

Magdalena Bushart Der Formsinn des Weibes

Bildhauerinnen in den zwanziger und dreißiger Jahren

„In allen Epochen hat es ein paar schöpferische Frauen gegeben, Frauen, die ergreifende Briefe schrieben, vollendete Gedichte schufen, Frauen, die Teppiche stickten und Bilder malten. Aber niemals noch ließ eine unter ihnen es sich angelegen sein, Menschen nach dem Bilde Gottes anders als in ihrem Leibe zu formen. Niemals griffen ihre Hände nach Lehm und Ton und kneteten daraus ein Wesen, dem sie mit dem Druck ihrer Finger Leben einhauchten. Niemals meißelten sie aus den steinernen Knochen der Erde eine Gestalt oder ein Angesicht. Niemals – bis zu diesem Jahrhundert. Die bildhauerisch schöpferische Frau gehört allein unserer Zeit, der Gegenwart an. Sie ist in Wahrheit ein Mensch von heute.“ (Hanna Kiel 1935)¹

Bildhauerinnen hat es zu allen Zeiten gegeben; die lange Liste überlieferter Namen reicht von der italienischen Renaissance-Künstlerin Properzia de' Rossi bis ins 19. Jahrhundert zu Harriet Hosmer, Elisabeth Ney oder Camille Claudel. 1905 arbeiteten allein in Paris 231 Bildhauerinnen;² von den 299 Künstlerinnen des „Vereins der Berliner Künstlerinnen“ waren um 1901 immerhin 31 im Bereich von Skulptur und Plastik tätig. Dennoch hat Hanna Kiels Behauptung, die „bildhauerisch schöpferische Frau“ sei eine Erfindung der Moderne, einen wahren Kern. In den ersten drei Jahrzehnten unseres Jahrhunderts wurden Bildhauerinnen erstmals als nicht nur zahlenmäßig, sondern auch künstlerisch gewichtige Gruppe wahrgenommen, die mit ihren Werken die aktuelle Entwicklung des Kunstbetriebs mitbestimmte. Frauen arbeiteten in fast allen Sparten der Gattung. Sie waren im Bereich kirchlicher Kunst ebenso vertreten wie im Porträtfach oder in der Großplastik. Das Spektrum reicht von den frommen Porzellanfigürchen Ruth Schumanns bis zu den expressiv-religiösen Holzskulpturen von Harriet von Rathleff-Keilmann, von der eleganten Stilisierung bei Marg Moll bis zum sozialkritischen Engagement bei Käthe Kollwitz, von der archaischen Formenstrenge in den Plastiken Jenny Wiegmanns bis zum detailreichen Naturalismus der Porträtbüsten Dorothea Schapers. Vom Kunstmarkt, aus Galerien und Ausstellungen waren die Bildhauerinnen spätestens seit Beginn der zwanziger Jahre nicht mehr wegzudenken. Sogar die Autoren von Übersichtswerken zur Bildhauerei kamen nicht umhin, ihnen einen zwar schmalen, aber doch wenigstens einen Platz einzuräumen.

Auf uneingeschränkte Zustimmung konnten die Bildhauerinnen deshalb jedoch nicht hoffen. Eher schon

wuchsen mit dem Erfolg auch die ideologischen Vorbehalte. In der zeitgenössischen Kunstkritik nämlich herrschte die Überzeugung, daß die Bildhauerei – zusammen mit der Architektur – zur unweiblichsten aller Künste gehöre: das „schwache Geschlecht“ befand man nicht nur als zu schwach, um harte Materialien wie Holz oder Stein zu bearbeiten, sondern auch für unfähig zu räumlichem Denken. Frauen fehle der „künstlerische Raumsinn, der den unendlichen Raum in Grundeinheiten auflöst und auseinandersetzt“, erklärte etwa Karl Scheffler 1908. „Daneben darf dann auch nicht unterschätzt werden, daß die Frau schon der körperlichen Kraftentfaltung, die vor allem die Arbeit des Bildhauers erfordert, unfähig ist.“³ Und Hans Hildebrandt sekundierte 20 Jahre später: „Der Farbsinn des Weibes ist stärker als der Formsinn, der Sinn für Flächenformen stärker als jener für körperhafte Formen . . . Die altüberlieferten Haupttechniken der Skulptur, das Heraushauen des Bildwerks aus dem Stein, das Herausschnitzen aus dem Holze, verlangen eine andere Art körperlicher Anlage und eingeborener Geschicklichkeit, als die weibliche Hand sie aufweist, die flink ist und geschmeidig, spürsam für die Nuance und äußerst sensibel, doch zart und ohne robuste Muskelkraft.“⁴ Hildebrandt ging sogar noch einen Schritt weiter als Scheffler, indem er weibliches Künstlertum auf eine Stufe mit dem „primitiven“ Gestaltungsdrang von Kindern und Naturvölkern stellte: unfähig zu planvollem Vorgehen (wie es etwa Skulpturen oder architektonische Projekte erforderten), folgten Frauen einem impulsiven, intuitiven Gestaltungstrieb, der sich in erster Linie in ornamentalen Gebilden entlade; jegliche Fähigkeit zur Abstraktion sei ihnen fremd.⁵ Sofern man Bildhauerinnen überhaupt ein Existenzrecht einräumte, wollte man es auch gleich auf Bereiche beschränken, die keine oder doch nur bedingt öffentliche Wirkung für sich beanspruchen konnten: auf Kleinplastik, Medaillen und Edelsteinschnitt – Techniken, die auch am häuslichen Wohnzimmerisch zu Gebote standen und deren Resultate unter der Rubrik „Raumschmuck“ fungierten. Architekturplastik und Skulptur hingegen sollte den Männern vorbehalten bleiben.⁶ Auch für die Moderne galt, was Hans Hildebrandt an der Volkskunst beobachtet haben wollte: „Das Weib ist ans Haus gekettet. Nur eine Kunstbetätigung, die sich zu Hause verrichten läßt, steht ihr zu.“⁷

Zu diesen ideologischen Restriktionen kamen die ganz realen Beschränkungen. Da Frauen bis 1918 in der Regel

¹ Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1935, S.7.

² Claudine Mitchell, *Intellectuality and Sexuality: Camille Claudel, the Fin de Siècle Sculptress*, in: *Art History*, Jg.12, 1989, S.419.

³ Karl Scheffler, *Die Frau und die Kunst*, Berlin o.J. (1908), S.57 f.

⁴ Hans Hildebrandt, *Die Frau als Künstlerin*, Berlin 1928, S.32.

⁵ Ebenda, S.11 f und S.29 f. Daß Frauen in ihrer künstlerischen Veranlagung dem „erdnahen, primitiveren Menschen“ nahestünden, diese Meinung vertrat mit Margit Riess pikantes auch eine Anwältin der Bildhauerinnen: „Plastik ist jedenfalls an sich die Kunst des erdnahen, primitiveren Menschen, sie ist in diesem Sinne immer ‚Frühkunst‘ . . . und ist insofern auch dem erdgebundenen Wesen der Frau von vornherein näher, weil adäquater, als jede auf Abstraktion und mathematisches Bauen beruhende Kunst. Daß die schöpferisch begabte Frau den Trieb zu plastischem Bilden allgemein noch elementarer zu erleben pflegt als den Drang zu irgendwelcher Abstraktion, scheint uns tatsächlich ihrem eigensten Wesen zu entsprechen, das ja im Tiefsten nach vollkommenster Realisierung, restloser Verkörperung und Gestaltwerdung eines Gefühlten strebt und so dem Wesen der plastischen Kunst entgegenkommt.“ Margit Riess, *Die Frau als Bildhauerin*, in: *Frau und Gegenwart*, H.15, 1930/31, S.390.

⁶ Karl Scheffler, Renée Sintenis, in: *Kunst und Künstler*, Jg.22, 1924, S.260.

⁷ Hans Hildebrandt, *Die Frau als Künstlerin*, a.a.O., S.30.

Abb. 121
Anni Spetzler-Proschwitz,
HJ-Trommler



⁸ Bei den männlichen Kollegen hatte diese Ausbildung alles andere als einen guten Ruf. So beklagte sich Gerhard Marcks bei seinem Freund Richard Scheibe über die Aussicht, am Kunstgewerbemuseum zu unterrichten: dort „drohen nur Schülerinnen, denen ich also Kleinstplastik ‚beibringen‘ werde.“ Brief v. 22.10.1918, zit. nach Ursula Frenzel (Hg.), Gerhard Marcks, Briefe und Werke, München 1988, S.32.

⁹ 1922 untersuchte Fritz Hellwag die wirtschaftliche Situation von Künstlern und Künstlerinnen, wobei er bezeichnenderweise nur bei der Malerei zwischen den Geschlechtern differenzierte, Bildhauerei und Architektur hingegen als reine Männerberufe wertete. Danach bleiben 87,5 Prozent der Malerinnen unter dem (mit 8.000 RM nur halb so hoch wie dem der Maler angesetzten) Existenzminimum. Hellwags sarkastischer Kommentar zu diesem Ergebnis: „Ob das Defizit durch Hungern, bei den Malerinnen durch die Ehe oder meist durch einen Nebenberuf ausgeglichen wurde, entzieht sich unserer Beurteilung.“ Fritz Hellwag, Die derzeitige wirtschaftliche Lage der bildenden Künstler, Berlin 1922, S.156.

¹⁰ In der Galerie Alfred Flechtheim kosteten die Sportlerfiguren der Künstlerin durchschnittlich 1.000 RM, während die Boxerstatuette Rudolf Bellings 2.000 RM erbrachte. Vgl. Gerhard Leistner, Nachgewiesene Museumsverkäufe durch die Galerie Flechtheim in: Kat Alfred Flechtheim – Sammler. Kunsthändler. Verleger. (Kunstmuseum Düsseldorf) 1987, S.129-133; S.131. Zur Preisgestaltung vgl. auch Marina Sauer, Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff 1878-1954, Bremen 1986, S.93.

Abb. 122
Die Bildhauerin Milly Steger,
um 1934



¹¹ Hans Friedrich Geist, Die Frau und die Kunst, in: Frauenwarte, Jg.7, H.3, 1939, S.66.

¹² So erhielt die Trierer Bildhauerin Anni Höfken-Hempel 1935 den Auftrag für einen Brunnen vor dem Neubau der Berliner Reichsbank; zur Pariser Weltausstellung 1937 steuerte sie zwei Politikerbüsten bei (Erich Sperling, Neue Deutsche Bildschnitzkunst, Augsburg 1943, S.135 und A.E. Brinckmann, Annie Höfken-Hempel. Das Werk der Bildhauerin, Berlin/Zürich 1937). Ebenfalls für die Weltausstellung schuf Else Bach eine Foh-

nicht zum Studium an Kunstakademien zugelassen wurden, blieb ihnen lediglich der Umweg über Kunstgewerbeschulen oder über die Privatateliers berühmter Bildhauer. Häufig ging dem Privatunterricht eine handwerkliche Ausbildung oder der Zeichenkurs an einer staatlichen Unterrichtsanstalt voraus – Überzeugungsarbeit für besorgte Eltern und künftige Lehrer.⁸ Erst die um 1900 geborenen Bildhauerinnen konnten das gesamte Studium an der Akademie absolvieren; damit eröffneten sich ihnen (zumindest theoretisch) auch die staatlichen Förderungsmöglichkeiten. Eine Lehrbefugnis an Kunsthochschulen allerdings gestand man den Frauen noch weitere dreißig Jahre nicht zu; in den fünfziger Jahren erhielten dann wenigstens einige der mittlerweile längst arrivierten Bildhauerinnen Lehraufträge und Professuren. Benach-

teiligt waren die Künstlerinnen ferner bei der Vergabe von öffentlichen Aufträgen; die „Kunst am Bau“ blieb bis in die Nachkriegszeit eine Männerdomäne. Doch nicht nur dadurch, daß ihnen auf diese Weise die lukrativsten Aufträge entgingen, standen Frauen in der Regel finanziell schlechter da als ihre männlichen Kollegen.⁹ Bildhauerinnen verlangten zumeist auch niedrigere Preise für ihre Arbeit. Selbst die Plastiken einer so erfolgreichen Künstlerin wie Renée Sintenis kosteten weniger als vergleichbare Werke von Männern.¹⁰

Die berufliche Situation änderte sich nach 1933 nicht grundsätzlich. Nicht viel anders als die Kunsthistoriker und -schriftsteller in den zwanziger Jahren schoben auch die nationalsozialistischen „Kunstberichterstatter“ den Frauen eine geschmacksbildende Funktion zu, die sich am besten auf den häuslichen Bereich beschränken sollte; denn, so erläuterte ein Autor 1939 seinen Leserinnen: „Die Frau und in erster Linie die Frau hat das, was als Kultur gewünscht und erstrebt wird, in das lebendige Leben der Gegenwart zu übersetzen. Die Frau als Gattin und als Mutter befestigt auf ihre Weise erst eigentlich die Kultur eines Volkes.“¹¹ Dennoch konnten die Bildhauerinnen ihre Stellung wahren; öffentliche Aufträge wurden sogar häufiger an Frauen vergeben als vorher.¹² Auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“, der jährlich in München veranstalteten Leistungsschau „nationalsozialistischer“ Kunst, waren sie überproportional stark vertreten: Etwa ein Sechstel der ausgestellten Arbeiten stammte jeweils von Frauen, davon wiederum mehr als die Hälfte von Bildhauerinnen – ein Zahlenverhältnis, das, wie eine Kritikerin mit Recht monierte, nicht der tatsächlichen Relation zwischen Malerinnen und Bildhauerinnen entsprach.¹³ Die prominenten Vertreterinnen der Weimarer Republik allerdings fehlten auf diesen Mammutveranstaltungen. Sie waren entweder, wie Käthe Kollwitz, politisch nicht genehm, galten, wie Emy Roeder, aufgrund ihres expressionistischen Frühwerks als „entartet“ oder wurden ins kulturpolitische Abseits gedrängt, wie Milly Steger oder Renée Sintenis. An ihre Stelle traten die jüngeren Künstlerinnen und die bildhauernden Professorengattinnen. Der Schwerpunkt lag bei jenen Bildtypen, die traditionellerweise unter „typisch weiblich“ firmierten: an erster Stelle stand die Tierplastik, gefolgt von Porträts, Medaillen und kleinformatigen Genredarstellungen. Politisch waren solche Werke nur insofern zu verwerten, als sie das gängige Klischee vom weiblichen Künstlertum weiter tradierten. Daneben gab es allerdings auch Bildhauerinnen, die sich dezidiert in den Dienst nationalsozialistischer Propaganda stellten: Anni Spetzler-Proschwitz beispielsweise, die 1939 mit einem „lebenswahren“ HJ-Trommler (Abb. 121) reüssierte und Ausstellungen mit ihren Reichsminister-Dr.-Todt- und Reichsleiter-Ley-Porträts beschickte, oder Anni Höfken-Hempel, die die Größen des NS-Regimes in Eiche und Nußbaum schnitzte.

