hdk
Zürcher Hochschule der Künste
Departement Kulturanalysen und Vermittlung

Gleis, Ralph (2020): Trotzdem Künstlerin. Strategien von Malerinnen im Kaiserreich, in: Deseyve, Yvette; Gleis, Ralph (Hrsg.): Kampf um Sichtbarkeit. Künstlerinnen der Nationalgalerie 1919, Ausst.kat. Nationalgalerie; Berlin: Verlag Reimer, 6–10.

Sandra Winiger
DKV/ Kunsttheorie
Seminar: Künstlerinnen –
Zur Präsenz von Frauen in der Kunst

Obligatorischer Text

TROTZDEM KÜNSTLERIN!

STRATEGIEN VON MALERINNEN IM KAISERREICH

Ralph Gleis

Der Zeitraum zwischen der Gründung des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin 1867 und der Öffnung der Kunstakademie für Frauen ebendort 1919[1] fällt zusammen mit der Epoche des Deutschen Kaiserreichs von 1871 bis 1918 und ist geprägt von rasanten gesellschaftlichen Entwicklungen. Zugleich lässt sich auch für die Künste ein fundamentaler Wandel des Bezugssystems konstatieren, der sich bereits in den vorangehenden Jahrzehnten abzeichnete und nun in allen Bereichen spürbar wurde. Gemeint ist die Transformation von einem akademischen System mit staatlichen bzw. höfischen Auftraggebern hin zu einer neuen Konstellation von bürgerlichen Sammlern, Händlern und Kunstkritikern sowie neuen Ausstellungsformaten, die einen gänzlich anderen Kunstmarkt definierten, in dessen Zentrum ein neuer Künstlertypus stand.[2] Die Rolle des nunmehr autonomen, teilweise auch autodidaktischen Künstlers innerhalb des veränderten Kunstbetriebs war von neuartigen Leitbildern und Vorzügen wie der persönlichen Freizügigkeit, aber auch von anderen Abhängigkeiten und Nachteilen bis hin zum Aufkommen des Künstlerproletariats geprägt. Gegen die noch bestehende Vorherrschaft der traditionswahrenden Akademien traten die liberalen Secessionen auf, sodass bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Bedeutung des akademischen Systems erodierte. Die Akademien mit ihrer reglementierten Ausbildung und den von ihr veranstalteten Ausstellungen regelten den Marktzugang nun nicht mehr allein und waren trotz ständiger Reformen »in eine Krise ihres Selbstverständnisses und ihrer öffentlichen Rolle und Wirksamkeit geraten.«[3] Vor diesem Hintergrund wie vor dem allgemeineren der Frauenemanzipation sind die Handlungsspielräume und Verwirklichungschancen von Künstlerinnen zu bewerten. Als 1919 in der Weimarer Verfassung das Frauenwahlrecht verankert und eine weitere Gleichstellung zwischen Frau und Mann angestrebt wurde, konnte sich auch die konservative Berliner Akademie nicht mehr dem allgemeinen Zugang für Frauen versperren.

Bereits vor diesem Durchbruch verfolgten Frauen sehr individuelle Strategien, um sich als Künstlerinnen zu etablieren. Anhand der in der Nationalgalerie vertretenen Künstlerinnen lassen sich dabei zwei grundsätzliche Tendenzen erkennen: Einerseits verfolgten sie die Eroberung der männlichen Domäne des akademischen Malers, um sich die Gleichstellung in der künstlerischen Ausbildung sowie die damit einhergehende gesellschaftliche und ökonomische Stellung zu sichern. Andererseits traten vor allem gegen Ende des Jahrhunderts viele Frauen als autonome Künstlerinnen auf, die sich jenseits der Akademien und oft über Ausbildungsstationen im Ausland ihren beruflichen Weg bahnten.

DIE EROBERUNG DER AKADEMISCHEN WELT

Gemäß der akademischen Tradition galt die Historienmalerei als oberste Bildform der Gattungshierarchie und als künstlerischer Ausweis der Anwendung aller erlernten Regeln. Aktzeichnen und Komposition, beides Voraussetzung für die Schaffung eines Historiengemäldes, waren für die Künstlerinnen allerdings nur an den sich langsam etablierenden Damen-Akademien und gegen ein hohes Schulgeld zu erlernen.[4]

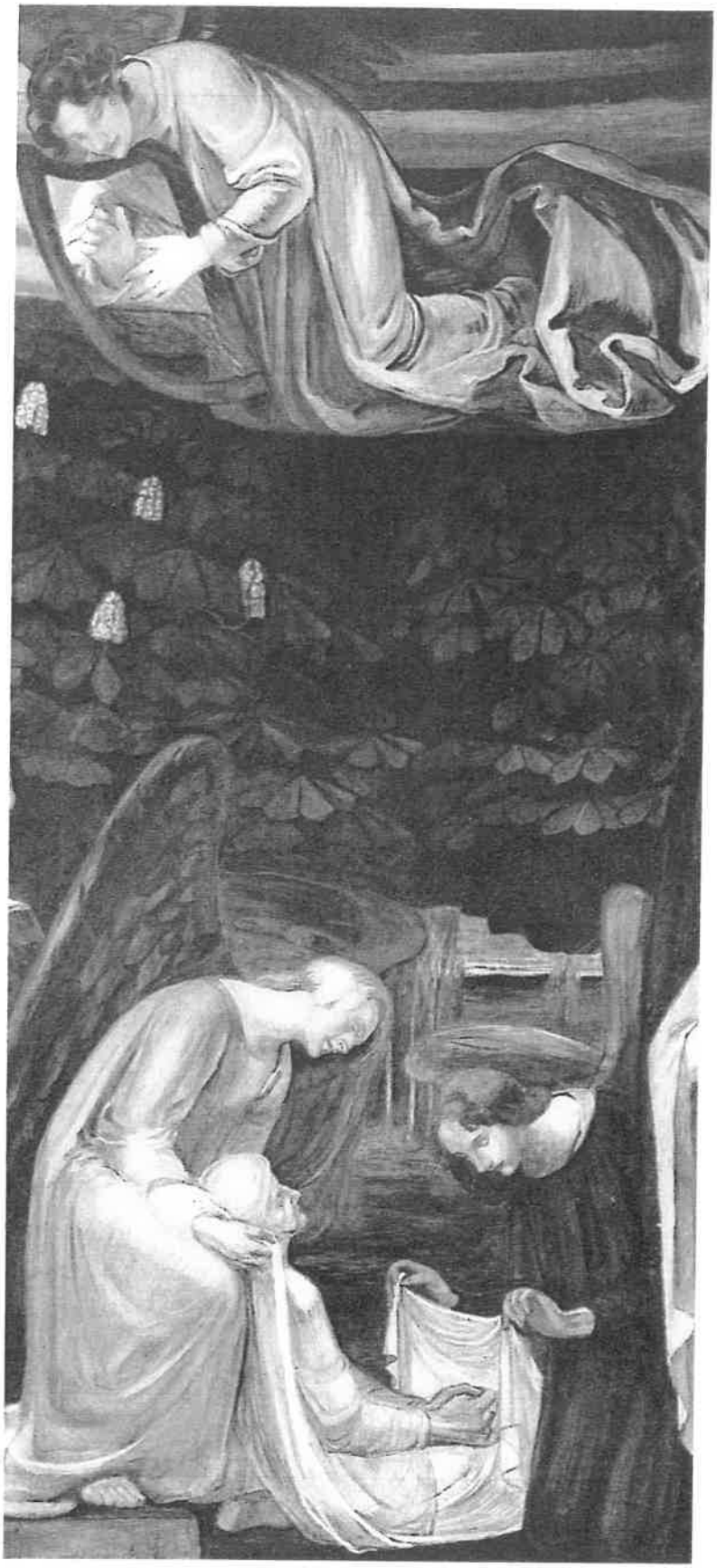
Detail aus: Maria Slavona, *Häuser am Montmartre*, 1898, Öl auf Leinwand, 116,5 × 81 cm

