



Moderne Frauen

Künstlerinnen
des Fin de Siècle

Ausstellung im
Albertinum

STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN
ANDREAS DEHMER

ALBERTINUM
IN ZUSAMMENARBEIT MIT
KUPFERSTICH-KABINETT, KUNSTBIBLIOTHEK,
JACK DAULTON COLLECTION

Mit Beiträgen von
Birgit Dalbajewa, Andreas Dehmer, Yvette Deseyve,
Astrid Nielsen, Susanne Petri, Olaf Simon, Hilke Wagner

SANDSTEIN VERLAG

Moderne Frauen

Künstlerinnen des Fin de Siècle



Moderne Frauen Künstlerinnen um 1900

ANDREAS DEHMER

Die Jahrzehnte um 1900 nannte man oft eine Zeitenwende: ein Begriff, der heute wieder hochaktuell ist. Auch viele Themen des gesellschaftlichen Lebens, die damals verhandelt wurden, sind 125 Jahre später immer noch bzw. abermals von großer Relevanz.

»Ich fürchte, dass alle Frauenversammlungen ebenso wenig nützen wie Versammlungen der Männer und genau ebenso viele Spaltungen und Uneinigkeiten erzeugen wie diese [...]. Trotzdem aber glaube ich an die Berechtigung der Frauenemanzipation – wie ich an die Sonne glaube. Sie liegt in der Luft, sie ist zeitgemäss, unaufhaltsam [...]. Wenn aber jetzt schon in der Kunst ein so starkes Spriesen und Wachstum des weiblichen Talents zu bemerken ist, da noch so viele Schwierigkeiten uns hemmen, wie wird es erst heut über hundert Jahren bei uns ausschauen?«¹

Hermione von Preuschen, 1896

Hildegard von Mach: Plakat »Carl Tittmann's
Buchhandlung«
→ S. 55

Women's Art Rising

Für die Geschichte weiblicher Kunst in Dresden war 1904 ein wichtiges Jahr. Im März stellten elf Frauen in der neu gegründeten »Gruppe Dresdner Künstlerinnen« gemeinsam im Kunstsalon Emil Richter aus – eine Ausnahme im männlich dominierten Kunstbetrieb der sächsischen Residenzstadt.² Die englischsprachige Tageszeitung »The Daily Record and the Dresden Daily« hätte titeln können: »Women's Art Rising«.

Allerdings geschah dies nicht voraussetzungslos. Schon im späten 19. Jahrhundert begann der Aufstieg damals sogenannter Frauenkunst. Waren Künstlerinnen bereits in den akademischen Ausstellungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts durchaus präsent, begegneten sie auf ihren Wegen – von der Ausbildung und Marktteilhabe bis zur öffentlichen Wahrnehmung und Anerkennung – dennoch zahlreichen Vorurteilen, Hürden und Einschränkungen.³ Mit den zunehmenden gesellschaftlichen Veränderungen und infolge erstarkender Bestrebungen um die Gleichberechtigung der Geschlechter ab 1850 gewannen auch die bis dato unter den Generalverdacht des Dilettantismus gestellten Frauen im Kunstschaffen allmählich an Gewicht.⁴ Im Verein mit Frauenbewegung und Lebensreform wurden Möglichkeiten größerer Unabhängigkeit und befreiender Selbstverwirklichung gesucht. Aber nicht ausschließlich ein trotziges Treten aus dem Schatten oder ein offener Kampf gegen Unsichtbarkeit,

sondern ebenso ein freilich nur allmählicher und mitunter leidvoller, aber gezielt und vernetzt vorbereiteter Aufstieg weiblicher Kunst um 1900 – meist männlichem Missmut zum Trotz – ist der geschichtliche Hintergrund dieser Publikation.

Nicht überall bzw. nicht uneingeschränkt trafen solche »Modernen Frauen«, wie sie oft genannt wurden (vgl. S. 10, 35) und auch sich selbst definierten, bei ihren vermeintlichen Geisteschwestern auf offene Ohren. Die junge, kaum 21-jährige Paula (Modersohn-)Becker beispielsweise berichtete ihren Eltern am 10. Januar 1897 aus Berlin: »So war ich am Freitag nach dem Akt in einem Vortrage: Goethe und die Frauenemanzipation. Die Vortragende, Fräulein [Natalie] von Milde, sprach sehr klar und sehr gut, und auch ganz vernünftig. Nur haben die modernen Frauen eine mitleidige, höhnische Art, von den Männern zu sprechen wie von gierigen Kindern. Das bringt mich dann gleich auf die männliche Seite.« Aber das Thema beschäftigte sie offenbar zu jener Zeit. In einem Tagebuchblatt notierte sie im Sommer 1897: »Worpswede, Worpswede, Du liegst mir immer im Sinn [...]. Deine mächtigen großartigen Kiefern! Meine Männer nenne ich sie, breit, knorrig und wuchtig und groß, und doch mit feinen, feinen Fühlfäden und Nerven drin. So denke ich mir eine Idealkünstlergestalt. Und Deine Birken, die zarten, schlanken Jungfrauen, die das Auge erfreuen [...]. Einige sind auch schon ganz männlich kühn, mit starkem, geradem Stamm. Das sind meine »modernen Frauen« [...].«⁵

Paula Becker reflektierte solche Kategorisierungen demnach ebenso wie ihre spätere Freundin, die angehende Bildhauerin Clara (Rilke-)Westhoff. Diese hatte

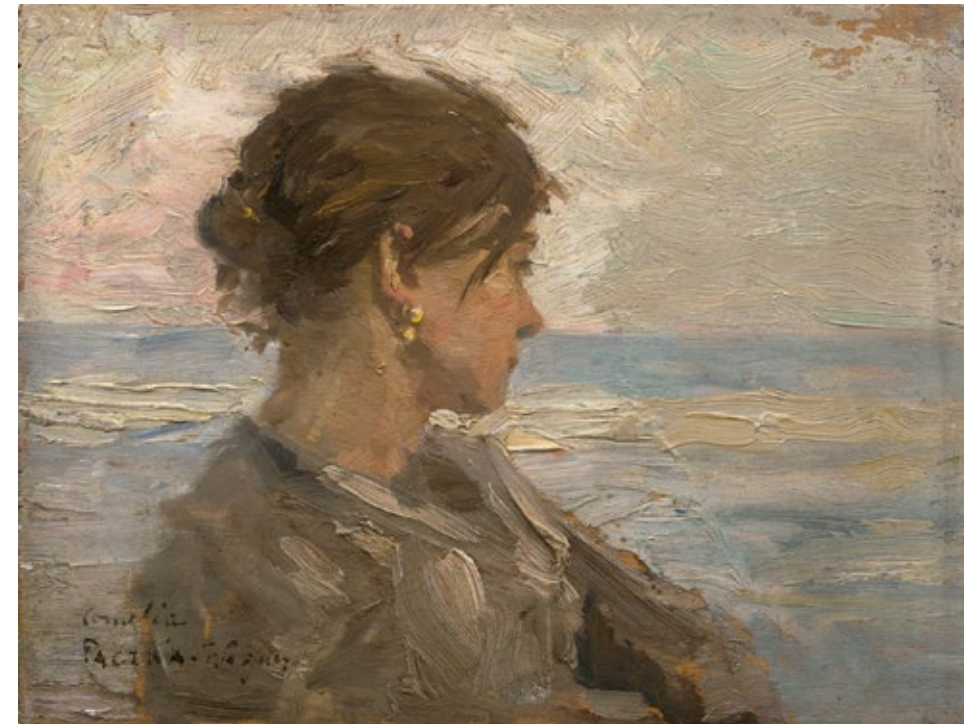
sich etwa zur gleichen Zeit selbst als »regelrechtes emanzipiertes Fin-de-siècle-Weib« und »Malweib« bezeichnet – ein anderes, ursprünglich abschätzig gemeintes Schlagwort, das vermutlich in Münchner Kreisen geprägt worden war und um 1900 bereits weit verbreitet gewesen ist.⁶

Gleichwohl geriet Modersohn-Becker diese Zurückhaltung postum nicht zum Nachteil. Als eine der ersten verfasste 1911 die Berliner Publizistin und Frauenrechtlerin Lu Märten einen Essay über die früh verstorbene Malerin, die »nur einem kleinen Kreis von Künstlern bekannt ist, nach Qualität und Element ihres Schaffens aber verdiente, dem besten größten Teil eines kunstschauenden Publikums bekannt zu werden«.⁷

Die Jahreszahlen zweier früher bedeutender Ausstellungen bildender Künstlerinnen in Dresden bezeichnen die Eckdaten des Zeitraums, aus dem fast alle der im Folgenden besprochenen Werke stammen: 1892 und 1912. Beide Kunstausstellungen standen unter herrschaftlicher Protektion des Wettiner Königshauses. Sowohl Königin Carola als auch Prinzessin Mathilde von Sachsen waren künstlerisch sehr interessiert bzw. auch aktiv.

