

Geschlechtlich konnotierte Sphären im niederländischen Galeriebetrieb der Moderne: die Rezeption von Arts and Crafts, außereuropäischem Kunsth Handwerk und Volkskunst¹

MARJAN GROOT

Einleitung

Die Frauenemanzipation Ende des 19. Jahrhunderts ermöglichte es einzelnen Designerinnen, Künstlerinnen und Entwerferinnen, ihren jeweiligen künstlerischen und kunsth Handwerklichen Tätigkeiten erfolgreich nachzugehen und zu ihrer Zeit wie auch teils noch heute bekannt zu werden und zu bleiben – spätestens durch die Veröffentlichungen zu einer Künstlerinnen-Geschichte von Seiten feministisch orientierter Forschender in der Kunstgeschichte. Doch trotz dieses Erfolgs bleibt ein Dilemma bis heute bestehen: Künstlerische wie kunsth Handwerkliche Arbeiten von Frauen waren/sind durch abwertende stereotype Zuschreibungen stigmatisiert. Es fanden/finden geschlechterspezifische Abwertungen von Produktions- und Ausdrucksformen statt. Verantwortlich sind dafür die Hierarchien der Kunst- und Kunsth Handwerksgattungen, die entlang geschlechterstereotyper Zuschreibungen konstruiert werden.

Im 19. Jahrhundert waren viele Formen des Textilkunsth Handwerks wie Kunststickerei oder Kunsth Nadelwerk, Weberei, Spitzenarbeit und Perlenarbeiten, mit deren Ausführung die meisten Frauen aufgewachsen waren, weiblich konnotiert. Diesen Kunsth Handwerksgattungen standen solche gegenüber, die überwiegend Männer ausführten, exemplarisch dafür sind die Bereiche Mö-

1 Deutsche Übersetzung des Textes: Marjan Groot und Jennifer John.

belentwurf und Architektur. Laut Anthea Callen brachte die Arts-and-Crafts-Bewegung (ab circa 1875) Bewegung in die Konstellation, die damit einherging, dass die von Frauen ausgeführten Künste gegenüber den von Männern ausgeführten abgewertet wurden: Die Bewegung förderte die Frauenemanzipation im Bereich des Kunsthandwerks dadurch, dass sie Frauen, die oftmals in traditionellen Berufen diskriminiert wurden, die Möglichkeit des selbständigen Arbeitens eröffnete. Callen konstatiert jedoch, dass nichtsdestotrotz die Viktorianische Unterscheidung von Klasse, Geschlecht und Arbeit aufrechterhalten blieb: Frauen übten einerseits überwiegend die tradiert »weiblichen« Kunsthandwerksgattungen aus und behielten andererseits ihre »niedere« Rolle als Ausführende oder assistierende Entwerferinnen, während ihren männlichen Kollegen weiterhin die Aufgabe des Entwerfens zufiel. So arbeiteten Frauen oftmals unter der Leitung und in den Werkstätten von Männern, die teilweise Freund, Vater, Ehemann, oder Bruder waren.²

Lynne Walker differenzierte die Analyse Callens, indem sie darauf hinwies, dass Handwerk von Frauen, selbst traditionell »weibliche« Techniken wie Stickerei, tatsächlich als ein »vollwertiger« Bereich des neuen Kunsthandwerks anerkannt wurde. Rozsika Parker wies nach, dass die Kunststickereien der Künstlerinnen der Arts-and-Crafts-Bewegung im Zusammenhang mit der Frauenbewegung eine Vorbildfunktion erlangten. Dies ließ die Stickerei von einer Beschäftigung von Dilettantinnen zu einer geschätzten künstlerischen Leistung werden.³ Vor diesem Hintergrund wurde auch die positive Bewertung von Kunststickereien europäischer Künstlerinnen ab circa 1895 möglich.

In den Niederlanden war nicht nur die englische Arts-and-Crafts-Bewegung wegweisend, sondern auch die 1872 in London gegründete Royal School of Art Needlework sowie die 1874 gegründete Kaiserlich-Königliche Fachschule für Kunststickerei an der Wiener Kunstgewerbeschule. Auch kann

- 2 Anthea Callen: *Angel in the Studio. Women in the Arts and Crafts Movement 1870-1914*, London: Astragal Books 1979, speziell S. 218-220; Anthea Callen: »Sexual Division of Labour in the Arts and Crafts Movement«, in: Judy Attfield/Pat Kirkham (Hg.), *A View from the Interior. Feminism, Women and Design*, London: Women's Press 1989, S. 151-164. Vgl. hierzu auch die Einleitung in diesem Band.
- 3 Vgl. Lynne Walker: »The Arts and Crafts Alternative«, in: Judy Attfield/Pat Kirkham (Hg.), *A View from the Interior. Feminism, Women and Design*, London: Women's Press 1989, S. 165-173; Rozsika Parker: *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, London: Women's Press 1984, S. 178-182. Dies bestätigte noch kürzlich Bridget Elliott/Janice Helland (Hg.): *Women Artists and the Decorative Arts 1880-1935*, Hants, Burlington: Ashgate 2002, darin speziell »Introduction«, S. 5-8, und Jan Marsh: »May Morris: ubiquitous, invisible Arts and Crafts-woman«, S. 35-37.

zur Differenzierung des oben gezeigten Bildes noch angeführt werden, dass Künstlerinnen und Designerinnen und ihrem Werk hier nicht ausschließlich negativ begegnet wurde. Manche wurden von ihren männlichen Kollegen geschätzt und es gab auch immer wieder einflussreiche Künstler, die Künstlerinnen förderten. Dazu ist zu bemerken, dass der 1904 gegründete, niederländische Berufsverein aller kunsthandwerklichen Fachgebiete, VANK (Nederlandsche Vereeniging van Ambachts en Nijverheidskunst), von Anfang an Frauen als Mitglieder anerkannte.⁴

Zu bedenken bleibt jedoch, dass die Künstlerinnen überwiegend in »typisch weiblichen« Gattungen von Kunst und Handwerk tätig waren und dadurch für ihre männlichen Kollegen kaum eine Konkurrenz darstellten. Künstlerinnen, deren Werke den nicht-weiblich konnotierten Gattungen von Kunsthandwerk und Design zugeordnet werden können, arbeiteten überwiegend im Bereich der stilistischen Erneuerung, deren Konzept auf männlichen Zuschreibungen basierte.⁵ In den Niederlanden war die graphische Gestaltung eines der »neutralsten« Felder der angewandten Künste, in dem Künstlerinnen sich etablierten konnten.