Mit diesem kurzen Überblick sind die Arbeitsbedingungen der Künstlerinnen skizziert. Wie unterschiedlich sie im einzelnen damit umgingen, soll hier anhand von vier Beispielen gezeigt werden. Die Auswahl ist sicherlich nicht repräsentativ für die Mehrzahl bildhauernder Frauen; alle vier waren so erfolgreich, daß sie von ihrem Beruf leben und sich einen Platz nicht nur im Kunstbetrieb der zwanziger und dreißiger Jahre, sondern auch in der kunstgeschichtlichen Diskussion sichern konnten. Renée Sintenis, Emy Roeder und Milly Steger gehörten zur Generation der zwischen 1880 und 1890 Geborenen. Sie traten, was Herkunft und Ausbildung betrifft, unter vergleichbaren Voraussetzungen an, stellten bisweilen gemeinsam aus und galten, wenn auch mit Abstufungen, als die bedeutendsten Künstlerinnen ihrer Zeit. Die drei waren Mitglieder der Berliner „Freien Secession“, des „Deutschen Künstlerbundes“ und natürlich auch des „Vereins der Berliner Künstlerinnen“. Damit sind die Gemeinsamkeiten jedoch schon erschöpft. Mit den ideologischen Vorbehalten, den spezifischen Gegebenheiten der Gattung und den Mechanismen des Marktes setzte sich jede



Abb. 123
Milly Steger,
Fassade des Stadttheaters in
Hagen

auf ihre Weise auseinander: Milly Steger stilisierte sich selbst zum „männlichen“ Genie und nahm damit im Bereich der „Frauenkunst“ die Position einer Außenseiterin ein. Emy Roeder hingegen betrachtete ihr Frausein als Motivation ihres Schaffens; sie suchte auch eine thematische Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Rolle. Renée Sintenis schließlich arrangierte sich so gründlich mit ideologischen Vorgaben weiblichen Künstlertums, daß sie selbst zu einer Art Kunstobjekt wurde. Mit Hanna Cauer wird den drei Bildhauerinnen eine Vertreterin der nächsten Generation zur Seite gestellt, deren Karriere erst begann, als die anderen schon anerkannte Größen waren. Sie steht hier für jene Frauen, die sich den kulturpolitischen Vorgaben der Nationalsozialisten mit Erfolg anpaßten. Ihrem altersmäßigen „Pendant“ Jenny Wiegmann ist ein eigener Artikel in diesem Aufsatzband gewidmet.

Ein ordentlicher Kerl

Beginnen wir mit der Ausnahme von der Regel, mit Milly Steger (1881-1948). Im Gegensatz zu den meisten ihrer Kolleginnen widersetzte sie sich mit aller Kraft den ideologischen Vorgaben, mit denen weibliches Künstlertum gemeinhin definiert wurde: Nicht nur, daß sie sich erfolgreich mit großformatiger Architekturplastik beschäftigte – auch in der Stein- und Holzbearbeitung brachte sie es zu unbestrittener Meisterschaft. In der zeitgenössischen Kunstkritik wurde sie deshalb als „Naturtalent“ gehandelt, das sich einer geschlechtsspezifischen Zuordnung entziehe. In Milly Stegers Schaffen seien „die Grenzen des Frauseins aufgehoben“, heißt es etwa 1936 in einem Artikel über die Bildhauerin,¹⁴ an anderer Stelle ist vom „überwiegend männlichen Charakter“ ihrer Kunst die Rede.¹⁵ Sogar Karl Scheffler gestand ihr, „die sich verwegen und robust an Großplastiken gewagt und handwerklich mit den Männern konkurriert“ habe, eine Sonderstellung zu.¹⁶ Diese Einschätzung dürfte dem Selbstverständnis der Künstlerin entgegengerichtet sein; sie unterstützte den Mythos einer naturgegeben-maskulinen Begabung, wo immer sie konnte. Hans Cürdis' Film „Schaffende Hände“ beispielsweise, in dem prominente Vertreter der Gattung unterschiedliche Bildhauertechniken demonstrieren, zeigt sie bei der (im Sinne der Zeit) unweiblichen Arbeit am Marmorblock;¹⁷ auf Porträtaufnahmen posierte sie entweder im Bildhauerkittel oder, betont männ-

lich, in Hemd und Krawatte (Abb. 122). Die Kategorie „Frauenkunst“ lehnte sie entschieden ab – für sie gebe es „nur gute und weniger gute Künstler.“¹⁸ Daß Milly Steger davon überzeugt war, schon von Geburt an zur ersten Kategorie bestimmt zu sein, zeigt die Anekdote von ihrer Begegnung mit George Minne. Wie sie 1928 selbst berichtet, habe der berühmte belgische Bildhauer angesichts ihrer Plastiken begeistert ausgerufen: „Vous êtes née sculpteure.“¹⁹

Zunächst freilich absolvierte auch Milly Steger den für Frauen ihrer Generation üblichen Ausbildungsgang: nach dem Besuch der Kunstgewerbeschule Elberfeld arbeitete sie ab 1901 in Karl Janssens' Düsseldorfer Privatatelier, später bei Georg Kolbe in Berlin. Noch keine dreißig Jahre alt, konnte sie ihre Arbeiten bereits auf überregionalen Ausstellungen wie den Ausstellungen der „Berliner Secession“ (ab 1908) und der Sonderbundausstellung in Düsseldorf (1910) zeigen. Der eigentliche Durchbruch gelang der Künstlerin mit den vier Skulpturen, die sie 1911 für die Fassade des Stadttheaters in Hagen schuf (Abb. 123). Dabei handelte es sich um einen der ersten bauplastischen Aufträge der öffentlichen Hand, der an eine Frau ging; vermittelt wurde er wahrscheinlich durch den Hagerner Kunstsammler und Gründer des Folkwang-Museums, Karl-Ernst Osthaus.²⁰ Die überlebensgroßen Frauenakte verursachten einen öffentlichen Skandal in der Stadt. Empörte Damen sammelten Geld, um die „Schandsäulen des guten Geschmacks“ durch züchtigere Darstellungen ersetzen zu lassen, sittenstrenge Lehrer verboten ihren Schülern den Besuch von Jugendveranstaltungen im Theater. Im Gegenzug dazu organisierte Karl-Ernst Osthaus eine Unterstützungskampagne für die Bildhauerin. Es war wohl weniger die Nacktheit der Figuren, die die Hagerner Bürger so sehr aufbrachte; weibliche Aktplastiken, durch Attribute als Musen oder Allegorien ausgewiesen, gehören durchaus zum ikonographischen Repertoire im Theaterbau der Zeit. Die attributlosen Frauengestalten Milly Stegers jedoch entziehen sich einer allegorischen oder mythologischen Deutung. In ihrer säulenhaften Vertikalität verweisen sie auf nichts anderes als auf sich und den Bau.²¹ Nicht minder provozierend als diese puristische Auffassung von Architekturplastik wird der Umstand gewirkt haben, daß die Skulpturen von einer Frau stammten.

lengruppe, aufgeführt im Kat. Deutsche Abteilung der Internationalen Ausstellung, Paris 1937, S.111. Eine ganze Reihe von Aufträgen konnte Hanna Cauer für sich sichern (s.u.). Auch für den privaten Bereich erwarb die nationalsozialistische Führungselite Plastiken von Frauen: so kaufte Adolf Hitler die Keramik „Mädchen mit Rose“ von Ida Schwetz-Lehmann, von der daraufhin Hermann Göring ebenfalls ein Exemplar bestellte (Helene Krauß, Künstlerisches Frauschaffen in der Ostmark, in: Frauenwarte, Jg.9, H.4, August 1940, S.53). In Görings Besitz befand sich ferner eine Eichenholzfigur der österreichischen Bildhauerin Margarete Hanusch. Erich Sperling, Neue Deutsche Bildschnitzkunst, a.a.O., Abb. S.77.

13 I.R., Bericht von der Großen Deutschen Kunstausstellung 1942, in: Die Frau, Jg.49, 1942, S.197. Besonders kraß war das Zahlenverhältnis auf der GDK 1940: hier standen 18 Malerinnen 34 Bildhauerinnen gegenüber.

14 N.N., Zwei Bildhauerinnen über ihr Schaffen, in: Koralie, Jg.4, H.5, 31.1.1936, S.156.

15 Hans Hildebrandt, Milly Steger, in: Das Kunstblatt, Jg.2, 1918, S.372.

16 Karl Scheffler, Renée Sintenis, a.a.O., S.260.

17 Hans Cürdis, Schaffende Hände, Berlin, o.J., S.10, Veröffentlichung des Kunstarchivs 32, Reihe 4.

18 Milly Steger, zit. nach N.N., Zwei Bildhauerinnen über ihr Schaffen, a.a.O., S.157.

19 Milly Steger, Begegnung mit Minne, in: Kunst der Zeit, Jg.2, 1928, S.109.

20 Für Karl-Ernst Osthaus' Vermittlertätigkeit spricht der Umstand, daß er es war, der die Bildhauerin 1910 nach Hagen eingeladen hatte, wo sie Mitglied der Künstlerkolonie „Zum Stirnband“ wurde. Osthaus selbst freilich behauptete, Milly Steger habe ohne sein Wissen und seine Mitwirkung den Auftrag erhalten, als sie noch in Berlin lebte. Vgl. Walter Erben, Karl-Ernst Osthaus. Lebensweg und Gedankengut, in: Herta Hesse-Frielinghaus u.a., Karl-Ernst Osthaus, Leben und Werk, Recklinghausen 1971, S.63.

21 Dieser Aspekt der Figuren wird in der Festschrift zur Theaterweihe 1911 ausdrücklich hervorgehoben. Vgl. Walter Erben, Karl-Ernst Osthaus. Lebensweg und Gedankengut, a.a.O., S.63.

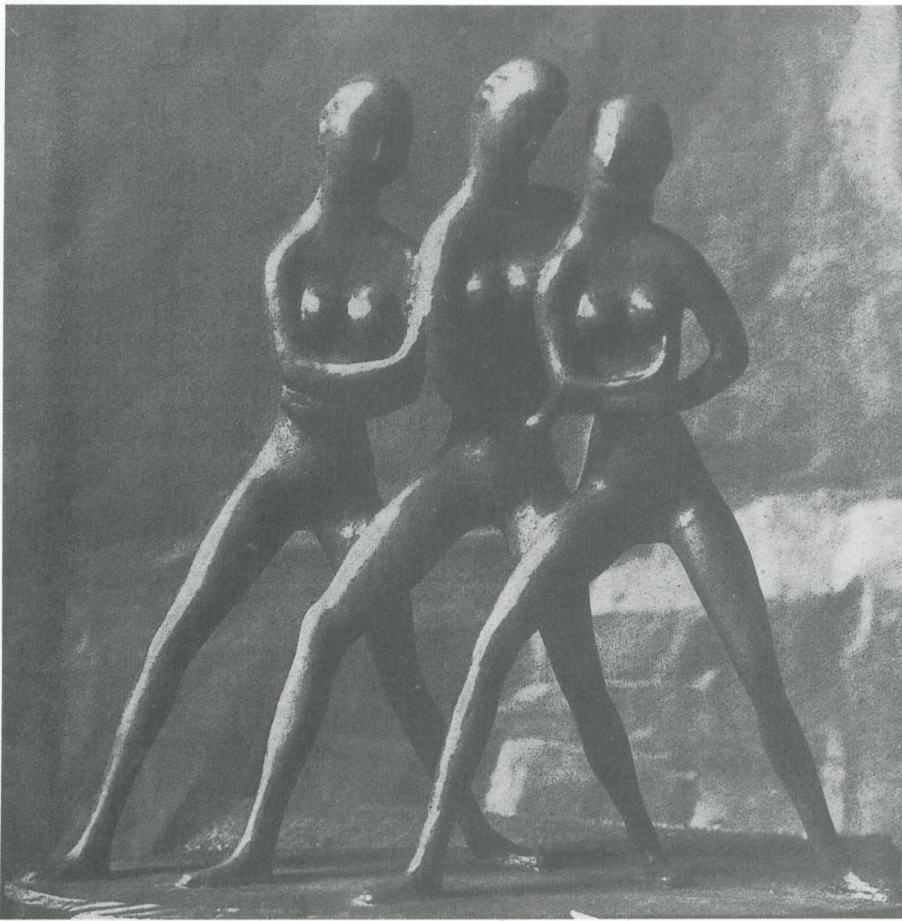
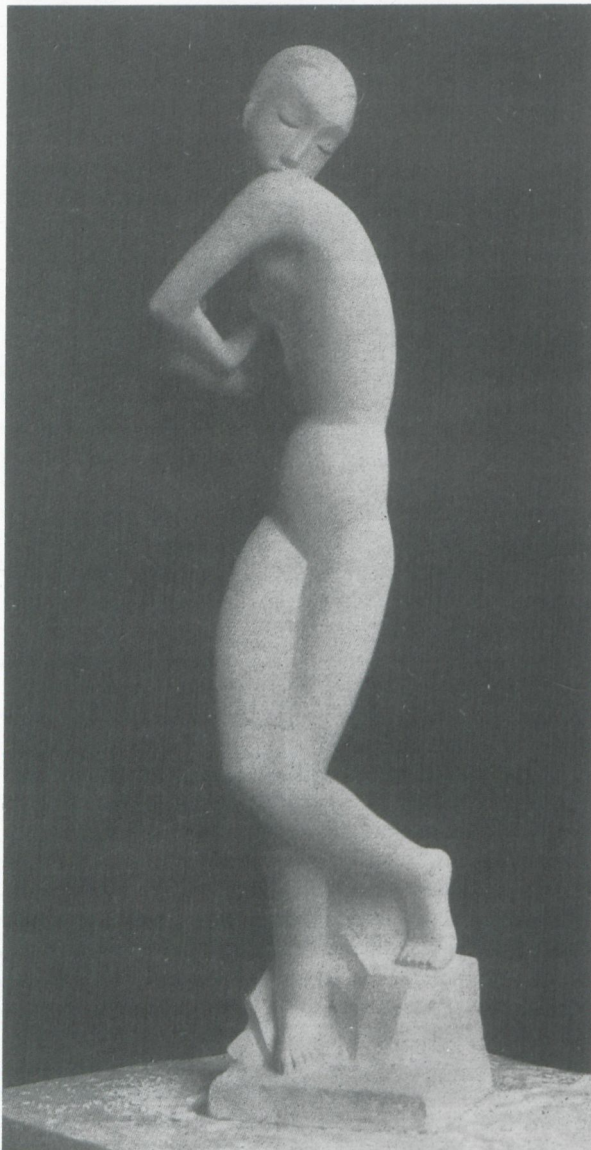


Abb. 124
Milly Steger,
Dreifigurengruppe, um 1914,
Verbleib unbekannt

Abb. 125
Milly Steger,
Stehendes Mädchen, um 1922,
Verbleib unbekannt



22 Vgl. Hans Hildebrandt,
Milly Steger, a.a.O., S.376.

23 Käthe Kollwitz, Die Tagebücher, Jutta Bohnke-Kollwitz (Hg.), Berlin 1989, S.299. Freilich kamen auch Käthe Kollwitz bisweilen Zweifel, ob „Plastik nicht immer langweilig bleibt, die ihren Hauptnachdruck im Ausdruck und nicht in der Form hat?“ Ebenda, S.356.