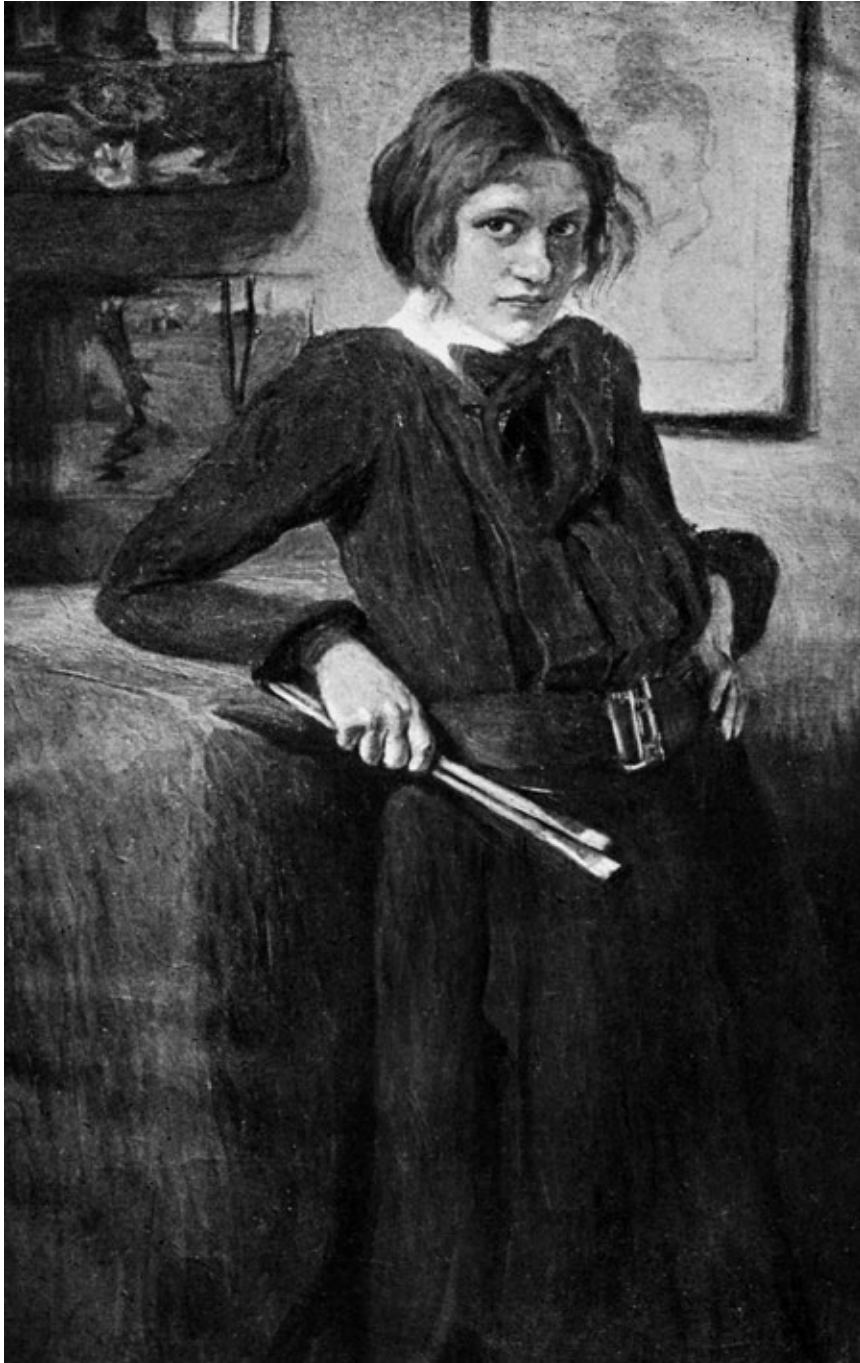
Die sächsische Residenz war in den 1890er Jahren eine Hochburg weiblichen Kunstschaffens: »Kaum in einer anderen deutschen Kunststadt dürfte, und zwar nicht nur verhältnismäßig, das Kontingent der malenden Damen so stark sein wie in Dresden«, konstatierte man 1895, mit einigen vorurteilenden Vorbehalten. »Immerhin aber wäre es Unrecht zu verkennen, dass gegenwärtig in Dresden eine Anzahl Malerinnen leben [sic!], die sich mit ihren Leistungen getrost neben denen mancher ihrer männlichen Kollegen sehen lassen können.«⁸

Cornelia Paczka-Wagner
»Junge Frau am Meer«
um 1900 · Holz, 13,5 × 18 cm
The Jack Daulton Collection



Hohes Ausbildungsniveau – ohne Zugang zur Kunstakademie – gewährleisteten private Malschulen vor Ort wie jene von Franz Kops bzw. seinem Nachfolger Guido Richter (Lehrer dort waren um die Jahrhundertwende u.a. Sascha Schneider, Georg Lührig, Richard Müller und Oskar Zwintscher) oder von Robert Sterl, der von 1896

bis 1904 privaten Unterricht in seinem Atelier gab,⁹ zum Beispiel Paula von Blanckenburg, und von 1897 bis 1907 in der auch von vielen Künstlerinnen bewohnten Ostbahnstraße, dem »Dresdner Montmartre«, lebte. Ähnliche private Mal- und Zeichenschulen, teils »für Damen«, teils für beide Geschlechter, führten u.a. auch Lührig



Hildegard von Mach
»Bildnis einer Malerin [Anna Elisabeth Angermann]«
um 1903 · Leinwand, etwa 120 × 80 cm
Standort unbekannt (Aufnahme von 1903)

»Das Machsche Bildnis eines freilich nicht allzu anmutigen ›Malweibleins‹ läßt das löbliche Streben nach möglicher Lebenswahrheit und individualisierter Vertiefung erkennen.«

Dresdner Nachrichten, 12.9.1903, S. 4

(1902–1907) und Ferdinand Dorsch (1904–1916).¹⁰ In manchen Fällen handelte es sich somit bei dem Lehrpersonal um jüngere männliche Talente vor dem Karrieresprung in die Akademie.¹¹

Ihnen widerfuhr auch internationaler Zulauf, so nahm u. a. eine unbekannte »schöne Mexikanerin« Unterricht bei Sterl,¹² die Finin Eva Ingman bei Carl Bantzer.¹³ Ebenso erhielt die symbolistisch orientierte Schwedin Tyra Kleen um 1891/92 eine künstlerische Ausbildung in Dresden – wo genau, ist allerdings noch unklar; der Überlieferung nach bei Dora Hitz,¹⁴ die sich nach einem längeren Parisaufenthalt für kurze Zeit in der Elbstadt eingemietet hatte.¹⁵

Einige Malschulen wurden auch von Künstlerinnen geführt, darunter Amalie Augspurg, Schwester der Fotografin und Frauenrechtlerin Anita Augspurg,¹⁶ die im ausgehenden 19. Jahrhundert in der Franklinstraße 2 (also ebenfalls im Bannkreis der Ostbahnstraße) nachweisbar ist. Von 1896 an firmierte sie als »Malerin und Inhaberin einer photographischen Anstalt«. ¹⁷ Die Grenzen zwischen schulisch organisiertem und privatem Unterricht dürften allerdings fließend gewesen sein; zum Beispiel lässt sich nicht mehr nachvollziehen, in welcher Form Flora Zenker bei Emily Lengnick ihren ersten Malunterricht erhalten hatte.

Auf dem Gebiet der Angewandten Kunst gab es weitere, auch institutionell betriebene Möglichkeiten des Wissenstransfers, und zwar in Gestalt der Kunstgewerbeschulen.¹⁸ Eine ebenso wichtige Rolle spielte die Zeichenschule des seit den 1870er Jahren aktiven Dresdner Frauenerwerbsvereins.¹⁹ Wenige Jahre nach Grün-

ding des ersten Frauenbildungsvereins in Leipzig 1865 fanden sich ebenfalls in Dresden Gleichgesinnte »zur Fortbildung des weiblichen Geschlechts, geistiger und sittlicher Veredelung, größerer Erwerbstätigkeit und Selbstständigkeit« zusammen.

Zum Vergleich: Bereits 1867 war, zur »wechselseitigen Unterstützung im Leben und in der Kunst«, der »Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin« gegründet worden (dessen Kunstschule 1868), 1882 folgte der »Künstlerinnen-Verein München« (dessen Damenakademie 1884), 1896 schließlich der »Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Leipzig«. Um 1904 etablierte sich dann in Dresden die »Gruppe Dresdner Künstlerinnen«, die jedoch kurze Zeit später in den 1908 in Berlin gegründeten »Bund Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine« eintrat.²⁰ In Wien wiederum schloss sich erst 1910 die »Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs« zusammen. Zuvor war dort allerdings schon seit etwa 1900 die lose Gruppe der »Acht Künstlerinnen« beachtlich aktiv.

Viele Frauen gingen zum weiterführenden Studium nach München, Berlin und Paris; allerdings hatte sich 1902 beispielsweise auch schon die Großherzogliche Kunstschule in Weimar infolge einer Hochschulreform für das Frauenstudium geöffnet. Aus Dresden hatte u. a. Anna Elisabeth Angermann dort von 1903 bis 1906 studiert – und Sascha Schneider von 1904 bis 1908 vor allem »Damenklassen« unterrichtet.²¹

In ihren Zielen waren Künstlerinnen um 1900 mit der allgemeinen Frauenbewegung eng verflochten: »Die

Oskar Zwintscher
»Bildnis einer Dame mit Zigarette«
1904 · Öl auf Leinwand, 82 × 62 cm
Albertinum, Gal.-Nr. 2690



1890er-Jahre waren das exemplarische Jahrzehnt des Jugendstils, der Neuen Frau und der Plakatwerbung. [...] Die Neue Frau verstieß gegen die Konvention, weil sie nach vielerlei Freiheiten strebte. Sie war körperlich und geistig aktiv. Ziemlich viele Frauen in den 1890ern und weit mehr im frühen 20. Jahrhundert engagierten sich zudem politisch im Kampf zur Erlangung der vollen Bürgerrechte, für den Zugang zu höherer Bildung und akademischen Berufen.²² Gerade im kulturellen Leben der Metropolen fanden sich zahlreiche emanzipierte

Mathilde Ade
»Eine Moderne«, in: Megendorfer's Humoristische
Blätter 47:1901, Heft 571, S. 114 · Kunstbibliothek
der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

Frauen, die als Künstlerinnen, Schauspielerinnen oder Schriftstellerinnen ihren Lebensunterhalt verdienten, das Reformkleid dem Korsett vorzogen und oft auch das Rauchen als Symbol der Unabhängigkeit begriffen.²³

Aus einer zeitgenössischen Perspektive, nämlich von Maria Montessori im Jahr 1899, klang das so: »Es waren neue Frauen im wahren und bewundernswerten Sinne des Wortes: Frauen, die sich für den sozialen Fortschritt einsetzen, die zum allgemeinen Wohlergehen beitragen; die aufstehen – ein bewusstes und starkes Ziel der Menschheit –, um der anderen Hälfte der Menschheit ihre Arbeit anzubieten, um sich zur Vollendung des Gemeinwohls zu vereinen.«²⁴



