

Ellen Thormann

Femmes Fatales? Von Schwestern des Pinsels und Töchtern des Fortschritts und der Brüderlichkeit

Tamar Garb, *Sisters of the Brush, Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*. New Haven, London 1994, 207 S., 62 schw./w. Abb.

Tamar Garbs vorliegende Publikation ist die überarbeitete Version ihrer 1991 von der University of London angenommenen Dissertation „The Formation of a Separate Women's Art World in Paris, 1881-1897“.

Seit Mitte der Achtziger Jahre ist Garb mit Publikationen zu diesem Themenkreis hervorgetreten, u.a. mit „Women Impressionists“ (1986, 1987 in deutscher Übersetzung), zusammen mit Kathleen Adler als Herausgeberin von „The Correspondence of Berthe Morisot“ (1986) und „Berthe Morisot“ (1987). Ebenfalls 1987 erschien in *Woman's Art Journal* ihre Rezension zu Charlotte Yeldhams „Women Artists in Nineteenth-Century France and England“ aus dem Jahr 1984. Im Frühjahr 1989 veröffentlicht Garb zwei Artikel, die in zwei Kapitel der vorliegenden Publikation eingegangen sind: in *Art History* „L'Art Féminin: The Formation of a Critical Category in late Nineteenth-Century France“, und in *Art Journal* „Revising the Revisionists: The Formation of the Union des Femmes Peintres et Sculpteurs“.

Vor allem die letztgenannten Artikel markieren Garbs Position innerhalb der angelsächsischen feministischen kunsthistorischen Forschung; auch in der Danksagung wird deutlich, daß sie im Zusammenhang mit dem Kreis der herausragendsten Vertreterinnen wie Linda Nochlin, Griselda Pollock und Lisa Tickner zu sehen ist, denen sie für hilfreiche Unterstützung bei der Erarbeitung des Textes dankt.

Mit dem Thema der „Kultur von Frauen im späten 19. Jahrhundert in Paris“ (Untertitel), verfolgt Tamar Garb zwei Ziele: die Geschichte der ersten französischen Künstlerinnen-Organisation nachzuvollziehen und mit dieser Geschichte das aus der herrschenden männlichen Sicht konstruierte Bild von Paris als der „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ aus feministischer Perspektive neu zu formulieren.

In sechs Kapiteln untersucht Tamar Garb die Zeit von 1881 bis 1896/97, d.h. von dem Jahr der Gründung der „Union des Femmes Peintres et Sculpteurs“ bis zu der sukzessiven Zulassung von Frauen an die staatliche École des Beaux-Arts in den Jahren 1896/97. In dem ersten Kapitel wird die innere Organisation der „Union“ beschrieben, im zweiten die kulturpolitischen Zusammenhänge ihrer Gründung, im dritten wird die „Union“ innerhalb der weitverzweigten Richtungen des französischen Feminismus verortet, im vierten Kapitel ist der Zugang von Frauen zur École des Beaux-Arts das Thema, im fünften Kapitel wird die Rezeption der Werke der Künstlerinnen der „Union“ untersucht und im sechsten die Ideologie der 'Weiblichen Kunst' in den Kampagnen der „Union“.

Im folgenden werde ich als Anregung zur weiteren Lektüre auf einige mir zentral erscheinende inhaltliche und methodische Aspekte eingehen.

In dem ersten Kapitel mit der Überschrift „Vision und Spaltung in der Schwesternschaft der Künstlerinnen“ beginnt Garb nach eigenen Worten „mit der Konstruktion der Geschichte der ersten fünfzehn Jahre der 'Union'“ (S. 2). Diese Konstruktion unternimmt Tamar Garb aus der Sicht der Künstlerinnen, auch wenn sie Schwierigkeiten mit deren Positionen nicht verleugnet (S. 2).

Sie beschreibt die Entwicklung der „Union“ von der ersten Aufbruchszeit in den achtziger Jahren, als Werte wie Solidarität Priorität besaßen, zu den neunziger Jahren, als interne Konkurrenz und die künstlerische Etablierung bestimmend wurden. Die ersten zwölf Jahre der „Union“ waren demnach geprägt durch die dynamische Persönlichkeit ihrer Gründerin, der Bildhauerin Hélène Bertaux (1825-1909). Unter ihrer Führung erfolgte die Hängung nach unhierarchischen Prinzipien (S. 10-11), die besten Plätze wurden ebenso talentierten jungen Künstlerinnen wie arrivierten älteren Künstlerinnen zuerkannt. Die Ausstellungsräume wurden mit Blumen, bequemen Diwanen und luxuriösen Teppichen in großbourgeoise oder elegante Club-Interieurs verwandelt.