24 „Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin“, zit. nach Kat. Arbeitsrat für Kunst 1918-21, (Akademie der Künste), Berlin 1980, S.65.

25 Für diese These spricht auch die fast schon demonstrativ vorgebrachte Auseinandersetzung mit berühmten Bilderfindungen anderer Künstler. Die tänzerisch bewegten Frauenfiguren der zwanziger Jahre beispielsweise wirken wie Rückübersetzungen der abstrakten Bewegungsstudien Alexander Archipenkos in gemäßigt stilisierte Körperformen, der „Auferstehende Jüngling“ nimmt unübersehbar auf Georges Minnes kniende Jünglingsgestalten Bezug und die Plastik „Frau“ zitiert in der Haltung Georg Kolbes „Meerweibchen“.

26 Milly Steger, zit. nach N.N., Zwei Bildhauerinnen über ihr Schaffen, a.a.O., S.157.

Der Karriere der Künstlerin scheint der Skandal eher förderlich gewesen zu sein, zumal er ihr einen Platz unter den „Rebellen“ im Kunstbetrieb sicherte. In der Folge erhielt sie Kunst-am-Bau-Aufträge für Hagen und möglicherweise auch für Berlin;²² als einzige deutsche Bildhauerin war sie in Köln 1912 auf der Internationalen Ausstellung des Sonderbundes sowie 1914 auf der Werkbundausstellung vertreten. Die Arbeiten jener Jahre zeigen bereits das Interesse an architektonischer Strukturierung, das für Milly Stegers Schaffen bis in die dreißiger Jahre hinein zentrales Motiv bleiben sollte; bisweilen sind die Körperformen auf ein nahezu abstraktes Raumgefüge reduziert (Abb. 124). Daß sich eine Frau mit solcher Entschiedenheit auf formale Probleme konzentrierte statt auf Gefühlsgehalte, mußte den Zeitgenossen ebenso befremdlich erscheinen wie die exponierte Stellung, die Milly Steger innerhalb des Kunstbetriebes für sich beanspruchte. Käthe Kollwitz, ihrerseits davon überzeugt, daß der Ausdruck die Form bestimmen müsse, notierte 1917 in ihr Tagebuch: „Neulich bei Milly Steger gewesen im Atelier. Sie ist sympathisch und ihre Arbeit stark. Etwas seelenlos. Es gibt für sie nur formale Probleme. Sie geht von einem ganz anderen Ende los wie ich. Sie ist ein ordentlicher Kerl, arbeitet wie ein Mann, hat große Aufträge für Bauten usw., hat in der neuen Richtung einen Namen.“²³

Ihren Namen in der neuen Richtung behauptete die Bildhauerin auch in den Nachkriegsjahren. Sie gehörte dem „Arbeitsrat für Kunst“ an, einer Vereinigung von Künstlern und Kunstschriftstellern, die sich mit ihren Mitteln am Aufbau einer neuen, sozialistischen Gesellschaft beteiligen wollten. Den utopischen Vorstellungen vom Zusammenschluß aller Gattungen zum großen Gesamtkunstwerk und von der Einheit von Kunst und Gesellschaft in einem künftigen Idealstaat, wie sie in den Manifesten der Gruppe propagiert wurden, fügte sie eine ganz konkrete Forderung in eigener Sache hinzu: „Für selbstverständlich halte ich es, daß in einem sozialistischen Staat alle Beschränkungen hinsichtlich der Aufnahme von begabten Frauen in den Unterrichtsanstalten wegfallen.“²⁴ Die Akademiereformen machten diese Forderung wahr. Der expressionistische Wunschtraum hingegen, die neue Zeit werde auch für die Bildhauerei neue Aufgaben im öffentlichen Raum bringen, ging nicht in Erfüllung. Aufträge für Denkmäler und Bauplastik waren rar; lediglich die Produktion von Kriegerdenkmälern erlebte einen Boom. Milly Steger war gezwungen, freiplastisch zu arbeiten; neben Stein wurde Holz bevorzugtes Material. Die Motive blieben weitgehend die gleichen: stehende, kauernde, schreitende Frauen- und Mädchengestalten, vereinzelt auch (zumeist ebenfalls weibliche) Porträts und Figurengruppen. Trotz zeitspezifischer Konzessionen an das Ausdrucksstreben des Expressionismus – die aus stereometrischen Gebilden zusammengesetzten Figuren winden sich in komplizierten Drehungen und Verschränkungen, ihre Gesichter tragen einen leidenden, in sich versunkenen Ausdruck – steht auch in den zwanziger Jahren das Bemühen um die Form im Vordergrund;²⁵ bezeichnenderweise tragen die Plastiken lapidare Titel wie „Frau“, „Mädchen“, „Torso“ oder „Gruppe“ (Abb. 125). Tatsächlich bestand die Bildhauerin noch auf dem Primat der Form, als sie gegen Ende der zwanziger Jahre wiederum stärkere Naturnähe anstrebte und die Torsionen motivisch durch Attribute (Abb. 126), bzw. psychologisch durch Titel wie „Herbe“ (Abb. 127) oder „Einsamkeit“ begründete: „Ja – die Form! Sie klar und rein zu geben, ist mein stetes, heißes Bemühen; immer wieder muß ich an ihr arbeiten und sie überarbeiten, nie gibt sie mir Ruhe.“²⁶

Der Ruhm Milly Stegers hatte in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg seinen Höhepunkt erreicht. Ihr Name fehlt in keinem Übersichtswerk zur Plastik jener Jahre; manchem Kritiker galt sie als bedeutendste Bildhauerin Deutschlands.²⁷ Deutliches Zeichen der öffentlichen Anerkennung bildeten eine Sonderschau ihrer Werke in der Preußischen Akademie der Künste 1922 und die Aufstellung zweier Schauspielerinnen-Büsten im Foyer des Deut-

schen Theaters 1928. Arbeiten wurden von großen Museen wie der Berliner Nationalgalerie, vom Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt und dem Essener Museum Folkwang angekauft; die Stadt Berlin besaß die Figur der „Herben“. In einem Punkt freilich scheiterte die Bildhauerin an den Bedingungen ihrer Zeit: Obwohl sie sich darum bemühte, blieb ihr die Lehrtätigkeit an einer öffentlichen Institution versagt.²⁸ 1928 übernahm sie die Aktzeichen- und die Bildhauerinnen-Klasse an der privaten Unterrichtsanstalt des „Vereins der Künstlerinnen“ zu Berlin“.

Im Dritten Reich geriet die Bildhauerin zunehmend aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit. Dabei scheint sie dem neuen Regime anfangs durchaus nicht ablehnend gegenübergestanden zu haben. 1934 versuchte sie, Hitler für eine Porträtsitzung zu gewinnen,²⁹ 1936 nahm sie mit der Figur „Ballspielender Knabe“ an der Olympischen Kunstausstellung in Berlin teil, für die geplanten Olympischen Spiele in Helsinki 1940 meißelte sie ein Relief mit Ruderern. Die Wunschvorstellungen, die sie 1918 in einen sozialistischen Staat gesetzt hatte, übertrug sie nun auf die Nationalsozialisten. „Erfreulicherweise“, so schrieb sie 1936, „werden wir Bildhauer in letzter Zeit wieder mehr von den Architekten zu Mitarbeit herangezogen, und so können wir hoffen, daß uns bald wieder das einige, große Kunstwerk erstehen wird, das Kunstwerk unserer Zeit, eine harmonische Verbindung der drei Schwesterkünste: Architektur, Malerei und Plastik.“³⁰ Mit größeren Staatsaufträgen wurde die Bildhauerin jedoch nicht mehr betraut. Die Rolle einer Außenseiterin in der Männerdomäne architekturbezogener Großplastik, die sie so viele Jahre hindurch gespielt hatte, übernahm die fast zwanzig Jahre jüngere Hanna Cauer, wie überhaupt die Generation der um 1900 Geborenen die arrivierten Vertreter der Bildhauerei allmählich von ihren angestammten Plätzen verdrängte. Lediglich auf der ersten der Großen Deutschen Kunstausstellungen war Milly Steger noch vertreten; ob sie in den folgenden Jahren aus freien Stücken auf eine Teilnahme verzichtete oder ob ihre Arbeiten von der Jury abgelehnt wurden, muß dahingestellt bleiben.³¹ „Verfemt“ in dem Sinne, in dem Käthe Kollwitz oder Emy Roeder unter Restriktionen zu leiden hatten, war die Bildhauerin sicherlich nicht. Vielmehr nähern sich ihre späten Mädchenfiguren durchaus dem Kunstideal der Nationalsozialisten an. Die komplizierten Torsionen sind gefälligen Posen schamhafter Scheu gewichen; in der „Knienden“ (Abb. 130) oder in den verschiedenen Versionen der „Krugträgerin“ findet sich jenes „anmutig-herbe Frauentum“ wieder, das die politische Führungsriege auch an den Aktfiguren Fritz Klimschs so sehr schätzte (Abb. 129). Entsprechend wurden ihre Arbeiten, die sie regelmäßig auf den Ausstellungen der Preußischen Akademie der Künste zeigte, auch weiterhin in der Presse wohlwollend gewürdigt, ihre krugtragende „Brunnenfigur“ gar in der NSDAP-eigenen Kunstzeitschrift „Die Kunst im Deutschen Reich“ mit einem Photo vorgestellt (Abb. 128).³² Und doch war es nicht viel mehr als eine kunstpolitische Nische, die man der Künstlerin einräumte – ein Schicksal übrigens, das sie mit Kollegen wie Richard Scheibe und sogar Georg Kolbe teilte. Staatliche Förderung erfuhren ausschließlich Bildhauer, von deren Werken man sich politische Wirksamkeit in einem architektonischen Kontext versprechen konnte; für Plastiken von der Art der „Krugträgerin“ hingegen, die noch einen Rest von künstlerischer Eigengesetzlichkeit für sich beanspruchten, blieb das abwertend gemeinte Attribut des „Lyrisch-Musealen“.

In den Genuß der späten Ehrungen, mit denen die junge Bundesrepublik die renommierten Bildhauerinnen ihrer Generation bedachte, kam Milly Steger nicht mehr; sie starb 1948 an einem Krebsleiden.



27 Vgl. etwa Thorwald, Milly Steger, in: Kunst der Nation, Jg. 2, H. 14, Juli 1934, S. 2 und Karl Scheffler, Ausstellungsrezensionen, in: Kunst und Künstler, 21, 1923, S. 68.

28 Das Angebot, die „Damenzeichenklasse“ der Vereinigten Staatsschulen zu übernehmen, das sie 1927 erhielt, wurde aus unbekanntem, möglicherweise finanziellen Gründen zurückgezogen. Vgl. den Briefwechsel zwischen Milly Steger und dem Direktor der Staatlichen Kunstschulen, Philipp Franck, Februar bis April 1927; Akten HdK.

Abb. 126
Milly Steger,
Mein Ball, 1932,
Bronze, H 125 cm,
Verbleib unbekannt



Abb. 127
Milly Steger,
Die Herbe, 1928,
Bronze, H 104 cm,
Märkisches Museum, Berlin

29 Den Auftrag, eine „Büste unseres großen Führers“ zu modellieren, hatte Milly Steger vom „Deutschen Lyceum-Club“ erhalten. Brief Milly Stegers an Staatskommissar Hinkel v. 26.3.34. BA Koblenz R 43 II/1244.

30 Milly Steger, zit. nach N.N., Bildhauerinnen über ihr Schaffen, a.a.O., S. 157.

31 Nach Rave wurde aus der Berliner Nationalgalerie 1937 die Figur des „Schreitenden Mädchens“ als „entartet“ entfernt; insgesamt tauchen in den Beschlagnahmungslisten des Reichspropagandaministeriums nach Rave sechs Arbeiten von Milly Steger auf. Vgl. Paul Ortwin Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949, S. 83, 90.

32 Wilhelm Westecker, Herbstausstellung der preussischen Akademie der Künste in Berlin, in: Die Kunst im Deutschen Reich, Jg. 5, 1941, S. 357, Abb. S. 348.