Somit zeigt sich gerade hinsichtlich dieser Bildgattung die Schwierigkeit für Malerinnen, in akademischen Kreisen vollends anerkannt zu werden. Dennoch schafften es Künstlerinnen wie Paula Monjé (1849–1919) oder Linda Kögel (1861–1940), sich in der Historienmalerei zu behaupten. Das in der akademischen Gattungshierarchie darunter rangierende Stillleben, die Landschaft oder das Porträt waren jedoch zumeist die eigentlichen Betätigungsfelder von Malerinnen. Allerdings kam die klassische Gattungshierarchie durch die Aufwertung von Landschafts- und Genremalerei im Zuge des Realismus und Impressionismus ins Wanken, wobei die Akademien noch lange an dem Anspruch an eine ›hohe Kunst‹, die sich im Historienbild manifestierte, festhielten. Trotz aller Kritik galt die Historienmalerei – nicht nur im Salon und innerhalb der akademischen Doktrin – als die zentrale Gattung der Malerei. Im Laufe des 19. Jahrhunderts führten unter grundsätzlicher Beibehaltung der traditionellen Gattungshierarchie inhaltliche und formale Aktualisierungen zur Etablierung neuer Begriffe wie dem des ›historischen Genres‹, der ›genreartigen Historie‹ oder des ›Sitten-Geschichtsbildes‹.[5] Diese bezogen sich auf eine Malerei, die sich einer geschichtlichen Thematik mit den typischen Mitteln der Genremalerei, also der sinnlichen und realitätsgetreuen Darstellung, annahm und auf einer mittleren Stilhöhe zwischen Genre- und Historienmalerei verortet wurde.

Führend in dieser neuen Bildgattung war die Düsseldorfer Malerschule, deren Vertreterin Paula Monjé wie ihre Lehrer Wilhelm Sohn und Eduard von Gebhardt mit Erfolg entsprechende Sujets bearbeitete. Ihr großformatiges Gemälde *Deutsches Volksfest im 16. Jahrhundert* (Abb. S. 148) zeigt eine vielfigurige Szene mit historisierenden Kostümen – eigentlich ein belangloses Thema, aber in Ausführung und Format deutlich an die Historienmalerei angelehnt. Es fügt sich mit dem Rückbezug auf ein gedachtes goldenes Zeitalter bürgerlicher Emanzipation in eine Reihe von Werken, die seinerzeit für die Raumausstattungen von Gründerzeitvillen beliebt waren. Die aktuelle Restaurierung des Gemäldes zeigte, dass sich unter den Fehlstellen in der obersten Malschicht eine weitere befindet. Dies lässt darauf schließen, dass Monjé ihre Komposition mehrfach überarbeitete und an ihr feilte. Später entwickelte die Malerin einen eigenen Stil, der auch Einflüsse aus dem aufkommenden Impressionismus verarbeitete. Sie vermachte das *Deutsche Volksfest* ebenso wie ein *Patrizierin* betiteltes Gemälde als Frühwerk der Nationalgalerie mit der Auflage, diese auszustellen. Zunächst 1888 von Max Jordan angenommen und präsentiert, wurden die Werke unter der Leitung Hugo von Tschudis nicht mehr ausgestellt. In einem Brief vom 8. März 1905 an Tschudi beklagte sich die streitbare Monjé darüber, »daß meine beiden Bilder, *Patrizierin* und *Volksfest im 16. Jahrhundert* nicht mehr in der Nationalgalerie sind«. Tschudi antwortete am 10. März 1905, dass die beiden Bilder »auf Wunsch der Empfänger an den Oberpräsidenten in Hannover und den Museumsverein in Osnabrück als Leihgaben abgegeben worden sind. Es läßt sich im Augenblick nicht absehen, wann sich eine Gelegenheit zum Austausch ergeben wird.«[6] Ein Jahr später scheint es tatsächlich zu einer solchen Gelegenheit gekommen zu sein, denn das *Volksfest* wurde auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* von 1906 präsentiert und die Nationalgalerie im begleitenden Katalog als Besitzer angegeben.[7] Fünf Jahre später, in einem Schreiben vom 1. Juni 1911, beschwerte sich die inzwischen 62-jährige Monjé beim neuen Direktor Ludwig Justi: »Ich knüpfe an einen Besuch bei Herrn von Tschudi an, den ich nach Entfernung beider in der Nationalgalerie befindlichen Jugendarbeiten bat, wenigstens die Kirmes (Volksfest im XVI. Jahrh., jetzt im Museum Osnabrück) wieder nach Berlin zu holen, damit ich bei meinen Lebzeiten doch wenigstens den moralischen Erfolg noch genießen könne. Da sagte er, ›Ich hätte das Bild sicher nicht fortgegeben, wenn wir nicht all die […] Schlachtenbilde[r] hier placieren müßten, und versichere Ihnen, sobald die Bilder einen anderen Platz finden, soll Ihr Volksfest sofort zurückkommen.‹ Nun las ich vor kurzem, daß tatsächlich die Schlachtenbilder verlegt worden sind, und nun bitte ich Sie herzlich, bei dem Neuarrangement Rücksicht auf dieses Bild zu nehmen.«[8] Doch auch unter Justi fanden die Werke nicht zurück in die Schausammlung, wahrscheinlich da derlei Sujets nach der Jahrhundertwende weniger gefragt waren.

