

Inhalt

- 10 Autorenverzeichnis
- 11 Vorwort
- 12 Barbara Rommé
Herrin ihrer Kunst – Elisabet Ney konstruiert ihr Künstlerimage in Münster, München, Heidelberg und Berlin (1852–1858)
- 18 Barbara Rommé
Leben und Werk der Bildhauerin Elisabet Ney
- 28 **Das Leben Elisabet Neys und ihr künstlerisches Œuvre**
- 30 Barbara Rommé
Das künstlerische Schaffen von Elisabet Ney – Eine Skizze
- 38 Barbara Rommé
Die Künstlerin-Inschrift Elisabet Neys als Gradmesser für die Güte der Ausführung
- 42 Dagmar von Stetten-Jelling
Die Bildhauerin Elisabet Ney in Europa und Amerika
- 52 Katharina Tiemann
Der verkannte Bildhauer Johann Adam Ney in Münster – Künstler und eigenwilliges Vorbild
- 58 Wilm Brepohl
Die Familie Ney in Münster bis 1852 – Eine Spurensuche
- 62 Wolfgang U. Eckart
Ein Philosoph im Wilden Westen – Edmund Duncan Montgomery
- 68 Birgit Kümmel
Christian Daniel Rauch als Lehrer
- 74 Sibylle Einholz
Elisabet Ney und die Berliner Bildhauerschule
- 82 Nikolaus Gatter
„So jung und hübsch und mit die harten Steine arbeiten?“ Elisabet Ney zu Gast bei Ludmilla Assing und Karl August Varnhagen von Ense in den Jahren von 1855 bis 1858
- 84 Katharina Tiemann
„... ein freundlich Zeichen an den Ort den ich Verbannung nenne“:
Elisabet Neys zweite Zeit in Münster
- 94 Saskia Johann
„Mein Gefühl weissagt Erfolg, mehr wie irgendwo anders.“ – Elisabet Ney in München
- 104 Annette Gebhardt
Elisabet Ney und die Kunststadt München
- 110 Thomas Steinhauser
„Sie ist eine höchst merkwürdige Natur.“ – Elisabet Ney im Briefwechsel der Chemiker Justus von Liebig und Friedrich Wöhler
- 112 Helke Kammerer-Grothaus
Porträtbüsten von Elisabet Ney und die Transformation antiker Skulpturen
- 118 **Elisabet Ney, eine außergewöhnliche Künstlerin in ihrer Zeit**
- 120 Birgit Franke und Barbara Welzel
Kunstgeschichte oder Frauengeschichte?
Von der Kunst Elisabet Neys, ihre Identität zu modellieren
- 130 Karl Heinrich Hucke
Fräulein Pygmalia – ‚Starke Frauen‘ im Selbstverständnis der Brief- und Salonkultur um 1850
- 140 Henry Keazor
Idealische Werke versus Büsten: Die Konkurrentinnen Harriet Hosmer und Elisabet Ney
- 150 Peter Oestmann
Zur Rechtsstellung verheirateter und lediger Frauen im 19. Jahrhundert
- 154 Michael Schäbitz
Marginalität überwinden: Die Anfänge des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin (VKKB)
- 158 Charlotte A. Lerg
Unterwegs nach Arkadien – Die deutsche Auswanderung nach Amerika im 19. Jahrhundert
- 164 Karen Lemmey
Der Aufstieg öffentlicher Bildhauerkunst in Amerika zum Ende des 19. Jahrhunderts
- 172 **Die Bildhauerin Elisabet Ney und ihr Nachleben**
- 174 Mary Collins Blackmon
Das Elisabet Ney Museum: Ein Ort der Erinnerung seit 1911
- 178 Rita Kauder-Steininger
Neys deutscher Biograph Eugen Müller-Münster
- 180 Edda Baußmann
Das Elisabet-Ney-Zimmer im münsterischen Drei-Frauen-Museum
- 186 **Katalog**
- 188 **Katalognummern 1–62**
- 282 **Anhang**
- 284 Liste der weiteren ausgestellten Werke
- 285 Literatur – Auswahl
- 292 Ortsregister
- 294 Personenregister
- 300 Eigentümer- und Bildnachweis

Vorwort

Das Stadtmuseum Münster ist in Deutschland das einzige Museum, das sich für die Bildhauerin Elisabeth Ney engagiert. Bereits 1997 hatte das Haus zu ihrem 90. Todestag eine – wenn auch kleine – Ausstellung ausgerichtet. Damals gab es noch kaum mehr in der Sekundärliteratur als die Biographie des Lokalhistorikers Eugen Müller-Münster aus dem Jahr 1931 zu verzeichnen. Seitdem ist eine Reihe von wissenschaftlichen Beiträgen erschienen, die sich zwar oft nur am Rande mit Elisabeth Ney beschäftigen, doch ein besseres Bild von ihrem Umfeld als bisher vermitteln. Neue Einblicke hat insbesondere die Dissertation von Frau Dagmar von Stetten-Jelling eröffnet: Die historische Promotionschrift vollzieht chronologisch das Leben der Elisabeth Ney nach, und durch Auswertung von Quellen war es ihr möglich, Neues zur Interpretation des Lebensweges der Bildhauerin beizutragen.

Ein Desiderat bleibt die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Schaffen von Elisabeth Ney. Der außergewöhnliche Verlauf ihres Lebens hat große Schatten über das ureigene Anliegen der Künstlerin – ihre Kunst, ihre Bildhauerei – geworfen. Kaum eine seriöse Beschäftigung mit einzelnen Skulpturen oder sogar mit Werkphasen ist bislang publiziert, weil die aus heutiger Sicht „kurios“ erscheinende Lebensstrategie des Fräuleins Ney so gefangennimmt. Viel zu wenig wird berücksichtigt, dass sie einen Weg ohne jegliches weibliches Vorbild ging. Das interdisziplinäre Projekt „Herrin ihrer Kunst“ des Stadtmuseums Münster führte deshalb Fachwissenschaftler – auch aus den USA – der unterschiedlichsten Ausrichtung zusammen: Kunsthistoriker, Historiker verschiedenster Ausprägung, Archäologen und Literaturwissenschaftler. Wir sind deshalb den Autorinnen und Autoren besonders dankbar, dass sie sich aus ihrem Blickwinkel mit Leben und Werk der Künstlerin beschäftigen haben. So sind zahlreiche neue Erkenntnisse, aber auch interessante Gewichtungen und Bewertungen ihres Lebens und Schaffens ans Tageslicht gekommen.

Besonderen Dank schulden wir den Stiftungen und Sponsoren sowie den drei Elisabeth-Ney-Patinnen, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, die Wiederentdeckung der bedeutendsten Bildhauerin Deutschlands im 19. Jahrhundert zu unterstützen. Ohne dieses Engagement wäre dieses Projekt nicht realisierbar gewesen. Zu danken ist folgenden Förderern: der LWL-Kulturstiftung, der Ernst von Siemens Kunststiftung, der Kunststiftung NRW, dem Ministerpräsidenten des Landes NRW, der Kulturstiftung der Sparkasse Münster, der Sparkasse Münsterland-Ost und vor allem dem Förderverein Stadtmuseum Münster mit zahlreichen Sponsoren aus der münsterischen Wirtschaft und privaten Unterstützerinnen und Unterstützern.

Leihgaben aus der gesamten Bundesrepublik und den USA haben diese Retrospektive erst ermöglicht. Wir bedanken uns für das gewährte Vertrauen und hoffen, mit der Präsentation die öffentliche Aufmerksamkeit auf das Werk der Künstlerin zu lenken. Neben den zahlreichen Essays im Katalog enthält die dem Buch beigefügte CD-ROM den Ertrag von langwierigen Recherchen in Archiven und Museen in Europa und den USA. An dieser Stelle gilt mein Dank den zahlreichen Archiven und Bibliotheken im In- und Ausland, die uns bei der Recherche unterstützt haben.

Das kleine, höchst effektiv arbeitende Vorbereitungsteam wurde von allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Stadtmuseums Münster weitreichend unterstützt. Es sei an dieser Stelle jedoch erlaubt, stellvertretend für alle Frau Dr. Edda Baußmann, Frau Dr. Wibke Becker, Frau Saskia Johann M. A. und Frau Gudrun Söffker M. A. für die gute Arbeit zu danken. Frau Dipl.-Archivarin Katharina Tiemann vom LWL-Archivamt für Westfalen hat ehrenamtlich das Projekt insbesondere im Bereich der Archivalienrecherche und Aufbereitung unterstützt – dafür meinen herzlichen Dank!

Eine besondere Ehre wird dem Stadtmuseum Münster durch die Gewährung der Schirmherrschaft des Botschafters der Vereinigten Staaten von Amerika, Herrn William R. Timken jr., für die Ausstellung zuteil. Damit wird der Lebensgeschichte Elisabeth Neys Rechnung getragen: Die Künstlerin ging 1871 in die USA und blieb bis zu ihrem Tod in Austin/Texas ansässig. Bei ihrer ersten Rückkehr nach Europa nach fast 25 Jahren hatte sie einerseits Sehnsucht nach den Ihren in Westfalen, andererseits fühlte sie sich doch mittlerweile in Amerika besser aufgehoben. So schreibt sie am 22. Dezember 1895 aus München an ihre Verwandten in Werne: „Wohl ist es schade, dass man die, die man von Herzen liebt, nicht für immer um sich scharen kann, um so ungehindert dem Empfinden Ausdruck zu geben. Schade, daß man da, wo man sich verstanden fühlt, nicht für immer weilen kann! Aber immerhin, als ein bezaubernder Schatz wird die Erinnerung der ‚Westfalentage‘ mit mir bleiben und mich beglücken; [...] Aber trotzdem ich sehne mich zurück nach Amerika.“ Triebfeder ihres Lebens blieb bis zum letzten Atemzug die Kunst, und so durchlebte sie gerade in den letzten 15 Jahren ihres Lebens eine besonders produktive Schaffensphase.

Dr. Barbara Rommé
Leiterin des Stadtmuseums Münster

Barbara Rommé

Herrin ihrer Kunst – Elisabet Ney konstruiert ihr Künstlerimage in Münster, München, Heidelberg und Berlin (1852–1858)

„From quite early, my life has been a protest against the subjection to which women were doomed from their birth“ (Anm. d. Red.: Schon sehr früh war mein Leben ein Protest gegen die Unterwerfung, zu der Frauen von Geburt an verurteilt waren.), schrieb Elisabet Ney, die bedeutendste deutsche Bildhauerin, ja Künstlerin im 19. Jahrhundert am 14. März 1886 an Sara Underwood. Künstlerische Kraft und hohe Professionalität zeichnen Ney vor vielen anderen Kollegen ihrer Zeit aus. Dabei hatte sie als begabte und künstlerisch tätige Frau vielen chauvinistischen Vorurteilen gegenüber weiblicher Kreativität zu begegnen. Einige Kritiker verstiegen sich sogar zu behaupten, sie könne – als Frau – ihre Werke nicht selbst geschaffen haben. Neben diesen handfesten Schwierigkeiten gilt es für eine Bewertung ihres Schaffens, auch ihre problematische rechtliche und soziale Stellung zu berücksichtigen: Elisabet Ney konnte auf kein Vorbild zurückgreifen, das ihr den Lebensweg als kreative Frau zu persönlicher und wirtschaftlicher Unabhängigkeit vorgelebt hat, denn die starken Frauen aus der Zeit um 1800 in den deutschen Großstädten waren in der Öffentlichkeit nicht präsent. Außerdem hatte sie mit einem Mangel an klassischer Bildung zu kämpfen, der bei Elisabet Ney noch durch ihre niedrige soziale Herkunft verstärkt wurde. Frauen, gar kreative Frauen, kamen jenseits des Adels in der Öffentlichkeit vor 1871 so gut wie gar nicht vor. Trotzdem findet sie einen ureigenen Weg, in dem sie ihre Kunst lebt und zum Zentrum ihres Lebens macht.

Obwohl ihr aufgrund ihres Geschlechtes häufig Steine in den Weg gelegt wurden, hat Elisabet Ney erst sehr spät in den USA emanzipatorische Ambitionen entwickelt, wie die eingangs zitierte Briefstelle aus dem Jahr 1886 zeigt. In ihrer europäischen Zeit erkannte sie durchaus die geschlechtsspezifischen Diskriminierungen, doch beurteilte sie das weibliche und das männliche Geschlecht ähnlich negativ, wie aus einem Brief an Arthur Schopenhauer (1788–1860) aus dem Jahr 1860 ersichtlich ist: „Ich hab den Muth nicht u. bin auch zu stolz, den Herrn [Dr. Lindner] so ohne Weiteres zu mir zu bitten. Weiß ich doch nicht, ob er nicht auch einer jener elenden Männercreaturen ist, welchen auf der einen Seite ein göttlicher Funke inne wohnt, – dem es jedoch nicht an gar kläglichem Wust u. niedern Gewohnheiten auf der andern Seite gebricht. Die von einer Weib nicht anders zu urtheilen vermögen als nach dem Ergebnis täglichen Lebens, leider täglicher Erfahrung u. darum, weil die Männer es zumeist nicht besser ver-

dienen, als daß sie mit Wesen verkehren, die sie eigentlich im Grunde mindestens über die Achsel betrachten müssen.“

Ney sah die positive Zukunft der eigenen Person wie des weiblichen Geschlechts vor allem in der Förderung von Bildung. Sie tat viel für ihre eigene Aus- und Weiterbildung und war auch um die Kreativität und Bildung ihres Sohnes Lorne (1872–1913) sehr besorgt. Gleichzeitig arbeitete sie auf die Gründung einer Kunstakademie in Austin hin, die selbstverständlich von Anfang an auch Frauen offenstehen sollte. Im Gegensatz zu später geborenen Künstlerinnen gelang es ihr jedoch, ein eigenständiges künstlerisches und wirtschaftliches Leben zu führen – wenn auch oft mit argen Geldnöten. Der französischen Bildhauerin Camille Claudel (1864–1943) war dies beispielsweise nicht möglich (Abb. 1); auch die Malerin Gabriele Münter (1877–1962) suchte die enge Anlehnung an das „Künstlergenie“ Wassily Kandinskys (1866–1944). An dieser Stelle soll keine voreilige Bewertung von Lebensleistungen vorgenommen werden, doch wird klar, dass Elisabet Neys Leben eine Ausnahmeerscheinung im 19. und frühen 20. Jahrhundert ist. Dies ist umso verblüffender, da Ney ihre soziale Prägung weitaus früher als Claudel oder Münter erhalten hat, nämlich bereits im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts.

Die Marke Elisabet Ney – ihr Künstlername

Eine Frau aus einfachen Verhältnissen – der Vater Bildhauer und die Mutter Magd – stilisierte sich auf der Basis ihres Talentes auch mit dem Namen zu einem gesellschaftlich herausgehobenen Menschen. Dazu nutzte sie einerseits die von ihr nach außen getragene Verwandtschaft mit dem napoleonischen Marschall Ney (1769–1815), die sich bei näherem Hinsehen als Schwindelei entpuppt, was ihr sicherlich bekannt war. Sie verzichtet bei dem doch sehr häufig in dieser Zeit vorkommenden Vornamen Elisabeth auf das „h“. Dies war weder eine späte Entscheidung der Künstlerin noch eine Fehlschreibung, sondern wurde von ihr schon zu Beginn ihrer Karriere eingesetzt. So unterschrieb Ney am 6. Oktober 1855 in einem Brief an Carolyne Sayn-Wittgenstein noch mit „Elisabeth“ (Abb. 3); am 6. Dezember 1856 ist dann der erste Brief mit dem Künstlernamen „Elisabet“ überliefert (Abb. 4), dieser war an Alexander von Humboldt (1769–1859) gerichtet. Auch ihre Werke sind spätestens seit 1859 mit diesem vom üblichen Schreibgebrauch abweichenden Vornamen gekennzeichnet. Das erste erhaltene Relief, das ihren „erfundenen“ ausgeschrie-



Abb. 1 Camille Claudel, Giganti, 1885, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen

benen Vornamen trägt, ist das Bildnismedaillon von Cosima Liszt (1837–1930) aus dem Jahr 1859, spätere verheiratete von Bülow und Wagner (vgl. Kat. Nr. 24 in diesem Band). Erst kurz zuvor war Elisabet Ney in den Kreis der Salonkultur um Karl August Varnhagen von Ense (1785–1858) in Berlin eingetreten (Abb. 2). Werke, die aus dem Jahr 1858 stammen – wie die Büste von Jacob Grimm (1785–1863) (vgl. Kat. Nr. 23 in diesem Band) –, tragen noch nicht die von späteren Skulpturen bekannte vollständige Signatur, so dass aus der Abkürzung des Vornamens mit E. auf Neys noch nicht vollständig ausgereifte Einstellung zu ihrer Künstlerinszenierung zu schließen ist.

Die Marke Elisabet Ney – ihre äußere Erscheinung

Die 1833 in Münster geborene Künstlerin Elisabet Ney hat sich von Anbeginn ihres Lebens mit Bildhauerei auseinandergesetzt. Ihr aus Lothringen gebürtiger Vater war nicht nur ein einfacher Steinmetz, sondern ein ambitionierter Bildhauer. Sicherlich nicht in dem theoretisch reflektierten Sinn, wie dies in Berlin oder München zu Beginn des 19. Jahrhunderts möglich war, aber er entstammte einer alten Steinmetzfamilie. Johann Adam Ney (1800–1879) fand überraschenderweise den Weg – vielleicht führte ihn zufällig schon seine Gesellenwanderung in Richtung Norden – nach Münster, spätestens seit 1829 war er in der westfälischen Provinzialhauptstadt tätig. Er



Abb. 2 F. Gottheiner, Lithographie nach einer Zeichnung von Ludmilla Assing, Bildnis Karl August Varnhagen von Ense, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

war eine prägnante Erscheinung mit wildem Bart und eigenwilliger Kleidung (vgl. Beitrag Tiemann, Bildhauer, in diesem Band, Abb. 1). Seine Tochter Elisabet stilisierte gleich zu Beginn ihrer Karriere ebenfalls ihr Äußeres. Die außergewöhnliche Kurzhaarfrisur für eine Frau und die selbst entworfene Kleidung waren wichtige Kennzeichen des Künstlerimages seiner Tochter: Sie konstruierte sich zu einer auffälligen Künstlergestalt. Elisabet Neys äußeres Erscheinungsbild – vor allem ihr schulterlanges Haar und ihre schlichte, mit antiken Elementen versehene Kleidung – war nicht ein Produkt ihrer Kontakte zu Berliner Künstler- und Intellektuellenkreisen, sondern geht auf ihr Elternhaus in Münster zurück: Der Bildhauer und Vater – Johann Adam Ney – war darin das prägende Vorbild.

Das erste Bildnis der Bildhauerin im Alter von gerade einmal 20 Jahren von der Hand der Freundin Johanna Kapp (1825–1883) zeigt Ney 1853 in beschriebener Weise (Abb. 5). Zwar trägt sie noch Korsett, doch die Schlichtheit ihrer Gewandung besticht. Johanna Kapp war keine professionelle Malerin; doch hatte die in Heidelberg lebende Tochter des linksliberalen Professors Christian Kapp (1798–1874) Schulung durch den spätromantischen Maler Bernhard Fries (1820–1879) erhalten. Um ihre Fähigkeiten auszubauen, ging Johanna Kapp 1849 nach München, wo sie auch ihre unglückliche Liebe zu Ludwig Feuerbach (1804–1872) zu überwinden suchte. Dort – vielleicht in der privaten Kunstschule von Jean Baptiste Berdellé (1813–1876) – wird sie wohl auch Elisabet Ney kennen-

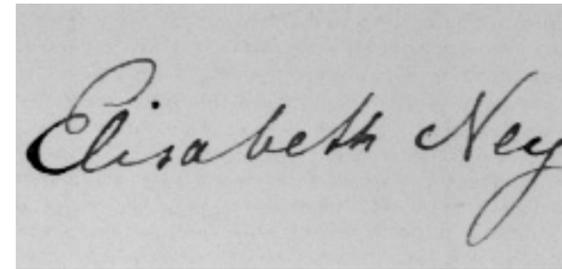


Abb. 3 Unterschrift Elisabet Neys in einem Brief an Carolyne von Sayn-Wittgenstein vom 6. Oktober 1855, Handschriftenabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

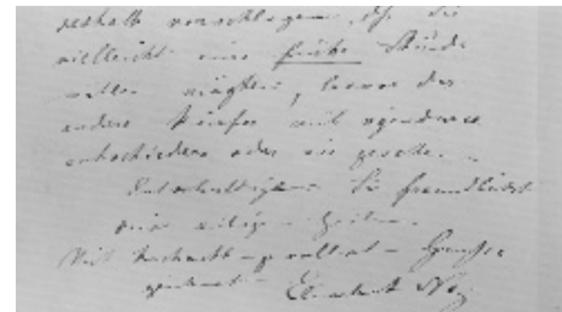


Abb. 4 Unterschrift Elisabet Neys in einem Brief an Alexander von Humboldt vom 6. Dezember 1856, Handschriftenabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

gelernt haben. Das 1853 datierte Bildnis der Münsteranerin zeigt sie nicht wie die meisten späteren Porträts mit den Attributen einer Bildhauerin – wie bei der 1859 entstandenen Fotografie mit der Büste von Arthur Schopenhauer (vgl. Beitrag Franke/Welzel in diesem Band, Abb. 10) zu sehen. Im Dreiviertelprofil sind die ebenmäßigen Züge mit der langen Nase sowie das Dekolleté betont. Die durchaus feine und im Strich nuancenreiche Malerei ist bemerkenswert dünn aufgetragen; die Struktur der überaus feinen Leinwand bestimmt die Nahsicht der Malerei. Zwei im Kurpfälzischen Museum zu Heidelberg bewahrte Gemälde der Johanna Kapp weisen eine ähnliche Malweise auf (Abb. 6), so dass an der Urheberschaft sowie an der Datierung 1853 des Gemäldes im Landesmuseum Münster nicht zu zweifeln ist.

