

Reinhild Feldhaus

**„Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914“. Ausstellung im Sprengel Museum Hannover (17.11.1996-15.02.1997), Von der Heydt-Museum Wuppertal (2.03.1997-27.04.1997)**

Sieben Künstlerinnen mit insgesamt rund 100 Werken aus der Zeit von 1898 bis 1914 wurden dem Publikum als „Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland“ vorgestellt. Paula Modersohn-Becker, der zeitgleich in Bremen eine große Retrospektive<sup>1</sup> gewidmet wurde, ist wohl die bekannteste unter ihnen und fungierte mit einem Anteil von über 30 Gemälden, die die Schau eröffneten, als deutliches Zugpferd der Ausstellung. Mit jeweils rund 20 Arbeiten folgten ihr Gabriele Münter und Marianne Werefkin, zwei Malerinnen aus dem Kreis des „Blauen Reiters“, die in den letzten Jahren dank zum Teil feministischer Aufarbeitung bekannter wurden. Mit jeweils nur sieben Werken waren die weitgehend unbekannteren, unter anderem in München und Worpsswede tätigen Künstlerinnen Käthe Lasen, Erma Bossi und Otilie Reylaender in einem eher abgelegenen Teil der Ausstellung vertreten. Ergänzt wurde die Präsentation durch rund 20 Skulpturen der Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff, die über die Räume verteilt thematisch den Gemälden zugeordnet waren.

Gemeinsam sei diesen Künstlerinnen, so ist es programmatisch dem Vorwort des Katalogs<sup>2</sup> zu entnehmen, die Teilhabe an der Revolutionierung eines am Anfang des Jahrhunderts verbindlichen Kunstkanons, auch wenn sich diese Erkenntnis bis in heutige Tage nur zögerlich durchsetze (S. 7). Um einem bereits im Titel „Garten der Frauen“ angelegten Mißverständnis zu begegnen, stellt die für Ausstellung und Katalog verantwortlich zeichnende Susanne Meyer-Büser in ihrem Einleitungsaufsatz klar, die „Ausstellung wolle den Mythos von der Naturnähe der Frau keineswegs bestätigen“ (S. 9). Vielmehr solle der einem Werk Marianne Werefkins von 1910 entlehnte Titel „als Metapher für Vielfältigkeit und Variation“ stehen (S. 7). Die Erwartungen der Besucherinnen schienen aber eher geleitet zu sein von der auf einer Eingangstafel formulierten und dem Blick didaktisch vorgegebenen Suche der Künstlerinnen „nach einer ursprünglichen und ausdrucksstarken Bildsprache und die Thematisierung der eigenen Identität im Selbstportrait und in der Darstellung der Frau“. Die Diskrepanz zwischen der bereits im Ansatz fragwürdigen Zielsetzung der Ausstellung, Künstlerinnen nachträglich eine Position innerhalb der Kunstgeschichte als „Wegbereiterinnen der Moderne“ zuzuschreiben und ihrer Rezeption als Ausstellung von Frauen für Frauen ist unübersehbar. Dies spiegelte sich auch in einem kurzfristig anberaumten Einführungsvortrag, in dem eine Museumsmitarbeiterin abschließend ihre Zweifel äußerte, ob mit Ausnahme von Paula Modersohn-Becker, Gabriele Münter

und mit Abstrichen Marianne Werefkin, die restlichen vorgestellten Künstlerinnen tatsächlich als Wegbereiterinnen der Moderne bezeichnet werden könnten. Sie folgte damit in ihrer Einschätzung lediglich den Bewertungen herkömmlicher Kunstgeschichte, die schon auf visueller Ebene durch die Ausstellungskonzeption mit der unterschiedlichen Gewichtung und hierarchischen Anordnung der Künstlerinnen vorbereitet wurde.

Letztendlich wiederholte die Ausstellung eher die Geschichte eines zwangsläufigen Scheiterns der „neuentdeckten“ Künstlerinnen an einem wie auch immer gedachten Zugang zur Geschichte der Moderne. Die größtenteils sozialgeschichtlich-biografisch ausgerichteten Katalogbeiträge bestätigen diesen Eindruck, indem sie die Schwierigkeiten und Barrieren einer Künstlerinnenkarriere im wilhelminischen Deutschland und in den sich anschließenden rastlosen Stationen zwischen Dänemark und Mexiko nachvollziehbar machen.

Der Versuch dieses Ausstellungsprojektes, mittels eines additiven Verfahrens Künstlerinnen nachträglich in den Kanon der Moderne einzuordnen, ihnen einen Platz innerhalb einer Genealogie großer Meister zu sichern, verkennt die Funktionsweise der Kunstgeschichtsschreibung, in die die Geschlechterideologien als strukturierendes Element der Bewertung von Kunst und Künstler/Künstlerin bereits eingeschrieben sind.

