

insel taschenbuch 4225

Die Malweiber

Unerschrockene Künstlerinnen um 1900

Bearbeitet von
Katja Behling, Anke Manigold

1. Auflage 2013. Taschenbuch. 158 S. Paperback
ISBN 978 3 458 35925 8
Format (B x L): 14,1 x 21 cm
Gewicht: 298 g

schnell und portofrei erhältlich bei

The logo for beck-shop.de features the text 'beck-shop.de' in a bold, red, sans-serif font. Above the 'o' in 'shop' are three red dots of varying sizes, arranged in a slight arc. Below the main text, the words 'DIE FACHBUCHHANDLUNG' are written in a smaller, red, all-caps, sans-serif font.

beck-shop.de
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Insel Verlag

Leseprobe



Behling, Katja / Manigold, Anke
Die Malweiber

Unerschrockene Künstlerinnen um 1900
Mit zahlreichen farbigen Abbildungen

© Insel Verlag
insel taschenbuch 4225
978-3-458-35925-8



»Hier gibt es viel für Kopf und Augen zu entdecken ... ein interessanter Streifzug durch ein wenig bekanntes Kapitel der Kunstgeschichte.« FÜR SIE

Frauen hatten noch bis in die 1930er Jahre hinein große Hindernisse zu überwinden, wollten sie ihre künstlerischen Ambitionen verfolgen. Diejenigen, die diesen Weg dennoch gehen wollten, mussten sich zunächst von ihren Familien emanzipieren, um dann als »Malweiber« verspottet zu werden. Da ihnen bis 1919 die Aufnahme in die Akademien verwehrt wurde, blieb ihnen nur die Möglichkeit, an privaten Malschulen Unterricht zu nehmen. Doch all das hinderte die leidenschaftlichen Künstlerinnen nicht, bei Wind und Wetter mit Staffelei und Leinwand ins Freie zu ziehen und zu malen. Sie reisten in Scharen nach Paris und erlebten am Montmartre, in Ateliers und in den Salons künstlerische Inspiration und oft eine persönliche Befreiung. Einige wie Paula Modersohn-Becker oder Gabriele Münter erlangten große Bekanntheit, andere, wie Käthe Kollwitz, waren schon zu Lebzeiten hochgeachtet. Die meisten Malerinnen aber sind heute vergessen.

Dieses Buch widmet sich Leben und Werk berühmter wie gänzlich unbekannter Malerinnen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz.

Katja Behling studierte Medizin und Germanistik in Hamburg. Sie arbeitete einige Jahre in der Kinder- und Jugendpsychiatrie, seit 1998 ist sie als Autorin zahlreicher Bücher und als Medizin- und Kulturjournalistin tätig, u. a. für das Wochenmagazin *tachles* und das jüdische Monatsmagazin *Aufbau*. Katja Behling lebt mit ihrem Mann und ihrer Tochter in Hamburg.

Anke Manigold studierte Kunstgeschichte, klassische Archäologie und romanische Philologie und promovierte 1986 in Göttingen. Sie arbeitet als Autorin und seit 1987 auch als Kulturjournalistin, u. a. für *Die Welt*, *Die Zeit* und *Brigitte*. Anke Manigold lebt mit ihrem Mann und ihren drei Kindern in Hamburg.

insel taschenbuch 4225
Katja Behling, Anke Manigold
Die Malweiber



Der 2009 im Verlag Elisabeth Sandmann erschienene Originalband wurde für die Taschenbuchausgabe um einige Porträts gekürzt.

Erste Auflage 2013
insel taschenbuch 4225
Insel Verlag Berlin 2013

© 2009, Elisabeth Sandmann Verlag GmbH, München
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Vertrieb durch den Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Umschlag, Innenseiten und Satz:

