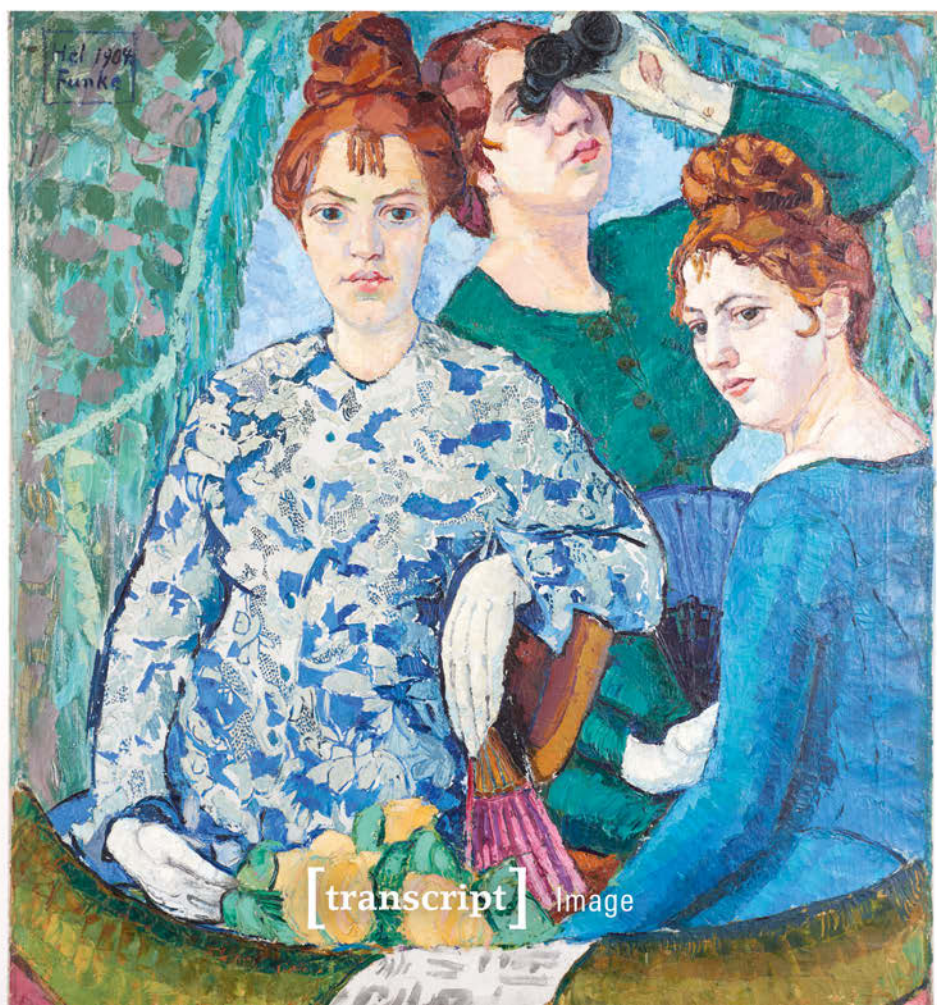


Anna Storm

# ANEIGNUNG UND EIGENSINN

Interpikturalität  
in der Malerei Helene Funkes



[transcript] Image

**Aus:**

*Anna Storm*

## **Aneignung und Eigensinn**

Interpikturalität in der Malerei Helene Funkes

April 2020, 290 S., kart., 23 Farbabb., 5 SW-Abb.

45,00 € (DE), 978-3-8376-5057-0

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5057-4

Mit einer eigensinnigen Form der Bildfindung nimmt die in Deutschland kaum rezipierte Malerin Helene Funke (1869-1957) sich der etablierten männlichen Kunst an, um sich zugleich emanzipatorisch davon abzugrenzen. Innerhalb einer Künstlerinnensozialgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts steht ihr Werk exemplarisch für eine Vielzahl von Künstlerinnen, die stetige und systematische Ausgrenzungen aus einem mehrheitlich männlich dominierten Kunstbetrieb erfahren haben und sich dennoch widerständig darin behaupten konnten. Anna Storm analysiert in ihrer Studie – vor dem Hintergrund hegemonialer Kunstdiskurse – diese komplexe Form künstlerischer Aneignung, die durch das systematische Aufgreifen und Verarbeiten von fremden Bildvorlagen charakterisiert ist.

**Anna Storm** (Dr. phil.), geb. 1986, arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Von der Heydt-Museum Wuppertal. Sie hat Kunstgeschichte und Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum studiert und ihre Dissertation an der Leuphana Universität Lüneburg verfasst. Ihre Forschungsschwerpunkte sind feministische Kunstgeschichte und Künstlerinnensozialgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts.

Weitere Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5057-0](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5057-0)

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

# Inhalt

---

<b>Einleitung</b> .....	<b>7</b>
<b>I. Interpikturalität, Modernität und Originalität</b> .....	<b>21</b>
Interpikturalität – ein »operatives Konstrukt« .....	26
Modernität und Originalität .....	37
<b>II. Die Marginalisierung von Frauen in der Kunst</b> .....	<b>53</b>
Über das »Wesen« der Frau in philosophischen und kunstkritischen Texten um 1900 .....	55
Feministische Kunstgeschichte und institutionelle Rahmenbedingungen .....	67
Der Impressionismus ist weiblich! .....	74
<b>III. Assimilation und Aneignung</b> .....	<b>93</b>
Künstlerinnenausbildung im Schatten. Die Damen-Akademie .....	96
München zwischen Tradition und Erneuerung .....	107
Teilhabe am Konventionellen. Funkes frühe Landschaften .....	114
Erste Hybride: »Haus im Park« .....	120
<b>IV. Oberflächlichkeit: Hybride Tänzerinnen</b> .....	<b>133</b>
Das Motiv der Tänzerinnen .....	136
Der Raum als Fläche – Der Körper als Fragment .....	143
Picassos »Demoiselles« in neuen Gewändern .....	153
Fest im Blick: Die Ganzkörperfigur und ihr Porträtcharakter .....	157
Das Kostüm als textile Maske .....	164
Das Bild als hybrides Objekt .....	170