Über die Frage der Ein- und Besetzung einer Jury, die über die Auswahl der ausstellenden Werke bestimmt, kam es Anfang der neunziger Jahre zu harten Konflikten mit der Vize-Präsidentin Virginie Demont-Breton (1859-1935). 1894 stellte sich Hélène Bertaux nicht mehr zur Wahl und Virginie Demont-Breton wurde ihre Nachfolgerin, die 2. Präsidentin der „Union“. Für sie war vor allen Dingen die Hebung des künstlerischen Niveaus der Salons wichtig, deren Exponate nun durch eine Jury bestimmt wurde.¹

Der Titel des Buches „Sisters of the Brush“ geht auf Rosa Bonheur (1822-1899) zurück, die in einem Brief von 1895 die Mitglieder der Union als „Soeurs de Pinceau“ anspricht (S. 3). Tamar Garb charakterisiert die „Union“ anhand dieser Formulierung als eine familiäre Gruppe mit gemeinsamen Bestrebungen und gegenseitiger Unterstützung, die aber in der Realität mit Erfahrungen von Neid, Rivalität, Konkurrenz und persönlichem Ehrgeiz konfrontiert war (S. 3).

Rosa Bonheur war, wie Tamar Garb schreibt, Vorbild und Mentor für die Frauen der „Union“, sie war deren Ehren-Präsidentin und machte 1897 eine Schenkung „für unsere wenig begüterten Kolleginnen“.² Dieses mutet auf den ersten Blick paradox an, war Rosa Bonheur doch die prominenteste Repräsentantin eines Lebensentwurfes ohne Ehefrau- und Mutterstatus, die mit ihrer Freundin Nathalie Micas eine Lebensgemeinschaft bildete und damit im krassen Gegensatz zu den Vorstellungen der Künstlerinnen der „Union“ stand.

Virginie Demont-Breton, die wie Hélène Bertaux Künstlerin, Ehefrau eines Künstlers und Mutter war, vertrat die Ansicht, daß Frauen, die ihr Leben allein der Kunst widmen, auf dem „falschen Weg“³ sind. Und auch in ihrer Malerei propagierte sie, wie Tamar Garb zeigt (Abb. 18, S. 47), die Rolle der aufopfernden Mutter. Doch indem Rosa Bonheur sich im Alter bedauernd über ihr zurückgezogenes Leben ohne Familienzusammenhang äußerte, wurde sie für Demont-Breton zur Kronzeugin dieses „falschen Weges“.⁴

Das zweite Kapitel unter der Überschrift „Inmitten einer wahren Flut von Gemälden“; Die Union der Malerinnen und Bildhauerinnen im Kontext“ ist in weiten Teilen mit Garbs oben erwähnten, 1989 im *Art Journal* publizierten Aufsatz über politische

und kulturpolitische Bedingungen und Zusammenhänge der Gründung der „Union“ identisch. Demnach waren die 80er Jahre mit einer „massiven Diversifikation“ (S. 19) des Pariser Kunstmarktes verbunden. Die Professionalisierung von Künstlern wurde von der französischen Regierung im Sinne einer liberalen Ökonomie unterstützt. Der Staat versuchte, mit der Werbung für „Selbsthilfe“-Strategien in der Kulturpolitik Paris als Zentrum künstlerischen Wettbewerbs erscheinen zu lassen. Private Ausstellungs-Organisationen paßten in dieses Konzept und so kann auch der 1884 gegründete „Salon des Indépendants“ nach Tamar Garb nicht länger als gegen zentralisierte Kontrolle der Regierung gerichtete Oppositionsinstitution gesehen werden (S. 21).

Im folgenden untersucht Tamar Garb die Ausstellungsmöglichkeiten von Künstlerinnen in anderen Gruppierungen, von den beiden offiziellen Salons bis hin zu den Cercles, die englischen Clubs ähnelten; sie benennt prominente Künstlerinnen wie Madeleine Lemaire, Mary Cassatt, Berthe Morisot, Louise Abbéma, Marie Bracquemond und Eva Gonzalès, die sich für diese Gruppierungen und gegen eine Mitgliedschaft bei der „Union“ entschieden. Nicht nur in dieser Aufzählung fehlt der Name der Bildhauerin Camille Claudel (1864-1943), die in den 80er und der 1. Hälfte der 90er Jahre in den offiziellen Salons ausstellte und rezipiert wurde. Könnte es sein, daß Camille Claudel als damalige Geliebte des 24 Jahre älteren „Stars“ der Pariser Kunstwelt, Rodin, die „Konstruktion“ von bürgerlicher, familiärer Wohlständigkeit (auch die der Autorin?) radikaler in Frage stellte als die lesbische Lebenskonzepte lebenden Malerinnen wie Rosa Bonheur oder Louise Abbéma und sie deshalb nicht in das Blickfeld Garbs geriet?⁵ Ist Camille Claudel die wahre „Femme Fatale“?

