

KAMPF
UM
SICHT-
BARKEIT



Pauline Lehmaier *Kopf eines alten Mannes*, um 1908, Öl auf Leinwand, 39,5 × 31,5 cm

KAMPF UM SICHT- BARKEIT

KÜNSTLERINNEN
DER NATIONALGALERIE
VOR 1919

Für die Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin
herausgegeben von Yvette Deseyve und Ralph Gleis



Nationalgalerie
Staatliche Museen zu Berlin

REIMER

INHALT

| | |
|---|-----|
| GRUSSWORT | 6 |
| der Staatsministerin für Kultur und Medien | |
| GRUSSWORT | 8 |
| des Direktors der Nationalgalerie | |
| VORWORT UND EINFÜHRUNG | 11 |
| Yvette Deseyve, Ralph Gleis | |
| | |
| VON DOROTHEA THERBUSCH BIS ANNA PETERS MALERINNEN VON 1780 BIS 1880 IN DER SAMMLUNG DER NATIONALGALERIE | 17 |
| Birgit Verwiebe | |
| | |
| TROTZDEM KÜNSTLERIN! STRATEGIEN VON MALERINNEN IM KAISERREICH | 49 |
| Ralph Gleis | |
| | |
| »MAN HAT IN IHREN HÄNDEN NOCH NICHT DEN MEISSEL PYGMALIONS GESEHEN« DIE BILDHAUERINNEN DES LANGEN 19. JAHRHUNDERTS IN DER SAMMLUNG DER NATIONALGALERIE | 79 |
| Yvette Deseyve | |
| | |
| SAMMLUNG IN BEWEGUNG VERLIEHENE, VERFEMTE UND VERLORENE WERKE VON KÜNSTLERINNEN DER NATIONALGALERIE | 105 |
| Yvette Deseyve | |

| | |
|--|-----|
| BEDINGUNGEN VON KREATIVITÄT ZU DEN BIOGRAFIEN DER KÜNSTLERINNEN | 113 |
| Nuria Jetter | |
| BIOGRAFIEN DER KÜNSTLERINNEN | 123 |
| MALERINNEN DER NATIONALGALERIE VERZEICHNIS DER VOR 1919 ENTSTANDENEN WERKE | 173 |
| BILDHAUERINNEN DER NATIONALGALERIE VERZEICHNIS DER VOR 1919 ENTSTANDENEN WERKE | 187 |
| VERLUSTE DER NATIONALGALERIE VERZEICHNIS DER VERLORENEN VOR 1919 ENTSTANDENEN WERKE VON KÜNSTLERINNEN | 196 |
| LITERATURVERZEICHNIS | 203 |
| ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS | 215 |
| NAMENSREGISTER | 217 |
| ABBILDUNGSNACHWEIS | 223 |
| IMPRESSUM | 224 |

GRUSSWORT

DER STAATSMINISTERIN FÜR KULTUR UND MEDIEN

»Ich will wirken in dieser Zeit«, schrieb die Künstlerin Käthe Kollwitz. Zusammen mit anderen Wegbereiterinnen der Moderne forderte sie 1904 die Öffnung der Akademie für Frauen. Es war ein langer und steiniger Weg, bis im Frühjahr 1919 die ersten Künstlerinnen ein reguläres Studium an der Akademie der Künste zu Berlin, der heutigen Universität der Künste, aufnehmen konnten. Ihre Zulassung erfolgte vor 100 Jahren fast zeitgleich mit der Einführung des Frauenwahlrechts – einer anderen wichtigen Station auf dem Weg zur Gleichberechtigung von Frauen und Männern.

Ich freue mich, dass die Nationalgalerie im Zuge des Jubiläums Werke von Künstlerinnen, die bis zum Ende des Ersten Weltkrieges entstanden, in einer thematisch konzentrierten Schau präsentiert und neue Perspektiven auf diesen Sammlungsbestand der Nationalgalerie eröffnet – hatten doch schon vor 1919 Werke von Künstlerinnen Eingang in die Sammlungen gefunden, obwohl professionelle Malerinnen zu jener Zeit auf erhebliche gesellschaftliche Widerstände stießen und nicht selten abwertend als »Malweiber« tituliert wurden.

Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gründeten Frauen in deutschen Großstädten Künstlerinnenvereine – der erste entstand 1867 in Berlin. Dennoch blieb der professionelle Kunstbetrieb weiterhin fest in den Händen der Männer. Akademische Kunstausbildung, Künstlervereine und Ausstellungen der etablierten Galeristen standen Frauen entweder gar nicht oder nur in Ausnahmefällen offen. Umso erfreulicher ist es, dass eine ganze Reihe vor 1919 entstandener Werke in der Sammlung der Nationalgalerie vertreten ist.

Unter den präsentierten Künstlerinnen finden sich bekannte Namen wie Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Becker, Elisabeth Ney oder Sabine Lepsius; zudem einige weniger bekannte Malerinnen und Bildhauerinnen, die es zu entdecken gilt. Wann und wie ihre Werke Anerkennung fanden, wie die Arbeiten in die Sammlung gelangten und welche vielfach unkonventionellen Lebensentwürfe hinter ihnen standen – all dies wird im Ausstellungskatalog eindrücklich geschildert.

Sicherlich haben es Frauen heute nicht mehr so schwer wie um die Jahrhundertwende, sich im Bereich der bildenden Kunst zu behaupten – aber sie haben es immer noch deutlich schwerer als ihre männlichen Kollegen. Ihre Werke erzielen niedrigere Preise und werden seltener ausgestellt. Obwohl heute der Frauenanteil unter den Studierenden an deutschen Kunsthochschulen bei 60 Prozent liegt, rangieren in den bundesweiten und internationalen Kunstrankings stets Männer auf den vorderen Plätzen. Offenbar schreibt man im Kunstbetrieb, dem tradierten Kult um das männliche Genie entsprechend, vielerorts immer noch überwiegend Männern geniale schöpferische Leistungen zu. Hinzu kommt, dass in der Vergangenheit vor allem Männer als Museumsleiter, Kunsthistoriker und Kunstkritiker die Deutungshoheit im Kunstbetrieb beanspruchten und damit auch entschieden, was in die Sammlungen kam. Das ist sicherlich auch ein Grund, weshalb viele talentierte Künstlerinnen bis heute noch immer unbekannt sind. Einige der Malerinnen finden mit der Ausstellung »Kampf um Sichtbarkeit« nun endlich die verdiente öffentliche Aufmerksamkeit.

Die Auswirkungen jahrhundertelanger Benachteiligung von Frauen lassen sich nicht von einem Tag auf den anderen

ungeschehen machen, sind doch scheinbar überkommene Rollenbilder noch immer tief in der Gesellschaft verwurzelt. Wie stark die Benachteiligungen auch heute noch fortwirken, hat die von meinem Haus geförderte Studie »Frauen in Kultur und Medien« des Deutschen Kulturrates deutlich vor Augen geführt: Frauen sind – quer durch alle Sparten – in den Führungsetagen von Kultureinrichtungen und Medienunternehmen sowie am Kunstmarkt allgemein nach wie vor unterrepräsentiert. Als Reaktion auf die Studie haben wir in der vergangenen Legislaturperiode einen Runden Tisch ins Leben gerufen, der Handlungsempfehlungen für mehr Geschlechtergerechtigkeit entwickelt hat. Sie werden derzeit vom Projektbüro Frauen in Kultur und Medien beim Deutschen Kulturrat und mit Maßnahmen meines eigenen Hauses umgesetzt. Eine

wesentliche Feststellung des Runden Tisches war, dass es mehr weibliche Vorbilder braucht, wenn wir sicherstellen wollen, dass Frauen in Kultur und Medien künftig stärker reüssieren. Es ist wichtig, immer wieder Impulse für positive Veränderungen zu setzen und Modellvorhaben zu initiieren – daran arbeitet das Projektbüro seit über anderthalb Jahren.

Die Ausstellung *Kampf um Sichtbarkeit. Künstlerinnen der Nationalgalerie vor 1919* erinnert daran, dass der Kampf darum, als Frau im Kulturbetrieb gleichberechtigt mitwirken zu können und wahrgenommen zu werden, zwar schon vor über 100 Jahren begann, aber noch lange nicht gewonnen ist.

Nicht zuletzt deshalb wünsche ich der Ausstellung zahlreiche begeisterte Besucherinnen und Besucher.



