

Leben schreiben - Beruf schreiben. Historische Selbstzeugnisforschung als Zugang zur Berufsgeschichte der Künstlerinnen um 1900

In meinem Dissertationsprojekt beschäftige ich mich unter dem Ansatz der historischen Selbstzeugnisforschung mit der Berufsgeschichte der bildenden Künstlerinnen um 1900. Dabei frage ich nach den Vorstellungen von Arbeit und Beruf, die in den autobiographischen Texten von professionellen Künstlerinnen enthalten sind. In Abgrenzung zu den rein dilettantischen zeitgenössischen Kunstproduktionen von Frauen verstehe ich dabei unter einer professionellen Künstlerin eine Frau, die nach einer berufsqualifizierenden Ausbildung in die Netzwerke des Kunstbetriebes eingebunden ist und darauf aufbauend ihren Unterhalt ganz oder in Teilen durch ihre künstlerische Tätigkeit bestreitet.

Im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert war der Beruf des bildenden Künstlers männlich konnotiert. Frauen, die als professionelle Künstlerinnen das Feld der bildenden Kunst erschlossen, hatten kaum Vorbilder. Die zeitgenössischen Netzwerke des Kunstbetriebes wie Kunstakademien, Kunstvereine, Ausstellungswesen, Kunstkritik und Kunstgeschichte schlossen zwar die Frauen nicht in Gänze aus, wiesen ihnen aber unter dem Hinweis auf vermeintlich geschlechtsspezifische Fähigkeiten und Zuständigkeiten eine marginalisierte Sonderrolle zu. Trotz dieser Voraussetzungen gestalteten die zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen ihre beruflichen Karrieren aktiv und strategisch. Auf die Frage, was oder wen eine Künstlerin um 1900 darstellte, ist das Bild einer Künstlerin im institutionalisierten / öffentlichen Diskurs allein kaum aussagekräftig. Fruchtbarer ist es vielmehr auch, den Blick auf das zu richten, was unter dem Beruf von einzelnen Künstlerinnen verstanden wurde und wie sie sich innerhalb des Berufes verorteten, d.h. auf das professionelle Personkonzept. Im Mittelpunkt des Dissertationsprojektes steht daher die Frage, wie die professionelle Künstlerinnen ihren Beruf konstruierten. Anhand der Selbstzeugnisse der russischen Künstlerin Elena Luksch-Makowskaja (1878-1965) gehe ich dieser Frage nach.

I. Theorie

I.1 Künstlerinnenforschung

Die professionelle Künstlerin als Gegenstand der Forschung wurde in Russland und in Deutschland aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet.

Um der Marginalisierung von Frauen in der Kunstgeschichte entgegenzuwirken, begab sich die feministische Künstlerinnenforschung seit den 1970er Jahren zunächst im US-amerikanischen und folgend im westeuropäischen Raum auf die Suche nach bedeutenden Künstlerinnen. Hier ging es in erster Linie um den Nachweis weiblicher Kunsttätigkeit und -fähigkeit, den Beweis für die Existenz großer Künstlerinnen und Gründe für deren Ausschluss. Seit den 80er Jahren weitete sich der Blick der Forschung auf Themen aus, die sich mit den Rahmenbedingungen von weiblicher Profession und Professionalisierung beschäftigten. Im Zentrum standen nun die Handlungsoptionen, die den Frauen zur Verfügung standen, ohne dabei jedoch die relative Benachteiligung außer Acht zu lassen

– was als Paradigmenwechsel der Künstlerinnenforschung bezeichnet werden kann.

Die russische Künstlerinnenforschung entwickelte sich anders. In den russischen Fachkreisen wird immer noch die Auffassung vertreten „wahre Kunst“ mache keinen Unterschied zwischen männlich und weiblich – somit sei eine spezielle Beschäftigung mit Frauen als Künstlerinnen überflüssig. Bis 1990 existierte keine in Russland verfasste Monographie, die den russischen Künstlerinnen gewidmet war. Auf diese mangelnde Beachtung machte Ada Raev in ihrer 2002 in Deutschland erschienenen Habilitationsschrift über die russischen Künstlerinnen der Moderne aufmerksam. Zu den zahlreichen Forschungsdesiderata gehören sowohl Ausbildung, die Netzwerkbildung, die Handlungsräume als auch die Wahrnehmung von Arbeit und Beruf durch russischen Künstlerinnen.