»Ausstellung von Malwerken Sächsischer Künstlerinnen«

Im Brühl'schen Palais war es bereits im November und Dezember 1892 zu einer in Dresden erstmaligen Präsentation von über 600 Werken weiblicher Malkunst gekommen.²⁵ Selbst das Ausstellungskomitee war überwiegend mit Frauen besetzt: »Der Ausschuss für die Ausstellung wird gebildet von den Damen Frau Kammerherr Gräfin von Rex, Frau Kammerherr von Wuthenau, den Malerinnen Dora Hitz und Emily Lengnick sowie den Herren Kommerzienrath Julius Pilz und Professor Dr. Karl Woermann [der Direktor der Gemäldegalerie leitete die Hängung der Gemälde].«²⁶ Wie viel Resonanz dieses ambitionierte Unternehmen überregional erzielte, lässt sich heute nicht mehr nachweisen. Die lokale Kunstkritik verhielt sich angesichts der Auswahl »in ihrer unbefangenen Harmlosigkeit« und der königlichen Protektion zurückhaltend.²⁷

Allerdings stand im Grunde vor allem eine gleichberechtigte Teilnahme an den etablierten großen Kunstausstellungen im Fokus vieler Frauen. Da ihnen aber, bis auf wenige Ausnahmen, deutsche Akademien noch bis 1919 verschlossen blieben, waren auch solche Präsenzen eher marginal.²⁸ Zwar sind weibliche Ausstellungsbeteiligungen durchaus nachweisbar;²⁹ tatsächlich gab es aber selbst unter den etwa 100 Kunstschaffenden in der Abteilung Malerei der vermeintlich fortschrittlichen Künstlerbund-Ausstellung in München 1904 lediglich zwei Frauen. Zur Großen Kunstausstellung Dresden desselben Jahres hatte man dagegen über 20 Malerinnen eingeladen. Bei einer Gesamtzahl von etwa 450 Beteiligten in der Abtei-

Blick in die Sächsische Kunstausstellung Dresden 1903 (Postkarte, Detail) · Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden, F 167. Auf der Empore links das »Bildnis einer Malerin« von Hildegard von Mach (Abb. S. 8) zwischen Frauenporträts von Oskar Zwintscher und Hans Unger.



lung Malerei entsprach dies jedoch auch nur einer »Frauenquote« von 4,5 Prozent, die aber immerhin etwa doppelt so hoch war wie jene in München.

In der sächsischen Hauptstadt wirkten wohl starke Kräfte, um weiblichen Kunstschaffenden Wege in die Öffentlichkeit zu ebnen und Sichtbarkeit zu verschaffen: Bereits in der Sächsischen Kunstausstellung Dresden 1903 hatte dies dazu geführt, dass unter den Ausstellenden in der Abteilung Malerei fast 10 Prozent Frauen waren.³⁰

Auf den großen Dresdner Ausstellungen erscheint jedoch die Anzahl von Künstlerinnen in Stichproben generell gering: In der Abteilung Ölgemälde der Internationalen Kunstausstellung von 1897 waren von 434 verzeichneten Personen nur etwa ein Dutzend Frauen, das entsprach einer eklatanten Minderheit von nicht einmal

Künstlerinnen im Albertinum. Eine Bestandsaufnahme

HILKE WAGNER

»Müssen Frauen nackt sein, um es in das Metropolitan Museum zu schaffen?«, fragte das Künstlerinnenkollektiv Guerrilla Girls bereits 1989, als es feststellte, dass in der Abteilung Moderner Kunst des New Yorker Museums nur fünf Prozent Künstlerinnen zu sehen, aber 85 Prozent der gezeigten Akte Frauen waren. Bei einer Neubeauftragung im Jahr 2012 stellte sich die Lage kaum verändert dar: Nicht einmal 4 Prozent der Künstler:innen in der modernen Abteilung waren Frauen, hingegen 76 Prozent der Aktdarstellungen weiblich.

Auch der Blick auf Künstlerinnen im Gesamtbestand des Albertinum, der die Zeit von 1800 bis heute umfasst, ist 2024 (noch) ernüchternd. Trotz aller Bemühungen, Ankäufe, großer und kleiner Einzelausstellungen von Künstlerinnen (Rosa Barba, Evelyn Richter, Taryn Simon, Nevin Aladağ, Cornelia Schleime, Magdalena Abakanowicz und Susan Philipsz sowie thematischer Ausstellungen wie »Medea muckt auf. Radikale Künstlerinnen hinter dem Eisernen Vorhang«¹) in den letzten zehn Jahren liegt das Albertinum in der Bilanz bei nicht einmal zehn Prozent an Werken von weiblichen Kunstschaaffenden.

Im Bereich der zeitgenössischen Kunst haben wir mittlerweile eine fast paritätische Situation erreicht. Sammlungs Zugänge von Werken internationaler Künstlerinnen wie Kapwani Kiwanga, Céline Condorelli, Ângela Ferreira, Inge Mahn, Marlene Dumas, Zhanna Kadyrova, Tina Bara und Hito Steyerl, aber auch die Schenkung Sammlung Hoffmann und die Sammlung Bialek, die unsere Ausstellungsräume mit Werken zum Beispiel von Mathilde ter Hejne, Roni Horn, Julie Mehretu oder

Karin Sander bereichern, haben uns in den letzten Jahren um Meilensteine vorangebracht.

Unser größter Kampf gilt derzeit der rückwirkenden Sammlungserweiterung im Bereich Künstlerinnen aus der DDR. Entgegen dem postulierten Anspruch der Gleichberechtigung weist der Sammlungsbestand aus DDR-Zeiten äußerst wenige Werke von Künstlerinnen auf. Wir sind stolz, dass uns in den letzten Jahren wichtige Erwerbungen gelungen sind – denn auch hier müssen (wie für alle Ankäufe) Drittmittel erst akquiriert werden, was sich insbesondere im Bereich »Kunst aus der DDR« als erstaunlich schwierig erweist. Dass es gelang, Werke von Christa Jeitner, Sylvia Hagen, Christine Schlegel, Gabriele Stötzer, Annette Schröter, Cornelia Schleime, Karla Woisnitza oder Doris Ziegler für das Albertinum und damit für die Öffentlichkeit zu sichern, verdanken wir Förderer:innen und der Unterstützung unserer Freundeskreise. Doch es bleibt eine Aufgabe von historischer Bedeutung, für nachfolgende Generationen die Kunst aus der DDR in ihrer Vielfalt zu bewahren.

Sind im Bereich Künstlerinnen aus der DDR noch viele Werke verfügbar, so gestaltet es sich für das frühe 20. Jahrhundert und insbesondere das 19. Jahrhundert weitaus schwieriger, bedeutende künstlerische Zeugnisse von Frauen zu erwerben. Gelungen ist es in den letzten Jahren vereinzelt, so mit Ankäufen von Werken von Paula Lauenstein, Marianne Britze und Hilde Rakebrand aus den 1920er und 1930er Jahren sowie von den Romantikerinnen Caroline Bardua und Johanna Caroline Krieger.

Dank einer großzügigen Schenkung gelangten bereits 2010 fünf Gemälde Paula Modersohn-Beckers in die Sammlung des Albertinum.² Historisch bilden Konvolute von Werken der Bildhauerin und Medailleurin Julie Genthe und von Tierplastiken und -reliefs von Etha Richter positive Ausnahmen, ebenso wie Sophie Sthamer-Prell: Von der Malerin, die nach der Eheschließung ihre Kunst zu Gunsten der Karriere ihres Gatten weitgehend aufgab, bewahrt das Albertinum 36 Gemälde, größtenteils Pflanzen- und Naturstudien. Sie stammen aus einem Nachlass-Konvolut aus der Familie ihres Mannes, des Historienmalers und Akademieprofessors Hermann Prell.

Umso erfreulicher, dass in dieser Publikation und Präsentation Künstlerinnen der vorletzten Jahrhundertwende im Fokus stehen! Für wichtige Leihgaben, die unseren Bestand maßgeblich erweitern und ergänzen, danken wir der Jack Daulton Collection in Kalifornien, die über einen reichen Bestand an Werken deutschsprachiger Künstlerinnen verfügt, sowie dem Kupferstich-Kabinet der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

Für das Albertinum bleibt noch viel zu tun – auch im Hinblick auf andere museal marginierte Künstler:innen-gruppen, denn »Kanon« ist immer auch subjektiv und zeitgebunden. Er darf und muss auch zukünftig immer wieder kritisch hinterfragt werden.

1 Medea muckt auf. Radikale Künstlerinnen hinter dem Eisernen Vorhang, Ausst.-Kat. Lipsiusbau, Staatliche Kunstsammlungen Dresden/The Wende Museum, Culver City (USA), 2018/2020, hg. von Susanne Altmann, Katarina Lozo, Hilke Wagner, Dresden/Köln 2018.

2 Vgl. Paula Paula Modersohn-Becker und die Worpssweder in der Dresdener Galerie, hg. von Ulrich Bischoff, Birgit Dalbajewa, Andreas Dehmer, Dresden 2012.