Die Überschätzung von Neys erstem Aufenthalt in Berlin ab Dezember 1854

1852 kehrte Elisabet Ney als 19-Jährige ihrer Heimatstadt Münster den Rücken, die sie bis zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich nur selten oder noch gar nicht verlassen hatte. Nach dem Volksschulbesuch und einer intensiven bildhauerischen Ausbildung in der Werkstatt des Vaters, die wohl auch die Ausführung von steinernen Bildwerken einschloss, ging sie nach München.

Für die ambitionierte und talentierte Bildhauerin Ney war sicherlich der Kontakt zu intellektuellen Kreisen dringende

Notwendigkeit, da ihr eine klassische Bildung wie die Kenntnis von antiker Philosophie und Ikonographie wohl weitgehend fehlten. So werden vor allem die Besuche in Heidelberg 1853/1854, die sie auch in Kontakt mit den linksliberalen Kreisen um den Philosophieprofessor und ehemaligen Paulskirchenabgeordneten Christian Kapp brachten, von besonderer Wichtigkeit gewesen sein. Das Bildnis seiner Tochter Johanna aus dem Jahr 1853 legt neben Briefaussagen von Ney und Edmund Montgomery (1835–1911) Zeugnis von diesen frühen, engen Beziehungen ab. Dort fand sie Akzeptanz, vor allem Anregungen und ihre Liebe zum späteren Ehemann Edmund Montgomery, der 1853/1854 in Heidelberg Medizin und Philosophie studierte. Nach Ausweis des Tagebuchs von Christian Daniel Rauch (1777–1857) war es auch Christian Kapp, der Elisabet Ney im Dezember 1854 in das Atelier des Berliner Bildhauers begleitete.

Ihr lebenslanges Bildungsfieber kennzeichnet insbesondere Elisabet Neys europäische Zeit. Beispielhaft sei auf ihren Eifer hingewiesen, sich Wissen im Bereich Chemie anzueignen. Sie ging in München 1868 regelmäßig in die Vorlesungen von Justus von Liebig (1803–1873) und konnte deshalb nur ab dem Nachmittag an ihren Skulpturen arbeiten. Dieser Lernenthusiasmus wurde von Elisabet Ney gelebt mit hohen Ansprüchen an ihr Arbeitspensum und findet künstlerischen Ausdruck beispielsweise in ihrer Genien-Gruppe Sursum (vgl. Kat. Nr. 32 in diesem Band). Dass Ney nicht nur ein formales Verständnis, sondern auch ein inhaltliches von der Bedeutung der antiken Figuren hatte, zeigt sich insbesondere bei der nicht erhaltenen Cassandra-Skizze von 1855. Da die Herren der Berliner Kunstakademie, die über den Stipendiums Antrag Elisabet Neys zu entscheiden hatten, sich trotz der vorgestellten Statuette eines auferstandenen Christus im Dezember 1854 und trotz Empfehlung der Münchner Akademie nicht entschließen mochten, wurde eine weitere, in den Räumen der Akademie auszuführende Skizze verlangt. Als Thema wählte nun die schon in Heidelberg und München mit dem antiken Formen- und Sagenschatz in Kontakt gekommene junge Bildhauerin Cassandra zum Thema. Die Tochter des Königs Priamos von Troja und der Hekabe erhielt von Apollon, dessen Liebe sie verschmähte, die Sehergabe. Doch wird nirgends ihren Prophezeiungen Glauben geschenkt: So wie dem Talent Elisabet Neys aufgrund ihres Geschlechtes auch nicht getraut wird? Der Antrag der jungen Künstlerin an den ehemaligen König Ludwig I. (1786–1868) 1854, in der Glyptothek nach den Antiken zeichnen zu dürfen, macht ebenfalls deutlich, wie wichtig Ney die Auseinandersetzung mit dem antiken Formenschatz war. Der gefesselte Prometheus (vgl. Beitrag Kammerer-Grothaus in diesem Band, Abb. 8) oder auch ihr Spätwerk Lady Macbeth reflektieren antike Bildwerke, die sie aber nicht einfach im klassizistischen Sinne kopierte, sondern in ihrem Stil verarbeitete (vgl. Kat. Nr. 61 in diesem Band).

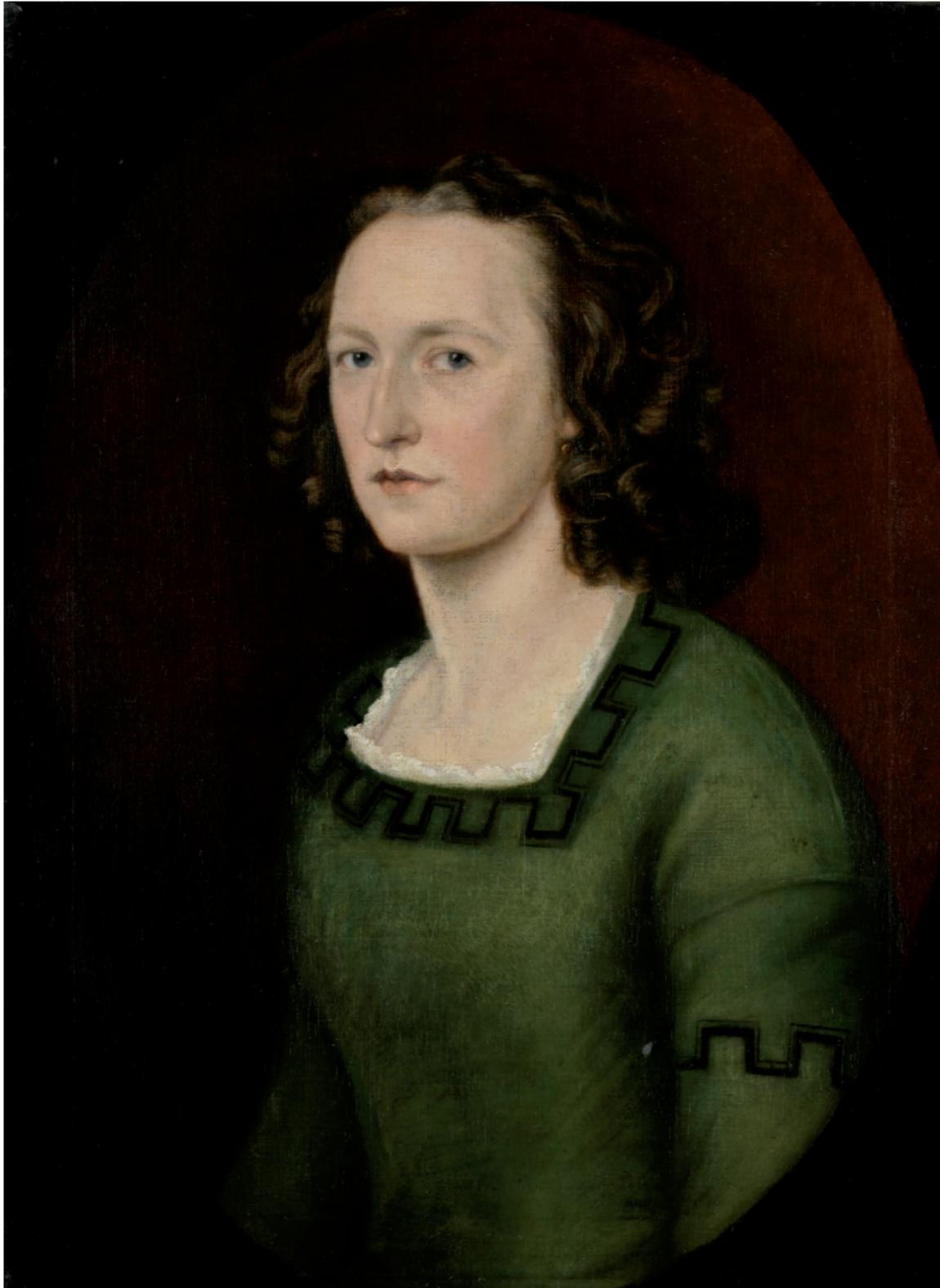


Abb. 5 Johanna Kapp, Porträt Elisabeth Ney, LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster

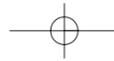


Abb. 6 Johanna Kapp, Landschaft, 1850er Jahre, Kurpfälzisches Museum, Heidelberg

Ohne die in Hinsicht auf ihre Bildung extrem wichtigen Aufenthalte in München und Heidelberg und ihre dortigen Kontakte zu Intellektuellenkreisen hätte sie in Berlin nicht reüssieren können. Von der konstanten Bedeutung der Heidelberger Kreise legen auch die späteren Erwähnungen von Christian Kapp in der Korrespondenz Neys Zeugnis ab. Mit ihm scheint sie sich immer wieder über ihre Kunstwerke ausgetauscht zu haben, denn sie berichtet Freunden von den Ansichten Kapps. Ihre direkte Korrespondenz hat sich nicht erhalten. Auch die Beziehung zur Freundin Johanna Kapp war weiterhin intensiv, denn diese ließ Ney beispielsweise 1864 sogar Geld für den Lebensunterhalt der Kinder des verstorbenen, befreundeten Malers Teutwart Schmitson (1830–1863), um die sich die Bildhauerin kümmerte. Es sind auch Besuche Neys in Heidelberg beispielsweise 1862 und 1863 überliefert, die wohl in erster Linie dem Hofrat und seiner Familie galten (Sieper 1914, S. 121f., 128). Anlässlich eines solchen Aufenthaltes 1863 ist auch ein Porträt Kapps entstanden (heute verschollen).

Die solide bildhauerische Ausbildung, die sie schon in das Studium mitbrachte, eröffnete ihr gleich zu Beginn den Freiraum, sich intensiv um den Erwerb anderer, wichtiger Kompetenzen in München und Heidelberg zu bemühen. Der Bildungsgang der jungen Elisabeth Ney stellt sich weit komplexer dar, als bislang vermutet. Ihren Künstlernamen hatte sie bereits 1856 gefunden und an diesem hielt sie ebenso wie an ihrer Kurzhaarfrisur (mindestens seit 1854) oder an ihrem Fräuleinimage bis an ihr Lebensende fest.

Herrin ihrer Kunst

Der Titel der Ausstellung „Herrin ihrer Kunst“ im Stadtmuseum Münster bezieht sich auf einen Artikel in der „Washington Post“ aus dem Jahr 1904, der auf ein Interview mit Elisabeth Ney anlässlich der Aufstellung der Statuen von Stephen F.

Austin (1793–1836) und Sam Houston (1793–1863) in der Statuary Hall im Kapitol zu Washington reflektiert. Die zeitgenössische Schlagzeile des Zeitungsbeitrages – „Missstress of her Art“ – war Anregung für den Titel der Ausstellung 2008. Geliebt hat Elisabeth Ney ihre künstlerische Tätigkeit mit jeder Faser, und kaum eine andere Künstlerpersönlichkeit hat so engagiert im 19. Jahrhundert für ihre Kunst gekämpft. Elisabeth Ney hat aber nicht nur ihre Kreativität geliebt, sondern auch alles dafür getan, ein selbständiges Leben mit und von ihrer Kunst zu führen. Sie pflegte ihren ureigenen Stil und entwickelte diesen in Auseinandersetzung mit Kunstwerken anderer Künstler fort, doch machte sie sich nie vollständig abhängig, weder vom Urteil, noch vom Geld eines Mannes. Diese Selbständigkeit lässt sie sich ihr ganzes Leben lang nicht nehmen – sie bleibt Herrin ihrer Kunst.

Das Bewusstsein für die Kreation des eigenen Künstlerimages setzt Elisabeth Ney früh in den 1850er Jahren in die Tat um. Dieses Thema lässt sie nie aus den Augen; gegen Ende ihres Lebens versucht sie, ihr Nachleben zu gestalten. Ihrer Freundin Bride Neill Taylor (1853–1937) diktiert Ney quasi ihre ureigene Sicht von Leben und Werk der Bildhauerin Elisabeth Ney in die Feder. Diese Biographie erscheint zuerst in den USA. Doch durch die Übersetzung des Textes ins Deutsche durch Eugen Müller-Münster und der fast wortwörtlichen Wiedergabe in seiner Biographie aus dem Jahr 1931 kommt die Sicht der Ney auf ihr Leben auch nach Europa und wird zum Teil zum Maßstab für die Beurteilung ihres Schaffens. In Bezug auf ihr künstlerisches Œuvre und die umfassende Darstellung ihrer Künstlerpersönlichkeit hat Ney versucht, nichts dem Zufall zu überlassen – bis zuletzt. Insbesondere mit den auf der CD in diesem Katalog zu findenden Archivalien versucht die Ausstellung, Selbstmythos und Lebensrealität der Künstlerin aufzudecken.

Archivalien: Austin, Privatbesitz, Briefwechsel Elisabeth Ney – Sara Underwood, 14. März 1886; Staatliches Institut für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz Berlin (SIM PK Berlin), Doc. orig. Elisabeth Ney 10, Elisabeth Ney – Joseph Joachim, 17. September 1867; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (SBB PK Berlin), Nachlass Lewald-Stahr, K. 16, Nr. 368, 8. Juni 1863, 20. August 1864, 14. Dezember 1867, 15. Dezember 1869, Nachlass Carolyne Sayn-Wittgenstein, K. 6: Ney, Elisabeth, Fol. 1, 6. Oktober 1855, Slg. Darmst. 2 o 1864: Ney, Elisabeth, Elisabeth Ney an Alexander von Humboldt, 6. Dezember 1856; Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (UB Frankfurt/Main), Autogr. E.Ney, Elisabeth Ney an Arthur Schopenhauer, 29. Juni 1860.

Literatur: Derwein 1960/1961; Engehausen/Kohnle 1998; Gabriel 1999; Kat. Frankfurt 2007; Mai/Wettengl 2002; Mück 2006; Müller-Münster 1931; Rutland 1917; Sieper 1914; Stetten Jelling 2003; Taylor 1916.



Barbara Rommé

Das künstlerische Schaffen von Elisabet Ney – Eine Skizze

Zeitgenössische Kritiken zum Schaffen Elisabet Neys sind nicht sehr häufig und ergeben kein einheitliches Bild der öffentlichen Bewertung ihres Œuvres. Während ihres Wirkens in Europa bis 1870 gab es durchaus zahlreiche positive Beurteilungen ihrer Kunst wie beispielsweise die Besprechungen ihrer Ständehausfiguren in Münster von Hermann Hüffer (1830–1905) und Levin Schücking (1814–1883) in überregionalen Zeitungen oder die positive Einschätzung des Kunsthistorikers Wilhelm Lübke (1826–1893) bezüglich Neys Skulpturen auf der Pariser Weltausstellung 1867. In den USA ergibt sich ein vielgestaltigeres Bild, was insbesondere an der kontroversen Aufnahme der öffentlichen Standbilder Neys aufzuzeigen sein wird (s.u.).

Die Rezeption des Schaffens von Elisabet Ney nach ihrem Tod 1907 wird wesentlich durch die Biographie von Neys Freundin Bride Neill Taylor (1853–1937) aus dem

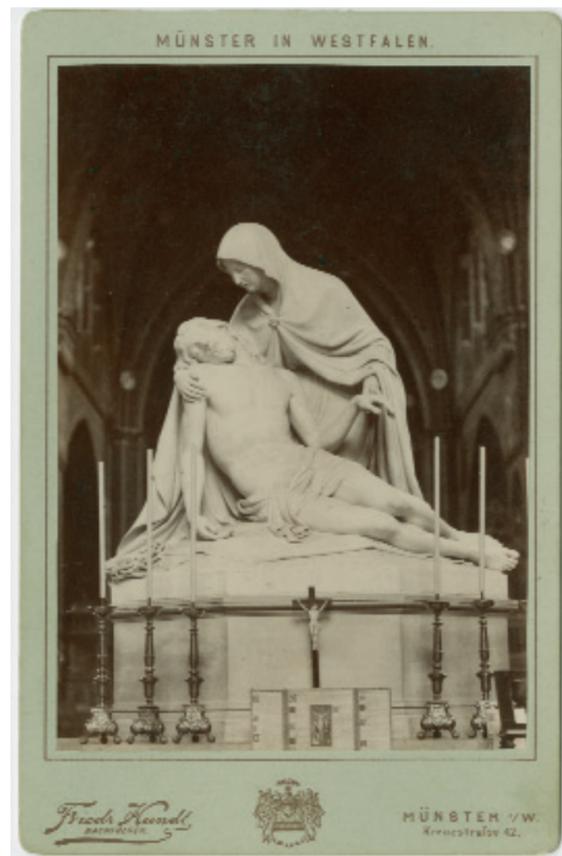


Abb. 1 Wilhelm Achtermann, Pietà, vollendet 1850, ehemals Dom zu Münster, im Krieg teilweise zerstört

Jahr 1916 bestimmt. Durch die Übersetzung in das Deutsche durch Eugen Müller-Münster (1851–1935) (vgl. Beitrag von Kauder-Steiniger in diesem Band) setzt diese auch Maßstäbe für die Rezeption in Deutschland. Spätestens seit dem Erscheinen des Buches von Müller-Münster in Leipzig 1931 überschattet die schillernde Persönlichkeit Neys die Beurteilung ihres Œuvres. Die deutsche Kunstgeschichte hat zwar die Bildhauerei des 19. Jahrhunderts, insbesondere die Berliner Bildhauerschule, seit den 1970er Jahren wiederentdeckt, aber die erste Bildhauerin Deutschlands mit Akademieausbildung wird – wenn überhaupt – nur am Rande erwähnt. Neben geschlechtsspezifischen Vorurteilen mag auch das für das 19. Jahrhundert untypische Frauenleben Neys, ihre Unabhängigkeit von gesellschaftlichen Konventionen und ihre große Mobilität in Europa sowie ihr Weggang in die USA auf dem Höhepunkt ihrer Karriere, die sich auch finanziell auszuzahlen begann, eine Rolle spielen. Die wissenschaftliche Behandlung ihrer Kunst blieb lange rudimentär, obwohl Elisabet Ney zu den wenigen Künstlerinnen Europas zählt, die mit ihren Werken finanziell erfolgreich waren. Erst in jüngster Zeit hat die historische Dissertationsschrift von Dagmar von Stetten-Jelling in chronologischer Form das Leben der Bildhauerin erneut aufgerollt und so die Forschung – auch die Dissertation von Emily Fourmy Cutrer aus dem Jahr 1988 – mit Quellen hinterlegt und Mythen neu hinterleuchtet. Eine kunsthistorische Analyse ihres künstlerischen Schaffens steht jedoch noch aus.

Die Pietà von Wilhelm Achtermann im Dom zu Münster: Anstoß für Elisabet Ney, Melchior Zurstrassen und Fritz Tüshaus zur Bildhauerei als Beruf

Die feierliche Präsentation der für das Werk Wilhelm Achtermanns (1799–1884) schon als legendär zu bezeichnenden Pietà im münsterischen Dom hatte eine Flut von dreidimensionalen Kopien und druckgraphischen wie auch fotografischen Reproduktionen zur Folge: Es lassen sich zahlreiche verkleinerte Skulpturen bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts nachweisen, und auch die Wiedergabe in anderen Medien ist beachtlich. So stiftete Achtermann selbst 1850 den Rothenburger Schützen in Münster ein Schild mit der Gravur seiner Skulptur. Aber nicht nur in der breiten Bevölkerung machte die Marmorskulptur Eindruck, sondern auch junge, künstlerisch ambitionierte Menschen waren so in den Bann gezogen, dass sie sich für die Bildhauerei als Beruf entschieden. Die 16-jährige Elisabet Ney



Abb. 2 Melchior Zurstrassen, Bildnismedaillon Jacob und Wilhelm Grimm, 1869, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Foto: Thomas Ruffer



Abb. 3 Melchior Zurstrassen, Bildnismedaillon Alexander von Humboldt, 1869, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Foto: Thomas Ruffer

wird den großen Erfolg, den die Aufstellung der Pietà von Wilhelm Achtermann im Dom zu Münster 1850 gehabt hat (Abb. 1), und die ihren Vater 1852 auch zur Herausgabe einer verkleinerten Kopie in Elfenbeinmasse bewegte, schon bewusst miterlebt haben. Höchstwahrscheinlich war dieses Ereignis der Anlass für den durch die Biographie von Bride Neill Taylor (1858–1937) überlieferten Hungerstreik, mit dem sie ihr Bildhauerstudium bei den Eltern durchsetzte, denn dieser soll 1850, zwei Jahre vor Neys Weggang 1852 nach München, stattgefunden haben, also im Jahr der Aufstellung von Achtermanns Werk. Mit diesen Ereignissen wird dann wohl auch der Berliner Bildhauer Christian Daniel Rauch (1777–1857) als Lehrer Achtermanns in das Blickfeld Neys gerückt sein.

Die feierliche Präsentation der Achtermann'schen Pietà war nicht nur für Elisabet Ney, sondern auch für zwei gleichaltrige Münsteraner wahrscheinlich Anstoß, sich der Bildhauerei zuzuwenden. Der nur einen Monat ältere Melchior Zurstrassen (1832–1896) wurde ebenfalls Schüler von Christian Daniel Rauch und unterzeichnete zusammen mit Elisabet Ney das Glückwunschsreiben zum 80. Geburtstag für ihren Lehrer (vgl. Beitrag Kümmel in diesem Band, Abb. 3). Zurstrassen nahm den Umweg nicht über München, sondern über Köln nach Berlin, wo er bei Wilhelm Joseph Imhoff (1791–1858) in die Lehre ging (Abb. 2 und 3). Der Dritte im Bunde war der ebenfalls 1832 in Münster geborene Fritz Tüshaus (1832–1885), der im selben Jahr wie Elisabet Ney nach München zur Kunstakademie ging, um Bildhauer zu werden. Er wurde später Maler und war seit 1869 in Düsseldorf ansässig. Ein Verwandter von ihm – der Münsteraner Joseph Tüshaus (1851–1901) – wurde zwanzig Jahre später dann doch Bildhauer und erhielt seine Ausbildung in Düsseldorf (Abb. 4).