Abb. 128
Milly Steger,
Krugträgerin, um 1940,
Verbleib unbekannt



Abb. 129
Fritz Klimsch,
In Wind und Sonne, 1936,
Bronze



Abb. 130
Milly Steger,
Kniende, 1940,
Bronze, Verbleib unbekannt

Die Eindrücke einer Frau

In jeder Hinsicht einen Gegenpol zu Milly Steger bildet die Biographie Emy Roeders (1890-1971) (Abb. 131), auch wenn die Voraussetzungen in manchem vergleichbar sind. Wie Milly Steger aus gutbürgerlichem Elternhaus stammend, erwarb Emy Roeder sich ihre Ausbildung in Ateliers in Würzburg, München sowie von 1912 bis 1914 und 1919 in Darmstadt beziehungsweise Fischerhude bei Bernhard Hoettger. Seit 1915 lebte sie in Berlin, wo sie sich die nächsten drei Jahre mit unterschiedlichsten Tendenzen in der Bildhauerei auseinandersetzte: neben Werken mit exotischem oder historisierendem Einschlag entstanden blockhafte Frauenakte und expressionistisch stilisierte Bewegungsstudien. Nach Kriegsende wurde Emy Roeder Mitglied sowohl der „Freien Secession“ als auch der „Novembergruppe“, einem dem „Arbeitsrat“ vergleichbaren Zusammenschluß „radikaler“ Künstler – „radikal im Verwerfen bisheriger Ausdrucksformen, radikal im Anwenden neuer Ausdrucksmittel“³³. In diese Zeit fällt die Freundschaft (seit 1918) und Heirat (1920) mit dem Bildhauer Herbert Garbe. Garbe stand damals ebenfalls noch am Beginn seiner Laufbahn; er hatte 1920 gerade seine akademische Ausbildung abgeschlossen. Für einige Jahre führten die beiden eine Art symbiotischer Künstlerehe; bis 1934 teilten sie ein Atelier, stellten zusammen aus, unternahmen gemeinsame Studienreisen und versuchten sich kurzzeitig mit der Gründung einer Bildhauerschule.³⁴ Künstlerisch hat sicherlich Emy Roeder den führenden Part gespielt; auch zeitgenössische Kritiker bescheinigten ihr stets die bedeutendere Begabung.³⁵ Für die Bildhauerin freilich stellten sich die Dinge umgekehrt dar. Eine autobiographische Skizze leitete sie 1921 mit der Bemerkung ein: „Ich widme Herbert Garbe die Zeichen meiner Arbeit, ich danke ihm meine künstlerische Befreiung, die Harmonie meines Lebens.“ Die traditionelle Rollenteilung spiegelt sich in den Bildnissen wider, die die Ehepartner voneinander anfertigten: Während Emy Roeder ihren Gatten als weltzugewandten Mann mit markanten Zügen und energisch erhobenem Kinn charakterisierte (Abb. 132), zeigt Garbes Marmorskulptur eine ätherische Erscheinung, den Blick unter gesenkten Lidern nach innen gekehrt (Abb. 133). Die persönliche Situation der Bildhauerin findet auch in der intensiven Beschäftigung mit den Themenbereichen „weibliche Sexualität“ und „Mutterschaft“ einen Niederschlag. Die zwischen 1918 und 1920 entstandenen Plastiken tragen Titel wie „Pubertät“, „Schwangere“, „Embryo“, „Empfangende“, „Familie“ oder „Schlafendes Paar“. Auf ähnlich direkte Weise hatte sich meines Wissens bis dahin nur Gela Forster mit ihrer Rolle als Frau auseinandergesetzt. Doch während diese die unmittelbare sinnliche Erfahrung in den Vordergrund rückte (Abb. 135), suchte Emy Roeder nach symbolischen Formulierungen. Dabei griff sie auf religiöse Bildtypen zumeist mittelalterlicher Herkunft zurück; die „Empfangende“ läßt an eine Verkündigung denken, die „Familie“ an den mittelalterlichen Bildtyp der Anna Selbdritt, die „Schwangere“ an die Maria der Heimsuchung (Abb. 134). Das Unbehagen, das die sakrale Überhöhung hervorruft, vergrößert sich noch angesichts der Rezeption der Arbeiten in der kunsthistorischen Literatur. Das Motiv schicksalsergebenen Leidens stieß bei den Kritikern zumeist auf selbstgefällige Zustimmung: Von einem „Hohelied auf das Schicksal der Frau und das Gesetz des Lebens“³⁶ ist bei Friedrich Gerke die Rede, „Stationen der weiblichen Passion“³⁷ nannte Alfred Kuhn die Frauengestalten, während sich Willy Wolfradt nachdrücklich von „jenen fatalen, auf ‚verhärmte Nonne‘ stilisierten Mütter(n)“³⁸ distanzierte.

Als in Berlin nach dem Ersten Weltkrieg endlich Frauen zum Akademiestudium zugelassen wurden, entschloß Emy Roeder sich zu einer Bildhauerausbildung an der Preußischen Akademie der Künste. Von 1920 bis 1925 war sie dort Meisterschülerin Hugo Lederers. Diese Entscheidung ist um so bemerkenswerter, als sich gerade zu diesem Zeitpunkt die ersten Erfolge einstellten: 1920 hatte ihr die Akademie den „Rohr-Preis“ zugesprochen;



Abb. 131
Emy Roeder

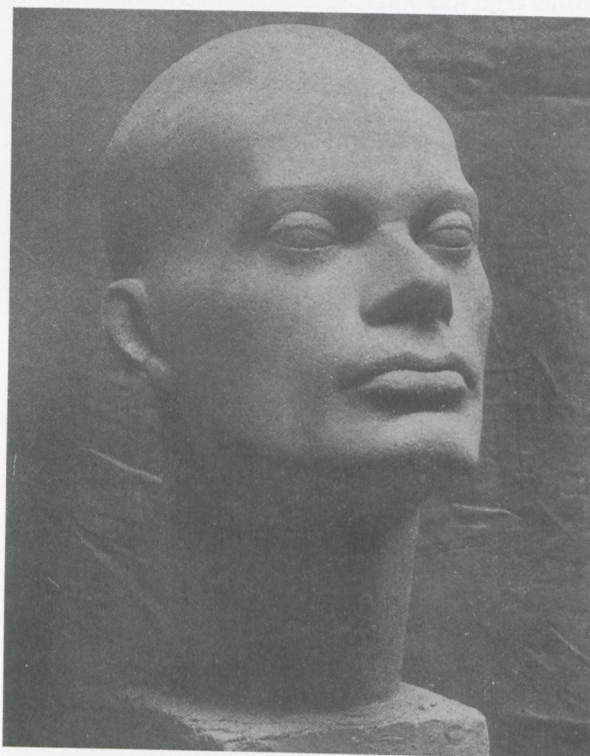


Abb. 132
Emy Roeder,
Bildnis Herbert Garbe, 1918,
Kunststein, lebensgroß, zerstört



33 Kat. Erste Ausstellung der Novembergruppe, Berlin 1919, o.S.

34 Anzeige in: Deutscher Lyceum-Club, Nr.12, 1928.

35 So heißt es in einer Rezension Alfred Kuhns zu der gemeinsamen Ausstellung des Ehepaares in der Berliner Galerie Ferdinand Möller: „Der Mann der größere Köhner, die Frau der (!) weitaus tiefere Künstler.“ Alfred Kuhn, Berliner Ausstellungen, in: Der Cicerone, Jg.19, 1927, S.676.

36 Friedrich Gerke, Emy Roeder, Wiesbaden 1963, S.320.

37 Alfred Kuhn, Die Tiere der Renée Sintenis, in: Das Kunstblatt, Jg.5, 1921, S.10.

38 Willi Wolfradt, Ausstellungen, in: Das Kunstblatt, Jg.6, 1922, S.503.

Abb. 133
Herbert Garbe,
Bildnis Emy Roeder, 1920,
Marmor, H 38 cm,
Berlinerische Galerie, Berlin

³⁹ Vgl. Alfred Kuhn, Emy Roeder, Über das Formproblem der Plastik, in: Der Cicerone, Jg. 12, 1920, S.423-434.

⁴⁰ Brief Hugo Lederers v. 10.1.1930, AdK R.12, 1267. Den Staatspreis erhielt Emy Roeder trotz mehrfacher Bemühungen nicht. 1920, beim ersten Versuch, war ihr ersatzweise der „Rohr-Preis“ zugesprochen worden, 1930, beim zweiten Versuch, erhielt statt ihrer Hanna Cauer die begehrte Auszeichnung, obwohl die Akademie ihr Gesuch „nur wärmstens“ befürworten konnte. Akten AdK 728, Bd.III.

⁴¹ Emy Roeder, zit. nach N.N., Zwei Bildhauerinnen über ihr Schaffen, a.a.O., S.157.

⁴² Bruno E. Werner, Deutsche Plastik der Gegenwart, Berlin 1940, S.75.

⁴³ N.N., Zwei Bildhauerinnen über ihr Schaffen, a.a.O., S.156.

⁴⁴ Alfred Hentzen, Deutsche Bildhauer der Gegenwart, Berlin 1934, S.99.

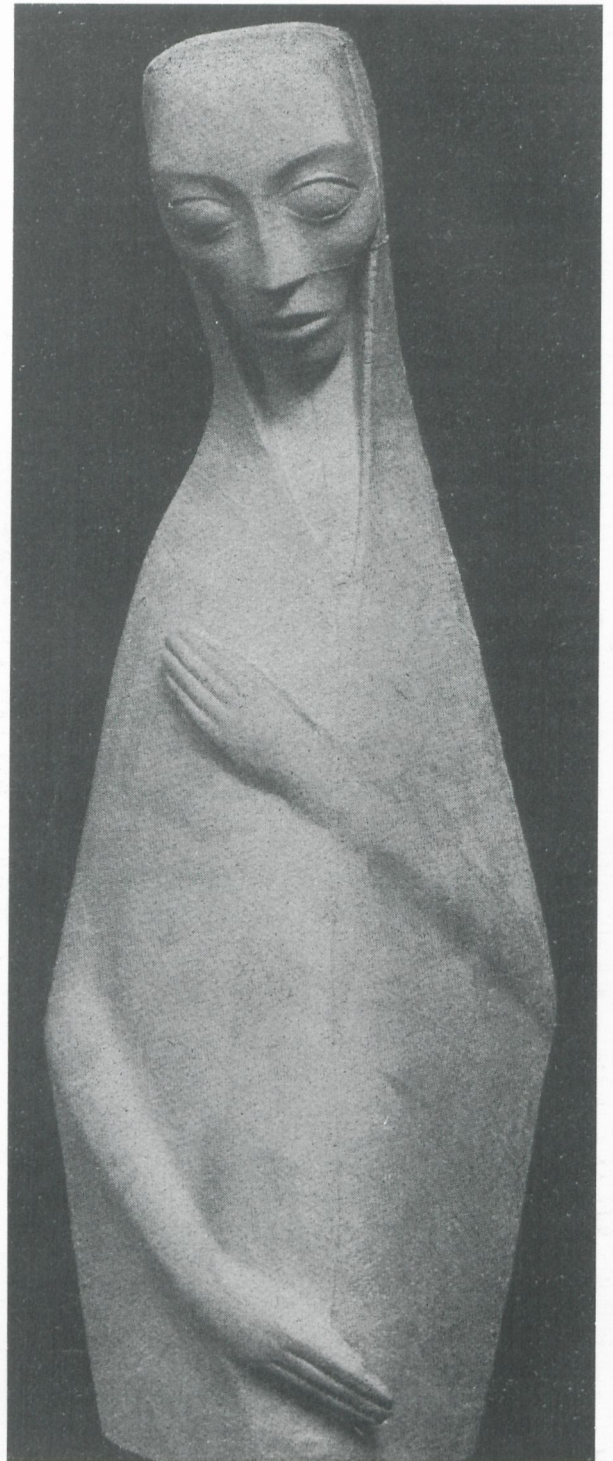
Abb. 134
Emy Roeder,
Schwangere, 1918/1919,
Terrakotta, zerstört

Abb. 135
Gela Forster,
Empfängnis, um 1918



im gleichen Jahr war in der Zeitschrift „Der Cicerone“ ein ausführlicher Artikel über ihre Arbeit erschienen.³⁹ Davon abgesehen vertrat Hugo Lederer mit seinen muskulösen Monumentalgestalten eine Kunstrichtung, mit der Emy Roeders expressionistisches Engagement unweigerlich kollidieren mußte. Tatsächlich scheint das Verhältnis zwischen Lehrer und Schülerin recht distanziert gewesen zu sein. Als sich Emy Roeder 1930 für den Großen Staatspreis bewarb, der zu einem mehrmonatigen Aufenthalt in der Villa Massimo in Rom berechnete, schrieb Lederer in seiner Beurteilung: „Ihr ernstes Schaffen ist ja hinreichend bekannt. Meiner Meinung nach würde Rom für sie eine ganz besondere Wohltat sein, da sicher auch ihr Geschmack dort geläutert würde.“⁴⁰

In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre modifizierte sich das Interesse der Künstlerin an Frauen- und Familienthemen; an die Stelle symbolischer Darstellungen traten die Bildnisse – Zeichnungen und Plastiken – konkreter Personen: Berliner Kinder, zumeist Mädchen, vor allem aber das Mädchen Else, ihre Mutter und ihr Bruder Heinz (Abb. 137). In manchem erinnern die Arbeiten dieser Schaffensperiode an das Werk Käthe Kollwitz'. Auch Emy Roeder fand ihre Modelle in der sozialen Unterschicht bzw. in gesellschaftlichen Randgruppen; wie Käthe Kollwitz versuchte sie, persönliche Erlebnisse gestalterisch umzusetzen, wenn auch nicht mit deren sozialkritischem Engagement. Und während Milly Steger an die Objektivität einer rein formbezogenen Kunst glaubte, insistierte Emy Roeder, ähnlich wie Käthe Kollwitz, auf geschlechtsspezifischen Erfahrungen als konstitutivem Moment ihres Schaffens. 1936, als die melancholischen Else-Darstellungen bereits von den formvollendeten Frauenakten der Pariser und italienischen Jahre abgelöst waren, betonte die Bildhauerin den Gefühlsgehalt ihrer Werke: „Gibt man seinen Erlebnissen Form, wie ich es in der Plastik versuche, so muß der sich vertiefende Beschauer erfahren, daß hier eine Frau ihre Eindrücke gestaltet. Denn nur von



mir als Frau aus kann ich die Welt sehen, die große unfassbare und meine kleine Welt, in der ich lebe. Da kommen ein paar Zigeuner zu mir, setzen sich auf das Podium, spielen die Geige, eine alte Frau strickt einen Strumpf, ein Bauer raucht seine Pfeife, ein Mädchen steht nackt, oder ich gehe zu den Ziegen, Schafen und Kühen auf die Weiden oder in die Ställe. Und hier zeichne ich. Suche die Form, suche und taste nach dem Atem, dem Leben, nach dem jedem Dinge eigenen Leben... Daß eine Arbeit ein Kunstwerk wird, daß sie gesegnet sei mit jenem Unausprechlichen, das hängt nicht von unserem Willen ab, das ist uns gegeben oder nicht.“⁴¹ In diesem Sinne stuften auch die Kritiker das Werk der Künstlerin ein. Sie lobten die „schöne weibliche Reife“⁴² ihrer Arbeiten, sprachen von der „Hingabe an das Wunder der Form“⁴³, von der zurückhaltenden Gestaltung, die sich „nur dem Suchenden und sich Einfühlenden in ihrer fraulichen Schönheit“ offenbare⁴⁴ und zählten die Bildhauerin zu den „liebenswertesten weiblich-schöpferischen Persönlichkeiten unter den Lebenden.“⁴⁵

Nachdem die erste Anerkennung für ihr expressionistisches Frühwerk einer recht kritischen Einschätzung gewichen war, erlebte Emy Roeder jetzt ihr Comeback. 1927 veranstaltete der Galerist Ferdinand Möller eine Ausstel-



45 N.N., Künstler unserer Zeit 3: Emy Roeder, in: die neue Linie, Jg.7, H.9, Mai 1936, S.26.

46 Ob es allerdings tatsächlich ein ausdrückliches „Ausstellungsverbot“ gegeben hat, wie immer wieder behauptet wird, erscheint fraglich; auch andere Künstler, deren Werke auf der „Entarteten“ gezeigt worden waren, konnten in späteren Jahren wieder ausstellen.