In dem 3. Kapitel „Feminismus, Philanthropie und die ‚Künstlerin‘“ wird die „Union“ politisch verortet. Die meisten Mitglieder der „Union“ sind mit dem, was Tamar Garb als „philanthropischen Feminismus“ (S. 68) bezeichnet, zu identifizieren, denn die „Union“ sah ihre Aufgabe in der Professionalisierung von Künstlerinnen, hielt sich aber aus weitergehenden Forderungen nach politischen oder bürgerlichen Rechten für Frauen heraus.

In diesem Kapitel wird die Entwicklung der fein aufgesplitterten Richtungen der in „Frauenfragen“ aktiven Gruppierungen, der Presse und der mit dieser Frage befaßten Kongresse Ende des 19. Jahrhunderts nachgezeichnet. Auf dem „Congrès International des Œuvres et Institutions Féminines“ 1889 beschwor Hélène Bertaux die Affinität der „Union“ mit den anderen Institutionen: „Ich fühle, daß unsere Institution die Schwester von Euren ist, gleichermaßen eine Tochter des Fortschritts und der Brüderlichkeit“ (S. 66). Interessant sind wiederum Garbs Ausführungen über die politischen Zusammenhänge, hier zeigt sie, daß die französische Regierung die Idee einer weiblichen philanthropischen Mission nährte, weil wohlthätige Taten von Frauen gut in das Konzept republikanischer Reformziele paßten.

Die Spannweite der innerhalb der „Union“ vertretenen Positionen werden von Garb in der Gegenüberstellung der Strategien von Marie Bashkirtseff (1859-1884) und Rosa Bonheur sehr klarsichtig als zwei Seiten derselben symbolischen Münze beschrieben und mit zwei Fotos illustriert (Abb. 19-20, S. 54-55). Während Bashkirtseff die Konflikte um ihre Weiblichkeit ausspielte, indem sie zum einen als Autorin unter verschiedenen Pseudonymen schrieb, d.h. verschiedene Identitäten annahm, und zum anderen herrschenden Weiblichkeitsvorstellungen in Kleidung und Verhalten demonstrativ nachkam, gab es andere wie Rosa Bonheur, die die traditionelle Frau-

enkleidung vermieden und sich Nüchternheit in Kleidung und Frisur den Uniformen moderner Männlichkeit entsprachen.

In einer derart komplex und detailliert ausgebreiteten Untersuchung über die Situation von Künstlerinnen im Umkreis der „Union des Femmes Peintres et Sculpteurs“ über einen relativ begrenzten Zeitraum, den 80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts, erscheinen mir einige Leerstellen unverständlich. Neben dem oben erwähnten „Fall“ von Camille Claudel betrifft dies auch die zweite Pariser Künstlerinnen-Organisation, die „Société des Femmes Artistes“ (sie werden auf S. 127 nur einmal kommentarlos erwähnt). Die „Femmes Artistes“ sind ein lockerer Zusammenschluß von etwa 40 Künstlerinnen, mit deren Gründung Anfang der neunziger Jahre eine Distanzierung sowohl von Autodidaktinnen und künstlerischer als auch von nationaler Beschränkung bei der „Union“ verbunden war.⁶ 1895 sind rund 1/3 der Ausstellenden der „Femmes Artistes“ ehemalige Mitglieder der „Union“, woraufhin 1897 zwar ein Ausstellungsverbot für „Unions“-Mitglieder bei den „Femmes Artistes“ ausgesprochen, aber nach drei Jahren wieder aufgehoben wurde.⁷

Eine Bereicherung der bisherigen Kenntnisse über die Künstlerinnen des späten 19. Jahrhunderts stellen die vielen, qualitativ guten Schwarz-Weiß-Abbildungen der meist verschollenen, oder nur schwer zugänglichen Werke der Künstlerinnen (u.a. 3 von Hélène Bertaux, 12 von Virginie Demont-Breton) dar. Leider werden sie nur als Illustration eingesetzt, sie bilden keinen argumentativen Bestandteil des Textes, d.h. eine Bildanalyse sucht man in der Publikation vergeblich. Dabei könnten kunsthistorische Analysen der Werke eine spannende Bestätigung oder Relativierung ihrer Thesen darstellen. Die Konzentration auf die (kunst-)soziologische und historisch-ökonomische Forschung, in Verbindung mit der Vernachlässigung kunsthistorischen Instrumentariums, der Bildanalyse, scheint mir ein charakteristischer Zug der (linken) französischen und englischsprachigen kunstgeschichtlichen Forschung der letzten 20 Jahre zu sein, in deren Tradition sich Garb einreicht.