Rückblickend schien zu Beginn des 20. Jahrhunderts offenbar auch die religiöse Historienmalerei weniger populär.[9] Dennoch gehörte diese in akademischer Perspektive zu den höchsten Aufgaben. Es ist daher umso erstaunlicher, dass sich Linda Kögel gerade auf diesem Gebiet einen Namen machen konnte. Der Auftrag, die Apsis der neuerbauten evangelischen Erlöserkirche in München-Schwabing mit Wandmalereien zu schmücken, war ursprünglich dem Historienmaler Wil-

Abb. 1 Historische Fotografie eines Ausschnitts aus dem Apsisfresko von Linda Kögel in der Erlöserkirche München, um 1930



helm Volz zugefallen. Nachdem dieser allerdings verstorben war, konnte in einem neuerlichen Wettbewerb Linda Kögel 1903 mit ihrem Entwurf überzeugen (Abb. 1). Der Rezensent E. N. Pascent hob an ihrem Werk lobend hervor: »Erstaunlich ist der sichere Instinkt für die Forderungen raumschmückender Kunst, den Linda Koegel in der Anordnung des Ganzen, in Maasstab [sic!] der Figuren u.s.w. bewiesen hat. Und zu diesen formalen Vorzügen, die das ausgeführte Werk als einen harmonischen, veredelnden Faktor in das Raumganze einzufügen versprechen, kommt eine tief innerliche Auffassung und Beseelung des Stoffs, die sich sowohl im Kolorit ausspricht wie in dem Ausdruck der einzelnen Gestalten. Es war schwer, in einer bildlichen Darstellung die gleiche aus Ernst und Traulichkeit, aus Schlichtheit und Grösse gemischte Stimmung zu treffen, wie die Architektur sie geschaffen, die anderen drei Entwürfe [...] haben in dieser Hinsicht versagt.«[10] In der Vierer-Konkurrenz konnte sich Kögel u.a. gegen Irene Brewster-Hildebrand, eine Tochter Adolf von Hildebrands, durchsetzen. Kögel gelang somit in der nach akademischen Maßstäben höchsten Bildgattung mit einem technisch herausfordernden Werk der künstlerische Durchbruch. Ihr Weg dahin führte sie durch verschiedene Künstlerateliers, in denen sie ihre Ausbildung erhielt, zunächst zu Karl Stauffer-Bern in Berlin, dann zu Ludwig von Herterich in München, wo sie ab 1892 auch auf den Ausstellungen der Secession präsent war. Kögel schien allerdings ihre Berufung in der monumentalen Freskomalerei gefunden zu haben und wurde mit Lob von Kollegen wie Adolf Menzel und Fritz Uhde bedacht. Ihr zweites Opus magnum, die Ausmalung des Chores in der Kirche in Hannover-List, konnte sie krankheitsbedingt jedoch nicht mehr eigenhändig ausführen. Obwohl Kögel sich ihren künstlerischen Ruhm als Freskantin erarbeitet hat, ist sie in der Nationalgalerie mit dem Bildnis *Der Vater der Künstlerin* (Abb. S. 53) vertreten, welches bereits um 1895 entstand. Die Malerin selbst schenkte es dem Museum 1927, wobei die Stellung ihres Vaters Rudolf Kögel als Oberhofprediger in Berlin die Vermutung nahelegt, dass die Annahme des Gemäldes weniger das Interesse an der Künstlerin als vielmehr die Eignung des Dargestellten für die »Bildnis-Sammlung« dokumentiert.[11] Dessen ungeachtet bezeugt das Porträt mit dem sprechenden Gesichtsausdruck, der durch den pastosen Farbauftrag vor den reich abgestuften Valeurs des Hintergrundes erreicht wird, das große malerische Können Kögels.

Vilma Parlaghy *Porträt Kaiser Wilhelm II.*, 1895, Öl auf Leinwand, 130 × 89 cm

Linda Kögel *Der Vater der Künstlerin*, um 1895, Öl auf Leinwand, 111 × 81 cm

Abb. 2 Historische Fotografie des Ateliers von Vilma Parlaghy im New Yorker Plaza Hotel, o. D.

DIE MALERFÜRSTIN

Waren Linda Kögel und Paula Monjé in ihrer Zeit auf dem Gebiet der akademischen Malerei erfolgreich, so erlangte Vilma Parlaghy (1863–1923) die höchsten Anerkennungen als Salonmalerin und war eine der wenigen Frauen, die als Malerfürstin von sich reden machte. Ihr Atelier war nach dem Vorbild ihres Landsmanns Mihály von Munkácsy oder auch Hans Makarts zugleich Werkstätte, Schau- und Verkaufsraum und avancierte als Salon zum gesellschaftlichen Mittelpunkt Berlins. Es diente der Selbstdarstellung und Repräsentation Parlaghys als Künstlerfürstin, die einer entsprechend aufwendigen Lebensführung bedurfte. Die gehobene Ausstattung erinnerte an einen aristokratischen Lebensstil und bezeugte zugleich Parlaghys Erfolg als Künstlerin. Die Selbstvermarktung wurde ein wesentlicher Teil ihrer Kunst, sodass etwa Julius Meier-Graefe über sie urteilte, sie sei »als Künstlerin nicht ohne Begabung, als Lebenskünstlerin jedoch eminent«.[12] Von ihrem zeitweiligen Lehrer Franz von Lenbach, dem seinerzeit berühmtesten deutschen Porträtisten, lernte sie nicht nur die Bildnismalerei, sondern übernahm auch dessen Geschäftsmodell. In kurzer Zeit etablierte und inszenierte sie sich als schillerndste Künstlerin des Kaiserreiches. Die Gesellschaft lag ihr zu Füßen und ließ sich von ihr porträtieren. Unter den Dargestellten versammelten sich wie bei Lenbach die politische Elite, Finanzprominenz und sonstige Berühmtheiten. Auch die Kunstkritik huldigte ihrem Können, wenngleich die für Malerinnen üblichen Einschränkungen des Lobes anscheinend unvermeidbar hinzutraten: »Jedenfalls kann Vilma Parlaghy für sich den Ruhm in Anspruch nehmen, kein malendes Frauenzimmer, sondern ein berufener Bildnismaler – und nur dem Geschlechte nach ein weiblicher – zu sein.«[13] Ihr größter Förderer war kein geringerer als Kaiser Wilhelm II., von dem sie sieben Porträts schuf. Das lebensgroße Repräsentationsstück des Kaisers von 1895, welches sich heute in der Nationalgalerie befindet, ist virtuos mit flottem Pinsel in offener Malweise wiedergegeben (Abb. S. 52). Angesichts dessen, dass bei Parlaghy die Selbstinszenierung deutlich im Vordergrund stand, wird häufig übersehen, dass sie als Malerin unbestrittene Qualitäten besaß. 1895 eröffnete der Kaiser auch eine Werkschau und Verkaufsausstellung in Parlaghys Berliner Atelier mit über 100 Arbeiten.[14] Die Künstlerin wurde durch die allerhöchste Protektion mehrfach auf Ausstellungen mit Medaillen ausgezeichnet und sollte 1902 erstes weibliches Jurymitglied der *Großen Berliner Kunstausstellung* werden. Auf dem Zenit ihres Erfolges in Berlin ging Parlaghy 1908 nach New York, um auch dort für Furore zu sorgen. Eine konsequente Fortentwicklung ihres Künstlerinnendaseins war die Expansion ihres Geschäftsfeldes auf dem amerikanischen Kontinent. Ein Kalkül, das zunächst hervorragend aufging, sodass sie mit Porträts von Theodore Roosevelt bis Andrew Carnegie ihre Residenz im Hotel Plaza samt pompösem Salon und Menagerie finanzieren konnte (Abb. 2). Der Erste Weltkrieg ließ die als Deutsche angesehene Ungarin jedoch sehr schnell in Ungnade

