

Zeitschrift: Frauezeitig : FRAZ
Herausgeber: Frauenbefreiungsbewegung Zürich
Band: - (1986-1987)
Heft: 20

Artikel: Männliche Sicht - weibliche Sicht : stellen Künstlerinnen Frauen anders dar als Künstler?
Autor: Meyer-Gagel, Hanna
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1054335>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 31.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Männliche Sicht – weibliche Sicht

Stellen Künstlerinnen Frauen anders dar als Künstler?

Malerinnen, die von ihrer eigenen Wahrnehmung ausgehen, zeigen vielfach eine andere Auffassung des weiblichen Modells als ihre männlichen Kollegen. So bleibt der Blick der Malerinnen nicht an der Haut von Frauen hängen, ist nicht in gleicher Weise wie der männliche Blick durch das erotische Interesse bestimmt und eingeengt. Ausgehend von ihrem persönlichen Selbst- und Körpergefühl fühlen sich die Malerinnen in die körperliche Erscheinung von Frauen ein und vermögen somit das Selbstwertgefühl von Frauen realer zu erfassen und darzustellen.

Bilder, seien sie in Bilderbüchern von Kindern, Museen oder Illustrierten, können die Wirkung von Vor- oder Leitbildern haben. Die Betroffenen werden sich dessen vielfach nicht bewusst, was jedoch die Wirkung nicht verringert. So wie Frauen in Kunstwerken erscheinen, die noch dazu durch ihre Aura als etwas Besonderes gelten, so wirken sie auf kleine Mädchen: als Vor-Bild. Viele fühlen sich diesen Darstellungen des «Ewig-Weiblichen» nicht gewachsen, viele spüren eine grosse Kluft zwischen ihren Erfahrungen mit sich und ihrem Körper und den Darstellungen in Büchern und Museen, viele spüren, das hat mit mir nichts zu tun. Aber welches Mädchen ist imstande, die Vorbildlichkeit der grossen, als Meisterwerke bezeichneten Kunst in Frage zu stellen?

Die Frauen in den Gemälden der Meister blieben auch mir fremd, die Fremdheit schmerzte mich, wollte ich doch selbstverständlich den weiblichen Idealen unserer Kultur entsprechen. Sehr viel später habe ich erfahren, dass diese Frauendarstellungen Gestaltungen der Wünsche und Ideale der männlichen Phantasie ihrer Schöpfer sind, sie entsprechen nicht den eigenen Vorstellungen und realen Erfahrungen von Frauen. Eine eigene, nicht fremdbestimmte, originär weibliche Auffassung von Frauen gibt es kaum in der Kunstgeschichte, Frauen sind – mit wenigen Ausnahmen wie bei Manet oder Rembrandt – Objekt, nicht Subjekt, Geschöpf, nicht Schöpfer in der Geschichte der Kunst. Peter Gorsen beob-

achtete, Frauen haben als Projektionen männlicher Wünsche, Bedürfnisse und Phantasien zu funktionieren – und tun es auch. Also als Modell, nicht als gleichwertiger Partner.¹ Dies wollte ich nicht glauben, schien mir nicht akzeptabel, überpointiert, und ich machte mich selber auf die Suche in der Kunstgeschichte.

Wenn Frauen in der Malerei vor allem als Modelle figurieren, Modelle, auf die die Maler ihre männlichen Wünsche, Ideale, Ängste oder ästhetischen Vorstellungen projizieren, als Modelle somit zu Projektionsflächen werden, und wenn dieser Zustand in der Kunst dem Zustand der gesellschaftlichen Wirklichkeit entspricht, dann erscheint die Untersuchung der Bilder von Frauen um so wichtiger, eben weil sie bildlich fassbarer Ausdruck der sozialen Beziehung zwischen den Geschlechtern sind.

Frauen wollen heute vielfach nicht mehr als Modell männlicher Projektionen funktionieren, viele verweigern sich den alten Mustern. Aber gibt es andere Leitbilder von Frauen, Bilder, die ihre Subjektivität, ihre Individualität, erfassen und sinnlich präsent werden lassen? Ein Blick auf die Malerei von Frauen seit der Renaissance, besonders seit der Jahrhundertwende, der klassischen Moderne, zeigt, dass manche Bilder, die Malerinnen von ihren Modellen gestalteten, ein anderes Verhältnis zur weiblichen Person, zum weiblichen Körper zum Ausdruck bringen.

