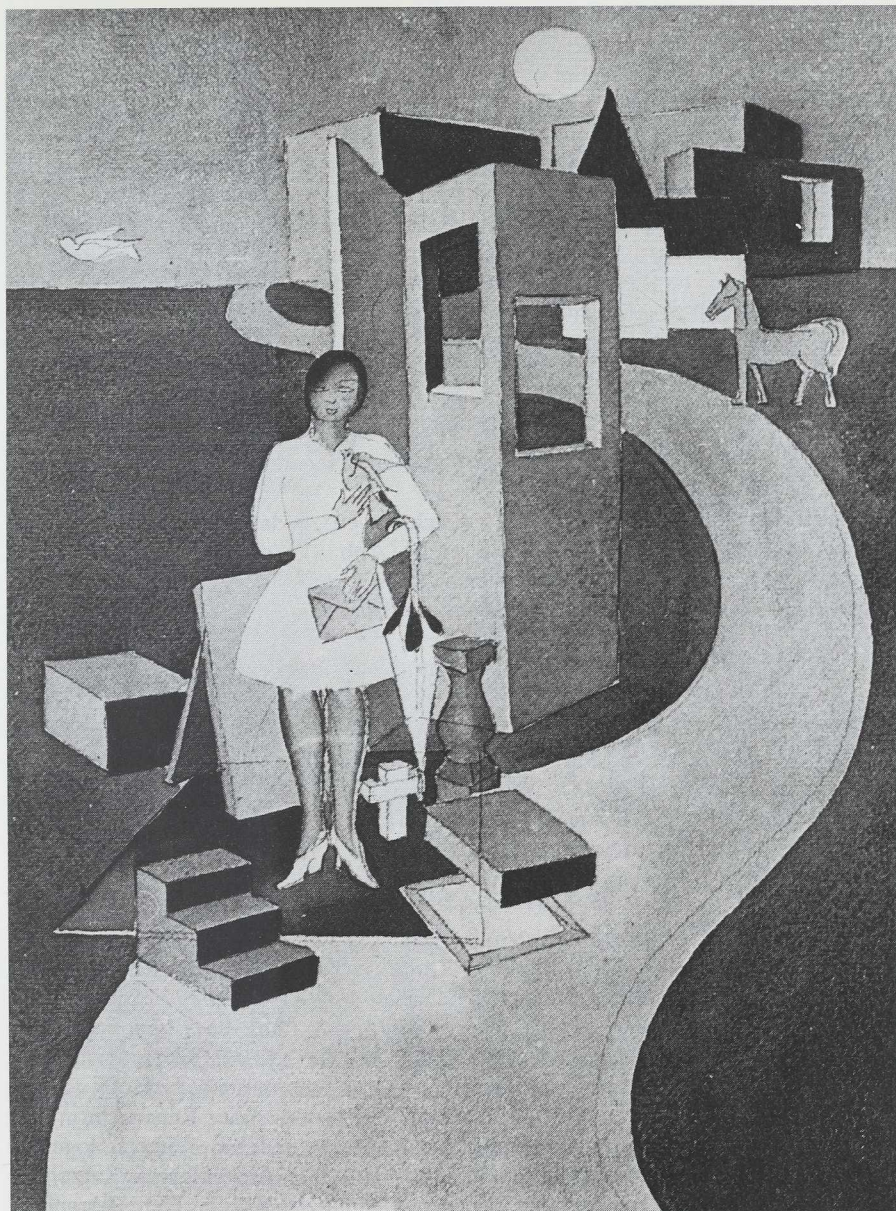
dem Bild einer Fledermaus frevelhafte Taten und ein schlechtes Gewissen in Verbindung.²¹ Das ›schreckliche‹ Wesen wird von Marta Hegemann durch einen ›langohrigen Eselskopf‹ jedoch leicht ironisiert.