Emilie Mediz-Pelikan

* 2.12.1861 in Vöcklabruck/Oberösterreich

† 19.3.1908 in Leubnitz-Neuostra bei Dresden



Emilie Mediz-Pelikan
»Knorrige Bäume vor Meereslandschaft«
1900 · schwarze und farbige Kreide,
Pinsel in Wasserfarbe auf grauem Papier,
513 x 717 mm · Kupferstich-Kabinett,
Inv.-Nr. C 1986-497

Karl Mediz
»Bildnis Emilie Mediz-Pelikan«
1900 · Blei- und Farbstifte
auf Papier, 45 x 51 cm
The Jack Daulton Collection



»Zwei künstlerische Parallelnaturen, zur Zweieinigkeit geboren, in Leben und Kunst von Haus aus verschwistert, verheiratet, in ununterbrochenem Selbstaustausch schaffend, jede überzeugt, dass sie sich dem anderen verdankt.«

So beschrieb der ungarisch-österreichische Kunstkritiker und Schriftsteller Ludwig Hevesi 1903 in einem Essay das seit 1891 verheiratete Künstlerpaar Karl Mediz und Emilie Pelikan.¹

Das von vielen Ortswechslern und Reisen sowie zeitweilig großer Armut geprägte Eheleben zwischen Wien und Dresden begann in Bayern und führte bis nach Frankreich und Belgien sowie durch zahlreiche Länder des Habsburger Vielvölkerstaats, von den Alpen bis an die Adria. Durch Ausstellungen in der Wiener Secession ab 1898 sowie in Dresden seit 1897 verfestigte sich Emilie Pelikans Ansehen als virtuose Landschaftsmalerin, allerdings ohne großen nachhaltigen Erfolg.²

Berta Zuckermandl, eine ebenfalls einflussreiche Kritikerin, Klimt- und Secessionsfürsprecherin, war anlässlich einer der größten Präsentationen des Gesamtwerks des Ehepaars im Wiener Hagenbund 1903 ähnlich begeistert wie Hevesi, aber auch klar im Urteil: »Zwei echte Künstlerseelen gestalten die Visionen ihres Seelenlebens zu eigenartigen, aus der Natur herausgefühlten Stimmungen. Sie offenbaren unseren Sinnen erträumte Welten. Wie nirgendwo in der Natur blauem Meere baut sich der Felsen auf, prangen Blüten, wie nirgendwo schwimmen Inseln auf spiegelnden Gewässern, senden Gletscher Eisesquellen zu Tal. Eine seelische Erinnerung, ein einstens Geschautes im Bilde widerzuspiegeln,

einen äußeren Eindruck in inneres Erlebnis zu verwandeln, das ist das künstlerische Sehnsuchtsziel, welches beide Künstler verfolgen. Emilie Pelikan ist die Vorausschreitende. Sie hat die Kraft der Gestaltung, hat die Wiedergabe der Vision in ihrer Gewalt. Ihr bietet die Form keine Schwierigkeiten, und sie strauchelt nicht bei der Uebersetzung von Empfindung in Struktur.«³

Die Meisterschaft Emilie Pelikans in der eindringlichen Schilderung märchenhaft und elegisch anmutender Landschaften ist in der vorliegenden Darstellung eines baumbestandenen Meeresufers, links unten signiert und datiert mit »E. Pelikan/Corfu, 1900«, sehr gut nachvollziehbar. Die griechische Insel war im späten 19. Jahrhundert ein beliebtes Reiseziel österreichischer

Raumaufnahme des Speise- und Ballsaals von Dr. Lahmanns Sanatorium, Dresden-Bad Weißer Hirsch, 1907; an der Stirnseite das Wandbild von Emilie Mediz-Pelikan



Künstlerinnen und Künstler – hier erscheint sie als poetisierter Ort der Stille in atmosphärischen Farbabstufungen und ornamentaler Komposition.

Etwa zur selben Zeit hatte die Malerin in Dresden den Auftrag erhalten, für den Speise- und Ballsaal im Sanatorium des Arztes Dr. Heinrich Lahmann, Bad Weißer Hirsch, ein großes Wandbild zu gestalten. Sein Inhalt, der stilisierte Blick von einer Hochküste durch einzelne Pi-

nienstämme hindurch auf das weite Meer, entsprach offenbar Lahmanns Auffassung und Lehre, dass in der Natur die größte Heilkraft liege.⁴ Das ursprünglich auf Leinwand ausgeführte Gemälde (verloren), »dessen koloristische Feinheiten und harmonische Gesamtwirkung die ruhige Heiterkeit der sonnigen, südlichen Landschaft in wunderbarer Weise zum Ausdruck bringen«,⁵ entstand im Sommer 1899. Ähnlich symbolisch aufgeladene Stim-

mungsbilder Mediz-Pelikans wurden auf der Deutschen Kunstausstellung 1899 in Dresden gezeigt (Kat.-Nr. 375–380), darunter »Meeresbrandung«, »Meeresstille«, »Meeresdämmerung« und »Landschaft, Pinien«.

Auch in der »Sonder-Ausstellung Emilie Mediz«, die im April 1904 vom Kunstsalon Emil Richter veranstaltet wurde,⁶ dominierten unter den 73 versammelten Werken die Landschaften. Trotz ausgewiesener Qualität ihrer Porträtkunst hatte die Malerin zudem für das Plakat zu dieser Schau – einer der wenigen monografischen Ausstellungen einer Künstlerin zu jener Zeit in Dresden – ein ebenso schlichtes wie eindrückliches, parallel zueinander gestelltes Orangenbaumpaar als Motiv gewählt.

AD

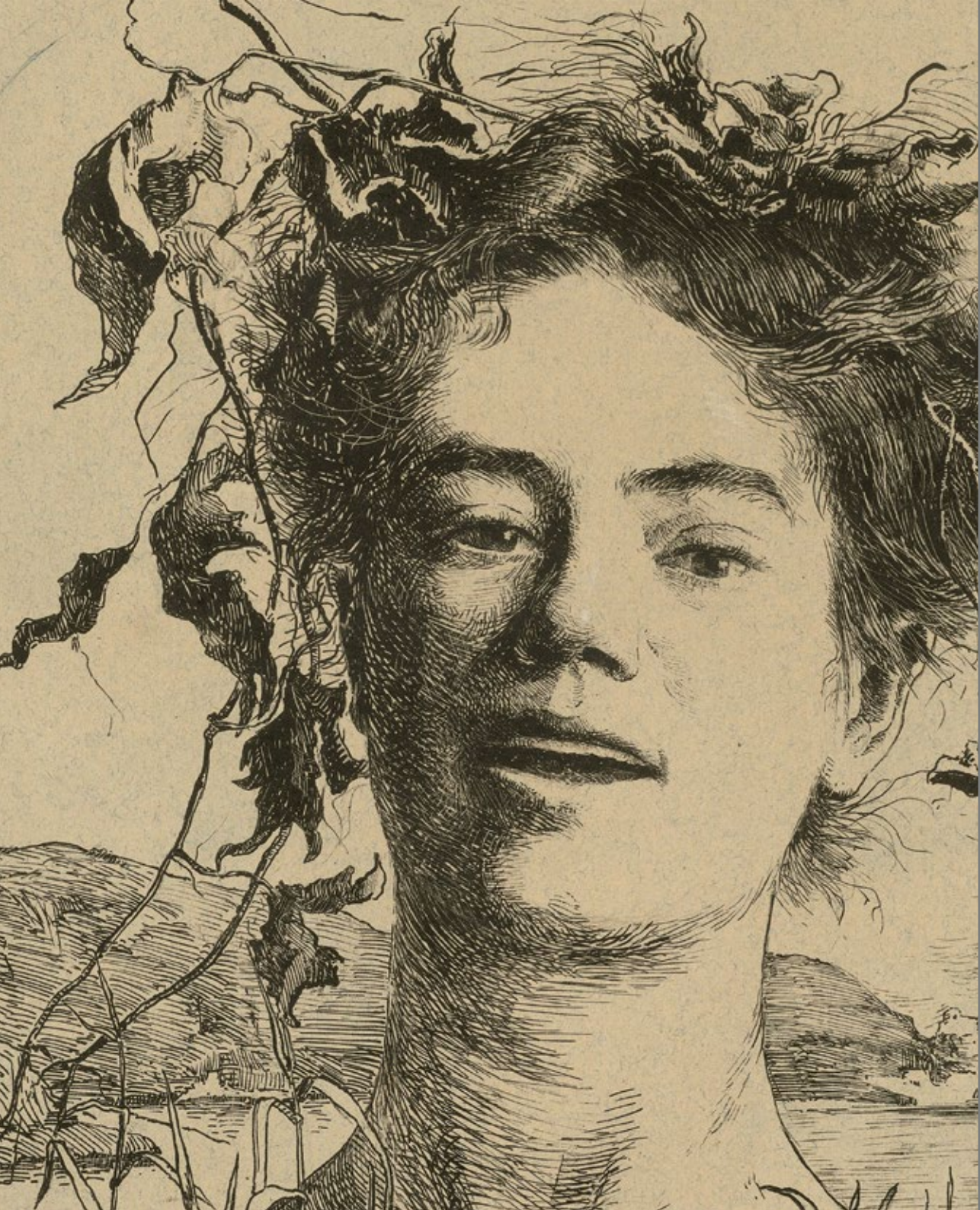
- 1 Ludwig Hevesi: Karl Mediz – Emilie Pelikan, in: Zeitschrift für bildende Kunst 38 (1903), N.F. 14, S. 207–214, hier S. 207.
- 2 Vgl. ausführlicher Olaf Simon/Andreas Dehmer: Zwei Seiten einer Medaille. Zu Emilie Mediz-Pelikan, Karl Mediz und der Geschichte ihres künstlerischen Nachlasses, in: Von Medaillen, Münzen und Moneten. Dresdener Kunstblätter 66, 3 (2022), S. 44–51.
- 3 Die Kunst für Alle 18, Heft 14 (15. 4. 1903), S. 342.
- 4 Im Zuge der Sanierung des Saales wurde das Wandbild entfernt. Einige Fragmente sind im Landesamt für Denkmalpflege Sachsen eingelagert. Freundliche Mitteilung von Maria Körber und Torsten Nimoth, 16. 4. 2024.
- 5 Hirsch 1905, S. 35, über das Wandgemälde »für die Heilanstalt »Weißer Hirsch« [sic!] bei Dresden [...]. Im Vordergrund des Bildes steigt ein schmales Stück steilen Ufers an, auf dem ein halbes Dutzend schlanker Pinien ihre schmalen Stämme in parallelen Linien erheben. Die Kronen der Bäume vereinigen sich nach oben und bilden in ihrer bogenförmigen Abgrenzung den oberen Rahmen des Bildes. Unter diesem dichten, in sattem Grün glänzenden Laubdach schweift der Blick über einen sonnenbeschienebenen blauen Golf mit weißschimmernden, wie Möwen in der Ferne ver-

Emilie Mediz-Pelikan
»Plakat E. Pelikan-Mediz, Sonder-Ausstellung 1904«
Farblithografie, 640 × 450 mm (Blatt)
Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 2021-100



schwindenden Segelbooten; duftige, in blaue und violette Tinten getauchte Berge begrenzen in schöner Linie die weite Bucht, über der sich der ewig heitere Himmel wölbt.« In sehr ähnlichem Wortlaut dazu bereits Die Kunst für Alle, Jg. 15, Heft 7 (1. 1. 1900), S. 164 (mit Abbildung).