Pauline Schimmelpenninck Büro für Gestaltung, Berlin

Druck: *CPI – Ebner & Spiegel, Ulm*

Printed in Germany ISBN 978-3-458-35925-8

Katja Behling · Anke Manigold

Die **MALWEIBER**
Unerschrockene Künstlerinnen um 1900

Insel Verlag



Auftritt der Frauen 9

Worpswede und Fischerhude

Paula Modersohn-Becker 24

Marie Bock 28

Clara Rilke-Westhoff 34

Hiddensee, Ahrenshoop und Nidden

Katharina Bamberg 40

Elisabeth Büchsel 43

Clara Arnheim & Henni Lehmann 47

Anna Gerresheim 53

Elisabeth von Eicken 56

Helene Neumann 61

Hamburg und Dänemark

Alma del Banco 65

Anita Rée 68

Käte Lassen 70

Berlin

Julie Wolfthorn 76

Augusta von Zitzewitz 80

Clara Siewert 83

Charlotte Berend-Corinth 86

Käthe Kollwitz 89



Dachau

Anna Klein 94

Maria Langer-Schöller 97

Paula Wimmer 99

Johanna Oppenheimer 102

München und Murnau

Marianne Werefkin 107

Gabriele Münter 112

Zürich

Sophie Taeuber-Arp 119

Clara von Rappard 124

Louise Breslau 129

Wien

Broncia Koller 136

Tina Blau 140

Helene Funke 142

Nirgendwo zu Hause

Marie-Louise von Motesiczky 147

Else Lasker-Schüler 150

Verzeichnis der Museen 154

Register 156

Bildnachweis 158



VOM MALWEIB
ZUR KÜNSTLERIN

AUFTRITT DER FRAUEN

Seit etwa dem 16. Jahrhundert lassen sich Spuren von international erfolgreichen Malerinnen verfolgen, die talentiert und mutig genug waren, sich in der patriarchalisch geordneten Welt als Künstlerinnen durchzusetzen. An den Höfen wurden sie gefeiert und umschwärmt, vor allem wenn sie Können, Charme und Schönheit in Einklang brachten. So standen Angelika Kauffmann, die berühmte Porträtistin der Goethe-Zeit, oder die dem Hof der Marie-Antoinette verbundene Elisabeth Vigée-LeBrun hoch in der Gunst ihrer Zeitgenossen. Diese Frauen aber bildeten über Jahrhunderte die Ausnahme. Die oft vorzügliche Ausbildung von Töchtern der adligen Gesellschaft und des gebildeten Bürgertums in den verschiedenen Kunstgattungen war keineswegs verbunden mit professionellen Ambitionen. Beschäftigung mit Kunst diente den Frauen der Zerstreuung und der Reputation.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts traten Künstlerinnen erstmals in großer Zahl in die Öffentlichkeit. Noch ohne Zugang zu den Kunstakademien und vom Kunstmarkt wenig beachtet, begannen sie, sich eine professionelle Ausbildung und gesellschaftliche Anerkennung zu erstreiten. Als 1849 im Katalog der englischen Firma »Winsor & Newton« eine Staffelei mit integriertem Hocker insbesondere auch als »bequemer Apparat für den Gebrauch zeichnender Damen« angeboten wurde, hatte man begonnen, malende Frauen zumindest als Konsumentinnen wahrzunehmen. Um 1855 wurde in London die »Society of Female Artists« gegründet, 1867 der »Verein Berliner Künstlerinnen« mit seiner angegliederten Zeichen- und »Malschule des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin«; 1882 folgte die »Damenmalakademie des Münchner Künstlerinnen-Vereins«. Die Künstlerinnen schlossen sich zusammen, um gemeinsam gegen ihre Ausgrenzung aus dem Kunstbetrieb zu kämpfen. Doch bis man die »Lady Sketcher« gesellschaftlich wie künstlerisch wirklich respektierte

und als professionelle Künstlerinnen ernst nahm, sollte noch mehr als ein halbes Jahrhundert vergehen. Zumeist ledig und außerhalb bürgerlicher Normen, standen sie noch 1900 mangels offizieller akademischer Ausbildungsmöglichkeiten vor der Herausforderung, sich die erforderlichen Kenntnisse selbst anzueignen, um ihren Traum vom Künstlertum erfüllen zu können.

Paris, die Stadt der künstlerischen Avantgarde

Eine wichtige Rolle in dieser Entwicklung spielte Paris, das sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in eine moderne Metropole verwandelt hatte. Die Stadt versprach ein Leben in Freiheit und am Puls der Zeit. Bücher und illustrierte Zeitschriften, die damals verstärkt aufkamen, berichteten zunehmend über das aufregende Leben der Kunststudentinnen an der Seine. Atelier, Cabaret und Künstlercafé wurden zu magischen Chiffren, zum Synonym romantischer Träume.