<b>V. Sehen und Gesehenwerden in der Loge .....</b>	<b>173</b>
Die Loge als Motiv in der Moderne .....	175
Das Blickregime (in) der Loge.....	183
Funkes Loge als Idealort weiblicher Emanzipation.....	198
Loge und Balkon. Aneignung bei Édouard Manet .....	206
Die Pluralität des Hybriden .....	223
<b>Abschluss: »Eine schreckliche Van-Goghiade« .....</b>	<b>231</b>
<b>Literatur- und Quellenverzeichnis .....</b>	<b>241</b>
<b>Abbildungsverzeichnis .....</b>	<b>263</b>

## Einleitung

---

Einen ersten Anstoß für eine feministische Kunstgeschichte bildet die 68er-Bewegung, in deren Folge sich zunächst in den USA, dann in Europa eine kunsthistorische Forschungsausrichtung entwickelt, die sich dezidiert Künstlerinnen zuwendet.<sup>1</sup> Der männerdominierte Kunstbetrieb, die systematische Verdrängung weiblicher Kunstproduktion und ihre pauschalisierte Verurteilung als minderwertig bis dilettantisch werden aufgedeckt. In Ausstellungen (z.B. »Women Artists 1550-1950, 1976, kuratiert von Ann Sutherland Harris und Linda Nochlin), Forschungsarbeiten (z.B. Rozsika Parka/Griselda Pollock »Old Mistresses«, 1981) und Zeitschriften (z.B. *FKW Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*) weitet sich der Diskurs aus, dem jedoch an den Universitäten bloß eine Nischenposition zugestanden wird.<sup>2</sup> Feministische Kunstgeschichte dürfe sich aber nicht lediglich um eine Ergänzung von bislang unerforschten Künstlerinnen in der Geschichtsschreibung bemühen, erklärt Silke Wenk, sondern müsse untersuchen, wie die Zentrierung auf männliche Künstler immer wieder neu geschehe und wie diese gestört werden könne.<sup>3</sup> Denn die Marginalisierung der Frauen, so Wenk weiter, sei auf strukturelle Gründe, die mit der Definition von Kunst und Künstler als männlich ver-

- 1 Frübis, Hildegard: 1968 und die Folgen: Die Kunstgeschichte und die Frage der Geschlechter, in: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt: Kunstgeschichte nach 1968, Bd. 12/2010, Hg. Martin Papenbrock/Norbert Schneider, Göttingen 2010, S. 87. Vgl. Below, Irene: Einen Tomatenwurf der Kunsthistorikerinnen gab es nicht ... Zur Entstehung feministischer Forschung in der Kunstwissenschaft, in: *kritische berichte* 3 (1990), S. 7-16.
- 2 Hoffmann-Curtius, Kathrin: Frauen in der deutschen Kunstgeschichte, in: *Frauen Kunst Wissenschaft, Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 11 (1991), S. 6-13.
- 3 Wenk, Silke: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit, in: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Hg. Kathrin Hoffmann-Curtius, Marburg 1997, S. 12.

bunden seien,<sup>4</sup> zurückzuführen – wie sich am Beispiel der Geschichte zahlreicher Künstlerinnen belegen lässt. Linda Nochlin weist bereits 1971 in ihrem vielbeschworenen Aufsatz »Why Have There Been No Great Women Artists?« auf die institutionellen Restriktionen und akademischen Ausschlussverfahren von Künstlerinnen hin.<sup>5</sup>

Die Malerin Helene Funke (1869-1957) darf nur bedingt der Reihe von Künstlerinnen hinzugefügt werden, die bislang von der Forschung gänzlich missachtet wurden. Funke wird heute in ihrer Wahlheimat Österreich als bedeutende Künstlerin geschätzt, ihre Werke sind in zahlreichen Sammlungen vertreten.<sup>6</sup> Dennoch lässt sich ihr künstlerischer Weg als ein paradigmatisches Beispiel für eine Malerin anführen, die vom offiziellen Kunstbetrieb zunächst ausgeschlossen wird, keine Zulassung zu einer staatlichen Kunsthochschule erhält und als Frau in einem von Männern dominierten Kunstsystem stets den etablierten gesellschaftlichen Vorurteilen von weiblichem Dilettantismus und Unfähigkeit ausgesetzt ist. Trotz erstarkter Frauenrechtsbewegung, die sich auch auf den Kunstbetrieb ausweitete (beispielsweise in dem Drängen nach einer Öffnung der staatlichen Akademien für weibliche Studierende), und den Reformbewegungen beschreiben diese Punkte auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch die Lebensrealität einer Künstlerin. Selbst heute ist der Kunstbetrieb immer noch – trotz steigender Zahlen weiblicher Akteure – ein vornehmlich von Männern dominiertes Feld.<sup>7</sup> Insofern hat das Thema der Künstlerinnenforschung auch gegenwärtig höchste Aktualität. Mit der vorliegenden Forschungsarbeit über Helene

4 Zum männlichen Genie-Konzept siehe: Krieger, Verena: Der Blick der Postmoderne durch die Moderne auf sich selbst. Zur Originalitätskritik von Rosalind E. Krauss, in: Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft, Hg. Dies., Köln/Weimar/Wien 2008; Krieger, Verena: Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlersubjekts zu scheitern. Kritische Anmerkungen zum Mythos vom verschwundenen Autor, in: Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, Hg. Martin Hellmold/Sabine Kampmann/Ralph Lindner u.a., München 2003; Gelshorn, Julia: Der Produzent als Autor. Künstlerische Theorie als kunsthistorische Herausforderung, in: Kunstgeschichte & Gegenwartskunst, 2008.

5 Nochlin, Linda: Why Have There Been No Great Women Artists? In: Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness, Hg. Vivian Gornick, New York u.a. 1971.