1.2 Selbstzeugnisforschung

In der jüngsten Forschung zur Berufsgeschichte der Künstlerinnen wird der großen Erkenntniswert autobiographischer Dokumente von Künstlerinnen betont und auf eine bisher nur unzureichende Auseinandersetzung damit verwiesen.

Selbstzeugnisse bildeten bereits in den ersten kunsthistorischen und geschichtswissenschaftlichen Forschungsarbeiten über die Künstlerinnen die Hauptquellen. Die erste Beschäftigung mit den meist unveröffentlichten Briefen, Tagebüchern und Autobiographien lieferte den Beweis für die Existenz von professionellen Künstlerinnen. In diesem ersten Schritt wurden die Selbstzeugnisse als „authentische Texte“, als Spiegelbilder der Realität gelesen. Diese Vorstellung, wurde von der aktuellen historischen Selbstzeugnisforschung relativiert. Historikerinnen und Historiker konzentrierten sich auf das Problem der Abgrenzung und den Aussagewert der Selbstzeugnisse im Vergleich zu den anderen Quellentypen. Es wurde herausgearbeitet, dass autobiographisches Schreiben in verschiedenen Textsorten ausgemacht werden kann. In der Definition von Beningna von Krusenstjern ist der konkrete Selbstbezug des Schreibenden innerhalb des Textes der zentrale Faktor, welcher die Selbstzeugnisse von den übrigen historischen Quellen trennt. Das schreibende Selbst ebenso wie das beschriebene Selbst sind zugleich Elemente einer Gruppenkultur und müssen im Modus der Zugehörigkeit, der Eingebundenheit in die gesellschaftlichen Netzwerke betrachtet werden. Diese Texte ermöglichen den Zugang zu den gesellschaftlich kontextualisierten Vorstellungen, Wahrnehmungen, Orientierungsmustern und Handlungskonzepten.

Um Kumulation der Vorstellungen von Arbeit und Beruf in den autobiographischen Texten von Künstlerinnen zu fassen, orientiere ich mich an den Ergebnissen der DFG-Forschergruppe „Selbstzeugnisse in transkultureller Perspektive“. Um zu betonen, dass die Konzepte wie „Individualität“, „Selbst“ oder „Subjekt“ ihre Wurzeln in den modernen europäischen Vorstellungen seit der Renaissance haben und daher kaum auf zeitlich und räumlich außerhalb dieses Spektrums liegende Kulturkreise übertragen werden können, wurde von der Forschergruppe für die Selbstthematisierung des Schreibenden der Terminus Personkonzept geprägt. Das weiße, männliche

Individuum der europäischen Moderne wird als Konstante bei der Thematisierung der eigenen Person hinterfragt.

Unter dem „professionellen Personkonzept“ verstehe ich folglich die Aussagen des Schreibenden über seine Person in Bezug auf die eigene Arbeit und eigenen Beruf. Die Inhalte und die narrativen Strukturen innerhalb der Selbstzeugnisse, über die erst das Personkonzept zugänglich gemacht wird, sind in ihrer Entwicklung an das soziale Umfeld gebunden und müssen stets in diesem Kontext untersucht werden.

Innerhalb der Autobiographik nehmen die Selbstzeugnisse von Künstlerinnen einen besonderen Stellenwert ein. Die Besonderheit der Autobiographien von Künstlerinnen liegt darin, dass in ihnen die Künstlerinnen, ebenso wie in den autobiographischen Dokumenten der Künstler, die Kunst häufig zu einer existentiellen Lebensquelle und -grundlage erheben, deren Ausübung sich beinahe alle Facetten des Lebens unterordnen. Sie bieten als Quellen einen Zugang für die Analyse von den professionellen Personkonzepten.