Prof. Monika Grütters MdB
Staatsministerin für Kultur und Medien

GRUSSWORT

DES DIREKTORS DER NATIONALGALERIE

Das wohl am nachhaltigsten wirkende Statement feministischer Institutionskritik lieferte das 1985 in New York gegründete und mittlerweile grenzübergreifend operierende, anonyme Künstlerinnenkollektiv Guerrilla Girls. Ihre 1989 in einer Plakataktion verbreitete Frage, »Do women have to be naked to get into the Met Museum?«, beantwortete die Gruppe sarkastisch-humorvoll selbst, indem sie ihr eine statistische Erhebung zum proportionalen Verhältnis von männlichen und weiblichen Positionen im Metropolitan Museum beifügte: »Weniger als fünf Prozent der Künstler in der Abteilung Moderne Kunst sind Frauen, aber 85 Prozent aller Akte sind weiblich.« Noch 33 Jahre nach ihrer Gründung weisen die »Protest-Promis« auf die Unterrepräsentation von Frauen und People of Color im Kunstbetrieb hin. Ihre Handschrift ist dabei provokativ, fokussiert, vor allem aber statistisch fundiert. Unter den Decknamen berühmter verstorbener Künstlerinnen wie Käthe Kollwitz, Frida Kahlo oder Eva Hesse kämpften die Guerrilla Girls heute gegen die Historisierung ihres Protests. Dazu werden immer wieder neue Daten erhoben, Museumsdirektoren und Institutionen befragt und deren Statements – aber auch deren Schweigen – namentlich veröffentlicht. Die Ausstellung *Kampf um Sichtbarkeit. Künstlerinnen der Nationalgalerie vor 1919* und ihre begleitende Publikation verstehen sich auch als eine Reaktion auf diese begründete Institutionskritik und legen umfangreiches Datenmaterial vor. Welche vor 1919 entstandenen Werke von Künstlerinnen schafften es wie und warum in die Sammlung der Nationalgalerie? Zu welchem Preis wurden Werke von Künstlerinnen angekauft? Welche wurden durch Schenkung

der Sammlung eingegliedert? Welche Künstlerinnen des langen 19. Jahrhunderts sind bis heute in der Nationalgalerie vertreten? Welche Sammlungsverluste durch den Zweiten Weltkrieg betrafen Werke von Künstlerinnen? Dabei fällt auf, dass vor 1919 gerade einmal sechs Prozent der Werke gesammelt wurden! Die politischen Umwälzungen hatten Frauen und insbesondere Künstlerinnen zu mehr Rechten verholfen, doch das Umdenken der Institutionen vollzog sich nur sehr langsam und äußerst mühevoll. Man sammelte nach, allerdings nicht mit gleicher Intensität und Konsequenz, wie sie den Werken männlicher Kollegen zuteilwurde. Noch heute machen die Werke von Künstlerinnen gerade einmal zwei Prozent des Gesamtbestands aller vor 1919 entstandenen Arbeiten in der Nationalgalerie aus.

Zahlen und Statistiken sagen jedoch wenig über die tatsächliche Sichtbarkeit der Werke aus. Die Künstlerinnen selbst hatten bereits die Hängung ihrer Werke bei den jeweiligen Museumsdirektoren eingefordert. Einige der Werke sind so seit Jahren fester Bestandteil der Dauerausstellung, doch stellten Besucher ferner immer wieder zu Recht Fragen auch nach Künstlerinnen jenseits des bekannten Kanons. Die Ausstellung *Kampf um Sichtbarkeit. Künstlerinnen der Nationalgalerie vor 1919* präsentiert nun erstmals ausnahmslos alle Künstlerinnen, deren vor 1919 entstandene Werke in die Nationalgalerie gelangten.