In diesem Beitrag möchte ich am Beispiel niederländischer Kunsthandwerkerinnen und Entwerferinnen die Hierarchisierung der Kunst(handwerks-)gattungen in Hinsicht auf implizite Geschlechterkonstruktionen überprüfen. Es soll die Komplexität der Analyse von Geschlechterkonstruktionen in den Kunstgattungen in Bezug auf historische Situationen aufgezeigt werden. Der erste Teil des Beitrags umfasst Beispiele von Künstlerinnen, deren Arbeiten nicht in das stereotype Muster der Künste passen, um einen Eindruck von den

-
- 4 Es ist das Gegenteil zu der beispielsweise schon 1884 gegründeten, exklusiv Männern vorbehaltenen Art Workers' Guild in England, was May Morris 1907 dazu anregte, eine Women's Guild of Arts zu stiften, vgl. Jan Marsh: »May Morris«, in: B. Elliott/J. Helland (Hg.), *Women Artists*, S. 43-44. Es ist ungeklärt, ob Frauen am Deutschen Werkbund schon seit der Gründung 1907 Mitglieder werden konnten. Möglicherweise waren Adele von Stark, Therese Trethan kurz nach der Gründung und Möbelentwerferin Gertrud Kleinhempel schon 1907 Mitglieder. Sicher ist, dass 1912 die Innenarchitektin Lilly Reich dem Werkbund beigetreten war, vgl. Angela Oedekoven-Gerischer u. a. (Hg.): *Frauen im Design. Berufsbilder und Lebenswege seit 1900. Women in Design. Careers and Life Histories since 1900*, Stuttgart: Design Center/Landesgewerbeamt Baden-Württemberg 1989, S. 40, 44, 56, 74, und Werkbundarchiv auf <http://www.museumderdinge.de/>.
- 5 Frühe internationale Übersichten in Isabelle Anscombe: *A Woman's Touch. Women in Design from 1860 to the present day*, London: Virago Press 1984; A. Oedekoven-Gerischer u. a. (Hg.): *Frauen im Design*, 1989.

Interventionen von Frauen im Kunsthandwerk außerhalb von Textilarbeiten zu geben. Im zweiten Teil des Beitrags soll die Hierarchisierung der Kunst(handwerks)gattungen mit geschlechterspezifischen Geographien und Sphären in Beziehung gesetzt werden: An spezifischen Orten im städtischen Raum waren Frauen als Kunsthandwerkerinnen und Entwerferinnen sichtbar.⁶

Künstlerinnen und Kunsthandwerk: einige nicht-stereotype Beispiele

Um 1911 studierten zwei junge Frauen, Tine Baanders (1890-1973) und Cateau Berlage (1889-?) in Zürich. Sie hatten in den Niederlanden auf verschiedenen Schulen eine Entwurfsausbildung gemacht und belegten in Zürich Kurse in Buchbinden und Lithographie, was Briefe von Tine Baanders an ihre Familie in Amsterdam bezeugen. Sie repräsentierten die »neue Frau«, (relativ) unabhängig und mit der Intention, selbst zu arbeiten und – im Fall von Baanders – moderne lesbische Sexualität zu leben.⁷ Beide waren Töchter von damals bekannten niederländischen Architekten. Als sie 1912 nach Amsterdam zurückkehrten, begannen sie als graphische Entwerferinnen zu arbeiten. Gemeinsam waren sie für die Frauenausstellung *De Vrouw 1813-1913* (Die Frau 1813-1913) tätig, die zweite nationale Frauenausstellung in den Niederlanden.⁸ So entwarf Tine Baanders ein Diplom für die ausschließlich weiblichen Teilnehmerinnen der Ausstellung und Cateau Berlage entwarf Reklame (*Abb. 1*).

6 Dieser Beitrag ist eine Überarbeitung des Aufsatzes von Marjan Groot: »Crossing the Borderlines and Moving the Boundaries. »High« Arts and Crafts, Cross-culturalism, Folk Art and Gender«, *Journal of Design History*, 19, 2 (2006), S. 121-136. Für alle Details über die besprochenen niederländischen Entwerferinnen vgl. Marjan Groot: *Vrouwen in de vormgeving in Nederland 1880-1940*, Rotterdam: Uitgeverij 010 2007.

7 Z. B. Jane Beckett/Deborah Cherry: »Jenseits des Sichtbaren«: Frauen, Großstadtkultur, Vortizismus«, in: Karin Orchard (Hg.), *Vortizismus – Die erste Avantgarde in England 1914-1918*, Ausstellungskat. Hannover, München: Ars Nicolai 1996, S. 58-73, hier 62-63; Birgit Haustedt: *Die wilden Jahre in Berlin. Eine Klatsch- und Kulturgeschichte der Frauen*, Berlin: Edition Ebersbach 2002.

8 Vgl. Jane Beckett, »Engendering the Spaces of Modernity: The Women's Exhibition, Amsterdam 1913«, in: B. Elliott/J. Helland (Hg.), *Women Artists*, S. 155-175.



Abb. 1: Cateau Berlage, Werbeanzeige-Entwurf für die Ausstellung De Vrouw 1813-1913, 1912. Motto: »Kraft ungeachtet Widerstand«. Fotografie aus der Zeitschrift De vrouw en haar huis

Graphische Formgebung bzw. graphische Gestaltung war während des gesamten Zeitabschnitts 1895-1940 bei Entwerferinnen populär. Ihre Attraktivität lag für Künstlerinnen wahrscheinlich darin, dass die Arbeit mit einfachen Instrumenten in kleinen Räumen auszuführen war sowie dass sie mit »bildender« Kunst verwandt war. So knüpfte das graphische Werk vieler dieser Künstlerinnen ab 1917 auch an den abstrakten Modernismus an. Doch die berufliche Karriere vieler dieser Künstlerinnen war kurz, nur wenige der Künstlerinnen konnten eine solch lange Karriere vorweisen wie Fré Cohen (1903-1943), die ab 1925 bis zu ihrem frühen Tod als Künstlerin tätig war. Sie ist eine Ausnahme, deren Erfolg nicht zuletzt darauf beruht, dass sie Aufträge von sozialdemokratischen Vereinen erhielt (*Abb. 2*).