Abb. 4 Joseph Tüshaus, Hl. Sebastian, 1886/1891, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/Inv. Nr. B I 87

schreibungen um das Fürstenberg-Denkmal in Konkurrenz zu Ney um die Ausführung (vgl. Beitrag Tiemann, Ney, in diesem Band). Der Auszug von drei Gleichaltrigen aus der Provinzialhauptstadt Münster, um sich die Bildhauerei anzueignen, ist ein außergewöhnliches Phänomen und hat seine Ursache wohl in der Euphorie um das Achtermann'sche Werk.

Von der Kunstakademie in München und Berlin bestätigt: „Talent in Entwurf und Ausführung“

Die künstlerische Vorbildung von Elisabet Ney war sicherlich schon vor ihrem Bildhauerstudium in München sehr gut, doch macht der Besuch der dortigen privaten Kunstschule des Malers Jean Baptiste Berdellé (1813–1876) deutlich, dass sie offensichtliche Defizite im Zeichnerischen hatte – solche Fähigkeiten hatten bei den Kunstakademien des 19. Jahrhunderts einen hohen Stellenwert. Das Schaffen von Berdellé – kunsthistorisch weitgehend noch unerforscht – ist zwar von keiner besonderen Güte, doch von Professionalität gekennzeichnet, wie die Entwurfsskizzen in Öl aus den späten 1860er Jahren für die Aula der Neuen Polytechnischen Hochschule zu München vor Augen führen (Abb. 5). Die späten Zeichnungen Neys wie beispielsweise für das Grabmal von General Albert Sidney Johnston (1803–1862) (Abb. 6) zeigen, dass die Stärken von Elisabet Ney – wie bei einer Bildhauerin eigentlich auch zu erwarten – vor allem im Dreidimensionalen liegen. Skulpturale Skizzen wie die Aktstudie für die Statue der Lady Macbeth im Elisabet Ney Museum in Austin/Texas (Abb. 7) oder die heute verschollenen Statuetten für das Fürstenberg-Denkmal offenbaren die Sicherheit in Bezug auf die stimmige Entwicklung eines vollrunden Bildwerks (vgl. Beitrag Baußmann in diesem Band, Abb. 3 und Beitrag Tiemann, Ney, in diesem Band, Abb. 2). Die Kunstakademien in Berlin und München urteilten einmütig über die frühen Werke von Elisabet Ney,



Abb. 5 Jean Baptiste Berdellé, Poseidon und Zeus, Entwurf für die Aula der Neuen Polytechnischen Hochschule München, Ende 1860er Jahre, Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. II d/13k

sie besäße Talent in Entwurf und Ausführung. Sie dokumentierten dies einerseits in München 1854 durch ein Empfehlungsschreiben und andererseits in Berlin 1855 durch das Gewähren eines Stipendiums. Die Bildhauerin erarbeitete ihre Skulpturen von Anfang an im Dreidimensionalen



Abb. 7 Elisabet Ney, Aktstudie für die Statue Lady Macbeth, um 1900, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin/Elisabet Ney Museum, Austin



Abb. 6 Elisabet Ney, Entwurf des Baldachins für das Grabmal General Johnston, 1902–1904, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin

nen und benötigte selbstverständlich weder Papier noch Zeichenstift. Auch ihr Berliner Lehrer Christian Daniel Rauch hatte dieses Talent, direkt im Dreidimensionalen zu skizzieren. Zeit seines Lebens besaß er nur ein geringes zeichnerisches Können.

Zur Grundausbildung eines jeden Künstlers an einer Akademie gehörte im 19. Jahrhundert jedoch zwingend die Ausbildung von zeichnerischen Fähigkeiten. Zuerst wurden tote Gegenstände, Gipsabgüsse von antiken Skulpturen auf Papier mit dem Stift festgehalten und dann nach lebenden Modellen skizziert. Insbesondere das Aktzeichnen galt als Grundvoraussetzung für alle Bildenden Künste: Als Elisabet Ney nun an der Akademie München ihr Studium begann, war es selbstverständlich, dass sie als Frau von diesem Teil der Ausbildung ausgeschlossen blieb. Wie konnte nun die ambitionierte junge Frau trotzdem erfolgreich später im Beruf bestehen? Dass die Frage des Aktmodellstudiums für alle Künstlerinnen ein schwerwiegendes Problem darstellte, ist bekannt. Für das 18. Jahrhundert ist das Beispiel von Denis Diderot (1713–1784) überliefert, der sich kurzerhand entkleidete, um den Mangel an Aktstudienmöglichkeiten für die Malerin Anna Dorothea Therbusch (1721–1782) zu beheben.

Wir wissen nichts darüber, wie Elisabet Ney die fehlenden Möglichkeiten des Aktstudiums auszugleichen versuchte. Sicherlich blieben die Fragen der Darstellung des menschlichen Körpers ihr ganzes Berufsleben über ein Thema. An dieser Stelle seien einige Berührungspunkte in Neys Tätigkeit mit dieser Fragestellung angeführt. Noch bevor sie München 1854 verließ, um sich in Berlin an der dortigen Akademie um ein Stipendium und nicht um ein Studium zu bemühen, bewarb sie sich um die Möglichkeit, in der Glyptothek zeichnen zu können. Die antiken Skulpturen dürften ihr genügend Studienmöglichkeiten des nackten Körpers geboten haben. Bei den Aufträgen für die Ständehausfiguren wurden ihr beispielsweise 1861/1862 Gelder für Aktmodelle zur Verfügung gestellt, die sie selbstverständlich in Anspruch nahm, um ‚naturgetreue‘ Standbilder zu erarbeiten. Dies ist dokumentiert durch ein rares Bildzeugnis im Stadtarchiv Münster: Im Zusammenhang mit der Ausführung des Franz von Fürstenberg-Denkmal ist das Foto eines menschlichen Modells von der Seite erhalten (Abb. 8). Die überlieferten Fotografien ihres Ateliers in Austin zeigen die Bildhauerin nicht nur mitten unter ihren Werken zusammen mit Abgüssen von einzelnen Gliedmaßen, der Rietchel-Büste von Christian Daniel Rauch oder einem Stich von Heidelberg (vgl. Beitrag Franke/Welzel in diesem Band, Abb. 9), sondern lassen ganz am rechten Bildrand an der Wand Schautafeln des menschlichen Körpers erkennen. Auch das Aktmodell für die Statue der Lady Macbeth zeugt von Neys Bemühen, um Naturnähe und dreidimensionale Konsequenz.

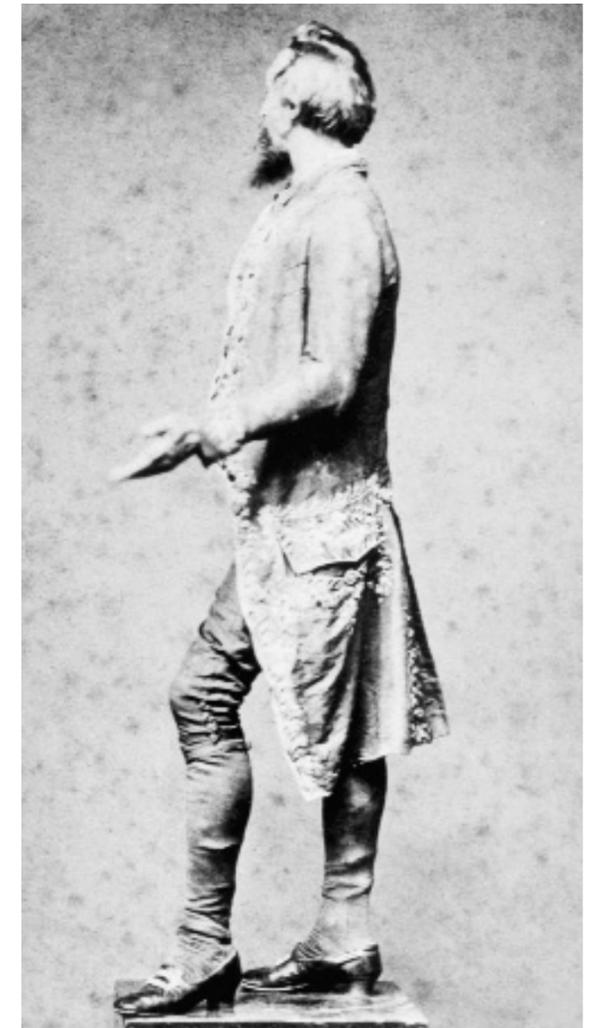


Abb. 8 Künstler-Modell für die Statue Franz von Fürstenbergs von Elisabet Ney, 1861/1862

Die ersten Bildwerke Elisabet Neys

Frühwerke Elisabet Neys sind nicht erhalten, einzig ein im Stadtarchiv Münster bewahrtes Foto zeigt eine thronende Muttergottes, die ihr als Werk aus ihrer münsterischen Zeit bis 1852 zugerechnet wird (Abb. 9). Da die Skulptur nicht erhalten ist, bleibt eine Einschätzung problematisch. Beziehungen zum Schaffen des Vaters, dessen frühestes ihm zuzuschreibendes Werk auf dem Alten Friedhof in Rheine aus dem Jahr 1835 stammt, sind nicht festzustellen (vgl. Beitrag Tiemann, Bildhauer, Abb. 4). Vielmehr erkennt man Verwandtschaft zu nazarenisch geprägten Bildhauern wie Wilhelm Achtermann.

Die frühen Werke von Elisabet Ney aus den späten 1850er Jahren sind gekennzeichnet durch den typisierten Ausdruckscharakter ihrer Büsten, die sich eng an das Werk von Christian Daniel Rauch anlehnen. Deutlich wird das vor allem bei den Büsten von Karl Varnhagen von Ense



Abb. 9 Elisabet Ney, Thronende Muttergottes, um 1850–1852, heute verschollen

(1785–1858) oder Jacob Grimm (1785–1863) (vgl. Beitrag von Kümmel in diesem Band). Fast überdeutliche Gesichtszüge mit starken Ausdruckscharakter prägen diese Büsten und schließen sich nah und technisch gekonnt an das Werk ihres Lehrers an.

Die weitere stilistische Entwicklung Elisabet Neys spielt sich in den 1860er Jahren auf sehr professionellem Niveau und in einer Weiterentwicklung des Stils der Berliner Bildhauerschule ab. Das lebensgroße Medaillonbildnis der Cosima von Bülow (1837–1930) in Weimar (vgl. Kat. Nr. 24 in diesem Band) oder die Büste Arthur Schopenhauers (1788–1860) (vgl. Kat. Nr. 26 in diesem Band) – beide von 1859 – machen schon früh deutlich, dass Elisabet Ney einen eigenen, dem Persönlichkeits-Bildnis verpflichteten Weg geht. Sie widmet sich ausführlich dem Studium ihrer ‚Köpfe‘ und schafft doch mehr als ein ‚fotografisches‘ Abbild, indem sie die individuellen Züge des Einzelnen herausarbeitet und ohne Typisierung und Überhöhung zum Ausdruck bringt: Sie macht charakteristische Eigenheiten der Person im Porträt sichtbar.

Die Porträtistin aus Leidenschaft

Elisabet Ney hat mit großer Hartnäckigkeit immer wieder die „Größen ihrer Zeit“ überzeugt, für sie Porträt zu sitzen.

Alle Augenzeugen berichten, dass sich Elisabet Ney sehr ausgeprägt und lange mit den darzustellenden Menschen beschäftigte. Wie sie es bei Christian Daniel Rauch gelernt hat, nimmt sie ausführlich Maß und ist auch bereit, aufgrund solcher Maße eine Art ‚Vormodell‘ anzufertigen. Ihre Büsten weisen eine intensive Auseinandersetzung mit allen Details der menschlichen Haut sowie der Haarbehandlung auf. Feinnervig werden Schläfen oder Schlupfaugen wie bei Clemens August Graf von Westphalen (1805–1885) modelliert (Abb. 10). Trotzdem spielen auch immer wieder wohlbekannte Topoi in der Gestaltung von Haaren sowie von Gesichtern eine Rolle. Dies ist besonders dann von Elisabet Ney eingesetzt worden, wenn sie einen bestimmten Charakterzug des Porträtierten herausstellen wollte. Sehr augenscheinlich geschieht das bei der 1865 geschaffenen Büste von Giuseppe Garibaldi (1807–1882); dort scheint der Typus des antiken Philosophen wieder auf.

Charakteristisch ist an ihren Büsten seit den 1860er Jahren, dass der Betrachter von dem Porträtierten oftmals nicht angeschaut wird. Meist sind die Augen gesenkt oder der Kopf leicht nach unten geneigt. Der Blick streift eher am Betrachter vorbei, als ihn ins Visier zu nehmen. Die Porträtierten wirken, wie dies sehr eindrücklich bei der Büste Justus von Liebig (1803–1873) (vgl. Kat. Nr. 41 in diesem Band) zu sehen ist, in sich ruhend. Der Blick geht in die Weite und hat etwas Seherisches, was den Dargestellten über die Betrachter hinaus erhebt. Noch prägnanter ist dies bei der Büste König Ludwigs II. (1845–1886) oder seinem Standbild aus den Jahren 1869/1870 verwirklicht, bei dem die Stirn stilisiert stark erhöht erscheint. Sein Blick ist voll Entschlossenheit und gestaltend in die Zukunft gerichtet (vgl. Beitrag Johann in diesem Band, Abb. 10).

Die Entstehung eines Porträts: die Bildnisbüste von Giuseppe Garibaldi (1865)

Es sind nur wenige Tagebücher von Elisabet Ney überliefert. Daher kommt den Tagebucheinträgen anlässlich ihres Aufenthaltes bei Giuseppe Garibaldi eine wichtige Bedeutung zu, insbesondere vor dem Hintergrund, dass die Garibaldi-Büste im Œuvre der Bildhauerin eine Sonderstellung in den 1860er Jahren einnimmt.

Neys Begeisterung für diesen Mann, die scheinbar bis zu einer Verliebtheit führte, ergibt sich über die Auseinandersetzung mit seiner äußeren Gestalt. Über M. E. von Schwartz, die eine glühende Anhängerin Garibaldi war, versuchte Elisabet Ney, bereits vor ihrer Ankunft auf der Insel Maddalena 1865 Kontakt aufzunehmen; diese lernte die Bildhauerin über Hermann Hüffer in Münster kennen. Doch war die Anfrage, ob Elisabet Ney Garibaldi porträtieren dürfe, nicht bis zu ihm vorgedrungen. Wieder – wie schon einige Male zuvor – traf das Ansinnen Neys nicht auf Gegenliebe des zu Porträtierenden. Doch die Bildhauerin



Abb. 10 Elisabet Ney, Bildnisbüste Clemens August Graf von Westphalen, 1862, LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster

ließ sich trotz einiger vergeblicher Anstrengungen nicht entmutigen und erreichte zuletzt, dass Garibaldi geduldig einige Male für sie saß. Das Tagebuch legt von den Beobachtungen Neys Zeugnis ab, wenn auch in einem nicht immer ganz nachvollziehbaren Englisch; zudem brechen die Aufzeichnungen unvermittelt ab.

Elisabet Ney brachte auf die Insel Caprera, auf der Garibaldi zu dieser Zeit lebte, ihr Arbeitsmaterial Ton mit, musste aber schon am ersten Tag feststellen, dass dieser nicht ausreichte. So suchte sie nach verwertbarem Ton auf der Insel. Die Modellsitzungen mit Garibaldi bereitete Elisabet Ney einen ganzen Tag mit Messungen vor, die sie mit Kompass und Papier festhielt. Dafür musste Garibaldi nicht still sitzen, sondern sie begleitete ihn in die Felder. Die erste Sitzung dauerte gerade einmal zehn Minuten und wurde von Garibaldi abgebrochen. So begann die Bildhauerin mit den ersten Arbeiten für die Statuette, doch auch die Sitzung am nächsten Tag war nur von kurzer Dauer. Am übernächsten Tag zog Elisabet Ney aufgrund eines Angebotes des Bruders von Garibaldi von der Insel Maddalena auf die Insel Garibaldi, und zwar in das Haus, in dem er mit seiner Familie lebte. Viele Gespräche und gemeinsame Spaziergänge haben

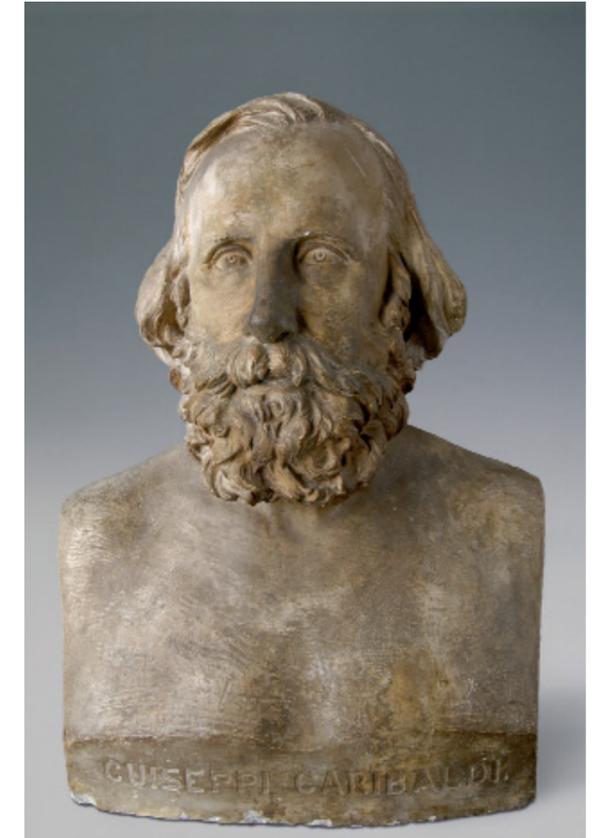


Abb. 11 Elisabet Ney, Bildnisbüste Giuseppe Garibaldi, 1865, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin/Elisabet Ney Museum, Austin

laut Tagebuch Garibaldi zugänglicher gemacht und zu mehrfachen Sitzungen geführt. Nach über einer Woche Aufenthalt hatte er immerhin 272 Minuten Zeit für seine Büste gegeben, wie Ney in ihrem Tagebuch festhält. Und obwohl sie Garibaldi in seiner charakteristischen Kleidung mit Poncho und seidnem Taschentuch um den Hals erlebte, wählte die Bildhauerin den Typus einer unbedeckten Hermenbüste (Abb. 11). Die meisten anderen Bildnisse Garibaldi wie beispielsweise die Büste von Giuseppe Martegana aus den 1880er Jahren, die sich in den Räumlichkeiten des Senates der USA in Washington D.C. befindet, zeigen Garibaldi in dieser typischen Bekleidung (Kloss/Skvarla 2002, Abb. S. 165). Elisabet Ney verzichtete ganz bewusst auf diese Attribute und konzentrierte sich auf die Charakterzüge, die sie herausstellen möchte. Sie bezog sich auf die in der Bildhauerei wohlbekannten Bildnisse von Philosophen aus der Antike wie etwa das Bildnis Homers oder Platons, von dem sich eine Kopie seines Kopfes in der Glyptothek zu München erhalten hat. Damit wird die Büste Giuseppe Garibaldi zum Ausnahmewerk im Werk Neys, da sie sich auf konkrete antike Vorbilder bezieht, um den Revolutionär aus dem üblichen Interpretationszusammenhang

zu lösen und seine geistige Dimension durch den Bezug auf die Philosophenbildnisse hervorzuheben. Ney selbst war von der Geistesgröße Garibaldi in einem für sie perfekt wirkenden Körper fasziniert.

Einen Spaziergang und ihre Erkenntnisse von der äußeren und inneren Gestalt der Persönlichkeit beschreibt sie folgendermaßen: „I followed, for the benefit of my statuette observing the interesting, well made, light moving figure [Garibaldi]. I think I ever saw a torso made, as it appears through the soft wollen red shirt, so near to perfection. The shoulders are so little high, as the nek is unusual short, but the finest of bones are covered & smoothed with brought, plain mussels, which from the grandness and simpleness of shape, which one can alwise sees in the best works of antik sculpture & which one than thinks idialised. – And how surprising it is to meet in nature this strait lines of a classical shaped face & the brillancy of expression surpassing that of the old heros in their statues“ (Anm. der Verf.: Ich folgte ihm zum Nutzen für meine Statuette, beobachtete die interessante, gut gebaute, sich leicht bewegende Figur. Ich denke, ich sah niemals zuvor einen Torso, so wie er durch das weiche rote Wollshirt erschien, so nah an der Perfektion. Die Schultern sind so wenig hoch wie der Hals ungewöhnlich kurz ist, aber die feinsten Knochen sind bedeckt und geglättet mit klarer Muskulatur, welche von einer Größe und Einfachheit in der Gestalt sind, welche man bei den besten Arbeiten der antiken Skulptur sehen kann und welche man sich nur idealisiert denken kann. – Und wie überraschend ist es, bei einer lebenden Person solche klaren Linien eines klassisch geschnittenen Gesichtes und der Brillanz des Ausdrucks anzutreffen, noch die alten Helden in ihren Statuen übertreffend).