II. Praxis

II.1 Vorgehen

Methodisch steht die qualitative Auswertung von Selbstzeugnissen der Künstlerinnen durch Quelleninterpretation im Vordergrund. Alle Quellen werden somit in den historischen Kontext eingeordnet nach dem Verfasser, seiner Aussage, seiner Motivation, den Adressaten, den narrativen Strukturen, den Leitkategorien und dem Wechselverhältnis mit dem öffentlichen Diskurs befragt. Im Folgenden möchte ich am Beispiel von Selbstzeugnissen der russischen Künstlerin Elena Luksch-Makowskaja mein Vorgehen bei der Quellenauswertung vorstellen.

Elena Luksch-Makowskaja hat ein umfangreiches Konvolut an autobiographischen Schriften hinterlassen. Er umfasst etwa 3000 private und geschäftliche Briefe und Briefentwürfe, Notizbücher und verschiedene Versionen ihrer Autobiographie.

Aus diesem Bestand habe ich für diesen Vortrag zwei Quellen ausgewählt, die etwa in der gleichen Zeit verfasst worden sind: ein Fragment aus ihrem Brief und einen Ausschnitt aus der ersten Fassung ihrer Autobiographie. Beide Quellen sind in russischer Sprache verfasst und wurden von mir ins Deutsche übersetzt. Bei der Auswertung steht die Ausgestaltung des professionellen Personkonzeptes im Mittelpunkt. Konkret wird hier nach den Kontinuitäten und Brüchen bei der Thematisierung der Schreibenden als Künstlerin gefragt.

Historische Einbettung der schreibenden Person in der Schreibsituation stellt den ersten Schritt der Quellenauswertung dar.

Elena Luksch-Makowskaja wurde 1878 als Tochter des bekannten Vertreters der Malervereinigung „Wanderer“ und Porträtisten des Zaren Konstantin Makowskij in eine angesehene St. Petersburger Aristokratenfamilie hineingeboren. Sie studierte in St. Petersburg an der Akademie der Künste,

lernte in Folge des Studienaufenthaltes in der Künstlerkolonie Dachau den Bildhauer Richard Luksch kennen und siedelte mit ihm nach der Heirat 1900 nach Wien und 1907 nach Hamburg über, wo sie 1965 starb. Luksch-Makowskaja gehörte zu den ersten Frauen, die in der Wiener Secession ausgestellt haben, sie beteiligte sich zudem bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges regelmäßig an den Ausstellungen in Moskau und St. Petersburg. Nach ihrer Scheidung 1921 war sie aus der Not, für sich und ihre Söhne finanziell zu sorgen, gezwungen, auch unliebsame Aufträge anzunehmen. An ihre früheren Erfolge konnte sie bis zu ihrem Tode nicht mehr anknüpfen.

Der Bruder der Künstlerin, der Publizist und Kunstkritiker Sergej Makowskij, veröffentlichte 1955 ein Buch mit dem Titel „Porträts der Zeitgenossen“, das einleitende Kapitel beschäftigte sich mit seiner Kindheit und seiner Beziehung zum Vater. Die Arbeit an dem Kapitel begann er nach dem Zweiten Weltkrieg. Um Fehler zu vermeiden, wandte er sich an seine Schwester. Er hat sie gebeten, die erwähnten Daten zu überprüfen, Namen von Verwandten und Bekannten zu ergänzen und – was noch wichtiger ist – ihre eigenen Erinnerungen über die Kindheit aufzuschreiben, um das Bild des Familienlebens zu vervollständigen. Mit ihrem Bruder verband Luksch-Makowskaja zeitlebens eine innige Beziehung. Er nahm ihre künstlerische Arbeit ernst, förderte sie, ermutigte seine Schwester sogar zum Veröffentlichenden ihrer Erinnerungen.

II.2 Quellenbeispiel 1

In einem Brief an ihren Bruder 1949 äußert Luksch-Makowskaja sich über ihre Motive, die eigene Autobiographie zu verfassen:

“Ich habe gerade erst begriffen, dass mein Privatleben, so reich an künstlerischen Erlebnissen, und das hohe Streben seit dem Einsetzen meiner Erinnerung von den mir Nahestehenden un bemerkt und verkannt geblieben ist. Natürlich sind es die Zeit, die lange und ferne Abwesenheit, die Wirrungen, die Kriege, welche die vielen Möglichkeiten verschlungen haben. Ich weiß, dass mein großes Bauwerk unvollendet geblieben ist, mein Platz in der Kunst der Heimat ist unbesetzt geblieben, und ich habe mich mit diesem Gedanken ein Leben lang gequält, während ich alle Aufgaben erfüllte, die sich mir in den Weg stellten vor dem Hintergrund der familiären Pflichten und der Erziehung dreier Söhne. Mein äußerst bewusstes Verhältnis zur Kunst und zu meiner Zukunft in Kinder- und Jugendjahren hat den Ausschlag für die Schöpfungsrichtung der reifen Jahre gegeben. Aus diesem Grund schulde ich Dir noch weitere Angaben, womöglich einen kurzen Abriss meiner Selbst seit der Kindheit.“

Da das schöpferische Leben von Luksch-Makowskaja in erster Linie außerhalb von Russland stattfand, hat man ihren Namen wie den zahlreicher Dissidenten der Intelligencija in Russland vergessen. In Deutschland konnte sie sich kaum in dem von ihr erwünschten Maße etablieren. Die Anerkennung als Künstlerin und ihre künstlerische Entwicklung seit der Kindheit sind die Leitkategorien dieser Quelle. Als Hürden (die sie meisterte) ihrer künstlerischen Produktivität benennt Luksch-Makowskaja ihre Familie und damit einhergehende Pflichten, als Gründe ihrer mangelnden Berühmtheit die äußeren Umstände. An ihrer Arbeit zweifelt sie nicht und stellt sich selbst als eine bedeutende Künstlerin dar, deren Werk verdiente Anerkennung bekommen solle. Die Autobiographie – nicht in erster Linie ihr künstlerisches Werk – soll als Mittel dazu dienen. Sie

hoffte, dass durch die Publikation ihrer Erinnerungen ihr Name in dem Kanon der russischen Künstler wiederhergestellt wird. Ihre Erinnerungen waren – in russischer Sprache verfasst – an das russische Publikum, an die „Heimat“, gerichtet. Mit dem Gedanken, die Schrift auch in deutscher Sprache zu publizieren, spielte sie nur am Rande. Die Autobiographie dient für sie somit dem Ziel, die mangelhafte öffentliche Anerkennung ihres Werkes in Russland als notwendiges Element ihrer Tätigkeit als Künstlerin auszugleichen, indem die Person von Luksch-Makowskaja im *„Privatleben, so reich an künstlerischen Erlebnissen“* zum Bestandteil des öffentlichen Diskurses werden sollte. Der entscheidende Impuls wurde durch ihren Bruder gesetzt, der selber als Dissident in Paris Kontakt zur künstlerischen Intelligencija Russlands hatte. Viele aus diesen Kriegen versuchten zu Beginn der 1950er Jahre Kontakte zu der Heimat zu knüpfen, in der Hoffnung, sich mit den neuen Machthabern auszusöhnen. Das Verfassen von Autobiographien kann als ein Instrument der Wiedereingliederung betrachtet werden. In ihrem Entwurf stellt sie sich als eine – wenn auch ihrem Adelsstand angemessen kosmopolitisch gebildete – mit Russland tief verwurzelte Künstlerin dar.

Der fehlende Erfolg bzw. die öffentliche Anerkennung ist kein Nichtmehr, sondern für sie eindeutig ein *„großes unvollendetes Bauwerk“*, ein prospektiv verstandenes Nochnicht, das in seiner Ausprägung durch äußere Umstände der Vergangenheit begründet wird. Auf diese Weise verbindet Luksch-Makowskaja drei Zeitebenen miteinander: die erfolglose Vergangenheit, die Übergangszeit der Gegenwart und die von Anerkennung begleiteten Zukunft. Bezeichnend ist, dass das Durchleben und geradezu Durchkämpfen von und Aufopfern für vergangene Hindernisse und damit verbundene fehlende Anerkennung als Argument für die verdienten zukünftigen Erfolge genutzt wird. Die schicksalhafte, ja tragische Aufopferung, das Leiden jenseits des euphorischen Schöpfungsaktes sieht Oleg Krivcun in seinem Aufsatz zur Kulturgeschichte russischer Künstler als die Konstante in der Biographie des russischen Künstlers, die ihn von dem westlichen unterscheidet.