6 Katalog digital abrufbar: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/607060/1> (2. 2. 2024).



Marianne Fiedler

* 23. 4. 1864 in Dresden

† 14. 2. 1904 in Mainberg/Unterfranken

»An den Schluß unserer Betrachtung des jungdeutschen Steindrucks haben wir dieses Mal eine Dresdner Künstlerin zu stellen: Frl. Marianne Fiedler, eine Meisterin, die wir alle Ursache haben, herzlich willkommen zu heißen.«¹ So schloss Karl Woermann, Direktor des Königlichen Kupferstichkabinetts Dresden, seine Besprechung der dritten Vierteljahresausstellung 1894, die dem Thema des »Modernen Steindrucks« gewidmet war. Er attestierte Fiedler eine »frische Naturschauung« und eine »originelle, poesieerfüllte Einbildungskraft«, vor allem in ihren Bildnisköpfen. Vorausgegangen war die Erwerbung von neun Lithografien, die sodann neben Werken von u. a. Hans Thoma, Otto Greiner und Édouard Manet erstmals dem Publikum in einer Museumsausstellung präsentiert wurden.

Marianne Fiedler, in Dresden geboren, stammte aus großbürgerlichen, kunstaffinen Verhältnissen; der Vater Karl Moritz Fiedler war Hofrat und späterer Regierungsrat im Sächsischen Kultusministerium. Ihr zeichnerisches Talent wurde schon früh erkannt und durch längere Aufenthalte in London und Berlin, wo sie privaten Mal- und Zeichenunterricht erhielt, gefördert. Das Studium an einer Kunstakademie war für Frauen zu diesem Zeitpunkt noch kaum möglich. Im Herbst 1888 zog Marianne Fiedler nach München, wo sie sich, finanziell von den Eltern unterstützt, an der vom Münchner Künstlerinnenverein 1884 gegründeten Damenakademie in der Malklasse von Ludwig Herterich den Wunsch nach einer künstlerischen Ausbildung erfüllen konnte. Ihre Kommi-



Marianne Fiedler
»Bekränzter Mädchenkopf«
(Selbstbildnis als Bacchantin)
1894 · Lithografie, Probedruck,
317 × 276 mm (Darstellung)
Kupferstich-Kabinett,
Inv.-Nr. A 1894-402



Marianne Fiedler
 »Bildnis einer jungen Frau«
 um 1894 · Lithografie mit Goldbronze,
 481 x 353 mm · Kupferstich-Kabinett,
 Inv.-Nr. A 1894-407

litorinnen waren u.a. Käthe Schmidt (später Kollwitz), Maria Slavona und Beate Jeep, mit denen sie auch privat befreundet war. In München lernte sie zudem den aus Leipzig stammenden Künstler Otto Greiner kennen, der sie mit der Technik der Lithografie vertraut machte. Als Greiner 1891 zunächst nach Florenz und anschließend nach Rom ging, besuchte sie ihn im darauffolgenden Jahr in seinen Ateliers und vervollkommnete, vermutlich unter seiner Anleitung, ihre Fähigkeiten im Steindruck.²

Ab 1893 lebte Marianne Fiedler wieder bei ihren Eltern in Dresden und beteiligte sich an Gemeinschaftsausstellungen in Berlin, München, Leipzig, Wien und Dresden. Das Kupferstichkabinett verfolgte den künstlerischen Werdegang der jungen Frau aufmerksam und erwarb nach dem ersten Ankauf 1894 in den folgenden Jahren bis 1900 weitere 16 Lithografien, darunter viele Bildnisse, aber auch einige italienische und sächsische Landschaften. Erst 1937 kam über den Nachlass des Dresdner Kunstsammlers Johann Friedrich Lahmann ebenso eine Zeichnung von Fiedler in den Bestand des Kabinetts. Der »Mädchenkopf in Vorderansicht« in Pastellfarben zählt jedoch seit 1945 zum Kriegsverlust.

Eine Zäsur in ihrer künstlerischen Entwicklung bedeutete Fiedlers Heirat mit dem Theologen und Lebensphilosophen Johannes Müller, den sie im Frühjahr 1900 kennenlernte und bereits im Juni desselben Jahres heiratete. Das Leben als Ehefrau und Mutter ließ ihr nur noch wenig Gelegenheit zu bildnerischer Produktion. Nach der Geburt des dritten Kindes verstarb Marianne Fiedler im Alter von 39 Jahren an einer Lungenentzündung.

Von noch ungebundener Lebensfreude kündigt eines ihrer bekanntesten Werke, das südlich gestimmte, in Teilen an Bilder von Hans Thoma angelehnte »Selbstbildnis als Bacchantin«. Woermann hatte es 1894 bereits erwähnt. Lachenden Gesichts, frontal und selbstbewusst dargestellt, erscheint die Künstlerin hier bereits im Vollbesitz ihrer Fähigkeiten; eine Fotografie, die als Vorlage diente, stammt aus der Münchner Studienzeit.³

»Eine Graphikerin Dresdens, die, wenn sie auch keine überstarke Natur ist, doch gewiß nicht verdient, in Vergessenheit zu geraten, war Marianne Fiedler«,⁴ resümierte Hans Wolfgang Singer, Kustos des Kupferstichkabinetts, 1914. Als besonders gelungen stellte er dabei nicht zuletzt das aufwändig mit einem Hintergrund in Goldbronze gedruckte »Bildnis einer Münchener Kopistin mit Wappen« heraus, deren Identität aber noch zu ermitteln bleibt. Ähnliche markante Kurzhaarfrisuren trugen damals auch bekannte emanzipierte Künstlerinnen wie Anita Augspurg oder Margarethe von Brauchitsch. os

1 Karl Woermann: Dritte Vierteljahrsausstellung im Königlichen Kupferstichkabinett Dresden zum Thema »Moderne Steindrucke« (Rezension), in: Dresdner Journal, 28./29.6.1894, S. 1.

2 Zur Biografie s. Micaela Händel: Marianne Müller, geb. Fiedler, in: Frauen im Schatten von Schloss Elmau, hg. von Ulrike Leutheuser, München 2016, S. 67–102.

3 Vgl. dazu Sonya und Yury Winterberg: Marianne Fiedler, in: Iris Berndt/Astrid Böttcher u.a.: Käthe Kollwitz und ihre Freunde, Ausst.-Kat. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 2017, Berlin 2017, S. 15–29, bes. S. 17, Abb. 2, und S. 26, Kat.-Nr. 15 f.

4 Hans W. Singer: Die moderne Graphik, Leipzig (2. Aufl.) 1920, S. 150.



Lilli Wislicenus-Finzelberg

* 5.11.1872 in Andernach

† 14.12.1939 in Berlin

»Der Vorwärtmarsch der Frauen hat auch die künstlerischen Energien der Bildhauerinnen kräftig belebt. [...] Die Akademie ist ihnen verschlossen, noch müssen sie auf privatem, meist viel kostspieligerem Weg, oft von dem Wohlwollen irgend eines Meisters abhängig, vordringen. [...] Lilli Finzelberg-Wislicenus hat sich die Herzen des Publikums im Sturm erobert. Sie ist unter unseren Berliner Bildhauerinnen eine der wenigen, der dieser große Schlag gelang. Eine besondere Liebeshwürdigkeit des Genrehaften und sichere Gestaltungskraft ließen sie diesen Sieg davontragen. [...] Sie hat als eine der ersten das heute so vielbebaute Feld der Kleinplastik um einige ansprechende Leistungen bereichert. Ihre Begabung hat ebenso eine durchaus männliche Seite [vgl. S. 16, 44], und ihr tiefes Gemüt, wie psychologischer Scharfsinn haben in den letzten Jahren eine Reihe starker Schöpfungen gezeitigt. Ihre Grabfiguren und Porträtbüsten, manches Relief und ein höchst eindrucksvoller Christuskopf zeigen die junge Frau auf den Pfaden zu strenger Arbeit. Sie weiß dem Ernst wie dem Lachen zu dienen.«¹

In ihre undatierte, 1930 nachweisbare, aber mit Sicherheit um einiges früher entstandene Bronze² mit einer filigranen weiblichen Aktfigur auf einem kraftstrotzenden Stier kann man beides hineindeuten – Witz und Ernst. Würde der Protagonistin »mit der elfenhaften Zartheit und Glätte« auf der einen Seite »träumerisch verspielte Ahnungslosigkeit« unterstellt,³ könnte man auf der anderen Seite der souverän sitzenden Reiterin auch eine augenzwinkernd unangestrengte Nonchalance weiblicher Überlegenheit attestieren.