Die Eintragungen Neys lassen die Neugierde nach der Statuette Garibaldi wach werden, doch leider muss diese heute als verschollen gelten. Die Studie nach einem spät-klassischen Torso (vgl. Beitrag Kammerer-Grothaus in diesem Band, Abb. 5 und 6), der sich im Elisabet Ney Museum erhalten hat, kann vielleicht das erläuterte Idealbild eines männlichen Körpers repräsentieren.

Die zeitgenössische Kritik an Neys Standbildern von Stephen F. Austin und Sam Houston

Der intensiven Auseinandersetzung mit dem Äußeren und dem Charakter des Porträtierten blieb Elisabet Ney in ihrem Schaffen ihr Leben lang treu, ohne jedoch starr an einem Muster festzuhalten. Dies wird insbesondere deutlich bei den „Staatsporträts“ von Sam Houston (1793–1863) und Stephen F. Austin (1793–1836), die in ihrer Proportion und in ihren Gesichtszügen menschlich bleiben. Zahlreiche Briefe von Elisabet Ney bezeugen, dass die Künstlerin auf der Suche nach Zeitzeugen war, die die beiden Staatsmänner von Texas noch lebend gekannt haben (Rutland 1977, S. 22ff.). Sie



Abb. 12 Elisabet Ney, Statue Stephen F. Austin, Detail, Texas Capitol in Austin/Texas

sammelte Porträts und Nachrichten und befasste sich sehr ausgiebig mit Charakter, Taten und Aussehen der beiden Politiker. Ihre klare Kunstauffassung stellt den Menschen in den Mittelpunkt und versteht das menschliche Antlitz auch als Ausdruck der Taten und des Charakters des Dargestellten, aber nicht im engen Sinn von Johann Caspar Lavaters (1741–1801) Physiognomik. Es werden nicht nur schnell Ideen zu einem Menschen skizziert, sondern langwierige Prozesse auf sich genommen, um sich ein Bild und damit ein Bildwerk des Menschen zu schaffen. Dies ist sicherlich im Kontrast zu der allgemeinen Kunstentwicklung insbesondere am Ende des 19. Jahrhunderts zu sehen.

In einem offenen Brief an Senator Davidson, De Witt County/Texas, kritisierte der Jurist und ehemalige Senator John H. Reagans im Januar 1903 die Statue von Sam Houston im Kapitol in Austin/Texas; dieser wurde in zahlreichen Zeitungen im ganzen Staat publiziert. Mit dem offenen Brief versuchte Reagens zu verhindern, dass im Kapitol zu Washington die Skulpturen Neys Aufstellung fanden. Er lehnte insbesondere Neys detailreiche Wiedergabe der zeitgenössischen Trapperkleidung ab, da er diese für unangemessen für einen solch bedeutenden Staatsmann wie Sam Houston hielt und er so minderwertig neben den Großen Amerikas wirken würde.

Vor dem Hintergrund der Ästhetik Elisabet Neys ist dann auch die zeitgenössische Kritik an den beiden Standbildern von Sam Houston und Stephen F. Austin klarer einzuordnen. Noch heute hat man den Eindruck, dass die lebensgroßen Bildnisse der beiden Texaner in der National Statuary Hall im Kapitol zu Washington wie verkleinert wirken, denn sie sind umgeben von überlebensgroßen Bild-

werken, die mit großen Gesten und Pathos ausgestattet sind: Dies war sicherlich nie Neys Stärke, denn die Bildhauerin bleibt dem menschlichen Individuum und seinen Proportionen verpflichtet. Die intensive Beschäftigung mit dem Leben und dem Wirken der Staatsmänner führte in diesem Fall dazu, dass auch Details wie beispielsweise die Trapperkleidung oder das Gewehr möglichst historisch genau recherchiert und wiedergegeben werden (Abb. 12). Von Sam Houston arbeitete sie sowohl eine Büste, die den Texaner als jungen, als auch eine, die ihn als alten Mann zeigt (vgl. Kat. Nr. 54 in diesem Band), denn ebenso wie beim früh verstorbenen Austin war der junge Staatsgründer die Aufgabe für das Standbild gewesen. Um auch der Erinnerung der noch Lebenden zu genügen, schuf sie ein Bildnis, das den alten Gouverneur zeigt. Wie schon bei der Statue König Ludwigs II. ist die Grundlage für das Standbild eine aufwändig ausgeführte Büste. Und so fand Ney mit den Skulpturen der beiden Staatsmänner Beifall bei den Menschen, die diese noch gekannt hatten, während teilweise harte Kritik von anderer Seite kam, da ihre Kunst zu weit vom Pathos der Zeit entfernt war. Obwohl Elisabet Neys Kunst bei den Porträts von historischen Persönlichkeiten scheinbar ein historistischer Zug innewohnt, kann man etwa keine Stilentwicklung hin zum Neubarock erkennen. Vielmehr bemühte sie sich aus Interesse für die Lebensumstände der verstorbenen Person um historische Detailtreue, doch ihren strengen, der menschlichen Proportion und dem menschlichen Gesicht verpflichtenden Stil behielt sie bei. Es ist nicht so, dass stilistische Einflüsse ihrer Zeit ihr Werk unberührt gelassen hätten, doch betreffen diese Veränderungen andere Aspekte. So erhält ihr 1903 vollendetes, retrospektives Selbstbildnis einen gelblichen, geschwungenen Marmorsockel, der mit seiner Schreibriftgravur Jugendstilelemente aufnimmt. Der kleine, traditionelle Fuß fehlt hier; vielleicht ein formaler Hinweis auf die späte Entstehung des Selbstbildnisses der etwa 30-jährigen Künstlerin. Bei ihrer Skulptur Lady Macbeth bleibt sie ebenfalls ihren Idealen von menschlicher Dimension und Antlitz treu, doch erlaubt ihr das Genre der literarischen Figur eine größere Freiheit als die Porträts. Hier versucht sie, die emotionalen Abgründe der Shakespeare-Figur auszuloten und für diese ein Bild zu finden.

Doch verfolgte Ney nicht nur ihre eigenen künstlerischen Projekte mit großer Energie, sondern setzte sich für die Ausbildung von Künstlern und die Gründung einer Kunstakademie im Besonderen ein. Elisabet Ney hatte ein ausgeprägtes Sendungsbewusstsein als künstlerische Pionierin in Texas. Zu diesem Zweck wurde die „Association of the Texas Academy of the Liberal Arts“ ins Leben gerufen, deren Präsidentin sie wurde. Sie scharte an Kunst interessierte Menschen um sich und betätigte sich als Lobbyistin für den Ausbau einer texanischen Kunstszene. In vielfältiger Weise sah sich Ney dazu verpflichtet, zum Ausbau des kulturellen Lebens in Texas beizutragen. Aus diesen Kreisen erwuchsen auch die Verehrer und Mäzene des Erbes von Elisabet Ney: Das Ehepaar Ella (gest. 1920) und Joseph B. Dibrell (1855–1934) kauften das Atelier Neys und gründeten dort wohl das älteste Museum, das weltweit einer Künstlerin gewidmet ist.

Archivalien: Center for American History, The University of Texas at Austin/Texas (CAH Austin), 2 F 163, Elisabet Ney an Guy Bryan, Hempstead, 20. Juli 1892 und August 1893, Guy Bryan an Elisabet Ney 24. September 1892 und 26. September 1892; Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin/Texas (HRC Austin), Inv.: 67.78./6.3, Empfehlungsschreiben der Münchner Akademie für Elisabet Ney, München, 29. Juli 1854; Archiv der Akademie der Künste Berlin (Stiftung Archiv AdK Berlin), PrAdK Nr. 50 Senatssitzungsprotokolle, Fiche 1, Blatt 10, 27. Jan. 1855, 27. Januar 1855; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (SBB PK Berlin), Nachlass Lewald-Stahr, K. 16, Elisabet Ney an Elisabeth Lewald, 25. März 1869, Nr. 45; Landesarchiv NRW Staatsarchiv Münster (LAV NRW StA Münster), Nachlass Giesbert von Romberg Nr. B 183, Angebot von Adam Ney für Nachbildung; LWL-Archivamt für Westfalen, Münster – Archiv LWL (Archiv LWL), Best. 101/50, fol. 211, Zahlungsberechnung und Quittung für Elisabet Ney; Baylor University Waco/Texas (Baylor Waco), The Texas Collection, Ney papers, unveröffentlichtes Journal „Our trip to Egypt“, unveröffentlichtes Journal „My time with General Garibaldi“.

Literatur: Cutrer 1988; Hojer 1986; Kat. Berlin 2006; Kat. Göttingen 1994; Kat. Karlsruhe 1995; Kümmel/Maaz 2004; Lübke 1867; Müller-Münster 1931; Prokisch/Dimt 1995; Rutland 1977; Schulze 2006; Sieper 1914; Simson 1996; Sonntags-Blatt 1852; Stetten-Jelling 2003; Stighelen/Westen 2002; Strunk 1931; United States Senate 2002; Verein Berliner Künstlerinnen/ Archiv Verein LWL-Archivamt für Westfalen, Westfälischer Merkur 1850; Wicher o.J.

Dagmar von Stetten-Jelling

Die Bildhauerin Elisabet Ney in Europa und Amerika

„Ernstes Streben, feste Principien, glühende, oft wehmutsvolle Begeisterung für das Unvergängliche, das Schöne sind unablässig einzige, theure Genossen geblieben“ (SIM PK Berlin, Doc. orig. Elisabet Ney 8, 11. Januar 1887). Dieses Zitat aus einem Brief an den Violinisten Joseph Joachim (1831–1907) im Jahre 1887 kann als Motto für Elisabet Neys lebenslanges Streben nicht nur nach dem Schönen, sondern auch nach bürgerlichen Bildungsidealen verstanden werden (Abb. 1).

Kindheit und Jugend in Münster

Elisabet wurde 1833 in Münster in ein multikulturelles Elternhaus geboren. Der Vater war als gelernter Steinmetz und junger Mann aus Lothringen nach Münster gewandert, die Mutter stammte aus dem westfälischen Geseke. Es wird überliefert, dass Ney bereits als Kind mit Ton im Atelier des Vaters modelliert hat. Eine ihrer ersten Arbeiten ist das kleine Abbild einer Bulldogge (vgl. Beitrag Einholz, Abb. 5, und Kat. Nr. 21 in diesem Band). Sie zog es vor, dem Vater, der als Bildhauer für religiöse Kunstwerke ein gutes Einkommen hatte, bei der Arbeit zuzuschauen, anstatt bei der Mutter weibliche Fähigkeiten zu erlernen. Ihr Talent war eine Begabung mit Tradi-

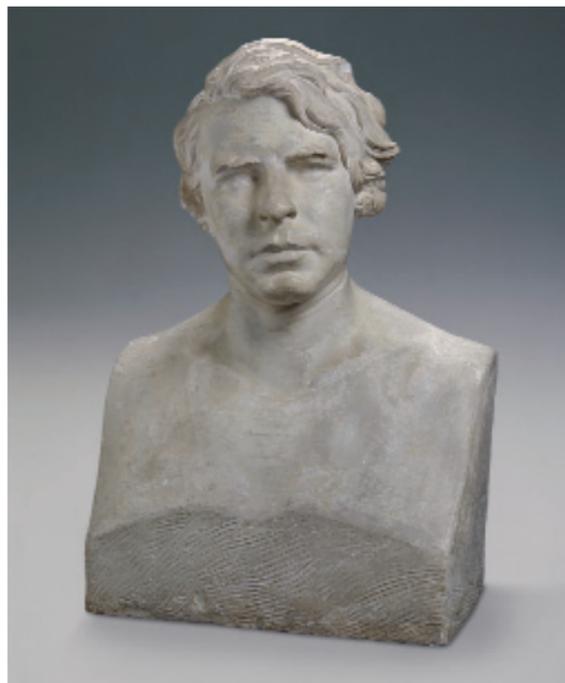


Abb. 1 Elisabet Ney, Bildnisbüste Joseph Joachim, 1867, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin/Elisabet Ney Museum, Austin

tion, da ihr Vater aus einer Familie von Steinmetzen aus Bam-biderstroff in Lothringen stammte. Bereits der Urgroßvater und der Großvater von Elisabet übten den Beruf des Steinmetzen aus. Früh wurde sie im Atelier ihres Vaters mit dem Handwerk vertraut. Nach dem Besuch der Martini-Mädchenschule in Münster hat sie sich autodidaktisch weitergebildet. Antrieb waren ihre angeborene Neugier und der Drang, sich künstlerisch zu entwickeln. Nach ihren eigenen Erzählungen äußerte sie schon als junges Mädchen den Wunsch, in Berlin bei dem berühmten Bildhauer Christian Daniel Rauch (1777–1857) weiterlernen zu dürfen. Doch ihre Eltern wollten von diesem ungewöhnlichen Wunsch nichts wissen. Durch Vermittlung des münsterischen Bischofs Johann Georg Müller (1798–1870) wurde es ihr im Jahre 1852 gestattet, in München bei Bekannten zu wohnen. Mit viel Glück wurde sie dort an der Akademie der Künste in die Bildhauerklasse von Professor Max von Widmann (1812–1895) aufgenommen.

Die Akademieausbildung in München und die Tätigkeit in der Werkstatt Christian Daniel Rauchs in Berlin

Mit einem ausgezeichneten Zeugnis der Bayerischen Akademie der Künste bewarb sich Ney im Jahre 1854 bei der Berliner Akademie der Künste um ein Stipendium. Ihr künstlerisches Talent überzeugte die Prüfungskommission, die nach eingehenden Beratungen die gewünschte Unterstützung gewährte, da sie „als gänzlich mittellos galt“. Wie erhofft, nahm der preußische Hofbildhauer Christian Daniel Rauch Ney als Schülerin und Gehilfin in sein Atelier auf (Abb. 2). Durch Rauchs Vermittlung erhielten Ney und ihr zukünftiger Mann Edmund Montgomery (1835–1911) Zugang zum aufgeklärten Salon Karl August Varnhagens von Ense (1785–1858) und kamen auf diese Weise mit der liberalen Berliner Bürgerkultur in Berührung. Der junge Schotte Edmund Montgomery hörte zu dieser Zeit Vorlesungen an der medizinischen Fakultät in Berlin, unter anderem auch bei dem Physiker Hermann von Helmholtz (1821–1894). Kennengelernt hatten sich die jungen Leute im Jahre 1852 in Heidelberg im Hause von Professor Christian Kapp (1798–1874). Ney weilte dort auf Einladung ihrer Freundin Johanna Kapp (1825–1883) (vgl. Beitrag Eckart in diesem Band).

Im Berliner Atelier entstanden Porträtbüsten von Karl August Varnhagen von Ense (vgl. Kat. Nr. 21 in diesem Band) und Jacob Grimm (1785–1863) (vgl. Kat. Nr. 23 in diesem Band). Letztere hat Ney erstmals im Jahre 1858 auf der Akademie-Ausstellung in Berlin als „Schülerin des Herrn Professor

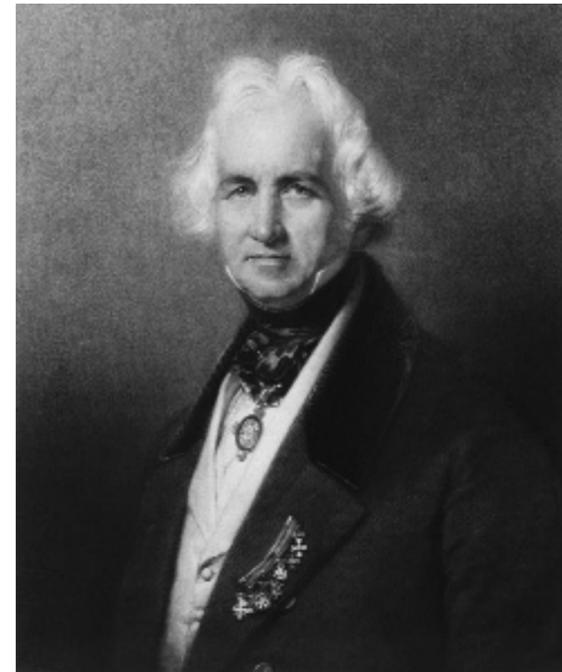


Abb. 2 August Schieferdecker, Christian Daniel Rauch mit Ordensband, 1850er Jahre, Museum Bad Arolsen

Rauch“ gezeigt (Börsch-Supan 1971, S. 10). Nachdem Rauch im Dezember 1857 gestorben war, arbeitete und wohnte Ney weiter im Lagerhaus – ehemals Atelier und Wohnung Rauchs (Abb. 3). Im Katalog der Akademieausstellung von 1860 ist „Elisabeth Ney, wohnhaft im Lagerhaus, Klosterstraße 76“ mit vier Arbeiten aufgelistet (Stetten-Jelling 2003, S. 50).

Erste Arbeiten in Frankfurt, Hannover, Berlin und Münster

Zwischenzeitlich begann für Ney eine rege Reisetätigkeit, die sie aus eigenem Impuls nach Frankfurt/Main zum Philosophen Arthur Schopenhauer (1788–1860) führte. Den Anstoß, Schopenhauer zu modellieren, erhielt Ney von ihrem Freund Montgomery, der nach dem Studium der Werke des Philosophen fand, „daß er für das Talent und den Charakter der Frauen keine Achtung hatte“ (SMU Dallas, Montgomery an Driesch, 20. November 1904) (vgl. Kat. Nr. 26 in diesem Band). Dennoch fand Ney Zugang zu Schopenhauer, und er erlaubte ihr, seine Büste zu modellieren. Es kann gesagt werden, dass er ihre Kunst sehr schätzen gelernt hat.

Gleich von Frankfurt aus eilte Ney nach Hannover, wo sie den ehrenvollen Auftrag hatte, ein Porträt König Georgs V. (1819–1878) zu modellieren. Sie traf dort ihren Freund, den



Abb. 3 Eduard Gaertner, Ansicht der Klosterstraße, 1830, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/A II 736



Abb. 4 Carl Johann Arnold, Quartettabend bei Bettina von Arnim, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum



Abb. 5 Elisabeth Ney auf der portugiesischen Blumeninsel Madeira, Fotografie von 1864, The Center for American History, The University of Texas at Austin

virtuosen Geiger Joseph Joachim, wieder, den sie bereits bei Hauskonzerten im Salon der alten Bettina von Arnim (1785–1859) in Berlin kennengelernt hatte (Abb. 4). Der musikliebende König Georg V. (1819–1878) hatte Joachim als Hofkapellmeister an seine Oper berufen. Ney fand Aufnahme in einen Freundeskreis in Hannover, zu dem auch Johannes Brahms (1833–1897) und Clara Schumann (1819–1896) gehörten. Der Maler Friedrich Kaulbach (1822–1903) hatte in der Residenzstadt die Stelle des Hofmalers inne. Er war verwitwet mit fünf Kindern und soll der schönen Bildhauerin einen Antrag gemacht haben. Damals entstand das lebensgroße Ölporträt von Elisabeth als Künstlerin mit der Büste Georgs V. im Hintergrund (vgl. Beitrag Franke/Welzel und vgl. Kat. Nr. 18 in diesem Band).

Besonders hervorzuheben ist, dass Ney das Modellieren von Büsten in Briefen als Brotarbeit bezeichnet hat und sich schon früh bemühte, Aufträge für lebensgroße Denkmalfiguren zu erhalten. Bekannt, wenn auch leider nicht erhalten, sind die in den Jahren von 1861 bis 1863 entstandenen lebensgroßen Figuren für den Ständesaal in Münster. Damals schuf sie gleichzeitig mit der lebensgroßen Büste des Grafen Clemens August von Westphalen (1805–1885) eine Bronzestatuette (vgl. Kat. Nr. 29 in diesem Band), um sich auch in diesem beliebten Genre zu versuchen. Neys Jahre in Berlin und ihre Arbeit mit Rauch können als prägend für den Stil ihrer Arbeiten gelten.

Heirat mit Edmund Montgomery und die Zeit auf Madeira und Caprera

In dieser Zeit pendelte Ney oftmals zwischen Berlin, Münster und London, wo ihr Verlobter Edmund Montgomery als Arzt im deutschen Krankenhaus tätig war. Als im Jahre 1863 eine akute Tuberkulose bei Edmund ausbrach, rieten die Ärzte zu einem längeren Aufenthalt auf Madeira zur Heilung. Montgomery traf schon im Frühjahr auf der Blumeninsel ein und fand in der Hauptstadt Funchal eine Kolonie wohlhabender Engländer vor, die bald seine Patienten werden sollten. Ney war noch mit Bildwerken in London beschäftigt und konnte erst am 10. Oktober mit einem Schiff aus Southampton folgen (Abb. 5). Sie erreichte Funchal am 20. Oktober mit vielen Kisten im Gepäck und in Begleitung eines Dieners. Schon kurz nach ihrer Ankunft fand am 7. November 1863 die standesamtliche Trauung mit Montgomery durch den englischen Konsul statt. Ney hat aus dieser Eheschließung ein ewiges Geheimnis gemacht. Sie meinte wohl, eine Künstlerin müsse ledig bleiben. Dies ist jedoch nur eine Vermutung (vgl. Beitrag Hucke in diesem Band).

In ihrem Atelier in Funchal, welches sie ‚Formosa‘ taufte, sind außer der Büste von Montgomery (Abb. 6) weitere wichtige Werke entstanden. Als das charmanteste Werk kann sicherlich die lebensgroße Bildplastik der Genien-Brüder (vgl. Kat. Nr. 32 in diesem Band) gelten. Zu diesem Bildwerk ließ



Abb. 6 Elisabeth Ney, Büste Edmund Montgomery, Detail, 1865, LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster

sich Ney von zwei in einem Nachbargarten spielenden Knaben inspirieren. Karl und Thomas Lewald waren die zwei- und dreijährigen Söhne von Elisabeth Lewald, die Ney aus Berlin kannte. Es entstanden außerdem eine Miniaturbüste von Lady Marian Alford (1817–1888) sowie eine Statuette Lord Brownlows (1842–1867) (vgl. Beitrag Keazor in diesem Band, Abb. 4 und 5). Ney ließ diese Statuette in Berlin in Bronze gießen, um sie auf der Akademie-Ausstellung des Jahres 1864 zu zeigen.