Eine Ausstellung zu den Künstlerinnen der Nationalgalerie war bereits auf seiner programmatischen Wunschliste, als sich Ralph Gleis vor zwei Jahren um die Leitung der Alten Nationalgalerie bewarb. Für diesen Impuls und die Idee zur Ausstel-

lung sei ihm herzlich gedankt, ebenso wie für die Konzeption der Ausstellung gemeinsam mit Yvette Deseyve. Ihr als Kuratorin der Ausstellung gilt mein großer Dank für die besonnene Umsetzung und fundierte Erarbeitung. Darüber hinaus danke ich Nuria Jetter für die kuratorische Assistenz der Ausstellung, ebenso wie dem gesamten Team der Alten Nationalgalerie. Dieser Dank schließt auch alle Kolleginnen und Kollegen sowie Praktikantinnen und Praktikanten ein, die zahlreiche Ankaufsakten, Unterlagen und historische Ausstellungskataloge gewälzt haben, um mühevoll die Statistik zur Präsenz der Künstlerinnen in der Großen Berliner Kunstausstellung sowie der Berliner Akademieausstellung zu erarbeiten. Hier wurde echte Grundlagenarbeit geleistet.

Das Atelier Chezweitz hat der Ausstellung sein prägnantes Gesicht gegeben. Wir danken dem Team für die gelungene gestalterische Umsetzung der Ausstellung und ihre Sichtbarkeit nach außen. Diese Ausstellung wäre nicht zustande gekommen ohne das großzügige finanzielle Engagement der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung. Namentlich danken wir Herrn Kempf und Herrn Troche sowie Herrn Lorch für die Übernahme von Restaurierungskosten zahlreicher Exponate, die zum Teil seit dem Krieg nicht mehr ausstellungsfähig waren. In diesem Zusammenhang geht mein Dank ebenfalls an die Cheffrestauratorin der Alten Nationalgalerie Kristina Mösl mit Kerstin Krainer, Alexandra Czarnecki und Theresa Bräunig sowie an die freiberuflichen Restauratoren, die mit ihrem Einsatz den Werken von Künstlerinnen zu neuer Ausstellungspräsenz verholfen haben.

Udo Kittelmann
Direktor der Nationalgalerie

Bleibende Sichtbarkeit und internationale Verbreitung garantiert in erster Linie der Ausstellungskatalog. Dieser ist gleichzeitig als Sammlungskatalog für die vor 1919 entstandenen Werke von Künstlerinnen der Nationalgalerie konzipiert und erleichtert zukünftiger Forschung in Museen und Universitäten den Zugriff auf und das Wissen um diesen Werkbestand. Ich danke dem Dietrich Reimer Verlag und seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern für die umsichtige und professionelle Gestaltung der Publikation sowie den Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern der Alten Nationalgalerie für ihre hier versammelten informativen Beiträge aus ihren jeweiligen Fachressorts. Unserem Fotografen Andres Kilger verdanken wir, dass alle Objekte im Katalog in ihrem restaurierten Zustand abgebildet werden konnten. All dies wäre ohne den unermüdlichen Einsatz des ganzen Teams der Nationalgalerie undenkbar gewesen.

Eindeutig zeigt sich bei dieser Ausstellung: Forschung zu Künstlerinnen ist Verbundforschung! Wir danken auch allen Kolleginnen und Kollegen außerhalb der Nationalgalerie für fachlichen Rat und Unterstützung; im Besonderen Petra Winter und ihrem Team im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin. Der Kunstbibliothek als Leihgeberin gilt unser Dank ebenso wie der Leitung des Kupferstichkabinetts für die großzügige Leihe einer der Landschaften von Antonie Biel. Es ist eines der Werke von Künstlerinnen, die sich bis zur Neuordnung der Bestände in der Sammlung der Zeichnungen der Nationalgalerie befanden und heute vom Kupferstichkabinett betreut werden. Insofern versteht sich diese Ausstellung als Beitrag auch für eine zukünftig weiterführende Forschung zu diesem Thema.



VORWORT UND EINFÜHRUNG

Yvette Deseyve, Ralph Gleis

Vor genau 100 Jahren konnten die ersten Frauen ihr reguläres Kunststudium an der Berliner Kunstakademie aufnehmen. Erst die unumkehrbaren politischen Umwälzungen nach dem Ersten Weltkrieg und die jahrelangen beharrlichen Proteste der Künstlerinnen hatten auch Frauen in Berlin die gleichberechtigte Teilhabe an einer akademischen Künstlerausbildung und uneingeschränkten Zugang zur Kunstöffentlichkeit ermöglicht. Doch ungeachtet aller bisherigen Widrigkeiten gab es schon zuvor zahlreiche erfolgreiche Künstlerinnen, von denen heute viele in Vergessenheit geraten sind. Daher richtet sich der Blick in dieser Ausstellung auf genau jene Malerinnen und Bildhauerinnen, die es schon vor 1919 in die Kunstöffentlichkeit geschafft und deren Werke Eingang in die Sammlung der Nationalgalerie gefunden haben.