Paris war vor allem die Stadt der künstlerischen Avantgarde, die Geburtsstätte des Impressionismus. Der radikale Bruch mit der akademischen Malweise begeisterte viele der jungen Künstlerinnen und bot ihnen die Möglichkeit, nach eigenen Ausdrucksmitteln zu suchen. Zu den Wegbereiterinnen der neuen Kunstform gehörte die mit dem Maler Édouard Manet befreundete französische Malschülerin Berthe Morisot. Manet, der neue, zeitgemäße – großstädtische – Themen und Motive mit tradierten, aus früheren Epochen der Kunstgeschichte entlehnten Darstellungsmöglichkeiten verband, war einer der großen Impulsgeber. Er nahm in der impressionistischen Künstlerszene eine Sonderstellung ein und galt als umfassend gebildeter Intellektueller, der in engem Austausch stand mit den wichtigsten Literaten, Denkern und Kunstkritikern seiner Zeit. Durch ihn wurde Berthe Morisot Mitglied des Künstlerkreises um Camille Pissarro, Edgar Degas und Paul Cézanne, die zu den bedeutendsten Malern des ausgehenden 19. Jahrhunderts gehörten. 1874 war Berthe Morisot an der ersten Ausstellung der Impressionisten beteiligt. Im selben Jahr heiratete die Dreiunddreißigjährige Manets Bruder und beteiligte sich bis 1886 an allen Gruppenausstellungen der Impressionisten. Und in dem Maße, in dem die

moderne Malweise schrittweise Anerkennung erfuhr, wuchs auch der Respekt für Berthe Morisot.

Gewissermaßen war das der Durchbruch, nicht nur für Morisot, sondern für die Malerinnen überhaupt. Auch Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Marie Bracquemond und Marie Bashkirtseff gehören zu den bekanntesten Künstlerinnen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre künstlerischen und beruflichen Ziele sehr engagiert verfolgten und dabei weniger die Welt der Männer als die der Mädchen und Frauen motivisch in den Mittelpunkt stellten. Die Russin Marie Bashkirtseff, die 1877 in die Stadt an der Seine gekommen war, studierte in der Frauenklasse der Académie Julian und brachte in ihren Tagebüchern den Konflikt zwischen den Erwartungen ihrer wohlhabenden Familie und ihren eigenen Zielen zum Ausdruck. Als sie 1884 mit Mitte zwanzig an Tuberkulose starb, hatte sie bereits über zweihundert Werke geschaffen, die, posthum ausgestellt, auf große Bewunderung stießen. Marie, die ein so kurzes, aber kreatives Leben geführt hatte, wurde rasch zur Kultfigur und zum Vorbild für jüngere Künstlerinnen. In Marie Bashkirtseffs Tagebuch, das 1891 auf Deutsch erschien, konnten Frauen über Freud und Leid angehender Künstlerinnen in den Frauenateliers im Paris des späten 19. Jahrhunderts lesen. Paula Modersohn-Becker schrieb 1898 in ihr eigenes Diarium: »Tagebuch der Marie Bashkirtseff. Ihre Gedanken gehen in mein Blut über und machen mich tief traurig. Ich sage wie sie: Wenn ich erst etwas könnte! So ist es eine schmachliche Existenz. Man hat nicht das Recht, stolz aufzutreten, weil man selbst noch nichts ist.« Immer mehr junge Frauen hatten den Wunsch und den Mut, um ein solches Künstlerinnendasein zu kämpfen. Sie waren bereit, den Preis dafür zu zahlen: Häufig entsagten sie für die Malerei einer eigenen Familie, lebten in einem konfliktreichen Widerspruch zwischen ihrem Partner und dem Dasein für die Kunst.

