

feministischen Kunstkritik verbreitete) reduktionistische methodische Einstellung, die die inhaltliche Seite vom Formgesetzlichen, Stilistischen des Untersuchungsgegenstandes abtrennt und ihre Deutung *pars pro toto* als den Sinn des Kunstwerks ausbildet.

Peter Gorsen

MARINA SAUER, *Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff (1878—1954), Leben und Werk (mit Œuvre-Katalog)*. Bremen, Verlag H. M. Hauschild 1986. 611 S.; zahlreiche Schwarzweiß-Abbildungen. — MAIKE BRUHNS, *Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin (1885—1933)* (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte, Bd. XXIX). Hamburg, Verlag Verein für Hamburgische Geschichte 1986. 335 S.; zahlreiche Schwarzweiß- und Farbabbildungen.

Seit Linda Nochlin ihren Essay *Why have there been no great women artists?* (1971, gekürzte Version in: Thomas B. Hess/Elizabeth C. Baker: *Art and Sexual Politics*, New York/London 1973, S. 1—39) veröffentlichte und damit einen wesentlichen Anstoß gab, die Künstlerinnenthematik zu überdenken, sind siebzehn Jahre vergangen.

Sie verband ihre Thesen mit der Frage nach den Voraussetzungen künstlerischer Arbeit und deren Interpretation und benannte — der Vielzahl kunsthistorischer Betrachtungsweisen zum Trotz — einen herrschenden point of view, dem sie ein Geschlecht, eine Hautfarbe und einen Platz in der sozialen Hierarchie zuwies (dort S. 5).

Obwohl Differenzierungen inzwischen nicht ausgeblieben sind, ist es kein Zufall, daß die Künstlerinnenthematik in den Jahren 1975 bis 1980 eher von anderer als kunsthistorischer Seite in Angriff genommen wurde (Germaine Greer, *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*, New York 1979. Gisind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen, *Frauen in der Kunst*, Bd. I—II, Frankfurt am M. 1980) bzw. von Künstlerinnen selbst (Judy Chicago, *Through the Flower, My Struggles as Woman Artist*, New York 1975; Gisela Breitling, *Die Spuren des Schiffs in den Wellen*, Berlin 1980; dies., Sprechen und Stummsein. Die künstlerische Rede, in: *die horen*, 28. Jg., Bd. 4, 1983, S. 205—219). Das klassische Repertoire der Kunstwissenschaft blieb unerprobt, da es bis weit ins 20. Jahrhundert hinein so gut wie nie auf Künstlerinnen angewandt wurde. Auch die wenigen älteren Untersuchungen bewegen sich selten auf dem Niveau, das die Disziplin zur gleichen Zeit erreichte.

Seit den 70er Jahren zeichnen sich neue Schwerpunkte in der Auseinandersetzung mit dem Thema „Künstlerinnen“ ab.

1. Zunächst ging es um die Sichtung erreichbarer Werke und Materialien. Die frühen Kollektivausstellungen sind international und auf große Zeiträume hin angelegt (*Künstlerinnen international, 1877—1977*, Berlin 1977; *Women Artists: 1550—1950*, hg. von Ann Sutherland Harris/Linda Nochlin, Los Angeles 1978); erst allmählich konzentrierte man sich auf überschaubarere Einheiten, Gruppierungen (Künstlerinnen der Avantgarde: Lea Vergine [Hg.], *L'altra metà dell'avanguardia, 1910—1940, Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Mailand 1980; *Künstlerinnen der russischen*

Avantgarde 1910—1930, Galerie Gmurzynska, Köln 1980; *Kunst mit Eigen-Sinn, Aktuelle Kunst von Frauen*, Texte und Dokumentation, Hg. von Silvia Eiblmayr u. a., Wien 1985) oder Themen („Das verborgene Museum, Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen“, Hrsg. von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1988).