Heute stellt sich aber die grundsätzliche Frage, ob ein dezidiert weibliches Kunstschaffen immer noch berechtigt ist? Die Antwort lautet: Ja, und immer wieder! Dabei liegt die Berechtigung nicht in der geschlechtsideologischen Begründung künstlerischer Ebenbürtigkeit oder gar im Versuch, eine spezifisch weibliche Kunstanschauung auszumachen, sondern im Gewähr-Werden und (Wieder-)Entdecken einer durch intensive Forschungsarbeit allmählich wieder aufscheinenden Vielfalt künstlerischen Schaffens von Frauen im langen 19. Jahrhundert.

Bereits 1910 hatten Künstlerinnen eine eigene Leistungsschau kuratiert, in die sie ganz bewusst bereits »musealisierte« Künstlerinnen wie Catharina van Hemessen (1527/28–1583), Sofonisba Anguissola (um 1535–1625), Judith Leyster (1609–1660), Mary Beale (1632/33–1697/99), Marguerite Gérard

(1761–1837), Angelika Kauffmann (1741–1807), Élisabeth Vigée-Lebrun (1755–1842), Rosa Bonheur (1822–1899) und viele mehr integrierten, um sich selbst in einer langen Tradition weiblichen Kunstschaffens zu verorten.¹ Weltweite Beachtung fand dieses von Linda Nochlin für das Los Angeles County Museum of Arts aufgegriffene Konzept *Women Artists 1550–1950* im Jahr 1976.² Die Ausstellung war vielen Museen und Sammlungen Anstoß, ihre Depots gezielt nach vergessenen Positionen weiblichen Kunstschaffens zu durchsuchen. Kaum wahrgenommen wurde hingegen, dass bereits ein Jahr vor Nochlins bahnbrechender Ausstellung die Nationalgalerie (Ost) 1975 eine Ausstellung unter dem Titel *Deutsche bildende Künstlerinnen von der Goethezeit bis zur Gegenwart* eröffnet hatte. Aufgrund der politischen Verhältnisse vom Westen unbeachtet, schrieb diese Ausstellung als erste von einem Museum eingerichtete Künstlerinnenschau deutsch-deutsche Museumsgeschichte.³ Bereits hier stellte der damalige Kurator Claude Keisch die anfangs aufgeworfene Frage: »Welchen Sinn hat es, eine Ausstellung weiblichen Künstlern vorzubehalten? Ist die Kunst nicht eine Republik, in der niemand nach Geschlecht oder Herkunft befragt wird?«⁴ Auch wenn die Nationalgalerie (Ost) auf Stand des seinerzeit »Erreichbaren und Möglichen« diese Fragen zu beantworten suchte,⁵ stellen sich diese nach über 40 Jahren internationaler Künstlerinnen-Forschung immer noch und sind nicht nur angesichts der immer wieder aufflammenden Diskussion um Gendergerechtigkeit im Ausstellungsbetrieb aktueller denn je. Deutlich wird in dieser Debatte, dass Ausstellungen im Kampf um Sichtbarkeit eine herausgehobene Bedeutung zukommt, ziehen diese

doch nicht selten prestigeträchtige Ankäufe durch die ausstellende Institution nach sich und sorgen damit für eine öffentlichkeitswirksame Verbreitung des künstlerischen Œuvres. Eindrückliches historisches Zeugnis mögen hierüber die beiden 1881 von der Nationalgalerie ausgerichteten Gedächtnisausstellungen für die Malerinnen Antonie Biel (1830–1880, Abb. S. 55) und Maria von Parmentier (1846–1879, Abb. S. 55) ablegen.⁶

