

„Hinaus in die Welt“ – Der Aufbruch von deutschen und finnischen Künstlerinnen nach Paris vor der Jahrhundertwende

„Nehmen sie ihr billiet so, daz sie 2. klasse in deutschland und erster klasse von Köln aus fahren, derartige billietten existiren, und werden meistens gebraucht, da 2. klasse in Frankreich gleich 3-4 in Deutschland ist, und sie könnten leicht roheiten ausgesetzt werden. Es ist ein wenig teurer, doch nicht viel. Fahren sie im damencoupé und wehlen sie eins wo schon eine dame drin ist. In Belgien und Frankreich müssen sie sich in acht nehmen mit dem bezahlen, wenn sie etwas essen, die garçons betrügen sehr.“ (Zitiert nach Wolff-Thomsen, 1997, S. 64)

Die von dem dänischen Maler und späteren Kunsthändler Wilhelm Petersen-Grétor (1868-1923) ausgesprochenen Empfehlungen waren an die 25jährige Malerin Maria Slavona (1865-1931) gerichtet, die im Jahre 1890 ohne Begleitung von Lübeck nach Paris zu reisen beabsichtigte. In dem Brief teilt er ihr nicht allein seine Erfahrungen mit, sondern sucht auch über die räumliche Distanz hinweg eine patriarchalische Kontrolle über ihre Verhaltensweisen auszuüben. Eine psychische oder physische Aggression, die stärker die Frau als den Verursacher der persönlichen Scham und gesellschaftlichen Schande ausgesetzt hätte, hätte auch seinen eigenen Interessen an ihr entgegengestanden. Alleinreisende Frauen erregten folglich sexuellen Argwohn und waren schnell gesellschaftlicher Deklassierung ausgesetzt.

Seit den 1870er Jahren – nach Beendigung des Deutsch-Französischen Krieges – wagte eine große Anzahl von Künstlerinnen den Aufbruch in die Welthauptstadt der Kunst – nach Paris. Reisen – ein Begriff, der sich etymologisch von althochdeutsch „Aufbruch“, mittelhochdeutsch „sich erheben, steigen“ entwickelt hat (Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, Bd. 2, S. 1109) – bedeutete nicht allein einen Ortswechsel. Die Künstlerinnen erhoben sich, um vielleicht nicht vollständig mit vorgelebten Mustern zu brechen, doch sich von herrschenden Abhängigkeiten zu lösen und neue Wege zu beschreiten. In der Eisenbahn – dem Fortbewegungsmittel der industrialisierten Gesellschaft und Sinnbild für Schnelligkeit und Modernität – erlebte der Reisende nach Barthes zwei Seiten eines Blicks – den Blick auf die Landschaft sowie auf die Scheibe (Barthes, S. 105), doch zugleich spiegelte sich das eigene Ich im Fenster, schuf die Möglichkeit erster Selbst-Reflexion in einem fremden Raum – sie wurde erfahren. (Vgl. Pelz, S. 7ff.)

