

Zwischen Selbstbewusstsein und Zeitbewusstsein

Zur Ausstellung ›Einführung und Abstraktion – Die Moderne der Frauen in Deutschland‹, Kunsthalle Bielefeld

HELGE MÜCKE

Zwei Frauen blicken mich an. Blicken sie mich wirklich an? Die eine nur bedingt, die andere gar nicht. Zwei Selbstbildnisse kennzeichnen den ganzen Spannungsbogen dieser Bielefelder Ausstellung, die von der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert bis in die Gegenwart führt, die Vertrautes mit fast Unbekanntem verbindet: Paula Modersohn-Becker (1876-1907) blickt selbstbewusst mehr nach innen als nach außen; das Gemälde entstand kurz vor der Jahrhundertwende (1897). Die erst kürzlich verstorbene Maria Lassnig (1919-2014) blickt in ihrem ›Selbstporträt unter Plastik‹ aus dem Jahre 1972 noch selbstbewusster schräg nach oben, Kommunikation möchte sie nicht, das markiert sie zusätzlich durch die durchsichtige Kunststoffhülle, die sie über ihr Gesicht gezogen hat – Verbindung zu ihrer Zeit und gleichzeitig Abgrenzung. Die beiden Porträts habe ich als einen der Schlüssel zu der Ausstellung erlebt, sie sind auf der Titelseite des Kataloges (und auf verschiedenen Werbeträgern) zusammen abgebildet.

›Einführung und Abstraktion‹ – die Überschrift geht auf die kunstgeschichtliche Dissertation von Wilhelm Worringer (1881-1965) zurück, 1908 erschienen, in der die Abstraktion dem männlichen, die Einführung dem weiblichen Pol der Menschheit zugeordnet und jener Zeit gemäß der Akzent umgekehrt gesetzt wird: ›Abstraktion und Einführung‹ heißt diese berühmte gewordene Arbeit. Die Kunsthalle Bielefeld (d.h. ihr Direktor Friedrich Meschede und die Kuratorinnen Jutta Hülsewig-Johnen und

Henrike Mund) hat sich jedoch »entschlossen, die Rolle der Malerinnen der Moderne, oft im Schatten ihrer männlichen Kollegen, zur Darstellung zu bringen, ihnen gleichwohl nicht die Fähigkeit einer ebenso überzeugenden Abstraktion abzuspochen. So scheint es naheliegend, Worringers Begriffspaarung in der Hierarchie umzudrehen und von ›Einführung und Abstraktion‹ zu sprechen, um der Formensprache der Malerinnen im 20. Jahrhundert mit dieser minimalen, aber dennoch gewichtigen Akzentverschiebung Ausdruck zu verleihen und mit ein wenig Ironie darauf zu verweisen, dass den Künstlerinnen doch beides zu Gebote steht, die Einführung UND die Abstraktion, grammatikalisch sind beide ohnehin weiblich, wie auch die Kunst« – so Meschede im Katalog.

Welch reichen malerischen Beitrag Frauen zur Kunst der Moderne geleistet haben, wird noch immer nicht genügend beachtet; mit rund 160 Werken aus öffentlichen und privaten Sammlungen gibt die Ausstellung einen guten Überblick und lädt zu Entdeckungen ein. Der Einschnitt durch den Nationalsozialismus und die unmittelbare Zeit nach dem Krieg, in der andere künstlerische Ausdrucksformen im Vordergrund standen, ist hier räumlich markiert: Die Beispiele aus der Nachkriegszeit werden im ersten Obergeschoss präsentiert.

Künstlerisch begabte Frauen hatten es um 1900 ungleich schwerer als ihre männlichen Künstlerkollegen, ihren Weg in die berufliche Selbstständigkeit zu finden. Ignoranz, Unver-

