

Rezensionen

Renate Berger

Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich, 1897-1938, Wien 1995

Es dürfte nicht oft vorkommen, daß ein Kultusministerium jemanden bittet, die Hinterlassenschaft von Künstlerinnen aufzuspüren. Ihr nachzugehen braucht schon deshalb kriminalistische Fähigkeiten, weil Museen ihren öffentlichen Auftrag einseitig, d.h. nur i.H. auf die Kunst männlicher Provenienz erfüllen, während Werke von Frauen – meist unausgestellt, unbearbeitet – in Magazinen verstauben oder Schaden nehmen. Ausnahmen bestätigen die Regel.

Die erste umfassende Untersuchung zu Künstlerinnen in Österreich – konzentriert auf Malerei, Plastik, Architektur, Kunstgewerbe – von Sabine Plakolm-Forsthuber basiert auf einer vom Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung in Auftrag gegebenen Untersuchung, die einen Überblick zur Situation und zur Arbeit von Künstlerinnen, Kunstgewerblerinnen, Designerinnen und Architektinnen für den Zeitraum von 1897-1938 schaffen und vorausgehend die Frage klären sollte, wie sich der Übergang von höfischem bzw. bürgerlichem Dilettantismus zur Professionalisierung weiblicher Arbeit im Kunst- und Gestaltungsbereich vollzog.

Die Autorin stand zunächst vor dem bekannten, in seinen nationalen Besonderheiten jeweils zu erforschenden Kreislauf bewußter, d.h. von Seiten der meisten Intellektuel-

len, Künstler, Kritiker und Politiker gewollten Ausgrenzung von Künstlerinnen. Um diese Strategie in ihren zeitlichen und räumlichen Kontext zu stellen, erörtert Plakolm-Forsthuber die Folgen einer nationalen Ausbildungs- und Gewerbepolitik in ihrem für Frauen einschneidenden Rhythmus von Reform und Restriktion. Wie in Deutschland hintertrieben auch österreichische Künstler die Aufnahme von Frauen in die Kunstakademie, um ihnen teuren Privatunterricht anbieten und wertvolle Kontakte, die ihnen kraft eigener Herkunft versagt waren, aufbauen zu können.

Dem männlichen Nachwuchs wurde so auf Kosten von Frauen eine Pfründe für den Übergang zur freien Arbeit gesichert. Daß es – wie die Autorin resümierend feststellt – nahezu keine Künstlerin proletarischer Herkunft geben konnte, hängt auch damit zusammen.

Das Nebeneinander von Dilettantinnen und ernsthaften Aspirantinnen verursachte erhebliche Spannungen und schadete generell dem Ansehen von Künstlerinnen. Auch die von ihren Lehrern bevorzugte Haremskonstellation im Unterricht ließ eine nüchterne Beurteilung des teuer bezahlten Unterrichts selten zu. In ihrer Dankbarkeit, überhaupt unter Anleitung arbeiten zu dürfen, trugen Schülerinnen der vermögenden Ober- und Mittelschicht zu ihrer eigenen Marginalisierung und Chancenlosigkeit bei, indem sie ihren Lehrern gesellschaftliche Kontakte und lukrative Aufträge vermittelten.

Das Auslandsstudium österreichischer Künstlerinnen hielt sich in Grenzen, denn im Prinzip hätten sie dort ähnliche Mißstände vorgefunden, und die ersten, unter unendlichen Mühen installierten „Damenakademien“ konnten kein Äquivalent des akademischen Programms finanzieren.

Plakolm-Forsthubers minutiöse Schilderung der Versuche, Frauen in Österreich ein Minimum an Ausbildung zu gewähren, bezieht das vom Frauenhaß eines Otto Weininger, von Antifeministen unter feministischem Etikett, wie Karl Kraus oder Peter Altenberg, dem Begründer neuer Orthodoxien, Sigmund Freud, bestimmte Klima mit ein. Nirgends sonst dürfte das fanatisch behauptete Minderwertigkeitskonstrukt so hoffnungslos sexualisiert und ins Unausweichliche getrieben worden sein wie im Wien der Jahrhundertwende; ein Möbius, ein Scheffler, ein Virchow, ein Treitschke bieten in Deutschland kaum mehr als einen Abglanz der jenseits der Grenze ins Extrem geführten Verachtung.