Anziehungspunkt junger Malerinnen: die Akademien an der Seine

Paris war im 19. Jahrhundert der einzige Ort in Europa, der auch Frauen akzeptable Möglichkeiten einer künstlerischen Ausbildung bot,

wenngleich ihnen auch hier ein staatlicher Abschluss verwehrt blieb. »Versammeln wir uns, um uns zu zählen und zur Wehr zu setzen. Vereinen wir uns zum aufrechten Kampf.« Was klingt wie ein Schlachtruf zu den Waffen, war ein 1881 an ihre Mitstreiterinnen gerichteter Appell der Bildhauerin und Kunsterzieherin Madame Léon Hélène Berteaux, der ersten Präsidentin der »Union des Femmes Peintres et Sculpteurs«, sich als Künstlervereinigung zu organisieren. Mit energischen Kampagnen bekundeten Frauen, dass sie nicht länger gewillt waren, den Ausschluss aus der offiziellen Kunstszene schweigend hinzunehmen. Die professionellen Künstlerinnen forderten das Recht auf die bestmögliche Ausbildung, die Aufnahme an Akademien und in Künstlerorganisationen, das Recht, in Ausstellungsjurys vertreten zu sein und an Wettbewerben teilnehmen zu können. Kurzum: Gleichberechtigung.

Die Pariser École des Beaux-Arts öffnete sich ab 1897 auch für Frauen, blieb aber dessen ungeachtet als Institution mit Monopolstellung einer äußerst konservativen Kunstauffassung verhaftet. Die Malerschüler an der École, die aus der früheren Königlichen Kunstakademie hervorgegangen war, wurden fast ausschließlich im Zeichnen nach antiken Gipsen und den alten Meistern sowie im Aktstudium ausgebildet. Was fehlte, waren individuelle Förderung und die Gewährung künstlerischer Freiheit. Alternativen für diejenigen, die zur altehrwürdigen École des Beaux-Arts nicht zugelassen wurden, boten die zahlreichen Damenklassen in Privatakademien. Obwohl es dort oft nur karge Ateliers, mehr oder minder sporadische Korrektur durch einen Lehrer und auch kaum Möglichkeit zum Aktstudium gab, entwickelten sich die Akademien zu Treffpunkten junger Künstler und zu Laboratorien neuer künstlerischer Ideen. Besonders populär waren die Académie Julian und die Académie Colarossi, in denen Frauen sogar das Aktzeichnen ermöglicht wurde. So entwickelte sich Paris zum Schmelztiegel einer internationalen Gemeinde von kunstinteressierten Frauen. Um 1900 sollen jährlich allein rund dreihundert Amerikanerinnen nach Paris gekommen sein, um ein künstlerisches Studium aufzunehmen – und viele blieben. Die Amerikanerin Mary Cassatt war eine der wenigen Künstlerinnen ihrer Zeit, der es bereits möglich gewesen war, an einer

Kunstakademie zu studieren, denn die Pennsylvania Academy of the Fine Arts in den USA öffnete ab 1844 – lange vor den europäischen Pendanten – ihre Pforten auch für Frauen. Cassatts Studienplan glich dem der männlichen Kollegen. Bis auf einen delikaten Unterschied: Ihre Zeichenklasse musste sich mit bedeckten Modellen zufriedengeben. Zum Aktstudium eines nackten Modells waren Studentinnen erst ab 1868 zugelassen.

Private Malschulen – eine kostspielige Alternative

In Deutschland gab es für Frauen kaum offizielle akademische Ausbildungsmöglichkeiten. Ein Besuch von Lehrerinnenseminaren oder einer Kunstgewerbeschule diente vornehmlich der Vorbereitung auf eine pädagogische Laufbahn wie die der Zeichenlehrerin, eine der wenigen anerkannten beruflichen Möglichkeiten für Frauen. Bedeutende Malerinnen, freie Künstlerinnen, gingen aus diesen Seminaren in jenen Jahren nur selten hervor. Nach 1870 tat sich für Malinteressentinnen neben dem herkömmlichen Weg über Familienateliers und Privatstunden sowie Praktika in Künstlerateliers ein weiterer Weg zum Berufskünstlertum auf: die Frauenklassen. Private Malschulen nahmen jeden auf, der Talent besaß, und gaben, anders als die Akademien, auch Frauen Gelegenheit, sich zur Malerin auszubilden. Ende des 19. Jahrhunderts blieb den künstlerisch ambitionierten Frauen also nur die Möglichkeit einer privaten und damit kostspieligen Ausbildung, sei es in der Stadt oder auf dem Land. In München gab es besonders viele Privatklassen, die bayerische Hauptstadt war um 1900 eines der Zentren für Kunststudenten. Vor allem die bürgerlichen Familien konnten es sich leisten, das künstlerische Talent ihrer Töchter auf privater Basis zu fördern. Gleichwohl belächelte so mancher Zeitgenosse die eifrigen Damen, die sich in den Ateliers an Pinsel und Leinwand zu schaffen machten oder mit Malkittel und Sonnenschirm ausschwärmten. Häufig sah man in ihnen nur eine talentierte Dilettantin, die sich mit den schönen Künsten beschäftigt, bis der geeignete Ehemann gefunden war. Der Münchner Journalist und Schriftsteller Fritz von Ostini spitzte es 1914 in seinem Artikel »Das Münchner Malweibchen« zu: »Mal-