die Drei | 2016

ständnis, gesellschaftliche Ablehnung, Familienpflichten – solche Hürden standen ihrer freien Entfaltung entgegen. An den Kunstakademien Deutschlands waren (mit ganz wenigen Ausnahmen) Frauen nicht zugelassen. So schufen sie sich ihre eigenen Ausbildungswege. Immer mehr Künstlerinnenvereine wurden gegründet, die eigene Mal- und Zeichenschulen, sogenannte Damenakademien, einrichteten. Daneben boten Kunstgewerbeschulen und Zeichenlehrerinnenseminare anerkannte professionelle Ausbildungen unter streng kunsthandwerklichen oder pädagogischen Vorzeichen. Die Akademien von Weimar und Stuttgart als rühmliche Ausnahmen nehmen schon sehr früh auch Studentinnen auf – doch nur unter bestimmten Voraussetzungen, mit verkürzten Studienzeiten oder in Damenklassen zu weit aus höheren Gebühren als die für männliche Studierende. Für eine gründliche akademisch orientierte Künstlerinnen-Ausbildung entwickelten sich von den 1890er Jahren an die Lehrinstitute der Künstlerinnen-Vereine Berlins und Münchens zu den wichtigsten Schulen, an denen angesehene Akademieprofessoren lehren. Eine Sonderrolle nahm nach der Berufung Adolf Hölzls 1905 die Stuttgarter Kunstakademie ein: Von Anfang an unterrichtete er Männer und Frauen gemeinsam und vertrat selber als einziger akademischer Lehrer fortschrittliche Ansichten, mit denen er die Kunst der Moderne vorbereitete (unter Künstlerinnen und Künstlern war bald mit Respekt vom »Hölzl-Kreis« die Rede). Einen Vorteil hatten die Ausbildungsstätten der Künstlerinnen-Vereine: Die Lehrenden dort hatten eine aufgeschlosseneren Haltung, als es an den offiziellen Akademien üblich und wohl auch möglich war. In viel stärkerem Maße als ihre männlichen Kollegen – das macht die Ausstellung deutlich – hatten Künstlerinnen mit großer Willenskraft ihren eigenen individuellen

Weg zu suchen. Vielfach führte er sie nach Paris, dem unbestrittenen damaligen Kunst- und Kulturzentrum, dem Schmelztiegel der modernen Entwicklung, wo Frauen und Männern die Türen gleichermaßen offenstanden.

Hatten die künstlerisch tätigen Frauen ihre eigenen Ausbildungswege gefunden und für sich fruchtbar genutzt und gingen mit ihren ersten neuartigen Werken an die Öffentlichkeit, dann hatten sie in der männlich beherrschten Kunst- und Kritikerwelt weitere hohe Hürden zu überwinden. Es ist hier nicht der Ort, das genauer darzustellen; ich empfehle die Lektüre entsprechender Abschnitte in dem ausgesprochen informativen und sorgfältig gestalteten Katalog. Ein, zwei Beispiele stellvertretend: Käthe Kollwitz durfte immerhin 1898 auf der Großen Berliner Kunstausstellung mit einer Grafikfolge zum Weberaufstand vertreten sein; Max Liebermann erkannte ihr meisterliches Können und schlug sie für eine Goldene Medaille vor – der Kaiser aber lehnte die Ehrung ab, mit der Be-



*Maria Lassnig (1919-2014): Selbstportrait unter Plastik (1972)
Öl auf Leinwand, 55 x 65 cm, Collection de Bruin-Heijn
© Maria Lassnig Stiftung*

Foto: Peter Cox, Courtesy of Collection de Bruin-Heijn

gründung, Orden gehörten auf die männliche Brust. Karl Caspar und Maria Caspar-Filser, eines der wenigen Künstler-Ehepaare mit gegenseitiger Wertschätzung, wurden beide 1913 von der Jury des Deutschen Künstlerbundes für das Stipendium der Villa Romana vorgeschlagen; den Zuschlag bekam selbstverständlich er; doch nutzten sie beide die großzügige Wohn- und Arbeitsstätte, es waren intensive und arbeitsreiche Monate – die mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges abrupt endeten, denn Karl Caspar wurde eingezogen. Noch heute spiegelt sich die unterschiedliche Behandlung weiblicher und männlicher Künstler darin wider, dass zwar in vielen öffentlichen Sammlungen Gemälde und Grafiken von Künstlerinnen der Moderne nach 1900 vorhanden sind, sie aber oft im Depot belassen werden.