6 Hülsewig-Johnen, Jutta: Starke Frauen. Die Kunst ist weiblich, in: Einfühlung und Abstraktion. Die Moderne der Frauen, Ausstellungskat.: Kunsthalle Bielefeld, 2015/2016, Hg. Jutta Hülsewig-Johnen/Henrike Mund, Köln 2015, S. 13.

7 Siehe z.B.: Reber, Simone: Kunstbetrieb: Gleichstellung in der Kunstwelt? ZEIT ONLINE, 11. Oktober 2012, zuletzt aufgerufen: 27.03.2018, oder Hoffmann-Curtius, 1991.

Funke soll nicht lediglich eine kunsthistorische Lücke geschlossen werden, sondern es soll herausgearbeitet werden, mit welchen Mitteln und Konzeptionen sich diese Künstlerin gegen ein diskriminierendes System zur Wehr setzt und damit eine emanzipatorische und widerständige Arbeit leistet.

Das vielseitige Werk der Malerin, das etwa 400 bislang bekannte Werke umfasst,<sup>8</sup> weist ein reiches Motiv- und Formenrepertoire auf, eine stilistische und formalästhetische Varianz, die sich zunächst der Münchener Landschaftsmalerei, dann der französischen Moderne annimmt. Dabei fallen immer wieder motivische, formale oder stilistische Übernahmen ins Auge, die ihre künstlerische Arbeitsweise als eine Praxis der Aneignung charakterisieren. Interessanterweise ist Aneignung zwar eine der gebräuchlichsten Lehrmethoden der Akademie und auch des privaten Kunstunterrichts, diese gilt es zu beherrschen, dann aber zu überwinden. Nur wer sich von der Kopie lossagt, kann Originalität entwickeln.<sup>9</sup> Malerinnen wird hingegen von der damaligen Kunstkritik vorgehalten, die Kopie nicht zu überwinden, sich also lediglich nachahmend betätigen zu können, weil sie eben keine Genialität besitzen. Nachahmung sei folglich ein Zeichen von Unfähigkeit und mangelnder Originalität und wird so negativ bewertet. Karl Scheffler proklamiert zum Beispiel 1908: »Sie ist die Imitatorin par excellence, die Anempfinderin, die die männliche Kunstform sentimentalisiert und verkleinert [...]«<sup>10</sup>.

Insofern ist die Position Funkes besonders vor dem Hintergrund ihrer künstlerischen Praxis von größter Signifikanz. Aneignung ist dabei kein neues Phänomen, sondern seit Jahrhunderten bekannt, das jedoch verstärkt in der Moderne auftritt.<sup>11</sup> Dabei gibt es zahlreiche Begrifflichkeiten, die das Verhältnis zwischen Bildern und die Bezüge von Bild zu Bild beschreiben. In den

8 Funke, Peter: Die Malerin Helene Funke 1869-1957. Leben und Werk, Wien/Köln/Weimar 2011, S. 11. Seit dem Erscheinen des Werkverzeichnisses sind zahlreiche weitere Werke, hauptsächlich bei Auktionen in Österreich, hinzugekommen, die Funke zugeschrieben werden.

9 Siehe z.B.: Bätschmann, Oskar: Zeichnen und Zeichnung im 19. Jahrhundert, in: Zeichnen ist Sehen. Meisterwerke von Ingres bis Cézanne aus dem Museum der Bildenden Künste Budapest und aus Schweizer Sammlungen, Ausstellungskat.: Kunstmuseum Bern, 1996, Hg. Judit Geskó/Josef Helfenstein, Ostfildern 1996, S. 24.

10 Scheffler, Karl: Die Frau und die Kunst. Eine Studie, Berlin 1908, S. 42.

11 Siehe z.B.: Fried, Michael: Manet's modernism, or the face of painting in the 1860s, Chicago u.a. 1996; Zimmer, Nina: Die Wiederholung als »Technik der Originalität« bei Soutine und Picasso, in: Soutine und die Moderne, Ausstellungskat.: Kunstmuseum Basel, 2008, Hg. Kunstmuseum Basel, Köln 2008. Julia Gelshorn zeigt in ihrer Arbeit zudem, dass auch zeitgenössische Künstler mit dem Verfahren der Aneignung operieren, sie-

1980er Jahren wird ein weiterer Begriff hinzugefügt: Der Begriff der Interpikturalität, der aus der Literaturwissenschaft entlehnt ist und das Modell der Intertextualität auf das Medium Bild überträgt.<sup>12</sup> Mit diesem Begriff soll die Arbeitsweise Funkes beschrieben, zugleich ihre spezifische Form und ihre Motivation herausgearbeitet werden, nicht ohne den Begriff zuvor kritisch zu hinterfragen. Dabei wird deutlich, dass Aneignung oder interpikturales Arbeiten zu einer Spannung mit dem in der Ästhetik entwickelten Originalitätspostulat<sup>13</sup> führt, das in Tradition des Geniekults überdies männlich besetzt ist.<sup>14</sup> Aneignung und interpikturale Bildsysteme, das zeigt sich exemplarisch an den Werken Funkes, lassen sich als Moderne spezifische Verfahren beschreiben, gleichzeitig gilt es ihr Verhältnis zur Originalität zu diskutieren. Dies ist Thema von Kapitel I.

Anknüpfend an das erste Kapitel, das eine theoretische wie systematische Basis für die Arbeit mit dem Begriff der Interpikturalität darstellt, rücken ferner die institutionellen Rahmenbedingungen für das Künstlerinnensein in den Fokus. So wird in Kapitel II anhand ausgewählter philosophischer und kunstkritischer Texte (z.B. von Arthur Schopenhauer, Otto Weininger und Karl Scheffler) eine stereotype Wesenscharakterisierung der Frau nachgezeichnet, die maßgebliche Grundlage für den systematischen wie institutionellen Ausschluss wie die anhaltende Marginalisierung der Künstlerinnen ist. Darüber hinaus soll das Beispiel des Impressionismus – dem stets eine spezifisch »weibliche« Ausdruckhaftigkeit nachgesagt wird – vor Augen

---

he: Gelshorn, Julia: Aneignung und Wiederholung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke, Paderborn 2012.