Eine zeitliche Beschränkung lediglich auf die Kinder- und Jugendjahre schwebte Luksch-Makowskaja nicht vor. In der Quelle wird jedoch nicht erwähnt, welche genauen zeitlichen Zäsuren die Künstlerin setzen wollte. Dennoch umfassten die ausgearbeiteten Erinnerungen die Zeit von ihrer Geburt bis zu ihrer Heirat. Die künstlerische Entwicklung der Kinder- und Jugendjahre gilt ihr als maßgeblich für die Kontinuität der gesamten künstlerischen Entwicklung und steht zugleich durch *„das hohe Streben seit dem Einsetzen meiner Erinnerung“* für die Berechtigung der Biographiewürdigkeit, der Teilhabe am öffentlichen Diskurs.

II.3 Quellenbeispiel 2

Von den ersten Entwürfen für die Autobiographie ist im Briefverkehr zwischen Luksch-Makowskaja und ihrem Bruder bereits im November des gleichen Jahres, von den letzten 1952 die

Rede. Es sind mehrere Fassungen der Autobiographie erhalten. Im Folgenden möchte einen Fragment aus einer der ersten Fassungen ihrer Autobiographie vorstellen.

„Offensichtlich gab meine unermüdliche künstl.[erische] Betätigung Anlaß zu “Hoffnung”, und Mutter ihrerseits glaubte, daß aus mir etwas Außerordentliches wird. Sie bekam Besuch von den Damen, vermutl.[ich] Mutter und Tante von Maria Baschkirzewa, der früh an Schwindsucht verstorbenen, berühmten russischen Künstlerin, erstes Bild wurde gekauft in Luxembourg, besonders bemerkenswert, von zauberhaftem Aussehen, und wie die Legende erzählt, starb sie zur gleichen Zeit wie der Künst.[er] Bastien Le Page, der ihr in Liebe ergeben war. Das waren die ersten, sehr vereinzelt, Auftritte künstlerisch begabter Frauen. Irgendwo in der Nähe von Nizza stand die Villa mit dem Atelier von Rosa Bonheur – der bekannten Künstlerin, die Jagden, Wildschweine, Pferde dargestellt hat, prachtvolle Leinwände in der Art der alten holländischen Meister; sie stellte auch sich selber auf einem kleinem Bild hinter der Staffelei in ihrem Pferdeatelier dar. Ihr manager ermöglichte ihr, ohne Armut und frei zu leben, indem er alle ihre Arbeiten kaufte und aufbewahrte, wie in einem Museum. Das verstehe ich! Irgendwie verlockend doch zugleich auch in gewisser Weise erschreckend tauchte vor mir, vor meiner noch kindlichen Seele, dieses Leben auf, dieses Opfer im Namen der Kunst. Ich war nicht älter als 13 Jahre...“

Dieser Auszug aus der Autobiographie ist undatiert. Der stichwortartige Charakter (Abkürzungen, Ideen durch Kommata getrennt), die grammatikalisch nur bedingt stimmige Textstruktur, teilweise unpräzise Angaben («*Besuch der Damen, vermutl. Mutter und Tante von Maria Baschkirzewa*»), die handschriftliche Fassung sprechen dafür, dass es sich bei dieser Quelle um den oder einen der ersten Textentwürfe handelt.

In diesem Text betont Luksch-Makowskaja, dass bereits im Elternhause durch die Mutter – bemerkenswerterweise nicht durch den Vater als berühmten Künstler – an ihre Fähigkeit geglaubt wurde. Durch das Setzen des Wortes *Hoffnung* in Anführungszeichen wird dies jedoch relativiert. Diese Förderung sei das Ergebnis ihrer Zielstrebigem künstlerischen Betätigung, ihrer Strebsamkeit in Hinblick auf das künstlerische Dasein hinaus.