2. Parallel dazu wurden die Ausbildungs- und Arbeitsvoraussetzungen von Künstlerinnen untersucht und in Beziehung zu weiblichen Lebensbedingungen generell und zur Organisation der für Männer reservierten Ausbildungssysteme, Auftragsfelder etc. gesetzt. Für diesen Komplex spielen die Legitimationsversuche für Ausgrenzung und Behinderungen im 19. Jahrhundert eine besondere Rolle.

3. Überlegungen zur Rezeptionsgeschichte schlossen sich an. Daß weibliche Kunstkompetenz nicht erst seit Goethe und Meyer in Frage gestellt, daß Künstlerinnen selten die Erfahrung einer fairen, weiterführenden Kritik zuteil wurde, daß man ihr Werk an der Person, die Person am Werk maß, ohne die Achtungsdistanz zu wahren, die noch der mittelmäßige Künstler erfuhr (dazu Ruth Nobs-Greter, *Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung*, Zürich 1984, S. 9 ff.), und Künstlerinnen zu Lasten ihrer Werke und bis an die Grenze des Lebbaren jeweils gängigen Weiblichkeitsvorstellungen einzupassen suchte, führt unmittelbar zur Frage nach Rezeptionsgewohnheiten und schließlich zur Überlegung, wieweit unsere Fähigkeit, wahrzunehmen, reicht, reichen kann.

4. Für alle, die geschlechtsspezifischen Verhaltens-, Darstellungs- und Deutungsmustern nachgehen, die einen „männlichen“ oder „weiblichen“ Blick, Kriterien einer „weiblichen“ oder feministischen Ästhetik suchen und fragen, wie sich die (gemessen an Künstlern besonderen) Arbeits- und Existenzbedingungen von Künstlerinnen auf deren Sujets, Themen, Mittel, Techniken etc. auswirken, wird Wahrnehmung zum zentralen Begriff.

Seit kurzem läßt sich eine Verlagerung von der „Weiblichkeits“- zur genursorientierten Diskussion beobachten (deutlich auch im Band der dritten Kunsthistorikerinnen-tagung im deutschsprachigen Raum: Ilsebill Barta u. a. [Hrsg.], *Frauen. Bilder; Männer. Mythen*, Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987), doch anders als in der Literaturwissenschaft (um nur ein Beispiel zu nennen), steht sie im kunsthistorischen Bereich am Anfang ihrer Möglichkeiten. Langfristig wird diese Entwicklung auch der Künstlerinnenthematik zugute kommen.

Fast jede Künstlerinnen-Monographie kann sich derzeit nur auf allgemeinere Vorarbeiten stützen und die genannten Schwerpunkte im Blick haben. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, wird sie das Überlieferte einem aufs Biographische konzentrierten, das Œuvre vernachlässigenden Interesse verdanken; sie wird, mit der Perspektive von „Zeitgenossen“ und nachbereitenden Rezipienten konfrontiert, einen Weg durch mit dem Werk verbackene Weiblichkeitsvorstellungen (besonders problematisch ist — um nur ein Beispiel zu nennen — die Gabriele-Münter-Rezeption, zu der ich ein Zitat im Anhang bringe) finden und schließlich eine (womöglich erste) präzise Standortbestimmung vornehmen müssen.

Die Bildhauerin und Malerin Clara Rilke-Westhoff (1878—1954) und die Malerin Anita Rée (1885—1933), um deren Monographien es hier geht, haben einiges gemeinsam. Beide sind in Norddeutschland (Bremen und Hamburg) aufgewachsen und lebten lange oder fast ausschließlich in dieser Region; beide stammen aus einer Kaufmannsfamilie; sie gehören der gleichen Generation an und finden eine ähnliche Ausbildungs- und Auftragslage vor. Sie kannten einander (Bruhns, S. 40, 68, 206, 211). Und in beiden Fällen hat sich der hundertste Geburtstag gejäht, bevor es zu einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihrem Werk, bzw. dessen Hauptanteil kam.