Der von einem Pfeil getroffene Vogel symbolisiert auf nahezu makabre Weise die ausweglose Situation der Frau. Ein freier Taubenschwarm ist als Gegenpol am Himmel noch präsent – hier jedoch nur in spärlicher Formation, diffus auseinanderflatternd. Die beiden monumentalen Petroleumlampen bilden den Mittelpunkt des Geschehens, wobei die eine zu kippen droht. Dahinter verborgen sieht man die Malutensilien der Künstlerin, fast verdeckt von den riesigen Lampen. Der Beruf Hausfrau steht hier symbolisch vor dem Beruf Künstlerin. Oberhalb der Spielzeugpuppe schwebt eine abgeschnittene Hand, die als Hinweis auf den verhinderten Schaffensdrang der Künstlerin zu deuten ist.

Die sich neigende Gaslampe vermittelt einerseits Kritik an dem unumstößlich scheinenden Bild einer konventionellen Frauenrolle, andererseits könnte hier auch schon der Moment des Aufbruchs aus den damit verbundenen Pflichten und Einschränkungen gemeint sein. Man wird an dieser Stelle an die im Neuen Testament überlieferte Parabel der »Klugen und törichten Jungfrauen« erinnert, ein Motiv, das in ihrem Spätwerk oftmals erscheint. »Aber fünf unter ihnen waren töricht, und fünf waren klug. Die törichten nahmen ihre Lampen; aber sie nahmen nicht Öl mit sich. Die klugen aber nahmen Öl in ihren Gefäßen samt ihren Lampen« (Math.25; 2-4). Dieses Gleichnis beinhaltet einen ähnlichen Dualismus, wie ihn Marta Hegemann immer wieder auf ihre Frauengestalten projizierte.

Das Aquarell »Am Wegesrand« von 1928 (Abb. 7) bringt eine wesentlich positivere Grundhaltung zum Ausdruck. Durch eine Modifikation der Beschaffenheit und Anordnung ihres Zeichenrepertoires erzielt die Künstlerin einen neuen Aussagewert. Die Frau ist als Person in voller Größe wieder präsent. Das Kreuz ist geschrumpft, befindet sich zu ihren Füßen. Die Protagonistin scheint sich nun ihre Eigenständigkeit zurück erobert zu haben. Sie drückt eine Taube an ihre Brust. In der anderen Hand hält sie einen Brief – Ausdruck von Privatem, Persönlichem – den sie ebenso wie ihre Freiheit zu behüten scheint. Der an ihrem rechten Arm hängende Regenschirm hat die bedrohliche Schwere verloren, er wirkt transparent und ist jetzt als eindeutiges weibliches Utensil zu identifizieren.

Auch das Problem ihrer künstlerischen Akzeptanz scheint sich zu lösen. Die Leinwand der Künstlerin ist nun nicht mehr von Petroleumlampen versperrt, sondern ohne Schwierigkeiten zugänglich. Noch steht die Frau auf ihrer begrenzenden Fläche, doch es macht den Anschein, als könne sie diese verlassen – vielleicht über die schräg stehende Treppe. Am linken Bildrand findet sich der Kubus wieder; nur ist er hier in einem unprofilieren Zustand belassen – ein Symbol für Klugheit und Weisheit.²² Die Klugheit scheint in einem kausalen Verhältnis zur Malerei zu stehen, da sich Kubus und Leinwand überschneiden. Hinter der Frau und ihrem Ensemble von Attributen erhebt sich ein kulissenartiges Architekturfragment. Es ist transparent, hat nichts mehr von der Monumentalität und Undurchlässigkeit des fensterlosen Hauses. Im Gegenteil, der sich zum Horizont schlängelnde Weg ist durch die Fensterrahmen sichtbar. Das ganze Bild erscheint im Vergleich zu den anderen Beispielen wesentlich geöffneter, hoffnungsvoller. Auch das Pferd am Wegesrand ist nicht mehr auf eine Standfläche gebannt, sondern frei. In der Ferne ist zwar noch eine Kirche zu sehen, der Weg führt jedoch daran vorbei.



7 Am Wegesrand, 1928. Aquarell auf Papier, 33:24 cm. Privatsammlung

Wenn ich zu Beginn meiner Überlegungen auf Freuds »Traumdeutung« hingewiesen habe, so, um eine prinzipielle Verwandtschaft zwischen dem System Traum als Gefüge einzelner Versatzstücke und dem Bildsystem bei Marta Hegemann zu zeigen. Sie hat eine Form entwickelt und eine Ikonographie, in der sie nach einem addi-

tiven Prinzip mit ihren eigenen Vokabeln und Zeichen zu komplexen oder, wenn man so will, zu ›verdichteten‹ Bildinhalten gekommen ist.