47 Brief Walter Passarge an Emy Roeder v. 28.7.37. Archiv der Kunsthalle Mannheim, Ordner „Neue deutsche Bildhauerei“.

Abb. 136
Emy Roeder,
Rückblickende Sitzende, 1933,
Bronze, H 22,5 cm,
Städtische Galerie Würzburg

lung mit Werken des Ehepaares Garbe-Roeder. 1929 erhielt sie für ihre auf der Jubiläumsausstellung des „Deutschen Künstlerbundes“ gezeigten Arbeiten den Kunstpreis der Stadt Köln, 1931 fand eine Sonderausstellung mit ihren Werken in der „Berliner Secession“ statt. Die Jahre bis 1934 verbrachte die Bildhauerin gemeinsam mit ihrem Mann in Paris, Oberammergau und Rom (Garbe war von der Akademie ein Aufenthalt an der Villa Massimo zugesprochen worden). Die Werke dieser Schaffensphase folgen einem Trend zu kleinformatischen, in sich ruhenden Frauenakten mit geschlossenem Umriss und weich modellierten Körpervolumina (Abb. 136), wie ihn in jenen Jahren auch Toni Stadler, Hermann Blumenthal und natürlich Herbert Garbe vertraten. 1936 schließlich erhielt die Bildhauerin den Villa Romana-Preis, der ihr einen einjährigen Studienaufenthalt in Florenz ermöglichte. Die Weichen schienen also auf Erfolg gestellt. Um so überraschender muß Emy Roeder die Aktion „Entartete Kunst“ 1937 getroffen haben. In der Münchner Ausstellung gleichen Namens wurde aus dem Besitz der Karlsruher Kunsthalle die „Schwangere“ gezeigt; damit schien, wenigstens auf absehbare Zeit, keine Möglichkeit mehr gegeben, in Deutschland auszustellen.⁴⁶ Zeichnungen und Plastiken, die just zum Zeitpunkt der Münchner Ereignisse in der Ausstellung „Junge Deutsche Bildhauer“ der Kunsthalle Mannheim zu sehen waren, erhielt die Bildhauerin vorzeitig zurück mit dem Vermerk: „Wie uns das Reichserziehungsministerium mitteilt, erachtet es als selbstverständlich, daß Werke der Künstler, deren Namen in München in den letzten Tagen angeprangert wurden, in öffentlichen Sammlungen Deutschlands nicht mehr gezeigt werden. Ich bin daher gezwungen, da auch ihr Name, wie ich selbst in München gesehen habe, in der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ genannt ist, Ihre Arbeiten aus der Ausstellung ‚Junge Deutsche Bildhauer‘ zurückzuziehen.“⁴⁷ Emy Roeder zog es daraufhin vor, zunächst nicht mehr nach Deutschland zurückzukehren. Während Herbert Garbe sich mit den neuen Verhältnissen arrangiert hatte,⁴⁸ blieb sie bis 1944 in Florenz, wo sich an der Villa Romana um den Maler Max Purrmann ein Kreis künstlerisch Gleichgesinnter gebildet hatte. Dieser Freun-

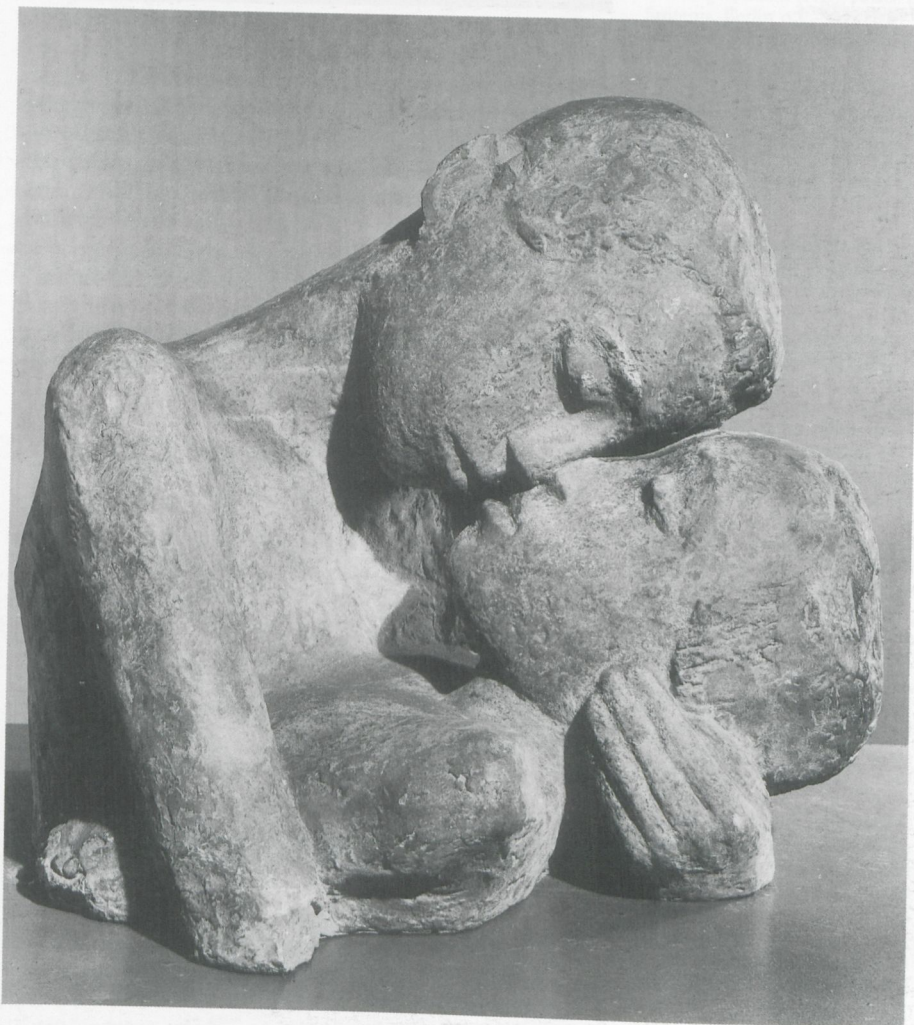


Abb. 137
Emy Roeder,
Kinderköpfe, 1928,
Kunststein, H 32 cm,
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie



Abb. 138
Renée Sintenis neben ihrer
Porträtbüste,
Aufnahme von 1927



Abb. 138 a
Renée Sintenis,
Selbstbildnis, 1945,
Ton, 28 x 13,7 x 15 cm,
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie

48 Garbe, politisch ursprünglich eher dem linken Spektrum zuzuordnen (er hatte 1922 an Mies van der Rohe's Liebke-Eden-Kennel mitgearbeitet, war SPD-Mitglied 1930/31 und hatte 1932/33 an einer Unterschriftenaktion für Carl von Ossietzky teilgenommen), trat 1933 in die NSDAP ein. Während des gemeinsamen Romaufenthaltes porträtierte er Mussolini, der (so der Bericht des Völkischen Beobachters) dem Künstler anlässlich eines Besuchs in der Villa Massimo „fünf Minuten persönlich“ gesehnt hatte (VB Berlin, 22.5.1934). 1935 wählte Hitler die Plastik „Mädchen mit Sichel“ für die Biennale Venedig aus. 1936 erhielt Garbe in Nachfolge Richard Scheibes einen Fünfjahresvertrag als Leiter einer Bildhauerklassen an der Städelschule in Frankfurt/M. 1938 wurde er auf Betreiben der Gestapo zunächst beurlaubt und schließlich 1941 entlassen. 1945 starb er in französischer Kriegsgefangenschaft. Stadtarchiv Frankfurt/M., Akten Kunstgewerbeschule, Nr. 6681, Bd.2 und Bd.3.

49 Kat. Emy Roeder 1890-1971. Akzente, (Städtische Galerie Würzburg) 1990, S.50.

50 Karl Scheffler, Rezension der Sintenis-Ausstellung in der Galerie Gurlitt, in: Kunst und Künstler, Jg.18, 1920, S.184.

deskreis bewahrte sie wohl auch vor dem Schicksal der meisten Emigranten, die im Exil jeglicher Wirkungsmöglichkeit verlustig gingen: 1941 konnte Roeder ihre Arbeiten in Florenz zeigen und auch der Kontakt zu Deutschland riß nicht ganz ab.⁴⁹ 1944, als Italien durch die alliierten Truppen befreit wurde, brachte man sie in ein Internierungslager nach Padua. Nach ihrer Entlassung 1945 lebte sie weitere vier Jahre in Rom, bis sie 1949 nach Deutschland zurückkehrte. Hier wurde sie mit Aufträgen, Ehrentiteln und zahlreichen Kunstpreisen bedacht und schließlich, von 1950 bis 1953, auch mit einem Lehrauftrag an der Landeskunstschule Mainz betraut.

Die schöne Tierfreundin

Geschäftlich die erfolgreichste unter den Bildhauerinnen ihrer Zeit war zweifellos Renée Sintenis (1888-1965). Ihr plastisches Oeuvre umfaßt Porträts, Sportlerstatuetten und Frauenakte. In erster Linie aber gründet sich die bis heute ungebrochene Popularität der Künstlerin auf die zahllosen zumeist kleinformatigen Tierplastiken, die im Laufe ihres 50jährigen Schaffens entstanden sind. Diese Beschränkung in Technik, Format und Thema entspricht in einem Maße dem eingangs beschriebenen Klischee der bildhauernden Frau, daß man hier seinen Prototyp vermuten möchte. Mit Sicherheit lag in der Bestätigung männlicher Vorurteile ein wichtiger Grund für die Wertschätzung der Künstlerin. Karl Scheffler beispielsweise kommentierte eine Ausstellung der Bildhauerin mit den Worten: „Es ist hübsch, wenn Frauen so viel können und so wenig Wesens davon machen. Seinen Platz zu kennen und nicht mit mißgeschaffenem Ehrgeiz darüber hinauszustreben: auch das ist Sittlichkeit.“⁵⁰ Die gleiche Ansicht vertrat Julius Meier-Graefe – mit anderen Worten, aber nicht minder höhnisch: Renée Sintenis sei „Künstlerin, weil sie weiblich bleibt, also kindhaft, weil es ihr nicht einfällt, dem Mann in bornierte Intellektualität zu folgen, sondern vorzieht, Kinder in die Welt zu setzen, drollige

Wesen, Püppchen...“⁵¹ Die Fohlen, Pferde und Rehe wurden mit Attributen wie „allerliebste“, „reizend“, „zierlich“ oder „anmutig“ bedacht; in ihnen glaubten die Kritiker all jene guten Eigenschaften wiederzufinden, mit denen eine Frau ihrer Meinung nach ausgestattet sein sollte: Takt, Bescheidenheit, naive Verspieltheit, Mutterinstinkte und, last but not least, eine „schöne Seele“⁵². So sehr fühlten sie sich in ihrem Frauenbild bestätigt, daß sie den Plastiken kurzerhand den Kunstcharakter absprachen. Hier gehe es nicht um „Prinzipien der Kunst“, sondern um die „lapidarsten Äußerungen großer Menschlichkeit“, freute sich Georg Biermann 1930.⁵³ Und auch Alfred Kuhn sah weniger künstlerische Ambitionen als urtümliche Instinkte am Werk: „Die Frau aber, die diese Tiere geschaffen, ist durch und durch Weib. Ihr Weibtum ist fruchtbar geworden, unintellektuell nicht aus Willen, sondern von Geburt, sieht sie im Tier das hilflose Geschöpf, das ihr Mutterinstinkt versteht.“⁵⁴ Zum Klischee der „schönen Seele“ paßte das Bild der schönen Frau. Photos aus den zwanziger Jahren zeigen Renée Sintenis als modisch gekleidete Dame der besseren Gesellschaft: hochgewachsen, mit knabenhaften Zügen, mal mit Pferd „Horaz“, mal mit Studebaker „Nurmi“, mal im Gespräch mit Albert Einstein. Nicht nur ihr Gatte Emil Rudolf Weiß, sondern auch Georg Kolbe und Emil Nolde ließen sich von ihrer Erscheinung zu Bildnissen anregen.⁵⁵ Die fruchtbarste Porträtistin freilich war sich die Künstlerin selbst. Insgesamt elf plastische Selbstbildnisse entstanden zwischen 1915 und 1945, dazu eine Reihe von Porträtzeichnungen. Bereits in den zeitlos klassischen Köpfen des Frühwerks ist eine Tendenz zur Idealisierung des eigenen Bildes unübersehbar; sie setzt sich in den betont modischen Darstellungen der zwanziger Jahre fort. Noch die späten Bildnisstudien, in denen die Spuren des Altern festgehalten werden, gerieren sich als Idealporträts – nicht mehr einer „äußerlichen“ Schönheit der Jugend, sondern der „inneren“ Schönheit der Reife und schließlich (bei dem Kopf von 1944/45) auch der leidvollen Erfahrung. Wie Milly Steger den Mythos ihrer männlichen Begabung, so hat Renée Sintenis den Kult um ihre Erscheinung tatkräftig unterstützt. Zeitgenössische Abbildungen jedenfalls, die sie vorzugsweise in Konfrontation mit dem eigenen Konterfei zeigen, legen die Frage nahe, welches das größere Kunstwerk sei – die Renée Sintenis aus Fleisch und Blut oder ihr bronzenes Abbild (Abb. 138).⁵⁶

Die Bildhauerin als schöne Tierfreundin – dieses Image, das letztlich jeglichen künstlerischen Anspruch negiert, war keineswegs vorbestimmt, sondern das Resultat einer Verkaufsstrategie, an der neben der Künstlerin auch ihr Ehemann und ihr Galerist beteiligt waren. Betrachtet man die Anfänge ihres Schaffens, so hätte die Entwicklung auch in eine andere Richtung führen können.