Marina Sauer erleichtert in ihrer Untersuchung über die *Bildhauerin* Clara Rilke-Westhoff durch einen klaren, wohldurchdachten Aufbau die Orientierung. Sie begründet ihr Vorgehen und geht detailliert auf die Forschungs- bzw. Quellenlage ein, um dann in zwei getrennten Kapiteln die Biographie auf Strukturen und Gesinnungen zu beziehen, mit denen Künstlerinnen um die Jahrhundertwende zu tun hatten. So wird ein Bezugsfeld entworfen, vor dem das Individuelle der Reaktion und Aktionen Clara Rilke-Westhoffs an Klarheit gewinnt.

In folgenden Kapiteln der Werkanalyse konzentriert Sauer sich darauf, einzelne Entwicklungsphasen voneinander abzugrenzen und zu charakterisieren; Voraussetzung dafür ist eine, in Rilke-Westhoffs Fall besonders schwer zu gewinnende Chronologie, die auch im Œuvre-Katalog der plastischen Arbeiten mitbedacht wurde. Er bietet mit seinen Informationen und Abbildungen erstmals eine Grundlage für den Zugang zum Werk der Künstlerin.

Der Anhang mit z. T. unpublizierten Quellen, Korrespondenzen, den Aufenthaltsorten etc. und bibliographischen Angaben ergänzt das von Sauer entworfene Bild: Es findet seinen Abschluß in ihrer Untersuchung „der Bedeutung und Stellung Clara Rilke-Westhoffs in der deutschen Bildhauerei des 20. Jahrhunderts“ (S. 14).

Was Sauer an Literatur vorfand, war ein Fleckerlteppich heterogener, oft in die Irre führender Informationen und — nach qualitativen Gesichtspunkten beurteilt — dürrig; zu den erfreulichen Ausnahmen gehören u. a. der Katalog der Galerie Cohrs (1978), die Skizzen von Alexis Rannit (1951) und Else Alpers (1960).

Bis heute konnte der Rilke-Westhoff Nachlaß nicht ganz erschlossen werden; der *wesentliche* Komplex wurde vom Rilke-Archiv, Gernsbach, weder publiziert noch zur Einsicht freigegeben. Dafür gelang es der Verfasserin, über hundert Briefe und Karten der Künstlerin an Samuel und Hedwig Fischer aus den Jahren 1906 bis 1952 ausfindig zu machen (S. 18f.).

Was sich für die frühe Rezeption verhängnisvoll auswirkte, weil das über Rilke vermittelte Interesse für die *Person* der Bildhauerin zu entsprechenden Klischeebildungen führte (S. 16f.), hatte Vorteile, sobald es darum ging, den Grundelementen dieses zwischen Mobilität und Getriebenheit schwankenden Lebens auf die Spur zu kommen; Rilkes Briefe sind in dieser Hinsicht eine unverzichtbare Quelle.

Clara Rilke-Westhoff begann als Malerin und kehrte zeitweilig zur Malerei zurück. Als Bildhauerin liegt ihr Schwerpunkt in der Portraitplastik; Akte und Tierskulpturen kommen hinzu.

Für das in Worpswede entstandene Frühwerk (1898—1900) spielen die Anleitung ihres Lehrers Fritz Mackensen und Arbeiten Constantin Meuniers eine Rolle. Die vom

Naturalismus geprägte Auffassung verändert sich mit dem ersten Parisaufenthalt (1900), als sie — angeregt durch Rodin — von Detailtreue und „pedantische[r] Wirklichkeitsnähe“ zugunsten einer freieren und stärker auf das Gestisch-Körpersprachliche gerichteten Haltung abrückt und sich auf Momente der Isolation, Einsamkeit, Introversion konzentriert (S. 153). Die Jahre zwischen 1906 und 1913 sind durch Experimente mit Formauflösung und -vereinfachung bestimmt; der Schritt zur Abstraktion wird nicht vollzogen. Es ist eine produktive Phase, aus der u. a. Büsten von Gerhart Hauptmann (1909/10), Richard Dehmel (1911), Ricarda Huch (1912) und Sidonie Nádherný von Borutin (1913) hervorgehen. In der Zeit bis 1930 — von Sauer als „Phase der Beruhigung und Stilisierung“ charakterisiert — knüpft sie an frühere Arbeiten an; das Alterswerk weist keine wesentlichen Veränderungen mehr auf (S. 255).