Lilli Wislicenus-Finzelberg
»Europa auf dem Stier«
um 1900/1910
Bronze, 45,5 × 56 × 17,5 cm
Albertinum, Inv.-Nr. ZV 4091

Ikonografisch im Stil einer Salonbronzes der Zeit um 1900 gehalten (vgl. die ebenfalls nackt reitende »Amazonen« von Franz von Stuck oder Bilder von Arnold Böcklin sowie motivähnliche Werke von Adolph Amberg, Anton Grath, Georg Wrba u. a. im frühen 20. Jahrhundert), war der Statuette durchaus Erfolg beschieden. Mehrere Exemplare sind im Kunsthandel nachweisbar. Der Inschrift »L. H. Wislicenus« zufolge entstand sie wohl nicht vor 1896. In jenem Jahr hatte Lilli Finzelberg ihren Cousin, den Maler Hans Wislicenus,⁴ geheiratet und sig-

Lilli Wislicenus-Finzelberg mit Bismarckfigur
in ihrem Atelier, um 1913 (Detail)
Stadtmuseum Andernach, Album Finzelberg, Bl. 16⁶

nierte fortan meist mit Doppelnamen. Das Dresdner Exemplar kam erst 1983 als Geschenk in die Skulpturensammlung.

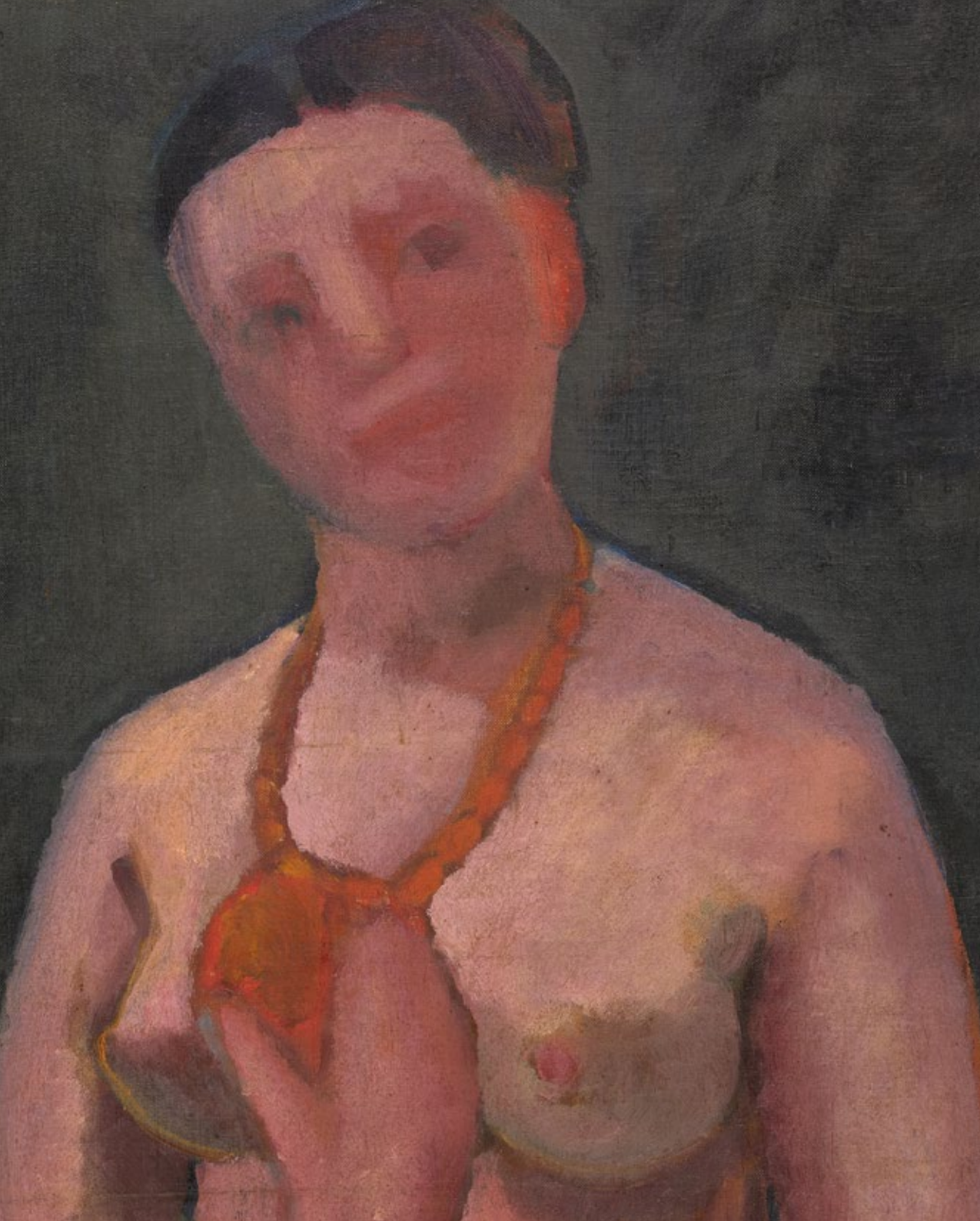
Nach privatem Unterricht bei den Bildhauern Otto Geyer und Adolf Jahn an der Technischen Hochschule Charlottenburg, ihrem Debüt auf der Berliner Kunstausstellung und Eintritt in den Berliner Künstlerinnenverein 1892 war Lilli Finzelberg bereits 1893 mit drei Werken an der Weltausstellung Chicago (im »Woman's Building«) beteiligt. Im selben Jahr trug eine von vielen Zeitschriften verbreitete Anekdote zu ihrer frühen Berühmtheit bei. Hierbei handelte es sich um ein Gespräch zwischen der Bildhauerin und ihrer Schwester mit dem Reichskanzler a. D. Otto von Bismarck am 16. August in Bad Kissingen, das im Ausschnitt einen vermeintlich amüsanten Wortwechsel enthielt und mit einer übergriffigen Geste endete: »Nach fast dreiviertelstündiger Unterhaltung erhob sich Fürst Bismarck, die beiden Damen bedankten sich für die ihnen zu Theil gewordene Ehre und Auszeichnung und wollten die Hand der Fürstin und des Fürsten küssen, aber beide lehnten das entschieden ab. Der Fürst, kurz entschlossen, sagte: »Das wollen wir einfacher machen« – und küsste beide Mädchen herzlich ab.«⁵ Eine Reaktion der ungefragt Beküssten wurde nicht überliefert.

In der Folgezeit schuf Finzelberg-Wislicenus – zum Teil auch dank verwandtschaftlicher Beziehungen – zahlreiche Porträts, Grabfiguren sowie 1910/1913 ein vier Meter hohes Bismarckstandbild in Bronze für Rathenow (verloren). Aus dem Jahr 1910 datiert zudem eine trauernde Frauenfigur in Bronze für das Familiengrab auf dem Wilmersdorfer Friedhof in Berlin, die in einer weiteren Fassung auch auf einem Moskauer Friedhof zu finden ist.

AD

- 1 Jessen 1908, S. 4.
- 2 Anna Schrader: Lilli Wislicenus-Finzelberg, in: Bildhauerinnen in Deutschland, Ausst.-Kat. Städtische Museen Heilbronn u. a., hg. von Marc Gundel u. a., Köln 2019, S. 14 f.; Datierung um 1890; Bernhard Decker, in: Mythos Europa. Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen/Wissenschaftszentrum Bonn 1988, hg. von Siegfried Salzmann, Bremen 1988, S. 402 f., Kat.-Nr. 167; Datierung um 1910.
- 3 Ebd.
- 4 Dessen Vater Hermann hatte Lilli, die einige Jahre bei ihm in Düsseldorf aufgewachsen war, bereits im Juli 1889 zweimal porträtiert; s. Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1968-753 und -754.
- 5 »Vereinfachtes Verfahren«, u. a. in: Innsbrucker Nachrichten, 28.8.1893, S. 5.
- 6 Vgl. Klaus Schäfer: Notizen zu Leben und Werk der Bildhauerin Lilli Wislicenus-Finzelberg (1872–1939) [mit Werkliste], in: Andernacher Annalen 8 (2009), S. 139–155. Dank für die freundliche Unterstützung gilt Kai Seebert, Stadtmuseum Andernach.





Paula Modersohn-Becker

* 8.2.1876 in Dresden-Friedrichstadt

† 20.11.1907 in Worpswede

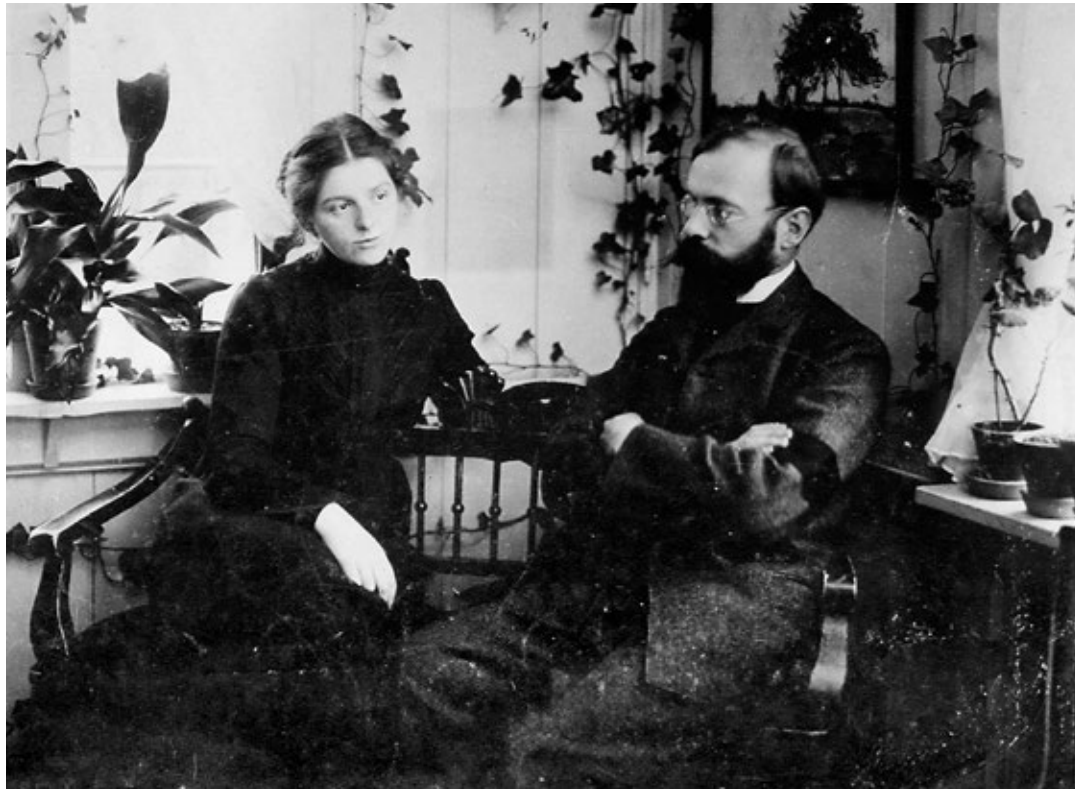
Paula Becker war kulturell geprägt von ihrer Heimatstadt Dresden, wurde in der brodelnden Kunstszene Berlins der 1890er Jahre ausgebildet und kam zur Reife durch ihr Leben im naturnahen Worpswede sowie mehrfache Reisen in das kosmopolitische Paris. Heute gilt sie, ab 1901 verheiratet mit dem Maler Otto Modersohn, als bedeutendste Wegbereiterin der Moderne in Deutschland.

