

Irene Below

„Fremdbilder und Selbstbilder von Künstlerinnen in den 20er und 30er Jahren“

Eine Lehrveranstaltung am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin,
Wintersemester 1989/90

In der Übung sollten folgende Grundfragen erarbeitet werden:

- Welche Vorstellungen über die künstlerische Produktivität von Frauen im Rahmen einer allgemeinen Kunstgeschichte von männlichen Wissenschaftlern/Kritikern einerseits und von Kunstwissenschaftlerinnen und Künstlerinnen andererseits vertreten wurden (und werden);
- welche Positionen zur künstlerischen Arbeit, zur weiblichen Geschlechtsrolle und zum sozialen Selbst an Selbstdarstellungen und Fremddarstellungen von Künstlerinnen aus den 20er und 30er Jahren zu ermitteln sind.

Deutlich werden sollten darüber hinaus grundlegende erkenntnistheoretische und methodologische Prinzipien der Frauenforschung:

- Interdisziplinarität anstelle zerstückelter partikularisierter Erkenntnisgewinnung;
- ‘Geschlecht’ (‘gender’) als eine zentrale Kategorie bei der Analyse (kunst)historischer Prozesse und Phänomene;

Reflexion der eigenen Betroffenheit und Subjektivität als (angehende) Wissenschaftlerin statt des Rekurses auf vermeintliche Objektivität.

Auch wenn der enge zeitliche Rahmen ein wirkliches Einlösen dieser Prinzipien nicht zuließ, sollten die daraus resultierenden Defizite und die disziplinäre Eindimensionalität im Bewußtsein bleiben.

Zum Diskussionsverlauf

Hans Hildebrandts Arbeit „Die Frau als Künstlerin“ von 1928 bildete den Ausgangspunkt – ein immer wieder rezipiertes Buch, wenn es darum geht, die vorurteilsbeladene Sicht eines männlichen Kunsthistorikers auf die künstlerische Produktivität von Frauen zu veranschaulichen (zuerst Stelzl 1977). Wir versuchten, das Buch ‘gegen den Strich’ und in seinem historischen Kontext zu lesen, und prüften, ob darin noch etwas anderes zu finden ist als biologische Urteile über das ‘Wesen der Frau und ihre minderen künstlerischen Fähigkeiten’. Hilfreich für einen solchen nochmaligen Blick war nicht nur das Wissen, daß Hans Hildebrandt sich als Ordinarius in Stuttgart intensiv mit der zeitgenössischen Kunst beschäftigte, daß er von den Nationalsozialisten aus seinem Amt entfernt und in der Ausstellung ‘Entartete Kunst’ als einer der ‘Kritiker der Systemzeit’ angeprangert wurde (Schuster 1987, 1973), und daß er in seinem Werk „Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts“ (Hildebrandt 1931) – einem Band des Handbuchs der Kunstwissenschaft – erstaunlich viele Künstlerinnen erwähnt und ihre Werke abbildet, sondern vor allem, daß Künstlerinnen wie etwa Hannah Höch, Marta Hoepfner, Sophie Taeubner u.a. ihn außerordentlich schätzten und ihm für sein Buch bereitwillig Auskünfte über ihr Schaffen gaben (Mündl. Mitteilung von M.

Droste). Vor der Folie dessen, was Frauen über die Rolle der Frauen in der Kunst und Kultur zur selben Zeit (Schlüter-Hermkes 1930) schrieben, erscheint Hildebrandts Position offenbar den zeitgenössischen Künstlerinnen durchaus vertretbar. Und auch von heute aus gesehen sind neben Vorurteilen und Halbwahrheiten und einem schwer erträglichen gönnerhaften Gebahren eine Reihe interessanter Überlegungen in seinem Buch zu finden, die uns bei der weiteren Seminarplanung anregen.