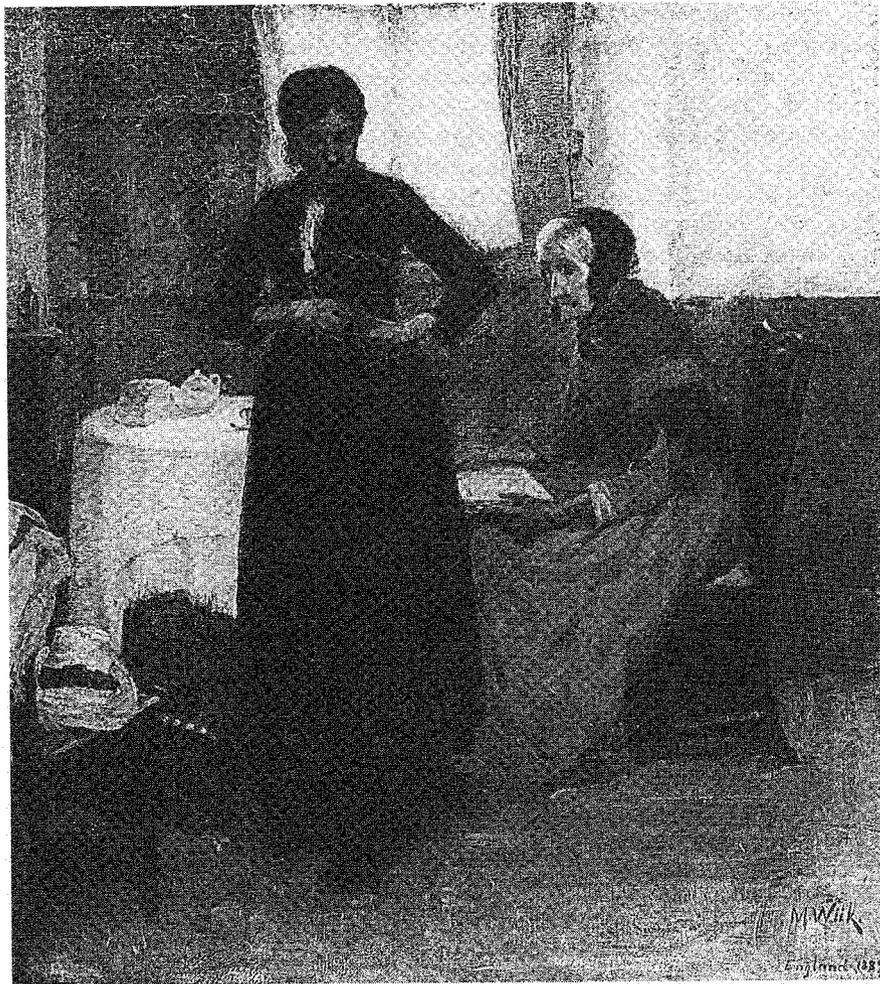
Das Werk *Hinaus in die Welt* (Abb. 1) der finnischen Malerin Maria Wiik (1853-1928), während eines längeren Studienaufenthaltes in Paris und St. Ives / England 1889 entstanden (vgl. Kontinen, 1997, S. 25-31), verdeutlicht sehr anschaulich die für Frauen seit den 1880er und besonders seit den 1890er Jahren gewandelten Möglichkeiten. In Wiiks Gemälde vollzieht die junge Frau, die sich bereits erhoben hat, sinnbildlich eine Abkehr von dem noch von ihrer Großmutter vorgelebten Verhaltensweisen, eine Wendung zu einem neuen Lebenskonzept. Sie wird das Zimmer verlassen, das jahrhundertlang als Bestimmungsort der Frau

galt und als Synonym für sie selbst geworden war. („Frauenzimmer“; Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, Bd. 1, S. 371) Hut und Mantel sowie die Reisetasche liegen bereit, als letztes konzentriert sich die junge Frau während des Zuknüpfens ihres Kleides auf sich selbst. Ihr Kleid – erinnert sei an die Beschreibungen Rainer Maria Rilkes in seinen *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigges* (Rilke, S. 107f.) – wird sie von nun an allein schließen müssen. Die alte Frau – Sinnbild überlebter Verhaltensnormen – sitzt still und bekümmert über den Fortgang ihrer Enkelin mit einem aufgeschlagenen Buch auf dem Schoß in mittelbarer Erwartung ihres Todes. Ihre Großtochter wird sich über die Begrenztheit des Raumes hinwegsetzen und Unbekanntes erobern. (Vgl. Kontinen, 1991, S. 196-198)

Für viele der seit den 1870er Jahren in die französische Hauptstadt reisenden ausländischen Künstlerinnen bedeutete der Ortswechsel nicht allein, sich zumindest für einen Zeitraum von einigen Monaten, vielleicht auch Jahren des Begleitungs- und Kontrollaufwandes der Familie zu entziehen: Paris bot einen Raum für Projektionen und Wünsche, die im eigenen häuslichen, aber auch nationalen Umfeld nicht umsetzbar schienen.

Da noch keine Anhaltspunkte darüber vorliegen, wieviele Künstlerinnen vor 1900 Paris aufsuchten und um einen Eindruck zu vermitteln, wie stark möglicherweise der Zustrom war, sei allein ein Hinweis auf die 64 schleswig-holsteinischen Künstlerinnen erlaubt, die zwischen 1845 und 1874 geboren worden waren und dementsprechend ein Alter aufwiesen, um vor 1900 ein Studium in Paris aufnehmen zu können. Von ihnen suchten 14 (Clara Krüger von Sivers, Sophie Sthamer, Charlotte Valentiner, Ingeborg Magnussen, Henriette Hahn, Helma Heynsen-Jahn, Irmengard Hoffmann, Sophie Kleinfeller-Pühn, Elisabet und Rosa Krüger, Clara Lagerloef, Maria von Brocken, Maria Slavona und Wilhelmine Niels; Biographische Angaben vgl. Wolff-Thomsen, 1994, S. 80-82; 128-130; 148; 152f.; 165f.; 177-179; 183; 208-210; 233f.; 304-306; 312; 323) – also 20% – die in der Zeit 2,5 Millionen Einwohner zählende Großstadt auf. Für die nachfolgende Generation dürfte der Prozentsatz vermutlich noch höher liegen.