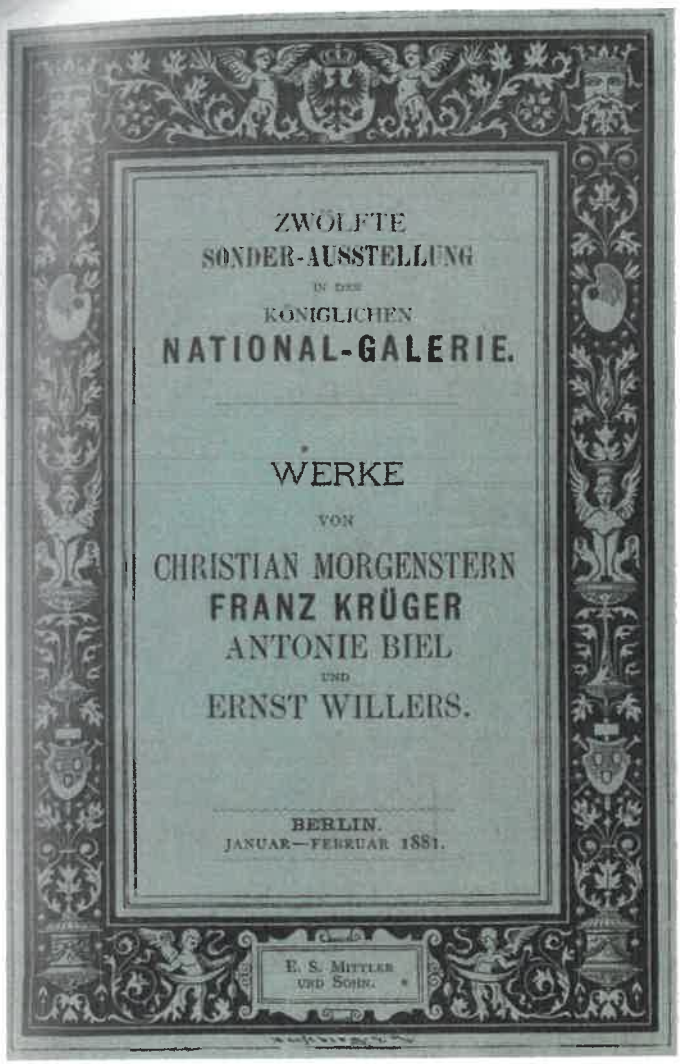


Abb. 3 Katalog der Gedächtnisausstellung von Antonie Biel, 12. Sonder-Ausstellung in der Königlichen Nationalgalerie, 1881

Abb. 4 Katalog der Gedächtnisausstellung von Marie von Parmentier, 14. Sonder-Ausstellung in der Königlichen Nationalgalerie, 1881/82

fallen, und sie geriet bereits in ihren letzten Lebensjahren in Vergessenheit.[15] Zuvor hatte sie es jedoch in der Salonmalerei und im Porträtfach zu höchster Anerkennung gebracht. Allerdings teilte sie mit ihren männlichen Kollegen das Schicksal des Niedergangs dieser an der Mode orientierten Malerei. Spätestens, als sich um die Jahrhundertwende der Grundsatz des »l'art pour l'art« auf ganzer Linie in der Kunstrezeption durchzusetzen begann, wurde die Salonmalerei obsolet.

IN ERINNERUNG BLEIBEN

Während beispielsweise der Nachruf auf Paula Monjé diese als Kopistin nach Werken ihres Lehrers Eduard von Gebhardt darstellte, die eigenständige Leistung der Malerin aber mit keinem Wort würdigte,[16] erfuhren gleich zwei Künstlerinnen, nämlich Antonie Biel (1830–1880) und Maria von Parmentier (1846–1879), die Ehrung durch eine Gedächtnisausstellung in der Nationalgalerie (Abb. 3, 4). Zwar fanden parallel dazu – wie damals üblich – jeweils Ausstellungen weiterer Künstler statt, aber die Verstorbenen wurden mit Werkschauen an prominentester Adresse bedacht. Antonie Biel war die erste Frau, der 1881 diese Ehre zuteilwurde. Ausgebildet wurde die Stralsunderin bei den renommierten Landschaftern Wilhelm Schirmer in Berlin, Otto Lessing in Düsseldorf sowie Hans Fredrik Gude in Karlsruhe. Sie fand mit ihren Küstenlandschaften und Seestücken ein großes Publikum – selbst Wilhelm I. besaß ein Werk der Malerin. Sie war auf vielen Akademieausstellungen und ab 1867 auf den Ausstellungen des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen vertreten. Nach dem sie 1880 im Alter von 50 Jahren verstarb, zeigte der Verein eine umfangreiche Schau mit 300 Werken, ein Jahr später folgte die Gedächtnisausstellung der Nationalgalerie,

Abb. 5 Antonie Biel, *Meeresküste auf Rügen mit Steindämmen*, vor 1880, Öl auf Leinwand, auf Pressspanplatte aufgezogen, 29 × 44,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

auf der auch Werke der Künstlerin für die Sammlung erworben wurden. Der Bestand, der heute im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin verwahrt wird, umfasst insgesamt vier Ölstudien und zwei Zeichnungen. Später im Jahr 1881 wurde mit Maria von Parmentier einer zweiten Künstlerin eine Gedächtnisausstellung ausgerichtet. Über 100 Werke, darunter zahlreiche Studien, standen zum Verkauf und zeugten von ihrem malerischen Talent. Acht Studien erwarb die Nationalgalerie (Abb. 5 und 6). Maria von Parmentier erhielt – wie ihre beiden Schwestern Luise und Caroline – ihre Ausbildung beim Landschaftsmaler Emil Jakob Schindler und bildete sich während eines einjährigen Paris-Aufenthalts bei Charles-François Daubigny weiter. Von dieser Zeit legt das in der Nationalgalerie verwahrte Werk *Hafen von Dieppe* (Abb. S. 46 f.) beredtes Zeugnis ab. Trotz der gedeckten Palette im dunkleren Salonton überzeugt die 1878 entstandene Ansicht der Küstenstadt durch die malerische Auffassung der Unwetterstimmung mit den bewegten Wolken. Die Anerkennung in Paris, wo sie 1876/77 im offiziellen Salon ausstellen konnte, steigerte sicherlich auch ihr Ansehen in der Heimat. Ihre Schwester Luise, die mit dem Maler Adalbert Begas verheiratet war, hatte einen nicht geringen Anteil daran, ihren Nachruhm zu mehren. Sie dürfte mit ihrem guten gesellschaftlichen Netzwerk, das bis in höchste Kreise um Kronprinzessin Victoria reichte, eine treibende Kraft hinter der Gedächtnisausstellung gewesen sein. Nach der erfolgreichen Schau schenkten Luise und die Mutter der Künstlerin der Nationalgalerie 1890 das großformatige Gemälde.