Bemerkenswert ist insbesondere, daß Hildebrandt davon ausgeht, daß sich die Beziehungen zwischen den Geschlechtern wandeln – allerdings nur in dem Umfang, den der Mann der Frau zubilligt (und dies mag für das Patriarchat ja auch zutreffen). Auch bei seinen Überlegungen zu den Arbeitsmöglichkeiten von Künstlerinnen geht Hildebrandt von einer Historizität in den Geschlechterbeziehungen aus. Insbesondere seit 1900 sei es zu einem grundlegenden Wandel gekommen, die Künstlerin zeige „ein entschlossenes Einrücken in jene Stellungen, die der Mann verläßt, weil er, heute der Architektur und Technik vor allem zugeneigt...“ (Hildebrandt 1928, S. 157).

Hildebrandt knüpft dabei offenbar an Pinders zwei Jahre zuvor erschienene Schrift über das Generationsproblem in der Kunstgeschichte an, wenn er mit der Zugehörigkeit zu einander folgenden Generationen Unterschiede zwischen gleichzeitig nebeneinander arbeitenden Künstlerinnen zu erklären sucht (Hildebrandt 1928, S. 110ff). An die Stelle der „noch ganz im Banne des Mannes“ arbeitenden Frau trete die neue, selbstbewußte, unabhängige, sportlich durchtrainierte Kameradin – „minder bequem für den Mann. Doch reizvoller.“ (Hildebrandt 1928, S. 106). Und im Handbuch der Kunstwissenschaft schreibt er zusammenfassend:

„Das neue Weib, energievoller, lebenskühner, lebensüchtiger und wesentlich weniger sentimental als seine Vorgängerin, bringt zugleich die neue Künstlerin hervor, die mit auffälliger Begabung sich auch auf Schaffensgebieten des Mannes betätigt, die Architektur als erreichbares Ziel betrachtet, in der ihr vor kurzem noch so fremden Skulptur mit ihr Bestes leistet, Wandmalerei wagt, in alle Stellungen kunstgewerblicher Arbeit einrückt, die der Mann, heute vorwiegend der Technik, dem Bau, den Industriefragen zugekehrt, eben verließ.“ (Hildebrandt 1931, S. 279).

Die Veränderbarkeit der Geschlechterbeziehungen steht allerdings im Konflikt mit der biologischen Sicht der Frau, die in dem Buch vorherrschend ist. Hildebrandt versucht dieses Dilemma dadurch zu lösen, daß er seine biologistische Sicht mit typologischen Vorstellungen über 'männlich' und 'weiblich' mischt. Die konkreten Menschen hätten nämlich sowohl männliche wie weibliche Eigenschaften, und so sei eine konkrete historische Frau ebensowenig ausschließlich auf das 'Weibliche' festgelegt wie der Mann auf 'das Männliche'. So wie „die Künstler meist mehr oder minder zahlreiche und ausgeprägte weibliche Züge ... aufweisen“, so zeige „umgekehrt das Weib, sobald es schöpferisch gestaltet, eben damit die Einfügung männlicher Wesensmerkmale in seinen Organismus“ (Hildebrandt 1928, S. 34). Mit diesen Konstruktionen steht Hildebrandt Auffassungen von menschlicher Bisexualität nahe, wie sie u.a. von fortschrittlichen Frauen wie Johanna von Elberskirchen um die Jahrhundertwende, aber auch noch von Charlotte Wolf vertreten wurden (Eldorado 1984, S. 142). Eine eingehendere Untersuchung von Sexualitätskonzepten und Vorstellungen über das Verhältnis der Geschlechter in den 20er Jahren, die über Freverts Hinweise

hin ausgeht (Freverts 1986, S. 180ff), wäre nötig, wollte man Hildebrandt in der Diskussion der 20er Jahre über diese Fragen noch genauer verorten. Dies war im Rahmen unseres Seminars nicht zu leisten.

Wir fragten statt dessen danach, ob es die „neue Künstlerin“ wirklich gegeben hat, ob in den 20er Jahren für die Künstlerinnen eine Emanzipationsschub stattgefunden hat, oder ob die wahrnehmbaren Veränderungen eher als einer leichte Modifikation des immer Gleichen zu interpretieren seien.