Deshalb sollen exemplarisch ausgewählte Werke von gleichzeitig lebenden Malerinnen und Malern unter dem Gesichtspunkt verglichen werden: Was wird von der Eigenart der Frau erfasst? Wird sie als ein Wesen mit eigener Befindlichkeit, mit Zusammenhang von Körper, Psyche und Bewusstsein gesehen oder auf die erotische Attraktion ihres Körpers reduziert? Stimmt es, ist das Modell eine Sache, sächlich, geeignete Projektionsfläche für die Vorstellungen des Malers oder der Malerin? Anders gesagt, wird das weibliche Modell als «Sujet» behandelt oder als eigenständiges Subjekt erfasst?

Felix Vallotton, Die Frau mit Rosen

Der Name dieser Frau ist unbekannt, sie scheint ein Modell zu sein, dessen Inszenierung weitgehend vom Maler vorgenommen wurde. Der halb enthüllte, halb kunstvoll verdeckte Körper ist dem Betrachter zugewendet, der Kopf abgewendet. Der Blick wird von den mit kostbarer Seide drapierten, leicht geöffneten Beinen über ihre halb sichtbaren, halb bedeckten Schultern zu dem etwas starren, schönen Gesicht der jungen Frau geführt. Das Gesicht mit apart drapierter Frisur und modischem Stirnband zeigt mehr abweisende Zurückhaltung als Selbstbewusstsein. Im Kontrast zum Gesicht steht die verführerische Zurschaustellung der nackten Schulter, diese wiederum vor der kühlen, grauen Wand. In der eleganten, posenhaften Handhaltung mit zwei Rosen vor der Brust fasst Vallotton den Eindruck zusammen, den die Frau auf ihn macht: zugleich Verführung und Abweisung zu sein. Der gesamte Bildaufbau ist auf den Ausdruck dieser Ambivalenz bezogen, pointiert verdeutlicht im sinnlichen Rot neben dem kühlen Gelb der zwei Rosen, wie auch durch das Knie, das wie eine Barriere links unten am Bildrand erscheint, während das andere Knie den Blick zur dunklen Zone ihres Schosses führt, die wiederum durch das Buch in ihrer Hand halb verdeckt ist. Sie hat die Haltung einer jungen Dame, die dazu erzogen wurde, zugleich die Verführung der Eva mit der Zurückhaltung der jungfräulichen Maria zu verbinden. – Den streng calvinistisch erzogenen Vallotton, Sohn eines Apothekers aus Lausanne, quälte zeitlebens dieser Widerspruch zwischen der tabuierten Verführung von Frauenkörpern und der auch ihm anezogenen sinnlichen Distanziertheit. Seine eigene Sinnlichkeit und Distanz projiziert er auf die von ihm ausgewählten Modelle.

Das zeigt sich auch in der Form der Darstellung: Die Falten der goldfarbenen Seide wirken metallisch starr, die Rosen, Versprechen von Sinnlichkeit, haben ebenfalls die

Sprödigkeit und Härte von Metall. Insgesamt haben Bild und Frau Stillebencharakter, das sinnlich Bedrohliche wird stillgelegt unter Draperien verborgen und mit distanzierendem, emailhaftem Glanz überzogen. Der Glanz ihrer Haut wird durch den Glanz seiner Maltechnik «bewältigt», «beherrscht». Die Nähe der abzuwehrenden Sinnlichkeit der Frau wird in die von ihm bestimmte Form «gebannt» und damit genügend Abstand hergestellt. Die Haltung «seines» Modells ist vom Bewusstsein des Beobachtetwerdens bestimmt, sie posiert für ihn und den männlichen Betrachter des Bildes. Er wählte und arrangierte sie aus seiner Sicht, also offenbar ein wechselseitiges Zusammenspiel von Maler und Modell, wie es auch John Berger beobachtete: «Männer sehen Frauen an. Frauen beobachten sich selbst als diejenigen, die angesehen werden. Dieser Mechanismus bestimmt nicht nur die meisten Beziehungen zwischen Männern und Frauen, sondern auch die Beziehungen von Frauen zu sich selbst. Der Prüfer der Frau in ihr selbst ist männlich, das Geprüfte weiblich. Somit verwandeln sie sich selbst in ein Objekt, ganz besonders in ein Objekt zum Anschauen – in einen «Anblick».²