Der starke Zustrom von Künstlerinnen nach Paris besonders seit den 1890er Jahren wurde m.E. neben der Anziehungskraft, die die Museen und Galerien, aber auch die Weltausstellungen 1855, 1867, 1878, 1889 sowie 1900 ausübten, mit hervorgerufen durch die Veröffentlichungen der Selbstzeugnisse der russischen Malerin Marie Bashkirtseff (Tagebücher, Briefe sowie der Briefwechsel mit Guy de Maupassant). Die seit 1887 in unterschiedlichen Fassungen zuerst in französischer Sprache, seit 1889 auf russisch, 1890 auf englisch für den britischen und U.S.-amerikanischen Buchmarkt, seit 1897 auf deutsch und 1901 auf türkisch erschienen Ausgaben erreichten eine für dieses Sujet einzigartige Auflagenhöhe. Nach 1940 erfolgten Übersetzungen ins Italienische sowie eine für den südamerikanischen Buchmarkt bestimmte Ausgabe auf spanisch sowie 1967 auf polnisch. Für die Tagebücher können 57 Einzelausgaben, für die Briefe sieben sowie zehn mit dem Briefwechsel mit Guy de Maupassant kombinierte Ausgaben nachgewiesen werden. (Vgl. British Museum, S. 405-406; The National Union Catalog 1969,



1 Maria Wiik, *Out into the world*, 1889, Öl, 69x61 cm, Ateneum Helsinki (Foto: Central Art Archives, Helsinki)

S. 313-315; *ibid.* 1970, S. 163; Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, S. 438; Bibliothèque Nationale, Fiche 224-225; The Library of Congress Catalog, S. 70; Deutscher Gesamtkatalog, Sp. 494-496) Die Popularität gerade der Tagebücher verdeutlicht nicht nur das Bedürfnis nach künstlerischer Orientierung, sondern insbesondere nach vorbildlichen weiblichen Lebensentwürfen. Die Breite der Rezeption beweist, wie sich die Selbstzeugnisse, die immer nur unter der Zensur der jeweiligen Bearbeiter in Teilen herausgegeben wurden, funktiona-

lisieren ließen. (Vgl. Theuriot; Borel 1925; Ders. 1929; Cahuet 1926; Ders., 1929; Habiaque; Creston; Cosniet)

Zumindest bis zu Beginn der 1890er Jahre äußerten sich die Künstlerinnen in ihren Selbstzeugnissen mehrheitlich positiv über die Ausbildungsbedingungen in den freien Akademien (vgl. Rittmann, S. 27), doch nach dem starken Zuzug ausländischer Studierender nach 1890 mehrten sich die Klagen über die schlechten Atelierbedingungen und die unzureichende Korrektur der Lehrerschaft. (Vgl. H.W., S. 150-153; Modersohn-Becker, S. 203, 395; Wolff-Thomsen, 1997, S. 64)

Überraschenderweise wurde die Ungleichbehandlung der Frauen, die allein aufgrund ihres Geschlechtes die doppelten Kursgebühren zu zahlen hatten, nahezu kommentarlos akzeptiert.

Die Frauen, deren Werke vor den Augen der strengen Juroren Gnade gefunden hatten und in den großen, von unterschiedlichen Künstlergruppierungen initiierten Ausstellungen gezeigt wurden, interpretierten dies eher als Glücksfall, denn als Resultat qualitätvoller Arbeit. Die Jahresausstellungen der 1881 gegründeten Union des femmes peintres et sculpteurs (vgl. Garb, 1989, S. 63-70; *ibid.*, 1994), die das herrschende Repräsentationssystem des französischen Kunstbetriebes eher stützten als es wirklich zu beunruhigen, fanden nur marginale Erwähnung in den Künstlerinnenselbstzeugnissen.