Die (kunst-)politische Dimension im Werdegang dieser Bildhauerin wird am überzeugendsten für die frühe Ausbildungszeit — im Umgang mit Klinger, bzw. Rodin — und Rilke gegenüber deutlich (S. 35ff.); daß ihr Mut im Hinblick auf die Überwindung äußerer Hindernisse bald in Anpassung überging — ein auch im Persönlichen spürbarer Vorgang, den Paula Modersohn-Becker schon 1901/02 kritisch und liebevoll zugleich kommentierte (*Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, hrsg. von Günter Busch und Liselotte von Reinken, Frankfurt 1979, S. 299, 305, 307—311) — zeigt, daß die Zerreißprobe zwischen sexistischen Vorstellungen einerseits und dem Wunsch nach Arbeit, nach Wirkung andererseits in den Künstlerinnen selbst ausgetragen wird und den unumgänglichen künstlerischen Wachstumsschmerzen auch die eines weiblichen Menschen in patriarchalischem Umfeld hinzufügt.

Daß in Sauers Darstellung der Schicksals- oder Geniebegriff bisweilen (S. 13, 157) ernsthaft verwendet wird, daß wir manchmal mit der Kombination „Fritz Mackensen und Clara oder „Rilke und Clara“ vorlieb nehmen müssen (S. 25, 36), wo wir „Rilke und (ein saloppes) *Auguste*“ — für Rodin — niemals vorfinden würden, mag nebenbei bemerkt sein; das Bemühen um sprachliche Fairness wird trotzdem spürbar. Wo sind Vergleichsgrößen, an denen ein Werk wie das von Clara Rilke-Westhoff zu messen wäre? Die Wege der Bildhauer ihrer Generation sind ihr verschlossen; was sie dennoch erreicht — ein Rat Max Klingers, die flüchtige Aufmerksamkeit Rodins —, mußte ihr, bei Licht besehen, weniger als selbst verantwortet, sondern eher als etwas erscheinen, das ihr die (oft nur durch Dritte stabilisierte) Laune des jeweiligen „Meisters“ zutrug.

Solche Erlebnisse haben die Wirkung einer chemischen Narbe; nicht nur Skepsis und die dem Weiblichen schlechthin angetragene Verachtung oder Galanterie, selbst Wohlwollen von männlicher Seite demoralisiert, wenn es keine begründete Verankerung in der *Leistung* eines weiblichen Gegenübers findet; wie schwer in dieser Hinsicht Klarheit, Entschiedenheit für fast alle Beteiligten zu gewinnen ist, zeigt das Beispiel Camille Claudels (Renate Flagmeier, Camille Claudel, Bildhauerin, in: *Kritische Berichte* 1/1988, S. 36—45).

Ein historischer Rückgriff auf Bildhauerinnen der Jahrhundertmitte relativiert die von Sauer zugestandene „Pionierfunktion“ Clara Rilke-Westhoffs. Hier haben amerikanische Neoklassizistinnen wie Harriet Hosmer (sie ist in ihrer Bindung an Italien, an die Antisklaverei- und Frauenbewegung an erster Stelle zu nennen), Emma Stebbins, Anne Whitney, Edmonia Lewis etc. entschiedener gewirkt, als es Bildhauerinnen des aus-

gehenden 19. Jahrhunderts in Deutschland möglich war — hier sind frühe Beispiele, man denke an Angelica Facius (1806—1887) oder Elisabeth Ney (1833—1907), weder erforscht noch für unsere Zwecke systematisierbar.