In ihren Werken verfestigt sich ein Repertoire von Zeichen und Symbolen, die durch eine facettenreiche Komposition zu evidenten Bildaussagen fähig werden. So verliert beispielsweise ein Element wie die Kaffeekanne ihre vordergründige Banalität und wird zu einem signifikanten Bedeutungsträger. Entgegen der Kunstkritik der frühen zwanziger Jahre, die ihre Werke nicht selten als »etwas puppenhaft leere Traumbilder«²³ abwertete oder als »skurrile Bilderbogen«²⁴, sind die Gemälde Marta Hegemanns als ernsthafte komplexe Kompositionen zu betrachten. Gerade die Fähigkeit, banale Dinge des Alltags als Chiffren für diffizile Inhaltsstrukturen einzusetzen, zeichnet ihre Werke aus.

V

»Mea maxima culpa« (Titel eines Bildes von Marta Hegemann)²⁵

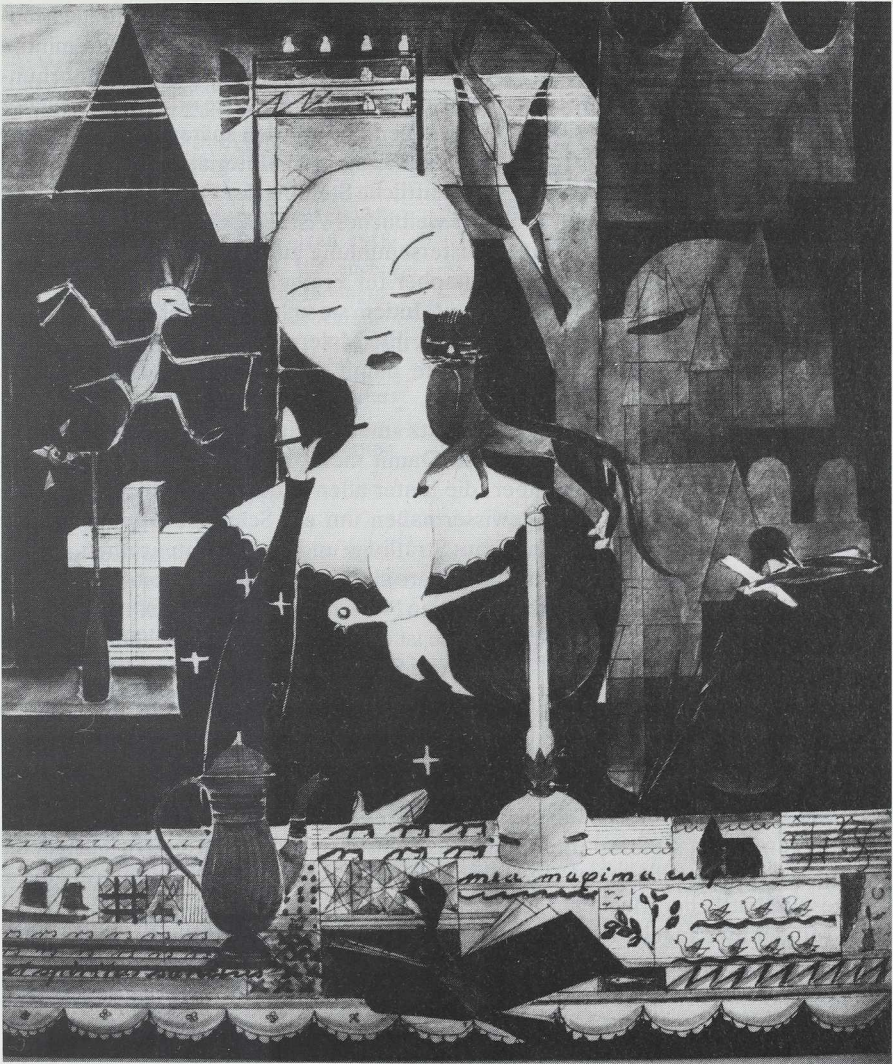
Abschließend soll der Blick auf ein Bild gerichtet werden, das aufgrund seiner inhaltlichen Verdichtung um 1930/33 zu datieren ist (Abb. 8). Es handelt sich vermutlich um eines der letzten und wichtigsten Werke der frühen Kölner Schaffensperiode, da Marta Hegemann hier in Form einer Synthese das gesamte Bildrepertoire noch einmal aufnimmt und es zugleich in Frage stellt.