- 12 Falkenhausen, Susanne von: Neue Fragen in altem Gewand? Die alte Tante Kunstgeschichte und die Interpiktorialität, in: Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge, Hg. Guido Isekenmeier, Bielefeld 2013, S. 109. Siehe auch: Gelshorn, Julia: Interikonizität, in: *kritische berichte* 35.3 (2007), S. 53-58.
- 13 Zum Begriff der Originalität siehe z.B.: Krämer, Hans-Joachim: Zu Konzept und Diagnose der Originalität, München 1979; Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie [1970], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 2003; Mensger, Ariane: Déjà-vu. Von Kopien und anderen Originalen, in: *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausstellungskat.: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2012, Hg. Ariane Mensger/Staatliche Kunsthalle Karlsruhe/Staatliche Kunsthochschule für Gestaltung Karlsruhe, Bielefeld/Berlin 2012; Häsel, Jens: Original/Originalität, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4, Hg. Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2002; Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Hg. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. [1790] 1974.
- 14 Krieger, 2008, S. 155.



führen, dass die Kriterien solcher Bewertungen nicht auf objektiven, sondern auf tradierten und im Bereich der Kunstkritik kanonisierten Vorurteilen basieren. Unter Berücksichtigung der Frage, ob es denn tatsächlich eine spezifisch »weibliche« Ausdrucksform geben kann, werden diese generalisierten Vorurteile verhandelt.

Ferner wird Aneignung am Beispiel der Malerin Funke als eine emanzipatorische Praxis betrachtet, als eine Form der Partizipation. Aneignung, wie bereits Isabelle Graw feststellt, kann auch bedeuten, sich Zugang zum Kunstbetrieb zu verschaffen.<sup>15</sup> Darüber hinaus greift Funke, die sich zwar im Rahmen der »weiblichen« Bildwelten bewegt (Landschaften, Frauendarstellungen, Stillleben, Innenräume)<sup>16</sup>, fast ausschließlich auf männliche Vorlagen zurück, die sie sich nicht nur zueigen macht, sondern auch markant verändert. Die Vorlagen werden stilistisch modernisiert, in neue Kontexte gestellt und mit anderen kombiniert, so dass komplexe hybride Bildsysteme entstehen, die zwar auf Vorlagen basieren, diese aber reflexiv in den Blick nehmen. Dass sich Funke dabei meist Werken aus männlicher Künstlerhand bedient, ist insofern bezeichnend, als dass Funke durch gezieltes Rückgreifen und Einbinden dieser Vorlagen die Dominanz der Männer im Kunstbetrieb aufzeigt und mit den Mitteln der Nachahmung die Geschlechterhierarchie in Kunst und Gesellschaft zugleich kritisch reflektiert.

Die Grundlage für eine aneignende Bildpraxis bildet im Falle der Malerin Helene Funke zunächst ihre Ausbildung und die dort erlernten Bildmethoden – Kapitel III widmet sich eingehend dieser Thematik. Funke wird als zweites von fünf Kindern 1869 in Chemnitz geboren, der Vater ist Geschäftsmann, er übernimmt das Chemnitzer Strumpfgeschäft Jost, die Mutter entstammt einem hugenottischen Adelsgeschlecht.<sup>17</sup> 1899 schreibt sich Funke gegen den Willen ihrer Familie an der Damen-Akademie in München ein, eine 1884 eingerichtete Institution des Künstlerinnen-Vereins München.<sup>18</sup> Die staatlichen Akademien sind zu diesem Zeitpunkt für Frauen verschlossen, in

---

15 Graw, Isabelle: Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, Köln 2003, S. 34.

16 Siehe z.B.: Pollock, Griselda: Die Räume der Weiblichkeit in der Moderne, in: Blick-Wechsel. Konstruktionen von Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Hg. Ines Lindner/Sigrid Schade/Silke Wenk u.a., Berlin 1989.

17 Funke, 2011, S. 11f.

18 Siehe z.B.: Deseyve, Yvette: Der Künstlerinnen-Verein München e.V. und seine Damen-Akademie. Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, München 2005; Ab nach München. Künstlerinnen um 1900,

München werden Frauen erst 1920/21 zum Hochschulstudium zugelassen.<sup>19</sup> Die Damen-Akademie strebt, auch um sich von den vielen privaten Malschulen abzugrenzen, einen professionellen, Akademie-ähnlichen Unterricht an. Nachgewiesen ist, dass Funke an der Damen-Akademie den Landschaftsunterricht von Friedrich Fehr und die Kopf- und Zeichenklasse von Angelo Jank besucht und bis 1902 als Schülerin eingeschrieben ist.<sup>20</sup> Besonders im Zeichenunterricht, eine der wesentlichsten Grundlagen der künstlerischen Ausbildung, wird nach Modell gearbeitet, das in genauer Betrachtung erfasst, im nächsten Schritt zeichnerisch wiedergegeben wird. Die möglichst genaue Angleichung an die Vorlage ist zielführend. Hier erlernt Funke also jene aneignende Methode, die später Grundlage ihrer künstlerischen Arbeitsweise wird. Dabei geht ihre Bildpraxis weit über die akademischen Techniken hinaus, ihre interpikturalen Bildsysteme beweisen eine Komplexität, die nicht nur durch die hybride Verbindung unterschiedlicher Vorlagen entsteht, sondern auch durch die Reflexion der Vorlagen und die Überführung dieser in neuartige und moderne bildhafte Sinnzusammenhänge.