Renée Sintenis besuchte von 1908 bis 1912 die Kunstgewerbeschule in Berlin. Auf Verlangen der Eltern mußte sie das Studium für eine Sekräterinnenausbildung aufgeben, um später als Bürokräftin bei ihrem Vater, einem Rechtsanwalt, zu arbeiten. Nach dem Bruch mit den Eltern nahm sie ihr Studium wieder auf; 1914 stellte sie auf der „Freien Secession“ erstmals Werke einer breiteren Öffentlichkeit vor. Bemerkenswert unter den frühen Arbeiten sind weniger die Tierplastiken als die kleinformatigen Frauenakte, die in Motivwahl, Typus und in der Geschlossenheit ihres Umrisses auf eine intensive Auseinandersetzung mit den Aktplastiken Wilhelm Lehmbrucks schließen lassen. So die „Badende“ (Abb. 139), für deren Haltung augenscheinlich Lehmbrucks „Gestürzter“ Pate gestanden hat (Abb. 140). Das Motiv des zusammenbrechenden Jünglings, ursprünglich als Kriegerdenkmal konzipiert, ist bei Renée Sintenis zur Genredarstellung geworden; das Attribut des Mannes, sein abgebrochenes Schwert, ersetzt sie durch einen Badeschwamm. Die Trivialisierung eines hochpathetischen Motivs ist als Zeichen künstlerischen Unvermögens gelesen worden;⁵⁷ sie kann aber ebenso als ironische Brechung eines Männermythos gemeint sein – und an Ironie fehlte es der Künstlerin in den Werken jener Jahre keineswegs. Nicht minder zweideutig stellt sich



Abb. 139
Renée Sintenis,
Badende, 1917,
Bronze, H 8,2 cm, L 15,6 cm,
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie

bei näherer Betrachtung die „Daphne“ dar (Abb. 141), deren erste, kleine Fassung 1918 entstand; eine vergrößerte Replik gab 1930 der Lübecker Museumsdirektor Carl Georg Heise in Auftrag. Die auf abschüssigem Grund stehende Figur mit aufgerecktem Körper und über dem Kopf erhobenen Armen illustriert den Mythos von der Nymphe, die sich, um dem Liebeswerben Apolls zu entgehen, von ihrem Vater in einen Lorbeerbaum verwandeln lässt: die ersten Zeichen der Metamorphose machen sich schon bemerkbar. Zugleich legen der halb stehend, halb hängend wiedergegebene Körper und der dulddend gesenkte Kopf den Gedanken an den Kreuzestod Christi nahe; in ähnlicher Weise gestaltete wenige Jahre später Josef Thorak seinen umstrittenen „Gekreuzigten“ (Abb. 142). Von den Zeitgenossen wurde die religiöse Dimension der Figur durchaus registriert: „Die ganze Gestalt schwebt, als sei sie aufgehängt am Kreuz ihres Schicksals. Aus ihr

spricht alles, Leid und Lust und Entsagung, das zweifelnde ‚Mein Gott, warum hast du mich verlassen‘ und zugleich das Sichergeben, weil es vollbracht ist.“⁵⁸ Daphnes Verwandlung wird in dieser Beschreibung Hanna Kiels (sie war nicht nur die erste Biographin der Künstlerin, sondern auch ihre Freundin) zum Symbol weiblicher Selbstaufgabe zugunsten des Mannes; die zum Baum erstarrte Nymphe ist „der Liebe auf immer entrissen, dem Gotte auf ewig entflohen und doch ihm heilig und ihm verbunden, denn aus ihrem Stamme wächst der Lorbeer, das Blatt unvergänglichen Ruhmes, ein Ehrenkranz für die göttliche Stirne“.⁵⁹ Konnotationen dieser Art verleiten dazu, eine Erklärung in der Biographie der Bildhauerin zu suchen. Im Dezember 1917 hatte Sintenis einen ihrer ehemaligen Lehrer an der Kunstgewerbeschule, den Maler und Graphiker Emil Rudolf Weiß, geheiratet. Möglicherweise sah sie damit zunächst die eigene künstlerische

51 Julius Meier-Graefe, Die Plastik von Renée Sintenis, in: Gustav Eugen Diehl (Hg.), Renée Sintenis, Berlin o.J., S.7, Veröffentlichungen des Kunstarchivs Nr.27/38, Bd.3.

52 Georg Biermann, Renée Sintenis, in: Der Cicerone, Jg.22, 1930, S.15.

53 Ebenda, S.16.

54 Alfred Kuhn, Die Tiere der Renée Sintenis, a.a.O., S.129.

55 Vgl. Ursel Berger, Renée Sintenis in der Kunst ihrer Zeit, in: Kat. Renée Sintenis. Plastiken. Zeichnungen. Druckgraphik, (Georg-Kolbe-Museum), Berlin 1983, S.18.

56 Selbst noch die Arbeitsweise der Bildhauerin konnte zum Gleichnis für weibliche Schönheit werden. In Hans Cürdis Film „Schaffende Hände“ wurde ihre Arbeit am Modell mit den Worten kommentiert: „Und immer wieder ziehen diese schönen schmalen Frauenhände in ihren Bann, die so analoge Formen schaffen.“ Hans Cürdis, Schaffende Hände, a.a.O., S.22.

57 Vgl. Britta E. Buhlmann, Renée Sintenis: Werkmonographie der Skulpturen, Darmstadt 1987, S.79.

58 Hanna Kiel, Renée Sintenis, a.a.O., S.28. Die Passage fehlt in der 1956 herausgegebenen Neufassung der Monographie.



Abb. 140
Wilhelm Lehmbruck,
Der Gestürzte, 1915/16,
Bronze, H 72 cm, L 239 cm,
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie

Abb. 141
Renée Sintenis,
Daphne, 1918,
Bronze, 29 x 5 x 4,5 cm,
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie

59 Ebenda, S.25.

60 Marg Moll, in: Iris Würtz,
Marg Moll, Düsseldorf 1969,
o.S.

61 Vgl. Christine Fischer-Defoy,
Kunst Macht Politik. Die Nazifi-
zierung der Kunst- und Musik-
hochschulen in Berlin, Berlin
1988, S.122.

62 1931 erklärte Renée Sintenis
in einem Interview mit Ada
Schmid-Beil: „Von den verschie-
densten Anregungen für meine
Arbeit, die in meinem Leben ge-
wesen sind, verdanke ich unend-
lich viel Professor Weiß, mei-
nem jetzigen Mann. Er hat
mich immer wieder zum Aus-
stellen gedrängt und mir stets
die Wege zu ebnen gesucht.“
Zit. nach Kat. Renée Sintenis.
Plastiken. Zeichnungen. Druck-
graphik, a.a.O., S.119.

63 Vgl. Alfred Flechtheim,
Zehn Jahre Kunsthändler, in:
Der Querschnitt, Jg.3, 1923,
S.155.

64 Moritz Heimann, Renée Sin-
tenis, in: Gustav Eugen Diehl
(Hg.), Renée Sintenis, a.a.O.,
S.6.

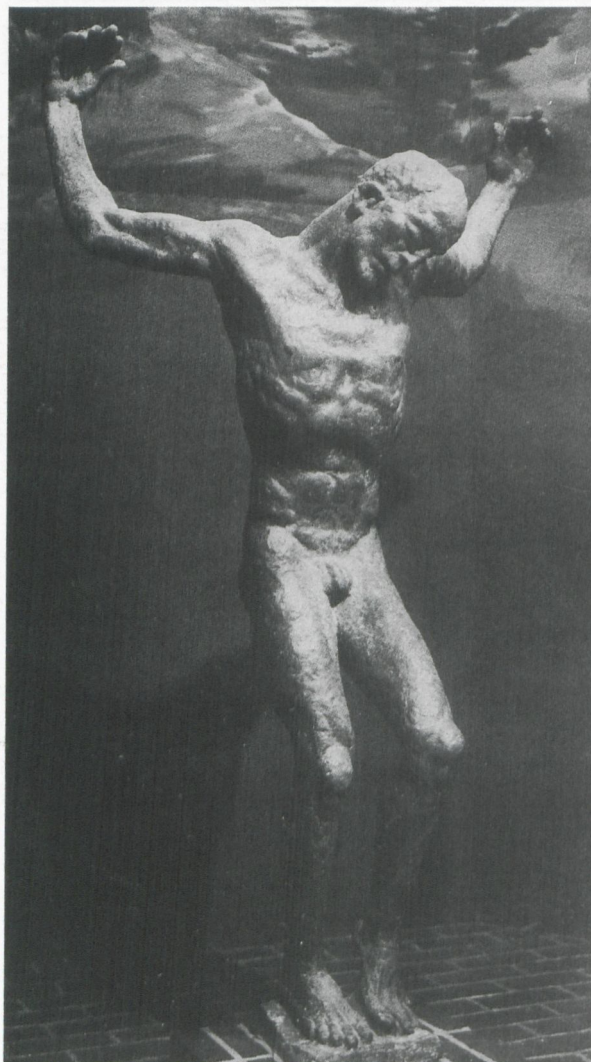
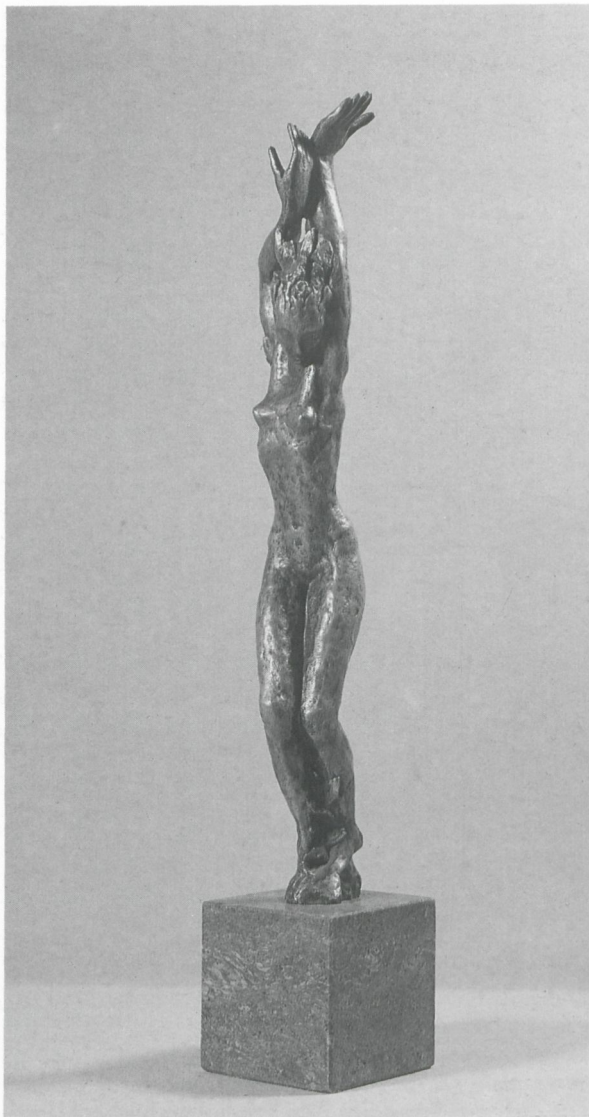
65 Zit. nach: Monika Flake-
Knoch/ Stephan von Wiese, Le-
bensfilm von Alfred Flechtheim,
in: Kat. Alfred Flechtheim –
Sammler. Kunsthändler. Verleger,
a.a.O., S.171.

66 Vgl. Alfred Flechtheim,
Zehn Jahre Kunsthändler,
a.a.O., S.155; an anderer Stelle
verglich er die Tiere Renée Sin-
tenis' mit den Tanagrafiguren
der Antike, ebenda, S.91.

67 „Sie (R.S.) könnte eigentlich
ganz gut eine Indianerfürstin
sein, aber eine Bildhauerin,
schon vom rein bildhauerischen
Standpunkt aus gesehen, ist sie
nicht, und ihren Werken nach
zu urteilen ambitioniert sie gar
nicht, es zu sein... Wie ein Di-
lettant wirft sie die Gesetze der
Bildhauerei um, indem sie nicht
die Kraft zum Konstruieren hat,
sondern unter dem Wahn einer
aufgeschnappten, sich hier auf-
zwingenden Bewegung steht.“
Emil Szittyta, Der Sommer, in:
Der Querschnitt, Jg.5, 1925,
S.735.

68 So heißt es im „Querschnitt“
1921 programmatisch, die Zeit-
schrift halte es für ihre „Pflicht,
den Boxsport auch in den deut-
schen Künstlerkreisen populär
zu machen.“ Der Querschnitt,
Jg.1, 1921, S.221. Und 1923 er-
klärte Hermann von Wedder-
kopp: „Sport ist eine Leiden-
schaft dieser Zeitschrift, die
beim Boxen und Ballett, wie die
vergangenen Nummern auswei-
sen, reinster Snobismus wird.“
Hermann von Wedderkopp,
Standpunkt, in: Der Quer-
schnitt, Jg.3, 1923, S.4.

Abb. 142
Joseph Thorak,
Der Gekreuzigte



Laufbahn in Frage gestellt; bedeutete in der Regel doch für Frauen ihrer Generation die Ehe, zumal mit älteren und erfolgreichen Kollegen, das Ende, oder doch wenigstens eine Verzögerung der eigenen Karriere. Beispiele dafür gibt es genügend: Marg Moll etwa, die von der Malerei zur Bildhauerei wechselte, um nicht mit ihrem berühmten Mann (und ehemaligen Lehrer) Oskar Moll konkurrieren zu müssen,⁶⁰ Christiane Naubereit, die die eigene bildhauerische Arbeit zugunsten der ihres Ehemannes (und ehemaligen Lehrers) Wilhelm Gerstel zurückstellte,⁶¹ oder Gela Forster, die nach ihrer Heirat mit Alexander Archipenko und der Übersiedlung in die USA ganz aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit verschwand – das Bild der vom übermächtigen Manne erdrückten Frau, das sie in der Gruppe „Baum (Mann und Frau)“ geschaffen hatte, wurde hier Realität (Abb. 143).