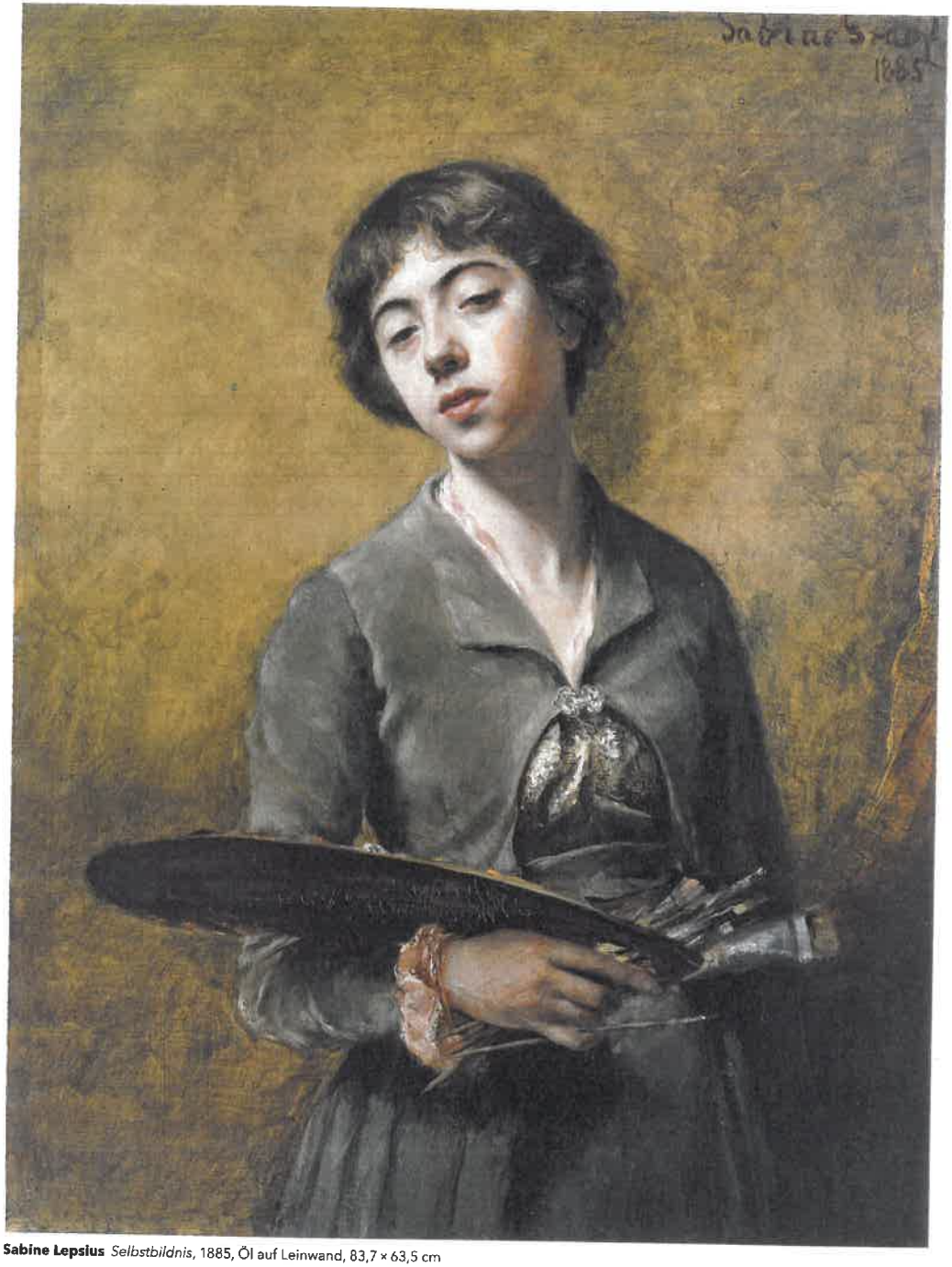
PARISER FREIHEITEN

Um sich aller Hemmnisse zum Trotz eine solide künstlerische Ausbildung anzueignen und im akademischen Umfeld zu reüssieren, gingen gegen Ende des Jahrhunderts immer mehr Künstlerinnen nach Paris. Dort war nicht nur ab 1898 das reguläre Studium an der École des Beaux-Arts möglich, sondern auch ein breit gefächertes Angebot an privaten Akademien in Montparnasse zu finden, wie die berühmten Akademien Julian (Abb. 7) und Colarossi sowie die Académie de la Grande Chaumière.[17] Paris war für viele Frauen aber nicht nur

Abb. 6 Maria von Parmentier, *Fischerboote im Hafen von Dieppe, vorn Fischervolk*, vor 1879, Öl auf Leinwand, 21,5 × 32,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

ein Ort künstlerischer, sondern auch persönlicher Freiheit jenseits der bürgerlichen Konventionen des kaiserzeitlichen Deutschland. Die Benachteiligung gegenüber ihren männlichen Kollegen war vergleichsweise gering, da ihnen die gleiche Ausbildung wie den Männern offenstand – allerdings gegen Zahlung der doppelten Studiengebühr. Begeistert äußerten sich Malerinnen wie Paula Modersohn-Becker (1876–1907), Maria Slavona (1865–1931) und Sabine Lepsius (1864–1942) gleichermaßen über ihre Ausbildungsmöglichkeiten wie die große Freizügigkeit, die ihnen den Besuch von Ausstellungen und das Herumstreifen in der Stadt ohne männliche Begleitung ermöglichte.[18]