Im Mai 1865 verließ das Ehepaar Madeira, und Ney eilte alleine nach Caprera, einer kleinen Insel, die sie von Genua aus erreichte. Sie hatte den Plan gefasst, den italienischen Freiheitskämpfer Giuseppe Garibaldi (1807–1882), der bei seinem Besuch in London als Held gefeiert worden war, zu porträtieren. Nach anfänglichem Misstrauen erklärte Garibaldi sich bereit, Modell zu sitzen. Ney hoffte, diese Heldenbüste vielfach verkaufen zu können.

Die Büste Otto von Bismarcks und die Pariser Weltausstellung

Ein Höhepunkt ihres damaligen Schaffens war sicherlich die Porträtbüste Otto von Bismarcks (1815–1898) (vgl. Beitrag Kammerer-Grothaus in diesem Band). Ob es ein königlicher Auftrag war, ist nicht gesichert. Belegt ist jedoch ein Besuch des preußischen Königs Wilhelm I. (1797–1888) im Februar 1867 im Atelier in der Münzstraße 10 in Berlin, „wo er mit großer Befriedigung das Modell zu einer Büste des Ministerpräsidenten, Grafen Bismarck in Augenschein“ nahm (Die Dioskuren 1867).

Auf der Pariser Weltausstellung von 1867 war Ney mit fünf ihrer plastischen Bildwerke in der Abteilung des Königreichs Preußen vertreten. Außer ihrer Genien-Gruppe in Marmor zeigte sie die Gipsbüste von Bismarck, die Miniaturbüste von Lady Marian Alford und die Bronzestatue von Lord Brownlow sowie eine unbenannte Marmorbüste. Auch Neys Künstlerporträt in Öl, gemalt von Friedrich Kaulbach, wurde ausgestellt.

Wieder in München 1868–1870

In München zeigte Ney Anfang des Jahres 1868 in einer Einzelausstellung wieder ihre Genien-Gruppe in Marmor sowie zehn ihrer Porträtbüsten und fand damit viel Anklang. Erstmals zeigte sie auch die Büsten von Joseph und Amalie Joachim, auf die sie besonders stolz war (vgl. Kat. Nr. 38 und 39 in diesem Band). In der bayerischen Hauptstadt hörte Ney Vorlesungen des Chemikers Justus von Liebig (1803–1873) und des Physikers Johann Philipp Gustav von Jolly (1809–1884). Sie begann, die fertigen Teile des überlebensgroßen Prometheus zusammensetzen. Diese imposante mythologische Helden-Gestalt befindet sich heute im Ney-Museum in Texas.

Im Juli 1868 unterzeichnete Elisabeth Ney den Vertrag über Gipsmodelle für Attika-Figuren, die den Neubau der Neuen Polytechnischen Hochschule in München zieren sollten. Bei

den Attika-Figuren des nördlichen und südlichen Übergangsbau handelt es sich wahrscheinlich um die Iris- und Merkurfiguren, die sich als Bozzetti im Atelier in Austin erhalten haben. Für die in Zinkguss bestellten Figuren wurde ein Preis von je 600 Gulden vereinbart. Ein zweiter Vertrag bezieht sich auf Porträtbüsten von Justus von Liebig und Friedrich Wöhler (1800–1882), die als die „beiden berühmtesten Chemiker der Gegenwart“ bezeichnet werden, für das Portal des südlichen Flügelbaus (vgl. Kat. Nr. 41 und 42 in diesem Band). Als Preis für die in feinem, weißem und fleckenlosem Carrara-Marmor auszuführenden Büsten werden je 800 Gulden genannt.

Diese und andere Einnahmen im Jahr 1868 haben es Ney ermöglicht, aus eigenem Vermögen das Anwesen in der Schönfeld-Vorstadt zu erwerben, das damals an der äußersten Stadtgrenze von München lag. Schwabing war zu dieser Zeit noch ein Dorf vor den Toren der Stadt. Das bereits 1862 erbaute Haus An der Grube Nr. 8 ging im Januar 1869 laut Grundbucheintragung an Elisabeth Ney über. Diese Details räumen mit der romantischen Idee auf, König Ludwig II. von Bayern (1845–1886) habe das Haus erbauen lassen und Ney zum Geschenk gemacht, wie oft in amerikanischen Veröffentlichungen behauptet wird.

Ihre ewigen Atelierschwierigkeiten in München lösten sich auf, als der König ihr im März 1868 in der Residenz den herrlichen Odysseussaal zur Verfügung stellte (Abb. 7). Hier fand sie genügend Platz, um ihren kolossalen gefesselten Prometheus zu vollenden. Nachdem Ney in München durch erfolgreiche Ausstellungen bekannt geworden war, unterbreitete sie dem Architekten Gottfried von Neureuther (1811–1887) ihre Idee, eine Statue des jungen idealen Königs für die Aula der Neuen Polytechnischen Hochschule zu schaffen. Anfang des Jahres 1869 erhielt Ney durch die Vermittlung ihres hochverehrten Gönners Graf Georg von Werthern (1816–1895) (vgl. Kat. Nr. 43 in diesem Band), des preußischen Gesandten in Bayern, die Erlaubnis, den Monarchen nach dem Leben zu modellieren. Der junge König soll vier Sitzungen in der Residenz genehmigt haben. Über dieses Ereignis gab es in der damaligen Presse viel zu lesen. Im Juli 1869 konnte sie die zuerst entstandene Porträtbüste Ludwigs II. auf der „I. internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast zu München“ zeigen (vgl. Beitrag Rommé, Künstlerin-Inschrift, in diesem Band, Abb. 4 und 5).

Bildungsreise nach Ägypten, in die Türkei und nach Griechenland

Mit königlicher Genehmigung verließ Ney im März 1869 München, um mit ihrem Mann eine seit längerer Zeit geplante Bildungsreise nach Ägypten zu unternehmen. Im Gepäck hatte sie die noch nicht fertige Königsbüste, die sie in Rom vollenden wollte. Montgomery hatte sich ein Jahr zuvor bereits in Rom als Arzt niedergelassen. Gemeinsam reiste das Paar nach Neapel, von dort brachte das Dampfschiff „Cairo“



Abb. 7 Elisabeth Ney in ihrem Atelier im Odysseussaal der Residenz in München, Fotografie 1868/1869, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin

sie nach Alexandria. Während ihrer Nilfahrt lasen die Eheleute Lord Byrons „Childe Harold's Pilgrimage“ (Stetten-Jelling 2003, S. 135). Ein unpaginiertes Reisejournal in englischer Sprache beschreibt Eindrücke und Stimmung dieser zwei Monate währenden Orientreise auf den Spuren des englischen Dichters Lord Byron (1788–1824). Sie besuchten die Pyramiden und machten eine Nilreise.

Lebensgroße Statue Ludwigs II. von Bayern

Nach Vollendung der Büste begann Ney die Arbeit an der Statue des jugendlichen Königs Ludwig II. im Ornat des Georgiritterordens (vgl. Kat. Nr. 47 in diesem Band). Dieses von ihr als Staatsporträt konzipierte lebensgroße Standbild sollte in der Aula der Neuen Polytechnischen Hochschule aufgestellt werden. Kurz vor ihrer Abreise in die Vereinigten Staaten von Amerika hat Elisabeth das fertige Gipsmodell nach Berlin geschickt, um es im Uhrensaal der Akademie der Künste Unter den Linden auszustellen. Der Erlös sollte dem „Berliner Hilfs-Verein für die deutsche Armee im Felde“ zugute kommen (Stetten-Jelling 2003, S. 137). Dem Bildhauer Franz Ochs (1852–1903) schickte Ney schriftlich den Auftrag, das Gipsmodell ihrer Königsstatue in seinem Berliner Atelier in Marmor auszuführen.

Übersiedlung in die Vereinigten Staaten von Amerika 1871

Wie kam es zu dem überstürzten Entschluss Ende des Jahres 1870, in die Vereinigten Staaten von Amerika auszuwandern? Ney hat sich selbst darüber nie genau geäußert. Es lässt sich jedoch feststellen, dass sie schwanger war. Da keiner ihrer Freunde von der Eheschließung mit Montgomery etwas erfahren hatte, war sie nun in großer Verlegenheit, ihre Schwangerschaft zu erklären. Montgomery seinerseits hatte in Rom den jungen deutschen Baron Vicco von Stralendorff kennengelernt, der ihm von dem günstigen Klima in Georgia, im Süden der Vereinigten Staaten vorschwärmte und ihm anbot, sich dort gemeinsam niederzulassen. Wegen seiner noch nicht auskurierten Tuberkulose suchte Montgomery nach einem Ort mit einem milden Klima im Winter für seine Krankheit. Durch Vermächtnisse seiner englischen Gönnerin Mary Jane Forbes im Jahre 1868 konnte Montgomery eine derart luxuriöse Reise finanzieren.

Im Januar 1871 bestiegen Ney und Montgomery zusammen mit ihrer langjährigen Haushälterin Crescentia (Cencie) Simath (gest. 1915) in Bremen ein Schiff mit der Destination New York. Ihr Ziel war Georgia im Süden der Vereinigten

Staaten, wo sie mit Freunden eine „utopische Kolonie“ gründen wollten. Bald erwarben sie Land und ließen sich ein Gebäude im Stil eines Schweizer Hauses errichten. Unverständlich für die Ortsansässigen waren die unbearbeiteten Holzstämme, die als Baumaterial für die Fassade Verwendung fanden. Ney und Montgomery bevorzugten jedoch einen einfachen ländlichen Baustil.

Im Sommer 1871 unternahmen die Eheleute eine ausgedehnte Reise in den Norden, auf der ihr erster Sohn zur Welt kam. Sie gaben ihm den Namen Arthur zum Angedenken an den Philosophen Schopenhauer. Ihre Reise führte weiter in den mittleren Westen bis nach Wisconsin und in den Norden bis nach Maine. Erst bei ihrer Rückkehr erfuhren sie, dass in Georgia in der Zwischenzeit eine Malaria-Epidemie ausgebrochen war, an der viele starben. Auch ihr Freund Stralendorff wurde krank und ging zurück in die Heimat. Das heiße und schwüle Wetter während der Sommermonate sowie Misserfolge in der Landwirtschaft brachten dieses Experiment zum Ende. An eine Rückkehr konnte Ney jedoch nicht denken. Sie konnte dieses Fiasko gegenüber ihren Freunden in Deutschland nicht zugeben, zumal sie vor diesem Abenteuer gewarnt worden war.

Das neue Leben in Texas: Die Familie Ney-Montgomery auf der Plantage Liendo

Die Zeitungen waren zu der Zeit voll mit verheißungsvollen Nachrichten aus Texas, wo reichlich fruchtbares Land zu günstigen Preisen angeboten wurde. Entschlossen, ihr Glück zu versuchen, machte sich Ney allein auf den Weg nach Texas (vgl. Beitrag Lerg in diesem Band). Es war eine weite Reise, die sie von New Orleans mit dem Schiff bis Galveston führte. Nördlich von der Hafenstadt am Golf von Mexiko wurde ihr in Hempstead die weitläufige ehemalige Baumwollplantage Liendo mit einem imposanten Herrenhaus zum Kauf angeboten. Ney war von dem Landsitz und dem herrlichen Haus ganz begeistert (Abb. 8). Montgomery folgte bald seiner Frau zusammen mit der Haushälterin Cencie und dem kleinen Arthur und erwarb die Plantage. Ein zweiter Sohn, Lorne, wurde 1872 in Texas geboren.

Als der kleine Arthur im Frühjahr 1873 an Diphtherie starb, war Ney völlig verzweifelt. Montgomery vertiefte sich in seine Forschungsarbeiten und überließ Ney die Leitung der Farm. Den Haushalt und die Betreuung des kleinen Sohnes versah ihre Haushälterin. Sie sollte Ney und Montgomery ein Leben lang treu ergeben bleiben.

Auch in Texas war Ney kein Erfolg in der Landwirtschaft beschieden. Unendliche Schwierigkeiten, Farmarbeiter zu finden, bescherten den wirtschaftlichen Ruin der Plantage. Nach der Sklavenbefreiung war es so gut wie unmöglich, gewinnbringend zu wirtschaften. Montgomery war gezwungen, sich zu verschulden, um auch bei Missernten die Farmarbeiter ernähren zu können. Trotzdem war Elisabet unermüdlich be-



Abb. 8 Elisabet Ney mit Diener auf Liendo, Fotografie Ende 19. Jahrhundert

müht, doch noch zu reüssieren. Um die Arbeit auf der Plantage zu vereinfachen, hatte sie eine Einspurbahn mit dazugehörigem Wagen erfunden (Abb. 9). Am 2. April 1879 erhielt Ney das Patent Nr. 128 420 des französischen Ministers für Landwirtschaft und Handel in Paris für ihre Erfindung zuerkannt. Da ihr großes Landgut an die „Houston & Texas“ Eisenbahnlinie angrenzte, konnte sie mit Hilfe der kleinen Feldbahn ihre Farmerzeugnisse, wie zum Beispiel Melonen, direkt verfrachten.

Ney war eine begeisterte Mutter und wollte Lorne zu einem kleinen englischen Gentleman erziehen. Sie kleidete ihn in Samtanzüge mit Spitzenkragen und untersagte ihm den Umgang mit den Dorfkindern. Sehr enttäuscht war Elisabet, als der Sohn im Alter von 14 Jahren gegen die Erziehungsmethoden seiner Mutter rebellierte. Montgomery, der seine Frau hatte gewähren lassen, griff nun ein, indem er vorschlug, den Jungen in einer Internatsschule an der Ostküste der Vereinigten Staaten, in Baltimore, unterzubringen und ihn auch persönlich in den Norden zu begleiten. Für Ney versank der Boden unter den Füßen, was sie sehr eindrucksvoll in ihrem Brief an Joseph Joachim am 11. Januar 1887 aus Texas schildert. „Life has become intolerable here [...] The proud head is now bent, though not in utter despair, but in deep sadness [...]“ (Anm. d. Autorin: Das Leben hier ist unerträglich geworden [...] Das stolze Haupt ist jetzt gebeugt, wenn auch nicht in voller Verzweiflung so doch in tiefer Traurigkeit) (SIM PK Berlin, Doc. orig. Elisabet Ney 8, 11. Januar 1887). Im selben Brief bittet sie ihren alten Freund an anderer Stelle um die einmalige Unterstützung durch 700 bis 800 Dollar. Diese Sum-

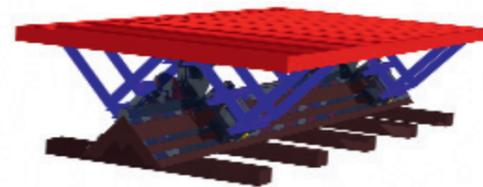


Abb. 9 Joe Huck (Austin), Computer-Animation des Wagens der kleinen Feldbahn, Elisabet Ney erhielt 1879 dafür ein französisches Patent



Abb. 10 Elisabet Ney, Bildnisbüste Benedette Tobin, 1892, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin/Elisabet Ney Museum, Austin

me sollte ihr zu einem Neuanfang verhelfen. Von Joachim ist keine Antwort auf dieses Schreiben erhalten. Sie meldete sich noch in einem zweiten Brief am 17. März 1887 aus Liendo, in dem sie mitteilt, dass eine Rückkehr für sie unmöglich wäre. Ney will nun in Texas trotz aller negativen Erfahrungen durchhalten. Der Sohn war ihr genommen, die Plantage kostete mehr Geld, als sie einbrachte. Von dieser Krise tief erschüttert, besinnt sich Elisabet wieder auf ihre Kunst, mit der ihr in Deutschland Anerkennung und Erfolg zuteil geworden waren. Es war nicht einfach, in Texas eine zweite Karriere als Bildhauerin anzustreben.

Die zweite Karriere in Austin

Als erstes meldete sie sich bei dem mit ihr befreundeten deutschen Konsul Julius Runge und seiner Gattin Johanna in Gal-

veston an, um Porträtbüsten des Ehepaares zu modellieren (vgl. Kat. Nr. 50 und 51 in diesem Band). Wie üblich sollten die Büsten ohne Kosten für die Modelle entstehen. Ney hoffte dadurch in der damals sehr wohlhabenden Küstenstadt bekannt zu werden. Auch in Austin, der Hauptstadt von Texas, knüpfte sie an frühere Kontakte an. Der ehemalige Gouverneur von Texas, Oran Roberts (1815–1898), dessen Büste Ney im Jahre 1882 modelliert hatte, war nun Professor für Rechtswissenschaft an der Universität in Austin. Durch die Empfehlung ihres Freundes Roberts wurde Benedette Tobin, die einem Frauenclub vorstand, auf Elisabet aufmerksam. Sie machte Ney den Vorschlag, lebensgroße Statuen von Sam Houston (1793–1863) und Stephen F. Austin (1793–1836) für die Weltausstellung in Chicago 1893 auszuführen (Abb. 10).



Abb.11 Elisabeth Ney bei der Arbeit in ihrem Atelier ‚Formosa‘ in Austin/Texas, Fotografie um 1898

Elisabet nahm diese große Herausforderung an, denn nun war ihr zum ersten Mal in Texas Anerkennung von öffentlicher Seite bekundet worden. Obwohl die Zeit zur Fertigstellung der Statuen knapp bemessen war, erklärte sie sich bereit, für eine geringe Summe die Bildwerke des Staatsgründers General Sam Houston und des Vaters der Besiedlung in Texas, Stephen Austin, zu modellieren (vgl. Kat. Nr. 52 und 53 in diesem Band). Als erstes beschäftigte sich Ney eingehend mit den geschichtlichen Lebensumständen der beiden Persönlichkeiten, da es ihre Intention war, die Figuren möglichst realistisch darzustellen, ganz in der Tradition ihres Lehrers Rauch.

Ohne Zeit zu verlieren, erwarb Ney in Austin ein großes Grundstück und ließ sich ein geräumiges Atelier im Stile eines kleinen griechischen Tempels erbauen. Den Haupteingang des Gebäudes an der Südfront schmückte ein klassischer Giebelportikus über zwei Säulen. In Erinnerung an Madeira nannte sie ihr Studio ‚Formosa‘. Das Baumaterial kam aus örtlich vorhandenen Kalksteinbrüchen. Sie kümmerte sich wenig um den

üblichen Stil der Villen in der Nachbarschaft, die alle Holzkonstruktionen waren. Selbst die Innenwände ihrer Werkstatt bestanden aus unverputzten Steinblöcken. Ihr Motto lautete wie in Georgia: „natürliche Einfachheit und Funktionalität.“

Der zentrale Teil des Gebäudes war die hohe, nach Norden ausgerichtete Werkstatt, die durch große Fenster vom Tageslicht durchflutet wurde (Abb. 11). Fenster und Schiebetür an der Nordwand konnten geöffnet werden, damit monumentale Bildwerke ins Freie geschoben und bei Tageslicht betrachtet werden konnten. In der südwestlichen Ecke des Raumes ließ Ney eine Plattform errichten, die nur über eine steile Leiter zu erreichen war. Hier schlief die Künstlerin auf einem spartanischen Feldbett, wenn sie nicht wegen der großen Hitze im Sommer eine Hängematte auf dem Dach bevorzugte. Im Keller befanden sich eine Küchenecke und das Lager für den Modellierton. Um diesen Bau zu finanzieren, musste sich Ney die Summe von 10 000 Dollar von einem Freund der Familie leihen.

Sehr gelegen kam Ney bei all ihren Unternehmungen der überraschende Geldsegen aus München, den sie ihrem Rechtsanwalt Karl Dürck zu verdanken hatte. Im April 1895 überwies Dürck die bedeutende Summe von 46 000 Mark an Ney. Durch seine jahrelangen unermüdlichen Bemühungen konnte nicht nur die Villa in der Schönfeld-Vorstadt für 75 000 Mark verkauft werden, sondern auch die Zustimmung des bayerischen Hofes unter dem Regenten Leopold von Bayern (1846–1930) für den Ankauf der Marmorstatue Ludwigs II. für 15 000 Mark erlangt werden. Der Berliner Bildhauer Franz Ochs hatte nach all den Jahren die Marmorausführung von Neys Modell in Carrara-Marmor vollendet. Mehrfach hatte die bayerische Regierung von Ochs die Herausgabe des Gipsmodells verlangt. Er weigerte sich beharrlich und berief sich auf die Anweisungen der Bildhauerin Ney. Der Rest des Geldes aus den beiden Verkäufen wurde für noch ausstehende Zahlungsverpflichtungen in Deutschland verwendet.

Neys erster Aufenthalt in der Heimat nach 25 Jahren Abwesenheit sollte über ein Jahr bis zum Herbst 1896 dauern. Nach Besuchen bei den Verwandten im Münsterland verbrachte Ney längere Zeit in Berlin, wo sie aus Gefälligkeit für Freunde Medaillons und Büsten modellierte. In Berlin beschäftigte sie außer Franz Ochs auch die Bildhauer Franz Lange und Ernst Herter (1846–1917). Viele Bildwerke, die Ney in Texas geschaffen hatte, wurden auf ihre eigenen Kosten nun in Marmor umgesetzt.