Abb. 2: Fré Cohen, *Gestalteter Umschlag für Hendrik de Man, Het sosialisme als kultuurbeweging*, Amsterdam: Arbeiders Jeugd Centrale, 1928. Papier, 204 x 304 mm

Eine weitaus bedeutendere Ausnahme stellt die Karriere von Margaret Kropholler (1891-1966) dar, die Erfolg in einer »männlich« besetzten Kunstgattung hatte. Sie fertigte unter dem Pseudonym Greta Derlinge für die bereits genannte Frauenausstellung ihren ersten offiziellen Entwurf: ein Haus für die moderne Frau anno 1913. Sie war die einzige Frau, die vor 1945 als Architektin in den Niederlanden arbeitete; ihre ersten Entwürfe von Villen fertigte sie direkt nach dem Ersten Weltkrieg in einem expressionistischen Stil der so genannten Amsterdamer Schule, der kurz vor dem Durchbruch zu einem rationalen, sachlichen Funktionalismus war. Während der Bereich des Bauens in der Architektur aufgrund seines konstruktiven Aspektes eine männliche Zuschreibung erfuhr, stellte die »dekorative« Ausrichtung der Architektur eine Nische für Frauen in diesem Feld dar.⁹ Eine der bedeutendsten Künstlerinnen in diesem Feld war Jacoba van Heemskerck, die ab 1913 Anerkennung für ihre expressionistischen Bleiglasfenster in Berlin und Den Haag fand.¹⁰ Wie viele weitere Künstlerinnen erhielt sie ihre Aufträge von Architekten und Künstlerfreunden.

Für die Situation in der Ausbildung galt, dass weibliche wie männliche

9 B. Elliott, J. Helland (Hg.): Women Artists, »Introduction«, S. 1-14.

10 Vgl. die Monographie über diese Künstlerin von A.H. Huussen jr., J.F.A. van Paaschen-Louwerse: Jacoba van Heemskerck van Beest 1876-1923. Schilderes uit roeping, Zwolle: Waanders uitgevers 2005.

Studenten im Prinzip in allen Techniken unterrichtet wurden. Anja Baumhoff weist jedoch am Beispiel des Bauhauses eindrücklich nach, dass auch die avantgardistischen, scheinbar fortschrittlichen Institutionen entlang des tradierten Geschlechtersystems strukturiert wurden: die männliche Leitung des Bauhauses situierete die Weberei als künstlerischen Bereich für weibliche Schüler.¹¹ Mit dem Eintritt in die Berufspraxis war das Geschlecht für die Tätigkeit meist entscheidend. Kunst im Bereich Metall und Keramik wurden in den Niederlanden überwiegend von Männern professionell ausgeführt. Aber auch in diesem Bereich lassen sich Ausnahmen verzeichnen, wie Johanna van Eybergen, die zwischen 1906 und 1910 moderne Entwürfe für eine Kunstwerkstatt in einer kommerziellen Kupferwerkfabrik anfertigte. Von Eybergen war jedoch Entwerferin, d. h. sie bearbeitete selbst kein Metall. Als das Kunstatelier 1910 geschlossen wurde, arbeitete sie als Lehrerin für Textilarbeiten an einer Mädchenschule, eine innerhalb der Kunstgattungen die Geschlechterrollen festigende Position. Zwei international erfolgreiche Künstlerinnen einer jüngeren Generation, die sich als professionelle Entwerferinnen im Bereich der Metallkunst profilieren konnten, sollen nicht unerwähnt bleiben: Ab 1927 machte die Österreicherin Christa Ehrlich industrielle Entwürfe für eine niederländische Silberfabrik in Voorschoten, ab 1938 stieß die deutsche Künstlerin Emmy Roth kurze Zeit dazu.

Ein weiteres Zeugnis für die Funktionen, die Geschlechterzuschreibungen in den »angewandten« Künsten spielen, gibt die künstlerische Laufbahn der in Weimar geborenen Künstlerin Gertrud Arper (1894-1968). Nachdem sie in ihrem Geburtsort die Kunstgewerbeschule abgeschlossen hatte – 1919 wurde diese zusammen mit der Hochschule für bildende Kunst offiziell zum Staatlichen Bauhaus – wurde sie 1915 auf Fürsprache von Henry van de Velde Assistentin des Architekten H.P. Berlage in Den Haag. Sie wirkte in der Abteilung »Gebäude« der Firma W.H. Müller & Co. Die Ehefrau des Firmeninhabers, Hélène Kröller-Müller, beauftragte Berlage, ein Lustschloss zu entwerfen, sie bat ihn, an der Planungsarbeit eine Frau zu beteiligen. Sie wollte, dass diese Entwerferin kleinere Teile von Berlage's Entwurf ausführte und darüber hinaus für sie Gebrauchsgegenstände entwerfe. So sollte Gertrud Arper Flachmuster für Textilien und Stickereien entwerfen, aber auch eigene Ideen einbringen, da die Auftraggeberin »das weibliche Element bei der Einrichtung

11 Siehe dazu den Beitrag von Anja Baumhoff in diesem Band, sowie auch: Sigrid Wortmann Weltge, *Women's work. Textile art from the Bauhaus*, San Francisco: Chronicle Books 1993; Anja Bauhoff, »Weberei intern. Autorität und Geschlecht am Bauhaus«, in: Magdalena Droste/Manfred Ludwig (Hg.), *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus. Ein Projekt der Bauhaus-Sammlungen in Weimar, Dessau, Berlin, Berlin: Bauhaus-Archiv 1998*, S. 53-58.

von Wohnhäusern und bei der Anfertigung von Gebrauchsgegenständen unbedingt nötig erachte[te]«. ¹² Die Architekten Van de Velde und Berlage wie auch Hélène Kröller ließen die soziale Rolle von Frauen unangetastet, werteten jedoch zugleich die tradierten Zuschreibungen an Weiblichkeit durch die Betonung der Qualitäten »weiblicher« Kreativität auf – und damit auch Frauen. Gertrud Arper blieb in Berlages Büro, bis sie 1920 heiratete; von 1915 bis 1925 arbeitete sie freiberuflich als Entwerferin für die sozialistische Möbelfabrik Labor Omnia Vincit (L.O.V.); in den Niederlanden stellte ein derartiger Beruf für eine Frau einen Ausnahmefall dar. Später wurde sie Mitarbeiterin in der Galerie mit Atelierbetrieb Die Perleule.