weibchen«, so war zu lesen, nenne der Münchner »so ziemlich alles, was ihm an weiblichen, meist jüngeren Wesen begegnet, die sich unter irgendeinem künstlerischen Vorwand im schönen München ausleben und in Lebensführung und Exterieur vom gutbürgerlichen Frauentypus abweichen«. Ostini war zu diesem Zeitpunkt nicht der Einzige, der nicht an eine Zukunft dieser malenden Lebedamen glaubte. »Ist die Zeit des Gängelbandes vorbei«, vermutete er, verschwinde das Malweib von der Bildfläche, »dann taumelt sie im Irrgarten der Malerei herum, hilflos.« Doch – statt zu taumeln – gingen viele von ihnen festen Schrittes neue Wege.

Deutsche Künstlerinnen auf dem Weg zur modernen Kunst

Um 1890 brach in Deutschland der Konflikt zwischen akademischer und moderner Kunst offen aus. Die Kontroversen gipfelten 1898 in der Gründung der sich vom dominierenden Kunstbetrieb abspaltenden Künstlergruppe »Berliner Secession«. Für die Künstlerinnen war die Teilnahme an dieser Bewegung nicht nur ein Ringen um ihren Platz in der modernen Kunst, sondern auch in der modernen Welt. Auch deswegen wirken gerade die Bilder der Malerinnen jener Zeit – allen voran von Paula Modersohn-Becker – so viel eigenwilliger, radikaler, mutiger und zukunftsweisender als die vieler ihrer männlichen Kollegen. In ihrer Radikalität brachten sie bestehende Vorstellungen über die Kunst und über das Leben ins Wanken, verwarfen nahezu gänzlich den abendländischen Kanon. Die moderne Malerei vieler Künstlerinnen ist spätestens ab dem frühen 20. Jahrhundert in bis dahin unbekanntem Ausmaß auch eine Metapher für die gewaltigen Erschütterungen, die diese Zeit prägten. Sie erzählt von Veränderungen und Neuerungen, kündigt von Wandel und Ungewissheit – und von grenzenlosen Möglichkeiten des Ausdrucks.

Nach den Umwälzungen durch den Ersten Weltkrieg, nach der Revolution von 1918 und im Zuge einer sich neu formierenden, engagierten Kunst, wuchs das Selbstvertrauen von Künstlerinnen, neben ihre männlichen Kollegen zu treten und auch in der Öffentlichkeit als

professionelle Malerinnen zu bestehen. Im März 1919 wurde in der Berliner Hochschule der Bildenden Künste beschlossen, für Schülerinnen eine eigene Klasse einzurichten. Wenngleich nicht aus voller Überzeugung, sondern als Zugeständnis an die neuen Zeiten. Zur Begründung hieß es, dass »die früheren Bedenken gegen die Zulassung, selbst wenn sie heute noch aus sachlichen Gründen aufrechterhalten werden könnten«, aus »politischen Gründen fallengelassen werden«.

Nachdem Künstlerinnen der Weg in die Akademien geebnet war, hofften sie nicht nur, das nötige Rüstzeug erwerben zu können, sie versprachen sich auch gesellschaftliche Anerkennung ihres Berufs. Ihre Interessen vertraten sie sehr engagiert, künstlerisch prägten sie neue Stilrichtungen und Bewegungen entscheidend mit. Dennoch drängte es in den ersten Jahren nur wenige Künstlerinnen in den einst exklusiven Herrenclub der akademischen Welt. Viele Studentinnen empfanden die ihnen nun zugänglichen Akademien häufig als zu starr. Einige gingen nach wie vor nach Paris, andere fühlten sich vom Bauhaus in Weimar angezogen, der von Walter Gropius begründeten Schule für Architekten, Künstler und Gestalter, an der Modernität und Funktionalität proklamiert und neue Produktionsformen erprobt wurden. Hier konnten Künstlerinnen und Künstler mit avantgardistischen Visionen experimentieren und eine neue, zeitgemäße Formensprache entwickeln.