Um in Zukunft eine über die zeitgleiche Bildhauergeneration, über Künstlerinnen *allgemein* hinausgehende Vergleichsgröße zu bestimmen, bieten sich Bildhauerinnen aus dem Umfeld Rodins an; hier sind Camille Claudel (1864—1943), die Amerikanerin Malvina Hoffman (1885/7—1966), die Russinnen Anna Ssemjonowa Golubkina (1864—1927), mit Einschränkungen auch Teresa Feodorowna Ries (1874—um 1948) zu nennen. Die Schweizerin Ida Schaer-Krause, die Engländerin Kathleen Kennet, die Russin Elena Lusch-Makowsky, zwischen 1877 und 1878, also etwa im selben Jahr wie Clara Rilke-Westhoff geboren, sind nur bedingt, d. h. in den zu erwartenden Hindernissen und Strategien der Überwindung vergleichbar; ähnliches gilt für die Bildhauerinnen Milly Steger (* 1881), Renée Sintenis (* 1888), Chana Orloff (* 1888), Emy Roeder (* 1890) oder die früh verstorbene Anna Margareta Schindler (1893—1929).

Maie Bruhns fand in ihrer Arbeit über die Hamburger Malerin Anita Réé eine ebenso komplizierte Nachlaß- und Rezeptionsgeschichte vor wie Sauer und konnte ebenfalls wichtige Dokumente für die Forschung entdecken bzw. erhalten. Im ersten Teil fällt die Verschränkung von Biographie und Werkbeschreibung auf; er endet mit einem Passus über das „Schicksal der Bilder“ Réés. Der zweite Teil erfaßt weitgehend unbekannte Quellen und Dokumente — Korrespondenzen, aufschlußreiche Unterlagen über Großaufträge der Künstlerin (Wandbilder in Mädchenschulen der Ufer- und Caspar-Voght-Straße, das Triptychon in St. Ansgar). Für das übersichtlich angelegte Œuvreverzeichnis, in dem Vorarbeiten Claudia Heuers und während der NS-Zeit vernichtete Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle gesondert erfaßt sind, stellt sich dasselbe Problem einer chronologischen Ordnung wie im Fall von Rilke-Westhoff; beide Künstlerinnen haben ihre Werke selten datiert. Der letzte Teil ist der Bibliographie und Einzelnachweisen gewidmet.

Ausgangspunkt für Anita Réé war eine Stadt, die in künstlerischer Hinsicht als Provinz gelten muß. Alfred Lichtwark versuchte während seiner Amtszeit, diese Tatsache ins Positive zu wenden, indem er bei Künstlern eine regionale Orientierung, bei Frauen des Bürgertums einen Zwangsdilettantismus propagierte, den er geschickt mit der Idee des Nationalen verband.

Tragfähig für den Anfang erweist sich die Herkunft Réés: Ihre Familie gehörte „zu jenem gebildeten und liberal gesinnten Judentum Hamburgs, das so stark assimiliert war, daß es kaum noch als jüdisch zu erkennen war“ (Bruhns S. 9f.). Bildung und Ausbildung werden auch einer Tochter zugestanden, die zur zweiten Generation der Siebelist-Schüler gehört und schnell die Grenzen eines Unterrichts erfaßt, der handwerkliche Grundlagen vermittelt und einen Schwerpunkt in der Freilichtmalerei hat. Merkwürdig ist, daß sowohl Lichtwark als auch der von ihm favorisierte Siebelist als Autodidakten begonnen und dies nicht völlig überwunden hatten; Selbstzweifel und das früh einsetzende Fortstreben der angehenden Malerin münden in die (begründete) Furcht, im Autodidaktischen steckenzubleiben (S. 17). Ein akademischer, ja selbst gewerblicher Unterricht blieb ihr qua Geschlecht verschlossen; wie Rilke-Westhoff und

zahllose andere Künstlerinnen war sie auf Privatschulen angewiesen. Kostspielige „Damenateliers“ dienten dem Erwerb oft derselben Künstler, die Frauen den Zugang zu Kunstakademien verweigerten und sie in den Dilettantismus oder ins Kunstgewerbe abdrängen wollten.