Galerien als »weiblich« konnotierte Räume

Die Galerie Die Perleule in der Stadt Haarlem hatte sich auf aktuelles Kunsthandwerk und funktionalistisches Design spezialisiert, wurde jedoch bis heute nicht in die Kunstgeschichtsschreibung des niederländischen Designs der 20er und 30er Jahre aufgenommen. Die Galerie war auf unterschiedlichen Ebenen »weiblich« konnotiert: 1924 bis 1954 wurde sie von einer Frau – Jo van Regteren Altena (1876-1954) – geleitet. Im Atelier arbeiteten überwiegend junge Frauen und die Ausstellungen zeigten überwiegend Werke aus dem Bereich der »angewandten« Künste von Frauen. Für van Regteren Altena funktionierte die Galerie wie ein »ritueller Passageraum«, wie er beispielsweise in verschiedenen Beiträgen von Kenworthy Teather beschrieben wird: ein Raum, den sich Menschen aneignen oder den sie entwerfen, um mit anderen aufgrund von diversen Übereinstimmungen wie Alter oder Geschlecht eine stabile, lebbare Identität entwickeln zu können. ¹³ Für van Regteren Altena spannte sich die Passage mit ihrer Galerie *Die Perleule* von der symbolisch emanzipatorischen Beschäftigung mit »weiblichem« Textilhandwerk bis zur weniger unter stereotypen Zuschreibungen stehenden Innenarchitektur, die sie ab 1930 präsentierte. In den 30er Jahren präsentierte die Galerie auch skandinavische Möbel (*Abb. 3*). ¹⁴

12 Brief von Hélène Kröller-Müller an Karl Ernst Osthaus, 24. April 1915, zitiert in Johannes van der Wolk, »Honderd jaar Kröller-Müller«, in: R.W.D. Oxeenaar/A.M. Hammacher/Johannes van der Wolk u. a., Kröller-Müller honderd jaar bouwen en verzamelen, Haarlem: Enschedé 1988, S. 28-29.

13 Vgl. die klassische Studie von Arnold van Gennep: *The rites of passage*, London and Henly: Routledge and Kegan Paul 1977 (1960¹). Für Räume in Beziehung zu verschiedenen zeitgenössischen Rites de Passage vgl. u. a. Elizabeth Kenworthy Teather (Hg.): *Embodied Geographies. Spaces, Bodies and Rites of Passage*, London, New York: Routledge 1999.

14 Vgl. A. Oedekoven-Gerischer u. a. (Hg.): *Frauen im Design*, S. 28-29.



Abb. 3: Innenraum der Galerie De Kerkuil, Kenaupark 21 Haarlem, mit Möbeln von Alvar Aalto, 1938-1939

Diese Galerie ist exemplarisch für einen weiblich konnotierten Raum in der späten modernistischen Zeit. Jane Beckett und Deborah Cherry stellen (groß) städtische Kultur als ein geschlechtlich und erotisch konnotiertes Feld dar, das sich die Avantgarde ab 1910 schuf, indem sie entsprechende atmosphärische Orte kreierte. Diese Sphären und Räume beschreiben Geographien, was eine räumliche Kartierung – »mapping«¹⁵ – meint: es werden Orte dokumentiert, welche durch visuelle Vermittlung von Kunst von Frauen mit einer alternativen Bedeutung belegt wurden. Es handelt sich um eine Besetzung, die symbolisch gemeint ist, aber ebenso die Belegung von konkreten Räumen meinen kann, wie Cafés, Cabarets und Ausstellungen.¹⁶ In diesem Beitrag will ich ausschließlich auf diejenige Geographie eingehen, die konkrete Orte und Räume bezeichnet, welche in Beziehung zu einer anthropologischen Struktur in bestimmten, kulturell geprägten Lebensphasen stehen – z.B. Geburtsorte, Orte

15 Vgl. J. Beckett/D. Cherry: »Jenseits«, S. 58: Mapping geht von der Unmöglichkeit aus, »[...] eine Landkarte von Gebieten zu zeichnen, die noch nicht in Besitz genommen sind, und die Aneignung und Beherrschung durch den Akt der visuellen Darstellung bezeichnet«.

16 Zu den Avantgarde-Geographien in der Metropole London kurz vor und während des Ersten Weltkriegs vgl. J. Beckett/D. Cherry: »Jenseits«, S. 58-60. Für Berlin vgl. B. Haustedt: Die wilden Jahre, Kapitel 2, »Berlins weibliche Topographie«.

der Adoleszenz und Ehe. Diese Geographien kann man Sphären, Gebiete oder Räume nennen. Zu diesen konkreten Räumen gehörten Galerien.

Schon an der Namensgebung der Galerie »Die Perleule« ist die Konstruktion eines konkreten und symbolischen Raumes ablesbar, der mit subversiven weiblichen Identitätskonstruktionen verknüpft ist. Jene Konstruktion kann sowohl auf die Leiterin der Galerie bezogen werden, als auch grundsätzlich auf Frauen im Kunsthandwerk: eine Perleule ist kein Tier, das alltäglich im öffentlichen Stadtraum zu sehen ist, sondern das sich in Baumhöhlen, Türmen und Ruinen verbirgt. Es hat jedoch ein sehr scharfes und aufmerksames Gehör. Die Symbolik lässt sich auf die Entwicklung des Standortes der Galerie Die Perleule übertragen: anfänglich befand sich die kleine Galerie neben der Großen oder St. Bavo Kirche aus dem 14. bis 16. Jahrhundert, gleich einem zurückgezogenen Raum im Stadtzentrum, wie ihn die unscharfe spontane Fotografie von der Galerie mit Mitarbeiterinnen davor zeigt (Abb. 4).