Auch wenn die Präsenz der Künstlerinnen auf Ausstellungen keineswegs als ausreichend zu bezeichnen ist, so überrascht doch, wie viele Künstlerinnen im 19. Jahrhundert auf den »akademischen« Ausstellungen Berlins vertreten waren. Allein in den Jahren 1893 bis einschließlich 1918 nahmen über 920 verschiedene Künstlerinnen an den Großen Berliner Kunstausstellungen teil. Durchschnittlich sind dies über 90 Künstlerinnen pro Jahr!⁷ Darüber hinaus sind für den Zeitraum von 1786 bis 1892 mehr als 660 verschiedene Teilnehmerinnen auf den Akademieausstellungen Berlins zu verzeichnen.⁸ Von 25 ehemaligen Einsenderinnen der Großen Berliner Kunstausstellung bzw. 19 Beteiligten der Akademieausstellung finden sich heute Werke in der Sammlung der Nationalgalerie wieder.⁹ Diese Zahlen erstaunen vor allem im Hinblick auf die politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Grundvoraussetzungen, die sich stark von denen ihrer männlichen Berufskollegen unterschieden.¹⁰ Frauen war es keineswegs verwehrt, sich künstlerisch zu betätigen – im Gegenteil! Aber auf dem Weg, Kunst zu ihrem »Lebensberuf« zu machen, mussten Künstlerinnen nicht selten steinige Umwege gehen und sich gegen den genderideologisch zementierten Vorwurf fehlender Kreativität behaupten.¹¹ Hier konnten die sich im späten 19. Jahrhundert etablierenden, europaumspannenden Künstlerinnennetzwerke Orientierung und Unterstützung bieten. Den Status des akademischen Künstlers und die damit verbundenen Zugangsmöglichkeiten zu Künstlervereinigungen und Stipendiensystemen konnten sie jedoch keineswegs ersetzen.¹² So ließen sich die Tore zu den traditionsreichsten deutschsprachigen Kunstakademien erst nach den politischen Umbrüchen von 1918 aufstoßen.

Die Geschichte der akademischen Ausbildung im 19. Jahrhundert war allgemein von fortwährenden Bestrebungen nach künstlerischer Autonomie geprägt, die immer wieder zu Reformen und Umstrukturierungen in den Lehrplänen und in der Organisation der Akademien führten. Die Teilhabe von

Frauen am akademischen System von der Französischen Revolution bis hin zur Weimarer Republik stellte sich dabei keineswegs als lineare Entwicklung dar, sondern unterlag verschiedenen Konjunkturen. Künstlerinnen wie Marie Ellenrieder (1791–1863) konnten in der ersten Jahrhunderthälfte nicht nur regulär an der Münchner Akademie studieren, sondern später auch eine Stellung als badische Hofmalerin bekleiden. Diese wenigen großen Ausnahmen bestärkten allerdings eine unausgesprochene Regel männlicher Dominanz in der Kunst. Diese drückte sich in gleicher Weise in dem für das 19. Jahrhundert durchgehend zu beobachtenden Topos aus, nach dem gute, von Künstlerinnen geschaffene Kunst als »männliche« Kunst galt oder eine erfolgreiche Künstlerin als so gut wie ein Mann arbeitend beschrieben wurde. Mit der Zunahme der Zahl an Kunstschaaffenden verstärkten sich auch die Abwehrmechanismen, die Frauen von der gleichberechtigten Teilhabe ausschlossen. Erst 1879 etablierte etwa Anton von Werner für die Berliner Akademie den in den Regularien festgeschriebenen Ausschluss von Frauen. Während sich die Künstlerinnen auf unterschiedliche Weise der Herausforderung, eine gute Ausbildung und Anerkennung zu erhalten, stellten, lässt sich gleichzeitig gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein antiakademischer Trend feststellen. Beginnend mit den Secessionen setzte ein Prozess der Erosion im Akademietrieb ein. Die Regeln des traditionellen akademischen Systems wurden grundsätzlich in Frage gestellt, und die Möglichkeiten der autonomen Kunst jenseits dieser erweiterten sich rasant. Überspitzt formuliert erhielten Frauen erst dann den uneingeschränkten Zugang zur akademischen Ausbildung, als diese längst an Bedeutung verloren hatte.