Und das Verhältnis Malerin–Modell? Wie verhält sich eine Malerin dem weiblichen Modell gegenüber? Projiziert sie weniger oder trifft sie dessen Individualität stärker, indem sie von ihren persönlichen weiblichen Erfahrungen ausgeht? Verhält sich zudem auch eine Frau anders, wenn sie einer Frau gegenüber sitzt? Verwandelt sie sich weniger in einen «Anblick»?

Suzanne Valadon – Frau mit weissen Strümpfen

Im Bildaufbau mit Vallotton vergleichbar, wird der Blick von den Beinen der sitzenden Frau über ihr rotes, palettenbesticktes Kostüm der zwanziger Jahre zu dem halb abgewendeten Kopf geführt. Offensichtlich ein Moment beim Umkleiden in ihrer Garderobe. Die Brust tritt nicht in Erscheinung, sie wird von den nackten Armen verdeckt, der Kopf dominiert um so deutlicher über dem Körper, der die sinnliche Ausstrahlung einer reifen, vitalen Frau hat. Obwohl der Stuhl dem Betrachter zugewendet ist, wendet sie dem Betrachter halb den Rücken zu, und das vordere Bein ist zudem von ihm weg ins Bild gewendet. Sie posiert nicht, ihre Körperhaltung entspricht ihrem eigenen Bedürfnis nach ungestörtem Nachdenken. Offenbar gilt es dem Blumenstrauss eines Verehrers, der vorerst einmal unter dem Stuhl deponiert wurde. Er ist halb enthüllt, halb verhüllt, ebenso wie ihre Entscheidung, ob sie diesem Zeichen sinnlichen Begehrens entsprechen oder es unbeachtet liegenlassen will. Sie scheint nicht ohne weiteres bereit, darauf wie erwünscht einzugehen. Die über den übereinandergeschlagenen Beinen zusammengelegten Hände machen etwas im Moment sich Abschlüssendes deutlich. Beim Überdenken der Situation sieht sie nach vorn – hat das Zukunft? – und in sich hinein. Suzanne Valadon stellt eine aktiv handelnde und empfindende Frau dar, die Bewusstsein von sich und ihrem Körper hat. Die psychische Situation ist im Sinnlichen präsent. Diesen

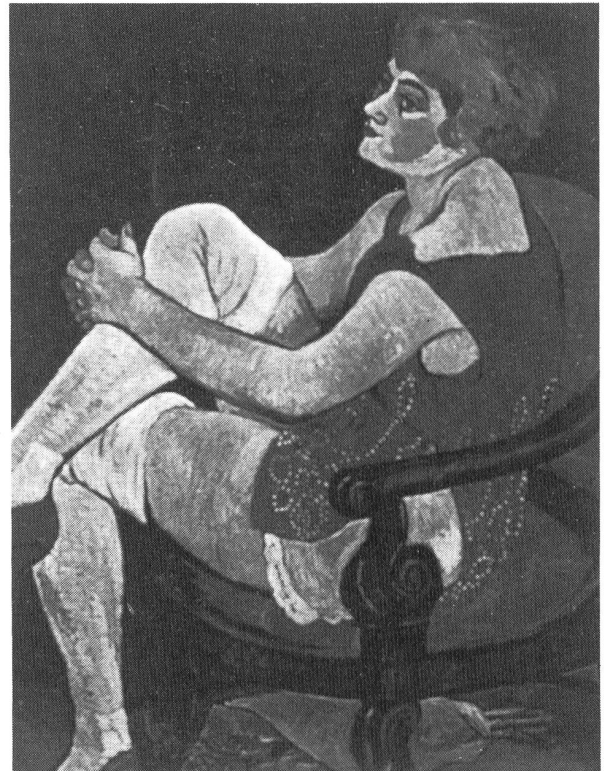
Moment der eigenen Entscheidung einer Frau mit Identität von Selbst- und Körpergefühl hält Valadon für festhaltenswert.