Abb. 4: Drei Mitarbeiterinnen vor der Galerie Die Perleule in Haarlem, 1923

Im Laufe der Jahre zog die Galerie jedoch um in größere und öffentlich sichtbare Gebäude (Abb. 3).

Diese räumliche und symbolische Lokalisierung und Deutung der Galerien bestanden schon in der früh-modernen Zeit, die der erst später als solche erkannten Avantgarde vorausging.¹⁷ Entsprechend der Konstruktion von

17 Für die frühere Zeit Lynne Walker: »Vistas of pleasure: Women consumers of urban space in the West End of London 1850-1900«, in: Clarissa Campbell Or (Hg.), *Women in the Victorian Art World*, Manchester, New York: Manchester University Press 1995, S. 71-85. Für weiblich/männliche Konnotationen von Zimmern und Räumen in Deutschen Privathäusern um 1900 auch Thomas Heyden: *Biedermeier als Erzieher. Studien zum Neubiedermeier in Raumkunst und Architektur 1896-1910*, Weimar: Verlag und Datenbank für

Kunstgattungen ist die strikte Trennung männlicher und weiblicher Sphären, die die Theorie aufstellt, mithilfe von Quellen zu realen Lebenswelten zu hinterfragen. Männlichkeit und Weiblichkeit sind keine essentiellen Kategorien, und im künstlerischen Ausdruck sind es sicher auch Begriffe und Polaritäten, mit denen Künstler/-innen »spielen«. Dennoch verhallte jeder künstlerische Versuch, Weiblichkeit neu zu definieren.¹⁸ Obwohl diese Galerien alternativ denkende Künstler/-innen und Kunsthandwerker/-innen anzogen, waren sie zugleich in der bürgerlichen Gesellschaft, aus der ihr Publikum oder ihre Leiterinnen stammten, verankert.

Die Verschränkung von Geschlechterkonstruktionen im Kunsthandwerk mit weiteren Differenzkategorien: westliches und nicht-westliches Kunsthandwerk und die Volkskunst

Galerien, in denen Frauen eine Rolle spielten, entstanden in den Niederlanden ab circa 1898. Sie funktionierten als Netzwerke, indem sie Frauen ermöglichten, Mitglieder von früh-modernen Kunsthandwerker/-innenzirkeln zu sein. Zugleich kreierten Frauen als Galerie-Leiterinnen eine ästhetische Umgebung für das Kunsthandwerk, in der sich Entwerfer/-innen und Liebhaber/-innen des Kunsthandwerks wohl fühlen und Letztere Produkte konsumieren konnten. Diese Situation kann als Fortschreibung des traditionell weiblichen Rollenmodells betrachtet werden¹⁹, zugleich gab die Rolle als Galerie-Leiterin mit ihren Möglichkeiten Frauen eine bedeutende Funktion im Galeriebetrieb. Auch muss die Geschlechterzuschreibung im Fall der Leitungsposition differenziert werden, weil auch Männer diese Funktion übernahmen und Frauen gleichberechtigt waren. Dies schließt jedoch nicht aus, dass Galerien und Werkstätten Gattungen des Kunsthandwerks in weiblich oder männlich konnotierten Sphären repräsentierten.

In Amsterdam eröffnete 1900 eine Galerie mit Werkstatt, die sich auf moderne, aus der Arts-and-Crafts-Bewegung inspirierte Möbel und Innendekoration spezialisiert hatte: 't Binnenhuis [Das Innenhaus]. Sie wurde von Möbelentwerfern geleitet, unter ihnen der genannte Architekt H.P. Berlage. Einige Frauen mit Kunsthandwerkausbildung lieferten Textil- und Lederarbei-

Geisteswissenschaften 1994, S. 139-146, »Der feminine Stil«. In der Romanliteratur sind weibliche Geografien in der Stadt ebenfalls ein Thema.

18 L. Walker: »Vistas«, in: C. Campbell Or (Hg.): Women. Auch in Bezug zu bildenden Künstlerinnen: Deborah Cherry, »Women artists and the politics of feminism 1850-1900«, in: C. Campbell Or (Hg.), Women, S. 49-51.

19 J. Beckett/D. Cherry: »Jenseits«, S. 63.

ten. Zwei Jahre später, 1902, wandelte Margaretha Verwey (1867-1947) ihr seit 1888 bestehendes Geschäft für Stickereien zu einer Galerie mit Werkstatt für moderne Kunststickereien um. Sie leitete ihre Amsterdamer Galerie bis in die 30er Jahre, ab 1908 einschließlich einer Filiale in Utrecht und ab 1910 einer in Den Haag. Des Weiteren publizierte sie theoretische Überlegungen zu Textiltechniken. Die Galerie mit dem Namen Einrichtung für Entwürfe, Zeichnen und Ausführen von Kunststickereien und Webarbeiten Margaretha Verwey entwickelte sich komplementär zu der von Männern dominierten Galerie 't Binnenhuis: Verwey arbeitete ausschließlich mit Assistentinnen. Diese Gegebenheit sowie die Tatsache, dass sie sich auf weiblich konnotierte Kunststickereien spezialisiert hatte, lässt die Schlussfolgerung zu, dass die Galerie eine öffentliche Sphäre für Frauen repräsentierte (*Abb. 5*).

Da Frauen sich in dieser Periode vielfach mit Textilhandwerk identifizierten, muss diese Galerie in der städtischen Geographie für sie wichtig gewesen sein. Die Galerie war eine »weibliche« Sphäre. Als wichtigen Ort für das gesamte niederländische Kunsthandwerk dieser Periode nennen historische Übersichten niederländischen Kunsthandwerks jedoch nur die Möbelgalerie.²⁰ Der »weibliche« Raum bleibt trotz seiner Bedeutung unerwähnt, obwohl die Galerie von Verwey mit ihren Textilhandwerk nachweislich ebenso moderne künstlerische Arbeiten wie die Galerie 't Binnenhuis mit ihren Möbeln präsentierte.

Die Textilprodukte weisen in ihren künstlerischen wie theoretischen Überlegungen und Zielsetzungen ein rationelles Streben nach abstrakter Formgebung auf, welche der Abstraktion vorausging, die in der westlichen Kultur zu einem männlichen Ideal wurde.²¹ Doch trotz ihrer Suche nach neuen Formgebungen für ihre textilhandwerklichen Arbeiten und »männlicher« ästhetischer Formentwicklung erhielten Künstlerinnen nicht dieselbe (historische) Anerkennung wie ihre männlichen Kollegen.