Seit ihren frühen Parisaufenthalten und damit verbundenen Museumsbesuchen beschäftigte sich Paula Modersohn-Becker wiederholt mit schreitenden Figuren der Archaik sowie mit frühchristlichen Mumienbildnissen. Für ihr hochformatiges »Selbstbildnis als stehender Akt« konnte sie zudem auf ein besonders ausgewogenes Kompositionsschema der Porträtkunst zurückgreifen, welches auch von Eva-und-Adam-Darstellungen von Lucas Cranach d.Ä. bekannt ist.

Wichtige weitere Anregungen bot ihr die einflussreiche Ausdruckstänzerin Isadora Duncan. Laut ihrer 1903 erschienenen programmatischen Schrift »Tanz der Zukunft« suchte Duncan im Tanz nach »ewig gleicher Harmonie« – so, dass »die Bewegung des Körpers die natürliche Sprache der Seele spricht«. Als »Sitz der Seele« und »aller Bewegungen« definierte die Tänzerin das Nervenzentrum oberhalb des Nabels. Entsprechend stellte sich Paula Modersohn-Becker dar: in ausgewogen anmutiger Schrittstellung, das Sonnengeflecht, den Solarplexus mit dem asiatischen Tanz verwandten Handbewegungen umkreisend. Für diese wohlgedachte Komposition fertigte die Schwester der Künstlerin eigens eine Fotografie an. Die Orangen, die bei der Kreisbewegung zentral gehalten werden, sind zugleich der stärkste farbige Akzent in der sonst im Gleichklang der Abstufung von Haut- und Erdtönen gestimmten Palette. Die Aus-



Paula Modersohn-Becker
»Selbstbildnis als stehender Akt«
1906 · Öl auf Leinwand, 169,7 × 69,7 cm
Leihgabe im Albertinum



gewogenheiten der Farbtöne und der klaren einfachen Komposition entsprechen einander und stehen der Malerei des neuidealistischen Deutschromers Hans von Marées nahe, ebenso die plastische Qualität der fruchttragenden Aktfigur.

Paula Modersohn-Becker führte im Sinne der Reformbewegung für einen gesunden, freien Körper gymnastische Übungen mitunter unbedeckt aus. Die Künstlerin war aufgeschlossen gegenüber vielen Neuerungen um 1900, die auch Sittlichkeitsvorstellungen veränderten; Licht- und Luftbäder oder »Müllers Nacktgymnastik« waren ihr vertraut. Otto Modersohns Bilder aus dem Familienleben (Zeichnungen vom 3. November 1905) zeigen eine große Selbstverständlichkeit, mit der sie lebensreformerische Bewegungsübungen in ihren Alltag integrierte.

Während dies für Anhängerinnen der aufkommenden Freikörperkultur im Privaten selbstverständliches Mittel war, eine Einheit von Körper und Seele zu erreichen, löste der öffentliche barfußige und korsettlose Tanz von Isadora Duncan noch einen Skandal aus. Einen Tabubruch bedeuteten die Selbstakte von Paula Modersohn-Becker jedoch allenfalls bezogen auf ihre unkonventionelle Denk- und Handlungsweise. Für eine Veröffentlichung waren sie eher nicht bestimmt. Das ganzfigurige »Selbstbildnis als stehender Akt« entstand im selben Jahr wie der intime Halbakt »Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag« vom 5. Mai (Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen). Auch dort trägt sie eine Halskette aus Bernstein, der in Esoterik und Energielehre mit positiven Bedeutungen aufgeladen ist.²

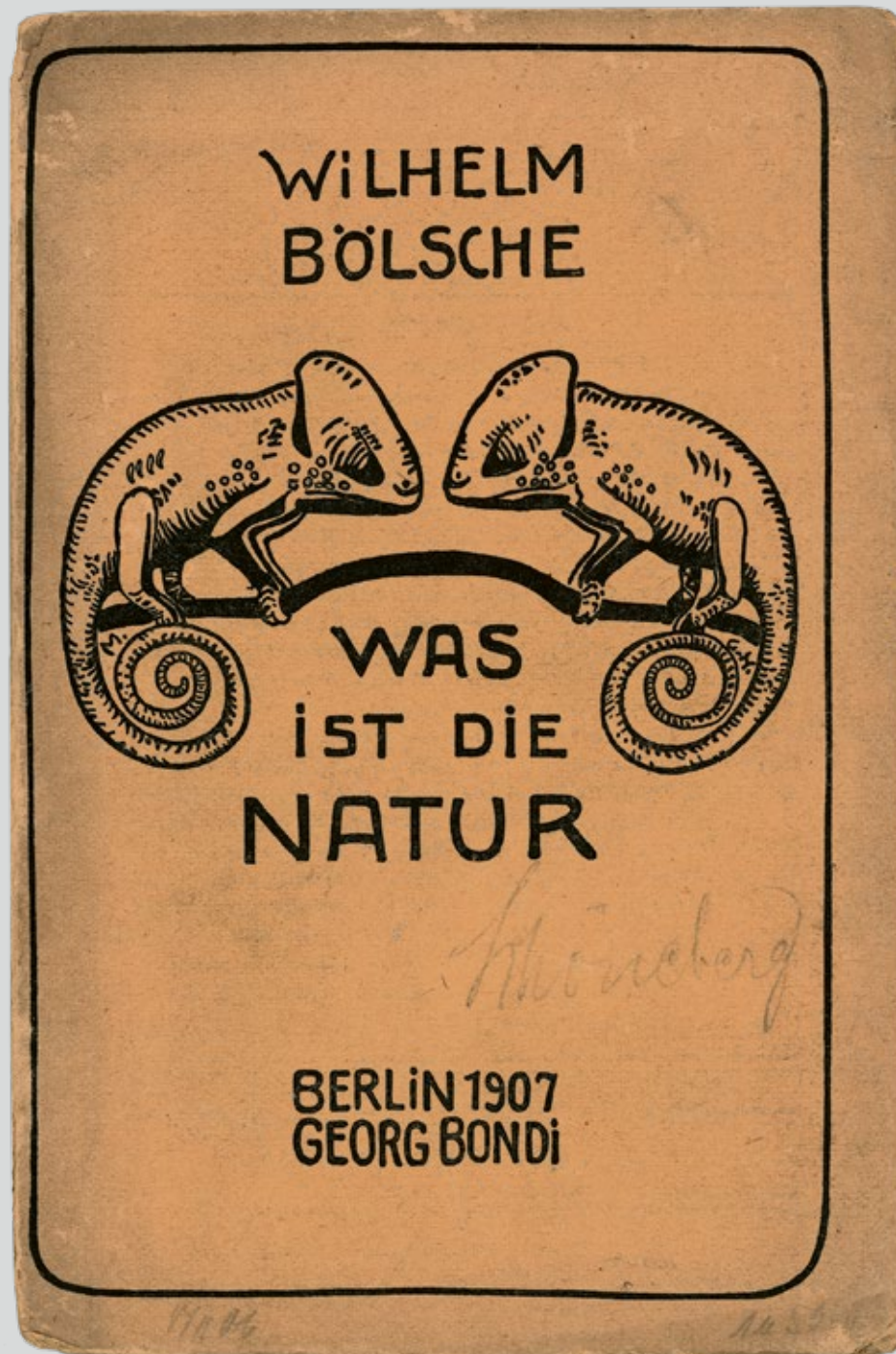
Allgemein waren in der Bildenden Kunst Selbstdarstellungen als Akt bis weit in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein selten. Dementsprechend werden Modersohn-Beckers vermeintlich unverstellte Blicke auf das nackte Ich auch als revolutionäre Errungenschaften und Ikonen weiblicher Selbstbefreiung gewürdigt.³ Die Malerin selbst hegte allerdings eine gewisse Zurückhaltung gegenüber allzu radikalen Erscheinungsformen der Reform- und Frauenbewegungen. Dass sie zu Lebzeiten kaum öffentlich in Erscheinung getreten ist, mag u. a. auch darin begründet sein, dass sie mit aktiven Engagements oder Mitgliedschaften in etwaigen Künstlerinnen-Vereinigungen offenbar wenig sympathisierte.

BD, AD

1 Vgl. dazu auch Ulrich Bischoff/Birgit Dalbajewa/Andreas Dehmer: Paula Modersohn-Becker und die Worpsweder in der Dresdener Galerie, Dresden 2012, S. 40 f. Für das erste Halbjahr 2026 plant das Albertinum die Sonderausstellung »Paula Modersohn-Becker und Edvard Munch. Die großen Fragen des Lebens«.