Was setzten Künstlerinnen dem entgegen? Kollektiv: die Selbstorganisation. Doch das Zusammenspiel von Ausbildungs-, Ausstellungsbetrieb (Juroren, Geldgeber) und Kunstmarkt (Künstlervereinigungen, die Frauen ausschlossen) ließ sich schwer kompensieren. Der Weg, in der einen oder anderen Vereinigung ohne reguläre Mitgliedschaft auszustellen, wurde aber bisweilen von Brüdern oder Ehemännern geebnet. Eigentlich kamen sie zu spät. Künstlerinnenvereinigungen konnten weder ein weibliches Marktsegment erobern (die Kaufkraft von Frauen war gering), noch konnten sie wirtschaftlichen und politischen Krisen in gleichem Maße standhalten wie ältere und etablierte Vereinigungen.

Mit wachsendem Einfluß des Nationalsozialismus verloren viele Künstlerinnen in Österreich an Boden. Entlassungen, Arbeitsverbote, Emigration und Deportation löschten selbst das unmittelbar Erfahrbare und Greifbare aus; noch ist dieser Prozeß

und der Verbleib von Nachlässen und Werken weiblicher Provenienz in Privatbesitz und öffentlichen Sammlungen unerforscht.

Eines der ergiebigsten Kapitel des Buches ist Frauen im angewandten Bereich – speziell der Wiener Werkstätte – gewidmet. Sabine Plakolm-Forsthuber erforscht die Rolle von Kunsthandwerkerinnen und Künstlerinnen in einem avantgardistischen Feld und kommt zu dem Schluß, daß der Ruf der Wiener Werkstätte ihren Gründern zu danken ist, während sie von weiblicher Kreativität getragen wurde und weibliche Werke bisweilen unter dem Signum eines Männernamens, z.B. Koloman Moser, erschienen.

Die Frage, was geschieht, wenn künstlerische, wenn ökonomische Rivalitäten als Geschlechterkonkurrenz ausgetragen werden, beantwortet die Autorin nicht nur mit Identifikations- und Rezeptionsbarrieren von männlicher Seite, sondern sie weist auch auf Ambivalenzen im weiblichen Verhalten selbst hin: „Sich zu unterwerfen, um bei allem Anpassungsdruck eine Art Selbstermächtigung zu begründen, scheint mir ... ein sehr signifikanter Zug des Wiener Kunsthandwerkes in Frauenhand zu sein, aber auch einzelner Malerinnen.“

Damit leitet sie zu einem Teil über, der einzelnen Künstlerinnen gewidmet ist.

Die Fülle von Persönlichkeiten, Haltungen, Erkenntnissen, Konzeptionen (etwa Rosa Mayreders Entwurf über „Weibliche Genialität“), Ausdrucks- und Darstellungsmitteln zeigt die Bandbreite „weiblicher Imaginerie“, wie es die Malerin Greta Freist nannte. Deren Ausformungen spiegeln Grundfragen künstlerischer Existenz am weiblichen Exempel.

Die Autorin benennt Informationslücken und Leerstellen. Kontinuität auf der Grundlage eines funktionierenden Ausstellungs- und Museumswesens hat es für Künstlerinnen nie gegeben.

Die von Kunsthistorikern hergestellte Insularität ihres Œuvres, die Tatsache, daß ein kollektives Geschick Individualität unterdrücken oder um öffentliche Wirksamkeit bringen kann, wird nirgends so deutlich wie hier, wo jeder Fall kollektive Barrieren veranschaulicht.