Sabine Lepsius hatte sich gegen viele Widerstände durchgesetzt und ihren eigenen beruflichen Weg gesucht. Künstlerisch vielseitig begabt, versuchte sie zunächst, als Musikerin Karriere zu machen. Im Studium musste sie allerdings feststellen, dass ihr die Teilnahme an der Kompositionsklasse als Frau verwehrt wurde. Hier scheint ein weitverbreitetes Vorurteil zu greifen, wie es sich auch in vielen zeitgenössischen Kunstkritiken wiederfand, nämlich dass Frauen in der Kunst nur nachahmend, nicht aber schöpferisch tätig sein könnten. Lepsius, die die Tochter des Historienmalers Gustav Graef war, entschied sich nun für die Malerei und studierte zunächst im Atelier von Karl Gussow, um sich dann in Rom und insbesondere in Paris weiterzubilden.[19] Wie eine gemalte Reaktion auf die erfahrene Zurücksetzung und als Ausdruck der selbstgewählten neuen Profession der freien Malerei wirkt das Selbstporträt von 1885 aus der Nationalgalerie (Abb. S. 58), das zugleich das älteste bekannte Werk von Lepsius darstellt. Noch mit dem Mädchennamen signiert, zeigt das Selbstbildnis die 21-Jährige in einem modischen Kleid und mit den Insignien ihrer neuen Zunft, der Malerpalette und dem Pinsel. Der unter halb geschlossenen Lidern nach unten gerichtete Blick der Malerin wurde nicht selten als abschätzig oder gar kokett gedeutet, gilt aber kritisch prüfend in erster Linie sich selbst als Gegenstand ihrer Darstellung. Ihr Selbstporträt einer jungen Künstlerin mit Palette steht nicht singulär in der Kunst dieser Zeit, auch von Anna Bilińska-Bohdanowiczowa (1857–1893, Abb. 8) und Marie Bashkirtseff (1858–1884) sind verwandte Darstellungen aus Paris bekannt, die das Selbstbewusstsein



Sabine Lepsius *Selbstbildnis*, 1885, Öl auf Leinwand, 83,7 × 63,5 cm

Sabine Lepsius *Kinderbildnis (Margarete Catharina Litten)*, 1895, Öl auf Leinwand, 138 × 68 cm

Sabine Lepsius *Monica, die Tochter der Künstlerin*, 1900, Öl auf Leinwand, 93 × 75 cm

Abb. 7 Marie Bashkirtseff, *Die Akademie Julian*, 1881, Öl auf Leinwand, 154 × 188 cm, Dnipropetrovsk State Art Museum, Ukraine

der Dargestellten deutlich zum Ausdruck bringen und wie programmatische Ankündigungen einer zu erwartenden großen Zukunft wirken.

Während die Nationalgalerie das beeindruckende Frühwerk von Lepsius erst 1956 von der Tochter der Malerin, Monica, erwerben konnte, fand das Bildnis ebendieser Tochter (Abb. S. 59) schon 1914 als Schenkung Eingang in die Sammlung. Das Gemälde *Monica, die Tochter der Künstlerin* war zuvor auf der Secessionsausstellung 1900 mit großem Erfolg präsentiert worden und verhalf Lepsius in der Folge zu zahlreichen Porträtaufträgen. Justi, der ein Freund der Familie war und im Salon von Sabine und Reinhold Lepsius verkehrte, hatte bereits einen Ankauf erwogen.[20] Ebenso gewandt in der Rede wie mit dem Pinsel war Lepsius auch eine starke Stimme der Frauenbewegung. Ihre weit über die eigene Malerei hinausgehenden, kunstpolitischen Ambitionen manifestierten sich in ihrem eigenen Salon sowie im Eintreten für die Frauenbewegung. So war die gut vernetzte und organisierte Künstlerin beispielsweise 1904 als Rednerin auf dem Internationalen Frauenkongress in Berlin zu hören.[21] Im selben Jahr schlug sich ihr Engagement für die Künstlerinnenausbildung auch in der Unterzeichnung einer Petition zur Zulassung von Frauen zum regulären Studium an der Berliner Akademie nieder. Mit Lepsius unterschrieben Dora Hitz (1856–1924), Käthe Kollwitz (1867–1945), Julie Wolfthorn (1864–1944) und Luise Begas-Parmentier (1843–1920), die Schwester Maria von Parmentiers, das Schreiben an die Direktion der Königlichen akademischen Hochschule für bildende Künste und schließlich ein an das preußische Abgeordnetenhaus gerichtetes Gesuch.[22]

Während der Kampf um die Gleichberechtigung in der akademischen Ausbildung noch im Gange war, ergaben sich durch die Secessionen auch für Frauen, Künstlerinnenvereine sowie den Kunsthandel immer neue Ausstellungsmöglichkeiten. Hitz sowie Parmentier oder Slavona stehen mit ihren vielfältigen Ausstellungsbeteiligungen in zahlreichen Ländern für eine Internationalisierung des Kunstbetriebs um 1900.

Abb. 8 Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, *Selbstporträt mit Palette*, 1887, Öl auf Leinwand, 117 × 90 cm, Nationalmuseum Krakau

Neben den lokalen Akademieausstellungen wurden auch Präsentationen in Paris, Chicago oder Brüssel beschickt. Einhergehend mit dem expandierenden Pluralismus der Kunstproduktion zwischen neuem Markt und einer immer größer werdenden Öffentlichkeit stieg auch die Zahl von Kunstzeitschriften und Kunstkritikern ständig. Diese weitgehend männliche Zunft tat sich in der Beurteilung weiblicher Positionen offenkundig schwer. Ein herausragendes Beispiel ist Karl Scheffler, Chefredakteur der Zeitschrift *Kunst und Künstler*, der mit seiner Exegese weiblicher Kreativität in der Schrift *Die Frau und die Kunst* den Geschlechterunterschied als naturgegeben postulierte.[23] Scheffler betrachtete das Schöpferische als genuin männlich und erhob »männlich« zum Attribut guter Kunst. Obwohl diese Grundüberzeugung bei jeder seiner Ausstellungsbesprechungen durchscheint, war Scheffler gleichzeitig einer der wenigen, die sich systematisch und wiederkehrend mit Künstlerinnen beschäftigten. Durch seine oft mehrseitigen Porträts von Hitz oder Slavona gelangten die Malerinnen in die öffentliche Wahrnehmung. In Bezug auf eine Ausstellungsbesprechung bei Cassirer 1912 schrieb Karl Scheffler begeistert über die Gemälde Cézannes und fuhr fort: »Selbst neben diesen Bildern noch wusste Maria Slavona lebhaft zu interessieren. Sie ist eine Frau, das heisst, sie ist als Künstlerin nicht selbständig, sie lebt von den Anregungen der Männer; wie sie es aber thut, das stellt sie in die erste Reihe aller modernen Malerinnen.«[24] An anderer Stelle schrieb er über sie: »Nur ein charaktervolles Talent konnte in dieser Weise frei in Paris studieren und dabei sich selber finden, konnte ohne schädliche Verwirrung durch die vielen Anregungen und Erregungen hindurchgehen und sich dabei stetig entwickeln. Neben den Impressionisten heranwachsend, hat Maria Slavona ihren Farbensinn mit Frauengrazie kultiviert [...]. Die Grenzen der Bewegungsmöglichkeit sind diesem weiblichen Talent naturgemäss nicht eben allzuweit gesteckt; innerhalb dieser Grenzen aber hat es stets das Echte gewollt und oft Vorzügliches erreicht. Maria Slavona hat wie ein Mann gelernt, um ihr Frauenempfinden ausdrücken zu können.«[25]