Der vom männlichen Blick wahrgenommenen Frau, die auch in der Abwendung für ihn posiert, stellt Valadon eine Frau gegenüber, die keinen Anblick bieten will. Auch der Blumenstrauss wird nicht präsentiert, unbeachtet liegt er am Boden, sie sitzt oder «steht über der Sache». – Ist es da abwegig, an Manets Olympia im Jeu de Paume in Paris zu denken? Ein Werk, das Suzanne Valadon sicher kannte. Dort werden Körper und Blumenstrauss präsentiert. Dem auf den männlichen Betrachter bezogenen, halb liegenden nackten Körper der Frau wird vor Valadon eine aufrecht sitzende Frau in moderner Kleidung mit eigenen erotischen Bedürfnissen gegenübergestellt, die nicht vom Angeblicktwerden bestimmt ist. Was bei Manet angelegt ist, die aufrechte Haltung des Kopfes sowie der Blick der Olympia, der ein eigenes Selbstbewusstsein zeigt – dieses Motiv ist von Suzanne Valadon aus ihrer persönlichen weiblichen Sicht weitergeführt worden.

Dieses Bild bildet einen Höhepunkt im Werk von Suzanne Valadon (1865–1938). Mit 17 Jahren gebar sie ihren unehelichen Sohn Maurice Utrillo, der wesentlich bekannter geworden ist als sie. Mit 18 Jahren begann sie auf Anraten von Toulouse-Lautrec (sie war Lautrecs und Renoirs Modell) zu zeichnen. In einem Alter, in dem Frauen üblicherweise abgeschrieben werden, zwischen 50 und 60 Jahren, malte sie ihre persönlichsten und reifsten Werke.



Felix Vallotton, *Die Frau mit Rosen*, 1919,
Öl, 92×73 cm, Kunstmuseum Luzern



Suzanne Valadon, *Frau mit weissen Strümpfen*, 1921,
Öl, 73×60 cm, Musée des Beaux-Arts, Nancy

Suzanne Valadon, *Der blaue Raum*, 1923, Öl, 90x116 cm, Musée d'Art Moderne, Paris



Suzanne Valadon – Der blaue Raum

Eine üppige, vitale Frau liegt zigarettenrauchend auf einem Ruhebett. Sie scheint sich in ihrem Körper wohlfühlen: erdnah und robust, entspannt, bequem und doch mit aufrechter Haltung und erhobenem Kopf in einem Moment aktiven Nachdenkens – vielleicht im Zusammenhang mit dem Buch zu ihren Füßen. Ihre Robustheit ist keineswegs mit Vulgarität zu verwechseln, wie der Kommentator ihrer Einzelausstellung 1967 im Musée National d'Art Moderne in Paris meint.

Suzanne Valadon nimmt die Haltung des Frauentyps auf, der sich dem männlichen Blick zeigt, und dennoch ruht diese Frau in