Trotz eines fundierten und professionellen Unterrichts, den die Damen-Akademie bietet, bleibt doch das stete Bewusstsein über den Ausschluss von der offiziellen Akademie bestehen. Das bedeutet nicht lediglich die Verdrängung in einen Alternativraum, die Ausbildung an einer nicht akademischen Institution wird stets argumentativ genutzt, um Künstlerinnen aufgrund ihrer »schlechteren« Ausbildung zu benachteiligen. Der institutionelle Ausschluss durch die Akademien führt in eine systematische Ausgrenzung durch den Kunstbetrieb und ist somit ein tautologisches Diskriminierungsphänomen, das sich kontinuierlich selbst reproduziert. Funkes erste Auseinandersetzung mit dem Kunstbetrieb ist also geprägt von einem Gefühl des Andersseins und der Diskriminierung aufgrund dieser Andersartigkeit. Vielleicht gibt auch diese Erfahrung Anstoß für eine künstlerische Haltung, die als emanzipatorisch und widerständig zu beschreiben ist.

Im Jahr 1906 geht Funke von München nach Paris – wenngleich sie bereits in München erste Erfolge und Ausstellungsbeteiligungen verzeichnen

---

Ausstellungskat.: Münchner Stadtmuseum, 2013/2014, Hg. Antonia Voit, München 2014.

19 Hopp, Meike: »Mehr produktiv als rezeptiv«? In: 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München, Hg. Nikolaus Gerhart/Walter Grasskamp/Florian Matzner, München 2008, S. 67.

20 Funke, 2011, S. 15.

kann (z.B. Münchener Jahresausstellung 1904 und 1906, Berliner Akademie-Ausstellung 1906, Ausstellung im Kunstverein Hamburg 1907). Der Umzug in die französische Kunstmetropole muss als eine verstärkte Zuwendung zur modernen Kunst verstanden werden, die sich bereits in München andeutet. In Frankreich entfaltet Funke eine vollkommen neue und von der französischen modernen Kunst angeregte Bildsprache. Während ihre frühen Landschaften ein Festhalten an etablierten Motiven und Formen der Münchener Malerei suggerieren, wendet sie sich nun einer farbstarken und expressiven Malerei zu und findet in der Figurenmalerei einen thematischen Schwerpunkt. Das 2011 publizierte Werkverzeichnis von Peter Funke, dem Neffen der Künstlerin, fasst die Werke dieser Zeit in thematische Gruppen zusammen und benennt drei Regionen, in denen die Malerin in Frankreich gearbeitet hat: Paris, Südfrankreich und die Bretagne.<sup>21</sup> In Südfrankreich und in der Bretagne entstehen vornehmlich Landschaften, die aufgrund ihrer Farbigkeit und formalen Gestaltung kaum Vergleichsmomente zu den frühen Münchener Landschaften anbieten. Viel eher erinnern ihre Küstenlandschaften, die kleinen Dörfer oder die Blicke zwischen hohe Bäume hindurch auf das Meer an die ausdrucksstarken Gemälde von Henri Matisse und André Derain, die 1905 im südfranzösischen Collioure entstehen. Die bretonischen Bilder zeigen neben Landschaften auch Figurenbildnisse, bretonische Trachtenmädchen rufen Werke von Vincent van Gogh auf, Prozessionszüge erinnern an Werke von Maurice Denis.<sup>22</sup>

Im ersten Jahr in Paris lebt Funke gemeinsam mit der Wiener Malerin Martha Hofrichter in jenem Haus, in dem auch das amerikanische Geschwisterpaar Leo und Gertrude Stein wohnt und seine wöchentlichen Salons abhält. Vermutlich lernt Funke dort Henri Matisse und weitere bedeutende Maler kennen.<sup>23</sup> Funke befindet sich somit, wie auch Julie M. Johnson attestiert, im Zentrum der modernistischen Entwicklungen und bringt diese neuen Formen in ihr Werk ein.<sup>24</sup> Sie stellt u.a. 1907 und 1910 im Salon des Indépendants

---

21 Ebd., S. 108.

22 Zum Beispiel das Werk »Bretonische Fischersfrau/Shawl der alten Frau«, das aufgrund des groben Duktus' und des Bildthemas an van Gogh erinnert – man denke an seine Darstellungen der Bäuerinnen im hohen Alter. Auch zeitgenössische Kritiker erkennen hier eine Parallele zwischen Funke und van Gogh – auf dieses Thema wird an späterer Stelle zurückgekommen.

23 Johnson, Julie M.: Rediscovering Helene Funke. The Invisible Foremother, in: *Woman's art Journal* 29 (2008), S. 33.

24 Ebd., S. 34.

und 1907 und 1908 im Salon d'Automne aus. In Frankreich entstehen neben Gemälden auch druckgrafische Erzeugnisse wie Radierungen, die landschaftliche Motive, aber auch Badeszenen zeigen. Des Weiteren gibt es eine Reihe von Aquarellmalereien, die einen dezidiert asiatischen Bezug aufweisen. Die skizzenartig ausgeführten Japan-Szenen beispielsweise zeigen nicht nur japanische Sujets, sondern weisen auch formale Gestaltungselemente des japanischen Holzschnittes auf. Die in Frankreich bereits im 19. Jahrhundert einsetzende Rezeption asiatischer hauptsächlich japanischer Kunst<sup>25</sup> findet sich folglich auch im Werk Funkes wieder, die damit erneut eine motivische wie stilistische Vielfalt beweist sowie die Aneignung fremder Bildvorlagen.

Zwei Werke, die der Zeit in Frankreich zugeordnet werden, sind im Besonderen hervorzuheben und stehen im Fokus der Kapitel IV und V. Sie verdeutlichen exemplarisch das interpikurale Arbeiten der Malerin und eignen sich deshalb besonders, diese Praxis am realen Bildbeispiel zu entfalten. Die Darstellung »Tänzerinnen« (Kapitel IV) zeigt eine Figurengruppe in Ballettkostüme gekleidet, die auf äußerst engem Bildraum zusammengefasst werden. Das Werk fügt sich formal wie motivisch paradigmatisch in die Pariser Zeit, stellt es doch das beliebte Thema des bürgerlichen Vergnügens aus. Das Thema des Tanzes scheint dabei den bekannten Darstellungen Edgar Degas' entlehnt. Doch weist die Szene bei näherer Betrachtung gleichwohl eine narrative Brüchigkeit wie Widersprüchlichkeit auf, die sich auch einstellt, betrachtet man eine weitere von Funke verwendete Vorlage. Die Komposition ihrer »Tänzerinnen« gleicht der von Picassos »Les Desmoiselles d'Avignon« – eine Szene, die nicht nur thematisch, sondern auch formal eine große Differenz zu Degas' Tanzwelt aufmacht.<sup>26</sup> Funke kombiniert hier also Motivwelten und stilistische Formalia, die in höchstem Maße disparat sind. Die daraus konstruierte Darstellung ist in diesem Sinne als eine Hybride zu bezeichnen, die sich auch als solche behauptet, das hybride Vermischen unterschiedlicher Formen thematisiert und markant in Szene setzt.