Das Gemälde von 1898, welches heute unter dem Titel *Häuser am Montmartre* bekannt ist, wurde auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* 1927 unter dem Titel *Garten am Montmartre* (Abb. S. 161) erworben und zunächst auch inventarisiert.[26] Ihr Ausbildungsweg verband Slavona mit Käthe Kollwitz und Linda Kögel, die ebenfalls von der Zeichen- und Malschule des VdBK nach München wechselten, wo sie in der Damen-Akademie des Künstlerinnen-Vereins bei Ludwig von Herterich studierten. »Ich habe in den wenigen Monaten eine ganz andere Anschauung bekommen und kann nur jedem raten, wenn er nicht nach Paris gehen kann, hierher nach München zu kommen, in Berlin ist ja nichts los!«,[27] befand Slavona.

Auch Dora Hitz begann ihre Ausbildung zunächst in München, bevor sie mit der Fürstin zu Wied und späteren Königin von Rumänien nach Bukarest ging. Die Abhängigkeit einer Quasihofmalerin tauschte sie gegen das freie Künstlerinnenleben in Paris, wo sie fast zehn Jahre verbrachte. In der französischen Metropole vertiefte sie ihre Kenntnisse u.a. bei Eugène Carrière, wo auch Jacoba Heemskerck studierte. 1892 wieder in Berlin, eröffnete sie selbst eine Malerinnenschule und wurde zu einer Secessionistin par excellence. Eine Ausstellungsbesprechung von 1893 bemerkt, »daß auch sie unter pariserischem Einfluß künstlerisch groß geworden ist und daß von Deutschen vielleicht Uhde und Liebermann auf sie eingewirkt

Dora Hitz *Kirschenernte*, vor 1905, Öl auf Leinwand, 160 × 232 cm

haben. Es ist ja schließlich gleichgültig, auf welchem Boden ein Künstler aufwächst und bei wem er Anleihen macht, wenn nur das Ererbte, Erlernte und Erschaute zu etwas Neuem und Selbständigen verarbeitet wird. Einer Frau gelingt das selten, wenn je einer, so ist es Dora Hitz geglückt. Dora Hitz hat einen männlichen Charakter, ohne daß damit ein Tadel ausgesprochen werden soll, sie ist wohl manchmal etwas nüchtern, das bewahrt sie aber auch immer vor dem häufigsten Fehler ihrer Genossinnen, in ihren Bildern Novellenstoffe zu behandeln.« Es scheint den Rezensenten zu beschäftigen, was genau männliche und weibliche Kunst sei, und er macht eine verblüffende Aussage über den weiblichen Blick, der den Bildern von Malerinnen zugrunde liege: »Ich habe mir vor Dora Hitz' Bildern die Frage vorgelegt, ob sie wohl erkennen lassen, daß sie von einer Frau gemalt sind. Bei ihren weiblichen Porträts – es sind meist nur solche ausgestellt – kann man das Unterscheidende der weiblichen Malerei vielleicht darin finden, daß die äußere Erscheinung stets herb und unbarmherzig gegeben wird, während der männliche Porträtist in der Dame schließlich immer das Weib sieht.«[28] Wird in der zeitgenössischen Kritik häufig gerade das Süßlich-Liebliche mit dem Weiblichen assoziiert, dreht der Rezensent hier die Argumentation um und will in der vermeintlichen Unbarmherzigkeit den weiblichen Blick erkennen, der sich von der gentlemanhaften, nachsichtigen Attitüde der männlichen Kollegen abhebe. Trotz dieser wirren Einschätzung waren die Kritiken zu den Ausstellungen von Hitz sehr positiv, und sie war als Malerin eine der prominentesten Vertreterinnen ihrer Generation. Durch die Schenkung des *Bildnisses eines kleinen Mädchens* (Abb. S. 13) war Hitz bereits ab 1897 in der Nationalgalerie vertreten. 1915 kam die monumentale Leinwand *Die Kirschenernte* (Abb. S. 62f.) als Gabe von ebenso prominenten wie finanziell potenten Gönnerinnen hinzu. Hertha Harries, geb. Siemens, Giulietta von Mendelssohn, geb. Gorigiani, und Marie von Mendelssohn erwarben die bewegte sommerliche Figurenszene, um Hitz weiter in der Nationalgalerie zu verankern – ein seltener Fall weiblichen Mäzenatentums für eine Künstlerin.

GROSSE SAMMLUNGSLÜCKEN

Eine der heute berühmtesten Malerinnen in der Sammlung der Nationalgalerie ist neben Gabriele Münter (1877–1962) die jung verstorbene Paula Modersohn-Becker, die hier mit einigen ihrer eindringlichsten Bildnisse vertreten ist. Ihre Aktbilder wie das der *Knienden Mutter mit Kind an der Brust* (Abb. S. 146) von 1906 zeugen von künstlerischem Selbstbewusstsein und unbedingtem Neuerungswillen. Die unkonventionelle Körperhaltung der Frau, der symbolhaft inszenierte Hintergrund und der ausgeprägte, individuelle Malstil lassen die große Ausdruckskraft der Künstlerin hervortreten. Diese malerische Reflexion über die Mutterrolle entstand im Pariser Atelier kurz vor ihrem Tod im Kindbett. Modersohn-Becker sollte die Anerkennung ihrer Kunst nicht mehr erleben. Auch alle Ankäufe der Nationalgalerie erfolgten posthum, der früheste 1928 mit dem *Mädchen mit Blumenkranz* (Abb. S. 68), nachdem ein Jahr zuvor bereits ein eigenes Museum für die Künstlerin eingerichtet worden war.

Gabriele Münter war 1955 bereits betagt, als der Ankauf ihres zukunftsweisenden Werks *Abstraktion* (Abb. S. 73) von 1912 für die Nationalgalerie gelang, und die Arbeit blieb in der Sammlung singulär. Münter studierte u. a. an der Schule der Künstlervereinigung Phalanx. Wassily Kandinsky, ihr dortiger Lehrer und späterer Lebensgefährte, verteidigte ihre Kunst mit folgenden Worten: »Gabriele Münter malt keine ›weiblichen‹ Motive, sie arbeitet nicht mit weiblichem Material und erlaubt sich keine weibliche Koketterie.«[29] Die positiv gemeinte Beurteilung als »unweiblich« fügt sich allerdings trefflich in die Argumentation eines männlich dominierten Kunstbegriffs. Wie Kandinsky war Münter 1909 an der Gründung der Neuen Künstlervereinigung München beteiligt, bevor sie sich mit der Gruppe um den Almanach *Der Blaue Reiter* 1911 von dieser ablöste. Die Entstehung des Gemäldes *Abstraktion* fällt in die Zeit der ersten Ausstellungen der Gruppe. 1913 veranstaltete Herwarth Walden in seiner Berliner Galerie Der Sturm eine Einzelausstellung für Gabriele Münter.