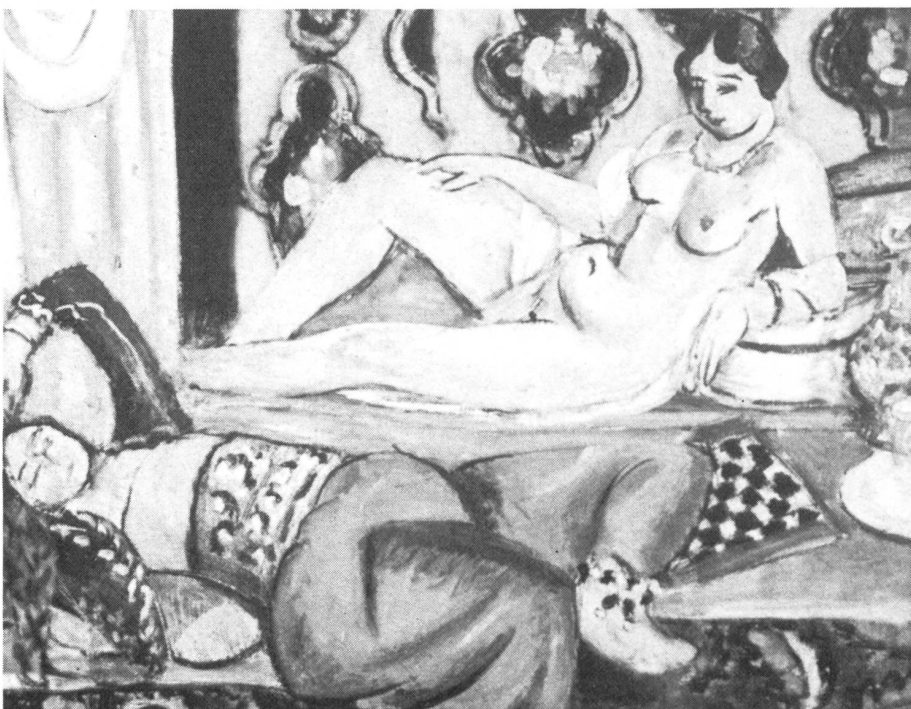
sich. Im Betrachtetwerden ist sie bei sich. Ihre Privatsphäre muss respektiert werden, das vermittelt sich durch die Energie ihrer aufrechten Haltung und die Energie ihres Körpers. Und was passiert, wenn diese Frau aufsteht? Sie würde es mit einer entschiedenen, eindeutig eigenen Haltung tun, nichts von der Passivität einer Odaliske, an die dieser Bildtyp anknüpft.

Ihr körperliches und persönliches Volumen scheinen sich zu entsprechen. Wie im vorherigen Bild ist die psychische Dimension im Sinnlichen präsent, ihre individuelle Befindlichkeit teilt sich mit. Dieser füllige Frauentyp entsprach keineswegs dem modischen Frauenideal der zwanziger Jahre – der Garçonnetyp hatte schmal und elegant zu sein, alle weiblichen Rundungen wurden möglichst abgeflacht. Die Streifenhosen

sind damals keinesfalls modisches Attribut, eher vom Herrenpyjama ausgeliehen gewesen.

Das Volumen ihres Körpers ist plastisch herausgearbeitet, sinnlich unter der Kleidung präsent. Demgegenüber ist der Raum, wie im vorherigen Bild, ohne Tiefe gestaltet. Die Frau behauptet sich als Körper und als Subjekt inmitten der dekorativen Gegenstände, die als Ausdruck ihrer inneren Energie und ihres Lebensgefühls aufzufassen sind, so die abstrakte Farbsymphonie in Rottönen an der Wand hinter ihr und die üppigen Polster mit grossangelegten Ornamenten unter ihr.

Die Übereinstimmung von gelebter und dekorativer Energie bei Suzanne Valadon gefiel den Kritikern. Ihre Kraft wurde von die-



Henri Matisse, *Odalisque*, 1928, Öl, 54x65 cm, Moderna Muset, Stockholm

sen öfters als «maskulin» bezeichnet.³ Formal an Gauguins dunklen Umrisslinien und Matisse' Verwendung dekorativer Textilien orientiert, ist jedoch bei ihr eine von diesen Künstlern abweichende Frauenauffassung spürbar: Sie zeigt nicht die Frauentypen aus der Sicht der Männerphantasien des 19. oder beginnenden 20. Jahrhunderts – Sphinx, Mutter, apfelbrüstige Kindfrau, Vampir, Harems- oder Halbweltdame. Ihre spezifische Qualität wird durch einen Vergleich deutlich:

Henri Matisse – Odalisque

Ein Frauenakt in ähnlicher Haltung, halb sitzend gelagert, eine zweite Frau zu ihren Füßen, die allerdings kaum von den übrigen Einrichtungsgegenständen zu unterscheiden ist. Die Frauen werden wie dekorative Gegenstände, denen jedes subjektive Eigenleben fehlt, etwa wie die Tapete, aufgefasst. Dies war auch erklärermassen die künstlerische Intention von Matisse. Der Frauenakt ist flach, im Vergleich zu Valadon lieblos und summarisch von Matisse gestaltet: die Beine ebenso wie die Schultern ohne Volumen und Festigkeit, ein verwischtes, dümmliches Gesicht. Weisse Draperien, die keinem realen Kleidungsstück entsprechen, umranken ihren Körper, um ihn – trotz der behaupteten Umsetzung in reine Form – dem männlichen Geschmack entsprechend zu enthüllen.