Mit dem in Kapitel V thematisierten Gemälde »In der Loge« widmet sich die Arbeit einem weiteren Hauptwerk Funkes aus den Pariser Jahren. Auch für

- 
- 25 Das Thema des Japonismus wird beispielsweise 2014/2015 im Museum Folkwang, Essen, in einer Ausstellung verhandelt, siehe: Museum Folkwang (Hg.): Monet, Gauguin, van Gogh ... Inspiration Japan, Ausstellungskat.: Museum Folkwang, Göttingen 2014.
- 26 Plakolm-Forsthuber: Die Malerin Helene Funke und ihr künstlerisches Werk, in: Helene Funke 1869-1957, Ausstellungskat.: Lentos Kunstmuseum Linz, 2007, Hg. Lentos Kunstmuseum Linz, Nürnberg 2007, S. 74; Loitfellner, Tamara: Zu den Frauenbildern Helene Funkes, in: Helene Funke 1869-1957, Ausstellungskat., 2007, S. 174.

diese Szene lässt sich eine prominente Bildvorlage finden: Pierre-Auguste Renoirs »La Loge«. <sup>27</sup> Übernimmt Funke Renoirs Thema wie die Platzierung und Haltung seiner zwei Figuren, fügt sie ihrer Loge eine dritte Figur hinzu und ersetzt Renoirs Mann durch eine Frau. Ferner verändert sie die Anmutung der Szene radikal, sie modernisiert die formalen Mittel, die nun an expressionistische Malerei anknüpfen und gibt ihren Figuren ein neues Gewand. Mit den schlichten Kleidern, die man als Reformkleider identifizieren kann, bietet sie auch eine andere Interpretationsmöglichkeit an. Die drei weiblichen Figuren behaupten sich als unabhängige Subjekte, die ohne die Begleitung eines Mannes das Theater besuchen und dabei nicht mehr bloße Betrachtungsobjekte sind, sondern selber zu aktiven Beobachtern und selbstbewussten Akteuren werden. In diesem Sinne muss auch der Austausch der Figuren – das Ersetzen des Mannes durch eine Frau – als eine emanzipatorische Geste betrachtet werden. Erneut beweist Funke, dass ihre interpikturale Arbeitsweise nicht lediglich ein thematisches Anknüpfen an eine (oder mehrere) Vorlage(n) ist, sondern dass sie die verwendeten Vorlagen einer kritischen Reflexion unterzieht, die eine interpretatorische Sinnverschiebung evoziert, wobei hier das Verhältnis männlich/weiblich sowie Subjekt/Objekt von entscheidender Bedeutung ist.

Die Thematik von Sehen und Gesehenwerden, ein zentraler Diskurs des Theaters und seiner Architektur, im Besonderen der Logen, stellt einen weiteren Themenkomplex der Untersuchung des Werks »In der Loge« dar und bietet darüber hinaus Anknüpfung zu den Werken Édouard Manets, im Speziellen zu »Le balcon«. Der Balkon ist architektonisch durchaus mit einer Loge vergleichbar, es ist ein Ausstellungsraum, der seine Insassen prominent präsentiert, diesen zugleich einen erhöhten Standpunkt und somit Übersicht und Weitsicht ermöglicht. <sup>28</sup> Der Vergleich zwischen Funke und Manet zielt dabei nicht bloß auf die Thematik von Sehen und Gesehenwerden und dem Verhältnis von öffentlichem und privatem Raum, sondern auch auf den Umgang mit einer Vorlage – denn auch Manet rekuriert immer wieder auf fremde Bildquellen. So ist es an dieser Stelle möglich, zwei interpikturale Bildkon-

27 Plakolm-Forsthuber, Sabine: Fauvismus und Frauengruppenbild bei Helene Funke, in: Künstlerinnen in Österreich 1897-1938, Hg. Dies., Wien 1994, S. 129.

28 Zum Thema des Balkons siehe z.B.: Neumeister, Sebastian: *Der Balkon*. Mit einem Exkurs in die bildende Kunst, in: *Konkurrierende Diskurse. Zu Ehren von Winfried Engler*, Hg. Brunhilde Wehinger, Stuttgart 1997.

zepte bzw. die aneignende Arbeitsweise zweier Maler miteinander zu vergleichen.

Eine erneute Umsiedlung führt Funke 1911 nach Wien, wo sie bis zu ihrem Lebensende 1957 wohnhaft bleibt. Auch hier lassen sich weitere künstlerische Veränderung und eine Weiterentwicklung ihres Œuvres attestieren. Die Landschaften, zum Beispiel eine Reihe von hochformatigen Wasserfall-Darstellungen, sind grob gespachtelt, farbstark und erzeugen durch Pinsel- bzw. Spachtelduktus eine dynamische Rhythmisierung, die sehr expressiv, aber auch ornamental erscheint. Neben zahlreichen Stilleben, die ebenfalls expressionistische Gestaltungsmerkmale aufweisen und an französische Vorbilder wie Cézanne oder Matisse oder auch an van Gogh erinnern,<sup>29</sup> entstehen in Wien zudem Werke mit religiösen Inhalten, wie das Gemälde »Tobias und der Engel« aus dem Jahr 1927 für das Funke mit dem Österreichischen Staatspreis ausgezeichnet wird.<sup>30</sup> Nach negativen Kritiken und Erfahrungen des Ausschlusses aufgrund ihres Frauseins gelingt Funke schlussendlich in Wien künstlerischer Erfolg und öffentliche Anerkennung.<sup>31</sup>