Als Ney im Jahre 1901 den wichtigen Staatsauftrag erhielt, die Houston- und Austinstatuen in Marmor zu vollenden, schickte sie die Gipsmodelle zu Franz Lange nach Berlin, in dessen Atelier die Vorarbeiten ausgeführt wurden. Es wurden je zwei Ausführungen in Marmor gearbeitet. Damit hatte sie endlich den großen Auftrag erhalten, den sie so lange ersehnt hatte. Das erste Paar fand in der Eingangshalle des Regierungsgebäudes in Austin einen hervorragenden Platz und das zweite Paar Statuen wurde in Washington D.C. in der sogenannten Statuary Hall des Kapitols aufgestellt.

Ehe Ney ihre zweite Reise nach Deutschland im Jahre 1902 antrat, vergrößerte sie ihr Atelier durch einen imposanten Anbau mit Turm und einem zweiten Werkstatttraum (Abb. 12). Einen bedeutenden Auftrag stellte im Jahre 1902 das Ehrengrabmal für General Albert Johnston (1803–1862) auf dem Staatsfriedhof in Austin dar (vgl. Kat. Nr. 58 in diesem Band). Sie entwarf die Figur des liegenden Generals in der Manier Rauchs und umgab das Monument mit einem eisernen Baldachin. Dieses Denkmal wurde in Italien von Ney unter Mitwirkung von Marmorarbeitern vollendet.

Das Gipsmodell ihrer Lady Macbeth hatte sie im Jahre 1902 nach Berlin in das Atelier von Franz Lange in Moabit ge-



Abb. 12 Elisabeth Neys Ateliergebäude mit Turmanbau, Fotografie nach 1902

schildt (vgl. Kat. Nr. 61 in diesem Band). Da es nicht gelungen war, einen großen makellosen Marmorblock für die Statue in Carrara zu finden, verzögerte sich die Arbeit lange. Ney war zu herzkrank, um noch einmal die weite Reise zu unternehmen. Daher ließ sie im Jahre 1906 aus Italien den Bildhauer Cosimo Doccì nach Texas in ihr Atelier kommen, um ihr bei den groben Arbeiten zur Hand zu gehen. Bis zu ihrem letzten Atemzug am 29. Juni 1907 arbeitete die schwer kranke Künstlerin an ihrem letzten Werk, umsorgt von Montgomery, der sie um vier Jahre überleben sollte. Wunschgemäß fand sie ihre Ruhestätte in einem Hain von immergrünen Lebensichen auf der Plantage Liendo.

Der Essay basiert inhaltlich auf der Dissertation von Dagmar von Stetten-Jelling, Elisabeth(h) Ney (1833–1907). Bildhauerin in Europa und Amerika. Eine ungewöhnliche Karriere, Berlin 2003.

Archivalien: Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz (SIM PK Berlin), Doc. orig. Elisabeth Ney 2, Elisabeth Ney – Joseph Joachim, 15. Februar 1868, Doc. orig. Elisabeth Ney 5, Elisabeth Ney – Joseph Joachim, 16. März 1868, Doc. orig. Elisabeth Ney 8, Elisabeth Ney – Joseph Joachim, 11. Januar 1887, Doc. orig. Elisabeth Ney 9, Elisabeth Ney – Joseph Joachim, 17. März 1887 (abgedruckt in Stetten-Jelling 2003); Stiftung Archiv der Akademie der Künste zu Berlin (Stiftung Archiv AdK Berlin), Akte 308, Blatt 100; Fikes Hall of Special Collections and DeGolyer Library, Southern Methodist University, Dallas/Texas (SMU Dallas), Montgomery an Driesch vom 20. November 1904; Architekturmuseum der Technischen Universität München (TU München), Architektur-Sammlung, Vertrag vom 24. Juli 1868 und 25. Juli 1868.

Literatur: Börsch-Supan 1971; Cutrer 1988; Die Dioskuren 1867; Die Dioskuren 1867b; Stephens 1951; Stetten-Jelling 2003.

Birgit Franke und Barbara Welzel

Kunstgeschichte oder Frauengeschichte? Von der Kunst Elisabet Neys, ihre Identität zu modellieren

Arthur Schopenhauer (1788–1860), Otto von Bismarck (1815–1898), Ludwig II. von Bayern (1845–1886), Jacob Grimm (1785–1863), Giuseppe Garibaldi (1807–1882), Justus von Liebig (1803–1873) – nicht nur diese berühmten Männer verewigte Elisabet Ney in Büsten. Die Bildhauerin arbeitete im Atelier von Christian Daniel Rauch (1777–1857); sie schuf Werke für den Ständesaal in Münster, für die Münchner Neue Polytechnische Hochschule und für das Kapitol in Texas und in Washington. Sie war auf den Weltausstellungen 1867 in Paris und 1892 in Chicago vertreten. Das renommierte Künstlerlexikon „Thieme-Becker“ mit seiner schier unendlichen Fülle von Biographien widmet der Bildhauerin einen knappen Eintrag. Danach ist sie für die allgemeine Kunstgeschichte verlorengegangen. Das jüngste, mit 35 Bänden auf repräsentative Vollständigkeit zielende wissenschaftliche Lexikon der Kunst, das „Dictionary of Art“ (1996), nennt Elisabet Ney nicht mehr.

Die Bildhauerin war – so lässt sich uneingeschränkt sagen – eine Ausnahmefrau. So sieht sie die historische Rückschau, und so haben schon ihre Zeitgenossen sie wahrgenommen. 1852 erlangte sie Zugang zur institutionellen Künstlerausbildung in München. Elisabet Ney war zwar nicht, wie sie später behauptete, die erste Frau an der Kunstakademie, die bis 1921 die Aufnahme von Frauen generell verweigerte. Der Künstlerin gelang es jedoch, als erste Frau zur Bildhauerklasse zugelassen zu werden. Doch wäre Ney in ihrem eigenen Selbstverständnis mit einer Würdigung als Ausnahmefrau – und sei sie noch so ehrenhaft – grundsätzlich reduziert. Alle, wirklich alle historischen Zeugnisse deuten darauf hin, dass sie – in Werk und Biographie – als Künstlerin wahrgenommen werden wollte. Sie beehrte als Bildhauerin einen Platz in ihrer Zeit und in der Erinnerung der Nachwelt.

Jede Kultur ist auch davon geprägt, wie sie das Verhältnis zwischen den Geschlechtern gestaltet, in welchen Mythen und Bildern, in welchen Sozialformen und Normen Männer und Frauen ihre Identitäten und Beziehungen ausprägen. Im christlichen Europa ist dieses Geschlechterverhältnis von tiefgreifenden Widersprüchlichkeiten gezeichnet. Es ist ein Gemeinplatz, auf die vormoderne Benachteiligung von Frauen zu verweisen. Doch war in vielen Bereichen der Radius von Frauen vor 1800 größer als im 19. Jahrhundert. Die zunehmenden rechtlichen und gesellschaftlichen Einschränkungen wurden gekoppelt mit der Biologisierung der Geschlechterrollen, die zur Unterdrückung von Frauen das vor-

geblich wissenschaftlich begründete Instrumentarium lieferte: Im Gegenzug gehört die Emanzipation und Gleichberechtigung von Frauen zu den zentralen Bestrebungen der Moderne. Die Ziele, die Mythen und Bilder, die Biographiemodelle, welche verhandelt werden, sind höchst vielfältig, und Frauen haben sich in diesem Feld immer unterschiedlich verhalten. Gemeinsam ist ihnen allerdings, dass sie sich, sobald sie einen eigenen Weg in die Welt suchten, in einem von großen Spannungen beherrschten Feld und innerhalb der Grenzen, die in ihrer Zeit gesetzt wurden, bewegen mussten. Elisabet Ney jedenfalls fand sich in ihrer Zeit in einer Situation, in der sie nicht nur die professionelle Karriere für sich zu erkämpfen hatte, sondern weit grundsätzlicher auch die Modelle und Beschreibungsformen für ihre Biographie selbst erschaffen musste.

Die akademische Disziplin der Kunstgeschichte bewegt sich seit ihren Anfängen im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert in einem nicht immer ausreichend reflektierten Spannungsverhältnis zwischen einer Geschichtsschreibung, die vorurteilsfrei die Vergangenheit erforschen will, und den Traditionen der Künstlergeschichte, die in ihren Erzählmustern in aller Regel die Kunst männlichen Genies vorbehält. So können Künstlerinnen immer wieder aus dem Blick geraten, mehr noch: Ihr Anteil an der Geschichte der Kunst wird oft überhaupt nicht wahrgenommen. Es brauchte die kritischen Anfragen feministischer Forschung, um an die wissenschaftliche Selbstverpflichtung der Kunstgeschichte auf repräsentative Erschließung der Überlieferung zu erinnern. Eine solche umfassende Kunstgeschichte kann allerdings nicht darauf verzichten, für eine Künstlerin wie Elisabet Ney, deren spezifische Situation als Frau im 19. Jahrhundert, die Professionalität und Öffentlichkeit in Anspruch nahm, zu charakterisieren. Nicht um eine Frauen-Eigenengeschichte, um Fragen nach der Weiblichkeit in der Kunst etc. geht es dabei, wohl aber darum, die spezifische historische Situation von Frauen herauszuarbeiten. Sobald die allgemeine Kunstgeschichte geschlechtergeschichtliche Fragen zu ihrem Kanon zählen wird, braucht es keine kunstwissenschaftliche Frauengeschichte mehr.

Kann eine Frau Künstlerin sein? Oder: Die „merkwürdige Natur“ des Fräulein Ney (Justus von Liebig)

Im 19. Jahrhundert lebte und arbeitete eine große Anzahl von Kunst ausübenden Frauen. Ludwig Pietsch (1824–1911) stellte 1879 mit bemerkenswerter Unvoreingenom-



Abb. 1 Moritz von Schwind, Sabina von Steinbach, 1844, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/A II 21

menheit immerhin 25 zeitgenössische Malerinnen vor. Der Bildhauerei widmeten sich allerdings nur wenige Frauen. Ein Konvolut von Fotografien Münchner Künstlerateliers von 1885 bis 1915 (vgl. Abb. 7 und 8) bezeugt die mehr oder minder erzwungene Beschränkung in den Kunstgattungen. Zu den wenigen fürstlichen Bildhauerinnen, die vom traditionellen höfischen Bildungsideal profitierten, gehörten die französische Prinzessin Marie von Orléans, Herzogin von Württemberg (1813–1839) und Victoria von Preußen, spätere „Kaiserin Friedrich“ (1840–1901), die zeitweilig neben Elisabet Ney in Rauchs Atelier arbeitete.

Entsprechend dem kulturellen Geschlechtermodell wurden Männer als Träger von Kultur und Fortschritt stilisiert, während Frauen der gesamte Bereich der Reproduktion zugewiesen wurde. Künstlerische Genialität wurde per se als männlich begriffen und den Frauen zumeist abgesprochen. Ein Künstlerinnenleben wurde als ein letztlich verfehltes Leben bewertet. Dennoch bildete sich im Kontext des deutsch-nationalen Kunstdiskurses und der Gotikrezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Legende der mittelalterlichen Bildhauerin Sabina von Steinbach (13./14. Jahrhundert) heraus. Die angebliche Tochter Erwins von Steinbach (um 1244–1318), des Erbauers der Westfassade des Straß-

burger Münsters, soll neben ihrem Vater einige Skulpturen geschaffen haben. Die Statue des heiligen Johannes wies angeblich ein lateinisches Schriftband mit den Worten „Dank der heiligen Frömmigkeit dieser Frau, Sabina, die mich aus hartem Stein formte“ auf.

Moritz von Schwind (1804–1871) schuf 1843/1844 einen dreiteiligen Zyklus von Wandgemälden für das Treppenhaus der Kunsthalle in Karlsruhe, der die Repräsentanten der drei als hohe Kunst geltenden Gattungen Architektur, Skulptur und Malerei in romantischer Verklärung darstellt.

Sabina von Steinbach versinnbildlicht die Bildhauerei (Abb. 1). Das Gemälde zeigt die Bildhauerin bei der Vollen- dung der damals häufig gerühmten Statue der Synagoge. Kraftvoll und konzentriert führt die Protagonistin die Schläge mit Hammer und Meißel aus. Im Hintergrund sieht man Erwin von Steinbach im Gespräch mit einem geistlichen Würdenträger. Die hinter Sabina platzierten Werkstücke und der große Zirkel markieren die Profession der Bildhauerei, die in der Regel als männlich erachtet wurde. Das verdeutlicht auch die Büste auf dem Wandbord, die in Kopfbedeckung und Haartracht der Figur Erwins von Steinbach gleicht und Sabina somit dem Vater und Meister zu- und

unterordnet. Hintergründig behauptet das Bild so die Gültigkeit des hierarchischen Geschlechterdualismus. Dieses Gemälde, welches auch in druckgrafischen Reproduktionen zirkulierte, war wahrscheinlich auch Elisabeth Ney bekannt. Von der legendären Bildhauerin soll ihr bereits ihre Mutter erzählt haben.

Der Kunsthistoriker Wilhelm Lübke (1826–1893) suchte 1862 die legendäre Künstlerin in einer ähnlichen Form zu entschärfen. Sabina sei sicher „eine gute Tochter und eine gute Bildhauerin“ gewesen. Sie habe allerdings nur deshalb qualitativ hochwertige Skulpturen gestalten können, weil man sich bei der mittelalterlichen Figurenauffassung „mit einer bloßen Ahnung der wirklichen Verhältnisse und einem poetischen Hauch idealer Anmuth und Lieblichkeit begnügte. Hätte man damals strenge anatomische Studien, naturwahre Durchführung der Körper verlangt, so möchte Sabina wohl den Meißel niedergelegt haben“ (Muysers 1999, S. 46). 1911 bemerkte die Kunsthistorikerin und Ehefrau eines Kunsthistorikers Erica Tietze-Conrat (1883–1958) mit scharfsinniger Ironie, dass die meisten Künstlerinnen Töchter oder Gattinnen von Künstlern gewesen seien. Deren künstlerische Tätigkeit habe sich somit aus der Hingabe an die Lebensarbeit eines alternden Vaters oder der Anpassung an die Interessenwelt des Mannes deuten lassen. Ein treffendes Exemplum dieses Mechanismus sei Sabina von Steinbach: „Nach dem Bild der Portalfiguren des Straßburger Münsters, die zu holdselig schienen, um von einem Manne herzurühren, verkörperte man sich eine Schöpferin, die man als anmutiges Töchterlein dem großen Meister des Doms zur Seite stellte“ (Muysers 1999, S. 123). Für anspruchsvolle und ehrgeizige Künstlerinnen wie Elisabeth Ney – und Ney war darüber hinaus selbst Tochter eines Bildhauers (vgl. Beitrag Tiemann, Bildhauer, in diesem Band) – bestand vor solcher Folie die dringende Notwendigkeit, ein Selbstbild zu entwerfen, das ihre Kreativität und ihren künstlerischen Rang gleichermaßen behauptete wie demonstrierte.

Wie sieht eine Künstlerin aus? Oder: „Sie hat kurze Haare, aber Talent.“ (Julius Stockhausen)

Das Porträt, das Friedrich Kaulbach (1822–1903) 1859/1860 von Elisabeth Ney schuf (vgl. Kat. Nr. 18 in diesem Band), suggeriert das Bild einer selbstbewussten und erfolgreichen Künstlerin. Aus der Frontalität leicht zum Arbeitsbock gedreht, auf dem ihr linker Arm entspannt ruht, vermittelt Neys Körperhaltung gleichermaßen eine Hinwendung zu der von ihr modellierten Büste wie zum Betrachter. Die junge Frau begegnet den Betrachtern mit einer Unmittelbarkeit und einer auch körperlich zum Ausdruck kommenden Selbstsicherheit, die für ihre Zeitgenossen sicher nicht selbstverständlich waren. Das Kleid mit der eng anliegenden, mit Samt besetzten Schoßjacke und der zarten, filigranen Halsschmuck unterstreichen die Weiblichkeit und

verhaltene Eleganz der Dargestellten. Das Haar bauscht sich zu einer kurzen, üppigen Lockenfrisur, die das Gesicht weich rahmt. Zwei in die Stirn springende Locken betonen einerseits die ebenmäßigen, idealisierten Züge der Bildhauerin, andererseits wirken sie wie ein bewusst eingesetztes „Störellement“, das die Energie Neys andeutet.

Im Vergleich mit zeitgleichen Gemälden und Fotografien wird die Besonderheit dieses „Auftritts“ ablesbar. Ohne Zweifel trägt Elisabeth Ney hier das bis gegen 1900 für adelige und bürgerliche Frauen nahezu unverzichtbare Korsett. Gemäß dem damaligen Weiblichkeitsideal akzentuierte bzw. erzwang es die Schlankheit der Taille. Ein weiteres „Gestaltungsmittel“ für den weiblichen Körper war die Krinoline (Stahlfederunterrock). Das Rockvolumen war um 1860 derart angewachsen, dass die Krinolinen-Kleider eine übertrieben glockenförmige Rocksilhouette boten (Abb. 2). Korsett und Krinoline sowie Volumen und Gewicht der Kleider grenzten die körperliche Beweglichkeit – gewissermaßen wunschgemäß – gerade auch in der Öffentlichkeit empfindlich ein. Das Porträt zeigt die Bildhauerin jedoch ohne Krinoline. Das Kleid ist zudem nicht sehr formell und in seinem Aufwand eher zurückhaltend. Auch schließen die modisch aktuellen, dreiviertellangen Pagodenärmel nicht mit den sonst üblichen eingehafteten Lingerieärmeln ab, die



Abb. 2 Zweiteiliges Kleid, um 1855, Grassi Museum für Angewandte Kunst, Leipzig



Abb. 3 Emile-Jean Horace Vernet, Der Bildhauer Berthel Thorwaldsen modelliert die Büste Vernets, 1833, Thorwaldsens Museum, Kopenhagen/Foto: Ole Woldbye

oftmals aus Spitze oder einem ähnlich feinen Material gefertigt waren (nur beim linken Arm scheint ein Unterärmel angedeutet). Dargestellt wird der „weibliche“ Habitus der Dargestellten ein Stück unterlaufen. Elisabeth Neys demonstrativ entblößter rechter Unterarm – ergänzt um den Modellierstab als Attribut der Bildhauerei und das für Tonarbeiten notwendige (nasse) Tuch, das während der Arbeitspausen das Werk feucht hält – bringt deutlich ihre Professionalität zur Anschauung.

Bei Schwindts Gemälde betont Sabinas nackter Arm die harte körperliche Arbeit, die mit der Ausführung einer Skulptur verbunden ist. Im 19. Jahrhundert wurde die Umsetzung eines Modells in Stein meist nicht vom entwerfenden Künstler/von der Künstlerin, sondern von Steinmetzen oder nachgeordneten Bildhauern ausgeführt. Seit dem 16. Jahrhundert wurde neben dem handwerklichen der schöpferische Anteil der Bildhauerei mehr und mehr aufgewertet. Der entsprechende Porträttypus präsentiert den Künstler mit einem plastischen Entwurf – in der Regel einem prominent ins Bild gesetzten Skulpturenkopf. Dieses Darstellungs- und Deutungsmuster behielt im 19. Jahrhundert seine Gültigkeit. So stellte auch Emile-Jean-Horace Vernet (1789–1863) 1833 den dänischen Bildhauer Bertel Thorwaldsen (1770–1844) in einer Haltung dar, die dem Kaulbach-Gemälde ähnelt (Abb. 3). Akzentuieren hier der

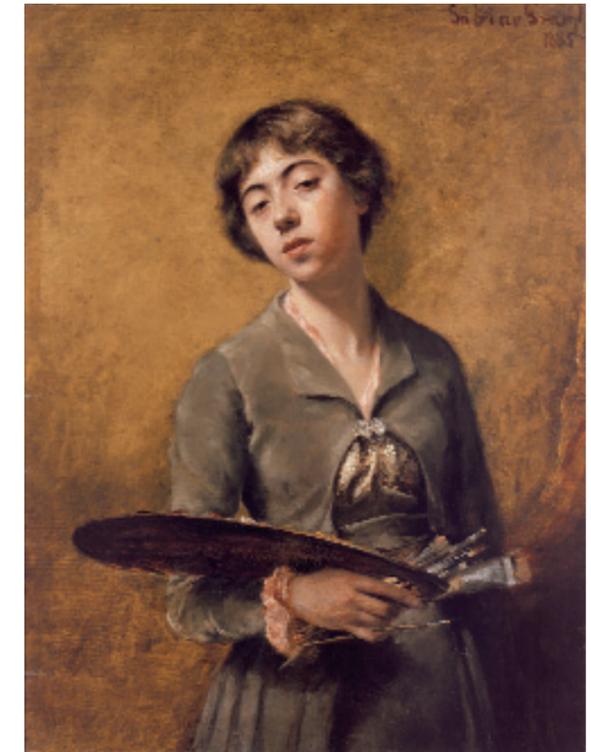


Abb. 4 Sabine Graef (verheiratete Lepsius), Selbstbildnis, 1885, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/ NG 1/56

Arbeitskittel sowie die für feuchten Ton typische Farbigkeit und die kleine unvollendete Stelle des Modells den handwerklichen Aspekt, setzte Vernet die gestalterische Vorstellungskraft Thorwaldsens durch dessen in die Ferne gehenden Blick in Szene. 1859 ließ sich Elisabeth Ney ebenfalls im Arbeitskittel fotografieren (vgl. Beitrag Hucke in diesem Band, Abb. 4). Für ihr gemaltes Bildnis entschied sie sich jedoch für eine tendenziell repräsentative Kleidung, die ihre Weiblichkeit einschließt. Ihre schöpferischen und intellektuellen Qualitäten werden durch die an den Modellierbock gelehnte Zeichenmappe zur Anschauung gebracht.