Die Ausstellung *Kampf um Sichtbarkeit* zeigt die Werke aller in der Sammlung der Nationalgalerie vertretenen Künstlerinnen, die vor 1919 entstanden sind. Ausgestellt werden über 60 Arbeiten von 33 Malerinnen und 10 Bildhauerinnen. Einige davon sind seit Jahren Bestandteil der Dauerausstellung wie die Gemälde von Caroline Bardua (1781–1864, Abb. S. 21), Elisabeth Jerichau-Baumann (1819–1881, Abb. S. 41) oder Sabine Lepsius (1864–1942, Abb. S. 58). Andere werden nach langen Jahren im Depot erneut in der Nationalgalerie zu sehen sein, darunter Arbeiten der Porträt- und Historienmalerinnen Friederike O'Connell (1822–1885, Abb. S. 30f.) oder Paula Monjé (1849–1919, Abb. S. 148), und ein großer Teil wurde noch nie in den Räumen auf der Museumsinsel präsentiert.



Hier sind die Gemälde von Pauline Lehmaier (geb. 1871, Abb. S. 2) oder Gertrud Zuelzer (1873–1968, Abb. S. 170) sowie die Plastiken von Katharina Felder (1816–1848, Abb. S. 94), Julie Genthe (1869–1938, Abb. S. 83) oder Ambrosia Tønnesen (1859–1948, Abb. S. 95) zu nennen. Der jeweiligen Aufnahme der Werke in die Sammlung liegen dabei ganz unterschiedliche Motivationen zugrunde:¹³ Den ersten tatsächlichen Ankauf eines Werks einer Künstlerin tätigte die Nationalgalerie bereits ein Jahr vor der Eröffnung des Stammhauses 1876. Von der der Düsseldorfer Schule nahestehenden, gesellschaftlich gut vernetzten Malerin Marie Wiegmann (1820–1893, Abb. S. 40) wurde das Bildnis des in jenem Jahr verstorbenen, die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin mitbegründenden Juristen und Hegel-Schülers Carl Schnaase erworben. Andere Werke gelangten durch Vermächtnisse in die Sammlung oder wurden gezielt der Nationalgalerie zur dauerhaften Präsentation vermacht, wie die von Tina Haim-Wentscher (1887–1974) modellierte und durch James Simon vermittelte Büste des *Geigers Bronislaw Huberman* (Abb. S. 89). Wieder andere Werke wie Paula Modersohn-Beckers (1876–1907) Arbeit *Mädchen mit Blumenkranz* (Abb. S. 68), Maria Slavonas (1865–1931) *Häuser am Montmartre* (Abb. S. 161) oder Anna Peters' (1843–1926) heute kriegsbedingt verlorenes Stillleben *Rosen und Trauben* (Abb. S. 32) wurden auf Ausstellungen angekauft und in die Schausammlung eingegliedert. Die

jeweiligen Zuwächse zur Sammlung entbehren nicht einer gewissen Beliebigkeit. Es stellt sich etwa die Frage, wo die damals schon berühmten internationalen Positionen wie etwa Camille Claudel (1864–1943), Mary Cassatt (1844–1926) oder Berthe Morisot (1841–1895) sind. Diese wurden in ihrer Zeit nicht angekauft und auch später nicht nachgesammelt. Eine Sammlungsstrategie, die diese berücksichtigt, wird eine Aufgabe für die Zukunft sein. Die anlässlich dieser Ausstellung erfolgte großzügige Schenkung eines Werks von Paula Monjé kompensiert den Kriegsverlust und weist die Richtung für weitere Akquisitionen.

Dessen ungeachtet präsentieren sich die hier versammelten vor 1919 entstandenen Gemälde, Skulpturen und Plastiken von Künstlerinnen als höchst heterogener Bestand, der allerdings exemplarisch den allgemeinen Überlieferungsstand von Werken weiblicher Kunstschaffender des langen 19. Jahrhunderts widerspiegelt. Wertschätzung und Erhaltungsstand bedingen sich hier. Intensive wissenschaftliche Forschung kann diese Wertschätzung begünstigen und den Erhalt zumindest der noch vorhandenen Werke befördern. Dieser »Kampf um Sichtbarkeit« konnte für die Künstlerinnen der Nationalgalerie mithilfe der äußerst großzügigen Unterstützung der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung zur aufwendigen Restaurierung und Neurahmung zahlreicher Werke gewonnen werden.

1 Die Ausstellung *Die Kunst der Frau* fand anlässlich der Gründung der Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs statt, an der auch zahlreiche Kolleginnen der deutschen Verbände teilnahmen, vgl. Ausst.-Kat. Wien 1910, Kuzmany 1911 und zuletzt Ausst.-Kat. Wien 2019.