Aufgrund ihrer starken Prägung durch formale Gestaltungsmerkmale der französischen Moderne gilt Funke darüber hinaus in Wien als eine der radikalsten Vertreterinnen der Avantgarde-Malerei und als eine der stärksten Interpretinnen der modernistischen Prinzipien von Matisse und der Fauves.<sup>32</sup> Auch Matthias Boeckel erklärt, dass es u. a. Funke gewesen sei, die am intensivsten die zu der Zeit zweifellos radikalsten Strömungen neuer französischer Malerei rezipierte. Diesen neuen Formen sei jedoch in Wien kein Forum geboten worden – nicht einmal in der Secession.<sup>33</sup> Dennoch ist die Malerin ei-

29 Zu den Stilleben und deren Parallelen zu Cézanne siehe: Plakolm-Forsthuber, 1994, S. 135.

30 Funke, 2011, S. 20.

31 Eine detaillierte Darstellung der Ausstellungsbeteiligungen der Malerin sowie eine Aufstellung der Provenienzen zu ihren Werken leistet Funke: ebd., S. 33ff.

32 Johnson, 2008, S. 33. Auch Plakolm-Forsthuber zeigt die formale Verbindung von Funke zu Matisse und den Fauves auf, siehe: Plakolm-Forsthuber, 1994, S. 130. Ebenso findet sich dieser Aspekt bei: Fellner, Sabine/Nagler, Gabriele: Vier Österreicherinnen in Paris. Die fauvistische Malerei und Helene Funke, Helene Taussig, Emma Schlangenhäusen und Bronica Koller, in: *Weltkunst* 20 (1995), S. 2761; sowie: Boeckl, Matthias: Durch das Andere zum Eigenen. Zur Rezeptionsgeschichte der Moderne Frankreichs in Österreich, in: Wien – Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880-1960, Ausstellungskat.: Belvedere Wien, 2007/2008, Hg. Agnes Husslein-Arco, Wien 2008, S. 26.

33 Boeckl, 2008, S. 26.

ne aktive Protagonistin der Wiener Kunstszene und bringt die in Frankreich rezipierten Merkmale modernistischer Malerei mit ihren Werken in die Wiener Szene ein.<sup>34</sup> Daran wird deutlich, dass Funke eine von der französischen Moderne geprägte Formensprache entwickelt hat, die in Wien zwar als solche identifiziert, aber gleichzeitig auch (aufgrund dessen) kritisiert wird. Ihre interpikturale Bildpraxis bleibt also erhalten, wandelt sich aber gegenüber der Zeit in Frankreich. Greift sie dort noch Vorlagen direkt auf, so dass konkrete Quellen bestimmt werden können – wie beispielsweise in »Tänzerinnen« oder »In der Loge« – scheint sie in Wien viel eher allgemeine Bildformeln der Franzosen aufzurufen. In den 1920er Jahren löst sie sich immer mehr von dieser erprobten Bildsprache und fügt sich ins Motiv- und Gestaltungsspektrum der Wiener Maler ein.

Der Gegenstand der vorliegenden Forschungsarbeit lässt sich als ein zweigeteilter bezeichnen: Im Zentrum steht die interpikturale Bildpraxis der Malerin Funke, die sich im Diskurs der Moderne zwar einfügt, zugleich aber aufgrund ihrer vielseitigen Kombinatorik, ihrer hybriden Verbindung unterschiedlicher Vorlagen, hervorsticht. Ferner zeichnen sich die Darstellungen Funkes durch eine reflexive Haltung aus, in der nicht nur die Vorlagen kritisch in den Blick genommen, aktualisiert und in neue Kontexte gerückt werden, sondern auch als ein kritischer Reflex auf den männerdominierten Kunstbetrieb zu deuten sind. Systematische und institutionelle Ausgrenzung und Diskriminierung bestimmen die Arbeitsrealität einer Malerin um 1900 und nachfolgend. Die Betrachtung der Malerin Funke und ihrer künstlerischen Arbeit leistet somit auch einen wichtigen Beitrag zu einer Künstlerinnensozialgeschichte<sup>35</sup>, die nicht lediglich eine weitere bislang unbedachte Position eingliedern, sondern die besondere Qualität und Spezifik dieses Werks unterstreichen möchte. Somit ist das Bestreben dieser Arbeit die theoretische und kunsthistorische Erfassung und Analyse einer besonderen Arbeitsweise, um damit einen aktuellen Beitrag in der Debatte um den Begriff der Interpikturalität zu leisten. Ferner möchte diese Arbeit auch einen Beitrag zu einer

---

34 Johnson, 2008, S. 38.

35 Wichtige grundlegende Erkenntnisse lieferte Renate Berger bereits 1982, siehe: Berger, Renate: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1982. Siehe des Weiteren: Muysers, Carola (Hg.): *Die Bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten*, Amsterdam/Dresden 1999; Hausen, Karin/Wunder, Heide (Hg.): *Frauengeschichte Geschlechtergeschichte*, Frankfurt a.M./New York 1992.

feministischen Kunstgeschichte leisten, indem diese Künstlerin vor allem als eine selbstbewusste und widerständige Position vorgestellt werden soll, die gerade durch ihre aneignende Arbeitsweise eine nicht nur kritische, sondern auch eine emanzipatorische Haltung beweist. Im Bewusstsein der pauschalisierten Vorurteile weiblicher Kunstproduktion bedeutet das Rückgreifen auf männliche Vorbilder nicht primär eine Inspirationsmöglichkeit, sondern eine direkte Auseinandersetzung und kritische Hinterfragung ebendieser Vorlagen.