Diesen Zusammenhang erhellt der Katalogbeitrag von Sigrud Schade, die am Beispiel der Rezeption von Marianne Werefkin und Gabriele Münter der „unmöglichen Beziehung“ von Künstlerinnen und „Abstraktion“ nachgeht.<sup>3</sup> An den beiden Künstlerinnen des „Blauen Reiters“ wird deutlich, wie die dem kunstwissenschaftlichen Diskurs inhärenten Weiblichkeits- und Männlichkeitskonzeptionen sowohl die Kunstgeschichtsschreibung als auch die Selbstsytuierung von Künstlerinnen mitbestimmen. Schade zeigt auf, wie der Begriff der Abstraktion erst vor der Folie des Bildes vom Künstler als Führer und Propheten mit den darin eingeschriebenen Konzeptionen von „Authentizität“, „Originalität“ und „Innovation“ Kontur gewinnt. Da der „Durchbruch zur Abstraktion“ zumindest im Kreis um den „Blauen Reiter“ als Tor für die Teilhabe am Projekt der Avantgarde funktionierte, komme eine Behauptung wie die des Kunsthistorikers Hans Hildebrandt von 1928, Gabriele Münter habe Kandinskys Weg in die Abstraktion nicht folgen können, einer Abwertung gleich und habe den Ausschluß aus einer Kunstgeschichte der Avantgarde zur Folge. Im Falle Marianne Werefkins komme erschwerend hinzu, daß die traditionell einzig als Lehrer-Schülerinnen-Verhältnis denkbare Kategorie des „Einflusses“ oder der „Abhängigkeit“ auf sie nicht angewandt werden könne (wie dies in der Konstellation Kandinsky-Münter geschieht). Im Gegenteil müsse ihr „Einfluß“ nachträglich getilgt werden, „damit das Bild eines ‚genialen, eigenständigen und autonomen‘ Künstlers erst entstehen“ könne. Die Künstlerinnen selbst reagierten mit „Ausweichstrategien“. Während Werefkin zehn Jahre auf die eigene künstlerische Praxis verzichtete, um sich ganz der Ausbildung und Förderung ihres Lebensgefährten und Schützlings Jawlensky widmen zu können, entschloß sich Münter, nicht abstrakt zu malen, um auf diesem Feld nicht in Konkurrenz zu Kandinsky zu treten.

Die Ein- oder Ausschlußmechanismen funktionieren auf der Basis kunsthistorischer Geschlechterkonstruktionen auf unterschiedliche Weise und wären bei jeder Künstlerin wieder neu zu untersuchen. Dies aber versäumte die Ausstellung. So verdankt sich die abgesichert scheinende Popularität Paula Modersohn-Beckers weder einer besonders radikalen Variante weiblicher Selbstfindung, wie sie Meyer-Büser in ihrem Aufsatz zum „Erwachen des weiblichen Egoismus in der Zeit der Jahrhundertwende“ für die Künstlerin ausmacht (S. 11), noch kann sie auf stilistischer Ebene mit dem Experimentiergeist Modersohn-Beckers, „archaische und primitive Einflüsse“ in ihr Werk einfließen zu lassen (S. 20), ausreichend begründet werden. Eine Analyse der Rezeptionsgeschichte Modersohn-Beckers läßt vielmehr den Schluß zu, daß ihr früher Tod kurz nach der Geburt des ersten Kindes der Kunstgeschichte den Stoff für eine Mythenkonstruktion lieferte, die es ermöglicht, die Künstlerin als Ausnahmeerscheinung zu konstruieren und zugleich heranzuziehen für die Bestätigung der Unvereinbarkeit von Weiblichkeit/Mutterschaft und Künstlertum.<sup>4</sup> Der Umstand, daß im Falle Modersohn-Beckers Mutterschaft und Tod unmittelbar miteinander verknüpft zu sein scheinen, diene der Rezeption zum Anlaß, ihre künstlerische Produktivität zum unausweichlichen „Opfer“ zu stilisieren, welches für die Erfüllung ihrer eigentlich „weiblichen Bestimmung“ zu erbringen war.

1 Paula Modersohn-Becker in Bremen. Die Gemälde aus den drei Bremer Sammlungen. Hrsg. von der Paula Modersohn-Becker-Stiftung, Ausst.-Kat. Bremen: Paula-Becker-Modersohn-Haus, 1996.

2 Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914. Hrsg. von Ulrich Krempel und Susanne Meyer-Büser, Ausst.-Kat. Hannover: Sprengel-Museum, 1996.

3 Sigrid Schade: Künstlerinnen und „Abstraktion“. Anmerkungen zu einer „unmöglichen“ Beziehung in den Konstruktionen der Kunstgeschichte. In: Ausst.-Kat. Garten der Frauen (wie Anm. 2), S. 37-45.

4 Vgl. meinen Aufsatz: Die (Re-)Produktion des Weiblichen. Indiziensicherungen in der Rezeptionsgeschichte Paula Modersohn-Beckers. In: kritische berichte, Jg. 21, 1993, H. 4, S. 10-26.