Außergewöhnlich für die Zeit war Elisabeths kurzes, gelocktes Haar. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war im Zusammenhang der vestimentären Antikenrezeption schon einmal eine Kurzhaarfrisur „à la Titus“ en vogue gewesen, die sich wohl nur wenige wagemutige Frauen erlaubten. Im 19. Jahrhundert muss ein derartiger Haarschnitt geradezu revolutionär gewesen sein, zumal eine Verunklärung der geschlechtlichen Identität oftmals rechtlich geahndet wurde. So musste die Künstlerin Rosa Bonheur (1822–1899) in den 1840er Jahren eine polizeiliche Ausnahmegenehmigung erwirken, um bei ihren künstlerischen Studien in den Pariser Schlachthöfen Männerkleidung und kurze Haare tragen zu dürfen. Allerdings rechtfertigte sie sich dafür bis ins hohe Alter. Hingegen genossen etwa Ulrike von Kleist (1774–



Abb. 5 Die Malklasse von Ludwig von Herterich an der Malschule des Münchner Künstlerinnenvereins, Fotografie um 1889

1849) und insbesondere George Sand (1804–1876), die die Untauglichkeit weiblicher Kleidung im städtischen Kontext prägnant beschreibt, ihre Streifzüge in Männerkleidung durch Paris. Nur so erlangten Frauen zumindest zeitweise eine nahezu unbegrenzte Teilhabe an Lebensbereichen, die ihnen ansonsten weitgehend verschlossen blieben. Auch die Malerin Sabine Graef (verheiratete Lepsius, 1864–1942) bewegte sich als 16-Jährige in Männerkleidung durch die Straßen. Nach einer solchen Erfahrung kommentierte sie die Einschränkung ihres Studiums an der Königlichen Musikhochschule zu Berlin mit den Worten: „O wenn ich doch ein Junge wäre! Man hätte nicht gewagt, mich von der Kompositionsklasse auszuschließen, denn nicht Talent, sondern Hosen sind das Ausschlaggebende [...]“ (Berger 1982, S. 163). Selbstbewusst gibt sich die 21-Jährige 1885 in ihrem Selbstporträt mit kurzen Haaren wieder (Abb. 4). Hingegen findet sich auf dem zeitgleich entstandenen Foto von Ludwig Merterichs Malklasse an der 1882 gegründeten Damenakademie in München (Abb. 5), der auch Käthe Kollwitz (1867–1945) angehörte, keine Künstlerin ohne langes, aufgestecktes Haar. Einige der Frauen tragen selbst im Innenraum einen Hut, der noch Ende des 19. Jahrhunderts als „Merkmal der eingeordneten Bürgerin“ (Bonus-Jeep 1948, S. 18f.) galt.

Elisabet Ney hat sich offenbar nie als Mann verkleidet, um incognito wenigstens momentweise Zugang zur männlichen Sphäre zu erlangen. Gleichwohl wandte sie sich zeit ihres Lebens gegen das von der Gesellschaft vehement eingeforderte Frauendasein einschließlich der Kleidernormen und Modedikate. Die Künstlerin führte ihre ‚besondere Natur‘ systematisch an ihrem eigenen Körper vor. Ihr be-

wusst unkonventionelles Aussehen zielte erfolgreich auf eine andere Wahrnehmung ihrer Person. So beschreibt der niederdeutsche Dichter Eli Marcus (1854–1935) Ney als „wunderschöne Frau“ in einem „Gewand aus schwarzem Samt, welches den edlen Hals freiließ. Der einzige Schmuck war ein etwa vier Finger breiter Silberfiligrankragen, alter Spitzenarbeit vergleichbar, der den Halsausschnitt umgab. Das Haar trug sie à la Titus, kurz, gelockt. Ihr Profil war edel, wohl wie dasjenige eines schönen Jünglings. Die Haltung war frei und stolz, dabei ungezwungen“ (Müller-Münster 1931, S. 43f.). Auch der Bonner Professor Hermann Hüffer (1830–1905) bescheinigte der Bildhauerin neben Schönheit und Empfindsamkeit den „Ausdruck eines sicheren, energischen Willens“, der „in ihrem ganzen Wesen hervortrat“ (Müller-Münster 1931, S. 49), sowie künstlerische Befähigung, Bildung und Ausdauer. Mit dem Blick der Moderne erscheint es kaum fassbar, dass bereits eine Verweigerung von wenigen Bestandteilen des normierten weiblichen Erscheinungsbildes die Zuweisung von Qualitäten erlaubte, die nicht nur im 19. Jahrhundert als dezidiert männlich bewertet wurden.

Der lange Marsch in die Öffentlichkeit. Oder: Die Legende von der Künstlerin

Neben der körperlichen Selbstdefinition gehörte das intensive Bemühen um prominente und publikumswirksame Aufträge zu Neys Berufsstrategien. Um ihre Karriere voranzutreiben, scheint sie zuweilen herausragende Persönlichkeiten zu einem Auftrag geradezu gedrängt zu haben. Der 71-jährige Arthur Schopenhauer war gewissermaßen ein ideales „Objekt“ für Neys Entwurf ihres künstlerischen Ima-

ges. Edmund Montgomerys (1835–1911) Darstellung zufolge wollten Elisabeth Ney und er dem nachweislich frauenfeindlich eingestellten Philosophen eine Lektion erteilen. Als es der jungen Bildhauerin 1859 gelang, Schopenhauer in ihre „Galerie der großen Männer“ einzureihen, machte sie diesen Triumph publik. Indem sie die Büste Schopenhauers und andere Werke zusammen mit ihrem Porträt von Kaulbach auf Ausstellungen in Frankfurt am Main, Berlin, Köln und Leipzig sowie auf der Pariser Weltausstellung 1867 präsentierte, versah sie ihre weibliche Autorschaft gewissermaßen mit einem Ausrufezeichen. Ludwig II. von Bayern stellte eine ähnliche Herausforderung dar.

Elisabet Ney widersetzte sich weitgehend den üblichen Rollenzuweisungen: Die von ihr gewählte Lebensform stellte sowohl in Europa als auch in Amerika einen gesellschaftlichen Affront dar. Dass die Bildhauerin bis zu ihrem Tod ihre Heirat verschwieg, war nur bedingt ihrem generellen Streben nach Unabhängigkeit und beruflicher Selbstbestimmtheit geschuldet. Um zu „beweisen“, dass Frauen – bzw. konkret sie selbst – überhaupt zum genialen Schaffen fähig waren,

musste sie sich von der behaupteten biologischen Festschreibung lösen. Sie konnte offiziell entweder Ehefrau und Mutter oder Künstlerin sein. Ihre Inanspruchnahme des männlich konnotierten Bildes vom Künstlerdasein bedingte letztlich eine männliche Existenzform (vgl. Beitrag Hucke in diesem Band). Für eine ganze Reihe von Künstlerinnen galten Ehe und Beruf als unvereinbar. So gab die Malerin Maria Slavona (1865–1931) ihre uneheliche Tochter, die sie 1891 heimlich geboren hatte, in ihrer Heimatstadt Lübeck zeitweilig als ihre Nichte aus. Als Käthe Schmidt 1885 in der Münchner Malklasse (vgl. Abb. 5) ihre Verlobung mit Karl Kollwitz (gest. 1940) bekanntgab, löste dies Erstaunen bis Abwehr aus: „[...] die talentvolle Schmidt war verlobt, schlechtweg bürgerlich verlobt! [...] In unserem damaligen Zustand galt das Zölibat als unerlässlich für eine ernstzunehmende Malerin“ (Bonus-Jeep 1948, S. 12).

Anders als in Frankreich oder England gingen Künstlerinnen wie Elisabeth Ney in Deutschland noch ganz selbstverständlich von einem geschlechtsneutralen Künstlertum aus. Erst die nachfolgenden Generationen mussten sich für



Abb. 6 Die Genremalerin Therese Rikoff in ihrem Münchner Atelier, Fotografie 1885/1915, Bildarchiv Foto Marburg



Abb. 7 Münchner Atelier des Bildhauers Rudolf Maison, Fotografie 1885/1900, Bildarchiv Foto Marburg

oder gegen ein spezifisch „weibliches Künstlertum“ entscheiden, als gegen 1900 nun auch in Deutschland eine Teilung zwischen weiblicher und männlicher Kreativität nebst entsprechenden Rollenzuweisungen propagiert wurde.

Um 1853 entstand Johanna Kapps (1825–1883) Konterfei ihrer Freundin Elisabeth (vgl. Beitrag Rommé, Herrin, in diesem Band, Abb. 5). Es zeigt die junge Bildhauerin mit schulterlangem Haar und einem Kleid, das in seiner Mischung aus altdeutschen vestimentären Elementen und antikem Mäandermuster altehrwürdige Vergangenheit aufruft und damit die porträtierte Person zusätzlich definiert. Das „Spielen“ mit dem eigenen Äußeren im Rückgriff auf vergangene Jahrhunderte war im 19. Jahrhundert ein beliebter Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens. In Berlin initiierte Victoria von Preußen (1840–1901) glanzvolle Kostümfeste. So erschien sie etwa 1875 beim „Fest der Mediceer“ im Kronprinzenpalais im Gewand von Tizians „La Bella“, während ihr Gemahl Friedrich Wilhelm (1831–1888) als Heinrich VIII. auftrat. Gerade in Künstlerkreisen, sei es in Paris oder München, dienten Kostümfeste dem Spiel mit Rollen. So schlüpfte beispielsweise die Münchner Künstlerin Therese Rikoff für eine Aufnahme in ein Kleid mit Schürze und Häubchen und erinnerte so an das holländische 17. Jahrhundert (Abb. 6). Ihr Gemälde auf der Staffelei, Palette und Pinsel akzentuieren Rikoffs Profession, wobei zwischen der kostümierten Genremalerin und der von ihr geschaffenen Bildfigur ein reizvolles Wechselspiel entsteht.

Elisabet Ney steuerte die Wahrnehmung ihrer Person und ihre Etablierung als Künstlerin weit grundsätzlicher durch die bewusste Wahl modifizierter Frauenkleidung im Alltag; ihren Kurzhaarschnitt behielt sie ihr Leben lang. Als Bildhauerin des 19. Jahrhunderts spielte für sie naturgemäß die Antike eine herausragende Rolle. Mit einem ausgesprochenen Gespür für Theatralik entwarf die Künstlerin zu einem gegenwärtig unbekanntem Zeitpunkt für sich ein Gewand, das der griechischen Antike nachempfunden war.

Dieses Kleid aus weißer Wolle, das am unteren Rand mit einem breiten roten (später auch goldenen) Streifen verziert war, sollte ihren Körper in klassischer Einfachheit umfließen. In einem solchen Kleid ist Elisabeth Ney auf einem Foto dargestellt, das die Künstlerin im Odysseus-Saal in der Münchner Residenz zeigt. 1868 hatte Ludwig II. Elisabeth Ney den Odysseus-Saal – schon der Name ist Programm – als Atelier zugewiesen. In diesem repräsentativen Raum mit seiner reichen Holzdecke, den Tapisserien und Gemälden fanden die Sitzungen für das Porträt des Königs statt. Hier, inmitten arrangierter Bildwerke, setzte sich die Künstlerin in Szene (vgl. Beitrag Stetten-Jelling in diesem Band, Abb. 7): Die genaue Untersuchung des Fotos (vgl. Kat. Nr. 20 in die-



Abb. 8 James McNeill Whistler, Symphonie in Weiß, No. 1: Das Mädchen in Weiß, 1862, Harris Whittemore Collection, Image courtesy of the Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington D.C.



Abb. 9 Elisabeth Ney bei der Arbeit in ihrem Atelier ‚Formosa‘ in Austin/Texas, Fotografie um 1898

sem Band) entlarvt dieses als Collage, die vermutlich von der Künstlerin selbst zu einem späteren Zeitpunkt verantwortet wurde. In wohlbedachter Dramaturgie steht Elisabeth Ney hoheitsvoll auf einem Treppenpodest neben ihrer monumentalen Skulptur des gefesselten Prometheus. Inszeniert ist ihre Haltung im Profil, eine der prägnanten antiken Darstellungsformen schlechthin.

Zeitgenössische Fotografien greifen einen weiteren Porträttypus auf, der Bildhauer am Arbeitsplatz in einer knappen oder reicher vorgetragenen Situationsschilderung zeigt. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts, als die Fotografie mehr und mehr zum beliebtesten Porträtmedium wurde, übernahmen viele Künstler dieses konventionelle Muster. Als Beispiel sei hier auf eine Aufnahme des Ateliers von Rudolf Maison (1854–1904) in München verwiesen. Der Bildhauer, der Modellierstäbe als Attribut in seiner Linken hält, wird inmitten einer repräsentativen Werkschau aus Modellen und fertigen Kunstwerken vorgeführt (Abb. 7). In beiden Fällen ist „das Atelier“ nur andeutungsweise als Arbeitsraum definiert. Elisabeth Ney nutzte den besonderen Ort und ihre im Odysseus-Saal arrangierten Skulpturen, um ihr Image und ihren Rang als Künstlerin vorzuführen. Ihr helles Kleid mit seiner schlanken Silhouette und fließenden Schleppe greift offenbar englische Reformkleidung auf. Bereits ab Mitte des 19. Jahrhunderts kreierten Künstler für ihre Frauen Kleider, deren Vorbilder die Spätgotik und Renaissance waren. Das Porträt von James

McNeill Whistler (1834–1903) von 1862 zeigt ein junges Mädchen in einem solchen Künstlerkleid (Abb. 8), bei dem alles Unbequeme und Steife vermieden ist.

Elisabet Ney suchte eine gesellschaftliche, berufliche und künstlerische Existenz nach eigenen Vorstellungen zu leben. Gleichmaßen in Deutschland wie in Amerika stilisierte die Bildhauerin ihre Person bzw. ihr Atelier mehr und mehr zum gesellschaftlich-kulturellen Ort. Bei ihren Begegnungen mit lokalen Größen und Persönlichkeiten aus Politik, Wissenschaft, Musik, Literatur und Kunst erschien Ney offenbar wiederholt in einem antikisierenden Gewand. Auch die späten Fotos zeigen die Künstlerin in ihrem Atelier ‚Formosa‘ in einer solchen Aufmachung (Abb. 9). Im Gegensatz zu ihrer Selbstdarstellung im Odysseus-Saal unterstreichen diese Aufnahmen die kreative Arbeitsatmosphäre. Während ihrer Ägyptenreise hatte Ney erstmals Hosen und Stiefel angezogen. In Amerika trug sie zunächst eine „Prinz Albert-Jacke“, weiße Hosen und Stiefel als Arbeitskleidung. In einem Brief von 1892 propagiert die Bildhauerin ihre Kleidung, die sie seit zwanzig Jahren trage, als vorbildliche Reformmode. Sie sei „convenient, protective and handsome“ (Anm. d. Red.: praktisch, schützend und ansehnlich). Ihr bewährtes Kostüm bestand aus einer Tunika, die knapp über die Knie reichte und „according to weather, climate, season, work: dark flannel, white flannel, Miladay linene, black velvet“ (Anm. d. Red.: je nach Wetter, Klima, Jahreszeit oder



Abb. 11 Samthut von Elisabet Ney, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin/Elisabet Ney Museum, Austin

Arbeit aus schwarzem Flanell, weißem Flanell, Miladay Leinen, schwarzem Samt) (HRC Austin Notebook 1, S. 24f.) genäht war, und hochgeknöpften Gamaschen. Auf einem der späten, ebenfalls traditionell formulierten Porträtfotos betrachtet Elisabet Ney eine kleine Statuette, die sie mit ihrer rechten Hand emporhält, das berufsspezifische Werkzeug in der anderen (Abb. 10). Als „Modelleurin“ führt die Künstlerin hier ihre gestaltgebende Schöpferkraft deutlich vor Augen. Bei aller Demonstration, „mehr“ zu sein, als Frauen gemeinhin zugestanden wurde, betonte Elisabet Ney durchaus ihre Weiblichkeit – etwa durch Samtstoffe, Spitzenkragen und -manschetten sowie Litzen, Borten und Schleifen und einen etwas eigenwilligen, kleinen Samthut (Abb. 11).

Die Bildhauerin begann früh, ihr künstlerisches Selbstbild unmittelbar am Körper vorzutragen. Dabei nutzte sie die Öffentlichkeit wie eine Bühne und brachte ihren Anspruch auf Anerkennung, Ruhm und Erfolg gewissermaßen zur Aufführung. Um die eigene berufliche Identität zu überhöhen und zu stabilisieren, entwickelte sie zusätzliche „Werbestrategien“. So zeigte sich die Künstlerin im Garten ihrer Schwabinger Villa beim Haarewaschen und Lockenbrennen, oder sie fuhr in antikisiertem Gewand und mit Blumen im Haar auf dem Kutschbock eines Ponygespanns durch München. Auch in Texas erregte sie Aufsehen, etwa wenn sie im Herrensitz allein durch die Gegend ritt. Unkonventionelles Auftreten und Handeln machte die Bildhauerin zu einer öffentlichen Person. Neys exzentrischer Habitus entsprach auch dem traditionellen männlichen Künstlerbild: Ein Künstler durfte, ja sollte eine Ausnahmeerscheinung sein.

Als erfolgsbedachte Künstlerin arbeitete die Bildhauerin ebenfalls an ihrem eigenen biographischen Mythos und sorgte für dessen Verbreitung in Gesprächen und Interviews. Elisabet Ney stilisierte Stationen und Ereignisse ihrer Karriere und überhöhte so ihren Werdegang, um schließlich ihrer

Freundin Bride Neill Taylor (1858–1937) ihre „korrigierte“ Vita mehr oder minder in die Feder zu diktieren. Dabei schrieb sich die Bildhauerin in traditionelle Erzählmuster literarischer Künstlermythen ein. Episoden wie ihr Hungerstreik und ihre Zulassung zur Münchner Kunstakademie gegen alle Widerstände bzw. ihre behauptete Rolle als Lieblingsschülerin Rauchs in Berlin wurden zu ablesbaren „Dokumenten“ für ihr Talent und ihre Einzigartigkeit. Elisabet Ney wusste in einem hohen Maße Situationen für die Definition und Verbreitung ihres Images zu instrumentalisieren. Als etwa die Journalistin Auguste Schiebe sie 1886 für ein Interview in der Augsburger Zeitung in Austin aufsuchte, fand sie die Künstlerin bei der Arbeit an dem Modell der Statue Ludwigs II. Sie berichtet, dass sie Elisabet Ney in einem Schleppenkleid aus weißer Wolle angetroffen habe. So müsse man sich wohl Iphigenie vorstellen. Die Bildhauerin habe zudem stets Goethes „Iphigenie“ in ihrem Atelier, um jeden Tag ein paar Seiten darin lesen zu können. Ney behauptete außerdem, sie habe – gekleidet in das Gewand einer Iphigenie – Ludwig II. aus dieser Dichtung vorgetragen. Tatsächlich fiel diese Rolle dem königlichen Kabinettschef zu.

Gleichzeitig nutzte Elisabet Ney die zur Verfügung stehenden konventionellen Bildmuster zur weiteren visuellen Definition ihres Images. Kaulbachs Porträt und viele der Fotografien spiegeln ihre Vertrautheit mit den gängigen Porträttypen in Malerei und Fotografie. Ihr Selbstverständnis kulminiert in ihrem Selbstbildnis (vgl. Kat. Nr. 36 Franke in diesem Band), das sie wiederum in einem schlichten, fließenden Gewand und prononciert kürzeren Locken all' antica zeigt.

Dass Elisabet Ney mit ihren Strategien zumindest zu Lebzeiten Erfolg hatte, dokumentiert eine Charakterisierung der Bildhauerin auf der Höhe ihres Ruhmes. Ein Amerikaner, der Elisabet Ney kannte, berichtete laut Müller-Münster über ihre Schönheit folgendes (Müller-Münster 1931, S. 44): „Sehr groß und schlank, eine klassisch schöne Bildfigur, wie sie selbst sie meißelte, – weiß, weiß wie Milch, ihr edles Haupt mit einer Fülle kurz gehaltener dunkelbrauner Locken geschmückt. Meistens trug sie ein Spitzenkleid mit der ruhigen Haltung einer Königin, aber mit weit mehr Unabhängigkeit, als irgendeine Königin jemals zur Schau tragen durfte; trotz alledem jedoch mit einer löblichen Art und sanften Anmut, die die kriegerisch gesinnte Feder ihrer verschwiegenen Seele verbarg.“

Archivalien: Harry Ransom Humanities Research Center Austin/Texas, (HRC Austin), Notebook 1, Box 3–15, S. 24f.

Literatur: Ashelford 1996; Berger 1982; Bonus-Jeep 1948; Borchard 2000; Cutrer 1988; Kanzenbach 2007; Kat. Berlin 1992b; Kat. Berlin 2001; Müller-Münster 1931; Muysers 1999; Stetten-Jelling 2003; Taylor 1938.