Sie erwähnt die Namen zweier berühmter Künstlerinnen der vergangenen Jahrzehnte – Maria Baschkirzewa und Rosa Bonheur und gliedert ihren eigenen Namen dadurch in den Kanon der berühmten Künstlerinnen ein. Die Nähe zu und somit die Identifikation mit Baschkirzewa erzeugt sie durch die Erwähnung, dass sie eine russische Künstlerin gewesen sei und durch den Besuch der Verwandtschaft von Baschkirzewa. Die nachfolgende Erwähnung von Bonheur setzt diese Kontinuität fort, die zudem durch die Malweise nach der Art der alten Meister und durch die Zurschaustellung Bonheurs als Künstlerin in einem Selbstbildnis – wenn auch kleinformatigen - aufgewertet wird. Bindendes Element zwischen den beiden Künstlerinnen ist die Aussage, dass es sich um die ersten vereinzelt Auftritte der begabten Frauen handelte. Diese begabten Frauen erscheinen als der künstlerische Impuls von Luksch-Makowskaja. Auffällig jedoch ist, dass Luksch-Makowskaja sich von den männlichen Künstlern abgrenzt. Die Namen beider berühmter Künstlerinnen werden im Zusammenhang der sie liebenden, ihnen ergebenen, sie versorgenden Männer genannt. Die Männer spielen hier die Rolle der Mäzene, während die Frauen kreativ-schöpferische Funktion einnehmen. Eine Zuschreibung, die im direkten Kontrast zu dem

öffentlichen Diskurs stand. Die Auseinandersetzung mit dieser Lebensweise, dem schöpferischen Leben war nach der Darstellung von Luksch-Makowskaja bereits in den jungen Jahren ein Bestandteil ihrer Vorstellungswelt, auch wenn sie diesem nicht vorbehaltlos gegenüberstand. Diese Aussage verweist erneut die Kontinuität zu den Künstlerinnen und auf die suggerierte Bestimmung von Luksch-Makowskaja. Diese Sichtweise wird auch verdeutlicht, wenn man die Zeitebenen der Narration näher in Betracht zieht. Eine reife Künstlerin der Gegenwart schreibt aus dem retrospektiven Blick über ihre Wahrnehmung der Vergangenheit als Jugendliche. Diese Jugendliche zieht wiederum aus der Betrachtung der Vergangenheit Schlüsse für die Optionen der Zukunft, die sie wiederum zeitlich näher an das schreibende Subjekt als Ergebnis dieser Zukunft bringt.

Auf die Bedeutung der Opfersemantik in der russischen Künstlerbiographie wurde bereits bei der Analyse des Briefes verwiesen. In diesem Zusammenhang wird stärker die Bereitwilligkeit und die die Freude des Opfern und Leidens durch und im Namen der Kunst betont. Die Protagonistin blickt dem schweren Schicksal des Künstlerlebens als der eigenen Zukunft bereitwillig entgegen. Diese Zukunft ist die Vergangenheit der Verfasserin, die sie – wie in dem Brief erwähnt – gemeistert habe.

III. Fazit

Die Selbstzeugnisforschung erlaubt anhand der autobiographischen Texte, die Vorstellungen der Künstlerin über ihre eigene Profession zu dekonstruieren. Im Fall von Luksch-Makowskaja wird deutlich, dass sie ihr ganzes Leben als kontinuierliches und von eigener Strebsamkeit begleitetes Werden einer Künstlerin darstellt, das ihren Höhepunkt in der verdienten Anerkennung ihrer Person in ihrer „Heimat“ habe. Die Kunst wird zum Lebenszweck stilisiert, dem Opfer dargebracht werden müssen, um den Höhepunkt zu erreichen. Diese Opfer sind dabei notwendige Brüche für die Kontinuität der künstlerischen Entfaltung, werden als solche inszeniert. In diesem Kontext wird das Leben selbst zum Gesamtkunstwerk, zu deren Ausgestaltung Luksch-Makowskaja zugleich als Schöpferin und als Bestandteil beiträgt. Damit lässt sich der unzertrennbare Zusammenhang zwischen der Anerkennung durch die Kunst und der Anerkennung als Person erklären. An dieser Stelle ist die Quellenauswertung nicht abgeschlossen und muss hinsichtlich der narrativen Topoi untersucht werden. Dazu ist einerseits die zeitgenössische Künstlerbiographik und andererseits gerade in Russland des 19. Jahrhunderts verbreitete Konzept der Lebenskunst, „жизнетворчество“, zu befragen.