Die Bildmitte wird von einer monumentalen Halbfigur, einer zur völligen Maske erstarrten, kahlköpfigen Frauengestalt beherrscht. Ihr Gesicht ist kreisförmig, Nase und Augen sind auf Striche reduziert, nur der volle Mund wirkt ›weiblich‹. Ihre Hände – in der rechten hält sie eine Pfeife – sind auffällig klein und wirken in ihrer Pose erstarrt. Vor ihr breitet sich eine Tafel aus. Die Anordnung von Buch, Kaffeekanne und Lampe lassen darauf schließen, daß es sich um eine Art Altar handelt; so übernehmen diese darauf befindlichen Gegenstände eine liturgische Funktion. Die Frauengestalt wirkt wie eine Priesterin. Im Hintergrund gibt ein Fenster den Ausblick auf eine Kirche frei. Auf der Tafel vor der ›Priesterin‹ ist eine Spitzendecke ausgebreitet, in deren Muster sich, ähnlich wie bei einem *Sampler* oder *Mustertuch*, einzelne Zeichen und Symbole ihrer eigenen Ikonographie wiederfinden.

Mit diesem Gemälde brachte Marta Hegemann Zweifel am Erfolg all ihrer Versuche zum Ausdruck, sich aus den verschiedenen Zwängen, die von Familie, Ehe und Religion ausgingen, zu befreien.

Das Bild wird von einer apokalyptischen Grundstimmung beherrscht. Rechts neben der kahlgeschorenen Gestalt bringt ein Zwitterwesen aus Regenschirm und Vogel ein Grabkreuz herbei. Oberhalb ihres Kopfes schießt ein weiterer Vogel im Sturzflug zu Boden. Auf ihrer linken Schulter hockt fast bedrohlich die Katze, die nach der schon verletzt scheinenden Taube zu schnappen versucht. Dem Betrachter wird die Möglichkeit eröffnet, diese Taube als Symbol des »Heiligen Geistes« zu interpretieren. Der Schriftzug in dem Mustertuch »et spiritus sanctus« unterstützt diese Lesart.

Marta Hegemann macht hier die Religion für ihre Situation verantwortlich. Das Kleid der Frau ist mit kleinen Kreuzen versehen, die Macht der Religion ist ihr gewissermaßen an den Körper geheftet. Am rechten Unterarm weist noch ein ver-



8 Mea maxima culpa, um 1930/33. Verbleib unbekannt

schwindend kleines Herz auf die Liebe hin. Auf der »Altartafel« befinden sich die bekannten Motive Kaffeekanne, Petroleumlampe und Buch, das eine zwitterähnliche Verbindung mit einem Vogel eingegangen ist. Die schweren Buchdeckel, die nun an die Stelle der Flügel getreten sind, bannen das Tier auf die Tafel. Alles deutet darauf hin, daß die so häufig beschworene Freiheit in unerreichbare Ferne gerückt ist.

Das Spitzentuch, in dem einzelne Bildelemente – Zitate aus den eigenen Werken der Künstlerin – enthalten sind, ist mit einem Sampler oder Mustertuch vergleichbar. »Samplers sind traditionelle Handarbeiten, die am häufigsten im familiären Bereich vorkommen. Das verwundert nicht, wenn man bedenkt, daß seit dem

