

Katharina Sykora

Annelie Lütgens: „Nur ein Paar Augen sein...“. Jeanne Mammen – Eine Künstlerin in ihrer Zeit.

Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1991.

Annelie Lütgens hat mit ihrer Monografie des Œuvres von Jeanne Mammen die eingehendste und umfangreichste Analyse zu diesem Thema vorgestellt.

Bisher ist das Werk der Künstlerin lediglich in kleineren Ausstellungen gezeigt worden, beginnend mit der Präsentation im Neuen Berliner Kunstverein 1970/71, über die Ausstellung „Jeanne Mammen und Hans Thiemann“ in der Staatlichen Kunsthalle Berlin 1979, bis zur Ausstellung in Reutlingen und Bonn 1981. Dem Engagement einiger Freunde der Künstlerin, die nach ihrem Tod die Jeanne Mammen-Gesellschaft gründeten und sowohl ihr Atelier wie auch den Nachlaß betreuen, ist es zu verdanken, daß 1978 eine erste kleine Monografie entstand. Eine zur Zeit laufende Ausstellung mit den Stationen Emden, Leverkusen, Hannover, Saarbrücken und Gelsenkirchen (vgl. Ausstellungsrezension im nächsten Heft) konzentriert sich auf die Arbeiten Jeanne Mammens von 1920-1933.

Die zeitliche Eingrenzung dieser neuesten Ausstellung ist signifikant für die bisherige Rezeption des Werks von Jeanne Mammen. Sie schlägt sich in einer Betonung derjenigen Arbeiten nieder, die in der Zeit der Weimarer Republik entstanden sind, und die durchgängig als die qualitativ besten gewertet werden.

Einer solchen Deutungs- und Bewertungspraxis stellt sich die vorliegende Publikation von Annelie Lütgens entgegen. Durch die genaue Herleitung der Arbeiten der Zwanziger Jahre aus dem symbolistischen Kontext, dem Jeanne Mammen während ihrer Ausbildungszeit angehörte, und durch die Analyse der formalen wie inhaltlichen Kontinuitäten bis in Jeanne Mammens Spätwerk hinein, wird hier erstmals die Komplexität des Gesamtœuvres greifbar.

Annelie Lütgens hat ihre Analyse von Leben und Werk Jeanne Mammens streng chronologisch aufgebaut; eine Strukturierung, die im monografischen Ansatz begründet ist und die noch erkennen läßt, daß dem Buch die Dissertation der Autorin zugrunde liegt. In angenehmer Weise weicht der Text jedoch durch die flüssige Formulierung und seine gute Lesbarkeit von vielen Dissertationspublikationen ab. Zudem erweist sich die Chronologie als von zahlreichen Exkursen durchsetzt. Diese statten die präzisen Bildbeschreibungen und die Vita der Künstlerin mit soziohistorischen, ikonologischen und kunstpolitischen Beobachtungen aus, und betten das Œuvre in seinen gesellschaftlich-künstlerischen Kontext ein.

So geht die Autorin in der Beschreibung der frühen künstlerischen Entwicklung Jeanne Mammens sowohl auf deren persönliche Herkunft als auch auf die Ausbildungsbedingungen für künstlerisch arbeitende Frauen allgemein und auf die daraus entstehenden Rollenkonflikte ein. Die Affinität der jungen Jeanne Mammen zum lite-

rarischen wie künstlerischen Symbolismus deutet Lütgens hier als Kongruenz zwischen individueller Identitätssuche und dem damals herrschenden Lebensgefühl des Fin de Siècle. Neben den gängigen Thematisierungen des „dämonischen Eros“ gelangt Jeanne Mammen dabei zu sehr eigenwilligen ikonografischen Neuschöpfungen, z.B. ihrer „Melancholia“, die das Psyche- und Sphinxthema miteinander verknüpft.

In ihrer anschließenden Analyse der Skizzenbücher von ca. 1914 zeigt Annelie Lütgens, wie die Künstlerin von den symbolistischen Darstellungen imaginierter Weiblichkeit übergeht zur Beobachtung von Frauen, die sich im Terrain bürgerlicher Öffentlichkeit bewegen. Schon in diesen Skizzenbuchblättern gelingt es Jeanne Mammen, die Ambivalenz zu zeigen, in der sich weibliche Flaneure bewegen, wenn sie sich selbst mit dem eigenen Blick und denen der Männer sehen.

Damit ist bereits das Paradigma gesetzt für die Blickrichtung Jeanne Mammens auf die weiblichen Hauptfiguren ihrer Schaffensphase der Zwanziger Jahre. In der Metropole Berlin werden für sie Zeichnungen für Zeitschriften und Modejournale zur Lebensbasis. Die „Neue Frau“ steht dabei durchgängig im Zentrum ihrer Darstellungen. Annelie Lütgens legt detailliert dar, wie Jeanne Mammen das Verhältnis ihrer Zeitgenossinnen zu diesem Klischee moderner Weiblichkeit als durchweg zwiespältig definiert. Denn den weiblichen Figuren der Künstlerin ist stets die Anstrengung anzusehen, die die Erfüllung des modernen Mythos erfordert: „Auf seinem Boden gewachsen, perpetuieren und entlarven sie ihn zugleich“ (47). In den Schwestern- und Freundinnenbildern und den Darstellungen lesbischer Liebe aus jener Zeit sieht die Autorin daher zwar noch Reminiszenzen arkadischer Harmonievorstellungen aufgehoben, sie lenkt aber den Blick gleichzeitig auf die Dissonanzen, die Jeanne Mammens Übersetzung des Themas in die „eigene, widersprüchliche Zeit“ (74) mit sich bringt.