Die Arbeit konzentriert sich dabei auf zwei Lebensphasen der Malerin: die Ausbildung an der Damen-Akademie und die ersten Erfolge in München, die erste Formen künstlerischer Aneignung beweisen, wobei Funke hier auf etablierte Motive und Formen zurückgreift und sich so im Kontext einer konventionellen, offiziell geförderten Kunst bewegt. Aneignung bedeutet hier im Sinne einer Assimilation Teilhabe am Kunstbetrieb und künstlerischen Erfolg. Daneben rückt die Zeit in Frankreich und der Blick auf zwei ausgewählte Bildbeispiele die künstlerische Entwicklung Funkes in den Vordergrund. Dabei fällt eine Intensivierung ihrer interpikturalen Arbeitsweise auf, die nun auf konkrete Vorlagen zurückgeht, mit diesen zugleich aber bricht, sie mit anderen kombiniert und reflektiert. Aneignung meint nun eine kritische Auseinandersetzung mit den Vorlagen. Dabei beweist Funke gerade durch die hybride Kombination mehrerer Bildvorlagen eine spezifisch moderne Arbeitsweise. Die ausgewählten Vorlagen werden in einen zeitgenössischen Kontext und in eine aktualisierte formale Gestalt gebracht, wobei die Malerin selbst eine hinsichtlich der Vorlage kritisch-reflexive und sogleich autonome Haltung bewahrt. Aneignung wird zum Ausdruck individuellen Eigensinns und künstlerischer Unabhängigkeit.

Dass die Erforschung und Aufarbeitung weiblicher Positionen noch längst nicht abgeschlossen, wohl aber verstärkt ins Bewusstsein gerückt ist, demonstrieren aktuelle kunsthistorische Publikationen und Ausstellungen.<sup>36</sup>

---

36 Siehe z.B.: Münch, Birgit Ulrike/Tacke, Andreas/Herzog, Markwart u.a. (Hg.): Künstlerinnen. Neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormoderne, Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 4, Petersberg 2017; Haeckel, Jana J./Poelzl, Petra/Krejs, Christiane (Hg.): *Performing the Border. Perspektiven des Widerstands*, Wien 2017; *Die bessere Hälfte. Jüdische Künstlerinnen bis 1938*, Ausstellungskat.: Jüdisches Museum Wien, Hg. Sabine Fellner/Andrea Winklbauer, 2016/2017, Wien 2016. *Auswahl Ausstellungen: Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932*, 2015/2016, Schirn Kunsthalle Frankfurt; *Die Farbe der Frauen. 150 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, 2016, Verein der Berliner Künstlerinnen; *Making Space: Women Artists and*



Helene Funke, die zwar zu Lebzeiten in Wien als erfolgreich zu bezeichnen ist, wurde erst 2009 mit einer ersten Retrospektive im Lentos Kunstmuseum Linz gewürdigt. Der zu diesem Anlass herausgegebene Ausstellungskatalog vereint biografische wie wissenschaftliche Aufsätze, die jedoch lediglich als erste Anstöße zu betrachten sind.<sup>37</sup> In der 2013/2014 in der Berlinischen Galerie präsentierten Schau »Wien Berlin. Kunst zweier Metropolen« sind zwei Werke von Funke vertreten. Größere Beachtung findet die Malerin in der Kunsthalle Bielefeld, wo die Ausstellung »Einfühlung und Abstraktion. Die Moderne der Frauen« 2015/2016 gezeigt wird, sieben Werke Funkes – darunter »In der Loge« – sind zu sehen.<sup>38</sup> Die Ausstellung belegt mit der Gegenüberstellung von historischen und zeitgenössischen Positionen, dass die Thematik auch heute noch eine enorme Aktualität besitzt und ihre Aufarbeitung fortgesetzt werden muss. Mit der ersten Einzelausstellung in Deutschland präsentierten die Kunstsammlungen Chemnitz 2018 eine Übersicht über Funkes Oeuvre (»Expressiv weiblich. Helene Funke«, November 2018 bis Januar 2019). Auch in der Ausstellung »Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien von 1900 bis 1938« (Januar bis Mai 2019) im Belvedere in Wien wurden mehrere Werke Funkes gezeigt und in Bezug zu anderen Künstlerinnen gesetzt, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Wien tätig waren. Die vorliegende Forschungsarbeit versteht sich daher als aktueller Beitrag zur Aufarbeitung bislang übergangener Künstlerinnen-Positionen und versucht am Beispiel der Malerin Funke die Mechanismen und Methoden einer systematischen Ausgrenzung durch Kunstbetrieb und Forschung aufzuzeigen und darüber hinaus die malerische Entschlossenheit und Unabhängigkeit Funkes an ausgewählten Werkbeispielen zu skizzieren.<sup>39</sup>

---

Postwar Abstraction, 2017, MoMA; Zwischen Zonen – Künstlerinnen aus dem arabisch-persischen Raum, 2017, Marta Herford; Auf/Bruch. Vier Künstlerinnen im Exil, 2017, Museum der Moderne Salzburg; Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien von 1900 bis 1938, 2019, Belvedere Wien.

37 Helene Funke 1869-1957, Ausstellungskat., 2007.

38 Hülsewig-Johnen, Jutta/Mund, Henrike (Hg.): Einfühlung und Abstraktion. Die Moderne der Frauen, Ausstellungskat.: Kunsthalle Bielefeld, 2015/2016, Köln 2015. Zu diesem Thema auch von Interesse, wenngleich Funke in dieser Ausstellung nicht präsent war: Die Ausstellung »Die andere Seite des Mondes«, Siehe: Meyer-Büser, Susanne (Hg.): Die andere Seite des Mondes. Künstlerinnen der Avantgarde, Ausstellungskat.: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2011/2012, Köln 2011.

39 Großer Dank für Kritik, Anregungen und konstruktive Gespräche gilt den Kolleginnen und Kollegen meines Kolloquiums sowie für eine engagierte und fachkundige Betreuung Beate Söntgen, Gerald Schröder und Wolfgang Kemp.