Doch obgleich es in den zwanziger und dreißiger Jahren bereits sehr erfolgreiche Künstlerinnen gab, lebten und arbeiteten sie weiterhin in einer zwiespältigen Situation. Die Gesellschaft hegte noch bis weit in die Nachkriegszeit hinein ihre Vorbehalte gegenüber dieser ambitionierten Gruppe, die darauf bestand, beides zu sein: Frau und Künstlerin. Und die aufbrechen wollte zu einem großen Abenteuer: der modernen Kunst. Der Weg dorthin führte um die Jahrhundertwende häufig über eine Malerkolonie.

Künstlerkolonien als Fluchtpunkt und Impulsgeber

Künstlerkolonien sind ein kunst- und kulturgeschichtliches Phänomen des ausgehenden 19. Jahrhunderts und eine späte Auswirkung des von

Rousseau noch vor der Französischen Revolution geforderten »Zurück zur Natur«. Die Zeit war bestimmt vom europäischen Wettlauf um den technischen Fortschritt und den damit einhergehenden sozialen Veränderungen. Dem wirtschaftlichen Aufbau in Zentraleuropa und dem bürgerlichen Reichtum der Gründerzeit stand die anhaltende Armut der Arbeiter und der Landbevölkerung gegenüber. Die vorherrschende Malerei spiegelte jedoch nur die eine, die prosperierende Seite der Gesellschaft wider. Vor allem jüngere Künstler empfanden dies als Beschränkung. Auf der Suche nach neuen Werten in einer sich rasch verändernden Welt zogen die Künstler aufs Land und wandten sich der Natur und den einfachen Menschen zu. Schwärmerisch hofften sie, unangetastete Gefilde vorzufinden, in denen der Mensch mit der Natur noch eng verbunden ist. In weltabgewandter Ruhe und Beschaulichkeit hofften die Maler auf authentische Lebens- und künstlerische Arbeitsbedingungen.

Barbizon, in der Nähe des ehemaligen königlichen Jagdreviers Fontainebleau bei Paris gelegen, war die erste einflussreiche Künstlerkolonie und damit Vorbild der Bewegung. Dort hatte sich in der postrevolutionären Kaiserzeit eine Gruppe von Malern zusammengefunden, die ihrer Skepsis gegenüber der etablierten Malerei der Aristokratie und neuen Bourgeoisie Ausdruck verlieh. Dies spiegelte sich auch in ihrer spartanischen, bäuerlichen Lebensweise wider. Zu dieser Gruppe Experimentierfreudiger zählten Künstler wie Camille Corot, Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Jules Dupré, Charles-François Daubigny sowie Gustave Courbet, deren Auseinandersetzung mit der Natur ideell und stilistisch Zeichen setzte. Schnell, skizzenhaft und im Freien, *plein air*, zu arbeiten, war auch chemisch-technischer Innovation zu verdanken: Industriell hergestellte Pigmente waren preisgünstiger, vorgrundierte Leinwände in genormten Formaten und das Angebot gebrauchsfertiger Ölfarben in Tuben vereinfachten die Arbeit auf geradezu revolutionäre Weise und machten die Künstler vom Atelier unabhängig.

Nach der letzten Ausstellung der Impressionisten 1886 verließen die meisten der daran beteiligten Künstler Paris und Barbizon. Ihnen und dem Impressionismus folgte eine jüngere Künstlergeneration mit

neuen Ansätzen. Neben den Neo-Impressionisten, die ein kurzes, intensives Zwischenspiel gaben, waren vor allem Paul Gauguin, Vincent van Gogh und Paul Cézanne die großen »Väter der Moderne«. Alle drei fassten das Verhältnis zwischen Naturvorbild und Gemälde gänzlich neu und deutlich abstrakter. Mit dieser Radikalität beeinflussten sie die Künstler bis weit ins 20. Jahrhundert hinein, dies sehr stark auch in Deutschland und seinen Künstlerkolonien wie Worpswede. Schließlich wurden einige Kolonien – etwa die in Nidden auf der Kurischen Nehrung – zu Wegbereitern des Expressionismus.