frühen 17. Jahrhundert bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts unzählige junge Mädchen in Europa und in den europäischen Kolonien während ihrer Schulzeit mindestens einen Sampler herstellten.«²⁶ Die ersten Samplers, die im späten 15. Jahrhundert entstanden, dienten den Stickerinnen als Erinnerungsstücke oder Mustertücher für die verschiedenen Dekors und Verzierungen. Sie wurden später mehr und mehr zu einem Erziehungsmittel.²⁷ Sie waren oft aus kostbaren Materialien gearbeitet und dienten dazu, Handfertigkeit und gesellschaftliche Stellung der Frauen vorzuführen. Marta Hegemann setzte diesen Inbegriff weiblicher Ästhetik ein, um einzelne Elemente ihrer Ikonographie wie eine Mustersammlung zu präsentieren. Das Segelschiffchen ist uns beispielsweise als Metapher für Freiheit, die Spielzeugkirche als Metapher für religiöse Bedrohung bekannt. Indem sie sich hier dieser Kunstform bediente, legt sie uns die Schlußfolgerung nahe, ihre Malerei auf das Niveau von Kunsthandwerk herabzuklassifizieren und führte damit eine Art Selbstdomestikation durch.

Zwischen den Musterreihen ist der Satz »*mea maxima culpa*« zu lesen, er ist in die ›Spielzeugkirche‹ hineingeschrieben. Damit meint Marta Hegemann wohl die größte Schuld ihrer Kunst gegenüber, die hinter allen anderen Verpflichtungen zurückstand. Es handelt sich hier gewissermaßen um ein Schuldbekennnis. Dafür spricht auch die Kahlköpfigkeit der Frau: Sträflinge und Kollaborateurinnen, die ihr Volk ›verraten‹ hatten, schor man kahl. Haare sind ein Signum für weibliche Schönheit, Ausdruck von Erotik. Noch heute haben Novizinnen bei Ordenseintritt auf lange Haare zu verzichten. Auf dieselbe Weise ist der kahlgeschorene Schädel der Frau des oben besprochenen Aquarells »*Erotische Symbolik*« zu verstehen (Abb. 4). Das kahle Haupt ist ein Synonym für die ›Schuld‹ der Frau, die auch auf der Künstlerin lastete.

In diesem Bild inszeniert Marta Hegemann ihre Resignation als Liturgie: man bekommt den Eindruck, sie ›zelebriere‹ ihre Kunst ein letztes Mal. »*Et spiritus sanctus*«, die Schlußzeile des Glaubensbekenntnisses, mutet wie die Besiegelung einer Situation an, in der sie ihren Intentionen als Künstlerin nicht zur Genüge nachgehen konnte. Die Protagonistin des Bildes scheint den verschworenen Kräften religiöser und gesellschaftlicher Macht ausgeliefert zu sein.

Mit der hier angelegten Selbstreflexion unterstellte die Künstlerin ihre persönliche Ästhetik einem dekorativen Imperativ der ›Frauenkunst‹. Obwohl sie hier auf riskanter Gratwanderung in Gefahr lief, von der Kunstkritik falsch verstanden und auf die Seite des Kunsthandwerks transportiert zu werden, ist es nicht legitim, ihre Ästhetik mit dem Verdikt des Dekors zu versehen.

Sie setzte die Kunstform des Samplers ein, um ihre konfliktvolle Situation als Frau in der Gesellschaft zu artikulieren. Aber indem sie sie künstlerisch inszenierte, sie bildlich darstellte, sprengte sie den domestizierenden Charakter dieser ›weiblichen‹ Handarbeit und machte sie zum Ausdruck ihrer Realität.

»Es gibt Trotzköpfchen, die ausgerüstet mit einem Buch, einer Laute, einem lieben Menschen und verschwommenen Vorstellungen von Natur, eine einsame Insel pfänden. Künstler, die ihre zarte Kunst vor der rauen Wirklichkeit schützen, den Kränkungen der Zusammenstöße ausweichen. Es könnte etwas ›Stilles‹, ›Feines‹ umkommen. Ich kann an derartige stille Feinheiten nicht glauben. Ich halte das für kalten ›Egoismus‹. Das ›Stille‹, ›Feine‹ war nie so um sich besorgt.«²⁸