Im Falle Sintenis-Weiß freilich lagen die Dinge anders; der dreizehn Jahre ältere Weiß protegierte seine Gattin nach Kräften. Von seinen Bildnissen, mit denen er ihr Schaffen gleichsam in einer verkaufsfördernden Maßnahme begleitete, war bereits die Rede. Darüber hinaus scheint er sie zum Ausstellen gedrängt und ihr Kontakte zu Künstlerkollegen und zu potentiellen Sammlern vermittelt zu haben.⁶²

1921 übernahm Alfred Flechtheim die geschäftliche Vertretung des Künstlerehepaars.⁶³ Der Galerist war ein leidenschaftlicher Anhänger der französischen Kunst; seine Geschäfte hingegen machte er mit deutschen Künstlern. Zwischen ihm und Renée Sintenis entwickelte sich eine erfolgreiche Interessengemeinschaft; die Bildhauerin, von Flechtheim auf geschickte Weise vermarktet, wurde das Zuggpferd der Galerie. Ihre Arbeiten fanden nicht nur bei privaten Käufern lebhaften Absatz, sondern wanderten auch in Museen in aller Welt. Dabei werden die Vorteile von Kleinplastik – Handlichkeit und ein vergleichsweise niedriger Preis – eine ebenso große Rolle gespielt haben wie die Unverbindlichkeit der Themen. Der Dichter Moritz Heimann brachte das Erfolgsgeheimnis auf die einprägsame Formel: „Man kann diese Figuren vor sich auf den Tisch stellen, man kann sie in die Hand nehmen, man kann sich daran freuen, sie haben einen Zweck.“⁶⁴ Diesen Aspekt wußte wohl auch Alfred Flechtheim zu schätzen. Seinem Geschäftspartner in Paris, dem Kunsthändler D.-H. Kahnweiler, empfahl er die Plastiken mit den Worten: „Die Dinger sind ganz entzückend und der Name der Künstlerin absolut undeutsch.“⁶⁵ Den künstlerischen Rang der „Dinger“ setzte er offensichtlich nicht sehr hoch an; eher schon betrachtete er sie als zeitgemäßen Raumschmuck für die moderne Wohnung.⁶⁶ Entsprechend richtete er seine Verkaufsstrategie aus. Die galerieeigene Zeitschrift „Der Querschnitt“ vermittelte ihren Lesern anhand von Photos und der Gemälde von E. R. Weiß das Bild einer mondänen Dame, die, sofern sie ihren Morgenritt beendet hat und nicht gerade mit prominenten Boxern oder Sprintern plaudert (Abb. 144), mit flinken Händen kleine Figürchen modelliert. Und ausgerechnet im „Querschnitt“ konnte Emil Szittyta die neckische Frage stellen, ob Renée Sintenis tatsächlich als Bildhauerin oder nicht eher als ambitionierte Indianerfürstin einzuschätzen sei...⁶⁷

Etwa gleichzeitig mit dem Galeriewechsel hört die Reihe der weiblichen Aktplastiken auf; an ihre Stelle traten männliche Sportler- und Tänzerfiguren. Die Anregung, wenn nicht für den Abschluß des alten, so doch für die Wahl des neuen Themenbereichs, wird von Flechtheim ausgegangen sein. Flechtheims Liebe galt schönen Männern, dem Tanz und dem Sport – vor allem dem Boxsport. Mit sicherem Gespür für den Geschmack der Zeit propagierte er im „Querschnitt“ die Kunstwürdigkeit sportlicher Ereignisse,⁶⁸ von der er augenscheinlich auch die von ihm vertretenen Künstler zu überzeugen wußte. 1922, als das „Schwedische Ballett“ aus Paris in Berlin gastierte, veranstaltete er eine Ausstellung als Rahmenprogramm, zu der seine Hauskünstler Porträts einzelner Tänzer beisteuerten; in diesem Zusammenhang schuf Renée Sintenis

Zeichnungen und die Statuette des Tänzers Jean Börlin. Auch in anderen Fällen scheint Renée Sintenis in enger Abstimmung mit dem Galeristen gearbeitet zu haben. So modellierte sie 1925 die Statuette des Boxers Erich Brandl; parallel dazu porträtierte auch Alfred Sohn-Rethel den Sportler (Abb. 145). Im selben Jahr veröffentlichte der „Querschnitt“ Aktphotos von Brandl (Abb. 146 und Abb. 147). Der finnische Läufer Nurmi, von Sintenis 1926 in einer Bewegungsstudie dargestellt, war 1925 und 1926 mehrfach im „Querschnitt“ abgebildet, und der Polosport, seit 1926/27 in der Zeitschrift propagiert, fand wenig später Eingang in das Schaffen der Künstlerin.

Die intensive Geschäftsverbindung mit der Galerie Flechtheim wurde Renée Sintenis im Dritten Reich übel angekreidet. Zusammen mit zwölf weiteren Künstlerkollegen war sie 1931 zum Mitglied in der Abteilung Bildende Kunst der Preußischen Akademie der Künste ernannt worden, eine Ehre, die bislang nur einer Frau – Käthe Kollwitz – widerfahren war. Die Berufung erfolgte im Rahmen des sogenannten „Pairschubs“, mit dem die Beschlussfähigkeit der durch politische Querelen entzweiten Abteilung wiederhergestellt werden sollte. 1933 diente die Tatsache, daß die Neuernennungen nicht satzungsgemäß per Wahl, sondern auf Vorschlag einer Berufungskommission ausgesprochen worden waren, als Vorwand, um die politisch größtenteils nicht genehmen Pairs zum Rücktritt aufzufordern. Auch Renée Sintenis wurde zunächst zum Rücktritt aufgefordert und im Februar 1934 „in sinngemäßer Anwendung des § 3 Berufsbeamtengesetzes“⁶⁹ (gemeint war ein Ausschluß aus „rassischen“ Gründen) aus der Akademie ausgeschlossen. Ein Nachweis ihrer „nichtarischen“ Herkunft war jedoch offenkundig nicht zu erbringen, so sehr sich die zuständigen Stellen auch bemühten.⁷⁰ So liegt der Schluß nahe, daß man die Bildhauerin kurzerhand mit ihrem jüdischen Galeristen gleichgesetzt hatte. In Alfred Flechtheim wollten die nationalsozialistischen „Kunstsäuberer“ einen Hauptschuldigen am vorgeblichen „Kunstverfall“ der Weimarer Republik ausgemacht haben.

Der Akademieausschluß bedeutete allerdings nicht, daß das Werk der Künstlerin insgesamt geächtet war. Als Flechtheim 1933 aus Deutschland emigrieren mußte, übernahm sein Nachfolger Alex Vömel die Vertretung ihres Werks. Verkaufsausstellungen fanden 1935 bei Buchholz in Berlin und 1939/40 in New York statt; 1935 konnte die bereits mehrfach zitierte Monographie Hanna Kiels im Rembrandtverlag erscheinen. Sogar auf offiziellen Ausstellungen war die Bildhauerin weiterhin vertreten, so 1934 bei der großen Bildnisausstellung im Prinzessinnenpalais, 1935 bei der Ausstellung Berliner Künstler in München und 1944 bei einer Ausstellung niederschlesischer Kunst.⁷¹ Und auch die finanziellen Einbußen dürften sich in erträglichem Rahmen gehalten haben, zumal Renée Sintenis immer schon vorwiegend für einen privaten Kundenkreis gearbeitet hatte und nicht auf Förderung durch öffentliche Institutionen angewiesen war.⁷²

Obwohl die Gleichsetzung Frauenkunst = Kleinplastik im Dritten Reich durchaus ihre Gültigkeit bewahrte (etwa die Hälfte der von Bildhauerinnen eingesandten Werke auf den Großen Deutschen Kunstausstellungen waren kleinformatige Tierplastiken), konnte das Bekenntnis zum kleinen Format jetzt, wo allerorten von Monumentalität die Rede war, einen subversiven Unterton erhalten – so, wenn die Künstlerin 1936 erklärte: „Ich will nicht, daß meine Gestaltungen durch Monumentalität wirken; der Blick soll aufs Innere des dargestellten Gegenstandes gelenkt und darin gefangen werden, statt sich im Außen zu verzetteln.“⁷³

Ähnlich wie Emy Roeder wurde auch Renée Sintenis nach 1945 mit Ehrungen überhäuft: 1952 erhielt sie die Ritterwürde des Ordens Pour le mérite, 1953 das Bundesverdienstkreuz, 1955 eine ordentliche Professur an der Berliner Hochschule für Bildende Künste, an der sie bereits seit 1948 unterrichtete. Künstlerisch allerdings war die Bild-



69 Zit. nach Hildegard Brenner, Ende einer bürgerlichen Kunst-Institution. Die politische Formierung der Preußischen Akademie der Künste ab 1933, Stuttgart 1972, S.138.

70 Vgl. Britta E. Buhlmann, Renée Sintenis: Werkmonographie der Skulpturen, a.a.O., S.28f.

71 Ebenda, S.30.

72 Von den Arbeiten in Museumsbesitz allerdings wurden 1937 insgesamt acht beschlagnahmt; vgl. Paul Ortwin Rave, Kunst diktatur im Dritten Reich, a.a.O., S.83, 90.

73 Renée Sintenis, in: Westfälische Neueste Nachrichten, 6.4.1936, zit. nach Kat. Mensch-Figur-Raum. Werke deutscher Bildhauer des 20. Jahrhunderts, (Staatliche Museen zu Berlin Nationalgalerie) 1988, S.98.

Abb. 143
Gela Forster,
Der Baum (Mann und Weib),
um 1920

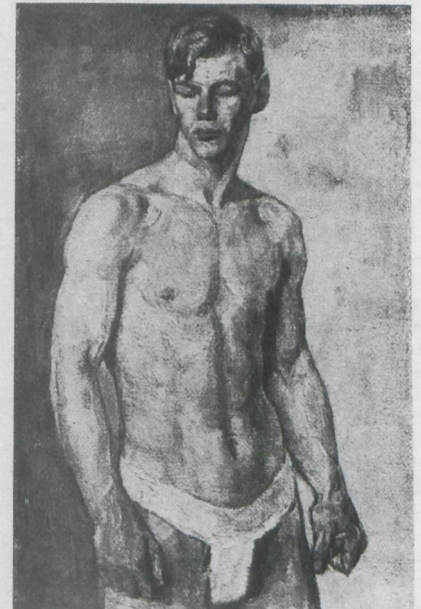


Abb. 144
Renée Sintenis im Gespräch
mit den Läufern Hans Natan
und Getthaut

Der Boxer Erich Brandl



Galerie Flechtheim
Renée Sintenis. Statuette



Galerie Flechtheim
Alfred Sohn-Rethel. Ölgemälde

Abb. 145
Renée Sintenis und Alfred
Sohn-Rethel,
Der Boxer Erich Brandl

Abb. 146
Der Boxer Erich Brandl
(Vorderansicht)

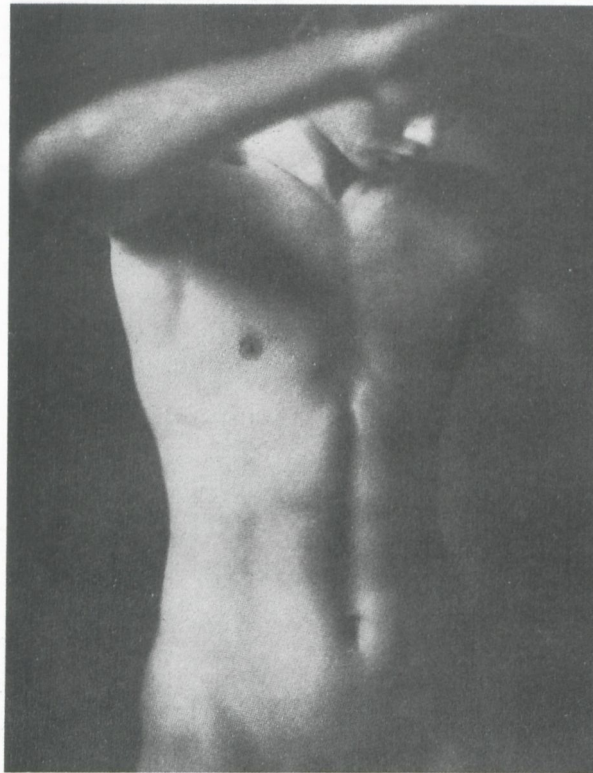
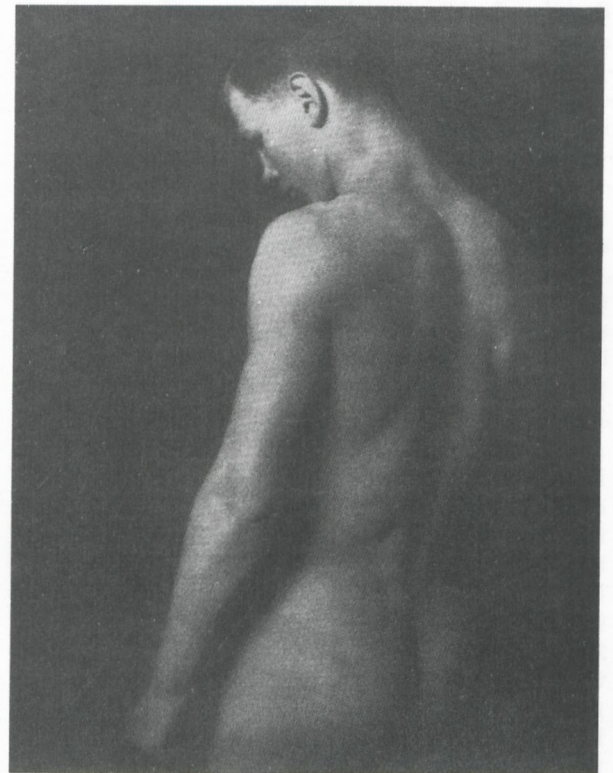


Abb. 147
Der Boxer Erich Brandl
(Rückansicht)



⁷⁴ Ursel Berger, Renée Sintenis in der Kunst ihrer Zeit, a.a.O., S.22.

⁷⁵ Vgl. Ulrika Evers, Deutsche Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Malerei, Bildhauerei, Tapisserie, Hamburg 1983, S.61.

⁷⁶ Schreiben an Kultusminister Rust v. 20.4.1933. BDC, Akte Cauer.

⁷⁷ Ebenda.

⁷⁸ Elke Masas Beobachtung, Frick sei der Familie Cauer „künstlerisch gesonnen“ gewesen, erweist sich bei näherem Hinsehen als blanker Euphemismus (Elke Masa, Die Bildhauerfamilie Cauer im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin 1989, S.394). Tatsächlich setzte sich Frick tatkräftig auch gegen den Widerstand zuständiger Stellen für seine Schützlinge ein; als der Direktor der Vereinigten Staatsschulen Kutschmann ein Gesuch Hanna Cauers um einen Atelierraum in den Staatsschulen aus Platzmangel ablehnen mußte, versah Staatssekretär Hinkel Kuschmanns Brief mit der handschriftlichen Notiz: „Kutschmann! Hanna Cauer muss versorgt werden. Dr. Frick bittet erneut darum.“ und dem Zusatz: „Rust/ Vater Cauer!!!“ Schreiben v. 5.5.1933, im BDC, Akte Cauer. Frick unterstützte auch den Vater Ludwig Cauer. 1937 gab er bei diesem Figurengruppen der „Salierkaiser“ für die Ostapsis (!) des Speyrer Doms in Auftrag. Das Domkapitel und das zuständige Landesamt für Denkmalpflege erfuhren erst aus der Presse von dieser „Schenkung“. Vgl. Ursula Clemens, Deuter deutscher Geschichte, in: Bazon Brock/ Achim Preiß, Kunst auf Befehl?, München 1990, S.77-102 und Otto Thomae, Die Propagandamaschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin 1978, S.125.

Abb. 148
Einige Mitglieder der „Berliner Neuen Gruppe“ (Ausschnitt). Im Vordergrund: Renée Sintenis

hauerin längst „ins Abseits“ geraten, wie Ursel Berger konstatiert hat.⁷⁴ 1953 veröffentlichte die Zeitschrift „Life“ ein Photo der „Berliner Neuen Gruppe“. Es zeigt Renée Sintenis in sicherer Distanz zu ihren Kollegen und deren großformatigen, abstrakten Arbeiten im Vordergrund sitzend, vor sich auf dem Tisch drei kleine Plastiken: einen Flöte spielenden Knaben, einen geflügelten Pegasus und eine balgende Hundegruppe (Abb. 148).