Valadons Auffassung der Frau deckt, bei gleicher Qualität im Formalen, den Objekt-

charakter in den Aktdarstellungen von Matisse und anderen Zeitgenossen auf. Der Ästhetisierung des Frauenkörpers aus männlicher Sicht bzw. seiner Reduzierung zum Artefakt, stellt Valadon mit kraftvoller Direktheit Frauenkörper gegenüber, bei denen die psychische und rationale Dimension nicht abgespalten wurde. Frauen mit Selbstgefühl, in Besitz ihrer körperlichen, psychischen und rationalen Kraft. Bei Valadon behalten Frauen das Volumen, das sie haben können, und dies in allen Bereichen – wie sie auch immer ihr Gesicht behalten. Beim Vergleich von Valadons *Selbstporträt*, entstanden im 50. Lebensjahr (1915), mit ihren Modellen fällt auf, dass sie offensichtlich viel von ihrem eigenen Selbst- und Körpergefühl in den Frauen wiederentdeckt. Von ihrem persönlichen Körpergefühl ausgehend, wählt sie ihre Modelle aus, seien es Verwandte oder Bekannte aus ihrer Nähe. Daher hat sie ein ganz anderes, selbstverständlicheres Verhältnis zu ihren Modellen, eine grössere Unmittelbarkeit, Direktheit wird spürbar. Sie muss die Fremdheit zwischen den Geschlechtern nicht überwinden und durch Kunst «bewältigen». Das Bedürfnis, Frauen zu idealisieren, zu entwerten oder auf erotische Zone zu reduzieren, ist bei ihr – wie auch bei anderen Malerinnen – nicht vorhanden.

Suzanna Valadon hat sich intensiv mit den Werken ihrer Malerkollegen auseinandergesetzt, sie kennt sie gut, und zeigt ein eigenes Verständnis von dem, was für sie im Kunstwerk darstellenswert ist. Ihre Malerei steht mit ihren persönlichen weiblichen Erfahrungen und Vorstellungen in enger Ver-

bindung. So wie auch bei männlichen Künstlern ihre Kunst immer mit ihrem Geschlecht in Zusammenhang steht, auch wenn sich dieser Zusammenhang dem eigenen männlichen Bewusstsein entzieht.

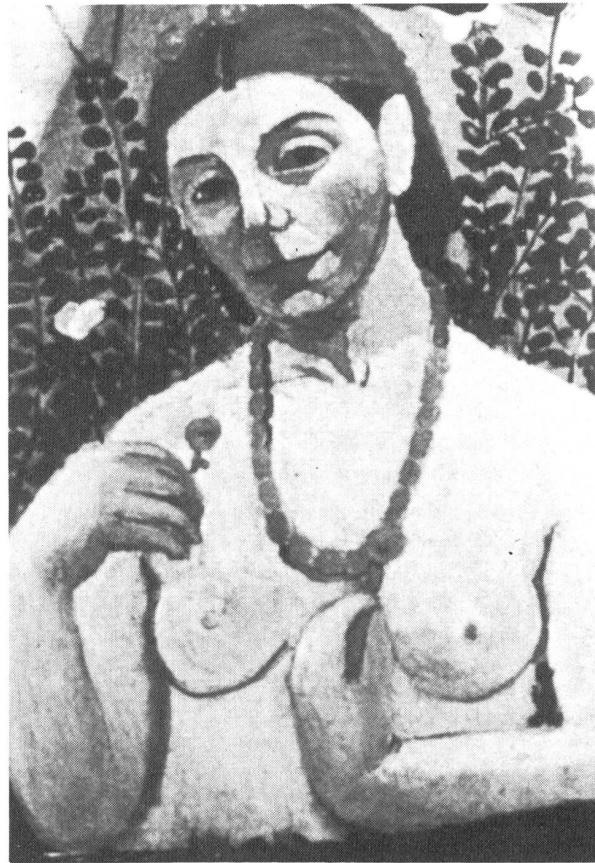
Ähnlich intensiv wie Suzanne Valadon hat Paula Modersohn-Becker zeitlebens den weiblichen Körper zum Gegenstand ihrer Malerei gemacht, vielfach war sie ihr eigenes Modell. «Ich strebe vorwärts, aber in meinem Geist, in meiner Haut» sagt sie einmal. Ihr Geist und ihre Haut sind ihr gleich wichtig. Ihr Mut zur Konfrontation mit sich selber, ihrer eigenen Haut und eigenem Körper sind bekannt und anerkannt. Welcher Maler hat ähnlich rückhaltlos wie sie den eigenen Körper beobachtet und der Öffentlichkeit preisgegeben? Egon Schiele wäre da als grosse Ausnahme zu nennen – und Jahrhunderte zuvor Albrecht Dürer.