Doch zurück zu den Bildern. Gibt es eine weibliche Kunst? Es lohnt, sich während des Ausstellungsrundgangs darüber Gedanken zu machen. Einfühlung weiblich und Abstraktion männlich



*Paula Modersohn-Becker (1876-1907):
Selbstbildnis frontal (1897), Gouache, 24,5 x 26,5 cm
Paula-Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen
Foto: Paula-Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen*

– so einfach ist es nicht mit der Zuordnung. Vielleicht verrät der Blick etwas darüber, Blick in einem doppelten Sinne: der Blick der einzelnen Person in einem Porträt oder Selbstporträt oder der einzelnen Personen in einer kleinen Gruppe, sozusagen der Blick aus dem Bild heraus; oder der Blick der Künstlerin auf ihren Gegenstand, z.B. eine Landschaft, die sie malt. Auch dazu können hier nur einige wenige Beispiele genannt werden. Eine Frau im mittleren Alter mit randloser Brille (!) und verschränkten Armen schaut uns selbstsicher und ernsthaft an; nur ein leichtes Schmunzeln um die Lippen gestattet sie sich. In dem Selbstbildnis von 1903 bringt Ida Gerhardi (1862-1927) viel von ihrem Wesen zum Ausdruck, von ihrer energischen, zielstrebigem, gewissenhaften Arbeitsweise, die sie immer wieder nach Paris geführt hat. Selbstsicher blicken auch die Frauen, die Clara Siewert (1862-1945) gemalt hat: ›Selbstbildnis mit Palette‹, ›Selbstporträt mit erhobener Hand‹ (beide um 1895) und, auf andere Weise, im

kokettierenden Kontakt mit dem Betrachter bzw. der Betrachterin, im ›Porträt Eleonore von Hofmann, geb. Kekulé von Stradonitz‹ (1902-04). Clara Siewerts reales Leben war allerdings von starken Rückschlägen geprägt; in einer Phase der Zurückgezogenheit (ab 1912) entsteht ihr wohl wichtigster Werkkomplex, ein ›Hexen‹-Zyklus (nicht in der Ausstellung), in den sie ihr Empfinden von Ausgrenzung, Einsamkeit und wirtschaftlicher Not einfließen lässt.

Die drei Frauen ›In der Loge‹, die Helene Funke um 1904/07 gemalt hat, gucken am wenigsten auf das Bühnengeschehen; die eine von ihnen in dem gemusterten Kleid scheint geradezu nach innen zu schauen. ›Träume‹ von 1913 hat die Situation noch gesteigert; von den vier Frauen im Vordergrund haben zwei die Augen geschlossen, zwei halb geöffnet mit nach innen gerichtetem Blick. Diese Art

von Selbstvergessenheit oder Bei-sich-Sein ist auch in anderen Personenbildern zu sehen; beispielsweise bei Käthe Kollwitz im ›Brustbild einer Arbeiterfrau mit blauem Tuch‹ (1903) oder im Bildnis einer ›Geigerin‹ von Ida Gerhardi (1906). Zurschaustellung haben sie nicht nötig. Selbst in den Aktbildern von Dorothea Maetzel-Johannsen (1886-1930) – ›Frauen am Tisch‹, 1920, und ›Zwei weibliche Akte mit Mondsiichel‹ – geht es nicht darum, etwas vorzuzeigen; diese Frauen sind einfach so, wie sie sind. Selbstsicherheit oder -bewusstsein und Selbstvergessenheit oder Bei-sich-Sein – zwei sich ergänzende Phänomene einer »weiblichen« Kunst jener Zeit? Sozusagen auf die Spitze getrieben ist die Selbstvergessenheit in der modernen Abteilung in dem Bildnis ›Marian‹ (2010) der zeitgenössischen Künstlerin Leiko Ikemura (geb. 1951 in Japan); hier findet gar kein Blickkontakt statt, das Gesicht mit geschlossenen Augen tritt in den Hintergrund zurück.

Wie aber ist es mit dem Blick der Künstlerin auf ihre Malobjekte? Oft werden Landschaften gemalt – an denen ich keine besonderen weiblichen Züge erkennen kann. Maria Slavona (1865-1931) malt einen ›Blick aus dem Atelierfenster‹ (1899): Besonders schön ist der Hinterhof, auf den sie schaut, nicht gerade, doch gibt es Pflanzenwuchs, Restnatur, die ausgleichend wirkt. Idyllischer wirkt einerseits der ›Kaffeetisch‹ (1923) von Dorothea Maetzel-Johannsen (1886-1930), andererseits ist der Ausblick offener, auf einen See mit Segelbooten. Helene Funke hat Stilleben mit Pflanzen gemalt, die durch den dynamischen Pinselstrich und kräftige Farben keineswegs nur still wirken (›Stilleben mit Amaryllis‹, um 1918/20, ›... mit Calla‹, um 1920). Noch einmal: Gibt es eine weibliche Kunst? Der institutionalisierte Abstand der Künstlerinnen von der offiziellen männlichen Kunstszene