Um den gesellschaftlichen Konventionen Genüge zu leisten, bezogen die Frauen äußerst selten allein ein Appartement oder Atelier, die meisten – zumindest noch bis in die 1880er Jahre – wohnten gemeinsam mit einer Freundin/Studienkollegin (z.B. Maria Wiik und Amelie Lundahl) oder der eigenen Schwester (z.B. Elisabet und Rosa Krüger; Anne-Dora und Amalie Volquardsen). Es war eine neue Lebensweise außerhalb des Kreises erziehungsberechtigter Familienangehöriger und außerhalb von Mädchenpensionaten. Auf diese Weise gewannen die Künstlerinnen eine größere Selbstbestimmung, genossen die Freiheit, eigene Entscheidungen zu treffen und auszuführen, erlebten oder erlitten auch vielfach das erste Mal, allein bzw. einsam zu sein. In der Anonymität der Großstadt schien es einfacher, mit gesellschaftlichen Normen zuwiderlaufenden Lebensformen zu experimentieren: Beispielsweise wurden die finnischen Malerinnen Maria Wiik und Amélie Lundahl (1850-1914) erst hier zu einem festen Paar, obwohl sie sich bereits seit Anfang der 1870er Jahre, seit ihrer gemeinsamen Studienzeit an der Zeichenschule des Finnischen Kunstvereins in Helsinki, kannten. (Kontinen, 1997, S. 27) Seltene Ausnahmen auch noch in den 1890er Jahren blieben Wohngemeinschaften für beide Geschlechter. So bezogen Maria Slavona, ihre alten Studienkolleginnen aus Münchner Zeit, Rosa Pfäffinger (1866-1949) und Ivana Kobilca (1861-1926), der dänische Bildhauer Hans Dahlerup (1871-1892) sowie Wilhelm Petersen-Gretor 1891/92 eine gemeinsame Wohnung an der Place Malesherbes, in der sie den Versuch unternahmen, „das überlebte, starre, aber affektbetonte, subjektivistische Haus-, Familien- und Ehesystem zu sprengen.“ (Pfäffinger, S. 65f.) Für Slavona und Pfäffinger bot diese neue Lebensform die einzige Möglichkeit, als alleinerziehende Mütter und professionell tätige Künstlerinnen weiterzuarbeiten. Das Lebenskonzept darf keineswegs idealisiert werden, denn nur mit Härte-

sten finanziellen Einschränkungen und starken psychischen Belastungen konnten beide Frauen den gesellschaftlichen Repressionen entgegentreten, die in Frankreich zwar sicherlich nicht im selben Umfang wie in Deutschland oder im ebenfalls noch stärker ländlich strukturierten Finnland wirksam geworden sind. Die größere Indolenz in der Metropole lieferte mit den Hauptgrund, warum beide Frauen – trotz ihrer anfänglichen Absicht, nur für mehrere Monate in Paris zu studieren – mehr als ein Jahrzehnt in Frankreich ansässig blieben. Slavona kehrte erst nach ihrer Heirat endgültig nach Deutschland zurück, folglich zu einem Zeitpunkt, als sie die *bürgerliche Fassade* wieder zu wahren verstand.

Die finnischen Künstlerinnen, beispielsweise Maria Wiik, die gemeinsam mit Marie Bashkirtseff von 1877 bis 1880 an der Académie Julian studiert hatte sowie in den Jahren 1875/76, 1881/82, 1883/84, 1886, 1889 und 1905 immer wieder in die französische Hauptstadt zurückgekehrt war, wie Helene Schjerfbeck (1862-1946), die 1881/1882, 1883/84, 1886 und 1889/90 in Paris gearbeitet hatte oder wie Ellen Thesleff (1869-1954), die sich 1891/92, 1893/94 sowie 1899/1900 zu Studienzwecken in Frankreich aufhielt, empfanden es als äußerst bedrückend, wieder in ihre Heimat zurückzukehren und sich in die alten Strukturen und tradierten Lebensmuster erneut einfügen zu müssen. (Konttinen, 1996; dies., 1997, S. 21)

Mit Ausnahme von London, das aber in künstlerischer Hinsicht wenig Vergleichbares bieten konnte, erfüllte sich für Frauen nur in Paris der Wunsch nach Autonomie. Die persönliche Selbstbestimmung verhalf gerade vor dem Hintergrund der neuentwickelten künstlerischen Konzepte auch zu größerer künstlerischer Freiheit.

Literatur

Roland BARTHES: Mythen des Alltags. Frankfurt 1964.

BIBLIOTHÈQUE Nationale: Catalogue Général des Livres Imprimés 1897-1959. Supplément sur Fiches. Paris 1986.

Pierre BOREL: L'Âme ardente de Marie Bashkirtseff. Paris 1925.

Ders.: Le Visage inconnu de Marie Bashkirtseff. Paris 1925.

Ders.: L'Âme ardente de Marie Bashkirtseff, d'après de nouveaux documents. Monaco: Société de Conférences 1929.

L'Âme d'une petite fille, nouveau journal inédit présenté par Pierre Borel. Paris 1959.

BRITISH Museum: General Catalogue of printed Books. Photolithographic edition to 1955. Bd. 12. London 1965.