Paula Modersohn-Becker – Selbstbildnis

Viele, auch Frauen, reagieren auf dieses Bild zunächst befremdet. Stumpfe, kalkige blau-rote Farben dominieren im Gesicht. Der Kopf erscheint wie abgetrennt von dem hellen, sehr weichen Körper. Eine reife Frau, die sich mit Blüten im Haar und vor den nackten Brüsten schmückt. Sie betont die Weichheit ihrer Brüste, sie trägt sie wie kostbaren Schmuck. Die liebevoll gemalten, bernsteinfarbenen Brustspitzen und die Farbe des weichen Umrisses der Brust entsprechen der Farbe ihrer Bernsteinkette.



Suzanne Valadon, *Selbstporträt*, 1915, Öl, 50x40 cm, Coll. M. Paul Pétridès, Paris



Paula Modersohn-Becker, *Selbstbildnis*, um 1906, Öl, 61x50 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum Basel



Ernst Ludwig Kirchner, *Zwei Akte auf blauem Sofa*, 1909/10, Öl, 50x70 cm, Coll. Billy Wilder, Los Angeles

Sie betont und akzeptiert ihre Weiblichkeit, ohne sich verführerisch zu präsentieren, das Gesicht ist nicht «schön», der Körper nicht «attraktiv» aus der herrschenden, d.h. männlichen Sicht. Sie zeigt sich als Individualität und zugleich verbindet sie sich durch die Archaisierung – die bei ihre eine völlig andere Funktion als bei Kirchner hat – mit der Frauenexistenz seit Jahrtausenden.

Der Gestus der blumenhaltenden Hände und die frontal gesehene Haltung des Kopfes ist nicht zufällig an Mumienporträts aus dem 1. Jahrhundert nach Chr. orientiert. Paula Modersohn-Becker überschreitet im Grunde damit drei Grenzen: 1. Den eigenen Körper – Inbegriff des Intimen – zeigt sie, ohne sich zur Schau zu stellen. Die übliche Abspaltung des Privaten vom Öffentlichen hebt sie damit auf. – 2. Sie hebt die Orientierung der eigenen weiblichen Auffassung an der männlichen Sehweise auf. Und der dritte Grenzübergang: Wenn eine Frau als Person für die Öffentlichkeit dargestellt werden soll, malt «man» ein Porträt mit vorsichtigen Andeutungen des Körpers. Wenn der Frauenkörper gezeigt werden soll, entsteht ein Aktbild, bei dem der Kopf, als Ausdruck des Individuellen, lediglich summarisch, weil in diesem Zusammenhang offensichtlich belanglos oder störend, angedeutet wird. Diese Trennung von Kopf und Körper im herrschenden Bewusstsein deutet Paula Modersohn-Becker durch deren unterschiedliche Farbgebung an – und zugleich stellt sie die Verbindung des Getrennten her. «Meine Seele sieht aus wie mein Akt», sagt sie zu diesem schwierigen, meist unterdrückten Konflikt. Eine Frau mit überzeugend gelungenem eigenen Selbst- und Körperbewusstsein, die Kopf und Körper als Einheit – wenn auch nicht ohne Spannung – akzeptiert hat.