Diese Fragen stellten wir in den Zusammenhang der in den letzten Jahren geführten Diskussion, ob nicht die Kategorie 'Frau' in der feministischen Geschichtswissenschaft durch die Kategorie 'Geschlecht' ('gender') zu ersetzen und (Frauen)geschichte als Geschichte sich wandelnder Geschlechterbeziehungen zu schreiben sei (Davis 1986). Auch für die feministische Kunstgeschichte erscheint die Erweiterung der 'Frauenkunstgeschichte' auf eine Kunstgeschichte, die nach dem Wandel der Geschlechterbeziehungen und deren Auswirkungen auf den Kunstbetrieb, die Künstlerinnen und die Werke fragt, vonnöten. Wurde in der feministischen Kultur- und Kunstgeschichtsschreibung zunächst das bei allen historischen Unterschieden Gemeinsame herausgearbeitet und betont (Greer 1980, Berger 1982, Stephan 1989) – beispielsweise das „Verschwinden“ der Frauen im Werk des Mannes (Berger) oder das „Frauenopfer“ als notwendige Voraussetzung jeglicher kultureller Produktion (Stephan), – so erscheint jetzt eine andere Akzentsetzung nötig und möglich. Parker und Pollock haben in diesem Sinne aufgezeigt, daß die ästhetische Produktivität von Künstlerinnen und Künstlern immer in einem Wechselverhältnis steht, und daß historische Veränderungen immer die Produktionsbedingungen beider Geschlechter betreffen (Parker, Pollock 1981). Für die Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts finden sich erste Schritte in eine solche Richtung in Arbeiten, in denen konkret Veränderungen der Lebens-, Ausbildungs- und Arbeitsbedingungen untersucht werden (z.B. Haller 1988, Droste 1989). In diesen Kontext stellen wir auch die Arbeit in unserem Seminar. Wir wollten Einblick gewinnen in die Historizität der ästhetischen Produktivität von Künstlerinnen der 20er Jahre vor dem Hintergrund (mehr oder minder radikal) veränderter Geschlechterbeziehungen. Die in bildlichen Darstellungen aber auch in schriftlichen Darstellungen auffindbaren Fremd- und Selbstbilder sollten als wichtiger Zugang im Vordergrund stehen. Dabei kam es im Verlauf des Seminars immer wieder zur Reflexion des höchst unterschiedlichen Aussagewerts verschiedenartiger Selbst- bzw. Fremdbilder, die von der bewußt gewählten symbolischen Repräsentation bis zum zufälligen Schnappschuß, vom für eine breite Öffentlichkeit bestimmten Bild bis zur privaten Selbstäußerung reichen.

Wie bei einem ersten Seminar dieser Art nicht anders zu erwarten, konkurrierte die Festlegung auf eine speziell, scharf konturierte Fragestellung mit dem Bedürfnis nach einem breiteren Überblick über das, was es überhaupt gegeben hat. So kamen unter der Frage nach den neuen Arbeitsgebieten der „neuen Künstlerin“ auch Arbeiten über Fotografinnen und Architektinnen zustande.

Die Thematik insgesamt hatte für uns alle eine hohe Aktualität und Brisanz. Die 20er und 30er Jahre sind offenbar noch so nah, und die Probleme der beruflichen, intellektuellen und emotionalen Autonomie der Frau und der Suche nach gleichberechtigten

Beziehungen zu anderen Menschen, sind bei allen Differenzen doch so vergleichbar, daß wir uns in der Beschäftigung mit einzelnen Künstlerinnen immer wieder mit eigenen Fragen und Wünschen konfrontiert sehen.

Das Thema „Fremdbilder und Selbstbilder“ war ein gutes Korrektiv für unsere Spiegelungswünsche, führte es uns doch immer wieder zurück zu den Objekten selbst und zu der Tatsache, daß es sich dabei in der Mehrzahl um bewußt gestaltete symbolische Repräsentationen handelt, deren Beziehung zur gelebten Realität jeweils einer genauen Untersuchung bedarf.