Geschlechterstereotype Konstruktionen von Kunsthandwerk und Design wie auch geschlechtlich konnotierte Sphären sind mit noch einer weiteren Differenz erzeugenden Kategorie verschränkt: Es wird westliches von nicht-westlichem, dem sogenannten »primitiven« Kunsthandwerk unterschieden. Das

20 Vgl. beispielsweise die Übersicht von Titus M. Eliëns/Marjan Groot/Frans Leidelmeijer: *Avant-Garde Design. Dutch Decorative Arts 1880-1940*, London: Philip Wilson 1997.

21 Vgl. zum klassischen Rationalismus Sabina Lovibond: »Feminism in ancient philosophy: The feminist stake in Greek rationalism«, in: Miranda Fricker/Jennifer Hornsby (Hg.), *The Cambridge Companion to Feminism in Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 10-28, und Ellen Kennedy/Susan Mendus (Hg.): *Women in Western Political Philosophy*. Kant to Nietzsche, Brighton: Wheatsheaf Books 1987.



Abb. 5: Innenraum der Galerie Einrichtung für Entwürfe, Zeichnen und Ausführen von Kunststickereien und Webearbeiten Margaretha Verwey, Amsterdam, 1907-1908

Wort »primitiv« erhielt in der Geschichte durch Kommentare von Philosophen und Künstlern eine weibliche Konnotation.²² Diese Konnotation wurde in den Kunstdiskursen über das Ornament mitbestimmt sowie über die Unterscheidung von »einfachem« Kunsthandwerk und »hoher« bildender Kunst.²³ Sie wird differenziert durch die tradierte Gegenüberstellung von »hohem« westeuropäischem Kunsthandwerk und »niederer« westlicher Volkskunst, die sich über

22 Ebd., die Ursprünge dieser Klassifizierung finden sich schon bei Philosophen wie Platon und Aristoteles, vgl. dazu z. B. Julia Annas: »Plato's Republic and Feminism«, in: Julie K. Ward (Hg.), *Feminism and Ancient Philosophy*, New York, London: Routledge 1996, S. 3-12; Susan B. Levin: »Women's Nature and Role in the Ideal Polis: Republic V Revisited«, in ebd.; Daryl McGowan Tress: »The Metaphysical Science of Aristotle's Generation of Animals and Its Feminist Critics«, in ebd.

23 Verweise auf das Ornament in Bezug zu Handwerkstechniken von Frauen wie das Weben sind gängig in folgenden Quellen: 1910 schrieb beispielsweise ein Kritiker, dass die Webarbeiten von Timor, Sawoe, Roti und Soemba skandinavischen Webarbeiten gleichen, gleichzeitig erkannte er ebenso Übereinstimmungen ihrer Werke zu Vikergerornamenten aus 900-1100 n. Chr. wie auch zu den Ornamenten der Dajakstämme in Borneo, vgl. M. Groot: *Vrouwen in de vormgeving*, S. 235. Vgl. zu diesem Diskurs ebenso den Aufsatz von Sigrd Schade in diesem Band.

die Professionalisierung von Kunsthandwerkern und Designern legitimiert. Dennoch hatte die westliche Volkskunst wie die nicht-westliche Kunst einen Vorbildcharakter für das westeuropäische Kunsthandwerk.²⁴ Die Bewunderung galt besonders der Volkskunst aus den Gebieten Europas, die man von der Perspektive der industrialisierten Stadtkultur aus gesehen als ›primitiv‹ betrachtete: z. B. die Kunst bäuerlicher Schichten sowie die von Völkern aus Skandinavien und den östlichen europäischen Gebieten wie das damalige Bosnien, Herzegovina, Bucowina, Bulgarien, Serbien und Slowenien. Traditionelles Textilhandwerk von Frauen – speziell Gewebe und Flechtarbeiten – zählten ebenso zur Volkskunst, weil es oft zuhause ohne explizit geäußerten künstlerischen Anspruch gefertigt wurde. Die stilisierten Dekorationsmotive dieses Handwerks wurden als ehrlich und natürlich empfunden.

Drei Galerien und ›weibliche‹ Räume: Arts and Crafts, Boeatan, De Wekker

Ich möchte in diesem Netz von Konstruktionen drei niederländische Galerien mit ihren Werkstätten verorten, die durch Künstlerinnen entscheidend geprägt oder geleitet wurden, um zu verdeutlichen, inwiefern die Zuschreibungen auch verschoben wurden. Alle drei Galerien befanden sich in Den Haag. Arts and Crafts, die jüngste dieser Galerien, an die auch eine Werkstatt angebunden war, nannte sich nach der englischen Reformbewegung. Ein Ehepaar aus Apeldoorn kümmerte sich um das Kunsthandwerk, das die Galerie ausstellte: Chris Wegerif (1859-1920), der Hauptfinanzier der Galerie, war Architekt und entwarf Möbel; seine Frau Agathe Wegerif-Gravestein (1867-1944) hatte eine Batikwerkstatt gegründet, in der für die Galerie Textilprodukte gefertigt wurden. Die Tatsache, dass die Ehepartner ihre jeweiligen Arbeiten durch ihre Namensnennung kennzeichneten, weist auf eine gleichberechtigte Beziehung hin (*Abb. 6*).

Dennoch bestätigte die Arbeitsteilung eine tradierte Zuordnung: die Frau beschäftigte sich mit Textilarbeiten, der Mann mit Möbelentwurfsarbeiten.²⁵

24 Vgl. dazu auch bezüglich deren Verknüpfung mit Geschlechtskonstruktionen Elizabeth Cumming: »Patterns of life: the art and design of Phoebe Anna Traquair and Mary Seton Watts«, in: B. Elliott/J. Helland (Hg.), *Women artists*, S. 19-22. In derselben Publikation belegt diese These der Aufsatz von Sandra Alfoldy: »Laura Nagy: Magyar Muse«, S. 138-149, am Beispiel einer ungarischen Entwerferin. Vgl. ebenso Kapitel 6 in M. Groot: *Vrouwen in de vormgeving*, 2007, das zahlreiche Quellenangaben zur niederländischen Situation liefert.