Dies ist auch heute keineswegs ein erledigtes Problem. Wie selbstverständlich heute noch – oder heute wieder verstärkt im Zeitalter der Medien – viele Frauen sich mit der männlichen Sicht der vor allem sexuell attraktiven Frau identifizieren, andere jedoch, als Reaktion darauf, die Sinnlichkeit ihres weiblichen Körpers zu ignorieren versuchen (ohne zu merken, in welcher puritanischen Tradition sie stehen), das erlebte ich kürzlich bei höchst widersprüchlichen Äußerungen von Studentinnen (in einem Seminar über Frauen als Objekt und Subjekt in der Malerei). Festhaltenswert scheint mir bei der heutigen Diskussion um Autonomie von Frauen, dass Paula Modersohn-Beckers Leistung darin besteht, dass sie, ähnlich wie Valadon und Morisot, sich mit männlichen Kollegen, mit der absoluten Avantgarde ihrer Zeit – Gauguin, Picasso, Rousseau – auseinandersetzt, um die bei ihnen gefundenen künstlerischen Mittel zum Ausdruck ihrer persönlichen weiblichen Auffassung umzusetzen. Sie verbindet also Autonomie und Bezogenheit. Sie wurde damit im wörtlichen Sinn ihr eigenes Modell. Könnte heute dieses Bild von Paula Modersohn-Becker ein Modell authentischer Selbsterfahrung und weiblicher Identität sein? Und damit eine Ergänzung zu den Gestaltungen von weiblicher Körpererfahrung in der Kunst der Gegenwart?

Malerinnen legen nicht nur mehr Wert auf die Darstellung des Selbstwert- und Körperbewusstseins von Frauen; sie zeigen auch die Kraft, die Energie, die Intensität des Empfindens, die Vieldimensionalität, die Frauen haben können. Aber nicht haben sollen, weil die starke Frau als die vermännlichte Frau gilt: Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Becker, Suzanne Valadon, Frida

Kahlo, Artemisia Gentileschi u.a. Diese Malerinnen zeigen allerdings alles andere als «positive Heldinnen». Das Heldische, Heroische hat, als Inbegriff männlicher Wertvorstellungen, in der Malerei von bewusst gewordenen Frauen keinen Platz.

In der Malerei von Künstlerinnen scheint ein anderes Bild von Frauen auf, so wie sie sich selber sehen, das Bild von Frauen, die die weiblichen und männlichen Möglichkeiten des Menschseins umfassen. Malerinnen, die ihr eigenes Sehen und Wahrnehmen entdeckt haben, haben die sogenannten weiblichen Werte akzeptiert (ausser der Opferrolle) und zugleich die Rollenteilung überschritten, die das Aktive, Energievolle, Entschiedene den Männern zuschreibt. Das ist die androgynen Qualität des schöpferischen Geistes, von der Meret Oppenheim spricht.⁷

Hanna Meyer-Gagel

- 1 Peter Gorsen, *Frauen und Frauenbilder in der Kunstgeschichte*, in: Gisliind Nabakowski, Helke Sander, Peter Gorsen – *Frauen in der Kunst*, edition suhrkamp 1980, S. 19. Dort auch das Zitat von Simone de Beauvoir: «Sie ist Wahrheit, Schönheit, Poesie, ist alles: alles in Gestalt der anderen, alles, nur nicht sie selbst.»
- 2 John Berger – *Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Sachbuch rororo 1974, S. 44
- 3 Ann Sutherland, Linda Nochlin – *Woman Artists 1550–1950*, Alfred Knopf Verlag, New York 1979, S. 260
- 4 Renate Berger – *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert*, dumont 1982, S. 127
- 5 Ann Sutherland, Linda Nochlin a.a.O., S. 231
- 6 Günther Busch – *Paula Modersohn-Becker, Malerin, Zeichnerin*, Köln 1981, S. 162
- 7 Meine diesbezüglichen Beobachtungen sind ausführlicher dargestellt in: Hanna Meyer-Gagel – *Weibliche Auffassungen in der Malerei von Frauen. Erschienen im Rahmen der Ringvorlesung «Frauen – Realität und Utopie»*, Verlag der Fachvereine, ETH Zürich 1984