Anmerkungen

- 1 M. Hegemann in einer Rede vor der GE-DOK (Gemeinschaft deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen), Ende der 20er Jahre. Das Manuskript befindet sich in Privatbesitz.
- 2 W. Schmied, Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland. 1918-1933, Hannover 1969, S. 61. Vgl. auch: J. Heusinger von Waldegg, Zur Ikonographie der »einsamen Paare« bei Anton Räderscheidt. In: Pantheon 37, München 1979, S. 59-68, Abb. 2, 3.
- 3 S. Freud, Die Traumdeutung, Frankfurt 1988 (1899¹), S. 234.
- 4 H.-M. Lohmann, Freud zur Einführung, Hamburg 1986, S. 24.
- 5 S. Freud, a.a.O., S. 234/35.
- 6 Ebd., S. 235.
- 7 Über den Verbleib des Gemäldes ist mir nichts bekannt. Die Reproduktion befindet sich in Privatbesitz. Das gilt ebenso für die übrigen verschollenen Werke.
- 8 W. Schmied, A. Jouffroy, M. Fagiolo dell'Arco, D. Porzio, De Chirico. Leben und Werk, München 1980 (1979¹), S. 5.
- 9 J. Ganter (Hg.): H. Wölfflin, Bemerkungen über Landschaft und Staffage. In: Kleine Schriften, 1886-1933, Darmstadt 1946, S. 123.
- 10 W. Hofmann, Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München 1974, S. 228.
- 11 A. Räderscheidt, Katalog der Richmond-Galerie, Köln 1926.
- 12 S. Freud, a.a.O., S. 296.
- 13 W. Hofmann, a.a.O., S. 228.
- 14 Zu seiner Collage »Die chinesische Nachtigall« von 1920 schrieb Max Ernst ein Gedicht an Marta Hegemann: »1. Die chinesische Nachtigall/ 2. Über die Wolken schreitet die Mitternacht/ Über der Mitternacht schwebt der unsichtbare Tagvogel. Ein wenig höher als der Vogel sprießt der Äther und schwimmen die Mauern und Dächer.« Zit. n.: Ausst.-Kat. »Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922«, Köln 1980, S. 88.
- 15 H. R. Leppien, Die Themen der Bilder, Ausst.-Kat. des Württembergischen Kunstvereins, Stuttgart 1967, S. 855.
- 16 Hadrianus, Junius, Emblemata... Antwerpen MDLXV. Zit. n.: A. Henkel/A. Schöne (Hg.), Emblemata. Handbuch der Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967, S. 854f. (Motto: Malo oppressus, deterius formidat).
- 17 M. Hegemann, Angelika – eine Verwandlung, um 1924. Das Manuskript befindet sich in Privatbesitz.
- 18 Über den Verbleib des Aquarells ist mir nichts bekannt.
- 19 H. Ginzel, Kölner Stadtanzeiger, 21.11.1931.
- 20 M. Hegemann, a.a.O., um 1924.
- 21 »Die Lebenden, die von schrecklicher Schuld ein schlechtes Gewissen haben, scheuen das Licht, wie der Vogel, der vom späten Abend seinen Namen hat«. Zit. n.: A. Henkel/A. Schöne, a.a.O., S. 901.
- 22 Es sei angemerkt, daß die allegorisch angelegten Frauengestalten Marta Hegemanns Parallelen zu Albrecht Dürers »Melancholia I«, 1514, aufweisen. So findet der Kubus als Symbol für Weisheit eine Entsprechung bei Dürer: im Umfeld der Melancholie weist ein »abgestutzter Steinhomboeder« auf ihre technischen Fähigkeiten hin: E. Panofsky, Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977, (1943¹), S. 208ff, Abb. 209. Vgl. auch: A. Henkel/A. Schöne, a.a.O., S. 7f.
- 23 Kölnische Volkszeitung, 19.12.1925.
- 24 Kölner Stadtanzeiger, 21.12.1925.
- 25 Über den Verbleib des Bildes ist mir nichts bekannt.
- 26 D. King (Hg.), Samplers, Victoria and Albert Museum, London 1977, S. 1.
- 27 Ebd., S. 6.
- 28 M. Hegemann in einer Rede vor der GE-DOK Ende der 20er Jahre.

Fotonachweis

Abb. 1, 4, 5, 6, 7: Fotografien der Autorin (in Zusammenarbeit mit Frau Dr. Hildegard Reinhardt, Bonn)

Abb. 8: Rheinisches Bildarchiv, Köln