spiegelt sich, so fasst Jutta Hülsewig-Johnen zusammen, »in Bildern, die den Blick oft auf eine eher private, auch ungeschützte Welt, ins Persönliche, Verborgene und traditionell wenig Bildwürdige oder mitunter Abseitige richten, ohne Rücksichten auf akademische Gattungshierarchien, Schönheitsideale oder offizielle, kulturpolitisch erwünschte ›staatstragende‹ Themen«. Auch das wurde schon als Maßstab für eine Unterscheidung zwischen weiblichen und männlichen Kunstwerken vorgeschlagen: Privatheit und Nähe auf der einen Seite (weiblich), Öffentlichkeit und Außenraum auf der anderen Seite (männlich). Doch ist auch dies kein Unterscheidungsmerkmal mit Absolutheitscharakter. Die Schlussfolgerung kann nur sein: Es gibt zwar Tendenzen, den Frauen teilweise aufzuzwingen, bis sie sich davon befreien; grund-



*Ida Gerhardi (1862-1927): Selbstbildnis I (1903)
Öl auf Leinwand, 73 x 61 cm
Märkisches Museum Witten
Foto: Tanja Murczak, Märkisches Museum Witten*

sätzlich von weiblicher und männlicher Kunst zu sprechen, ist jedoch nicht sachgerecht. Die Frauen, schreibt die Kuratorin, »sind nicht mehr nur Repräsentantinnen fremder Vorgaben oder Bedeutungen, sondern sind sie selbst. Was sich damit in ihren Werken abbildet, ist nicht häusliche Enge und Beschränkung, sondern der Reflex der breiten Emanzipationsbewegung der Zeit, die der Eigenwertigkeit der Person, und zumal der weiblichen, gesteigerte Bedeutung beimisst und ihr Sein und Tun nicht mehr von anderen oder von gesellschaftlichen Konventionen bestimmen lässt«. Und abschließend: »Eine Frage aber bleibt müßig: die nach einer weiblichen Ästhetik der Moderne. Kunst ist die Lebensäußerung von Individuen; oder, wie Au-

gust Macke schrieb: ›Der Mensch äußert sein Leben in Formen. Jede Kunstform ist Äußerung seines inneren Lebens.‹ Der Mensch ist männlich und weiblich; seit der Zeit der Moderne gilt dies auch für Künstler.«

Nach dem Zweiten Weltkrieg arbeiteten die Künstlerinnen eher mit Fotografie, Film, Video-, Performance-, Objekt- und Installationskunst, nicht aber mit Malerei, von der es in Westdeutschland ab den 1960er Jahren hieß, sie sei in eine Sackgasse gekommen. Im ersten Obergeschoss wird aber an ausgewählten Beispielen von Meret Oppenheim, Maria Lassnig, Christa Näher, Leiko Ikemura, Karin Kneffel und Sophie von Hellermann deutlich, dass auch Malerinnen einen bemerkenswerten Beitrag zur Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts leisteten.

Besonders beeindruckend wirken die Werke von Leiko Ikemura in dem von ihr ausgesuchten Extraraum, der über große Fenster den Blick in den Park öffnet. Hier angekommen, finde ich mich unversehens ganz in einem Raum der Stille, der zarten Farbigkeit innen wie außen – der vollkommenen Einfühlung.



Leiko Ikemura (geb. 1951): *Marian* (2010)

Tempera auf Jute, 180 x 140 cm

Courtesy Leiko Ikemura / VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Foto: Jörg von Bruchhausen, Berlin

Anmerkungen: Für die mündlichen wie schriftlichen Anregungen der beiden Kuratorinnen danke ich sehr. Besonders erhellend in Hinsicht auf die Frage nach einer weiblichen Kunst war für mich der erste Aufsatz im Katalog von Jutta Hülsewig-Johnen: ›Starke Frauen. Die Kunst ist weiblich.‹ Wörtliche Zitate aus dieser Arbeit sind oben mit Anführungszeichen kenntlich gemacht. Die Ausstellung kann noch bis zum 28. Februar 2016 besucht werden. Der Katalog – Jutta Hülsewig-Johnen, Henrike Mund (Hrsg.): ›Einfühlung und Abstraktion. Die Moderne der Frauen in Deutschland‹, Köln 2015 – ist im Wienand Verlag erschienen und kostet in der Ausstellung 29 Euro, Buchhandelspreis 45 Euro.

Weitere Informationen auf der Webseite der Kunsthalle Bielefeld: <http://www.kunsthalle-bielefeld.de/>