2 Vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles 1976. Nochlin hatte bereits mit ihrem 1971 provokant fragenden Aufsatz *Why have there been no great women artists* für Aufmerksamkeit gesorgt.

3 Für den fachlichen Austausch danken wir Tina Mendelsohn, die sich derzeit mit dem Thema der Künstlerinnen-Ausstellungen beschäftigt. Damit ist die von der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst initiierte und im Kunstverein Frankfurt sowie in Schloss Charlottenburg Berlin gezeigte Ausstellung *Künstlerinnen international: 1877–1977* nicht, wie vielerorts behauptet, »die erste [Ausstellung] in Deutschland, die

ausschließlich Frauen gewidmet war«, https://de.wikipedia.org/wiki/Frauen_in_der_Kunst#Ausstellungsorte_und_Ausstellungen [Zugriff am 1.7.2019]. Vgl. darüber hinaus die für Berlin wichtige Ausstellung *Das verborgene Museum*, Ausst.-Kat. Berlin 1987.

4 Ausst.-Kat. Berlin 1975, o. S.

5 Ausst.-Kat. Berlin 1975, o. S.

6 Vgl. hierzu den Aufsatz von Ralph Gleis in diesem Katalog.

7 Hier sind alle Künstlerinnen erfasst, die je an einer Großen Berliner Kunstaussstellung teilgenommen haben. Oft waren sie in mehrere der Berliner Kunstaussstellungen involviert, was eine durchschnittliche Anzahl von über 90 Künstlerinnen in jedem Ausstellungsjahr ergibt. Die Zählung erfolgte lückenlos für alle genannten Jahrgänge. Es wäre ein lohnenswertes Forschungsprojekt, diese in Relation zu den männlichen Teilnehmern zu setzen.

8 Die Zählung erfolgte lückenlos für alle Jahrgänge. Jede im genannten Zeitraum ausstellende Künstlerin wurde namentlich erfasst und gezählt. Viele der Künstlerinnen nahmen jedoch an mehreren Akademieausstellungen teil, woraus sich im Durchschnitt eine Teilnahme von etwa 23 Künstlerinnen pro Jahr ergibt. Die in den ersten Katalogen separat gelisteten »Dilettantinnen« wurden nicht erfasst und nicht mit in die Statistik eingerechnet.

9 Für die Wiener Secession konnte gar eine Beteiligung von bis zu einem Drittel Künstlerinnen festgestellt werden, vgl. Ausst.-Kat. Wien 2019, S. 15.

10 Vgl. hierzu die zahlreichen historischen Quellen und Studien, die sich diesen unterschiedlichen Bedingungen widmen, darunter grundlegend Muysers 1999 I, Berger 1986, Krull 1984.

11 Zu nennen sind hier in erster Linie die Ausführungen Karl Schefflers, aber auch Ernst Guhls oder Otto Weiningers, vgl. Scheffler 1908, Weininger 1908, Guhl 1858.

12 Dieser Nachteile war man sich zeitgenössisch sehr bewusst, vgl. Voss 1895, zit. n. Muysers 1999 I, hier vor allem S. 274 f.: »Besonders nachhaltig genährt wird das Vorurteil des Publikums gegen die Kunstleistungen der Frauen durch viele unserer alten künstlerischen Institutionen. [...] Unsere akademischen Körperschaften versagen den Frauen die Aufnahme. Ein Künstler, der zum ordentlichen Mitglied einer Akademie ernannt ist, erhält durch diesen Titel von vornherein ein bestimmtes Ansehen in der öffentlichen Meinung. [...] Es giebt [sic!] Ausstellungen, auf denen nur Werke von Mitgliedern einer bestimmten Akademie zugelassen werden. [...] Die Kommissionen, die über die Zulassung der Werke, über die mehr oder weniger günstige Art der Aufhängung der Bilder, über die Ausstellung der plastischen Arbeiten und schließlich über die Preisverleihung zu entscheiden haben, bestehen aus – Männern.«

13 Vgl. die Ankaufsnotizen in den Listen der vorhandenen und verlorenen Werke von Malerinnen und Bildhauerinnen in diesem Katalog.