2 Betrifft u. a. Sakral- und Solarplexus-Chakra; freundlicher Hinweis von Ute Schweitzer, Berlin, 22.6.2023.

3 Vgl. Sie. Selbst. Nackt. Paula Modersohn-Becker und andere Künstlerinnen im Selbstakt, Ausst.-Kat. Museen Böttcherstraße, Paula Modersohn-Becker Museum 2013/14, hg. von Verena Borgmann/Frank Laukötter, Ostfildern/Bremen 2013. Grundlegend Doris Hansmann: Akt und nackt. Der ästhetische Aufbruch um 1900 mit Blick auf die Selbstakte von Paula Modersohn-Becker, Weimar 2000.



Marie Gey-Heinze

* 6.4.1881 in Köln

† 28.3.1908 in Oetzsch/Markkleeberg

Marie Gey kam mit etwa 17 Jahren nach Dresden. Dort wurde sie von dem aus Leipzig stammenden Maler, Zeichner und Gestalter Otto Fischer unterrichtet, wohl als Privatschülerin. Aus jener Zeit stammt das früheste Porträt von ihr, effektiv durch Licht und Schatten modelliert, von der Hand ihres Lehrers.¹

In Sachsens Kunstwelt der vorletzten Jahrhundertwende war die früh verstorbene Marie Gey keine Unbekannte. Sie galt als »ein stilles feines Talent, das sich sicher im Laufe der Jahre noch seinen Platz erworben hätte [...]»; ihre Arbeiten sind voller Anmut und Schlichf. Sie nahm an mehreren großen Ausstellungen in Leipzig, Berlin und Dresden teil und schuf – neben Pastellbildnissen – vor allem zahlreiche Druckgrafiken, von denen einige bereits 1901 ins Kupferstichkabinett gelangt sind. Max Lehrs, zu jener Zeit dort als Assistent tätig, berichtete darüber im »Dresdner Anzeiger« vom 6. August jenes Jahres und präsentierte die damals 20-Jährige, deren Landschaften und Blumenstudien ihn am meisten beeindruckten, als eine »junge Künstlerin«, die auf diesen motivischen Gebieten »noch sehr Tüchtiges zu leisten« versprache.

Das Dresdner Kabinett erwarb von ihr 27 Arbeiten – darunter auch verschiedene Zustände je eines Werkes. Unter diesen virtuos ausgeführten Bildern in der dekorativ-feinen Formsprache des Jugendstils, zum Teil unter



Otto Fischer
 »Mädchenkopf« (Bildnis Marie Gey)
 1898 · Lithografie in Schwarz und Grau
 auf gelblichem Papier, 275 × 315 mm (Platte)
 Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 1902-159

dem Eindruck der Griffelkunst von Max Klinger, befindet sich auch ein Exlibris für Marie Geys späteren Ehemann, den Leipziger Arzt Paul Heinze.

Als Zeichnerin und Illustratorin war die Künstlerin zudem an populären Publikationen beteiligt, darunter »Neue Spaziergänge eines Naturforschers« des Zoologen William Marshall (Leipzig 1907) oder »Was ist die Natur?« und »Tierbuch« von Wilhelm Bölsche (Berlin 1907, 1908). Flora und Fauna standen dabei im Fokus des Interesses. Für die Zierleisten zu Bölsches »Tierbuch« schuf Gey-Heinze beispielsweise reizvoll arrangierte Gruppen von Schuppen-, Schnabel-, Gürtel- und

Marie Gey-Heinze
 Titellillustration zu
 Wilhelm Bölsche, Was ist die Natur
 Berlin 1907 · Privatbesitz



Beuteltieren, Maulwürfen, Igel, Fledermäusen und Fliegenden Hunden, Faultieren, Klippschliefern und anderen mehr. Einige dieser Tiere könnte sie im Leipziger Zoo studiert haben.

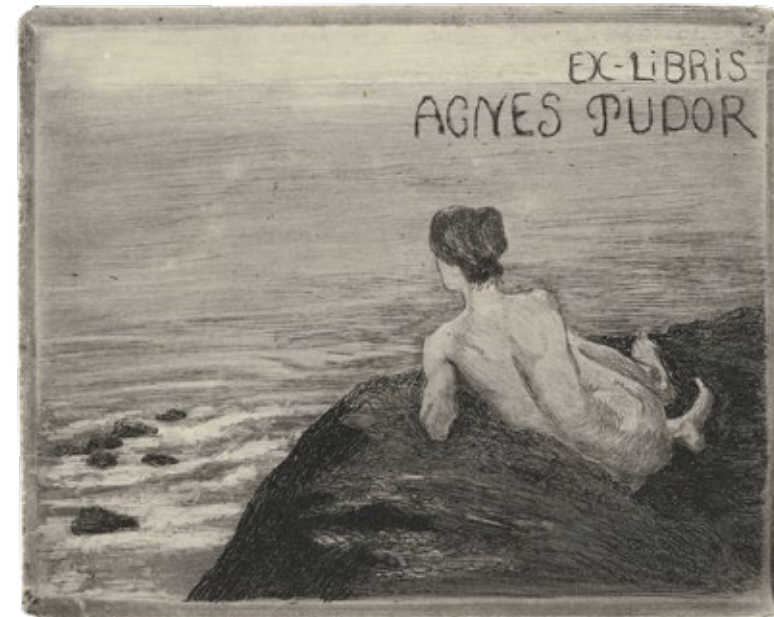
Weitere biografische Daten zur Künstlerin sind rar. Mehrere Exlibris enthalten Hinweise auf verschiedene persönliche Kontakte, u. a. zu der Vorsitzenden des

Chemnitzer Lehrerinnenvereins Else von Graba. Ein 1904 entstandenes Widmungsblatt an Frank Wedekind lässt eine Bekanntschaft mit dem Dramatiker vermuten; eine Briefpassage erwähnt Begegnungen und Beratungen mit dem Dresdner Maler und Professor Robert Sterl. Eine Werkgruppe von elf Pastellen aus dem Jahr 1905 mit stimmungsvollen mediterranen Motiven deutet auf eine Italienreise in jenem Jahr hin. In der Zeit erwarb auch das Großherzogliche Museum in Weimar ein Konvolut von 18 Radierungen.

Als größerer Auftrag ist Marie Gey-Heinzes Beteiligung an einem Zeitzeugnis deutscher Kolonialgeschichte anzusehen, einem Buch des Marinepfarrers Hans Weicker über das Gebiet Kiautschou (Jiāozhōu) am Gelben Meer, das dem Deutschen Reich von 1898 bis 1914 durch China verpachtet worden war.² Ihre Zeichnungen entstanden jedoch nicht vor Ort, sondern »nach chinesischen Originalen des Grassimuseums in Leipzig«, die zum Teil heute noch nachweisbar sind.³

Kurz vor ihrem 27. Geburtstag starb Marie Gey-Heinze. Noch im Jahr ihres Ablebens wurde ihr eine Gedächtnisausstellung im Leipziger Kunstverein und in der Dresdner Galerie Ernst Arnold ausgerichtet – mit über 70 Werken, die zwischen 1898 und 1908 entstanden sind. Vieles davon ist in das Museum der bildenden Künste Leipzig gelangt, das weit über 100 Arbeiten der Künstlerin in der Graphischen Sammlung bewahrt.

Ein Gedenkstein für die Künstlerin in Form eines Obelisken befindet sich im Schlosspark Knauthain.⁴ Darüber hinaus beauftragte ihr hinterbliebener Ehemann den Bildhauer Georg Wrba mit der Errichtung eines Brunnens nahe dem Dresdner Hauptbahnhof, der unter einer überlebensgroßen Figur der Liebesgöttin



Aphrodite ein Reliefmedaillon mit dem Porträt der Künstlerin birgt. In Dresden war es zu Beginn des 20. Jahrhunderts das einzige Denkmal für eine zeitgenössische bildende Künstlerin,⁵ die zu Lebzeiten aber durchaus um Anerkennung kämpfen musste, galt sie manchem doch als »eine Meisterin im kleinen; eine echte Frauennatur voll Temperament und Feingefühl [...], daß man alle Achtung vor diesem prächtigen, starken und doch nur weiblichen Talente haben muß«.⁶

AD, SP

1 Gekürzte und leicht veränderte Fassung von Andreas Dehmer/ Susanne Petri: Zeich(n)en der Tierliebe. Zur Jugendstil-Grafikerin Marie Gey-Heinze (1881–1908), in: Ein Heft für Tiere. Dresdener Kunstblätter 67, 2 (2023), S. 16–25 (Quellennachweise ebd.).

2 Vgl. Charlotte Ming: Unter deutschen Dächern, in: <https://taz.de/Kolonialvergangenheit-mit-China/15908989> (2.2.2023).

3 Freundlicher Hinweis von Melanie Meier, Leipzig.

4 Vgl. www.open caching.de/viewcache.php?cacheid=195357 (30.1.2024).

5 Vgl. Andreas Dehmer: Aux morts. Grabskulptur in Dresden 1880–1930, Regensburg 2020, S. 142 f.

6 Georg Biermann: Aus dem Leipziger Kunstverein, in: Leipziger Tageblatt und Handelszeitung, 20.2.1906, S. 1 f.

Das Albertinum versammelt Werke wichtiger Künstlerinnen der Zeit um 1900, die vor allem in Dresden, Leipzig oder Berlin tätig waren: Malerei, Skulptur, Zeichnung und Grafik im Zeichen von Jugendstil und Symbolismus – aus den Beständen des Museums, des Kupferstich-Kabinetts, der Jack Daulton Collection sowie aus Privatbesitz.

Das begleitende Buch bietet grundlegende kultur- und sozialgeschichtliche Kontexte zwischen Frauenbewegung und Lebensreform. In kompakten kunsthistorischen Kommentaren werden zahlreiche, zum Teil unveröffentlichte Arbeiten von Mathilde Ade, Jenny von Bary-Doussin, Marianne Fiedler, Marie Gey-Heinze, Julie Genthe, Hildegard von Mach, Emilie Mediz-Pelikan, Paula Modersohn-Becker, Cornelia Paczka-Wagner, Lilli Wislicenus-Finzelberg und Julie Wolfthorn vorgestellt und neu bewertet.

SANDSTEIN