Die europäischen Malerkolonien erfüllten eine wichtige Funktion in der Kunstentwicklung, indem sie Malerinnen und Malern ermöglichten, zu einem neuen Stil zu finden und insbesondere in der Landschaftsmalerei neue Wege zu beschreiten. Ihre Auseinandersetzung mit der von Frankreich ausgehenden Freilichtmalerei beschleunigte die Entwicklung zum Impressionismus, der seinen geistig-künstlerischen Höhepunkt in Deutschland kurz vor der Jahrhundertwende erreichte, also rund zwanzig Jahre später als in Frankreich.

In die Kolonien flohen die Künstler aus den von ihnen als antiquiert und erstarrt erlebten Akademien und Kunstschulen und vor einem immer hektischer werdenden Kunst- und Ausstellungsbetrieb mit allerlei gesellschaftlichen Verpflichtungen. In den Künstlerkolonien fernab der Großstädte, wo sich Maler, Schriftsteller und Komponisten zusammenfanden, herrschte eine Atmosphäre, die insbesondere auch die unkonventionellen »Malweiber« sehr schätzten. Zudem ließ es sich in den Fischer- oder Bauerndörfern preiswerter leben, der Unterricht war erschwinglicher und der Austausch mit anderen Künstlern unkompliziert. In gut erschlossenen Dörfern konnte man sich in ein Gasthaus einmieten, so etwa in Kronberg, wo sich schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts mehrere mit Barbizon vertraute Künstler trafen. Während in vielen Orten ein eher lockerer Verbund von Malern, Kunststudenten und Einzelkämpfern zu längeren oder kürzeren Aufenthalten zusammenkam, bildeten die Künstler im vergleichsweise abgelegenen Worpswede und in Ahrenshoop eine festere Gruppe. Auch zwischen den einzelnen Kolonien gab es rege Kontakte – unabhängig von der jeweiligen künstlerischen Programmatik.

Worpswede am Rande des Teufelsmoors nördlich von Bremen gilt als die heute bekannteste deutsche Künstlerkolonie. Von dort gingen hervorragende künstlerische Impulse aus; der Dichter Rainer Maria Rilke setzte dem Ort bereits um 1900 ein literarisches Denkmal. Etwa zur gleichen Zeit, als die Künstler dort Fuß fassten, fanden sich in Dachau bei München Künstler wie Adolf Hölzel, Ludwig Dill und Fritz von Uhde in der Sommerschule Neu-Dachau zusammen. Es hieß, dass dort zu Beginn des Jahrhunderts alle fünfzig Meter der Malschirm eines Malers oder einer Malerin in den Wiesen leuchtete und man an beliebten Punkten tagelang Polonaise gestanden habe, bis ein jeder an die Reihe gekommen war.

Künstlerorte in Deutschland, Österreich und in der Schweiz

Bezeichnend für die Malerkolonien ist ihre Verbindung zu einer größeren Stadt mit Akademie oder Kunstschule und dem entsprechenden Umfeld. Dachau und Murnau im Alpenvorland waren Zweigstellen der Münchner Kunstszene, die Kolonien auf Sylt, Amrum und Föhr fungierten als Vorposten Hamburgs. Worpswede und Fischerhude hielten Kontakt zu Bremen, Hiddensee zu Berlin, während Nidden auf der Kurischen Nehrung in Verbindung mit Königsberg stand. Die künstlerischen Impulse für Goppeln kamen aus Dresden, die in Willingshausen arbeitenden Künstler orientierten sich an Kassel, und die Kronberger hielten sich an Frankfurt am Main. Besonders begeisterten die Küsten an Nord- und Ostsee. Meer, Menschen, Landschaft und Himmel boten unzählige Motive und Inspirationen. Hier erfüllten sich die Erwartungen der Künstler, die frei und ungezwungen in ursprünglicher Natur arbeiten wollten. Viele Einheimische empfanden das Gebaren der Künstler und Künstlerinnen allerdings als kurios bis verstörend – wenn zum Beispiel die Damen, die sommers auf den Wiesen malten, ihre Röcke so geschürzt hatten, dass ein Stück Wade zu erkennen war. Frauen, die sich derartig freizügig verhielten, waren ihnen suspekt, zumal, wenn sie auch noch Reformkleider trugen und auf ein Korsett verzichteten. Auch in Österreich und der Schweiz erfuhr die