Wie Reformen mit neuen Restriktionen beantwortet werden, so folgt dem Vergessen von Künstlerinnen ihre „Wiederentdeckung“ und neues Vergessen. Eine Emilie Mediz-Pelikan, eine Elena Luksch-Makowsky oder Greta Freist, eine Erika Giovanna Klien fallen in diese Kategorie, und eine der faszinierendsten Wiederentdeckungen, die Malerin Helene Funke (1869-1957), straft die Annahme Lügen, daß ein Werk für sich selbst spräche und keines Kommentars bedürfe. Die fehlende museale Betreuung der Hinterlassenschaft von Künstlerinnen – ihrer Werke, Tagebücher, Korrespondenzen – führt dazu, daß vieles unbekannt, unentschlüsselt blieb und dem kollektiven Gedächtnis umso leichter entweichen konnte.

Das trifft auch auf Bildhauerinnen zu. Einer Camille Claudel im französischen Bereich entspricht in Österreich das Beispiel der Russin Theresa Feodorowna Ries (1874 – nach 1948). Obwohl im Besitz der Stadt Wien, ist ihre Männergruppe „Die Unbesiegbaren“ nicht mehr auffindbar, und ihr 1902 von Stefan Zweig gerühmtes Werk „Hexe“ wurde kürzlich durch Zufall auf einem Abstellplatz entdeckt, wo es, Witterungseinflüssen ausgesetzt, ungesichert herumstand.

Die Suche der Autorin nach Zeichen des Aufgehrens, nach Widerstand und Oppo-

sition förderte zutage, daß in der Konzentration, im Rückzug und im Schweigen eine Möglichkeit gesehen wurde, der Logorrhöe feindseliger Weiblichkeitsexperten zu entgehen (die Religiosität einzelner Künstlerinnen scheint ein weiteres Indiz für Eskapismus zu sein); freilich bezahlten sie dafür mit Armut, Isolation und geschwächter Außenwirkung. Am meisten hatten Künstlerinnen damit zu kämpfen, daß weniger ihr Werk als die Weiblichkeit seiner Urheberinnen rezensiert und dem Gespött preisgegeben wurde.

Ungesichert in ihrer Existenz mußten sie an Fronten kämpfen, die nach Lust und Laune, Kommodität oder Konjunktur eröffnet wurden, ohne einer erkennbaren Logik zu folgen.

Künstlerinnen formierten sich spät und meist im Hinblick auf ein Gestern – dort glaubten sie die Wurzel ihrer Mißachtung zu finden.

Freiheit blieb ein Traum, Einsamkeit das einzige Feld, sie zu erfahren. Jeder Kontakt mit der Wirklichkeit – Experten, Kollegen, Kritikern, Dilettantinnen – ließ diesen Traum fern und ferner rücken oder zerstörte ihn ganz.

Einsamkeit und die Fiktion einer göttlichen, d.h. als gerecht phantasierten Instanz, bildeten für viele von ihnen den einzigen Schutz ihrer künstlerischen Entwicklung. Die Folgen sind bekannt.

Der Band stellt neue Gesichtspunkte und faszinierendes Abbildungsmaterial zur Diskussion, das unsere Vorstellung von österreichischer Kunst bereichert. Für eine Neuauflage wäre die Ergänzung fehlender Anmerkungen (VII, 81-93; VIII, 72-83) wünschenswert.

Mit „Künstlerinnen in Österreich (1897-1938)“ hat Sabine Plakolm-Forsthuber ein Standardwerk vorgelegt, das den Zeitraum vergleichbarer Untersuchungen erstmals auf die Zwischenkriegszeit ausdehnt und durch eine ebenso differenzierte wie kritische Herangehensweise die Grundannahme, daß „Frauen-Kunst-Geschichte ihr Kontinuum nur allzuoft im Bruch findet“ auch für österreichische Verhältnisse eindrucksvoll wie überzeugend bestätigt.