25 Wie z. B. auch im Fall des Berliner Paares Rudolf und Fia Wille, vgl. A. Oedekoven-Gerischer u. a. (Hg.): *Frauen im Design*, S. 54-55. Fia Wille (1868-1920) war fast so alt wie Agathe Wegerif.



Abb. 6: Sitz-Möbel mit gebatiktem Überzug von Chris und Agathe Wegerif-Gravestein

Agathe Wegerif-Gravestein strebte als Autodidaktin Neuerungen im Kunsthandwerk an. Die Generation, zu der sie zählte, machte sich für die Partizipation von Frauen im Kunsthandwerk stark. Zeitgleich mit dem Arbeitsbeginn von Wegerif-Gravestein für die Batikwerkstatt 1898 wurde in Den Haag die erste große Frauenausstellung eröffnet: die *Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid* (Nationale Ausstellung für Frauenarbeit). Diese Ausstellung kennzeichnet einen Durchbruch des niederländischen Feminismus.

Arts and Crafts war die erste Galerie und künstlerische Werkstatt, die in den Niederlanden das Kunsthandwerk im Sinne der Arts-and-Crafts-Bewegung erneuerte, zugleich orientierte sie sich aber auch an der Art-Nouveau-Bewegung aus Belgien. Obwohl die Galerie nur sechs Jahre existierte, nimmt sie in der Geschichte des holländischen Kunsthandwerks einen bedeutenden Platz ein. Man könnte unterstreichen, dass es eine Besonderheit war, dass eine Frau in der Periode eine Batikwerkstatt gründete, in der erste Initiativen zur Entwicklung eines »neuen Kunsthandwerks« erkennbar wurden: Niederländische Künstler/-innen begannen um 1895 mit Batik zu experimentieren, anfänglich vornehmlich Männer, doch bald auch Künstlerinnen. Ab ungefähr 1902 wurde Batik auch in anderen europäischen Ländern bekannt. Agathe Wegerif-Gravestein war eine der ersten westlichen Batikkünstler/-innen – auch

aus internationaler Perspektive – und sie präsentierte ihr Werk auf nationalen und internationalen Ausstellungen. Ihr Stil tendierte in Richtung Art Nouveau und Expressionismus, und war keineswegs systematisch und rationalistisch konzeptionell.

Für westliche Künstler mag Batik exotische Konnotationen gehabt haben, denn Batik war eine Technik aus der niederländischen Kolonie Indonesien. In Indonesien wurde es als Volkskunst praktiziert, hauptsächlich von Frauen, obgleich einige spezielle Batiktechniken von Männern ausgeführt wurden. Eine weitere der drei Galerien, die hier besprochen werden, spezialisierte sich in derselben Zeit auf Handwerk aus Indonesien: Boeatan (boeatan bezeichnet Produkt) (Abb. 7).



Abb. 7: Cornelia van der Hart, Logo von der Boeatan Galerie, ca. 1903 (Entwurf 1898)

In der Geographie der Stadt stellte das nicht-westliche (Kunst-)Handwerk der Galerie Boeatan ein Gegenüber zum ›hohen‹ westlichen Kunsthandwerk einschließlich westlicher Kunstbatik von Arts and Crafts dar. Boeatan entstand aus der Frauenausstellung von 1898, sie wurde ausschließlich von Frauen geführt (Abb. 8).

Die Leiterinnen von *Boeatan* hatten ein ideologisches Ziel: sie wollten Interesse für nicht-europäisches Kunsthandwerk wecken, das sie ›primitiv‹ nannten und bewunderten. Des Weiteren wollten sie dieses Handwerk gegen die Industrialisierung schützen, denn für das nationale Frauenhandwerk hatte es sich als problematisch erwiesen, dass industrielle Produktion kostengünstig entsprechende Textilien fertigte. Die niederländischen Künstlerinnen werteten also zugleich ihre eigenen Arbeiten durch ihre positiven Zuschreibungen an

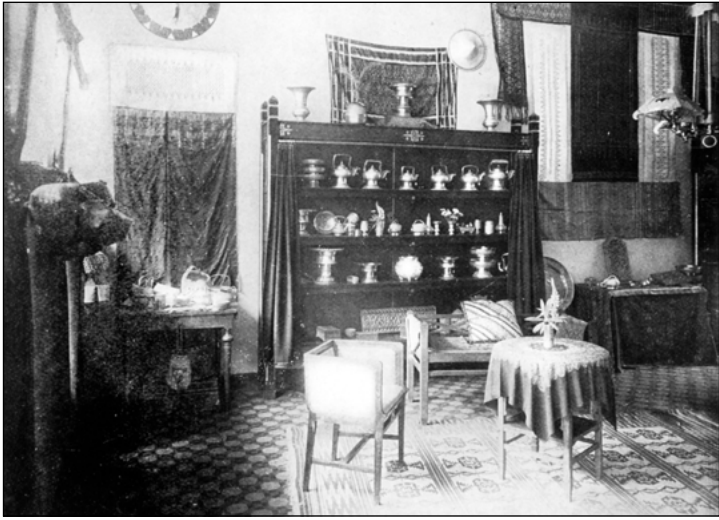


Abb. 8: Innenraum der Galerie Boeatan, Den Haag, ca. 1907

das Handwerk nicht-europäischer Frauen auf. Diese positiven Zuschreibungen an »primitive« Arbeiten übertrug sich auch auf ihre eigenen Werke, die ja auch gegenüber »männlichem« (Kunst-)Handwerk bislang als »primitiv« gegolten hatten. Die Entwerferin und Lehrerin Jo de Jong schrieb noch 1927, dass der Einfluss primitiver Volkskunst auf modernes Kunsthandwerk sehr groß war. Volkskunst weise den Weg zu den Ursprüngen des Rationalismus:

»So lässt das primitive Nadelwerk noch deutlich erkennen, wie alle Stickereien ursprünglich aus dem Verbinden und Abwirken von Geweben entsteht: aus dem Nähen wird das »Ziernähen« und es geht dann gleitend in Stickereien über. Auch Perlarbeiten, Flechten, Weben, Stricken und Knüpfen sind typische primitive Techniken.«²⁶