Nach mehreren vergeblichen Versuchen, jenen Mißstand durch einen effektiven Unterricht außerhalb Hamburgs zu überwinden, geht sie im Winter 1912/13 als Schülerin Fernand Légers nach Paris. Leider ist diese Phase nur lückenhaft dokumentiert; Auseinandersetzungen mit Werken von Picasso, Braque, Cézanne und Rousseau sind noch Jahre später spürbar. Dieser Aufenthalt reicht hin, um die nächsten zehn in Hamburg verbrachten Jahre zu einer Zeit der Experimente werden zu lassen. In ihrer Konzentration auf das Portrait, speziell das Kinderportrait, lassen sich Einflüsse Modersohn-Beckers nachweisen. Freundschaften und Kontakte zu Hamburger Künstlern, Künstlerinnen, Schriftstellern und Kunsthistorikern eröffnen ihr ein Arbeits- und Auftragsfeld. Sie stellt regelmäßig aus, und Lichtwarks Nachfolger, Gustav Pauli, zeigt sich interessiert an einer in Hamburg entstehenden, französische Einflüsse verarbeitenden Malerei. Auch die Künstlerin profitiert von Paulis Aufgeschlossenheit: 1915 erwirbt er ein Selbstbildnis, ihr „Stilleben mit Hebbels Totenmaske“ und mehrere Zeichnungen. Der Anschluß an internationale Entwicklungslinien in der Kunst wird während der Kriegsjahre experimentell gesucht, der Wunsch nach Veränderung in einem mehrjährigen Italienaufenthalt deutlich. In Italien wendet sie sich der Landschaft, dörflichen Szenerien und Motiven zu und erarbeitet sich außerhalb Deutschlands stilistische Mittel, die Gustav Friedrich Hartlaub 1925 im Begriff „Neue Sachlichkeit“ faßt und 1923, überraschend genug, zehn Jahre (!) zurückdatiert (in einem Brief vom 18. Mai 1923; cf. Fritz Schmalenbach, *Die Malerei der „Neuen Sachlichkeit“*, Berlin 1933, S. 74). Bruhns weist nach, daß die Charakteristika neusachlicher Malerei für Rée zunächst in Landschaften nachzuweisen sind und dann auf Menschen „übertragen“ werden; diese Entwicklung mündet nach ihrer Rückkehr im Winter 1925 in eine Reihe „neusachlicher ‚Gesellschaftsportraits‘“ (S. 123f.).

Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre übernimmt sie erstmals größere, d. h. einen kirchlichen und zwei staatliche Aufträge. Bruhns zeichnet die kulturpolitische Situation in Hamburg zur Zeit der Weltwirtschaftskrise unter dem damaligen Leiter des öffentlichen Hochbaus, Fritz Schumacher, in ihren Wirkungen auf Hamburger Künstler allgemein, die Arbeitsbedingungen Rées im besonderen minutiös und in bisher nicht bekannten Einzelzügen nach.

Politische und persönliche Gründe veranlassen die Künstlerin, aus Hamburg fort und nach Sylt zu gehen. Dort nimmt sie sich eineinhalb Jahre später, im Dezember 1933, das Leben.