Abb. 10 Elisabet Ney mit Statuette, Fotografie von 1902

„Die Beschwerlichkeit, die fertigen Sachen in Gips herzustellen, sind groß und nehmen soviel Zeit in Anspruch, als ob ich es ganz selber thun müsste, da niemand hier, welcher nur im Geringsten mit der Sache vertraut ist. So kommandiere ich denn bei dem groberen Theil und das Andere thue ich wirklich selber. Mein Atelier ist so schön, Elisabeth, Sie würden aufjauchzen beim Betreten, Sie würden bald finden, daß sich nirgendwo der Geist auf Schwingen aufwärts getragen fühlt wie hier – wenn nur dann die bösen Träume nicht kämen und das Herz umlagerten.“

*Elisabet Ney an ihre Freundin Elisabeth Lewald,
Madeira, 3. März 1864*



Katalog

Nr. 1

Johann Adam Ney Hl. Sebastian

unsigniert und undatiert
Entwurf und Ausführung vor 1850
Die Figur stand ursprünglich im Garten des ehemaligen
Hauses der Familie Ney am Bohlweg in Münster;
2006 aus Privatbesitz erworben.
Sandstein, stark verwittert, rechter Arm abgebrochen
H.: 148 cm; B.: 49 cm; T.: 37 cm
Stadtmuseum Münster
Inv. Nr. SK-0318-2

Bei der Statue des Hl. Sebastian handelt es sich vermutlich um eine relativ frühe Steinplastik von Johann Adam Ney (1800–1879), die vor 1850 entstanden ist. Sebastian ist der Schutzheilige gegen die Pest. Er ist Patron einiger Handwerker wie der Büchsenmacher, Eisen- und Zinngießer, aber auch der Steinmetze. Für den Bildhauer und Steinmetz Johann Adam Ney, der ein gläubiger Katholik war, wird der Hl. Sebastian daher eine zentrale Figur gewesen sein, die er in seinem Garten aufgestellt hatte. Von Nachbesitzern des Hauses Ney, der Familie Wunn, die zwischen 1920 und 1944 in dem Haus am Bohlweg wohnte, ist überliefert, dass der Hl. Sebastian, obwohl Johann Adam Neys Sohn Friedrich, der sein Elternhaus geerbt hatte, bereits am 30. Dezember 1903 verstorben war, immer noch im Garten neben einem Selbstbildnis Elisabet Neys und einem Trompeter auf einer Grotte stand. Nach



der Zerstörung des Hauses während des Krieges im Jahr 1944 errichteten die Wunns auf dem Grundstück ein Behelfshaus. Um 1966 verkaufte die Erben-gemeinschaft Wunn das Grundstück Bohlweg 34, auf dem ein Neubau entstand, der von dem Architekten Heinz Overmann geplant wurde. Overmann war es dann, der die Statue des Hl. Sebastian käuflich erwarb. Bis zu seinem Tod soll die Statue im Garten des Hauses Piusallee 44 gestanden haben. Heute befindet sie sich im Besitz des Stadtmuseums.

Literatur: Wiegard 1993.



Johann Adam Ney hat mit seiner Ausarbeitung der Statue des Hl. Sebastian eine typische Darstellungsform gesucht. Gering bekleidet, lediglich im Lendenbereich von einem in Falten geworfenen Tuch umhüllt, ist sein magerer Körper an einen Baum gebunden. Die Haltung – geöffnete Schrittstellung, leicht vornüber gebeugter Oberkörper mit nach links geneigtem, gesenktem Kopf mit geschlossenen Augen – bringt das Leiden des Hl. Sebastian zum Ausdruck. Im Garten von Ney stand die Statue erhöht auf einem Steinblock. Deutlich werden die barocken Vorbilder für Neys Schaffen, die erst gegen Ende der 1850er Jahre durch neugotische Einflüsse wie bei dem Kreuzweg und Kalvarienberg in Ostbevern abgelöst werden.

Ti

Nr. 2

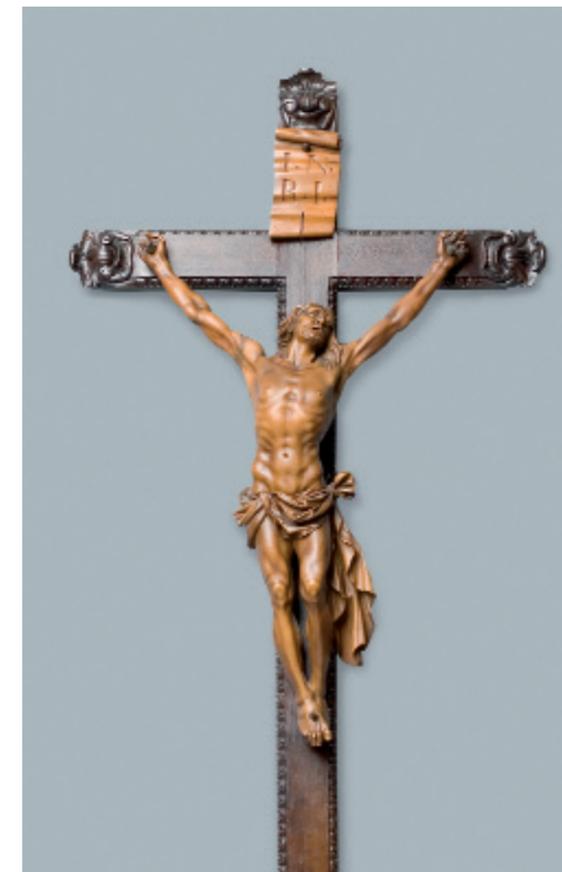
Johann Adam Ney Kruzifix

unsigniert und undatiert
Entwurf und Ausführung um 1835
Holz, rötliche Lasur
H.: 83 cm; B.: 44 cm; T.: 16 cm
Privatbesitz

Das bislang unpublizierte Kruzifix in Privatbesitz zeigt die besondere Kunstfertigkeit des Bildhauers Johann Adam Ney (1800–1879): Die Epidermis des Gekreuzigten ist abwechslungsreich und mit genauer Kenntnis der Anatomie gearbeitet. Insbesondere einige Auffälligkeiten wie die stark gekrümmten Zehen oder die auffällig geschwungenen Augenbrauen weisen deutlich auf den Stil von Johann Adam Ney hin, den Vater von Elisabet Ney. Durch eine später aufgetragene Lasur werden die Kontraste in der Maserung des Holzes verstärkt, was ein uneinheitliches Erscheinungsbild zur Folge hat. Im Beitrag von Katharina Tiemann in diesem Band sind erstmals sämtliche bislang durch Archivalien und Stilkritik bekannten Objekte zusammengestellt. Bei Betrachtung dieser Skulpturen wird deutlich, dass der bislang unterschätzte und kaum erforschte Bildhauer zu den wichtigen Künstlern Westfalens im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts gezählt werden muss. Er ist sowohl im Schnitzen von Holzskulpturen als auch im Schlagen von Steinskulpturen versiert. In der Biographie Elisabet Neys von Bride Neill Taylor (1853–1937) wird erwähnt, dass die Künstlerin besonders das Talent ihres Vaters beim Schnitzen von Kunstwerken schätzte. Die handwerkliche Präzision der Werke Johann Adam Neys zeigt deutlich, dass der Bildhauer eine traditionelle Ausbildung erhalten hat: Er entstammt einer alten lothringischen Steinmetzfamilie (vgl. Beitrag Brepohl und Beitrag Tiemann, Bildhauer, in diesem Band).

Der Stil des Kruzifixes aus Privatbesitz geht auf die Bildhauerkunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts zurück. Woher Johann Adam Ney Anregungen erhalten hat – ein Verweis auf Westfalen führte bislang zu keinem Ergebnis –, ist nicht untersucht. Doch könnte die spätbarocke Skulptur in Lothringen oder Straßburg, insbesondere das Werk von Landolin Ohmacht (1760–1834), vorbildhaft gewesen sein.

Ein Vergleich des Kruzifixes aus Privatbesitz mit frühen Werken Johann Adam Neys wie dem Kruzifix auf dem alten Friedhof zu Rheine (1835) bestätigt den Eindruck, dass es



sich hier ebenfalls um ein Frühwerk des Meisters handelt. Das Rheiner Werk ist auf dem vorgelagerten Altartisch mit „A. Ney“ signiert (vgl. Beitrag Tiemann, Bildhauer, in diesem Band, Abb. 4). Ein Vergleich mit dem archivalisch für Johann Adam Ney gesicherten Friedhofs-Kruzifix in Werne aus dem Jahr 1842 macht deutlich, dass eine direkte Verbindungslinie besteht (vgl. Beitrag Tiemann, Bildhauer, in diesem Band, Abb. 5). Insbesondere die tief liegenden Augen mit den außergewöhnlich geschwungenen Augenbrauen sowie die Gestaltung der Füße mit den stark gekrümmten Zehen verbinden die monumentalen Werke in Rheine und Werne mit dem Kruzifix aus Privatbesitz. Der Korpus des Kreuzes in Westbevern (1857) offenbart dann die bildnerische Entwicklung Johann Adam Neys zum neugotischen Stil.

Ro

Literatur: Taylor 1938.

Nr. 3

Johann Adam Ney
Maria mit Christuskind

unsigniert und undatiert
 Entwurf und Ausführung 1862
 geschaffen für die Pfarrgemeinde St. Petronilla
 Holz, farbig gefasst
 H.: 122 cm; B.: 35,5 cm; T.: 31,5 cm
 Pfarrgemeinde St. Petronilla, Handorf/Pfarrkirche
 St. Petronilla, Handorf

Maria mit Kind und die Hl. Petronilla, Namenspatronin der Pfarrkirche in Münster-Handorf, von den Händen des Bildhauers Johann Adam Ney (1800–1879), waren nicht von vornherein für die Ausschmückung der Kirche gedacht. Vielmehr hatte Ney vom bischöflichen Kaplan Zehe, der durch den münsterischen Bischof Johann Georg Müller (1789–1870) auch mit kirchlichen Bausachen betraut war, den Auftrag erhalten, für die Kirche in Handorf eine Muttergottes zu arbeiten, die bei Prozessionen getragen werden sollte. Allerdings fiel die Statue, die Zehe 1861 bei Ney bestellt hatte und die im darauf folgenden Jahr fertiggestellt war, mit einer Höhe von vier Fuß (ca. 1,25 m) so groß aus, dass es kaum möglich war, sie zu tragen. Der Gemeindepfarrer Wienkamp schlug daher vor, noch eine weitere Statue durch Ney arbeiten zu lassen, und zwar die der Hl. Petronilla, um die zwei Nebenaltdäre im Kirchenraum, die sich in einem schlechten Erhaltungszustand befanden, neu zu gestalten. Der Vorschlag Wienkamps fand Anklang. 1863 stellte Adam Ney eine Statue der Hl. Petronilla fertig und erhielt für seine Statue Maria mit dem Kind 60 Taler und für die Hl. Petronilla 52 Taler.

Beide Skulpturen sind in Holz geschnitzt. Zusammen mit dem jüngst von Wingolf Lehnemann zugeschriebenen monumentalen Christophorus in Werne (vgl. Beitrag Tiemann, Bildhauer, in diesem Band, Abb. 6) sowie dem aus Privatbesitz stammenden Kruzifix (vgl. Kat. Nr. 2 in diesem

Nr. 4

Johann Adam Ney
Hl. Petronilla

unsigniert und undatiert
 Entwurf und Ausführung 1863
 geschaffen für die Pfarrgemeinde St. Petronilla
 Holz, farbig gefasst
 H.: 123 cm; B.: 33 cm; T.: 33 cm
 Pfarrgemeinde St. Petronilla, Handorf/Pfarrkirche
 St. Petronilla, Handorf

Band) erschließt sich erstmals das qualitätvolle Œuvre Johann Adam Neys im Schnitzerischen. Seine Kreuzwege und Kruzifixe auf Friedhöfen lassen unter Berücksichtigung des meist nicht mehr guten Erhaltungszustandes aufgrund der Aufstellung im Freien einen routinierten Bildhauer erkennen (vgl. Beitrag, Tiemann, Bildhauer, in diesem Band); seine Werke aus Holz offenbaren seine Meisterschaft in dieser Disziplin. Schon seine Tochter hatte gegenüber ihrer Biographin Bride Neill Taylor (1853–1937) diese Fähigkeiten des Vaters herausgehoben.

Ney stellt die Märtyrerin Petronilla, in der Legende überliefert als Tochter des Apostels Petrus, als schlanke junge Frau dar, die mit der rechten Hand ihre Wange berührt und mit der linken die Bibel an ihren Körper drückt; ihr Blick ist ernst und sinnend in den Raum gerichtet. Gehüllt in ein faltenreiches Gewand, tritt doch unter den weich fließenden Stoffen ihr Körper hervor. Johann Adam Ney gelingt es, die Heilige durch ihren Blick und ihre Haltung als sanfte, und doch glaubensfeste Person zu charakterisieren.

Ro/Ti

Archivalien: Bistumsarchiv Münster (BAM), Pfarrarchiv Münster Handorf (PfA Münster Handorf) K 7.

Literatur: Lehnemann 2007; St. Petronilla 2007; Taylor 1938.



Nr. 5

Christian Daniel Rauch
Bildnisbüste Alexandra Feodorowna,
Zarin von Russland (geb. Prinzessin Charlotte
von Preußen), unbekleidet

Inschrift vorne im Büstenrand (nachträglich):
 ALEXANDRA K. V. RUSSL.
 hinten Büstenrand: CHR. RAUCH IANUAR 1816
 Entwurf 1816
 Abguss 1825 oder später
 aus dem ersten Rauch-Museum in Berlin
 Gips, Schellacküberzug
 H.: 46,5 cm; B.: 38 cm; T.: 21 cm
 Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
 Inv. Nr. RM 133

Charlotte Prinzessin von Preußen (1798–1860) war die älteste Tochter des preußischen Königs Friedrich Wilhelms III. (1770–1840) und der Königin Luise (1776–1810). Nachdem sie im Jahr 1815 mit dem russischen Großfürsten Nikolaus (1796–1855) verlobt worden war, fertigte Christian Daniel Rauch (1777–1857) im Jahr 1816 ein Brustbild der künftigen Zarin. Die vorliegende Büste ist eine Variation dieses ersten Modells, bei der Charlotte den Kopf stark nach links wendet, offenbar ihrem Bräutigam zu, dessen Büste Rauch im Jahr 1821 modellierte. Charlotte und Nikolaus hatten sich bereits vor ihrer Hochzeit kennen gelernt, und die Eheschließung fand offenbar auf den ausdrücklichen Wunsch beider statt. Mit der Heirat 1817 trat Charlotte zum russisch-orthodoxen Glauben über und hieß fortan Alexandra Feodorowna.

Im Jahr 1825 starb Zar Alexander I. (1777–1825), und Nikolaus' älterer Bruder weigerte sich, Alexander auf den Thron nachzufolgen. So übernahm Nikolaus selbst das Amt und Charlotte wurde Zarin. Nach ihrer Thronbesteigung erhielt die Büste eine zusätzliche Inschrift, die sie mit ihrem nunmehr gültigen Namen Alexandra [Feodorowna] K[önigin]. V. Russl[and]. ausweist. Ihre freundschaftlichen Kontakte in Petersburg beschränkten sich auf einzelne Personen wie den Dichter und Erzieher ihrer Kinder Wassili Shukowski.

Charlottes Heirat mit dem Großfürsten festigte die Beziehungen zwischen Preußen und Russland. Diese Tatsache wie auch das von Zeitgenossen dokumentierte charismatische Auftreten der späteren Zarin mögen der Anlass für die zahlreichen Bestellungen weiterer Büsten sein, die Rauch von ihr fertigte. Sie starb 1860 nach mehreren Jahren schwacher Gesundheit.

192

Nr. 6

Christian Daniel Rauch
Bildnisbüste Alexandra Feodorowna,
Zarin von Russland (geb. Prinzessin Charlotte
von Preußen), bekleidet

Nummerierungen vorn rechts: 132 (geritzt), 282 (geritzt),
 388 (mit schwarzer Farbe)
 Entwurf 1816, dritte Fassung 1823/1825
 Abguss 1823/1825
 aus dem ersten Rauch-Museum in Berlin
 Gips, mit Gussnähten und Punktiermarken
 H.: 59 cm; B.: 55 cm; T.: 27 cm
 Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
 Inv. Nr. RM 132

Elisabet Ney trat 1855 in die Werkstatt Christian Daniel Rauchs in Berlin ein und arbeitete somit im königlichen Lagerhaus, das der Berliner Bildhauer als Atelier und Lager für seine Werke nutzte. Diese Modelle und Skizzen dienten einerseits dazu, das vielgestaltige Werk des bedeutenden Bildhauers Besuchern vorzuführen, andererseits waren diese eine Vorbildsammlung für die Schüler und Mitarbeiter. Die beiden Büsten der Alexandra Feodorowna weisen – wie zahlreiche Skulpturen aus dem Rauch-Museum – Be- und Umarbeitungsspuren auf und bezeugen somit die Nutzung im Werkstattbetrieb. Aufgrund seines Modells von 1816 schuf Rauch drei Varianten der Büste. Das Porträt an sich, die Gesichtszüge und die Haartracht, bleiben die Konstanten des Werks, während die Drapierung des Gewandes oder die Ausrichtung des Kopfes den jeweiligen Zwecken angepasst wurden. Elisabet Ney lernte durch ihre Arbeit in der Werkstatt Rauchs nicht nur das Œuvre ihres Lehrers im Detail kennen, sondern hat vermutlich auch die Bedeutung des Ateliers für die künstlerische Selbstdarstellung begriffen, wovon das Foto ihres Ateliers im Odysseusaal der Münchener Residenz Zeugnis ablegt (vgl. Kat. Nr. 20 in diesem Band). Außerdem wurde ihr eindrücklich vor Augen geführt, wie wichtig es ist, das eigene Œuvre in Belegexemplaren Interessenten vorführen zu können. Aus diesem Grund hat sie bei ihren Europa-Reisen auch immer intensiv nach ihren eigenen Werken gesucht und diese in ihrem Atelier in Austin/Texas als Ausweis ihres Schaffens versammelt.

Ro/Sö

Literatur: Kat. Berlin 2006; Simson 1996.



Christian Daniel Rauch 193

Nr. 7

Christian Daniel Rauch
Selbstbildnis

Inscription vorn: CHR. RAUCH

hinten im Büstenrand: 27. AUG. 1828

Entwurf 1828

Gips, gräulich-weiße Farbfassung

H.: 62 cm; B.: 35,5 cm; T.: 23 cm

Museum Bad Arolsen

Inv. Nr. 7.5

„Rauchs edle Heldengestalt wird allen denen unvergeßlich bleiben, die ihn persönlich gekannt. Er hatte das Glück, sein ganzes Leben hindurch, als Jüngling, Mann und Greis schön zu sein“ (Parthey 1907, Bd. 2, S. 138–139). So beschrieb Gustav Parthey (1798–1872) den befreundeten Bildhauer, der sich im Alter von 51 Jahren in einem zeitlos, jüngerhaften Selbstbildnis darstellt, ohne eitel zu wirken. Seine Zielstrebigkeit, Disziplin, Ökonomie der Kräfte vermag er ebenso wie seine Sensitivität unter der hohen Stirn und dem bewegt gelockten Haar zum Ausdruck zu bringen. Im Gegensatz zu seiner Büste Christian Friedrich Tiecks (1776–1851) ist die Drehung des Kopfes zurückgenommen. Die Augenpartie mit der schattenwerfenden Ritzung des Augapfels wirkt äußerst lebendig. Christian Daniel Rauch (1777–1857) selber bemerkte in seinen Tagebüchern mit großer Befriedigung, dass das Porträt als sehr ähnlich empfunden wurde. Ende Januar 1829 übergab er das Modell dem Former, um Abgüsse herzustellen, die er an Freunde und Gönner verschenkte, so z. B. an den Maler Johann Ludwig Gebhard Lund (1777–1867) in Kopenhagen. Ludwig I. von Bayern (1886–1868) bestellte später einen Abguss. Rauch ließ das Selbstbildnis 1836 in Marmor ausführen und schenkte es seinem französischen Bildhauerkollegen David d'Angers (1788–1856) als Gegenleistung für dessen kolossales Bildnis Rauchs, das d'Angers im Oktober 1834 formte.

Über die Wirkung ihres Exemplares von Rauchs Selbstbildnis berichtete Caroline de la Motte Fouqué (1773–1831), die erste Frau des Dichters Friedrich de la Motte Fouqué (1777–1843): „Sie haben mich für die Entbehrungen des vorigen Winters entschädigen wollen, und weil Sie sich da vergebens erwarten ließen, haben Sie mich nun

überrascht! Sie wissen so ungefähr durch Andere, wie mir ums Wahrsein zu thun ist. Man ist heut zu Tage ängstlich gemacht, und trauet sich kaum selbst. Das Frauengeschwätz über Kunst ist zudem meist miserabel genug, und was man dem Künstler vollends darüber vorerzählt, sagt man sich doch nur selbst zur Ehre. – Also von dem Allen gar nichts! Aber über Ihr helles gutes Auge, das so lebendig aus dem weißen Gips hervorleuchtet, und über den lächelnden Mund, der einen Späß wittert und ebenso an- wie auslacht, darüber könnte ich noch manches anmerken, ohne fertig zu werden“ (Rave 1930, S. 27).

Das Selbstbildnis diente Rauchs engstem Schüler Ernst Rietschel (1804–1861) als Grundlage für ein Bildnismedaillon der Porträtgalerie seines Hauses in Dresden und für das vollplastische Altersporträt seines Lehrers und Freundes.

Das Selbstbildnis gehört in den intimsten Bereich der Funktion von Büsten und zugleich zu den persönlichsten künstlerischen Aussagen. Das Selbstbildnis Rauchs ist deshalb auch als Dokument seines Kunstprogramms eines realistischen Klassizismus zu verstehen. Durch die Analogie von Schönheit und Idealität sollte die Realität zur gültigen Wahrheit erhoben werden. So formulierte sein Biograph Friedrich Eggers (1819–1872) anlässlich des 80. Geburtstages in einem Hymnus: „[...] so hast Du [...] die Formen irdischer Erscheinung / gebadet in der ewgen Schönheit Bad / Und ihre Wirklichkeit verklärt zur Wahrheit“ (Bloch/Grzimek 1978, Sp. 118).

Kü

Literatur: Bloch/Grzimek 1978; Kümmel/Maaz 2002; Parthey 1907; Eggers 1890/1891; Rave 1930; Simson 1996.