Eine Familien-Karriere

Schließlich die jüngste in dieser Reihe, Hanna Cauer (1902-1989) (Abb. 149). Sie gehört bereits zur Generation der Frauen, die ihre gesamte Ausbildung an der Akademie

absolvieren konnten; der Höhepunkt ihrer Karriere fiel in die Jahre der nationalsozialistischen Herrschaft – für sie „glanzvolle Zeiten“, denen sie noch im Rückblick nachtrauerte.⁷⁵ Und noch in einem zweiten Punkt unterscheidet sich ihre Laufbahn von der ihrer Kolleginnen: Hanna Cauer stammte aus einer angesehenen Bildhauer-Dynastie, die schon seit drei Generationen das Kaiserhaus respektive die Öffentlichkeit mit zunächst neoklassizistischen, später historisierenden Denkmälern versorgt hatte; sie wuchs gleichsam in ihren Beruf hinein.

Auf dem Gebiet der Malerei und Bildhauerei gleichermaßen talentiert, begann die Künstlerin 1921 zunächst eine Ausbildung als Malerin, ohne darüber freilich ihre plastischen Studien zu vernachlässigen. Erst relativ spät, 1927,



entschied sie sich dann endgültig für die Bildhauerei und wurde für drei Jahre Schülerin Hugo Lederers an der Preußischen Akademie der Künste. 1930 erhielt sie den Rompreis der Akademie – als erste Frau, wie sie selbst mit Stolz vermerkte.⁷⁶ Von den künstlerischen Strömungen der Zeit blieb Hanna Cauers Schaffen seltsam unberührt. Lediglich die Figuren und Reliefs, die gegen Ende der Akademiezeit und während eines Studienaufenthaltes in Paris entstanden, setzen sich in ihrer archaisierenden Formensprache mit aktuellen Tendenzen auseinander (Abb. 150); ansonsten tragen die Plastiken die hundertjährige Cauersche Familientradition klassisch drapierter Gewandfiguren und lebensnah gegebener Porträtplastik unhinterfragt weiter.



Abb. 149
Hanna Cauer in ihrem Atelier

Nach 1933 machte sich solcher Traditionalismus bezahlt; bei den neuen Machthabern bemühte sich Hanna Cauer um staatliche Unterstützung mit dem Hinweis, daß „die regierenden jüdisch-marxistischen Kreise meiner deutschen Kunstauffassung absolut ablehnend gegenüber standen“.⁷⁷ Für die Interessen der Cauers setzte sich vor allen Dingen Reichsinnenminister Wilhelm Frick ein, der als Innen- und Volksbildungsminister in Thüringen schon 1930 die erste nationalsozialistische „Säuberungskampagne“ gegen moderne Kunst initiiert hatte. Vermutlich durch seine Vermittlung erhielt die Bildhauerin in den dreißiger und vierziger Jahren eine Reihe bedeutender Aufträge der öffentlichen Hand.⁷⁸ 1933 modellierte sie für den Reichstag eine Büste Fricks in der Manier eines römischen Senators, 1934/35 schuf sie im Auftrag der Stadt Nürnberg zwei Figuren für das dortige Opernhaus. 1935 entstand der „Olympiabrunnen“ vor dem Roten Rathaus, 1938 ein Brunnen für Posen, 1938/39 für Fricks Reichsinnenministerium die marmorne „Pallas Athene“ und von 1938 bis 1940 für das preußische Kultusministerium eine weitere Brunnengruppe. Dabei bediente sich die Künstlerin durchweg gängiger Bildformeln: nackte Epheben für das Rote Rathaus (Abb. 264), spielende Kinder mit Kuh für Posen, eine liegende Flußnymphe nach dem Vorbild der antiken „Schlafenden Ariadne“ für das Berliner Kultusministerium. 1942, als der kriegsbedingte Materialmangel längst überall spürbar war, konnte sie noch Sonderzuwendungen an Arbeitsmaterialien beanspruchen.⁷⁹ In der Größendimension lassen sich diese Aufträge natürlich nicht mit denen eines Arno Breker vergleichen, dennoch: Hanna Cauer war gut im Geschäft und bei den Politikern des Reiches hoch angesehen. Josef Goebbels fand ihren Olympiabrunnen „wunderbar“⁸⁰ und ihre Frauenplastiken „herrlich“⁸¹; von Adolf Hitler erhielt sie 1937 eine einmalige Zuwendung von 5.000 Reichsmark.⁸²



Abb. 150
Hanna Cauer,
Fischmarkt, 1931/32,
Sandstein, ca. 50 x 64 cm,
Galerie Ludwig Lange, Berlin

ebenfalls ohne Attribute dargestellt, erhalten die Figuren durch ihre manierierte Gestik narrativen Charakter. Was sie erzählen, ist nicht zu entscheiden: ob sich ihre Haltung auf die Musik bezieht oder ob sie in einem sexuellen Sinne als Aufforderung bzw. Abwehr zu lesen sind, bleibt offen. Gerade diese Zweideutigkeit war es, die die Kritiker entzückte: „Als lockten sie (die Figuren) die Töne aus der Luft, tasten sie die Töne aus der Luft, tasten Finger und Hände, so daß man nicht weiß, beschwören sie bereits gehörte Töne, innere Musik, oder folgen sie nur frauenhaft in absichtsloser Tanzbewegung. Beide sanft beschwingt und völlig ausgewogen, gestalten sie bei gleichem Maß

Zwischen 1937 und 1944 beschiedte Hanna Cauer nahezu jedes Jahr die „Große Deutsche Kunstausstellung“. Während die Arbeiten anderer Bildhauerinnen zumeist in Nebenräume oder ins Obergeschoß zur Kleinplastik abgeschoben wurden, zeigte man ihre großformatigen Frauengestalten im zentralen Skulpturensaal zusammen mit den Werken der Staatskünstler Arno Breker und Josef Thorak. Und immer war wenigstens ein weiterer Angehöriger der weitverzweigten Bildhauerfamilie mit von der Partie: die Onkel Stanislaus und Emil, die Schwester Anna oder der Bruder Eduard.

Ihren wohl größten Erfolg erzielte die Bildhauerin in den dreißiger Jahren mit den weiblichen Aktplastiken „Allegretto“ und „Moderato“, aufgestellt in den Nischen zu beiden Seiten der einstigen „Führerloge“ im Nürnberger Stadttheater (Abb. 151 und Abb. 152). Während der Pariser Weltausstellung 1937, auf der die Nationalsozialisten einem internationalen Publikum die „neue“ deutsche Kunstgesinnung vorführten, wurde die Plastik „Allegretto“ mit einer Goldmedaille ausgezeichnet;⁸³ das Pendant wählte Breker für die Propagandaexposition „Deutsche Reichshauptstadt 1938 in Warschau und Krakau veranstaltet.“⁸⁴ Von der provokativen Nacktheit, die zwanzig Jahre vorher Milly Stegers Theaterfiguren zum Skandal hatte werden lassen, ist hier nichts mehr zu spüren. Wenngleich

⁷⁹ Schreiben an den Landesleiter der Reichskulturkammer v. 17.12.1942. BDC, Akte Cauer.

⁸⁰ Tagebucheintrag v. 29.7.1936, in: Elke Fröhlich (Hg.), Die Tagebücher von Joseph Goebbels, München 1987, Bd.2, S.649. Goebbels hat offensichtlich der Bildhauerin mehrfach Aufträge erteilt: vgl. die Tagebucheinträge v. 15.12.25, Bd.2, S.553, v. 9.12.1937, Bd.3, S.362 und v. 17.12.1937. Für den Hinweis auf die Goebbels Tagebücher und die Unterlagen aus dem BDC danke ich Dariusz Cierpialkowski.

⁸¹ Nach einem Besuch im Atelier der Bildhauerin notierte Goebbels: „Hanna Cauer hat herrliche Frauenplastiken geschaffen. Sie kann sehr viel. Ich gebe ihr eine ganze Reihe von Aufträgen. Auch der Führer, der etwas später noch hinzukommt, gibt ihr Aufträge und Vorschüsse. Sie ist ganz glücklich.“ Elke Fröhlich (Hg.), Die Tagebücher von Joseph Goebbels, a.a.O., Eintrag v. 17.12.1937, Bd.3, S.372.

⁸² Klaus Backes, Adolf Hitlers Einfluß auf die Kulturpolitik des Dritten Reiches. Dargestellt am Beispiel der Bildenden Künste, Heidelberg 1984, S.85.

⁸³ Die Figur war auf dem „Ehrenpodium“ im „Deutschen Haus“ in unmittelbarer Nachbarschaft zu Adolf Zieglers „Vier Elementen“ aufgestellt. Vgl. Heinrich Hoffmann, Deutschland in Paris, München 1937, Abb. S.29.

⁸⁴ Kat. współczesnych rzeźbiarzy niemieckich, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938, Nr.18, „Stehende“.



Abb. 151
Hanna Cauer,
Allegretto, 1935,
Bronze, H 168 cm,
Opernhaus, Nürnberg

Abb. 152
Hanna Cauer,
Moderato, 1935,
Bronze, H 162 cm,
Opernhaus, Nürnberg

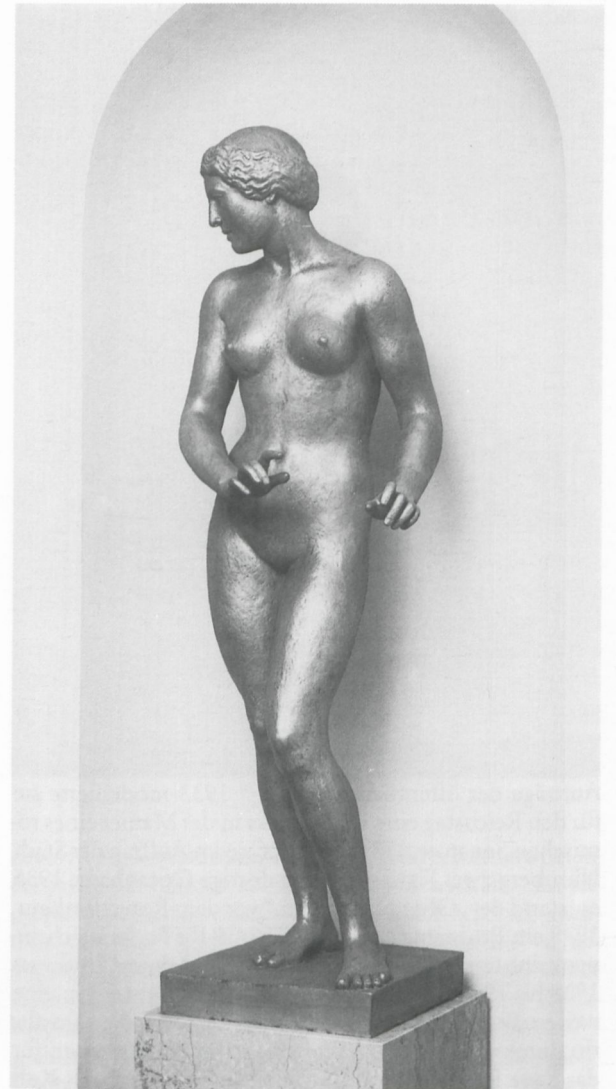
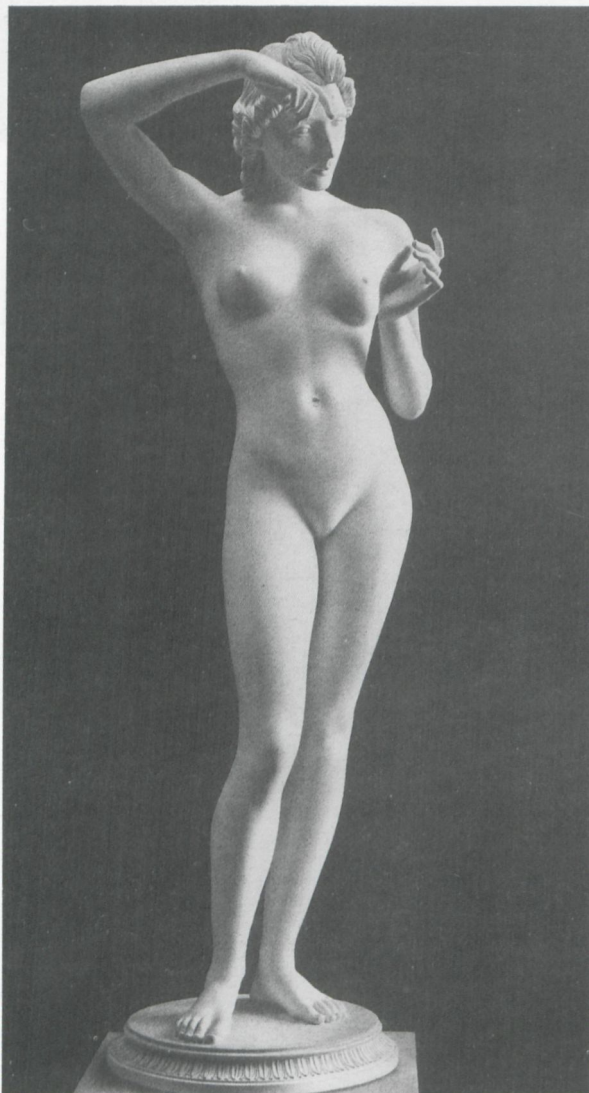


Abb. 153
Arno Breker,
Flora, 1943

Abb. 153a
Hanna Cauer,
Schwebende Göttin, 1935,
Bronze, H 160 cm,
Oranienpark,
Bad Kreuznach



verschiedene Empfindungen. Wirkt die erhobene Hand des ‚Allegretto‘ wie eine Aufforderung, so dämpft ‚Moderato‘ mit beiden Händen.⁸⁵ Dieser Typus einer klassizierend-symbolhaften Darstellung machte im Dritten Reich Schule. Als Arno Breker Ende der dreißiger Jahre für den Neubau der Reichskanzlei und später für den projektierten „Führerbau“ eine Reihe von Aktplastiken schuf, griff er auf jene sinnentleerte Gestik zurück, die Hanna Cauers Nürnberger Plastiken erstmals vorgeführt hatten (Abb. 153).

Nachdem ihr Berliner Atelier 1944 den Bomben zum Opfer gefallen war, kehrte die Bildhauerin nach Bad Kreuznach, den Stammsitz ihrer Familie zurück. In Kreuznacher Parks und Schulen fanden einige der Plastiken, die sie für Berlin geschaffen hatte, ein Ausweichquartier – so auch die im Auftrag Fricks entstandene „Schwebende Göttin“ (Abb. 153a), die heute dort im „Oranienpark“ steht.⁸⁶



⁸⁵ Artur Kreiner, Neue Bildhauerwerke im Nürnberger Opernhaus, in: Kunst und Volk, Jg. 4, 1936, S.318.

⁸⁶ Auf Frick als einstigen Besitzer weist die Beschriftung eines Photos der „Schwebenden Göttin“ hin. BDC, Akte Cauer.