A. CAHUET: Moussia; ou, la vie et la mort de Marie Bashkirtseff. Paris 1926.

Ders.: Moussia et ses amis. Paris 1930.

Colette COSNIER: Marie Bashkirtseff. Ich will alles sein; ein Leben zwischen Aristokratie und Atelier, aus dem Franz. von Uli Aumüller. Berlin 1994.

DORNER CRESTON (= Dorothy Julia Baynes): Fountains of Youth. The life of Marie Bashkirtseff. London 1936.

DEUTSCHER Gesamtkatalog. Hrsg. v. d. Preußischen Staatsbibliothek. Bd. 12. Berlin 1938.

ETYMOLOGISCHES Wörterbuch des Deutschen, bearb. vom Zentralinstitut für Sprachwissenschaft. 2 Bde. Berlin 1993.

Tamar GARB: Revising the Revisionists: The Formation of the Union des femmes peintres et sculpteurs, in: Art Journal 1989, H. 48, S. 63-70.

Dies.: Sisters of the brush: women's artistic

culture in late nineteenth-century Paris. New Haven 1994.

L'énfance candide et passionnée. Cahier inédit suivi d'une étude La rencontre du Duc de Hamilton et la névrose de Marie Bashkirtseff, par Louis Giniès. Aix-en-Provence 1929.

MADEMOISELLE Marie, adapté du Journal de Marie Bashkirtseff par Isabelle Habiaque. Paris 1991.

Riitta KONTTINEN: Totuus enemmän kuin kauneus: naistaitelija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla, Amélie Lundahl, Maria Wiik, Helena Westermarck, Helena Schjerfbeck ja Elin Danielson. Helsingissä 1991.

Dies.: Pohjoismaisista naistaitelijoista Pariisissa/Nordic women artists in Paris. à Paris! Pohjoismeinen taiteilijajäseirtokunta Pariisissa 1800-luvun lopussa/Nordic Artists in Paris in the Late 19th Century, Ausst.-Kat., Gallen-Kallelan Museo. Helsinki 1996.

Dies.: Maria Wiik (1853-1928), in: Rendezvous Paris. Schleswig-holsteinische und finnische Künstlerinnen, bearb. von Riitta Konttinen/Ulrike Wolff-Thomsen, Ausst.-Kat., Museumsberg Flensburg, Kulturforum Burgkloster zu Lübeck, Kieler Stadtmuseum Warleberger Hof, Mikkelin Taide-museo Mikkeli, Pohjanmaan Museo Vaasa, Nelimarkka Museo Alajärvi. Heide 1997, S. 25-31.

MINISTÈRE de L' Instruction publique et des Beaux-Arts: Catalogue général des Livres imprimés de la Bibliothèque Nationale, Bd. 8. Paris 1901.

Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern, hrsg. von Günter Busch / Liselotte von Reinken. Frankfurt 1979.

Annegret PELZ: Reisen durch die eigene

Fremde. Reiseliteratur von Frauen als auto-geographische Schriften. Köln/ Weimar/ Wien 1993.

Rosa Pfäffinger: Der Erbfeind, masch. Manuskript, Privatbesitz.

Annegret RITTMANN (Hg.): Briefe, Ida Gerhardt (1862-1927). Eine westfälische Malerin zwischen Paris und Berlin. Münster 1993.

Rainer Maria RILKE: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Frankfurt a. M. 1982.

The Library of Congress Catalog: The National Union Catalog, Bd. 8. Ann Arbor 1973.

The NATIONAL UNION Catalog. Pre-1956 Imprints. Bd. 38. London 1969.

The National Union Catalog. 1956 through 1967. Bd. 9. Littlefield 1970.

Claude Adhémar André THEURIET: Jules Bastien-Lepage and his Art. (...) A Study of Marie Bashkirtseff by Mathilde Blind. London 1892.

H. W.: Pariser Studientage. Kollegialischer Ratgeber für Malerinnen und solche, die es werden wollen. In: Die Kunst für Alle 12 (1896/97), S. 150-153.

Ulrike WOLFF-THOMSEN: Lexikon schleswig-holsteinischer Künstlerinnen. Hrsg. vom Städtischen Museum Flensburg. Heide 1994.

Dies.: Maria Slavona. In: Rendezvous Paris. Schleswig-holsteinische und finnische Künstlerinnen (Ausst.-Kat.), Museumsberg Flensburg u.a. Heide 1997, S. 57-73.

Dies.: Sozialgeschichtliche Untersuchung über schleswig-holsteinische Künstlerinnen vom 17.-20. Jahrhundert (in Vorbereitung).