Die Schärfe der Beobachtung nimmt gegen Ende der Zwanziger Jahre in den Arbeiten Jeanne Mammens zu und macht sich durch einen immer härteren zeichnerischen Strich bemerkbar. So stellt Annelie Lütgens die Zeichnungen der Jahre 1929-33, die hauptsächlich Porträts umfassen, zu Recht in die Nähe des Verismus.

Die folgenden Jahre des Nationalsozialismus bedeuten für Jeanne Mammen nicht nur einen menschlichen, sondern auch einen künstlerischen Rückzug in die Isolation. Der Autorin gelingt es, auch diese Phase in ihrer eigentümlichen Ambivalenz für die Künstlerin aufzuzeigen. Denn aus der existentiellen Gefährdung Mammens durch den Nationalsozialismus (sie gehörte der kommunistischen Partei an) und einem Leben an der untersten Armutsgrenze (die Zeitschriften, für die Mammen arbeitete, wurden 1933 aufgelöst) resultierte gleichzeitig mit dem Abgeschnittensein von der Öffentlichkeit auch die produktive Möglichkeit, ihre eigene künstlerische Position von Grund auf neu zu formulieren (97). 1937 hatte Jeanne Mammen bei einem Parisbesuch Picassos „Guernica“ gesehen. Ihre Auseinandersetzung mit der kubistischen Formensprache liest Annelie Lütgens daher als eine politische Widerstandsästhetik, die die Malerin gegen das nationalsozialistische Kunstdiktat formulierte.

Die Nachkriegszeit bedeutet für Jeanne Mammen wie für viele andere Künstler und Künstlerinnen, daß ihr „Hunger nach Bildern“ (127) und ihr Wunsch nach Austausch

wieder befriedigt werden konnte. Mit dieser Zeit der künstlerischen Experimente, die sich u.a. in Jeanne Mammens Materialbildern und ihrer Mitarbeit im Kabarett „Die Badewanne“ niederschlug, setzte jedoch gleichzeitig eine verniedlichende Rezeption ein, die die dekorativen, harmonisierenden Elemente ihrer Arbeiten der Vorkriegszeit hervorhob. Nach Annelie Lütgens führte dies zu einer zweiten Phase der „inneren Emigration“, das heißt zum erneuten Rückzug Jeanne Mammens aus der künstlerischen Öffentlichkeit. Abgesehen davon, daß diese Begrifflichkeit die Gefahr der Nivellierung gegenüber einer von außen erzwungenen Isolation im „Dritten Reich“ in sich birgt, lassen sich die non-figurativen Bilder Mammens seit den späten Fünfziger Jahren auch als Teilhabe an den neuen Tendenzen der Nachkriegs-Abstraktion interpretieren. Die Differenz zwischen Jeanne Mammens eher meditativen Bildern und der psychisch geleiteten, gestischen Dynamik von Informel und Action Painting ist dabei sicherlich richtig beobachtet, dennoch gibt es durchaus vergleichbare Tendenzen in dieser Zeit. Annelie Lütgens selbst liefert mit ihrer Charakterisierung des Spätwerks von Jeanne Mammen als „emblematischem Surrealismus“ das Stichwort, mit dem sich die Arbeiten der Künstlerin in eine Parallele etwa zum malerischen Spätwerk Max Ernsts setzen lassen. Die chiffreartigen Werke der Sechziger und frühen Siebziger Jahre können ebenso wie ihre Experimente mit Staniolpapieren und mit Marionetten in diesem Kontext gesehen werden.

Jeanne Mammens Verweigerung der Kunstöffentlichkeit gegenüber, die sie seit den Fünfziger Jahren stärker noch als nach 1933 praktizierte, mag daher eher ihrer Persönlichkeitsstruktur zuzuschreiben sein. Hier liegt ein weiterer Verdienst der Arbeit von Annelie Lütgens. Sie hat die Selbstkonstituierung der Künstlerin als Außenseiterin, die Wert darauf legte, als Person möglichst „unsichtbar“ zu sein, insofern ernst genommen, daß sie die von Jeanne Mammen gewollten „blinden Flecken“ in ihrer Vita nicht durch Spekulationen zu füllen versucht. Mit ihrem Wunsch „nur ein Paar Augen zu sein, ungesehen durch die Welt zu gehen, nur die anderen zu sehen.“ (205) hat die Künstlerin gegen die Dominanz des männlichen Blicks den Anspruch bewahrt, „sehendes Subjekt, nicht gesehenes Objekt zu sein“ (ebd.). Das Titelzitat der Monografie birgt daher mehr über die Person Jeanne Mammens, als es eine ausführliche Lebensbeschreibung leisten könnte.