Auch hätte man sich einen Blick über den nationalen französischen Tellerrand, einen Hinweis auf vergleichbare Entwicklungen in anderen europäischen Ländern gewünscht, zum Beispiel auf den schon 1867 gegründeten „Verein der Bildenden Künstlerinnen zu Berlin“, der 1868 eine eigene Zeichen- und Malschule einrichtete. Eine ForscherInnengruppe hatte zeitgleich zu Garbs Untersuchungen über die Geschichte dieses Vereins gearbeitet, deren Ergebnisse 1992 publiziert wurden.⁸

Das Buch ist nicht nur auf der optisch-haptischen (Hard-Cover) Ebene gelungen, auch das Schlagwort- und Namensregister sowie die Wiedergabe von wichtigen Passagen im Original, d.h. in französischer Sprache, in den Anmerkungen lassen auf eine sorgfältige verlegerische Betreuung schließen. Insgesamt stellt der Text eine sehr komplexe und detaillierte, auch sprachlich sehr dichte Darstellung kulturpolitischen Lebens der 80er und 90er Jahre des 19. Jahrhunderts in Paris dar, neben Charlotte Yeldhams „Woman Artists in Nineteenth-Century France and England“ eine Pflichtlektüre für alle, die sich mit diesen Themenkomplexen auseinandersetzen wollen.

- 1 Zwei Fotos, die diese Jury 1901 bei der Auswahl von Bildern zeigen, würden diese Ausführungen gut illustrieren, s. *Femina*, Nr. 4, 15.3.1901, S. 77.
- 2 Aus: *Journal des Femmes Artistes*, 7. Jg., Nr. 71, Mai 1987.
- 3 Demont-Breton, *La Femme dans l'Art*, in: *La Chevauchée*, 1. Jg., Nr. 7, 1.1.1901, S. 75.
- 4 Rosa Bonheur in: Virginie Demont-Breton, *Rosa Bonheur*, in: *Revue des Revues*, Nr. 12, 15.6.1899, S. 612: „Die Umstände erlauben es nicht jeder Frau, alle Elemente des Glücks zu vereinen; mein ganzes Leben hat allein die Kunst beherrscht, ihr verdanke ich größte Freuden und Trost von Leiden und ich war immer glücklich über mein Schicksal. Aber niemand versteht besser als ich, daß Künstlerin, Ehefrau und Mutter zu sein die vollkommene Glückseligkeit bedeutet. Sein Herz an seine Liebe binden zu können und trotzdem die Freiheit der Gedanken und des Geistes zu erhalten, das ist, hier auf Erden, die Verwirklichung des schönsten aller Träume.“
- 5 Allerdings ist in der Bibliographie der Aufsatz von Claudine Mitchell, *Intellectuality and Sexuality: Camille Claudel, The Fin de Siècle Sculptress*, in: *Art History*, Bd. 12, Nr. 4, Dezember 1989, genannt.
- 6 Vgl. Ausst.-Kat. 3me Exposition des Femmes Artistes, Janvier 1895, Galerie Georges Petit, Paris, und: PINXIT, Madame Fanny Fleury, in: *La Vie Moderne*, 25. Jg., Nr. 8, 22.3.1903.
Von 1895-1908 stellen die „Femmes Artistes“ mit jeweils immerhin rund 210 Exponaten, Malerei, Miniaturen, Skulpturen von Künstlerinnen wie Lisbeth Delvolvé-Carrière, Fanny Fleury, Réal del Sarte u.a., aus.
- 7 Vgl. *Journal des Femmes Artistes*, 9. Jg., Nr. 87, Februar-März-1900, S. 5.
- 8 Vgl. 125 Jahre: Konflikte – Strategien – Erfolge, *Zur Geschichte des Vereins Berliner Künstlerinnen*, in: Ausst.-Kat. *Profession ohne Tradition, 125 Jahre Jahre Verein Berliner Künstlerinnen*, Berlinische Galerie 1992.