bildende Kunst um 1900 einen grundlegenden Wandel, das Phänomen Künstlerkolonie spielte hier allerdings eine weit geringere Rolle als in Deutschland. Im zentralistischen österreichisch-ungarischen Kaiserreich war Wien wegweisende Metropole. Die »Wiener Secession« gab im Jahr 1897 den Auftakt für die Moderne in Österreich. Gustav Klimt war nicht nur ihr Spiritus Rector, sondern auch der Maler, dessen dekorativer Stil die Wiener Kunst um die Jahrhundertwende repräsentierte. Den Einfluss der internationalen Avantgarde, des französischen Kubismus und des deutschen Expressionismus spiegelten Anfang des 20. Jahrhunderts die Bilder junger Wiener Künstler wie die Egon Schieles und Oskar Kokoschkas wider. In ihnen fanden sie zu einem neuen Umgang mit Farbe und zu einem expressiven Stil.

In der Schweiz wurde der Monte Verità in Ascona zu einer Bühne, auf der moderne Künstler wie Alexej Jawlensky, Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Marianne Werefkin und Else Lasker-Schüler neue Wege in Leben und Kunst beschritten. Um 1900 begann jenseits jeden Kulturbetriebs die Entwicklung einer Kunst – etwa von Psychiatriepatienten –, die sich nach Form und Inhalt von denen aller Zeitgenossen unterschied, und als »Art Brut« (rohe, unverfälschte Kunst) in die Geschichte der Schweizer Kunst einging. Erst zeitverzögert, dafür in

ihrer Wirkung umso radikaler, trat die Künstlerbewegung Dada 1916 in Zürich hervor, zu dessen Anhängern unter anderem Hans Arp und seine Frau Sophie Taeuber-Arp gehörten.

Berlin, die neue Kunstmetropole

Im Wechselspiel mit den Künstlerkolonien übten natürlich immer auch die großen Städte eine besonders intensive Anziehungskraft aus. Wer es sich leisten konnte, den nötigen Horizont – und Mut – hatte, ging Ende des 19. Jahrhunderts nach Paris. Viele Malerinnen wagten, oft auf eigene Faust, diesen Schritt. Die dort erlernten Techniken importierten sie – ob ins beschauliche Ahrenshoop, nach Worpsswede oder in das Herz der Donaumonarchie, nach Wien. Im Gegensatz zu Frankreich und Großbritannien gab es in Deutschland durch das Gefüge zahlreicher Einzelstaaten keinen solchen Mittelpunkt, dessen Strahlkraft sich mit der von Paris hätte messen können. So hatten die lokalen bzw. provinziellen Akademien in ihrer Gesamtheit zwar eine große Vielfalt aufzubieten, unterlagen aber auch verstärkt der Verfügungsgewalt und damit dem Geschmacksurteil des jeweiligen Regenten. Im Zuge der deutschen Reichsgründung begann sich Berlin als neues kulturelles Zentrum zu etablieren. Die Bedeutung, die im 19. Jahrhundert neben Paris nacheinander Dresden, Düsseldorf, Karlsruhe und München innehatten, ging am Ende des Jahrhunderts und für die folgenden Jahrzehnte auf die Hauptstadt Berlin über. Sie wurde Sitz der Künstlervereinigungen wie der »Alten« und »Neuen Secession«, der »Brücke«, und des »Sturms«. Exemplarisch für diese Zeit steht Max Liebermann. Er hatte an der als fortschrittlich geltenden Münchner Akademie studiert, war im Herbst 1884 nach Paris gegangen und gründete 1898 die »Berliner Secession«. Zusammen mit Max Slevogt und Lovis Corinth bildete er das Dreigestirn des deutschen Impressionismus, das auf zahlreiche Künstlerinnen erheblichen Einfluss ausübte. Der Zuwachs der Berliner Kunstszene war so enorm, dass Künstlerkolonien wie Hiddensee an Bedeutung verloren. Auch die Attraktivität anderer Künstlerkolonien nahm in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zwangsläufig ab, da sie infolge des wachsenden