Neben Batik konzentrierte sich Boeatan auf Webereien sowie Ikat und Flechtwerk.²⁷ Viele der Arbeiten waren von indonesischen Frauen hergestellt. Kunden der Galerie waren vorwiegend Frauen, die geflochtene Körbe kauften; darunter auch Amerikanerinnen und Engländerinnen. Das Flechten und Weben, das in Kunstgewerbeschulen weiblichen Studierenden gelehrt wurde – wie auch am Bauhaus – war zum Teil von nicht-westlichem Kunsthandwerk inspiriert. Die nicht-westeuropäischen Techniken unterstrichen weibliche Konnotationen, die Galerie wurde somit tatsächlich und symbolisch eine weibliche

26 Zitiert in M. Groot: *Vrouwen in de vormgeving*, S. 219.

27 Heute lassen sich leider keine Objekte mehr nachweisen, die Boeatan ausgestellt hat.

Sphäre. Diese Sphäre konnte von sowohl Frauen als auch Männern als ›weiblich‹ erfahren werden, und auch Männer konnten positive Werte von nicht-westlichem Kunsthandwerk ableiten. Dies gilt ebenso für die Galerie Arts and Crafts: auch ihren von weiblichen Mitarbeitenden ausgeführten Batik-Textilien hafteten Assoziationen von Exotik und primitiver Kunst an.

Die dritte Galerie differenzierte die beschriebenen Konstruktionen noch durch das Element der Volkskunst. Diese Galerie präsentierte neben Batik-kunst westliche Volkskunst wie Webarbeiten, Holzschnittkunst und Kupferarbeiten, deren Stellenwert niedriger war als der des Arts-and-Crafts-Kunsthandwerks. Auch die Stifter und Leiter dieser Galerie waren Frauen. Sie gründeten die Galerie Anfang 1902 als eine Kooperative mit dem Titel *Der Wecker*, was eine Referenz an die Entwicklung einer neuen Kunstrichtung sowie die Emanzipation von Frauen war. Die Galerie entstand aus einem 1899 eröffneten Geschäft für Reformkleidung. Skandinavische Kunsthandwerkstätten, die alte Handwerkstraditionen mit zeitgenössischem Kunsthandwerk kombinierten, hatten für *Der Wecker* eine Vorbildfunktion; eine solche Werkstatt zeigte beispielsweise 1907 die Frauenzeitschrift *De vrouw en haar huis* (Die Frau und ihr Haus) (Abb. 9).



Abb. 9: Innenraum eines schwedischen Geschäfts für Handwerk und Volkskunst

Sämtliche Frauen, die mit *Der Wecker* zu tun hatten, waren mit skandinavischer Literatur vertraut und hatten teilweise auch Skandinavien bereist. Sie vertraten die Meinung, dass in Skandinavien eine größere politische Gleichberechtigung zwischen Frauen und Männern herrschte, entsprechend werde auch das Handwerk von Künstlerinnen beurteilt wie das von Männern. Skandina-

visches Kunsthandwerk und Design erfuhr damit via weibliche Textilarbeiten schon viel früher Bewunderung als in der allgemeinen Geschichtsschreibung angenommen, die diese erst in die 1930er Jahre mit den funktionalistischen Möbeln von Architekten wie Alvar Aalto datiert (siehe *Abb. 3*).²⁸ Mit einer Galerie wie Der Wecker schufen sich Frauen einen konkreten weiblichen Raum, um sich so jene Freiheiten zu ermöglichen, wie sie sie in Skandinavien erkannten.

Resümee

Die vorgestellten drei Galerien reflektieren geschlechtlich konnotierte Sphären in der Alltagsrealität, die tradierte Rollenzuschreibungen bestätigen: Frauen sind im Bereich von Textilkunst, nicht-westlichem Kunsthandwerk und westlicher Volkskunst künstlerisch aktiv. Diesen Gattungen wird innerhalb des Kunsthandwerks ein niedriger Stellenwert zugewiesen. Die Sphären dieser Galerien sind also weiblich konnotiert. Sie symbolisieren das Gegenüber zu den prätentioseren Kunsthandwerksgattungen wie die Möbelkunst, die mit männlichen Zuschreibungen belegt sind. Es konnte jedoch gezeigt werden, dass Um- bzw. Aufwertungen der ›weiblichen‹ Kunsthandwerksgattungen stattfanden, die teilweise bis heute anhalten, wenn beispielsweise eine Galerie in die Geschichtsschreibung eingehen konnte.

Sowohl die exemplarisch angeführten ›Ausnahmekünstlerinnen‹ als auch die Geographien der Galerien verdeutlichen, dass zwar Differenzkategorien, die auf Stereotypisierungen zurückgeführt werden können, die Geschichte strukturieren, diese jedoch zugleich sehr nuanciert sind.²⁹

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Fotografie in: *De vrouw en haar huis*, 7 (November 1912) 7, S. 218.

Abb. 2 Hendrik de Man: *Het socialisme als kultuurbeweging*, Amsterdam: Arbeiders Jeugd Centrale, 1928.

Abb. 3 Foto Rijksbureau Kunsthistorische Documentatie, Den Haag (Archiv De Kerkuil).

28 Zum Vergleich Sonja Günther: »Leitbilder International. International Pioneers« in: A. Oedekoven-Gerischer u. a. (Hg.): *Frauen im Design*, S. 28-29.

29 Ich danke Jennifer John und Sigrid Schade für die Einladung, die erste Version dieses Beitrags auf der Tagung »Unstete Staffeln. Geschlechterkonstruktionen in Kunst, Geschichte und Handwerk« 2007 in Zürich präsentiert haben zu können, und Jennifer John für ihre Hilfe bei der Übersetzung dieses Textes ins Deutsche.

- Abb. 4 Fotografie: Privatbesitz.
Abb. 5 Fotografie in: De Hollandsche Revue 13 (1908), S. 592.
Abb. 6 Fotografie in: Innendekoration 15 (1904) Februar, S. 55.
Abb. 7 Zeitungsreklame, ca. 1903.
Abb. 8 Stadtarchiv Den Haag.
Abb. 9 Fotografie in: De vrouw en haar huis 1 (1907), S. 54.