Was eine Stärke der Monographie ausmacht, ihr Reichtum an Details und sorgsam Rekonstruiertem, gereicht ihr eher dort zur Schwäche, wo Person und Werk unmittelbar aus einem Erlebniskreis gedeutet werden; die Gefahr einer trivialisierenden Optik liegt nahe. Bruhns argumentiert vom Einzelfall, bisweilen wie aus der Defensive. Strukturelle, beim heutigen Stand der Forschung eher für Malerinnen als für Bildhauerinnen zu gewinnende Vergleichsebenen werden nicht für sich benannt und abgehoben (wie bei Sauer), sondern integriert. Andererseits legt sie gleichsam unter einem

Vergrößerungsglas das kulturelle Beziehungsgeflecht der Region frei; in dieser Hinsicht ist ihr ein wertvoller Beitrag zur Stadtgeschichte, vor allem für die zwanziger und frühen dreißiger Jahre gelungen.

Man kann die Vor- und Nachteile der entgrenzenden (Sauer) oder integrierenden Form (Bruhns) abwägen; man mag bedauern, daß handhabbare Vergleichsgrößen für Künstlerinnen über der Anstrengung, Zusammenhänge zu vergegenwärtigen, erst allmählich gewonnen werden. Ellen Thormanns Urteil, „eine über Detailkenntnisse hinausgehende, generelle Einordnung in die Kunstgeschichte“ sei für Rée „versäumt“ worden (Wiederentdeckung der Malerin Anita Rée, Bemerkungen zu Maïke Bruhns, Anita Rée, Leben und Werk einer Hamburger Malerin, 1885—1933, *Kritische Berichte* 2/1987, S. 72—74) ist prinzipiell berechtigt, greift aber insofern vor, als solche (mit einem enormen Arbeitsaufwand verbundenen) Monographien m. E. erst den Boden für einen Vorgang bereiten, der fragwürdig — im Sinne von befragbar — geworden ist.

„Einordnung“ — ja worein?

„Feminist art history, however, began inside art history“ — im Gefolge jener simpel erscheinenden Feststellung Griselda Pollocks ([Hrsg.], *Vision and Difference; Feminism, Femininity and Histories of Art*, Methuen 1987; das Vorwort auszugsweise abgedruckt in *Kritische Berichte* 1/1988, S. 5—14, hier zitiert nach S. 5) sind uns perspektivische, strukturelle und methodische Probleme deutlich geworden, die Historiographie nicht nur als Ergebnis, sondern in ihren Entstehungsbedingungen begreifen muß.

Wissenschaftstheoretisch gedacht, leben wir in einem Provisorium. Sich darin einzurichten, will bis heute nicht gelingen. Nochlins frühe Kritik rührte an diesen Kern: „A feminist critique of the discipline of art history is needed which can pierce cultural-ideological limitations, to reveal biases and inadequacies not merely in regard to the question of women artists, but in the formulation of the crucial questions of the discipline as a whole. Thus the so-called woman question, far from being a peripheral subissue, can become a catalyst, a potent intellectual instrument, probing the most basic and „natural“ assumptions, providing a paradigm for other kinds of internal questioning, and providing links with paradigms established by radical approaches in other fields. A simple question like 'Why have there been no great women artists?' can, if answered adequately, create a chain reaction, expanding to encompass every accepted assumption of the field, and then outward to embrace history and the social sciences or even psychology and literature, and thereby, from the very outset, to challenge traditional divisions of intellectual inquiry.“ (in: Hess/Baker 1973, S. 2).

Renate Berger

Anhang:

In einer Einführung W. Kandinskys zu einer Ausstellung mit Werken Gabriele Münters im Neuen Kunstsalon Dietzel, München 1913, heißt es: „Wir können hier nur mit besonderer Genugtuung feststellen, daß die urwüchsige, innerliche, sagen wir gleich echt deutsche Begabung von Gabriele Münter in keinem Falle als eine männliche und auch nicht als eine 'fast männliche' taxiert werden darf. Diese Begabung — und das betonen wir mit wiederholter Genugtuung — ist von vornherein und ausschließlich als eine rein weibliche zu bezeichnen.“

Wenn wir in den nicht großen, aber vielleicht desto angenehmeren und intim wirkenden Saal des Neuen Kunstsalons eintreten, so fühlen wir uns in demselben Augenblick von einer Frauenseele umweht.