Dort stellten auch Natalija Gončarova (1881–1962) und Jacoba Heemskerck van Beest (1876–1923) aus, mit denen zudem zwei der wenigen internationalen Positionen aus dieser Zeit in der Nationalgalerie vertreten sind. Beide waren schon zu Lebzeiten gefeierte Ausstellungskünstlerinnen. Die niederländische Expressionistin Heemskerck bildete sich wie Hitz zunächst im Pariser Atelier von Eugène Carrière fort, um sich später unter dem Einfluss von Piet Mondrian und Rudolf Steiner der Anthroposophie zuzuwenden. Sie verband eine enge Freundschaft und Zusammenarbeit mit Herwarth Walden, der

in seiner Sturm-Galerie zwischen 1914 und 1920 jährlich eine Einzelausstellung zu Heemskerck ausrichtete. Wie Gabriele Münter unterrichtete Heemskerck in der Sturm-Schule und wirkte hier wie später in Den Haag auch als Lehrerin. Das Ölgemälde *Bild 56 (Holländische Mühle)* (Abb. S. 77) von 1916 kann in der starken Kontrastierung von hellen und dunklen Bildpartien und der konturbetonten Wiedergabe des Bildgegenstandes als typisch für die Ausdrucksform Heemskercks gelten, die im Holzschnitt ihr bevorzugtes künstlerisches Medium fand. Erst 1960 wurde es für die Nationalgalerie angekauft, ein Jahr später folgte Gončarovas kubo-futuristisches Werk *Die Uhr* (Abb. S. 76).

Die frühe Arbeit der Künstlerin aus dem Jahr 1910 kam als gezielter Ankauf erst kurz vor ihrem Tod und nach der Ausstellung zur Sturm-Galerie 1961 in der Nationalgalerie (West) in die Sammlung. Wie Heemskerck gehörte auch Gončarova als Teilnehmerin am *Ersten deutschen Herbstsalon* 1913 zum Umkreis der Sturm-Künstler. Ebenfalls in diesem Jahr konnte sie in Moskau bereits viel Aufmerksamkeit mit einer großen Einzelschau erregen, bevor sie ab 1916 in Paris lebte und arbeitete. Die Rezeption in Deutschland erfolgte aber zunächst über den Kontext der Sturm-Galerie. So brachte das Interesse an expressionistischen Künstlerinnen doch, wenn auch sehr vereinzelt, nachträglich einige dieser Werke in die Sammlung der Nationalgalerie.

Resümierend lässt sich festhalten, dass Werke von Malerinnen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zumeist als Schenkung und erst im 20. Jahrhundert als gezielte Ankäufe Eingang in die Sammlung der Nationalgalerie fanden. Da auch gefeierte Künstlerinnen wie etwa Berthe Morisot (1841–1895) oder Camille Claudel (1864–1943) in ihrer Zeit nicht angekauft wurden, stellen die Erwerbungen der Werke von Gončarova und Heemskerck tatsächlich Ausnahmen als einzige internationale Positionen dar. Selbstverständlich verweisen die beiden Arbeiten eher auf die eklatanten Lücken der Sammlung, als dass sie diese schlössen. Es ist zu konstatieren, dass eine aktive Akquise von durch Frauen geschaffenen Kunstwerken zu lange vernachlässigt wurde. Eine auch den Nachholbedarf berücksichtigende Sammlungsstrategie bleibt daher ein Desiderat und Auftrag für die Zukunft.

1 Vgl. Muysers/Kovalevski 2017. Zur Geschichte des Vereins siehe auch die Beiträge in Ausst.-Kat. Berlin 1992.
2 Mai 2010, S. 23.
3 Mai 2010, S. 304.
4 Die Münchner Damen-Akademie hat sich sehr direkt am Lehrplan der Akademie orientiert und auch Anatomieunterricht angeboten, vgl. Deseyve 2005, S. 75.
5 Vgl. Muhr 2006. Zum Begriff der ›genreartigen Historie‹ vgl. beispielsweise Vischer 1922, S. 683.
6 Den Hinweis auf das Zitat verdanke ich Birgit Verwiebe, vgl. Verwiebe 2019.
7 Ausst.-Kat. Berlin 1906 III, S. 48.
8 SMB-ZA, I/NG 1805, Brief Monjé an Tschudi, 1.6.1911.
9 E. E. 1931/32, S. 246.
10 Pascent 1902/03, S. 152–154.
11 Hierauf verweist auch der ursprüngliche Eintrag in der Bildakte, der den Titel *Bildnis des Oberkirchenrates Kögel* enthielt.
12 Meier-Graefe 1904, S. 376 f.
13 Ramberg 1889, S. 397.
14 Ausst.-Kat. Berlin 1987, S. 152.
15 Zum Lebensweg Parlaghys vgl. Demandt 2015.
16 »Am 4. Mai starb an den Folgen eines Schlaganfalls die Bildnismalerin Paula Monjé in Düsseldorf (geb. 1849 daselbst). Sie gehörte zum engeren Freundeskreise Eduard v. Gebhardts, nach dessen Werken, u. a. nach den Fresken im Kloster Loccum, sie vortreffliche Kopien anfertigte.« Glaser 1918/19, S. 664.
17 Vgl. Behling/Manigold 2009, S. 22 f.
18 Vgl. Herber 2009, S. 28.
19 Zur Ausbildung vgl. Dorgerloh 2003, S. 61 f.
20 Dorgerloh 2003, S. 261.
21 Zur Sektion *Kunst, Kunstgewerbe und Literatur*, in der Lepsius sprach, siehe Stritt 1905, S. 245 f.
22 Vgl. Krenzlin 1992, S. 83; Matz 2001, S. 155 f.
23 Vgl. Scheffler 1908.
24 K. S. 1912, S. 468.
25 Scheffler 1917, S. 342.
26 Unter dem ursprünglichen Titel ist das Gemälde bereits in der Ausstellungsbesprechung von Karl Schwarz 1927 abgebildet, vgl. Schwarz 1927/28, S. 10. Die hohe Anerkennung durch die Nationalgalerie bezeugt nicht nur dieser Ankauf, sondern auch die Ausrichtung einer Gedenkausstellung im Jahr ihres Todes 1931, vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1931.
27 Slavona zit. n. Meißner 1931/32, S. 404.
28 J. S. 1893, S. 202.
29 Zit. n. Burger 2014, S. 166.