Es ist besonders angenehm zu bemerken, daß es unmöglich ist, den Ursprung gerade dieses Gefühls zu erklären. Gabriele Münter malt keine 'weiblichen' Motive, sie arbeitet nicht mit weiblichem Material und erlaubt sich keine weiblichen Koketterie. Hier ist weder Schwärmerei, noch angenehme äußere Eleganz oder eine anziehende Schwäche zu bemerken. Aber andererseits auch keine männliche Allüren, d. h. keine 'kräftige Pinselführung', keine 'stark hingeworfenen' Farbhaufen. Die Bilder sind durchweg mit einem fein und richtig empfundenen Maße der äußeren Kraft gemalt, wo jede Spur von weiblicher oder männlicher Koketterie der 'Mache' fehlt. Wir möchten fast sagen, die Bilder sind bescheiden gemalt, d. h. nicht des äußeren Aufwands wegen, sondern aus rein innerem Trieb entstanden."

Ausstellungskatalog *Gabriele Münter, 1877—1962*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1962, o. S.

ALEXANDER SCHOUVALOFF, *Set and Costume Designs for Ballet and Theatre. The Thyssen-Bornemisza Collection*. London, Philip Wilson for Sotheby's Publications 1987. 268 Seiten mit 56 farbigen und 68 schwarz-weißen Abbildungen.

Von 1969 bis 1981 erwarb Heinrich Baron Thyssen, vor allem bei Sotheby's, 55 farbig angelegte Originalzeichnungen (und eine Farblithographie, Nr. 3, von Leon Bakst) aus dem 20. Jahrhundert von Figurinen und Bühnenedwürfen berühmter, zumeist russischer, daneben französischer und spanischer Künstler, von denen die Mehrzahl auf solche Entwürfe spezialisiert gewesen ist. Nur bei Nr. 18 handelt es sich um den Entwurf für ein Abendkleid aus Samt, 1921 von Erté, der bekanntlich 1913/14 in Paris für Paul Poiret gearbeitet hat, 1916—36 zwei Zehnjahresverträge für Harper's Bazar wahrnahm, daneben für *Vogue* and *Ladies Home Journal* auch noch tätig war. Mehr als ein Drittel der großformatigen Blätter stammen von Leon Bakst (Nr. 1—22), ein weiteres (Nr. 23) wurde als Werkstattarbeit identifiziert. Sie umfassen die mehr als zwei Jahrzehnte andauernde Tätigkeit des russisch-jüdischen, als Lev Samoilovitch Rosenberg geborenen Künstlers für das Theater. Den Auftakt bildet ein Kostümentwurf für eine ältere Dame am Hofe Phaedras in der Aufführung des *Hippolytus* von Euripides im Alexander-Theater in St. Petersburg 1902. Ein internationaler Durchbruch gelang Bakst 1910 mit seinen Entwürfen für Scheherazade, dem Ballett von Nicolai Rimskij-Korsakov, in der Choreographie von Michael Fokine, in der Pariser Oper, getanzt von Les Ballets Russes de Serge Diaghilev. Zu dem gleichen russischen Freundeskreis gehörte Alexander Benois (Nr. 29—33); dessen Sohn Nicolas (Nr. 34/35) arbeitete seit den dreißiger Jahren für die Mailander Scala. Ebenfalls aus Rußland kam der schon erwähnte Erté nach Paris; seinen Künstlernamen hat er aus dem seiner Geburt — Romain de Tirtoff — gebildet. Seit den zwanziger Jahren schuf Erté Entwürfe für Kostüme und Bühnenbilder zahlreicher Revuen in Paris und New York neben solchen für Theater und Oper. In der